

Diego Niemetz

Aventuras y desventuras de un escritor

Manuel Mujica Lainez
en el campo cultural argentino



Aventuras y desventuras de un escritor

Diego Niemetz

Aventuras y desventuras de un escritor

Manuel Mujica Lainez
en el campo cultural argentino



Aventuras y desventuras de un escritor.
Manuel Mujica Lainez en el campo cultural argentino
Diego Niemetz

Universidad Nacional de Cuyo
Facultad de Filosofía y Letras
2016

Niemetz, Diego

Aventuras y desventuras de un escritor : Manuel Mujica Lainez en el Campo Cultural Argentino / Diego Niemetz. - 1a edición especial - Mendoza : Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Cuyo, 2016.

342 p. ; 21 x 14 cm.

ISBN 978-950-774-298-9

1. Literatura Argentina. I. Título.
CDD A860

Diseño gráfico: Clara Luz Muñiz

ISBN 978-950-774-298-9

Impreso en Argentina - Hecho el depósito que marca la Ley 11.723

© 2016 EDIFYL

Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Cuyo.

Centro Universitario, Ciudad de Mendoza (5500)

Tel: (261) 4135000

Interno Editorial: 2240

editorial@ffyl.uncu.edu.ar

edifyl.uncuyo@gmail.com

Ninguna parte de esta publicación, incluido el diseño de la tapa, puede ser reproducida, almacenada o transmitida de manera alguna ni por ningún medio, ya sea electrónico, químico, óptico, de grabación o de fotocopia, sin permiso previo del editor.

Para Eliana, por la persistencia, la compañía y el amor,
y para la dulce Julia, dueña de la paciencia y de la alegría.
Este libro les pertenece, porque lo hicieron conmigo cada día.

Índice

Nota	11
Prólogo (o mejor meta-prólogo, sintético y apurado para no demorar la publicación)	15
Introducción: La mirada instalada	19
Capítulo preliminar: Marco teórico	31
Algunos conceptos clave	31
Un problema teórico: la posmodernidad en América Latina	42
La posmodernidad como pauta cultural	45
Parodia, nostalgia e ironía: hacia la definición de una poética posmoderna	49
I-Primera parte: <i>Sentido común</i>	55
El <i>sentido común</i> y el <i>lugar común</i> en la crítica sobre Manuel Mujica Lainez	57
La epigonalidad y el modernismo	58
Veinticinco años después: una relectura	66
Biografías	72
La persistencia de los lugares comunes en el siglo XXI	84
Algunas historias más	93
La cuestión del estilo y la crítica universitaria	98
Los epígonos negacionistas: proyecciones	115
II-Segunda parte: Otras miradas	121
II.1-Capítulo uno: El realismo mágico en la poética laineceana	123
II.1.1-Dos estudios tempranos sobre el realismo mágico en la obra de Manuel Mujica Lainez	130
II.1.2- <i>El laberinto</i> , una novela del realismo mágico	135
II.1.3-El realismo mágico y la proyección americanista en la narrativa laineceana (1938-1950)	147
II.1.3.1- <i>Don Galaz de Buenos Aires</i>	150

II.1.3.2- <i>Aquí vivieron</i>	154
II.1.3.3- <i>Misteriosa Buenos Aires</i> y la función propagandística de las leyendas	163
Coda: el realismo mágico de Mujica Lainez, entre la tradición y las nuevas tendencias	167
II.2-Capítulo dos: <i>Bomarzo</i> y la Nueva Novela Histórica	179
II.2.1-La novela histórica y la nueva novela histórica	181
II.2.1.1-La novela histórica tradicional	181
II.2.1.2-Seymour Menton y la nueva novela histórica en América Latina	189
II.2.1.3-Un espíritu de época: nueva novela histórica y realismo mágico	198
II.2.1.4-Mujica Lainez y la novela histórica	201
II.2.2- <i>Bomarzo</i> como novela histórica: entre la tradición genérica y la transgresión posmoderna	209
II.2.2.1-La parodia en <i>Bomarzo</i> : la filiación genérica de la novela	210
II.2.2.2- <i>Bomarzo</i> como novela histórica tradicional: el “fantasma” del anacronismo y la obsesión documental	216
II.2.3-Hacia una lectura posmoderna de <i>Bomarzo</i>	225
II.2.3.1-Armar un rompecabezas: el Sacro Bosque y la escritura de la novela	227
II.2.3.2-Un rostro para el mal: lo pictórico en <i>Bomarzo</i>	231
II.2.3.3-Máscara y realidad: lo carnavalesco en <i>Bomarzo</i>	240
Coda: la nueva novela histórica, las vacilaciones y el sentido común de los críticos	250
II.3-Capítulo tres: La poética ambigua del yo. De la autobiografía a la autoficción	253
II.3.1-La poética ambigua del yo: apuntes sobre autoficción	256
II.3.2-La figura del autor	261
II.3.3-La autoficción en la obra de Manuel Mujica Lainez	265
II.3.3.1-De lo autobiográfico a lo autoficcional: Las lecturas del yo en <i>Bomarzo</i>	265

II.3.3.2-Inmortalidad y reencarnación como umbrales a la autoficción en <i>Bomarzo</i>	268
II.3.3.3-Dos formas de coleccionar: Diego Ponce de León y Manuel	275
II.3.3.4-Los rostros tras la máscara: autoficción y homosexualidad	289
II.3.3.5- <i>Cecil</i> y el gran salto al vacío	296
II.3.3.6- <i>Sergio</i> o el espejo de madurez	302
II.3.3.7-Últimos pasos en la galería de espejos: <i>El escarabajo</i> y <i>Un novelista en el Museo del Prado</i>	309
Coda: el peso de la autoficción en la obra laineceana	312
Conclusiones	315
Bibliografía	323
1-Fuentes	323
A) Textos de Manuel Mujica Lainez citados en el cuerpo del trabajo	323
B) Textos de Manuel Mujica Lainez consultados que no aparecen citados en el trabajo	324
C) Entrevistas y epistolarios	325
D) Fuentes secundarias	326
2-Bibliografía consultada	327
A) Bibliografía sobre teoría	327
B) Bibliografía sobre crítica	330
C) Bibliografía específica sobre Manuel Mujica Lainez	335

Nota

Los pasajes centrales de este libro fueron extraídos de mi tesis de doctorado. Dicha tesis fue dirigida por el Dr. Víctor Gustavo Zonana y defendida en mayo de 2013 en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNCuyo.

En este libro suprimí algunos capítulos que estaban en la tesis y acorté algunos otros, con el objetivo de que su lectura sea más ágil. Fundamentalmente, lo que no está aquí son algunas secciones en las que me dediqué a estudiar testimonios que reflejan la imagen y los juicios de valor a través de los cuales Manuel Mujica Lainez es representado en el campo cultural. De esos apartados conservé solamente los casos que me parecieron más representativos y los concentré en la primera parte del libro. Asimismo, introduje algunas ideas y conceptos teóricos que no estaban en la tesis y que, en gran medida, fueron elaborados durante mi estancia posdoctoral en la UFRGS (Porto Alegre). El resto respeta, a grandes rasgos, la distribución y el desarrollo originales.

Agradecimientos

Las becas que me otorgó el Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas de la República Argentina (CONICET), me permitieron dedicarme a la realización de la tesis de doctorado que constituye la base de este libro. Por lo tanto, nada de lo que sigue hubiera sido posible sin ese valioso auspicio, que agradezco y agradeceré siempre.

A Liliana y a Daniel (mis padres) y a Andrés y Paula (mis hermanos).

A la bobo Golde, al zeide Mauricio y a la bobo Tita.

A Marta Castellino, y a todo el personal de la Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, por comprometerse con este proyecto. El resultado, este libro, me pone muy feliz y me llena de orgullo.

Aún a riesgo de olvidos, siento la necesidad de expresar mi gratitud hacia Enrique Menéndez, José Luis López, Pablo Doti, Raúl Bernal, Facundo López, Pablo Altare, Martín Endrizzi, Ariel Edelstein, Alessander Kerber, Esther Driban, Marcos Vázquez, Ariel Benasayag, Miriam Di Gerónimo, Claudio Maíz, Matías Campoy, Ramiro Zó, Guillermo Quiroga Yanzi, Hebe Molina, Andrea Contreras, Oscar y José Niemetz.

Deseo reconocer públicamente la generosidad con la que Ángel Puente Guerra compartió conmigo su archivo bibliográfico sobre Manuel Mujica Lainez. Su proceder pone en evidencia lo mejor del espíritu académico.

Finalmente deseo agradecer de modo especial a quien dirigió este proyecto desde el comienzo, el Dr. Gustavo Zonana. El valor de su guía es inestimable, tanto por el rigor intelectual de sus comentarios como por la libertad con la que me permitió encarar cada etapa del trabajo. No alcanzan las palabras para describir su compromiso, la minuciosidad de su mirada y la premura con la cual leyó las pruebas finales. Mi único deseo, por lo tanto, es que el resultado sea digno de su magisterio.

Prólogo (o mejor meta-prólogo, sintético y apurado para no demorar la publicación):

Se espera de esta sección, cuando no la escribe el propio autor, que ejecute retóricamente los siguientes movimientos: 1) la síntesis de los contenidos de la obra prologada; 2) el elogio de sus propósitos y logros; 3) la presentación en sociedad del autor (con algún tipo de alabanza, más o menos encubierta); 4) la puesta en primer plano de la obra y con ello la promoción de su lectura. Al menos, esto es lo que espera – creo – quien solicita el prólogo. De ninguna manera me resistiré a cumplir con estos pasos típicos de todo prólogo, porque lo que comenzó como una relación de dirección de tesis, se convirtió en un vínculo de amistad. Esta circunstancia, sin embargo, me inhabilita como prologuista cabal ya que restará “objetividad” a mis argumentos. Por otra parte, ¿no tienen los prólogos algo de digresión?, ¿por qué no encontrarse inmediatamente con la voz del autor sin requerir la mediación de un tercero?¹ Sepan entonces los lectores del estudio de Diego Niemetz (que aún no empieza propiamente pero que pronto lo hará) disculpar estas falencias.

Primer movimiento: pareciera que leer un autor en relación con su campo cultural es un procedimiento de Perogrullo. Niemetz descubre que, en el caso concreto de Mujica Lainez, esto no es así. La operación no es tan sencilla como puede parecer porque implica a la vez remontar y desmontar los argumentos que en un espacio crítico se han consolidado ya como lugares comunes. Lo paradójico de estos *topoi* no es solo su persistencia en el tiempo o su capacidad de circulación por distintos niveles de la crítica – desde la divulgación hasta el estudio académico – sino el hecho de que puedan ser empleados tanto para el elogio como para la denostación del autor. Para reexaminar los lugares comunes

1 Pienso en una respuesta en analogía con el orden gastronómico. El prólogo sería una especie de entrada en un menú de tres pasos.

de la crítica, Niemetz explora tres ejes de la relación de Mujica con el campo cultural argentino e hispanoamericano: la emergencia en su obra de estrategias propias del realismo mágico y de su cosmovisión en cuanto a la comprensión de lo hispanoamericano; la recuperación de la historia mediante mecanismos propios de la llamada “nueva novela histórica”; la relación de este discurso con modos de captación del pasado y de la vida, afines a una perspectiva posmoderna, a través del uso de la ironía y la autoficción.

Segundo movimiento: esta recolocación del autor en su campo cultural se sustenta, a mi juicio, en dos pilares. Un conocimiento exhaustivo del corpus de obras del autor, tanto de las que se incorporan como fuentes primarias como de las que lo hacen como secundarias. Solo una lectura de esta índole puede garantizar la condición sistemática del análisis y el reconocimiento de que los rasgos examinados no aparecen como epifenómenos sino que poseen una condición estructural. A esta lectura sistemática se suma una mirada no menos profunda, diacrónica y completa, de la crítica que es el modo de identificar los argumentos que han devenido lugares comunes a lo largo del tiempo. Asimismo, el estudio exhibe la inteligencia del autor para correrse de esos lugares comunes sin necesariamente instaurar uno nuevo – aunque Niemetz sea consciente de ese riesgo. Otro mérito que merece destacarse, ya en cuanto a lo metodológico, consiste en el diseño de un marco operativo que aguza el análisis sin volverse un objeto en sí mismo. El resultado es, a mi entender, muy favorable porque propone un horizonte nuevo de lectura que nos permite pensar a Mujica ya no desde el anacronismo y la mera nostalgia, sino desde la modernidad perpetua que poseen los objeto canónicos². Por esta razón creo que su tesis marca una inflexión en la crítica sobre su objeto de estudio.

Tercer movimiento: señores miembros de la comunidad de estudiosos de literatura argentina y afines: les presento a Diego Niemetz; él está por entero en su libro. Es flaco pero firme. Se dobla pero no se quiebra (perdonen el lugar común en un trabajo que los pone en cuestión). Doy fe de que ha soportado mi tiranía como director, mis tiempos espasmódicos de corrección, mis críticas por lo general duras. Presenta además el mérito de haberme hecho caso en todo lo que se refiere al armado, redacción y publicación de la tesis y no en todas las

2 Estoy parafraseando por enésima vez a Frank Kermode; quienes me conocen, ya lo saben.

objeciones que realicé a sus perspectivas de análisis, circunstancia que muestra su condición de discípulo estratégico y no sumiso. Discípulo que ya, por ello mismo, dejó de serlo. Ha sido becario y es actualmente investigador del CONICET. Ha realizado una estancia posdoctoral en la Universidad Federal de Rio Grande do Soul. Se desempeña en la cátedra de Metodología y Análisis de Textos de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Cuyo. Ha realizado estudios sobre Antonio Di Benedetto, Osvaldo Soriano, Juan Forn, Manuel Mujica Lainez, entre otros. *Aventuras y desventuras de un escritor. Manuel Mujica Lainez en el campo cultural argentino* manifiesta su condición de crítico riguroso y apasionado. (Si pasan por Mendoza, sabrán que es también alguien muy agradable con quien tomar, a la tardecita, una cerveza en algún bar de la calle Arístides Villanueva, mientras se habla de literatura y otros asuntos).

Cuarto movimiento: estimados lectores, ya he presentado a la obra y a su autor. ¿Se animan a entrar?

Víctor Gustavo Zonana
UNCuyo - CONICET

Introducción: La mirada instalada

En las cuatro últimas décadas del siglo XX y en la que ha transcurrido del siglo XXI, los estudios críticos sobre la literatura han ido adquiriendo una conciencia cada vez más fuerte acerca de la necesidad de analizar no solamente el producto final de la actividad literaria, es decir el texto en sí, sino también por comprender de qué modo funciona el sistema en el que esos textos se insertan. Una demostración elocuente de este interés es la proliferación exponencial de estudios vinculados con ramas críticas asociadas con las teorías sobre el canon, con la estética de la recepción y con el circuito de la literatura entendido como un sistema literario, para nombrar solamente algunas de las que han tenido mayor fortuna y trascendencia.

Todos estos campos tienen en común la voluntad de profundizar la comprensión del fenómeno literario excediendo tanto el análisis estructural de la obra como la idea de que existe una cierta inmanencia que impone de un modo natural, en virtud de su excelencia, a un determinado autor o a sus textos por sobre otros. Sin embargo, a pesar de esta inicial coincidencia en sus objetivos generales, no debe pensarse que se trata de un conjunto armónico y uniforme. Por el contrario, en la variedad de métodos y propuestas teóricas, se verifica una verdadera fragmentación que procura dar respuesta a la multifacética realidad del campo literario³ en general y de la literatura argentina en particular. Atendiendo a cuestiones tan diversas como pueden ser los procesos de consagración, los agentes encargados a los mismos, la sexualidad del autor, la situación de dominación o sometimiento en que una obra se produce, las relaciones sistémicas que pueden establecerse entre su producción, su circulación y su lectura, por mencionar solamente un puñado de intereses, los críticos han procurado describir los procesos literarios en todas sus dimensiones, abarcando con sus estudios una gama de saberes que antes no tenían cabida en ellos.

En tal contexto, la presente investigación tiene por objeto el abordaje de algunos de estos asuntos en el marco del sistema literario argentino y a partir del estudio

3 Nos ocupamos de este concepto fundamental con mayor detenimiento en el apartado "Algunos conceptos clave" del marco teórico.

de un caso concreto e individual, el del escritor Manuel Mujica Lainez (1910-1984).

Puntualmente, nos proponemos indagar de qué modo la obra y la figura de un autor se incorporan en el sistema literario en el cual gravitan, hasta alcanzar un estado determinado dentro del mismo y ser considerados en adelante de acuerdo con ese posicionamiento. Es evidente, en este sentido, que las instituciones que revisten un cierto poder consagratorio (revistas de crítica, academia, escritores, críticos, etc.) como así también las reflexiones del mismo autor mediatizadas por instancias tan dispares como entrevistas, correspondencia, ensayos, artículos y hasta la misma obra ficcional, instalan y legitiman con el correr del tiempo una imagen sobre ese escritor y su obra que dificulta notoriamente una revisión crítica de los juicios. De ese modo los criterios de abordaje circulan en el campo literario adosados a la obra y actúan como determinantes de las lecturas futuras que se realizarán.

En este aspecto, Mujica Lainez representa un interesante objeto de estudio debido a lo que podríamos llamar un alto grado de codificación en la recepción por parte de la gran mayoría de los participantes del campo literario. En otras palabras, esto quiere decir que algunas de las valoraciones han llegado a convertirse en verdaderos clichés y constituyen una base analítica que rara vez es puesta en duda. Esta conformidad entre los estudiosos del autor (que contó con la complicidad del propio Mujica en muchísimas ocasiones) implica el grave riesgo de invalidar algunos aspectos de los trabajos producidos bajo su órbita en los que se termina por sujetar las necesidades específicas de cada investigador a las reflexiones elaboradas previamente por sus antecesores, en lugar de brindar explicaciones que resulten satisfactorias a la luz de nuevas teorías o en relación con el devenir del campo literario argentino.

En el universo crítico sobre Mujica Lainez es casi inevitable encontrar, por ejemplo, valoraciones que ponen tanto al escritor como a su obra al servicio de una clase social o que los consideran productos anticuados, epigonales o decimonónicos, entre otras. Testimonios que avalan esta afirmación pueden detectarse desde los primeros textos críticos sobre el tema, como el trabajo señero de María Emma Carsuzán titulado justamente *Manuel Mujica Lainez* hasta en los más recientes como es el caso de *El paraíso argentino*, libro de Claudio Zeiger editado en 2011. Ese tipo de apreciaciones, que si bien pueden responder a algunos aspectos parcial o superficialmente comprobables, deberían ser

revisadas a la luz de la evolución crítica y de las nuevas perspectivas que se presentan al considerar algunos factores que anteriormente no eran tenidos en cuenta. Por lo tanto, no es la validez de esos estudios la que se pone en duda, sino su persistencia y la replicación de sus argumentos cuando el campo literario y crítico ha diseñado herramientas capaces de habilitar nuevas miradas⁴.

Ese panorama ha sido descrito por Carolina Depetris en la introducción de un estudio dedicado a *Bomarzo*, donde se explica que al estudiar esa obra el investigador tropieza “con una dificultad doble: la escasez de estudios crítico-literarios sobre la obra narrativa del autor, y el carácter descriptivo en exceso de los mismos” (14). Por nuestra parte podemos adelantar que aunque la estudiosa no lo haga, por salirse de su objeto de interés específico, estos comentarios son extensibles sin demasiados obstáculos al resto de la obra de nuestro escritor.

Carolina Depetris identifica dos grandes tendencias dentro de la bibliografía, la primera es la corriente crítica de “corte biográfico y comentarista” (14) y la segunda que podría denominarse de “exigencia socio-política y que está regulada por un imperativo localista” (17). En el seno de la primera, la autora incluye los que podríamos considerar como los abordajes canónicos acerca del escritor, comenzando por el indispensable *Genio y figura de Manuel Mujica Lainez* de Jorge Cruze incluyendo los trabajos de Cristina Piña y de Ángel Puente Guerra, entre otros. En estos estudios Carolina Depetris señala un conjunto de coincidencias agrupadas bajo dos campos generales, el temático y el narrativo, en los que los críticos mencionados se muestran a grandes rasgos de acuerdo. En el aspecto temático, por ejemplo, se podría destacar:

una historia poetizada que se valida con el aporte de la leyenda, la posibilidad de una realidad sobrenatural en donde conviven lo probable y lo imposible, el apego a objetos extraños y bellos que encierran todo un universo de referencias, el interés por el linaje y su virtual decadencia (15).

4 En buena medida, tal corpus bibliográfico será el objeto principal de interés en la primera parte de nuestro estudio, motivo por el cual aquí lo abordaremos en modo general y sin hacer demasiadas particularizaciones. También cabe señalar que debido a la gran cantidad de trabajos en los que se incluyen datos biográficos muy detallados sobre el escritor, hemos optado por no hacer aquí una síntesis biográfica y dirigir al lector a esos textos en la medida en que sea necesario.

En relación con lo narrativo, Depetris señala que los críticos coinciden en mencionar:

un marcado *flaubertismo* en la extensa base documental de sus novelas, un acentuado sensualismo de clara influencia modernista generado por la exaltación de lo sensible y lo sensorial, una constante propensión pictórica que se apoya en su capacidad descriptiva (15).

En cuanto a las exigencias socio políticas que abarca la segunda serie mencionada, la autora identifica también dos grandes tendencias: una orientada a situar a Mujica como un escritor latinoamericano, y que sería practicada fuera del ámbito argentino, frente a otra que quedaría restringida casi exclusivamente a nuestro país y a partir de la cual, siempre siguiendo a la misma autora, buscaría relegarse “la obra narrativa de este autor precisamente por su carácter fantástico, recreativo, universalista, evasivo y estético”(17). Depetris atribuye esta actitud a una concepción maniquea de la historia argentina, que habría surgido con el enfrentamiento entre unitarios y federales y que, al perpetuarse a través de los años y bajo diferentes denominaciones, ha terminado por fagocitar “la consideración respetuosa de la alteridad en una, a nuestro criterio, desorientada afirmación de la identidad nacional” (17). En esta perspectiva, la obra de Mujica Lainez en virtud de su “claro matiz *aristocrático*, estetizante y purista” (17) se ve desplazada hacia los márgenes del campo literario, “de acuerdo con una exigencia crítica basada en el compromiso político activo, en el antiascetismo, en el antiesteticismo y en un simbolismo folklórico de alcance restringido” (17). Lo que se valora, por lo tanto, es la referencialidad extrínseca de la obra y no su “valía intrínseca” (17).

Si bien en el seno de los dos grupos delimitados Depetris logra observar con claridad algunos de los argumentos más vastamente repetidos por los críticos y sobre los cuales nos proponemos reflexionar más adelante, es la forma de división utilizada la que no nos parece del todo pertinente. La distinción entre una crítica “descriptiva” (tradicionalista, liberal, afín social e ideológicamente al escritor) y una “socio-política” (vinculada con las nuevas generaciones literarias que, identificadas mayoritariamente con los movimientos de izquierda, en los años cincuenta lograron socavar la hegemonía cultural del sector liberal) responde a la aplicación de distinciones de orden social e ideológico sobre el campo literario, antes que a una verdadera práctica de lecturas diferenciales en la obra del escritor elegido. En relación con esto, parte de nuestro estudio girará

justamente en torno a un conjunto de estructuras y argumentos en común que comparten los críticos de sectores que aparecen como antagónicos en el campo social y cultural. En efecto, a nuestro entender, los autores asociados con cualquiera de esos dos circuitos se valen en numerosas ocasiones de los mismos criterios y cambian solamente el matiz de sus juicios de evaluación. Es decir que tras la aparente discrepancia en los argumentos (lo que para unos reviste un carácter imaginativo y cosmopolita y para los otros revela solamente dependencia cultural y falta de compromiso con los compatriotas) es posible percibir que el foco de atención siempre está centrado en los mismos elementos que, y en esto sí coincidimos plenamente con Carolina Depetris, mezclan datos extraídos de las obras con otros de orden extratextual (aspectos biográficos, entrevistas, notas, etc.) aparecidos en medios locales “de difusión nacional y limitada que procuran una información fragmentada y de escasísima coherencia metodológica” (17).

Los argumentos más importantes que constituyen esa especie protocolo universal de lectura de la obra de Manuel Mujica Lainez, enunciados por Depetris, podrían reformularse para nuestros propósitos en los siguientes términos:

Manuel Mujica Lainez es un escritor clásico, epigonal de la generación del 80 y con un estilo en cierta medida modernista. Esto lo hace aparecer como un autor reacio a los cambios producidos en la literatura hispanoamericana de la segunda mitad del siglo XX y propicia que se compare su obra literaria con el proyecto de figuras como Marcel Proust.

Su procedencia social como una suerte de “marca genética” en la obra lo cual trae aparejado, por una parte, que se lo considere un “cronista de su clase social” y, por otra parte (sobre todo después de la publicación de *Bomarzo* en 1962), que sea visto como un escritor escapista, barroco y reaccionario. A esto se suma la gravitación creciente de su figura en diferentes sectores de la sociedad, principalmente en los medios de comunicación, donde poco a poco fue construyéndose una imagen algo excéntrica y provocadora.

A partir de este deslinde, podemos observar la escala de valoraciones restringida y monológica con la cual es considerado el escritor. Los esfuerzos críticos se enfocarán, a partir de estos argumentos, en demostrar si el autor es un verdadero representante de la sociedad porteña tradicional y un exponente de la cultura nacional más refinada o si, por el contrario, se trata de un colonizado cultural cuya producción sirve solamente para dar cuenta de los intereses del

grupo dominante, para mencionar solamente dos de los núcleos opuestos más recurrentes que se utilizan para caracterizarlo.

Esta dinámica, que acabamos de describir muy esquemáticamente, es comprobable al revisar la bibliografía crítica sobre Mujica Lainez. Si bien muchos de los estudios producidos en esas condiciones son explicativos de aspectos de la poética laineceana, en nuestra perspectiva dicen más sobre las posiciones ideológicas de los estudiosos que sobre la obra misma. A partir de esas afirmaciones, el presente trabajo procura aportar una mirada abarcadora que permita dar cuenta de los criterios mecanizados en torno a los cuales gravitan gran parte de los juicios críticos para, posteriormente, proponer sobre esa base una lectura específica y más precisa de algunos aspectos de la poética laineceana. Se trata de un tipo de estudio que, a pesar de contar con algunos antecedentes, no ha sido encarado hasta ahora en profundidad ya través del cual se pretende introducir una perspectiva centrada en la problemática relacionada con las miradas críticas cristalizadas que se esconden detrás de las discusiones ideológicas y que polarizan el conocimiento sobre el escritor elegido.

Al contrario de lo que podría deducirse de lo dicho anteriormente, el análisis de esas lecturas críticas podría implicar bastante más que una discusión apasionada en torno a la polémica figura de un escritor. Y de allí surge una de las hipótesis sobre la cual trabajaremos, a saber: que a partir del análisis de un caso específico, que se toma como una manifestación particular de lo general, podrían obtenerse interesantes datos acerca del funcionamiento del campo literario argentino, de los procesos de consagración y expulsión, de la circulación y de las estrategias de posicionamiento que utiliza el creador en función de la dinámica propuesta por los agentes receptores.

En razón de esta hipótesis, la primera parte de nuestro estudio abordará diferentes recepciones de las que la obra del escritor fuera objeto, principalmente en el ámbito argentino⁵. En ese marco haremos especial hincapié

⁵ Vale aclarar que esto no implica que no vayamos a tener en cuenta o a analizar importantes trabajos producidos en otras latitudes, como el ya mencionado de Carolina Depetris, pero sí que nuestro interés principal estará orientado a dilucidar las dinámicas del campo literario argentino. Frecuentemente, de hecho, los contrastes entre los núcleos estudiados por los críticos de las diferentes latitudes nos permitirá esclarecer muchos puntos que podrían resultar dudosos de otra manera.

en los argumentos canónicos detallados anteriormente y que se repiten transversalmente en todos los sectores del campo literario.

Si a través de ese análisis fuera posible demostrar que los agentes del campo literario están elaborando sus juicios a partir de un mismo punto de vista y utilizando herramientas similares, de modo que lo que se modifica es solamente el signo de la valoración estético-social que cada uno propone, podríamos estar en condiciones de describir al menos una parte de la dinámica interna del campo cultural. Por otra parte, podríamos dar cuenta sistemática del estado de los estudios específicos sobre Mujica Lainez.

En consecuencia, al desarticular lo que resulta un protocolo de lectura canonizado que impide la observación de otros factores importantes en la escritura laineceana y que incide en su apreciación en relación con el contexto de producción, surge la necesidad de hallar nuevos parámetros que remplacen o complementen las zonas grises que dejaron los anteriores en la tarea de valoración de la obra. Justamente, en la segunda parte de este trabajo propondremos tres campos o categorías de análisis sobre los que debería revisarse la actividad del escritor y que podrían variar radicalmente la forma de enfocar su actividad literaria. Se trata de su posible y temprana producción de una estética relacionada con el realismo mágico, su vinculación con la nueva novela histórica de Latinoamérica y, finalmente, la importancia del mecanismo autoficcional en algunos de sus textos.

Estos campos o categorías remiten a una segunda hipótesis que nos interesa indagar, la del replanteamiento del rol de Manuel Mujica Lainez en los cambios producidos en la literatura argentina y latinoamericana durante el pasado siglo. En ese sentido, si pudiéramos demostrar que el protocolo de lectura canonizado obstruyó el ingreso a la obra desde otros puntos de vista, sería lógico suponer que la función del escritor en el campo literario, junto con la de su poética, deberían ser revisados aplicando los nuevos enfoques.

Las tres categorías propuestas, como se verá en los capítulos específicos dedicados a cada una de ellas, registran diferentes grados de abordaje protocolizado. En el caso de la nueva novela histórica, hay un gran caudal de textos en los que por lo general se niega la pertinencia de aplicar esta categoría a Mujica Lainez bajo el pretexto de que su escritura es conservadora. Nosotros abordaremos la cuestión en *Bomarzo* y propondremos elementos que apuntan a

favorecer una posible inclusión de esta obra en la subcategoría de la nueva novela histórica. Por su parte, el realismo mágico ha sido abordado en menor medida y desde una perspectiva que en algunos casos es incompleta o que se basa en una definición algo confusa del fenómeno. Nuestra tarea será, luego de fijar una posición acerca del realismo mágico, observar que en gran medida esos elementos están presentes en la narrativa temprana del autor. Finalmente, el pacto autoficcional no ha sido tenido en cuenta por la crítica, a pesar de que podría aportar datos de interés y ampliar los horizontes para el juicio estético de la obra.

Es preciso resaltar que no se nos escapa que se trata de categorías muy disímiles entre sí y, en consecuencia, los datos obtenidos de cada una de ellas no son transferibles a las otras. En nuestra perspectiva todo ello no supone un obstáculo, sino que por el contrario, la reunión de testimonios provenientes de áreas de estudio tan diferentes es útil para justificar la posición de que el proyecto estético del escritor puede ser visto como un verdadero artefacto posmoderno, volcado a la renovación de la literatura hispanoamericana y no, como habitualmente se lo presenta, una rémora decimonónica. Sumado a esto, es también necesario insistir en que no es nuestra intención primaria discutir las interpretaciones existentes ni reemplazar un juicio con otro, sino poner de manifiesto algunos de los juicios mecanizados por los cuales se canalizan las opiniones críticas y proponer otras posibilidades. Por cierto, esto tampoco logrará agotar el tema, pero esperamos será una base para futuros estudios más precisos y ajustados a la realidad crítica contemporánea. Tal y como lo expresa Pierre Bourdieu al formular su propuesta para estudiar el campo literario en *Las reglas del arte*, nuestro objetivo estará centrado en lograr un acercamiento más preciso y menos apasionado a la obra laineceana:

La renuncia al angelismo del interés puro por la forma pura es el precio que hay que pagar para comprender la lógica de estos universos sociales que, a través de la alquimia social de sus leyes históricas de funcionamiento, consiguen extraer del enfrentamiento a menudo despiadado de las pasiones y de los intereses particulares la esencia sublimada de lo universal; y ofrecer una visión más verdadera y, en definitiva, más tranquilizadora, por menos sobrehumana, de las más altas conquistas de la empresa humana (15).

Como hemos anunciado anteriormente nuestro análisis consta de dos partes. La primera (“Circular en el Campo Cultural. Estrategias de posicionamiento”) estará

orientada a la observación del modo en que el campo literario genera y canoniza hipótesis de lectura sobre la obra del escritor. Con relación a la mirada de los críticos, la perspectiva utilizada estará marcada por los desarrollos teóricos de Pierre Bourdieu sobre el campo cultural y, fundamentalmente, por el concepto de *sentido común* explicitado en algunos de sus trabajos. A esto se suma la categoría de *lugar común*, en los términos en que la desarrolla sobre todo Chaim Perelman. Estas herramientas conceptuales nos permitirán insistir en la necesidad de revisar permanentemente los presupuestos de la crítica, al mismo tiempo que nos habilitarán a cuestionar algunos de los bloques monolíticos tradicionalmente aceptados como las versiones “correctas” para encarar el abordaje de los textos de Mujica Lainez.

Para completar la tarea, en la segunda parte del trabajo buscaremos poner en práctica el abordaje alternativo sobre la obra misma, haciendo hincapié en las tres zonas de interés que ya hemos mencionado. En relación con ello, como decíamos más arriba, no se nos escapa que los ámbitos del realismo mágico (capítulo uno: “La cuestión del realismo mágico”), de la nueva novela histórica (capítulo dos: “La cuestión de la nueva novela histórica”) y la autoficción (capítulo tres: “La poética ambigua del yo. De la autobiografía a la autoficción”) constituyen objetos de estudio disímiles entre sí. Sin embargo, por lo expresado hasta ahora, podemos adelantar que a nuestro juicio representan manifestaciones de la pauta cultural posmoderna, tal como la desarrollan en vertientes complementarias para nuestro enfoque Frederic Jameson y Linda Hutcheon, a través de los cuales se canalizan algunos de los cuestionamientos a la Modernidad que Sandra Jara analiza en un artículo suyo que consideraremos en la próxima sección. En ese sentido el socavamiento de la autoridad instituida en el relato historiográfico que impulsa la nueva novela histórica, la deconstrucción de las jerarquías y de las lógicas binarias instaladas en América por los conquistadores que puede leerse en la poética magicorrealista y la anulación de las fronteras entre realidad y ficción que sugiere la autoficción, son solamente algunas de las operaciones posmodernas que pueden detectarse en la obra laineceana.

A la hora de iniciar cada uno de esos estudios particulares, nos valdremos de trabajos teóricos que permitan abrir la discusión e introducir cuestionamientos acerca de los modos en que la obra laineceana ha sido considerada hasta ahora. Así, al estudiar la presencia del realismo mágico en la obra de Mujica Lainez, las

tesis propuestas por Irleamar Chiampi servirán como base para el desarrollo de nuestros puntos de vista sobre el asunto. Su concepción del realismo mágico como una poética que se inserta en el devenir cultural del continente permite superar satisfactoriamente el estancamiento al que algunas discusiones sobre el tema habían arribado, al mismo tiempo que amplía la perspectiva con la que se puede enfocar la labor estética del escritor en relación con el campo cultural. En el caso de la nueva novela histórica, sería imposible no tener en cuenta el trabajo de Seymour Menton acerca del tema y que se ha convertido en una obra de referencia ineludible. En efecto, incluso para plantear disidencias, casi toda la bibliografía consultada toma como parámetro el texto del crítico estadounidense. Otros trabajos, que apuntan a sistematizar el fenómeno de la narrativa histórica en general como los de Celia Fernández Prieto y de Kurt Spang, servirán también para enfocar el asunto desde una perspectiva más amplia. La revisión de los postulados de Mijaíl Bajtín sobre la categoría de lo carnavalesco será un factor decisivo para comprender las posibilidades que abre el estudio de la nueva novela en la producción de Mujica Lainez. Finalmente, al considerar la veta autoficcional que puede percibirse en algunos textos del autor, y que no ha sido estudiada hasta ahora, los esfuerzos teóricos de Manuel Alberca y de Alicia Molero de la Iglesia serán el punto de partida para indagar en esta derivación de los géneros autorreferidos tan vinculada con la estética posmoderna.

En cuanto al corpus a analizar, haremos aquí algunas consideraciones generales, dejando para cada capítulo un detalle específico del mismo con su correspondiente justificación. Esta decisión responde a la variedad de las fuentes a tener en cuenta, que van desde la producción ficcional del escritor hasta testimonios críticos producidos en las más diversas latitudes y circunstancias. En cuanto a los textos de Manuel Mujica Lainez, abordaremos su obra de ficción desde las iniciales, como *Don Galaz de Buenos Aires*, hasta las últimas, como *El escarabajo*. La extensión temporal, que abarca más de cincuenta años de actividad, nos permitirá analizar tendencias sin concentrarnos excesivamente en un momento único pero, también, reparar en textos que no siempre han sido tenidos en cuenta por los críticos. No obstante, esto no impedirá que en ciertos momentos de nuestro trabajo nos concentremos detenidamente en algunos textos, entre los cuales cabe destacar a *Bomarzo* cuyo análisis captará buena parte de nuestra atención fundamentalmente en los capítulos dos y tres de la segunda parte.

Otros testimonios producidos por el escritor serán también tenidos en cuenta, especialmente algunos fragmentos de sus diarios personales y su correspondencia con personalidades de la cultura, además de entrevistas concedidas a periodistas en diferentes épocas. Tanto los primeros como las segundas han sido seleccionados, a partir de un corpus mayor que puede consultarse en la bibliografía, en virtud de la claridad con la que ilustran nuestras hipótesis de trabajo. Evidentemente ha sido imposible, por razones de espacio, realizar un análisis pormenorizado de todos ellos, aunque confiamos en que la selección es lo suficientemente representativa del conjunto. En lo tocante a la correspondencia, hemos utilizado fundamentalmente la que ha aparecido publicada, de modo que la citación en el trabajo y el acceso de los lectores a la misma sea más sencilla.

En relación con el corpus crítico analizado, especialmente en la primera parte, debemos adelantar que hemos tenido en cuenta los testimonios más representativos y que se adaptaban mejor a cada una de las temáticas abordadas. Tampoco aquí, por las mismas razones ya invocadas, ha sido posible dar cuenta del universo de documentos consultados y que figuran en la bibliografía. Nos hemos guiado fundamentalmente por dos criterios para establecer la selección, el primero de ellos es la importancia que algunos de los textos críticos han adquirido con el correr de los años. En este sentido el caso más claro es el de *Genio y figura de Manuel Mujica Lainez*, de Jorge Cruz, que se ha convertido en una referencia ineludible en cualquier trabajo sobre el escritor. El segundo criterio ha sido el de la ejemplaridad con la que muchos de esos textos manifiestan los *lugares comunes* que nos hemos propuesto cuestionar, lo cual se verifica con especial fuerza en algunas de las historias de la literatura aparecidas recientemente.

Capítulo preliminar: Marco teórico

Algunos conceptos clave

Como hemos sugerido antes, es en el marco de los desarrollos teóricos del sociólogo francés Pierre Bourdieu donde nuestro trabajo encuentra algunas de sus herramientas fundamentales. En primera instancia conceptos tales como campo social, campo literario y campo de poder, están extensamente difundidos hoy en día y es claro que una cantidad importante de la bibliografía específica consultada se vale de esta terminología. Un problema que se deriva de esa proliferación es que lejos de hallar un criterio de aplicación único, existen concepciones diferentes acerca de su naturaleza y de la utilización, por lo que nos parece pertinente mencionar brevemente desde qué perspectiva nos proponemos aplicar dichos conceptos a nuestro trabajo.

Sin olvidar nunca que se trata de nociones que provienen originalmente del ámbito de la sociología y que necesitan ser adaptadas a los fines planteados aquí, es importante destacar también que su aplicabilidad al mundo específico de lo literario fue demostrada satisfactoriamente por el propio Bourdieu en algunos ensayos y conferencias⁶, y, fundamentalmente, en su libro *Las reglas del arte: génesis y estructura del campo literario*, donde se concentra en el estudio de *La educación sentimental* de Gustave Flaubert. No es menos interesante el hecho de que exista también un relativamente vasto conjunto de teorías afines a las bourdesianas⁷ o que buscan abiertamente lograr la articulación de sus

6 Ver, por ejemplo, “Para una ciencia de las obras”, incluida en el libro *Razones prácticas: sobre la teoría de la acción* (53-73).

7 Al respecto puede consultarse el capítulo primero de *Breve introducción a la teoría literaria* de Jonathan Culler, donde se aborda la cuestión de la teoría literaria como un “género” y se resalta la dificultad para definir sus límites (13). Al especificar los rasgos de la teoría (26), queda en claro que muchos de ellos se acercan a los conceptos de Bourdieu.

especulaciones con la propuesta del sociólogo francés, entre las que podemos destacar la teoría de polisistemas⁸.

En gran medida, la utilidad de las herramientas teóricas desarrolladas por Pierre Bourdieu reside en el carácter relacional desde el cual conciben los procesos a analizar y que permite superar ciertas antinomias instaladas en los estudios literarios, fundamentalmente entre quienes procuran una lectura interna o inmanente de los textos⁹ y quienes realizan una de corte externo¹⁰. En efecto, tanto las lecturas que impulsaban una visión de excelencia de los autores consagrados¹¹ como aquellas que pretendían que absolutamente todos los fenómenos enmarcados, en este caso, en la dinámica literaria reflejaban una

8 En la introducción a una compilación titulada Teoría de los polisistemas, Monserrat Iglesias Santos destaca que “una de las características de la aproximación polisistémica radica en su capacidad de integración y de diálogo con otros modelos sistémicos, especialmente con los desarrollados por Bourdieu y Lotman” (11).

9 En una conferencia de 1986, publicada luego bajo el título “Para una ciencia de las obras”, el sociólogo francés se pronunciaba en este sentido al observar que “la autonomía relativa del campo tiene lugar siempre más en unas obras cuyas propiedades formales y valor sólo se deben a la estructura, por lo tanto a la historia del campo, descalificando cada vez más las interpretaciones que, mediante un ‘cortocircuito’, se permiten pasar directamente de lo que ocurre en el mundo a lo que ocurre en el campo” (Razones prácticas, 70. *Cursivas nuestras*).

10 En la misma conferencia de 1986, Bourdieu agregaba que: “la obra producida según la lógica de un campo poderosamente autónomo exige una percepción diferencial, distintiva, atenta a las desviaciones respecto a las demás obras, contemporáneas o pasadas (...). El deleite exige como condición la conciencia y el conocimiento del espacio de las posibilidades cuyo producto es la obra, de la ‘aportación’, digamos, que representa, y que sólo puede captarse por comparación histórica” (Razones prácticas, 70. *Cursivas en el original, resaltado nuestro*).

11 Sin lugar a dudas, el aporte más representativo de esta postura es el de Harold Bloom en su monumental libro El canon occidental. Allí Bloom realiza una selección de autores canónicos, utilizando criterios subjetivos regidos por el concepto de “excelencia”. Si bien, a nuestro juicio, una teoría del canon basada en estos criterios inmanentistas, en cuyo cimiento se pueden rastrear resabios de los postulados románticos acerca del genio, no tiene los argumentos suficientes como para explicar los procesos de canonización o de olvido de las obras, eso no invalida el interés por los estudios individuales que Bloom realiza sobre los diversos autores seleccionados y sobre sus obras.

estructura de poder y de sometimiento¹², se estancaban en una discusión sobre la primacía que debía adjudicársele a los datos, pero no se ocupaban lo suficiente de las necesarias conexiones y los procesos de retroalimentación que existen entre unos y otros. En el ámbito de la crítica sobre Mujica, la disputa que acabamos de mencionar se puede documentar extensamente, tal y como tendremos ocasión de comentar en lo sucesivo.

Como decíamos, por medio del desarrollo de una filosofía relacional aplicada al mundo literario, Bourdieu propone una visión superadora de la dicotomía entre ambos enfoques. El concepto de espacio social es, en consecuencia y tal como lo define en *Razones prácticas*, fundamental para comprender ese dinamismo:

El espacio social se constituye de tal forma que los agentes o los grupos se distribuyen en él en función de su posición en las distribuciones estadísticas según los dos principios de diferenciación [que son el capital económico y el capital cultural] (18).

De esta estructura doble, en la que los agentes sociales se distribuyen en el espacio delimitado por la mayor o menor posesión de cada uno de esos capitales, se deduce que “los agentes tienen tantas más cosas en común cuanto más próximos están en ambas dimensiones y tantas menos cuanto más alejados” (*Razones prácticas* 18). Los puntos de contacto y las divergencias entre las lecturas de los críticos de la obra de Mujica Lainez y las actitudes asumidas por el propio escritor, revelan hasta qué límites resultan factibles las aportaciones de la diagramación de las fuerzas del campo social. En ese sentido, una consecuencia importante para nuestro trabajo será la posibilidad que aporta Bourdieu de superar el concepto de clase y refuncionalizarlo en virtud del de *habitus* definidos como “principios generadores de prácticas distintas y distintivas” pero también como “esquemas clasificatorios, principios de clasificación, principios de visión y de división, aficiones diferentes” (*Razones prácticas* 20).

12 Particularmente los críticos provenientes del marxismo, aunque no exclusivamente ellos, han pretendido que todo fenómeno literario resulta explicable a partir de una visión estructural de la sociedad, cuya consecuencia más cuestionada es la de derivar en una suerte de determinismo. Para una idea general del asunto, además de los textos de Bourdieu mencionados, pueden consultarse los apartados correspondientes que dedican al asunto Carlos Reis y Fernando Gómez Redondo.

Bourdieu es muy claro cuando explica que la detección de esas prácticas y su identificación con ciertos grupos sociales conllevan el riesgo de generalizar automáticamente, lo que constituiría una grave falencia si se desea encarar un trabajo de carácter científico.

Aplicar esta visión a los estudios literarios requiere, para comenzar, de un intenso esfuerzo de reconstrucción de los puntos de vista posibles en la época y en el contexto del escritor (*Las reglas del arte* 79 y ss.), como así también el conocimiento preciso de la historia precedente del campo literario, para evitar “una forma intrínsecamente viciada de comprensión y de explicación” (*Las reglas del arte* 112)¹³.

En el caso de Manuel Mujica Lainez es posible observar cómo la crítica realiza, por una parte, una superposición mecánica y determinista entre la procedencia social del autor y el horizonte de expectativas sobre las conductas, ideologías, temas, etc. que eso genera (campo social), y, por otra parte, su plasmación en la obra literaria (campo literario). Existe una tendencia a despreciar la independencia del campo literario y de sus agentes, es decir, la libertad con la que los escritores se mueven en él. Bourdieu describe el asunto en términos generales de la siguiente manera:

La escritura abole las determinaciones, las imposiciones y los límites que son constitutivos de la existencia social: existir socialmente significa ocupar una posición determinada en la estructura social y estar marcado por ella, particularmente bajo la forma de automatismos verbales o de mecanismos mentales, y también depender, considerar y ser considerado, en resumidas cuentas *pertenecer* a unos grupos y estar inserto en unas redes de relaciones que poseen la objetividad, la opacidad y la permanencia del asunto y que se recuerdan bajo forma de obligaciones, de deudas, resumiendo, de controles y de imposiciones. (*Las reglas del arte* 56. El resaltado es nuestro).

13 Consideramos que en este punto, como en tantos otros, la teoría bourdesiana posee profundas afinidades con la teoría de la recepción de Hans Robert Jauss, quien afirma que “la reconstrucción del horizonte de expectativas ante el que una obra fue creada y recibida en el pasado hace posible, por otro lado, postular preguntas a las que el texto ya daba una respuesta y deducir con ello cómo pudo haber visto y entendido la obra el lector antiguo. (...) Este acceso pone a la vista la diferencia hermenéutica entre la concepción pasada y la actual de una obra, hace consciente la historia de su recepción” (“Historia de la literatura como provocación a la ciencia literaria” 57).

De modo que si algunos aspectos de ciertas obras pueden explicarse muy bien por la experiencia social del autor, otros resultan completamente disonantes dentro de ese esquema porque, como se afirma al comienzo de la cita, escapan a cualquier tipo de determinación directa y visible independientemente de que los críticos, en su afán de generar un relato coherente de la situación, intenten colocarlos allí o den por sentado que así es. El sentido de que la escritura abole las determinaciones es capital para resignificar la práctica literaria de Manuel Mujica Lainez en el contexto de renovación y de posmodernidad que nos proponemos delinear.

Nuestra tarea inicial consistirá, pues, en ordenar una serie de juicios críticos y teóricos sobre Mujica Lainez, seleccionados por su representatividad y su prestigio, para observar algunas de las contradicciones que subyacen en su base. En ciertos casos esas contradicciones son justificables como percepciones limitadas por la excesiva cercanía entre los eventos, es decir entre la producción de una obra y la publicación del examen crítico, pero resulta poco aceptable que con el transcurrir de los años sigan repitiéndose sin demasiadas modificaciones. En otras palabras, intentaremos demostrar que a pesar de la evidencia que se pueda acumular en contra de una asociación automática entre la práctica literaria y el origen social del autor, los críticos siguen recurriendo a esos argumentos para validar lecturas e interpretaciones de las obras. En nuestra opinión esto se debe, en gran medida, a que las imágenes aludidas han llegado a establecerse como bloques del *sentido común*, entendidos por Pierre Bourdieu como ideas naturalizadas en las conciencias individuales y que son sostenidas mecánicamente mediante un pensamiento *sustancialista*¹⁴.

Al reflexionar sobre el principio desarrollado por el sociólogo francés, Pablo Tovillas ha destacado de la siguiente manera la importancia de abordar y desarticular esas unidades del *sentido común*:

14 En su conferencia “Espacio social y espacio simbólico”, el autor explica el concepto de la siguiente manera: El modo de pensamiento sustancialista que es el del sentido común –y del racismo– y que conduce a tratar las actividades o las preferencias propias de determinados individuos o determinados grupos de una sociedad determinada en un momento determinado como propiedades sustanciales, inscritas de una vez y para siempre en una especie de esencia biológica o –lo que tampoco mejora– cultural (Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción
15. Cursivas en el original).

La ruptura con el sentido común es una lucha que el científico social debe entablar sin descanso contra las ideas prefabricadas que se encuentran naturalizadas en las conciencias individuales, de allí la dificultad y resistencia que presentan para su tratamiento y superación.

La consideración de este (...) principio posee relevancia en razón de la estrecha frontera que separa los saberes comunes (suerte de explicaciones seudo científicas de lo social que todos los sujetos portan por el sólo hecho de experimentar la vida social) del conocimiento científico en los estudios sobre la sociedad (38).

De modo que en la identificación de esas estructuras se halla la diferencia entre un conocimiento intuitivo y un saber científico que pueda describir el estado del campo literario. Como intentaremos demostrar, esta divergencia es fundamental para evaluar los avatares que ha sufrido la obra de Mujica Lainez, pero también algunos elementos de su poética de autor, entendida ésta tanto como una serie de temas y recursos técnicos utilizados por el escritor en sus obras como también sus reflexiones personales en torno al hecho literario¹⁵.

Como puede deducirse de lo antedicho, Bourdieu presta especial atención al análisis y desarticulación del *sentido común* al punto de proponer, entre las conductas que deberían regir la profesión del sociólogo (y que, claramente, pueden trasvasarse a la del crítico literario), la necesidad de una permanente lucha contra esos bloques cristalizados del conocimiento. Asimismo, y en otra demostración de la preocupación que esta inercia del conocimiento genera entre los críticos literarios de diversas orientaciones, Jonathan Culler apunta que la teoría literaria:

intenta demostrar que lo que damos por seguro como 'de sentido común' es, de hecho, una construcción histórica, una teoría particular que ha llegado a parecernos tan natural que ya ni siquiera la percibimos como teoría. Al ofrecer una crítica de lo aparentemente razonable y desarrollar una exploración consiguiente de concepciones alternativas, la teoría nos lleva a cuestionar las premisas o los supuestos más básicos en el estudio de la literatura, y perturba todo lo que se puede haber dado hasta ahora por sentado (15).

15 Sobre el concepto de poética de autor, puede consultarse el estudio introductorio de Víctor Gustavo Zonana en *Poéticas de autor en la literatura argentina (desde 1950)*, volumen I, y también el apartado "Hacia una definición del concepto de 'poética'", en el capítulo primero de *La escena del poder: el teatro de Griselda Gambaro de Susana Tarantuviez*, 23-6.

Una vez establecida la pertinencia de abordar los bloques de *sentido común* para comprender mejor los modos a través de los cuales el escritor ha sido considerado en el campo literario, no podemos dejar de observar la complementariedad de este concepto con el de *lugar común* proveniente del ámbito de la retórica. En efecto, a pesar de que gran parte de nuestros esfuerzos están destinados a identificar y analizar el funcionamiento de diversos bloques de *sentido común* que aparecen en la bibliografía en relación con la obra laineceana, es preciso señalar que éstos se manifiestan a menudo (aunque no siempre) a través de *lugares comunes* del discurso crítico.

En otras palabras, el *lugar común* es la manifestación explícita, a nivel lingüístico, del pensamiento adiestrado que origina los juicios cristalizados en bloques de sentido común. Chaim Perelman advierte sobre los riesgos que entraña el desconocimiento de la existencia de estas entidades cuando afirma que “se tiende a olvidar que los lugares forman un arsenal indispensable del que, quiera o no quiera, deberá pertrecharse quien desee persuadir a los demás” (*Tratado de la argumentación* 146). Según el autor, estas formas “[operan] como premisas generales, sobreentendidas con frecuencia, que intervienen para justificar la mayoría de nuestras elecciones” (146). Es evidente que el automatismo que esta idea conlleva en la mirada de Perelman se acerca mucho a la concepción del *sentido común* tal y como la formula Pierre Bourdieu.

En consecuencia, a partir del convencimiento de Perelman de que “todos los auditorios, cualesquiera que fueren, tienden a tener en cuenta ciertos lugares” (147), la revisión de estas estructuras se vuelve necesaria no solamente para el estudio del discurso sino, fundamentalmente para nuestro trabajo, por la posibilidad que entraña de describir el estado cultural de una sociedad:

incluso cuando se trata de lugares muy generales, cabe destacar que a cada lugar se le podría oponer un lugar contrario: a la superioridad de lo duradero, que es un lugar clásico, se le podría oponer la de lo precario, lo que solo dura un instante, y que es un lugar romántico. De ahí la posibilidad de caracterizar las sociedades, no solo por los valores particulares que obtienen su preferencia, sino también por la intensidad de la adhesión que le conceden a tal cual miembro de una pareja de lugares antitéticos (147).

Entre las consecuencias más evidentes de la operatividad de los *lugares comunes*, puede contarse cierta vacilación apreciable en algunos textos críticos que tendremos oportunidad de valorar en los capítulos siguientes. Puede afirmarse

que la vacilación se observa en una suerte de movimiento doble, merced al cual en un primer momento, por ejemplo, los críticos pueden reconocer elementos innovadores en la poética laineceana para, posteriormente, matizar los alcances de esas características o señalarlos como elementos marginales en una poética de autor volcada a los cánones conservadores. Perelman explica esta dinámica de manera elocuente:

En realidad, cuando se trata de lugares, menos aún que cuando se trata de valores, quien argumenta procura eliminar por completo, en beneficio de otros, ciertos elementos; se esfuerza más bien por subordinarlos, reducirlos a los que estima fundamentales.

Cuando los lugares del orden quedan reducidos a los de la cantidad, se juzga que lo anterior es más duradero, más estable, más general; si se los reduce a los lugares de la cualidad, se considerará que el principio es originario – de una realidad superior –, modelo determinante de las posibilidades extremas de desarrollo. Si lo antiguo está valorizado como lo que encarna una tradición, se valorará lo nuevo como algo original y raro (166).

Como se deduce de todo esto, tanto el *sentido común* como el *lugar común* implican una suerte de determinismo, en el sentido de que tanto uno como el otro contienen en sí “todas las preguntas que uno puede plantear frente a un problema dado” (Michel Meyer 72, traducción nuestra). Este tipo de dinámica cultural fue descrita por Michel Foucault a fines de la década de 1960, en su ensayo *Las palabras y las cosas*. Allí Foucault desarrolla su idea acerca del *lugar común* como un mecanismo capaz de dar una lógica a “lo que hay de desconcertante en la proximidad de los extremos o, sencillamente, en la cercanía súbita de cosas sin relación” (3). Foucault opina que estas estructuras mediatizan nuestra experiencia de la realidad, a través de dos extremos polarizados:

Los códigos fundamentales de una cultura —los que rigen su lenguaje, sus esquemas perceptivos, sus cambios, sus técnicas, sus valores, la jerarquía de sus prácticas— fijan de antemano para cada hombre los órdenes empíricos con los cuales tendrá algo que ver y dentro de los que se reconocerá (5).

En el extremo opuesto de esos códigos se encuentra el pensamiento científico y filosófico, que procura explicar “por qué existe un orden en general, a qué ley general obedece, qué principio puede dar cuenta de él, por qué razón se establece este orden y no aquel otro” (5-6). En el espacio que media entre ambos extremos (el de la mirada ya codificada y el del conocimiento reflexivo), existe “una experiencia desnuda del orden y sin modos de ser” en cuyo seno “lucharán

las teorías generales del ordenamiento de las cosas y las interpretaciones que sugiere” (6). Es decir, el autor sugiere la necesidad de evitar tanto la mirada adánica que considera que el ordenamiento de las cosas es “natural” como así también de la mirada teórica que presenta una explicación “única” de ese ordenamiento:

Es ahí donde una cultura, librándose insensiblemente de los órdenes empíricos que le prescriben sus códigos primarios, instaura una primera distancia con relación a ellos, les hace perder su transparencia inicial, cesa de dejarse atravesar pasivamente por ellos, se desprende de sus poderes inmediatos e invisibles, se libera lo suficiente para darse cuenta de que estos órdenes no son los únicos posibles ni los mejores; de tal suerte que se encuentra ante el hecho en bruto de que hay, por debajo de sus órdenes espontáneos, cosas que en sí mismas son ordenables, que pertenecen a cierto orden mudo, en suma, que *hay* un orden (6).

Es por ello que no puede completarse totalmente la desactivación del *sentido común* sin ocuparse al mismo tiempo del correlato lingüístico:

¿A partir de qué “tabla”, según qué espacio de identidades, de semejanzas, de analogías, hemos tomado la costumbre de distribuir tantas cosas diferentes y parecidas? (5).

Es esa costumbre, institucionalizada a partir de la “tabla” de valoraciones, la que nos proponemos desentrañar y cuestionar, primero observando su inscripción y desarrollo en el discurso de los críticos y, en segunda instancia, contrastando sus enunciados con la praxis escrituraria misma de Mujica Lainez. El resultado de ese contraste debería ser la clave hacia una nueva forma de estudiar el objeto literario, en la que los discursos críticos previos, producidos en diálogo con los textos, sean también objeto de la actual indagación. Hans Robert Jauss, en su artículo “Historia de la literatura como provocación a la ciencia literaria”, hace una observación muy pertinente a este respecto cuando indica que:

Una renovación de la historia de la literatura exige destruir los prejuicios del objetivismo histórico, así como fundamentar la estética de producción y de representación tradicional en una estética de la recepción y del efecto. La historicidad de la literatura no se basa en una relación de “hechos literarios”, elaborada *post festum*, sino que se basa en la experiencia precedente de la obra literaria hecha por el lector. Esta relación dialogística es también el hecho fundamental para la historia de la literatura. Pues el historiador de la literatura debe convertirse siempre él mismo primero en lector, antes de comprender y clasificar una obra; dicho de otra manera: deberá permanecer consciente de su posición actual

como lector, antes de poder justificar su propio juicio a través de la sucesión histórica de los lectores (56).

Por lo tanto, y retomando las ideas expresadas más arriba, esperamos que al reconstruir algunos de los puntos de vista contemporáneos y sucesivos, de forma tal que la serie de posiciones habilitadas para ser ocupadas por los escritores queden descritas junto con la progresiva independencia del campo literario, será posible delinear también de qué modo la figura de Mujica fue variando a los ojos de los críticos e, incluso, demostrar que en ciertas ocasiones el dispositivo ideológico de sus obras contradice sus propias declaraciones explícitas. En este sentido, refiriéndose a la labor señera de Flaubert, Bourdieu especifica que:

Reconstruir el punto de vista de Flaubert, es decir el punto del espacio social a partir del cual se formó su visión del mundo, y ese espacio social en sí mismo, es ofrecer la posibilidad real de situarse en los orígenes de un mundo cuyo funcionamiento se nos ha hecho tan familiar que las regularidades y las reglas que lo gobiernan se nos escapan (*Las reglas del arte* 79-80).

En la misma dirección, sería posible indagar en las acciones llevadas adelante por Manuel Mujica Lainez para reforzar la independencia del campo literario y de las leyes que lo rigen, pero sobre todo para crear nuevos espacios dentro del mismo. En la óptica bourdesiana, el cuestionamiento de las formas vigentes, y la consecuente originalidad, tiene como contrapartida la soledad que implica la transgresión de los límites de lo pensable. Un arte tan innovador no puede esperar que mentes moldeadas por las formas que cuestiona lo comprendan, por lo que ese accionar estético justifica en alguna medida la polarización de los juicios. Esta cuestión también fue claramente abordada por Bourdieu en *Las reglas del arte*:

La radical originalidad de Flaubert, y lo que confiere a su obra un *valor* incomparable, radica en la relación que entabla, por lo menos negativamente, con la totalidad del universo literario en el que está inscrito y cuyas contradicciones, dificultades y problemas asume en su totalidad (...). La originalidad de su empresa sólo se desprende de verdad cuando, en vez de convertirla en una anticipación inspirada aunque inacabada de tal o cual posición en el campo actual (...), se la reinserta en el espacio histórico constituido dentro del cual se construyó; cuando, dicho de otro modo, adoptando el punto de vista de un Flaubert que todavía no era Flaubert, se intenta descubrir qué es lo que el joven Flaubert quiso y debió de hacer en un mundo artístico que todavía no había sido transformado por lo que él llevó a cabo como aquel al que nos referimos tácitamente al tratarlo de 'precursor'. Este mundo familiar, en efecto, nos impide comprender, entre otras cosas, el esfuerzo

extraordinario que tuvo que efectuar, las resistencias inauditas que tuvo que superar, y dentro de sí mismo en primer lugar, para producir e imponer lo que, hoy en día, gracias a él en gran parte nos parece tan fácil (153-4).

Hay que aclarar, por una parte, que la reconstrucción completa de todos los puntos de vista posibles excede largamente nuestros propósitos, por lo que solamente nos ocuparemos de ciertos momentos y de ciertas tendencias que resultan significativos para dar comienzo a dicha tarea, con la esperanza de que será continuada posteriormente. Por otro lado, nos parece indispensable resaltar que no estamos sugiriendo de ninguna manera que la figura de Mujica Lainez sea equiparable en el campo literario argentino a la de Flaubert en el francés¹⁶. Sencillamente, traemos a colación las observaciones de Bourdieu sobre el autor de *La educación sentimental* ya que a partir de ellas se explica su teoría. Intentar una analogía directa en ese sentido no solamente supondría una trasposición en verdad conflictiva, sino que contradice nuestras propias postulaciones. Tal y como tendremos ocasión de revisar a lo largo de los capítulos siguientes, el establecimiento de analogías, de oposiciones y de constelaciones nunca es neutral, de modo que siempre, más o menos subrepticamente, se transmiten mediante esos mecanismos otra clase de apreciaciones ideológicas¹⁷. Concretamente, en el caso que nos ocupa, podremos apreciar de qué manera se ha buscado insistentemente relativizar la actividad literaria de Mujica Lainez poniéndola en dependencia de otras poéticas consagradas en el país o en el extranjero.

Parte importante de nuestros esfuerzos estarán destinados a demostrar que muchos de los juicios sobre el escritor y muchas de las valoraciones acerca de su obra, al no considerar el conjunto de las posiciones posibles dentro del campo literario argentino e hispanoamericano, no alcanzan tampoco a observar que la actividad laineceana podría encuadrarse como un intento por fijar nuevas posiciones dentro del mismo. Por mencionar un solo punto en relación con esto, no cabe duda de que al cambiar el eje de observación y ampliarlo a un campo literario más extenso será posible cuestionar la repetida tesis acerca de su

16 Como se verá más adelante, muy a menudo se ha intentado establecer paralelismos de estas características entre el escritor argentino, de un lado, y Flaubert o Marcel Proust, del otro.

17 Al respecto puede consultarse el artículo de Daniel Israel incluido en la bibliografía.

práctica anacrónica de la literatura. En contraste, se verá que en muchas ocasiones sus realizaciones se condicen con los momentos germinales de lo que luego serán consideradas algunas de las manifestaciones paradigmáticas del movimiento de renovación de la narrativa hispanoamericana durante el siglo XX. Aquí sí, las palabras de Bourdieu con las que se cierra la cita precedente, son aplicables al escritor argentino, ya que evidentemente su obra ha tenido que sortear resistencias provenientes de todos los sectores del campo literario, antes de ser valorada en su plenitud.

Un problema teórico: la posmodernidad en América Latina

Al inscribir de esta manera la acción del artista en el contexto más amplio del campo literario, es posible también enfocar su actividad desde una perspectiva más abarcadora, que a grandes rasgos podemos llamar posmoderna. Hemos introducido en nuestros argumentos anteriores este término, no sin tener conciencia de la conflictividad que conlleva su utilización, por lo que consideramos que ha llegado el momento para delimitar su alcance antes de comenzar nuestro análisis.

Uno de los problemas iniciales que debemos sortear es el de la cronología, ya que no existe un acuerdo acerca de cuál es el momento preciso en el que la posmodernidad comienza. A los fines de este trabajo, y basándonos en numerosos estudios que proponen esa fecha, consideramos que ese momento gira en torno a 1950. Entre las causas históricas que suelen señalarse para indicar ese umbral, sobresale el final de la Segunda Guerra Mundial y la consecuente decadencia de la fe en los grandes discursos o en las teorías de la representación¹⁸. Sin embargo, más importante para nuestro enfoque resulta el hecho de que para esa época estuvieran gestándose una serie de cambios en el arte, que eclosionarían algunos años más tarde y de los cuales, a nuestro juicio, participa activamente Manuel Mujica Lainez. Es fundamental dejar en claro que

18 Ver Donald Shaw, 366 y 369.

muchos críticos ubican cronológicamente al posmodernismo en fechas posteriores y que la postulada aquí corresponde, estrictamente, a lo que en el mundo anglosajón suele denominarse “*modernism*”. En nuestro trabajo la utilización de la dupla *modernism*-posmodernismo significaría una complejidad adicional que preferimos evitar, aun a riesgo de que pueda pensarse en una simplificación excesiva de la cuestión. Como pretendemos justificar, el término posmodernismo nos parece lo suficientemente sugestivo y abarcador como para cumplir con la necesidad de circunscribir la mayor parte del período productivo de Mujica Lainez¹⁹.

Un segundo escollo a sortear se encuentra en lo terminológico ya que la denominación, según la opinión de muchos críticos, no es aplicable al mundo hispanoamericano sin severas objeciones previas, fundamentalmente por su asociación con ciertas características propias de los países centrales de occidente. Donald Shaw, en *Nueva narrativa hispanoamericana: Boom. Posboom. Posmodernismo*, ha resumido certeramente la situación acerca del concepto en el contexto en que nos toca indagar:

La verdad es que, al pasar revista a los libros y artículos acerca del posmodernismo en general y acerca de su posible significado con respecto a las letras hispanoamericanas, nos sentimos intimidados y confusos. Intimidados porque resulta

19 Como bien destaca Shaw, varios críticos intentaron demostrar que las dos corrientes en ciertos casos se desarrollaron de modo paralelo aunque en ocasiones las tendencias acabarían por superponerse. Tal es el ejemplo de Raymond Williams, quien según Shaw: “afirma que cabe denominar Modernist a la corriente central de la narrativa hispanoamericana entre 1946 y 1984 aproximadamente (la de Asturias, Carpentier, Yáñez, Marechal, Rulfo, Onetti, Viñas, Otero Silva, Roa Bastos, Sábato), mientras que a partir de Rayuela de Cortázar (1963), existía en paralelo una corriente posmodernista (con Sarduy, Cabrera Infante, Sainz, Agustín, Elizondo, Lihn, Duque López y otros). Fuentes, García Márquez y Puig (siempre según Williams) son Modernist, pero a veces se extravían y derivan en el posmodernismo” (370). Aunque coincidimos con Donald Shaw en su conclusión de que estas divisiones resultan arbitrarias, las hemos transcrita por parecernos que son muy elocuentes en cuanto a las dificultades que entraña la periodización. Al mismo tiempo, también Shaw podría ser pasible de recibir críticas semejantes, ya que en su opinión el Boom sería homologable al modernism anglosajón (366) y por lo tanto también lo serían sus precursores, entre quienes Borges ocupa un lugar preponderante. Sin embargo, numerosos críticos de prestigio, entre quienes se destaca Cristina Piña, señalan a Borges como un posmodernista adelantado. Al respecto puede consultarse el excelente ensayo de Piña: “Borges, un posmoderno avant la lettre”.

cada vez más inevitable postular la existencia de un posmodernismo hispanoamericano; confusos porque proliferan hasta el infinito las aproximaciones al posmodernismo como tal. No existe un consenso ni acerca de lo que significa el término, ni acerca de cómo aplicarlo en el contexto literario hispanoamericano (369).

Hay que aclarar que, si bien Shaw inscribe estas observaciones en su intento por caracterizar el movimiento del *posboom* en oposición al *Boom*, objetivo que ciertamente no nos incumbe en este trabajo²⁰, su descripción del estado de la cuestión es en verdad elocuente. Además, frente a este panorama complejo presentado por el crítico, debemos indicar que no nos proponemos realizar un estudio específico acerca del posmodernismo literario, sino que buscaremos valernos de la denominación, a falta de una menos conflictiva, como una herramienta de abordaje válida para dar cuenta de algunos recursos estéticos muy difundidos y que están presentes en las obras de Manuel Mujica Lainez. En ese sentido, como hemos señalado antes, algunas de las características que se considerarán como posmodernas en la obra del escritor podrían ser *modernistas* en la acepción anglosajona del término.

Nuestra postura se apoyará en un arbitrario, aunque muy necesario, recorte del concepto puesto que dejaremos de lado la discusión que subyace a su aplicación en lo que tiene que ver con las circunstancias sociopolíticas y con el devenir histórico específico de ciertas naciones capitalistas que ostentan la hegemonía económica y cultural del mundo occidental, para concentrarnos en una serie de características estéticas asociables con el mismo²¹. Para dar una idea de la complejidad que esta discusión acarrearía, podemos recordar que Donald Shaw en el libro citado menciona que:

el posmodernismo parece tan íntimamente conectado con la situación de poderío económico, militar y político de los países metropolitanos occidentales que debemos ser cautos al momento de llamar posmodernistas a las culturas de países menos desarrollados. Además, una de las nociones centrales del posmodernismo, que afirma el fracaso de todas las 'grandes narrativas' esperanzadoras comentadas en la

20 Hemos abordado la cuestión en nuestro artículo "De buen periodista a escritor polémico. La poética de Osvaldo Soriano".

21 En este punto cabe aclarar tampoco haremos distinciones entre posmodernidad y poscolonialismo, en la medida en que tal como los elabora Shaw, ambos conceptos sirven para destacar antes una actitud política e ideológica de los creadores que una variable estética.

idea del progreso, difícilmente lograría aceptarse en los países del Tercer Mundo, incluso en los de América Latina (371).

De hecho, una de las principales autoridades sobre el tema, Frederic Jameson, ha defendido la tesis de que el posmodernismo es una fase del capitalismo “más pura que cualquiera de los momentos precedentes” (14). Tal posición despierta una serie de reticencias a sus postulados, especialmente en lo que tiene que ver con su aplicabilidad en países cuyo desarrollo capitalista no está tan avanzado. Según Donald Shaw:

Jameson se destaca de la mayor parte de los demás teóricos del posmodernismo por su deseo de relacionar el movimiento negativamente con lo que, a su modo de ver, constituye la fase actual del sistema capitalista. Llevadas a su extremo, sus ideas terminarían pareciéndose a las de Viñas, Loyola y otros (372).

De las objeciones que se podrían formular sobre afirmaciones de este alcance, habría que mencionar, por ejemplo, la necesidad de reconstruir los puntos de vista de los autores mencionados por Shaw para corroborar, entre otras cosas, en qué medida el sistema capitalista denunciado por Frederic Jameson es equivalente al neo-colonialismo de David Viñas. Si bien Jameson es muy claro a la hora de explicitar su opinión²², sería conveniente realizar un estudio más profundo que abarcara la red de posiciones dentro de los respectivos campos culturales antes de dictaminar si las posturas de ambos podrían considerarse semejantes.

La posmodernidad como pauta cultural

Si bien Shaw tiene el mérito de describir muy bien el complejo, vasto y confuso panorama que se genera al introducir el término posmodernidad en la literatura hispanoamericana, en ningún momento se inclina decididamente por alguna de

22 En su ensayo *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado* afirma que “toda posición posmodernista en el ámbito de la cultura —ya se trate de apologías o de estigmatizaciones— es, también y al mismo tiempo, necesariamente, una toma de postura implícita o explícitamente política sobre la naturaleza del capitalismo multinacional actual” (14. *Cursivas en el original*).

las posibles soluciones ni logra establecer una única aplicación del concepto²³. Esto se debe sobre todo a que dentro de cada uno de esos pares presuntamente antinómicos (*Boom-posboom* / *Modernism-posmodernismo*) se registran líneas divergentes que hacen imposible la homologación²⁴.

Es necesario, por lo tanto, interrogar las teorías de la posmodernidad para comprobar qué aportes elaborados en esos marcos podrían ser de utilidad al abordar la obra de Mujica Lainez. En ese sentido, aunque el enfoque de Jameson busca restringir los alcances del término en el contexto de una posible historia de la literatura en general, algunos de sus deslindes teóricos resultan clarificadores para los fines prácticos que nos proponemos. Al postular una periodización para las etapas modernidad-posmodernidad²⁵, el autor destaca que a menudo las hipótesis de que se valen las historias, en nuestro caso las historias literarias, tienden a “pasar por alto las diferencias y a proyectar una idea del período histórico como una homogeneidad compacta” (15). Frente a esa flagrante simplificación, afirma que:

23 Aunque como hemos señalado en una nota anterior, sí lo hace para el término *modernism*, tendencia a la que procura identificar con el Boom.

24 Shaw recuerda que “al fin y al cabo, Williams termina por incluir en el posmodernismo a todos los narradores hispanoamericanos recientes que continúan y prolongan el experimentalismo del Boom. Pero ya Brushwood y otros habían indicado la existencia de una corriente de narrativa más o menos realista y no tan experimental que se desarrolla paralelamente a la del Boom en los mismos años y en la que nosotros hemos situado uno de los puntos de partida del posboom” (371).

25 Vale la pena mencionar que aquí sí se registra una dificultad insalvable en los intentos de transposición directa de los términos del ámbito europeo-estadounidense al latinoamericano, ya que es bien claro que lo que Jameson considera *modernism* para el primer mundo no se condice en absoluto con el sentido que *modernismo* evoca en el contexto cultural de nuestro continente, lo cual como se verá trae serios inconvenientes terminológicos cuando se pretende que Mujica Lainez es un “modernista”. Por otra parte, si bien esta divergencia refuerza el designio que hemos esbozado de utilizar la denominación “posmodernismo” en un sentido epocal, remitido a lo estético y con un posible inicio en las postrimerías de 1950, es claro que gran parte del arte producido en ese momento será modernista en la perspectiva de Jameson. Como hemos expuesto anteriormente, la transposición es conflictiva y requiere siempre una utilización medida y detallada de los argumentos.

Sin embargo, esto es lo que precisamente me parece fundamental para captar el 'posmodernismo', no como un estilo, sino más bien como una **pauta cultural**: una concepción que permite la presencia y coexistencia de una gama de rasgos muy diferentes e incluso subordinados entre sí (15-6. Las negritas son nuestras).

La amplitud que habilita la concepción de la posmodernidad en el sentido de pauta, nos permitirá realizar una operación fundamental para nuestro estudio, la de entender la expresión artística laineceana como el producto propio de una época y de un estado preciso del campo literario y como una reacción a ciertos estímulos.

Esto, que podría parecer una obviedad, requiere de un esfuerzo dialéctico vasto en el cual habrá que revisar un gran número de juicios previos que, en muchos casos, demuestran la necesidad unificadora y reduccionista de la que el mismo Jameson da cuenta en una de las citas anteriores. Por ejemplo, que en las ficciones de Mujica predomine la narración lineal (en contraste con el fragmentarismo que predomina en muchas de las obras contemporáneas), no debería sugerir necesariamente que esos textos sean la reminiscencia de un estilo perimido o que surjan como la manifestación de una actitud retrógrada por parte de su autor²⁶. Por el contrario, al colocar las obras en diálogo con la situación sistémica, es decir en relación con una serie de pautas culturales características de la posmodernidad que actúan en el campo literario, podremos defender la idea de que responden a los lineamientos contemporáneos. No se trata tampoco, como bien lo aclara Jameson, de considerar que toda la producción estética de la época sea posmoderna, sino de revelar la estructura del "campo de fuerzas en el que han de abrirse paso impulsos culturales de muy diferentes especies" (20-1). En cambio, y revirtiendo el punto de vista, su manifiesto designio político podría alertar sobre la necesidad de estar atentos a las conductas de los críticos, que en muchas ocasiones adhieren a lineamientos culturales amplios y no explicitados, al:

proyectar el concepto de una nueva norma cultural sistémica y de su reproducción, con objeto de reflexionar adecuadamente sobre las formas más eficaces que hoy puede adoptar una política cultural radical (21).

26 Shaw opina que en la corriente del posboom se observa, junto a una tendencia experimentalista y continuadora del Boom, una línea en la cual los escritores intentan regresar a un nuevo tipo de realismo (ver, por ejemplo, p.367).

En lo que toca al tema de estudio propuesto aquí y como hemos adelantado al enumerar algunos de los clichés más instalados en la crítica, frecuentemente tendremos ocasión de corroborar cómo se caracteriza a Mujica Lainez como un escritor modernista. Bajo ese rótulo se engloban una serie muy dispar de rasgos que abarcan desde la praxis artística (algunos temas, ciertas observaciones sobre lo estilístico, etc.) hasta componentes de orden personal (su forma de vestir o su presunta manera de posicionarse en las coordenadas de la contemporaneidad), pero siempre regidos por una misma consideración: la de que estamos frente a un escritor anticuado, pasado de moda. A nuestro entender, lo que subyace a esta caracterización en la que se conjuga una lectura superficial de la obra con una valoración, más o menos explícita y más o menos negativa, que la marca como algo de otra época, es en primera medida el desconocimiento de algunos recursos estéticos de los que la posmodernidad se vale (y de los que nos ocuparemos a continuación) pero, en segunda medida y fundamentalmente, la negación de la existencia de una “pauta cultural” en la cual manifestaciones artísticas tan disímiles entre sí concurren con mayor o menor grado de conflictividad.

De cualquier manera, y por muy útiles que puedan resultar las herramientas teóricas desarrolladas por Frederic Jameson, es evidente que los fines de militancia de su estudio no concuerdan con los nuestros, fundamentalmente porque las condiciones de producción artística y la situación estructural-institucional de la teoría y el público a los que su trabajo va dirigido son radicalmente distintos.

Como decíamos antes, para justificar la inclusión de las obras de Mujica Lainez en el contexto de la posmodernidad, y dejando de lado el argumento cronológico ya esbozado, es preciso primero describir algunos rasgos característicos del arte del período que pueden verificarse en la producción del autor.

Parodia, nostalgia e ironía: hacia la definición de una poética posmoderna

En los apartados anteriores nos hemos ocupado de delimitar el término posmodernidad para, posteriormente, justificar por qué lo utilizaremos en el sentido de una pauta cultural que sobrevuela el campo literario y a cuya luz deberían entenderse muchas de las producciones artísticas del período. Es necesario ahora explicar de qué modo particular concebimos aquí la naturaleza posmoderna y repasar brevemente algunos de los mecanismos con los cuales se manifiesta.

En ese sentido, las posibilidades que abre el enfoque de la posmodernidad como una pauta cultural han sido abordadas en un volumen colectivo que lleva por título *Literatura y (pos)modernidad*. Sandra Jara, cuyo aporte abre la colección y encara el asunto casi exclusivamente desde la teoría, destaca que:

más que pensarla como un nuevo período histórico, entendemos la posmodernidad como una interpretación de la Modernidad que conlleva una actitud crítica hacia ella. Por tal motivo –aunque nos resulte incómodo el prefijo *pos*, debido a la carga temporal que implica–, las líneas que siguen intentarán mostrar que, si es posible hablar de una teoría literaria posmoderna, es porque ella surge gracias a que en el seno de la Modernidad se originó una línea de pensamiento dirigida a conmovier algunos de sus principios absolutos (15).

Si bien la autora se orienta luego hacia las líneas filosóficas que desarrollan algunos estudios críticos sobre la literatura, el fragmento citado tiene la virtud de recordarnos con claridad la complejidad que subyace en la terminología y de destacar el áspero cuestionamiento de los paradigmas modernos que se realiza desde la posmodernidad. Es justamente en esa dialéctica donde residen algunas de las claves que permiten desentrañar la posición de Manuel Mujica Lainez en el devenir del campo literario, lo cual equivaldrá en el desarrollo de estas páginas a justificar su poética de autor en los márgenes delimitados por la posmodernidad literaria.

A tal fin, y del vasto panorama de estudios sobre la cuestión, nos interesa destacar la perspectiva desarrollada por Linda Hutcheon. Si bien muchos autores

muestran reticencias a los abordajes sobre la literatura hispanoamericana²⁷ que la estudiosa ha realizado, es innegable que algunos de sus postulados resultan de interés para describir, por lo menos, la situación en términos generales.

Otro motivo adicional para tener en cuenta su enfoque es que, en cierta medida, surge de una visión opuesta a la de Jameson con quien no solamente disiente en las interpretaciones de la naturaleza del arte posmoderno y de sus modulaciones²⁸, sino que manifiesta una ideología muy diversa a la hora de evaluar algunos mecanismos identificables con la posmodernidad, tales como la parodia, la nostalgia y la ironía.

Entre los factores propios del arte contemporáneo y posmoderno, Hutcheon destaca el valor preponderante de la parodia. Así, en su libro *A theory of parody: the teachings of twentieth-century art forms*, Hutcheon ofrece su visión:

parody in this century is one of the major modes of formal and thematic construction of texts (...). Parody is one of the major forms of modern self-reflexivity; it is a form of inter-art discourse (2).

Entendida de esta manera, la parodia resulta ser la forma de canalizar un arte autorreflexivo y metaficcional que reviste un grado diverso de complejidad. En el trabajo de Hutcheon, que surge por lo tanto del intento de caracterizar un fenómeno muy amplio e irreductible a una teoría unívoca, se destaca un aspecto que ilustra muy bien nuestra concepción de la poética laineceana:

I want to retain the term parody for this structural and functional relationship of **critical revision**, partly because I feel that a word like quotation is too weak and carries (etymologically and historically) none of those parodic resonances of distance and difference that we have found to be present in modern art's reference to its past (15, resaltado nuestro).

Puede verse claramente en esta cita (y los ejemplos aportados por Hutcheon a lo largo del libro lo confirman) que su concepción de la parodia incluye a la tradición

27 Es el caso de Shaw quien, en el libro ya citado, opina que las nociones de Hutcheon son en general superficiales (369) y que sus reflexiones sobre el mundo hispanoamericano son poco convincentes (374).

28 Al respecto puede consultarse el artículo "Irony, Nostalgia, and the Postmodern", donde Hutcheon analiza y deconstruye varias de las afirmaciones de Jameson.

literaria o artística precedente, a la cual se “revisa” de un modo crítico desde el arte mismo.

En el contexto del presente trabajo esta visión se relaciona con la hipótesis de que al marcar, como se señaló anteriormente, a Manuel Mujica Lainez como un escritor anacrónico, romántico y modernista, por ejemplo, los críticos pasaron por alto, a menudo, el componente irónico que se desprende de sus textos y omitieron la relectura a la que sometió a los modelos que presuntamente imitaba. Intentaremos demostrar que la estética laineceana no pretendía escapar hacia el pasado del modernismo o del realismo decimonónico, ni imitar a Larreta o a Proust, por citar algunos de los argumentos frecuentes, sino que procuraba releer esas estéticas a la luz de la contemporaneidad. En este sentido, y recurriendo nuevamente a Hutcheon, podemos asegurar que la parodia posmoderna es “repetition with critical distance, which marks difference rather than similarity” (6) y también, para ser más específicos en relación con el caso que nos compete, que “is not a matter of nostalgic imitation of past models; it is a stylistic confrontation, a modern recoding which establishes difference at the heart of similarity” (8).

Como veremos, muchas obras de Manuel Mujica Lainez pueden abordarse en clave paródica. De hecho, el análisis que propondremos desde la perspectiva del realismo mágico, de la nueva novela histórica y desde lo autoficcional tendrá en cuenta, necesariamente, esta concepción de la parodia como revisión crítica de la tradición instaurada. Fundamentalmente, intentaremos demostrar cómo esas áreas seleccionadas develan una original actividad creadora acorde al estado del campo literario en cuyo seno fueron producidas. Podemos adelantar que la permanente supresión de esta característica que se aprecia en los estudios críticos acerca de la obra de Mujica Lainez surge, por una parte, de los temas y de los recursos utilizados por el escritor, en los que se nota no un apego a las formas tradicionales pero sí una voluntad formal menos “experimental” que en algunos de sus colegas (y aquí la comparación con Julio Cortázar resuena inevitablemente), y, por otro lado, de confundir su ideología conservadora y su procedencia social con sus prácticas estéticas.

En relación con todo esto, se vuelve necesario aclarar en que no pretendemos sugerir que Mujica Lainez participara de una ideología política de izquierda en cualquiera de sus variantes, con las características que sí pueden observarse en muchos contemporáneos. Para establecer más claramente la distinción que intentamos introducir, podemos recurrir una vez más a Hutcheon quien observa que: “Yet parody, while often subversive, can also be conservative; in fact, parody is by nature, paradoxically, an authorized transgression” (101). Esta

explicación resulta de interés para evitar la confusión entre una práctica renovadora en el arte y el compromiso en el campo de la acción política directa, confusión de la cual fueron objeto los escritores latinoamericanos durante la segunda mitad del siglo XX, fundamentalmente por la consagración inaudita del *Boom* con las técnicas experimentales que usualmente se le reconocen. Frente a ese fenómeno de la literatura hispanoamericana, las variaciones que fueron sufriendo los juicios acerca de Jorge Luis Borges, o su progresiva “rehabilitación” por parte de los críticos de todos los sectores del campo literario²⁹, constituye una buena confirmación de la necesidad de encarar el estudio que proponemos.

Por último, cabe mencionar que en la práctica una serie de características concomitantes, recurrentemente señaladas en la obra lainecena, confluyen para sostener esa confusión uniformadora entre lo social en sí mismo y el arte, entre anhelo político y formulación estética. Aquí podemos rescatar el reconocimiento de elementos nostálgicos e irónicos que son subrayados desde numerosos estudios críticos en la obra del escritor como manifestaciones de su presunto conservadurismo estético, sin reparar en que esos elementos también son señalados como característicos en el arte posmoderno.

Nuevamente Hutcheon resulta esclarecedora en este asunto cuando en su artículo titulado “Irony, Nostalgia, and the Postmodern” se refiere a la periódica aparición de las mismas en el arte contemporáneo para luego intentar un deslinde de las causas por las cuales sucede esa superposición:

What irony and nostalgia share, therefore, is a perhaps unexpected twin evocation of both affect and agency –or, emotion and politics. I suspect that one reason they do so is that they share something else– a secret hermeneutic affinity.

Esa estrecha vinculación, según la autora, es la que explicaría ciertas maniobras de la sociedad de consumo masivo en la actualidad, tales como la revalorización de la pluma fuente como objeto de lujo en un momento en que casi se ha perdido la escritura manuscrita. En el caso de Mujica Lainez esta observación se corrobora en la presencia casi obsesiva en sus relatos de objetos decorativos que no son útiles (ni siquiera bellos) pero que por eso mismo terminan por funcionar como portadores de la identidad de sus amos y, en otro nivel, la recuperación de

29 Sobre este particular, puede consultarse *Antiborges* de Martín Lafforgue donde puede verse la progresiva revalorización del escritor por parte de los críticos provenientes de la izquierda.

la anticuada casona señorial frente a la funcionalidad del edificio de departamentos. Esas alusiones que implican cierta nostalgia, son siempre acompañadas con un dejo irónico como se puede verificar en la siguiente reflexión, perteneciente a la novela *La casa*:

Yo fui una gran dama opulenta, decorativa, caprichosa, con muchos defectos y algunas virtudes, indudablemente ‘personal’, mientras que mi reemplazante será alguien adocenado, insípido, ‘funcional’, más útil que yo desde el punto de vista práctico, pero mucho menos útil si se tienen en cuenta otros valores en la balanza, porque también es útil y muy útil, a mi entender, lo que embellece de balde, lo que tiende líneas nostálgicas y sugerentes hacia el pasado siempre más fascinador (213-4).

Pero en términos más abstractos la importancia de la ironía y de la nostalgia como categorías de análisis en general, y muy especialmente para una poética como la de Manuel Mujica Lainez, radica principalmente según Hutcheon en que para “ser” o para manifestarse requieren de un receptor activo que responda al estímulo existente:

I want to argue that to call something ironic or nostalgic is, in fact, less a *description* of the ENTITY ITSELF than an *attribution* of a quality of RESPONSE. Irony is not something in an object that you either “get” or fail to “get”: irony “happens” for you (or better, you *make* it “happen”) when two meanings, one said and the other unsaid, come together, usually with certain critical edge. Likewise, nostalgia is not something you “perceive” *in* an object; it is what you “feel” when two different temporal moments, past and present, come together for you and, often, carry considerable emotional weight. In both cases, it is the element of response –of active participation, both intellectual and affective– that makes for the power.

Es decir que la consideración de la presencia de la nostalgia y de la ironía podría redundar junto con lo paródico, por una parte y como hemos insistido en este apartado, en la concepción de la poética laineceana como producto de una estética posmoderna regida por lo ideológico aunque independiente de ello, pero, por otra parte, permite sugerir al mismo tiempo la necesidad de prestar más atención a la actividad crítica como instancia que le “atribuye” un valor determinado (que es uno entre otros muchos posibles) a esas características.

Por supuesto que Hutcheon, al relacionarlas con la posmodernidad, no pretende que sean exclusivas del período: ambas han sido utilizadas con mayor o menor

asiduidad, pero de manera permanente, a lo largo de la historia de la cultura³⁰. Desde este punto de vista, en cambio, lo que resultaría particular de la posmodernidad es la intención de alertar sobre su utilización, se desea deconstruir la nostalgia a través de la ironía para que el receptor sea consciente de sus respuestas:

This may in part be because irony and nostalgia are not qualities of *objects*; they are responses of *subjects* –active, emotionally- and intellectually-engaged subjects. The ironizing of nostalgia, in the very act of its invoking, may be one way the postmodern has of taking responsibility for such responses by creating a small part of the distance necessary for reflective thought about the present as well as the past.

Para concluir, deseamos llamar la atención sobre el hecho de que en el título que encabeza este apartado, hemos incluido deliberadamente una ambigüedad. Efectivamente, no consta en él si la “definición de una poética posmoderna” que se busca apunta a lo general (la posmodernidad como pauta cultural y sus caracteres) o a lo individual (la poética posmoderna del escritor elegido). Esto se debe a que al concluir el derrotero que estamos ahora proponiendo, deberíamos poder delimitar una imagen de Manuel Mujica Lainez que seguramente habrá de variar radicalmente de muchas de las percepciones más recurrentes que circulan en el campo literario, donde el autor no representa en absoluto a la posmodernidad sino todo lo contrario. Con eso no queremos sugerir que aquellas interpretaciones sean necesariamente incorrectas, pero sí que se necesita una mirada sistémica que dé cuenta de una poética de autor que podría resultar más compleja y revulsiva de lo que habitualmente suele pensarse. En otras palabras, la ambigüedad del título debe mantenerse ya que en ella descansa la posibilidad de saber más sobre el escritor, pero también más sobre la posmodernidad al atender a una de sus formulaciones concretas en el ámbito latinoamericano. Procuraremos abordar ambos frentes apelando a las herramientas teóricas desarrolladas por Pierre Bourdieu y por los teóricos de la posmodernidad que hemos descripto en estas páginas.

30 Hutcheon anota que no importa la ideología del emisor para utilizar la nostalgia y la ironía, puesto que ambas son ejemplos de lo que “Hayden White calls ‘transideological’: it can be made to ‘happen’ by (and to) anyone of any political persuasion”.

I-Primera parte: *Sentido común*

Pero ni siquiera desde el punto de vista de las cosas más insignificantes de la vida somos los hombres un todo materialmente constituido, idéntico para todos, y del que cualquiera puede enterarse como de un pliego de condiciones o de un testamento; no, nuestra personalidad social es una creación del pensamiento de los demás. Y hasta ese acto tan sencillo que llamamos «ver a una persona conocida» es, en parte, un acto intelectual (Marcel Proust, *En Busca del tiempo perdido: Por el camino de Swann*).

Comentarios alevosos que nacían en esta borda, pasaban a la otra borda, saltaban de nave a nave, como por obra de embeleco —y no dudo que quienes fraguaban tales decires fuesen los más instruidos que conmigo llevaba, pues triste es reconocer que la crítica malvada, la mezquina apreciación y hasta el infundio, florecen, como planta silvestre, ahí donde los hombres, por tener algunas lecturas y creer que saben algo de algo, muestran especial regocijo en afilarse las lenguas sobre el lomo del prójimo y más si no mandan, sino que son mandados (Alejo Carpentier, *El arpa y la sombra*).

A lo largo de este capítulo nos proponemos delinear un panorama sobre la percepción de la cual ha sido objeto Manuel Mujica Lainez en el campo cultural. Si bien hemos considerado diferentes fuentes documentales y críticas, nos centraremos en los testimonios que a nuestro juicio son los más representativos tanto por el prestigio y la seriedad con la que sus autores han trabajado como por el rol formativo que muchos de esos textos cumplen. Pretendemos observar, a través de estos testimonios, el modo en que Manuel Mujica Lainez ha sido leído, estudiado, entendido e ingresado en la historia de la literatura en términos generales. El propósito de tal reconstrucción es doble. Por una parte, nos permitirá reconocer las elecciones que han realizado los críticos, quienes optan claramente por ciertos relatos para operar sobre los textos e imponen de esa manera una versión oficial sobre el escritor. Demostrar que mientras se proponen esas lecturas, hay otras visiones que son omitidas o silenciadas supone la posibilidad, por ejemplo, de hallar nuevos elementos de análisis y enfoques para la valoración de la obra y de su autor. Por otra parte, esperamos poder contribuir también a la descripción de ciertos mecanismos culturales que no siempre están del todo claros y que influyen de manera determinante en el

establecimiento de mitos o protocolos de lectura que encasillan la obra. Este asunto es fundamental para comprender los procesos de canonización que se dan en el seno del campo literario.

La aproximación a la imagen del escritor será de carácter general por el momento y se irá complementando y contrastando en los capítulos de la segunda parte con abordajes más específicos de la obra. Por ahora nos centraremos principalmente en el corpus de trabajos más inclinados a dar una visión abarcadora y que colaboran en la fijación de una imagen suya en el campo cultural, tanto dentro como fuera del ámbito académico: se trata de semblanzas, biografías, estudios universitarios, prólogos, historias de la literatura, etc. Por la lógica propia del campo literario resulta difícil realizar un estudio diacrónico que avance linealmente en una sola dirección, mientras que estudiar un único período de la producción del autor y de la crítica al respecto resultaría en exceso limitado. Por lo tanto hemos optado por detectar algunos de los clichés críticos más importantes, indagar en su posible origen, en las razones por las cuales se mantienen a lo largo de los años (o por las cuales desaparecen) y rastrear su persistencia en el estado del campo literario actual, subsumiendo el criterio cronológico a este propósito.

Para cumplir con el objetivo descriptivo que hemos propuesto, será necesario avanzar y retroceder muchas veces en el eje temporal, como así también conectar datos que, por provenir de zonas muy diversas del campo, resultan en ocasiones difíciles de amalgamar. Así, comenzaremos por analizar la visión del escritor reconocible al momento de su muerte, fundamentalmente en un par de artículos muy difundidos de Cristina Piña y en *Respiración artificial*, de Ricardo Piglia.

Posteriormente, abordaremos también documentos biográficos y académicos, con el propósito de descubrir la instalación y evolución de esos mitos de lectura en textos que, en general, intentan dar una visión algo más reposada y panorámica del asunto. Como buscamos demostrar, esto no siempre es así, ya que sus autores se manejan frecuentemente con los mismos *lugares comunes* que estaban en circulación, por lo que no solo no los cuestionan sino que los refuerzan.

Es evidente que tanto el ordenamiento del material en el abordaje propuesto como las lecturas de los textos críticos a analizar resultan de una selección, por lo

que precisa de recortes y parcialidades. Aun así es la forma en la que, a nuestro entender, mejor podremos describir el dinamismo del campo literario. Entre los méritos que justifican esta elección procedimental, se cuenta el hecho de que nos permitirá observar que en muchos casos el escritor es juzgado con los mismos parámetros desde ámbitos muy diferentes del campo cultural. Este tipo de mecanismos, por cierto, no es extraño y revela el modo en que un paradigma de lectura se impone de manera que termina por incluir tanto a quienes reciben favorablemente al escritor como a quienes tienen una actitud adversa hacia él. También se verifica una creciente independencia del paradigma, de modo que se vuelve una piedra de toque inevitable para los nuevos discursos críticos al respecto. Observaremos finalmente los intentos de algunos sectores por romper ese paradigma e iniciar uno nuevo, aunque la tarea no sea nunca fácil porque los contenidos están naturalizados, bajo estructuras de *sentido común*.

El *sentido común* y el *lugar común* en la crítica sobre Manuel Mujica Lainez

Como hemos mencionado con anterioridad existen, a nuestro juicio, múltiples *lugares comunes* sobre la figura y obra de Mujica que deben ser reconsiderados y discutidos. En algunas ocasiones, son concepciones que vienen arrastrándose desde hace décadas, que responden a un estado del campo cultural muy específico y cuya capacidad explicativa es, por lo menos ahora, muy limitada. Entre los más difundidos, debemos destacar primero la opinión según la cual Mujica Lainez es un escritor decimonónico en el siglo XX, o sea un fenómeno epigonal absolutamente desfasado en el tiempo y el espacio. Esta idea es fundamental para comenzar a dilucidar el rol asignado al autor en el campo literario y el modo en que su práctica estética es comprendida y asimilada por los lectores.

En el caso de Mujica Lainez, esa imagen es el resultado de un extenso y complejo desarrollo que abarca más de cincuenta años de presencia en el campo cultural y en el que se combina la idea que se desprende de su creación literaria con la que surge de otras actividades en las que se destacó el autor, entre las que podemos mencionar su temprana participación política (el apoyo a ciertos partidos y el

rechazo de otros o la simpatía por determinados procesos como dictaduras, gobiernos antipopulares, etc.), su extensa carrera periodística y su presencia en los medios masivos de comunicación vinculada al cultivo de un personaje social extrovertido y polémico, que a menudo lo llevaba, por ejemplo, a las tapas de las revistas de moda.

A continuación consignamos los principales bloques de *sentido común* de la crítica que abordaremos, no sin antes dejar en claro que la distinción es artificial ya que entre muchos de ellos se registran vínculos estrechos, que los interconectan con mayor o menor grado de evidencia y de verticalidad, pero también porque en algunos casos suponen profundas contradicciones epistemológicas:

El prejuicio de que es un escritor modernista, cuyo arte resulta anticuado en el contexto de renovación del siglo XX.

Su epigonalidad respecto de la generación del 80.

La idea de que estamos frente al “cronista” de una clase y, al mismo tiempo, la percepción de que su arte no representa ninguna ideología.

La equiparación de su proyecto literario con el de Marcel Proust.

La asociación de su escritura propiamente dicha con sus declaraciones personales en diferentes contextos sociales, que favoreció el hecho de que se tildara a la primera de superficial a raíz de esas apariciones.

En los próximos apartados revisaremos algunos de los *lugares comunes* recién especificados, aunque es preciso destacar que si bien son los más recurrentes no son los únicos que podrían detectarse. Por el contrario, es necesario remarcar que pueden señalarse otros de gran importancia, pero que por razones de espacio han sido excluidos de nuestro estudio. Eventualmente mencionaremos algunos de ellos, pero en lo esencial su análisis quedará pendiente para ser profundizados en el futuro.

La epigonalidad y el modernismo

En el diálogo entre la escritura y la representación social o extraliteraria de Manuel Mujica Lainez que mencionamos antes, se asienta, en cierta medida, la

idea de su epigonalidad. Los lectores en general y los críticos en particular han dado por cierta la coincidencia entre la figura del escritor y la de su obra, por lo que puede afirmarse que el razonamiento seguido es *sustancialista*. En otras palabras, parece respetarse una lógica de que así como Mujica Lainez se presenta en público como un *dandy* y ya que en sus creaciones los temas giran, por ejemplo, en torno a la decadencia de una clase social o hacen referencia a un estado de sociedad idealizada en la cual la oligarquía ocupaba un rol preponderante que no se corresponde con el estado actual, por todo ello sus obras serían en realidad el lamento de un escritor reaccionario en torno del dominio y del poder ya perdidos para siempre. Corolario natural de todo ello es que su obra se perciba como anacrónica, frívola y puramente esteticista. Incluso los críticos y los biógrafos que señalan la necesidad de diferenciar entre la frivolidad del personaje social, al que denominan Manucho, y la capacidad del escritor para producir obras intensas y profundas, caen a menudo en la trampa y niegan la existencia de cualquier germen de renovación artística en sus textos.

Como hemos adelantado, comenzaremos por identificar los *lugares comunes* en las imágenes del escritor que circulaban hacia comienzos de los años ochenta, es decir en fechas cercanas a su deceso, para luego analizar otros testimonios. Como ejemplo crítico representativo, comenzaremos mencionando dos conocidos artículos de Cristina Piña, para luego pasar a considerar la imagen del escritor sostenida desde la ficción por Ricardo Piglia. El primero de los artículos es “Historia, realidad y ficción en la narrativa de Manuel Mujica Lainez”, que fue publicado en el número con que la revista *Sur* homenajeó al fallecido escritor³¹. Para abordar la obra de Mujica, Piña propone siete líneas narrativas a través de las cuales recorrer los textos, enfocándolos siempre desde una idea rectora, que según ella, atraviesa toda su literatura: el paso destructor del tiempo³². La tesis

31 *Sur*, n°358-359, enero-diciembre de 1986. El volumen entero es representativo y muy importante para reconstruir la imagen del escritor, aunque por razones de espacio no podemos extendernos en un análisis pormenorizado. En la bibliografía final incluimos los trabajos más relevantes en entradas individuales, según el nombre del crítico, para facilitar su identificación.

32 Las líneas narrativas en cuestión, son: el paso del tiempo a través de un espacio determinado; la clase o la stirpe a través del tiempo; el individuo y los grandes recortes temporales; el escritor y su propia inmortalidad; la parodia del individuo, la familia y el espacio a través del tiempo; el rescate del instante; y la inmortalidad reafirmada.

de la autora resulta muy clara y explica con precisión cuáles son los aspectos fundamentales de la poética del escritor homenajeado.

Sin embargo, para nuestros fines, el artículo también es interesante por el modo en que, a pesar de la lucidez con la cual Piña estudia la obra, se puede ver funcionando en él la estructura del *sentido común* en torno a la figura de Mujica. No otra cosa representa el hecho de que la estudiosa defina la cosmovisión del escritor con los siguientes términos: “la postura filosófico política, en Mujica Lainez cristaliza una visión esencialmente aristocrática, estetizante e idealista”³³ (173). Además, Piña bosqueja un panorama de las posiciones extremas del campo literario en que la figura del autor homenajeado se opone a la de Julio Cortázar, fallecido también en el año de 1984:

Respecto de su lugar respectivo [de Mujica Lainez y de Cortázar] en nuestras letras representan inserciones también exactamente opuestas. Así, si Cortázar es quien da el impulso a la transformación y renovación de la novela argentina –más allá de sus ilustres antecesores–, tanto en el plano de las técnicas narrativas como en el de la función de la novela, lo cual permite comparar su inserción en nuestro medio narrativo con el de Joyce respecto de la novelística europea, Mujica Lainez es el último y tardío representante de la gran novela tradicional que florece en el siglo XIX, y equiparable, por ello, a esa otra gran figura terminal de la tradición realista dentro del contexto europeo, la de Marcel Proust, a quien, por otra parte, el autor argentino reconoce en muchos sentidos como su maestro (173-4).

Podemos apreciar claramente cómo Mujica es percibido como la contracara de Julio Cortázar, quien representa la posición renovadora. Esta mirada, en la que se identifica a cada uno de los escritores con elementos dispuestos de un modo en que ambos podrían considerarse un par antinómico, estaba muy difundida por

33 Esta misma idea puede observarse, más o menos explícitamente, en otros artículos incluidos en el mismo volumen, como por ejemplo en los de Puente Guerra y Lojo, para mencionar solamente dos.

aquellos años y, como veremos más adelante, en cierta medida todavía hoy permanece activa³⁴.

Piña, además, insistirá y reforzará algunas de estas ideas sobre Mujica en otro trabajo titulado “Los indicadores ideológicos en la obra de Manuel Mujica Lainez” (publicado en 1989), en el cual desarrolla la tesis de que el autor habría buscado el arte como forma de predominio clasista. En este segundo texto, la estudiosa parte de la idea de que el campo artístico es un ámbito no completamente democratizado y, basándose en la inclinación de Mujica por una serie de variables estéticas vinculadas también con el contexto histórico sería posible, según ella, detectar la relación ideológica del autor con la generación del 80. El campo artístico sería, por lo tanto, un reducto elitista de la oligarquía argentina:

Es decir que, si bien el arte hacia 1940 es mayoritariamente el lugar de los descendientes de la oligarquía, se ha producido un reacomodamiento del campo intelectual que exige nuevas “marcas” a partir de las cuales se diferencie el discurso literario de los autores de clase alta, de aquel producido por quienes descienden de inmigrantes

En el caso de Mujica Lainez, dicha “marca de pertenencia” estará constituida por el esteticismo aplicado a la elaboración del estilo. Ahora bien, ¿qué forma concreta adopta dicho esteticismo estilístico?

Creo que la de la articulación de una doctrina de fines del siglo XIX, la del “arte por el arte”, con un elemento que alcanza una importante significación cultural en la Argentina de principios del siglo XX: el purismo hispánico en el manejo del castellano (85).

34 Al respecto, puede consultarse un artículo nuestro titulado “Ramarzo-Boyuela: la recepción de Bomarzo y de Rayuela en El escarabajo de oro”. Allí nos propusimos aportar una mirada por detrás de la operación crítica que entiende que las obras de Mujica Lainez y de Cortázar son un par de opuestos complementarios, donde, como ya se dijo, el primero representa las tendencias conservadoras o directamente epigonales respecto del siglo XIX, mientras que el segundo es el paradigma de la renovación que se produjo en el siglo XX. En nuestra opinión, y fuera de las diferencias poéticas que se registran entre las obras de uno y otro, es posible demarcar una serie de datos circunstanciales que concurren para disparar o reforzar las operaciones críticas de distanciamiento y comparación. Uno de esos datos es la publicación prácticamente al mismo tiempo de sus obras más representativas: Bomarzo, por el lado de Mujica Lainez y Rayuela, por el de Cortázar.

Si bien es verificable en algunas obras, la propuesta de Piña es difícil de aceptar, ya que no puede generalizarse el “purismo hispánico” de las obras de iniciación de Mujica Lainez a novelas posteriores, en las que ese elemento no se registra con la misma intensidad, e incluso podría decirse que desaparece. Unos párrafos más adelante, al procurar identificar los rasgos principales de esa narrativa, Piña considera que son la tercera persona omnisciente y el uso del tiempo pretérito (86-7), características que tampoco son aplicables a todas las obras del escritor. Podría sospecharse, nuevamente, que lo que juega un papel fundamental en estos juicios son la estirpe y las amistades de Mujica (por ejemplo, es inevitable sospechar que cuando Piña se refiere al “purismo hispánico” de los escritores de comienzos del siglo XX tiene en mente, principalmente, a Enrique Larreta, cuya vinculación con Manuel Mujica Lainez es una constante en el campo crítico).

Los fragmentos citados son de utilidad, en primera medida, porque permiten ver de qué modo el pensamiento *sustancialista* se manifiesta a través de la asociación automática que se establece entre una elección estética y una opción ideológica. Según esa lógica, las manifestaciones artísticas del escritor estarán determinadas por su pertenencia social de un modo verticalista, lo cual explica que Piña mencione la presunta necesidad de Mujica para introducir marcas que diferencien su discurso elitista del de los descendientes de inmigrantes.

En concreto, todo esto refuerza nuestra hipótesis de que, con un mayor o menor grado de explicitación, desde ciertos sectores de la crítica se propone leer la obra de Mujica como un sofisticado artefacto anticuado y elitista. Independientemente de si algunos de esos rasgos pueden o no hallarse en la obra, dicha actitud por parte de los críticos supone dos consecuencias principales: la primera, y más importante, es la de vaciar sus textos del espíritu artístico de la época que los vio nacer. Esto implica, por supuesto, la clausura estética de su literatura porque queda registrada como el final ciego de una corriente que había nacido durante el siglo anterior y que muere, en absoluta decadencia y anacronismo, en un período que se considera de profunda renovación. La segunda consecuencia es la de asociar la obra, indiferenciada de su autor, con una facción del campo literario que perdió su hegemonía definitivamente hacia la década del 60, con lo cual la actitud de los críticos se corresponde, en realidad, al encasillamiento ideológico de Mujica Lainez en un momento de gran polarización cultural. Para decirlo de otra manera, lo que surge de esta breve descripción que hemos realizado es que las lecturas críticas se

guían por ciertos preconceptos vinculados a la clase social del artista y a sus manifestaciones personales en el ámbito público, que a nuestro entender no necesariamente tienen por qué trasladarse a la obra. Cabe insistir en que el tipo de juicio que propone Cristina Piña se encuentra presente en un gran número de testimonios críticos y que si hemos hecho referencia a sus artículos es porque, ante la imposibilidad de dar cuenta de todos los estudios analizados para la elaboración de este trabajo, hemos optado por utilizar los que nos parecen más serios y de mejor calidad expositiva.

En los comienzos de la década de 1980 y desde la ficción, Ricardo Piglia sostenía un enfoque similar, aunque su objetivo era diferente ya que se proponía abiertamente denigrar al escritor de *Bomarzo*. En “Descartes”, la segunda parte de *Respiración artificial*, Emilio Renzi³⁵ se encuentra en la ciudad de Concordia donde, en compañía de otro personaje llamado Tardewski, asiste a un club social. Allí Renzi comienza a discutir sobre literatura, primero con su acompañante y después con otro personaje apellidado Marconi. Para Renzi la literatura argentina “está muerta”, idea a la que Marconi se opone:

¿Quién sería, pregunto yo ahora, dijo Renzi, el escritor actual que podríamos considerar para decidir que la literatura argentina no ha muerto? Hay muchos, dijo Marconi. ¿Por ejemplo? dice Renzi. Qué sé yo. Por ejemplo Mujica Lainez. ¿Quién? dijo Renzi. Mujica Lainez, dijo Marconi (129).

La sola mención de Mujica por parte de Marconi despierta inmediatamente el sarcasmo de Renzi, quien responde de la siguiente manera:

Es una cruz, dijo Renzi. Mujica Lainez es una cruz. Una cruz en el sentido que este término tiene en el cuento de Kafka titulado precisamente Una cruz. Una cruz, dijo Renzi, eso es Mujica Lainez. De Hugo Wast y de Enrique Larreta. Eso es Mujica Lainez, dijo Renzi. Una mezcla tilinga de Hugo Wast y de Enrique Larreta. Escribe best sellers “refinados” para que los lea Nacha Regules. Por otra parte, y sin ánimo de ser rencoroso, para volver al asunto del estilo, dijo Renzi, es evidente que hay más estilo en una página de Arlt que en todo Mujica Lainez (129).

El párrafo permite revelar muy bien la imagen que despertaba Mujica en un sector del campo literario por aquellos años. En ese sentido, la genealogía que

35 El nombre completo de Ricardo Piglia es Ricardo Emilio Piglia Renzi, de modo que el personaje, que aparece también en otras obras suyas, puede ser considerado su alter-ego. Ver al respecto Donald Shaw 322.

establece Piglia es elocuente y basta con repasar superficialmente los atributos de cada uno de los “padres” de la “cruza” para comprender el lugar asignado a Mujica Lainez en el devenir de la historia literaria del país³⁶.

En primera medida, Hugo Wast es el representante del nacionalismo católico secular y, también, *best seller* durante mucho tiempo de la literatura argentina. La asociación con Mujica Lainez se justifica, en alguna medida, por el paso por los Cursos de Cultura Católica durante su juventud³⁷, pero fundamentalmente por el éxito en ventas de ambos, algo que fue visto como sinónimo de mala calidad literaria³⁸. Evidentemente Piglia sostiene el prejuicio al estigmatizarlo como un escritor de “*best sellers* refinados”.

La caracterización de Mujica por parte de Piglia como un escritor asociado al nacionalismo y con amplia aceptación del mercado se refuerza en la identificación con Enrique Larreta, a quien Mujica había reconocido como un maestro en varios sentidos. De hecho, en sus primeras novelas, particularmente en *Don Galaz de Buenos Aires*, tanto la crítica como el propio autor han señalado una marcada influencia en estilo y temas del Larreta de *La gloria de Don Ramiro*. Esa relación de juventud con quien es considerado el ejemplo paradigmático de la novelística modernista producida en la Argentina³⁹, es también el origen de la

36 Sobre la importancia que puede tener una genealogía literaria en la consideración posterior de un escritor, consultar el artículo de Daniel Israel ya mencionado.

37 Sobre la pertenencia de Manuel Mujica Lainez a los círculos de los Cursos de Cultura Católica, ver Genio y figura de Manuel Mujica Lainez de Jorge Cruz 96, y también Manucho. Una vida de Mujica Lainez, de Oscar Hermes Villordo, p. 123-4.

38 En una conversación entre Mujica Lainez y Borges, recogida por María Esther Vázquez, el segundo afirma: “Nosotros pensábamos mal de Arturo Cancela, que era muy buen escritor, porque sabíamos que se vendían sus libros y él le aseguró a mi padre que eso era una calumnia propalada por sus enemigos. Se pensaba que si un escritor vendía, no podía ser bueno” (El mundo de Manuel Mujica Lainez 157-8). John King recoge otro testimonio en el que Borges expresa la misma idea (Sur... 45). Por nuestra parte, hemos abordado el asunto del bestsellerismo como sinónimo de mala calidad literaria en el artículo sobre Osvaldo Soriano ya mencionado en otra nota a pie.

39 Un artículo de Ismael Viñas y de Noé Jitrik ilustra muy bien la lectura que desde Contorno se realizó de la obra de Larreta. Sobre La gloria de Don Ramiro aseguran que “a nosotros hoy (...) no nos da ni frío ni calor. Debemos ser sinceros: todo ese esfuerzo nos parece pura arqueología, sin validez ni vital ni literaria. Solamente desde lo académico –como una

idea de que Mujica es un escritor epigonal de la estética del siglo XIX. Por último, hay también una asociación con Manuel Gálvez que remite nuevamente al nacionalismo y al éxito en ventas asentado en la superficialidad de los temas⁴⁰.

Dejando de lado la carga de sarcasmo que contienen las palabras de Renzi, el ejemplo de *Respiración artificial* es útil porque formula, con claridad, las características con las que Mujica Lainez era considerado por una parte importante de la intelectualidad argentina a comienzos de la década de 1980. Sin duda, las intenciones de Piglia difieren notablemente de las de Cristina Piña, pero en el fondo arrastran una misma idea (la de que nos hallamos frente a un escritor anticuado y elitista, formado con unos criterios estéticos que pertenecen a otra época y a otra conformación de la sociedad) y solamente cambia la estimación por su obra.

De hecho, el propio escritor, que se prestaba para el juego de establecer genealogías, reforzaba a menudo sus vinculaciones con escritores anticuados. En una conversación sostenida con Ángel Puente Guerra⁴¹, es factible corroborar el modo en que el autor identifica sus influencias, a la vez que discute las apreciaciones de Ricardo Piglia sin mencionarlo explícitamente. Podemos insistir en lo subjetivo y artificial que resulta el establecimiento de una genealogía literaria y el modo en que ese mecanismo puede utilizarse para atacar a un autor. Ahora, en contrapartida, es posible observar cómo el mismo recurso ha sido

verdadera academia— puede ser reivindicado” (“Enrique Larreta o el linaje” Contorno 5-6: 14). Sobre la evolución del escritor posterior a esa novela, aseguran unas líneas más abajo: “Ahora bien, de pronto Larreta pega un salto en el aire, deja el modernismo, que tantas satisfacciones le produjo, para empeñarse en un realismo lo más ceñido posible, sin pretensión de recamados ni de enjoyaduras. Este curioso hecho dio mucho que hablar en su momento, y las suposiciones que subsisten se han incorporado a toda presentación de Don Ramiro. Pero no es necesario sustentarlas ni ir más allá de lo que lo aparente nos indica para una visión de conjunto de la obra de Larreta, en la que Don Ramiro se separa estilísticamente del resto” (14).

40 Para un interesante estudio sobre el rol de Gálvez en la modernización del campo literario argentino, ver “La construcción de la imagen” de María Teresa Gramuglio. Volveremos sobre este artículo más adelante.

41 Esta conversación fue mantenida el 30 de septiembre de 1981 en El paraíso. Fue incluida como un anexo en la tesis doctoral de Puente Guerra y posteriormente publicada en la revista *Hispanamérica* en 1994. Todas las citas corresponden a esta última publicación.

utilizado por Mujica para defenderse de los ataques cuando, al ser interrogado por Puente Guerra sobre si reconocía alguna influencia literaria en su obra, su respuesta fue la siguiente:

Por de pronto, la de Proust, en cuanto a la minucia para tratar de reconstruir el pasado y la psicología de los personajes. Muchas veces me han preguntado cómo definiría yo a *Bomarzo*. Yo creo que es una mezcla de Proust y de Alejandro Dumas, y no como alguien que ha dicho por ahí que mi obra es una mezcla de Enrique Larreta y de Hugo Wast: eso es un disparate. Se ve que no me ha leído, porque mi obra es mucho más complicada que eso (“Manuel Mujica Lainez”, 64).

La ascendencia literaria que Mujica Lainez traza aquí, y que podría ser objeto de las mismas observaciones que venimos haciendo al respecto, sirve como base para dar respuesta a Ricardo Piglia y sus ofensivas apreciaciones desde *Respiración artificial*. Es evidente que la obra de Mujica Lainez, y salvando algunos casos muy puntuales, poco tiene que ver con Enrique Larreta, nada con Wast y, muchísimo menos, con una combinación de ambos. Sin embargo, no es menos evidente que en lo que tiene que ver con Proust las relaciones son también algo disparejas y, como hemos tenido ocasión de comentar anteriormente, la repetición de esa idea lleva a excesos que cristalizan en *lugares comunes*. *Bomarzo* es, a nuestro juicio, el límite en el que queda definido para siempre el distanciamiento de Mujica Lainez respecto de la poética del autor de *En busca del tiempo perdido*, aunque él mismo no lo sepa.

Veinticinco años después: una relectura

En una conferencia de 2009 titulada “Manuel Mujica Lainez: Del realismo a la parodia y la imaginación”⁴², Cristina Piña festejaba la revalorización del escritor después de un largo periodo de descrédito. Además, la autora revisaba las ideas volcadas en su artículo “Historia, realidad y ficción en la narrativa de Manuel

42 Conferencia pronunciada el 18 de nov. 2009 en el Museo de arte hispanoamericano Isaac Fernández Blanco. Hemos consultado una versión del texto en el sitio web de la Fundación Manuel Mujica Lainez: http://www.fundacionmujicalainez.org/documentos/conferencia_cristina_pina.pdf. Las citas responden a la numeración de la misma.

Mujica Lainez”, comentado en el apartado anterior. La conferencia resulta interesante para nuestros fines porque en ella se observa un intento por replantear posiciones a veinticinco años de aquellas primeras reflexiones, por hacer una lectura diacrónica del campo literario y por sistematizar las sucesivas miradas del campo sobre Mujica y sobre su obra.

Uno de los argumentos principales que Piña presenta en su conferencia es que, en gran medida, el menosprecio y la marginación sufridos por el autor estarían vinculados con la difusión generalizada de los juicios de algunos sectores de la izquierda:

En efecto, de la misma manera en que, entre 1940 y 1965, la obra de Mujica Lainez fue valorada en nuestro país tanto por la crítica como por el público, a partir de mediados de la década del 60 se abrió una polémica en torno de su obra, que fue puesta en la picota por motivos puramente ideológicos por algunos –no todos– grupos de izquierda, polémica que se continuó durante todo el 70 y parte del 80 –si bien silenciada a partir de la instauración de la dictadura, que quitó posibilidad de expresión a las izquierdas en general– para resurgir, en coincidencia con el advenimiento de la democracia y la transformación ideológica que se produjo en el ámbito académico, en forma del cono de sombra al que la relegó la crítica académica (1-2).

En este “olvido y desprecio crítico tuvo bastante que ver”, siempre de acuerdo con Piña, la arremetida desde *Respiración artificial* que hemos comentado en el apartado anterior⁴³. Al referirse a las acusaciones que Piglia hace pesar sobre Mujica, que coinciden en gran parte con las ya mencionadas por nosotros, Piña opina que su origen debe buscarse en la estructuración del canon a partir del modelo arltiano que había sido propuesto desde la crítica de izquierda, la

43 Según Piña, Ricardo Piglia es “uno de los escritores que alcanzaron mayor incidencia entre los intelectuales y lectores durante los años 80 y 90” (2). Resulta muy interesante que al referirse a las “arbitrariedades y la mala fe” de Ricardo Piglia, destaque la “apreciación desacertada si las hay” de señalar a Borges como “el último escritor del siglo XIX” (2). Como puede verse, se trata de un argumento en cierta medida similar al utilizado por ella misma para referirse a Mujica en el artículo de 1984 que hemos abordado anteriormente y que la estudiosa se propone reconsiderar en su conferencia de 2009. Por otra parte, Piña ha demostrado con creces que Borges no solamente no es un escritor del siglo XIX, sino que con sus narraciones adelantó muchos de los temas y de las técnicas que serían característicos de la posmodernidad. Al respecto pueden verse “Borges y la posmodernidad” y “Borges, un posmoderno avant la lettre”.

desvalorización de la literatura comercialmente exitosa y la identificación entre la obra y el conservadurismo político de su autor:

Es decir que la torpe identificación entre personaje y obra fue otro de los factores que llevaron a que una parte de la *intelligentsia* de izquierda lo acusara de “bestsellerista”, con la connotación que antes señalé de sometimiento al público y el mercado, de seducción de los medios desde la extravagancia y, sobre todo, desde el punto de vista de la escritura, de apresuramiento, adopción de fáciles recetas y descuido. Pero, si esos son los rasgos del *best-seller*, ¿qué pueden tener de *best-seller* libros como *Bomarzo*, *La casa*, *Los ídolos*, *El unicornio* o *Cécil*?, para sólo nombrar algunos, donde se conjugan investigación histórica con transgresiones temáticas a la pacatería de un público poco adelantado en sus costumbres y una manipulación de los géneros literarios sin demasiados precedentes (3).

Esta reflexión da un índice bastante preciso de las vacilaciones que produce la obra de Mujica en el campo literario. Como veremos a continuación, aunque Piña exalta su poética como renovadora, persiste en vincularlo con la generación del 80 en lugar de avanzar sobre las características estéticas que la han impulsado a realizar las observaciones que acabamos de transcribir.

Un punto a resaltar en sus argumentos, consiste en que según Cristina Piña hay una sintomatología reconocible en la rehabilitación reciente de Mujica Lainez: la apreciación de su obra por parte de renombrados escritores y críticos extranjeros es la que impulsa a sus pares argentinos a ir por el mismo camino. Menciona la positiva recepción que hicieron de sus textos autores como Roberto Bolaño, Arturo Pérez Reverte y Fernando Vallejos cuyo prestigio obliga a los argentinos “a dejar de lado su provincianismo, su ideologismo y su estrechez literario-política” (6) para revalorar al escritor. Estas aseveraciones deben ser matizadas, sobre todo si pensamos que existen numerosos críticos locales que han apreciado y defendido la obra del autor y, al mismo tiempo, críticos extranjeros que se han hecho eco y han impulsado permanentemente la lectura clasista, anacrónica y *best-sellerista* de sus obras, dando por resultado una imagen similar a la que han

manejado algunos grupos locales⁴⁴. Es Roberto Bolaño, en el artículo que cita Piña⁴⁵, quien resume muy acertadamente estas cuestiones:

Es verdad que nunca asumió riesgos muy grandes y que comparado con los grandes narradores latinoamericanos del siglo XX su obra, de alguna manera, es la obra de un autor menor. ¡Pero qué lujo de autor menor! Capaz de escribir, por ejemplo, *Misteriosa Buenos Aires*, o *El viaje de los siete demonios*, o *El unicornio*, o *Los viajeros*, todos ellos libros gratos de leer, libros discretos (y también algo nerviosos) como su autor, y suficientes como para asegurarle su nombradía al lado de autores, asimismo menores, como Mallea o José Bianco ("*El gran fresco del Renacimiento*" 294).

Es de lamentar que Bolaño no especifique demasiado el concepto de "autor menor" que maneja⁴⁶ ni de qué modo podría justificarse un esquema del campo literario con Mujica a la par de Mallea, por ejemplo, con quien no tiene demasiadas afinidades estéticas. Fuera de estos asuntos, Piña no deja de saludar con agrado la aparición de nuevos intérpretes, destacando especialmente el papel jugado por Alejandra Laera, quien:

44 Las páginas que siguen son una prueba de ambas afirmaciones. Como veremos, se han producido ininterrumpidamente juicios dispares tanto en el ámbito local como en el extranjero aunque siempre, o casi siempre, regidos por la lógica que estamos describiendo.

45 También Javier de Navascués recurre a los mismos pasajes del ensayo de Bolaño y de la novela de Piglia para demostrar el aprecio del escritor chileno y la contracara de parte del argentino, hacia Mujica Láinez. Según de Navascués "Aun reconociendo sus limitaciones, parece que la hora de una valoración más objetiva de la producción de Mujica Láinez está por llegar" (*Manual de literatura hispanoamericana* 594). En tanto, en la breve referencia al escritor que figura en su manual, son reconocibles varios de los lugares comunes que analizamos en este trabajo.

46 En efecto, el sentido deleuziano de la expresión, tal como se formula en Kafka: por una literatura menor, rige buena parte de nuestra manera de comprender a Mujica Láinez en su dialéctica con el campo literario. De hecho, el propio Mujica ha declarado que: "El escritor americano no tiene más salida que forjarse su propio instrumento, si no quiere caer en las trampas que sin cesar le tenderá, por una parte la artificial imitación española que desvitalizará su labor, reduciéndola a un mero 'pastiche', y, por el otro, la servidumbre del regionalismo, que circunscribirá el radio de comprensión de su obra y hará de ella algo que vacila entre lo folklórico y lo pintoresco" (Cit. en Carsuzán 51), conceptos que intuitivamente se acercan a los desarrollados por Deleuze en el mencionado volumen.

hace una lectura desde la compleja concepción de la belleza que exhibe el autor en su obra. La estudiosa insiste, con toda razón, en el costado profundamente transgresor de su narrativa, que se vincula con la renovación temática que desde *Aquí vivieron* en adelante marcó a sus obras y frente a la cual la crítica hizo casi infaliblemente ojos ciegos, tapándola mediante una especie de fijación obstinada en la exquisitez de su prosa y sin aludir siquiera a los laberintos del deseo, los desbordes de la sensualidad y la perversidad de las relaciones entre los personajes (7).

Sin embargo, aun observando agudamente la inevitable mutabilidad del campo literario y a pesar de apoyarse en los excelentes trabajos de Alejandra Laera (quien ha inspirado buena parte de estas reflexiones), Cristina Piña vuelve a insistir en las ideas manifestadas durante los años ochenta cuando refuerza su propia posición teórica, frente a la tendencia representada por Laera:

Por más que me parece excelente y riquísima la nueva veta desde la cual Laera lee la obra de Mujica Lainez, descristalizando una visión que se impuso entre sus críticos, creo que también sería productivo revisar, desde nuestra perspectiva actual, aquellos aspectos antes señalados por la crítica a los que, en ciertos casos, el tiempo transcurrido les ha dado especial vigencia y una resonancia mayor de la que tuvieron en su momento o que han adoptado otras connotaciones (7).

Y, a partir de esta base, se interna nuevamente en su artículo reproducido en el número homenaje de *Sur*, para remozar las ideas allí volcadas. Después de recordar las siete líneas narrativas que estructuran la obra de Mujica Lainez en torno del tema principal que es “el destructor paso del tiempo”⁴⁷, su propósito es detenerse en la segunda, que es aquella en la que “aborda los efectos del tiempo en la clase o estirpe” (9). En este sentido, Piña contextualiza la aparición de los libros de la *Saga de la sociedad porteña* durante el período de predominio peronista que va de 1946 a 1955 y los relaciona con su “su óptica de hombre que se consideraba heredero de la generación del 80” (9). En ellos, el autor, estaría brindando su interpretación clasista de la historia, en la que se puede observar una denuncia de la frivolidad y despreocupación de la clase dirigente por asumir las obligaciones de regir los destinos de la Patria.

De acuerdo con Piña, si en la óptica del contexto en que aparecieron los libros lo que podía leerse era la melancólica visión de un descendiente de las familias patricias en decadencia, la parábola descendente de la clase alta argentina y su

47 Véase el apartado anterior para una enumeración de las líneas detectadas por la autora.

proyecto de país; en contraste, lo que puede apreciarse en ellos en el “tercer milenio” es la decadencia de la clase dirigente “provenza del estamento social que provenza” (10). De modo que la estrategia de Cristina Piña se inclina por justificar su discurso y actualizarlo en el marco del desprestigio resultante de las prácticas políticas de la década del noventa y su eclosión violenta en diciembre de 2001. En cambio, no se preocupa por reordenar sus postulados teóricos con la perspectiva de los años o por analizar la visión del campo literario que quedara plasmada en sus artículos surgidos, lógica e inevitablemente, en el contexto de las discusiones vigentes durante la década de 1980. Para decirlo más llanamente, la autora se limita a una readaptación cronológica de las significaciones simbólicas que, según ella, se desprenden de la obra, pero que no conllevan cambio alguno en la visión teórica que se tiene sobre el escritor.

En síntesis, aunque coincidimos con Piña cuando enuncia los excesos y las falencias en los juicios de Ricardo Piglia, y dejando por nuestra parte en claro que sus intenciones nos resultan muy diferentes a las que detectamos en el autor de *Respiración artificial*, nos parece que algunos de sus propios argumentos responden a una lógica similar. En ese sentido, por ejemplo, parece difícil articular su consideración según la cual “en la estela del 80, entonces, debemos entender a nuestro autor” (“Historia, realidad y ficción en la narrativa de Manuel Mujica Lainez” 175), con las ideas de transgresión que cierran uno de fragmentos de la conferencia que hemos citado recientemente.

En definitiva, en su revisita al artículo de 1984 la autora se limita a *aggiornar* a la nueva situación socio-política post 2001 las posibles resonancias simbólicas que aporta el paso del tiempo, sin modificar sus opiniones originales sobre el asunto. El riesgo que se corre de esa manera es que, por no indagar en el origen de ciertas percepciones sobre el autor que circularon (y que circulan) en el campo literario, quede sin explicar qué operaciones hicieron posible que Mujica Lainez fuera asociado a una estética decimonónica que lo oponía “naturalmente” a la renovación, que en ese esquema es representada, por ejemplo, por Julio Cortázar. En efecto, parece haber una incongruencia en el hecho de que Piña mencione la falta de reconocimiento sobre las transgresiones temáticas y genéricas encaradas por el autor de *Bomarzo*, por una parte, pero, por otra, no revise en su propio discurso las afirmaciones que contribuyen a sostener esa imagen.

Es necesario insistir, por último, en que a pesar de no profundizar esa línea en su estudio, Piña sí logra ver la capacidad de renovación del proyecto estético de Mujica Lainez.

Biografías

Las biografías son una fuente de información valiosa a la hora de comprender la configuración del autor en el campo cultural. En el caso de Mujica existen dos y ambas han sido escritas por amigos cercanos del artista, lo que conlleva un valor extra en el marco del pacto no ficcional que pretende establecer un texto de estas características: el de la intimidad. Nos referimos, concretamente, a los textos publicados por Jorge Cruz y por Oscar Hermes Villordo.

Como decíamos, el conocimiento directo puede suponer una fuente interesante de información biográfica que queda legitimada por la autoridad que otorga el trato cotidiano con el biografiado. Sin embargo, no es menos cierto que en muchas ocasiones esa autoridad ha derivado en que los biógrafos avalaran y contribuyeran a divulgar algunos de los *lugares comunes* que, tal como intentamos demostrar, deberían ser revisados para intentar tener una idea más precisa de la actividad de nuestro escritor en el campo cultural. Esto tiene que ver con el hecho de que las biografías sobre un escritor, son habitualmente también aproximaciones críticas a su obra.

Por ejemplo, un aspecto interesante que se aprecia en las biografías sobre Mujica Lainez y que se nutre de esa ambivalencia de la posición del biógrafo-amigo, es la idea del desdoblamiento de su personalidad según el cual había un Manuel Mujica Lainez “serio” que era el artista, el intelectual, el periodista, etc. y un Manucho festivo, frívolo, mundano, personaje ficcional concebido para hacer sus presentaciones en sociedad. Este concepto sobre el que insisten muchos estudiosos tuvo, como hemos dicho, un rol determinante en las lecturas que se han hecho sobre el escritor (y no es un dato menor que ambas biografías incluyan fotografías en la que se ha retratado al escritor en fiestas de disfraces o en poses humorísticas, incentivando así esa percepción). Esa divergencia es, tal vez, pertinente para evocar al hombre histórico, razón por la que no desentona

en las biografías, pero debería ser administrada de otra manera a la hora de involucrarla en los estudios académicos sobre su escritura.

En razón de la complejidad de los textos biográficos y de que exigen para su estudio un gran corpus específico, que nos obligaría a salirnos del tema principal que nos ocupa, no las analizaremos detenidamente en su totalidad. Nos limitamos, apenas, a observar cómo Cruz y Villordo se valieron de algunos de los *lugares comunes* sobre Mujica que hemos detectado y cómo los replicaron, los amplificaron y los avalaron con su autoridad al darles cabida en textos que, como decíamos anteriormente, contienen también apreciaciones críticas sobre la obra literaria y que se han convertido en referencia para otros estudios amplificando así el peso de esos juicios cristalizados.

La primera y más importante de las biografías, *Genio y figura de Manuel Mujica Lainez*, fue publicada por Jorge Cruz en 1977 y reeditada con ampliaciones hacia 1996⁴⁸. Se trata de un texto fundamental que se ha convertido en fuente de consulta ineludible para todos los estudios críticos sobre el escritor. Según el mismo Cruz, su libro fue pensado originalmente para un amplio espectro de público, no necesariamente especializado. La primera edición apareció cuando todavía el escritor vivía, por lo que la visión no podía ser totalizadora. Se trataba de una presentación panorámica que pretendía llenar el llamativo silencio en torno al autor. En la reedición de 1996, Cruz recuerda sus propósitos originales. Después de explicar que la colección en la que apareció el libro tenía en mente el modelo francés de la serie “Par lui même”, de Ediciones du Seuil, el biógrafo asegura que:

estaban destinadas al estudiante y al lector común, y su mira era servir de introducción a la lectura de un determinado autor (...). En su momento, ésta fue la primera aproximación, relativamente extensa, a la biografía del narrador argentino, además de dar una apreciación crítica y global de su obra (9).

48 Citaremos por esta edición, en razón de que Cruz profundizó varios aspectos respecto de la edición original. Una comparación entre ambas ediciones es una tarea pendiente para un desarrollo futuro.

En efecto, no había muchas producciones orientadas ni a la semblanza biográfica ni a la contemplación panorámica de la obra⁴⁹. En la edición más reciente de *Genio y figura de Manuel Mujica Lainez*, Jorge Cruz realiza un completo recorrido por la biografía del escritor y también por su obra, abarcándola ahora sí en su totalidad, y con el agregado invaluable de rescatar algunos textos cortos que de no aparecer allí hubieran quedado inéditos o relegados a publicaciones de poca difusión. A la hora de proponer clasificaciones, en general, el tono del trabajo de Cruz es verdaderamente moderado, sobre todo si lo comparamos con otros estudios acerca de Mujica Lainez o con la biografía escrita por Villordo, en la que nos detendremos más adelante.

Frente a los *lugares comunes* que hemos estado analizando es posible corroborar, por ejemplo, que Cruz en ningún momento propone que la obra literaria de Mujica Lainez sea un fenómeno epigonal del Modernismo. El biógrafo se muestra en este particular más sutil que algunos de sus seguidores cuando se limita a indicar la presencia de elementos que pueden vincularse a la estética modernista, especialmente en sus composiciones iniciales⁵⁰, pero sin derivar de ese hecho conclusiones determinantes sobre todo el resto de su producción.

Otro aspecto en el que Jorge Cruz se muestra cauto es cuando evita una valoración excesiva de la influencia de Larreta y, basándose en un testimonio de Mujica Lainez, propone que la figura del autor de *La gloria de Don Ramiro* tuvo más bien una función tutelar sobre el joven escritor. En ese sentido Cruz sugiere que, antes que encaminarlo en una estética, Larreta le enseñó algunas técnicas de trabajo que Mujica Lainez utilizaría durante el resto de su vida. Todo esto no impide, no obstante, que el crítico y biógrafo descubra en algunos de los textos laineceanos la presencia de una influencia más directa:

Si las lecturas españolas, y en especial la del Quijote, dan nacimiento a las *Glosas castellanas*, la admiración por Enrique Larreta, y sobre todo por *La gloria de Don*

49 Casi el único trabajo con esas características era Manuel Mujica Lainez de María Emma Carsuzán, que databa de 1962, y que ya estaba muy desactualizado cuando Cruz publicó el suyo.

50 Cruz, por ejemplo, se refiere a su primera colaboración poética para La Nación en 1927, cuando Mujica tenía apenas diecisiete años, y señala que “se titula ‘Crepúsculo otoñal’ y abunda en reminiscencias modernistas” (77).

Ramiro, deja visibles huellas en *Don Galaz de Buenos Aires*, la primera novela publicada por Manuel Mujica Lainez (99).

Si bien a nuestro entender, hay elementos suficientes que avalan la precedente afirmación de Cruz, buscaremos demostrar en la segunda parte de este trabajo que la que las huellas a las que hace mención el biógrafo provienen de una reinterpretación, en un claro sentido posmoderno, que Mujica emprende sobre la obra de su mentor⁵¹.

Cruz profundizará las observaciones al respecto en otros textos de su autoría. Así, en el “Prólogo” de la edición de los cuentos completos publicados por Alfaguara en 1999, el crítico retoma y amplía algunos de sus juicios y, entre ellos, los que se refieren a la filiación literaria de Mujica Lainez⁵². Entre esas ampliaciones conceptuales, que resultan de interés por su funcionamiento orgánico con el texto de la biografía, Jorge Cruz anota lo siguiente:

Por temperamento y por formación, [Mujica Lainez] coincidía con el realismo decimonónico que culminó con Marcel Proust; no el realismo de Balzac sino el de Flaubert, Stendhal, Henry James y el del maestro de *En busca del tiempo perdido*, reveladores de un mundo refinado y a veces aristocrático, muy afín al propio mundo del autor porteño.

En el ámbito de las letras argentinas, estas características lo distinguieron tanto de los novelistas del 80, adictos al naturalismo, como de los realistas urbanos, como Manuel Gálvez, o rurales, como Benito Lynch. Ya me referí a la filiación modernista de Mujica Lainez, a través de la fascinación provocada por *La gloria de Don Ramiro*, de Enrique Larreta, patente en *Don Galaz de Buenos Aires* pero atemperada en adelante. No perteneció a ninguna de las generaciones reconocidas en su tiempo (27).

En estas palabras, resulta claro que Cruz busca establecer una genealogía de Mujica con los mismos autores que el resto de los críticos pero a la vez, por tener conciencia de que se trata de una vinculación en gran medida simbólica, el biógrafo adopta una posición de mesura en sus juicios que sus colegas no

51 Ver especialmente los capítulos uno y dos de la segunda parte, dedicados al realismo mágico y a la nueva novela histórica, respectivamente.

52 Si bien el objeto principal de este apartado es considerar las biografías acerca del autor, recurrimos a este prólogo en razón de que condensa perfectamente las ideas de Cruz expresadas en Genio y figura de Manuel Mujica Lainez.

siempre han tenido⁵³. Como se desprende del fragmento, quizás el único escritor europeo por el cual demuestra especial predilección al señalar la influencia sobre el argentino sea Marcel Proust, concepto que aparece también en varios pasajes de la biografía donde se recuerda que Mujica es un “devoto de Proust” (*Genio y figura...* 194). Pero incluso en este sentido Cruz es más moderado que el promedio de los críticos que se han ocupado del tema y que no dudan en señalar un parentesco literario directo entre ambos, que deviene imitación por parte del argentino⁵⁴.

Dejando de lado la cuestión de Proust, sin duda lo que más se destaca en el pasaje citado es el panorama de la literatura argentina que Jorge Cruz traza y el modo en que sitúa a Mujica Lainez en él. En primera medida, resulta evidente su intento por desvincularlo del sector de autores nacionalistas, con Manuel Gálvez a la cabeza, con quienes como vimos lo había emparentado afrentosamente Ricardo Piglia. En segunda medida, también es claro que Cruz no acepta del todo la idea de un Mujica representante de la generación del 80, como proponía Cristina Piña. Y, finalmente, la relación con Larreta (y a través suyo con el modernismo), que según Cruz aparece “atemperada” en las obras posteriores a *Don Galaz de Buenos Aires*, por lo que queda implícita también la idea de que no puede hablarse de modernismo tan sencillamente.

Como hemos dicho, a nuestro juicio, el planteo que subyace en los dos textos de Cruz citados es moderado porque, si bien es cierto que no prescinde de las comparaciones con otros escritores ni tampoco de las genealogías (que son vinculaciones críticas arbitrarias que siempre resultan plausibles de impugnaciones), no es menos cierto que utiliza esos elementos con un criterio disímil al de sus colegas. En lugar de buscar las presuntas continuidades, como si fueran pruebas de una herencia genética innegable, su idea es la de detectar y rastrear posibles datos sobre la educación espiritual y estética del escritor. Lo que

53 Al respecto también puede consultarse *El mundo de Manuel Mujica Lainez*, de María Esther Vázquez, donde la autora ha incluido una conversación entre ella y Jorge Cruz acerca del escritor. Para el tema de las influencias y de la concepción estética, véase especialmente la página 191.

54 Abundan los artículos y estudios atribuyendo abiertamente a Mujica Lainez una poética continuadora de la de Proust. Al respecto ver los comentarios de Cristina Piña que hemos copiado anteriormente.

lo diferencia de otros críticos, que han intentado establecer analogías y constelaciones, es que Cruz tiene como objetivo describir la formación, los gustos y los intereses del escritor, y no juzgar si sus obras pueden derivarse de su admiración por algún maestro. En definitiva, el intento de Jorge Cruz apunta a realzar la originalidad de su proyecto estético y, para ello, ha destacado el hecho de que el suelo nutritivo de su formación intelectual floreció en la elaboración de obras estéticamente valiosas, que “siguen editándose obedeciendo a la fuerza de su intransferible seducción” (*Genio y figura de...*, 210).

En contraste con lo expuesto hasta aquí, hay también aspectos sobre los cuales Cruz no se ha mostrado tan cauto. Uno de ellos se da en el escaso reconocimiento por parte del biógrafo sobre ciertos logros estéticos del autor, fundamentalmente los vinculados con las tendencias más contemporáneas de la literatura. En *Genio y figura...*, a partir de una mirada en la que se considera determinante la personal apreciación de Mujica Lainez por el arte clásico, el biógrafo vuelve a recurrir a una idea que ya se apreciaba en el señero texto de María Emma Carsuzán⁵⁵:

Mujica Lainez queda al margen de ese círculo [el del grupo *Sur*, interesado en las tendencias novísimas. Su cultura y sus gustos son eminentemente clásicos. En sus juicios literarios, y sobre todo en los relativos a las artes plásticas, según lo certifican sus crónicas de *La Nación*, demostró gran sensibilidad para captar lo nuevo, lo raro (una de sus preferencias), lo vanguardista; pero, como escritor, no se apartó de la claridad y la linealidad clásicas. El traductor de Shakespeare, Marivaux, Molière, Racine, siguió fiel a un culto cuya iniciación comenzó en los años decisivos de Europa (96).

55 Escribe Carsuzán en Manuel Mujica Lainez: “Mujica Lainez maneja los hilos de sus tramas en un espacio donde el tiempo concede amplitudes infinitas, pero, extrañamente, en un crítico de arte que suele inclinarse hacia las tendencias novísimas, es un tiempo no proyectado hacia el porvenir sino retrotraído hacia lo pretérito, hacia lo envejecido, lo decadente, lo nostálgico, lo corroído, lo vagamente soñado, lo muerto. Y no es contradictorio ni paradójico reconocer que su arte excepcional y personalísimo usa el fotómetro del modernismo, entendiendo por tal la actitud estética que así se llamó en literatura” (17, resaltado nuestro).

En nuestra opinión, esta afirmación debería ser revisada y matizada, a partir de algunas características de los textos que el propio Jorge Cruz destaca y que servirían para incluir la poética del escritor en ciertas corrientes renovadoras del siglo XX. Está claro que Mujica no fue un vanguardista en el sentido con que ese término se aplica a los grupos rupturistas que se dedicaron a experimentar en diversos niveles artísticos, que comenzaron su actuación estética en Europa durante el período de entreguerras y cuya influencia se extendería a lo largo de varias décadas. No existen, en toda su obra, rasgos que permitan esa identificación como sí ocurre con otros exponentes de las letras argentinas. Esto no impide, no obstante, que en sus textos puedan apreciarse una serie de elementos que lejos de propiciar la adscripción del autor a una corriente clasicista, tal como sugiere Cruz, se lo asocie con algunos de los impulsos renovadores de la literatura del siglo XX.

Quizás el aspecto más destacable para ilustrar lo que venimos diciendo sea el tratamiento que Mujica Lainez da al material histórico del que se vale en muchos de sus textos y que tanto peso tiene en su narrativa. En nuestra perspectiva, tal característica podría permitir contar al autor entre uno de los primeros en escribir nueva novela histórica en Argentina. Similares consideraciones son factibles también sobre otros elementos observables en su obra, como la posible vinculación con el realismo mágico; la utilización de mecanismos autorreferenciales identificados con la posmodernidad, entre ellos la autoficción y la metafiction; y la recuperación y transformación de algunos géneros literarios, entre los que destaca la picaresca.

No nos detendremos aquí a analizar dichos aspectos, puesto que serán objeto de los capítulos finales de este trabajo, sino que nos limitamos por ahora a señalar el refuerzo de los *lugares comunes* que propicia un crítico tan sutil y tan versado en la obra del escritor como Jorge Cruz. A pesar de que el biógrafo rescata en varias ocasiones la actitud revisionista que sostenía Mujica Lainez en su relación con el material histórico y de que apuntala sus opiniones mediante citas y evidencias textuales, mantiene al mismo tiempo encapsulada su opinión sobre su *performance*. Es decir, el crítico aporta algunos datos fundamentales para encuadrar la estética del autor en las tendencias renovadoras del arte contemporáneo pero, al mismo tiempo, desatiende esos datos que él mismo registra de modo que termina por responder al prejuicio de que estamos ante un escritor clásico que recurre a métodos anticuados de expresión. Esta actitud, que

parece desnudar la intención de evitar que los lazos estéticos de Mujica Lainez se desplacen hacia el sector del campo literario relacionado con la renovación, se repite en otros comentaristas y estudiosos de la obra, como hemos visto ya y como tendremos ocasión de seguir observando en los próximos apartados.

A diferencia de lo que sucede en *Genio y figura de Manuel Mujica Lainez*, en *Manucho: una vida de Mujica Lainez* (1991), la biografía escrita por Oscar Hermes Villordo, se diseña una imagen muy diferente de Mujica. Superficialmente, esta observación se puede verificar con la aparición del sobrenombre del escritor en el título de la obra, donde ya se hace hincapié en lo que de mundano y de frívolo había su vida.

Oscar Hermes Villordo abre el libro con una descripción novelada de los últimos momentos de la vida de Mujica Lainez y las primeras escenas tras su deceso, transcurridas en su célebre casa en las sierras cordobesas⁵⁶. Este comienzo marca en cierto modo el tono general del texto, que vacila entre el interés investigativo (gracias al cual se aportan datos muy interesantes para comprender a Mujica Lainez) y la fascinación por el escándalo y la indiscreción que rodearon al autor de *La casa*, que llevan a Villordo a revelar aspectos de la intimidad de Mujica. Para decirlo más claramente, *Manucho: una vida de Manuel Mujica Lainez*, por una parte, rescata numerosos testimonios relevantes para nuestro trabajo a través, por ejemplo, de la recuperación de fragmentos de epístolas o del recuerdo de anécdotas olvidadas o poco divulgadas; pero, por otra parte, hay que destacar, por ejemplo, un interés casi obsesivo por reconstruir los vaivenes emocionales de Mujica Lainez⁵⁷, especialmente en la descripción minuciosa de sus relaciones homosexuales con muchachos más jóvenes que él. No es, por supuesto, el abordaje de la homosexualidad en la biografía del escritor lo que se

56 Jorge Cruz ha reconocido en la segunda edición de *Genio y figura de Manuel Mujica Lainez* que “[Villordo] ha narrado de modo minucioso, impresionante e inmejorable, las últimas horas del escritor y las que siguieron a su muerte” (209). Aunque Cruz utiliza también un recurso similar en el inicio de su libro, cuando introduce una versión ficcionalizada de las famosas fiestas de cumpleaños de Mujica y llega incluso a imaginar las reacciones mudas de los objetos frente al oleaje interminable de invitados, lo cierto es que no vuelve a recurrir a esa metodología en su biografía (mientras que en el libro de Villordo es un recurso constante).

57 Algunos episodios de la vida sentimental de Victoria Ocampo están narrados con un tono parecido en *Sur: una biografía colectiva*.

podría objetar, puesto que es un aspecto de su vida que resulta relevante para comprenderlo como persona y como artista⁵⁸, pero sí es necesario señalar que el tratamiento que Villordo da al asunto parece apuntar más a una militancia para hacer visible la homosexualidad en la sociedad argentina que al propósito inicial de reconstruir la vida del escritor⁵⁹. Lo mismo podría acotarse en cuanto a la visión dualista de Villordo sobre la política, en especial del peronismo, que se lee a lo largo de las páginas y que resulta reduccionista.

En lo que se refiere al análisis estrictamente literario, Villordo parte también desde esta base y la aprovecha para introducir ciertas interpretaciones sobre las obras que, en nuestra perspectiva, resultaría necesario revisar porque no se ajustan completamente a la situación del escritor y porque giran en torno a argumentos que son cuestionables. En ese sentido, podría asegurarse que muchas de sus apreciaciones consolidan la imagen que un grupo de amistades del escritor pretende validar en razón de su cercanía y de su intimidad, pero que poco tiene que ver con la lectura de los textos en sí.

Para ser un poco más precisos, entre las operaciones de legitimación de su propio discurso crítico que propone Villordo, se cuenta la de justificar la identificación de miembros del entorno del escritor o personalidades socialmente reconocidas con

58 En contrapartida, Jorge Cruz no hace, prácticamente, ninguna alusión al asunto lo cual constituye un aspecto objetable de su biografía.

59 Una estrategia similar asume Villordo cuando debe describir a Lucía Chía Lainez, la madre del escritor. Primero recuerda las dificultades que tenía con su marido en materia sexual: "Chía contó a sus amigas más íntimas que había tenido dificultades en las relaciones con el marido, no porque no las deseara sino porque algo en ella se resistía" (23). Un poco más adelante Villordo también refiere un conflicto por "safismo" que habría protagonizado la mujer: "Su carácter y sus inclinaciones la singularizaron entre las muchachas de su grupo. Ante las amistades impuestas, prefirió elegir las suyas, y no entre los hombres como aconsejaban las costumbres (...) sino entre mujeres. Se rodeó de amigas inseparables con las que formó un círculo con mucho de inaccesible. Las murmuraciones y las críticas veladas que acabaron por provocar el aislamiento de las adolescentes no la hicieron retroceder, y la acusación de safismo tuvo en un extraño y único episodio el estallido escandaloso que conmovió a las familias: se habría batido a duelo con otra mujer" (43). Villordo aporta tanto los nombres de la otra contendiente como el de la muchacha en disputa. Finalmente opina que este episodio fuese lo que fuese, "teñido de la invención malévol del chisme" (43) demostraba el temple de la madre de Manucho.

algunos de los personajes de los textos, incluso cuando el mismo Mujica Lainez ha negado en la mayoría de los casos esas relaciones. Un ejemplo es el de Lucio Sansilvestre, en *Los ídolos*, en quien algunos contemporáneos veían una cifra de Enrique Banchs:

Apenas publicado el libro, sus lectores avisados y la crítica identificaron a Lucio Sansilvestre con Enrique Banchs (...). Manucho negó el parecido, pero la idea no dejó de seducirlo, y su negativa tuvo el matiz de la aceptación encubierta, ésa que a la vez asiente y escamotea la verdad. Es probable que con el tiempo se haya convencido de que fue así y de que acabara por aceptar la afirmación haciéndola suya (187).

La actitud de Villordo encierra un mecanismo que no debemos desatender, puesto que revela uno de los modos que tienen los actores del campo literario para operar sobre la colocación del escritor. Al reclamar para el grupo de amigos o para los lectores “avisados” las claves de acceso, lo que se hace es establecer unos límites en los que la interpretación debe encarrilarse. Esto conlleva, además, la idea de que tanto el lector neófito como el crítico especializado deben atenerse a esas revelaciones para entender los textos. Sin embargo, resulta necesario aclarar, en contra de lo que explícitamente marca Villordo sobre el comienzo del fragmento citado, que no hay prácticamente ningún testimonio crítico de la época en los que se sugiera la identidad entre Banchs y Sansilvestre. Por otro lado, la anécdota deja en claro que no fue Mujica el interesado en que circulara la versión y que si posteriormente la autorizó con su silencio, fue más por la insistencia de los amigos que por un impulso personal.

Otro caso con el que se puede identificar la interferencia entre información de jerarquía para el trabajo del biógrafo y el mero chimento, es cuando el biógrafo aborda un episodio ocurrido durante la Fiesta de las Letras de Necochea, en el año 1964. En esa ocasión José Luis Lanuza fue a visitar a Mujica en su habitación del hotel. Al ingresar, a través de la puerta del cuarto de baño y “entre las nubes blancas [de vapor] ve entonces el cuerpo del hombre joven que está bañándose” (233). El joven era, por ese entonces, el amante de Mujica Lainez. Según Villordo, la importancia de este suceso se verá algunos años después, cuando Lanuza:

atento e incansable lector, descubrió en *El unicornio* la escena de Aiol desnudo en la tina de agua tibia (en compañía del hada Melusina, invisible para la ocasión), la unió en seguida a la visita en el hotel de Necochea. Lo comentó entre sus amigos, sin estar seguro de que fuera así. En lo que no se equivocaba era en el modelo: Aiol era Bruchmann (233).

La recurrencia de este tipo de observaciones en la biografía escrita por Oscar Hermes Villordo no hace otra cosa que privilegiar una lectura anecdótica de los textos, en la que se procura atar el universo de las interpretaciones posibles a las intimidades conocidas solamente por un grupo selecto de amigos cercanos. Está claro que existen datos concernientes a la biografía del escritor que se ficcionalizan en su literatura y, aun más, que es de utilidad conocer para alcanzar la mayor cantidad de sentidos posibles de la obra. Pero, a juzgar por el tono general del libro, no es eso lo que se propone Villordo, quien desestima de modo recurrente los elementos ideológicos para transferirlos a la esfera del ámbito estético⁶⁰.

Por lo expuesto podemos afirmar que la “*vida de Mujica Lainez*” (como reza el subtítulo del libro) que Villordo decide revelar, se apoya en el conocimiento de la dimensión íntima del escritor y deriva hacia un develamiento que roza el exhibicionismo y la indiscreción, no solamente en lo que respecta a su homosexualidad sino a su privacidad en general. Es probable que Villordo tuviera motivos personales para insistir en este aspecto en detrimento de otros, en especial por sus esfuerzos constantes para hacer visible a la minoría homosexual, tal como le ha sido reconocido por la crítica⁶¹. En ese intento termina por evidenciar una dimensión poco conocida del escritor (ya hemos dicho que Cruz casi no se ocupa del asunto), para lo cual se apoya en una serie de elementos intimistas que resultan irrelevantes en la evaluación de sus textos. En otras

60 Esa transferencia se observa también en otros textos críticos publicados por el biógrafo. Para brindar un solo ejemplo, podemos traer a colación el “Prólogo” de los Cuentos Inéditos de Manuel Mujica Lainez, cuya edición estuvo a su cargo. Cuando Villordo considera el relato titulado “El Inca Garcilaso de la Vega o el conquistador conquistado”, que se publicó en 1934 en *La Nación*, primero señala la “novedad “del cuento que radica en que el autor, tan hispanista como sus mayores, “se vuelve aquí defensor de los derechos del hombre nacido en estas tierras” (13-4); para, inmediatamente después, asegurar que no hay que “exagerar su inclinación [la de Mujica] por el americanismo” ya que: “Si se lee con atención el cuento, se verá que en ‘Garcilaso de la Vega o el conquistador conquistado’ la decisión final está tomada por una actitud estética más que ética, que América deslumbra por su belleza más que por lo que representa históricamente” (14).

61 Al respecto puede consultarse “El estante escondido” en *Historia de un deseo. El erotismo homosexual en 28 relatos argentinos contemporáneos* (17) de Leopoldo Brizuela y, también, el capítulo que Claudio Zeiger le dedica a Villordo en *El paraíso escondido* (113-37).

palabras, la exhibición de esos secretos no deriva necesariamente en un conocimiento que redunde, por ejemplo, en una mejor comprensión de la poética del autor. Por el contrario, algunos pasajes del libro colaboran exclusivamente en la exageración y la mitificación de las notas de la imagen pública que el propio biografiado exponía de modo casi grotesco en los medios de comunicación, contribuyendo de ese modo a la superposición entre lo íntimo y lo literario.

Insistimos en que una biografía no tiene por qué abordar la obra del escritor con la rigurosidad que sí debe exigírsele a un trabajo de otra índole, no obstante lo cual no es menos cierto que los textos biográficos, con sus intereses específicos, inevitablemente orientan y determinan algunas de las lecturas de las obras del escritor. En este breve y, sin duda, incompleto análisis de las dos biografías existentes sobre Mujica Lainez, hemos procurado señalar de qué modo estas fuentes de información primaria pueden en ocasiones acoplarse a los clichés establecidos en el campo literario e, incluso, legitimarlos. En cierta medida, la autoridad de los textos biográficos termina por institucionalizar las opiniones, dándoles el cariz de verdades indiscutibles, e invalidando otros caminos de acceso a la obra.

En el caso de Jorge Cruz, a pesar de reconocer en la escritura de Mujica elementos de innegable cuño renovador, como la revisión de la historia o la inclusión de elementos autoficcionales, se negaba señalar el rol transformador que podía asignársele en el contexto en el que fue producida. Por su parte, Oscar Hermes Villordo con su acentuado interés por el perfil mundano de “Manucho” y su enfoque acotado a la visualización de la homosexualidad y a la desideologización del escritor, contribuye a la difusión de una idea de superficialidad frívola que está instalada en el campo literario desde hace mucho tiempo y que, en nuestra perspectiva, no da una idea de toda la complejidad de la literatura del autor, principalmente porque la reduce a un conjunto de anécdotas que solamente los “iniciados” conocían. Estas objeciones, especialmente en el caso del libro de Villordo, son exclusivamente relativas a la perspectiva literaria en la cual se inserta nuestro estudio y nada tienen que reprochar acerca de la legitimidad de sus objetivos, que solamente hemos mencionado al pasar por no ser parte de nuestros intereses específicos.

La persistencia de los lugares comunes en el siglo XXI

Ya en el siglo XXI, para continuar con el panorama que venimos trazando, debemos decir que la situación no ha variado demasiado en relación con los *lugares comunes* que se registran en la crítica literaria acerca de la escritura de Manuel Mujica Lainez. Podemos resaltar, que aún en nuestros días sigue leyéndose a Mujica Lainez desde perspectivas que se inclinan hacia el señalamiento de lo presuntamente anticuado en sus textos. Muchos de esos postulados, que vienen instalándose desde la década de 1950, se sostienen y se legitiman desde las páginas de estudios críticos e historias de la literatura de reciente aparición.

Un ejemplo lo constituye la *Breve historia de la literatura argentina* de Martín Prieto (publicada en 2006). En lo relativo a Mujica Lainez, el estudio permite observar de qué modo algunos sectores del espectro crítico siguen asociando al escritor con Enrique Larreta y con el Modernismo. Esa asociación, que en este caso como veremos se establece con fines afrentosos, implica además la generalización de un vacilante período de iniciación literaria en los años treinta a una producción que abarca más de cincuenta años de labor.

Como primera confirmación de todo esto, destaca el hecho de que la entrada dedicada a nuestro autor en la *Breve historia...* lleva por título “La prosa discipular de Manuel Mujica Lainez”, en alusión a la supuesta filiación literaria con el creador de *La gloria de Don Ramiro*. La sección comienza de la siguiente manera:

Sorprendentemente, unos años más tarde, Larreta tuvo un discípulo tan popular como su maestro: Manuel Mujica Lainez, quien en 1927, a los 17 años, publicó en *La Nación* un poema titulado “Crepúsculo otoñal”, donde ya daba cuenta de su anacrónica devoción por el enjoyamiento modernista⁶² (167).

Para comprender el verdadero alcance de este juicio, es preciso mencionar que unos párrafos más arriba el crítico se ha referido a Larreta como un “retrógrado”

62 Compárese este juicio sobre el poema con las expresiones de Cruz al respecto, que hemos transcripto en una nota de la sección anterior.

(165) que para unos años después del Centenario (recordemos que 1910 es también el año del nacimiento de Mujica Lainez) ya no “tenía nada más para decir” (166), por lo que queda en evidencia que la vinculación que hace Prieto entre ambos escritores se propone demostrar el grado de desactualización de Mujica Lainez, a partir de un único poema publicado a la temprana edad de diecisiete años. En otras palabras, lo que se desprende de la presentación del escritor en la *Breve historia...* es su caracterización como un devoto anacrónico del Modernismo aunque no se da cuenta alguna de su estilo o de su concepción de la literatura. Desde nuestra perspectiva, “Crepúsculo otoñal”, lo mismo que el libro de poemas en alabanza a la Revolución Rusa que Borges escribió en su juventud⁶³, tiene un valor más anecdótico que científico, puesto que el escritor no siguió profundizando por mucho tiempo en esa senda artística e incluso dedicó muy poco de sus esfuerzos literarios a la producción de obra lírica.

A continuación Prieto se refiere al presunto objetivo que perseguiría la literatura desde la perspectiva de Mujica Lainez: se trataría de “desmitificar la Historia” (167) y convertir a los próceres en “personajes comunes” (167). También se apunta que ese impulso “abarca tanto su obra ensayística (...) como su narrativa más destacada” (167). Aunque estas ideas podrían considerarse en cierto sentido acertadas, son llamativos los errores conceptuales en los que incurre el estudioso al comentar *Aquí vivieron* y *Misteriosa Buenos Aires*. Como se sabe, más allá de la cercanía temporal con la que fueron publicados esos libros, ambos comparten una serie de características que los hermanan y que han sido puestas de manifiesto en repetidas ocasiones⁶⁴. Este hecho, sin embargo, no habilita a los críticos a adoptar ciertas licencias, como las que asume Prieto al abordar las colecciones como si se tratara de un solo volumen. Actitud que se manifiesta cuando asegura que el arco temporal de los dos libros abarca cuatrocientos años de vida argentina y que va desde 1536, la fecha de “El hambre”, que abre *Misteriosa Buenos Aires*, “hasta 1948, fecha de la carta que cierra el cuento ‘Muerte de la quinta’” (167-8), la postrera narración de *Aquí vivieron*.

63 Sobre ese libro ver El factor Borges de Alan Pauls, especialmente el apartado “Exabruptos” (12).

64 Ver la sección “La biografía de un solar y la nueva Buenos Aires” (Cruz Genio y figura ... 124-8).

Ahora bien, dejando de lado este discutible enfoque, nos parece importante detenernos en el análisis que realiza Martín Prieto sobre el último cuento mencionado puesto que comete algunos errores que revelan que, todavía hacia 2006, algunos sectores de la crítica seguían leyendo a Mujica desde la misma perspectiva en que lo hacía, por ejemplo, Ricardo Piglia más de dos décadas antes.

Por empezar debemos señalar que la acción de “Muerte de la quinta (1924)” no transcurre en 1948, como asegura el crítico, sino que ese es el año en que Mujica termina de escribir la colección *Aquí vivieron*. El cuento, en cambio, está ambientado en 1924 como se aclara entre paréntesis junto al título, metodología de la cual se ha valido el autor a lo largo de todo el libro (y de la que se valdrá también en *Misteriosa Buenos Aires*). A partir de ese error inicial, Martín Prieto deriva hacia conclusiones que son de dudosa validez, aunque antes de detenernos en ellas nos parece necesario hacer un excursus para introducir algunas consideraciones sobre el cuento que dejarán en claro cuál es nuestro punto de vista.

Prieto observa que “Muerte de la quinta” tiene forma epistolar y, en función de ello, podemos señalar la particularidad de que el narrador omnisciente y extradiegético que predomina prácticamente a lo largo de todos los otros relatos de la colección, deja ahora lugar a la voz de tres personas individualizadas que se expresan a través de otras tantas cartas. La primera de ellas es un informe que está firmado por Ángel S. Fernández, administrador de la propiedad a quien se le han encargado las tareas de la liquidación de los bienes restantes y de intentar recuperar la historia del sitio. Junto con el informe que envía a la dueña del terreno sobre el estado del loteo, adjunta un par de cartas más: la del Doctor Pedro Díaz Cornejo y la de Marcos Ponte. El primero es una autoridad académica en materia histórica que realiza, en cuanto los documentos se lo permiten, un detallado resumen de los diferentes moradores del lugar y de los principales hechos allí acaecidos. Su conclusión es tajante:

Con todo y por desgracia, la quinta Ponce de León no nos brinda más que leyendas. Para mí, ahí no ha sucedido nada que realmente valga la pena de ser narrado (208).

Del testimonio de Díaz Cornejo se deduce que para la Historia, entendida como una memoria oficial, las desventuras personales de los seres que han habitado el solar no cuenta porque ellos no han realizado ninguna acción “de trascendencia”. Esto queda muy claro cuando el historiador se refiere a Francisco Montalvo, uno de los moradores del caserón, que era poeta, y sobre quien Díaz Cornejo apunta que:

Don Ricardo Rojas ni lo menciona en su estudio monumental *La Literatura Argentina*, publicado de 1917 al año pasado en cuatro grandes tomos. Hubiérale correspondido a este caballero figurar en el volumen consagrado a “Los Proscritos” (más por la época que por su condición de tal), pero no lo he visto ni siquiera citado entre los concurrentes al Salón Literario de Marcos Sastre (...), ni ninguno de sus contemporáneos de relieve alude a él, siquiera al pasar, en sus obras o en las correspondencias que he podido recorrer tanto en el Archivo General de la Nación como en las Bibliotecas Nacional y del Congreso (207).

En estas palabras queda inscripta la concepción de la historia a la que Mujica Lainez se ha opuesto al publicar *Aquí vivieron*⁶⁵, con la particularidad también de que en este caso la discusión gira en torno de un hecho relacionado específicamente con la historia de la literatura. Frente a la historiografía oficial (o, ahora, frente a la historia oficial de la literatura, encarnada por Ricardo Rojas) que requiere de documentos y de pruebas, Mujica Lainez opta por una historia poética que es el espíritu que anima el libro que estamos considerando:

Quienes pretenden que los seres que poblaron nuestro territorio desde la fundación de las ciudades (...) no fueron hombres y mujeres de carne y hueso, se equivocan. De carne y hueso fueron y como tales actuaron, con flaquezas, con miserias, con vanidades. Se equivocan los que aspiran a que nuestros antepasados, por el hecho de serlo, se presenten a nuestra memoria rígidos, inmóviles, deshumanizados (Discurso de Mujica Lainez reproducido en *La Nación* [Buenos Aires], 5 jul.1949, cit. por Jorge Cruz *Genio y figura... 127*).

65 Jorge Cruz, cuando explica las motivaciones con las cuales Mujica Lainez se vuelca hacia el pasado, señala: “Al voraz lector de libros sobre épocas pasadas lo intrigan las relaciones entre la historia y la verdad. Ya se ha vuelto, desde sus primeras obras, contra la idealización y la deshumanización de los personajes y los sucesos; se ha reído de la solemne perfección de los héroes, de sus poses estatuarias, de la Historia-panteón” (*Genio y figura...156-7*). En la entrevista radial con María Luisa Biolcatti y Osvaldo Vega, Mujica Lainez expresa algunas ideas similares a las manifestadas aquí por Cruz.

Inmediatamente después del testimonio del historiador y de sus conclusiones sobre la intrascendencia del sitio, Fernández incluye en su informe otra carta, que como hemos adelantado fue escrita por un joven llamado Marcos Ponte. Este muchacho es presentado por Fernández como “alumno de la Facultad de Filosofía y Letras y compañero de estudios de mi hijo Jaime” (205) y ha solicitado permiso del administrador para realizar una visita a la quinta. Durante el paseo, a Ponte le ha ocurrido “una curiosa experiencia” que motiva la escritura de la carta en cuestión y que a Fernández le parece digna del interés de la dueña del lugar, aunque aclara que “dicho joven (...) es sumamente imaginativo, circunstancia que conviene tener en cuenta para justipreciar el valor de su testimonio” (205).

En el texto Marcos Ponte detalla minuciosamente su visita al solar, comenzando por las estancias de la casona. Lo inesperado sobreviene cuando, al abandonar el edificio y al recorrer los jardines, se topa con una pareja muy extravagante compuesta por un anciano que viste con una remendada capa y con una muchacha que lleva unos guantes verdes. Ante la inesperada presencia, Marcos recuerda que por la zona “acampa una tribu de gitanos. A no dudarlo —¿de dónde, si no, iban a salir?—, de ella procedían” (209). Sin embargo, si el lector ha recorrido todas las narraciones precedentes del libro, puede reconocer en la descripción de esos dos seres a dos de los protagonistas de historias anteriores⁶⁶. No se trata entonces de gitanos, como supone el muchacho en un intento de explicar racionalmente el suceso, sino de apariciones sobrenaturales:

su voz resonaba como si en realidad fuera el eco de una voz que venía de infinitas distancias, y su ademán, cuando levantó la mano fina, tenía una lentitud inverosímil, de espectro o de fantoche. La niña de los guantes verdes me miraba, solemne, y era también como si su mirar viniera de muy lejos (209).

Es preciso destacar que el recurso de reutilizar personajes que ya han tenido alguna participación en relatos anteriores, tal como estamos viendo que sucede en “Muerte de la quinta (1924)”, ya había sido aprovechado por Mujica Lainez en otro cuento del volumen titulado “El camino desandado (1755)”⁶⁷. En ambos

66 Concretamente, el hombre es el protagonista de “Los toros (1702)” y la joven es la criada que aparece en la “Máscara sin rostro (1779)”.

67 Nos ocuparemos de “El camino desandado” cuando abordemos la cuestión del realismo mágico en la obra temprana del escritor, en el capítulo primero de la segunda parte.

casos, entre otros objetivos, lo que se busca con estas narraciones es refrescar la memoria del lector sobre la enorme cantidad de sucesos que han acontecido en el mismo espacio físico. Hay que decir también que la reacción de los protagonistas de ambas narraciones frente a los espectros es similar, puesto que no resisten el impulso de escapar despavoridamente:

Pero entonces me pareció que el follaje vecino empezaba a agitarse detrás de los intrusos, aunque no soplabla la brisa menor, y temblé. No vi nada más, nada, nada más, y sin embargo me pareció (te lo subrayo, *me pareció*) que había allí disimuladas muchas otras personas, como si los árboles fueran una bambalina de teatro a cuyo amparo los actores estaban ensayando la estafalaria vestimenta, y que de un instante al otro iba a surgir a la luz del crepúsculo una procesión de seres tan peregrinos, tan irreales como el viejo de las estampas cosidas.

Eché a correr sin volver la cabeza. Fui un imbécil, un imbécil, pero me dio un miedo atroz. Huí hacia el camino (209).

La sensación de que algo sobrenatural está sucediendo allí es la que instiga al muchacho a fugarse, por lo que el relato da a entender claramente que Marcos huye por temor frente a lo desconocido. Asimismo, hay que destacar que no alcanza a percibirse en esa huida ninguna connotación política inmediata sobre el asunto. Tampoco es posible atribuir claramente al muchacho una extracción social bien definida, puesto que –aunque es evidente que proviene de una clase acomodada– no tenemos muchos más datos fuera de que es alumno de Filosofía y Letras, que tiene inclinación por el arte y una imaginación exaltada. Por todo lo expuesto hasta aquí, podemos asegurar el objetivo de la narración parece ser el de contraponer una versión académica de la historia (representada por el testimonio erudito de Díaz Cornejo), con una totalmente diferente, de corte poético e intimista, en la cual sí tendrían cabida los pequeños hechos cotidianos que la historia oficial descarta y que, en una perspectiva más amplia, son la materia principal de todo el volumen.

Después de este necesario excursus podemos regresar al análisis de Martín Prieto. Decíamos más arriba que, al confundir el año de publicación de *Aquí vivieron* con el año en que transcurre la acción del cuento, Prieto genera una hipótesis que deja a la vista la operatividad de algunos de los *lugares comunes* que venimos estudiando:

El argumento y la fecha, fines de los años cuarenta, durante el primer gobierno peronista, recuerdan el cuento de Julio Cortázar, “Casa tomada”. Pero mientras en éste los expulsados de la casa son una pareja de hermanos pequeñoburgueses, en el

de Mujica Lainez los expulsados son los oligarcas de Buenos Aires, las viejas familias terratenientes que habían condicionado –cuando no ejercido directamente– el poder político y económico hasta 1943. De este modo, Mujica Lainez, sobre una primera identificación –Buenos Aires con la patria–, monta una segunda, más específica: la oligarquía de Buenos Aires con la patria (168).

Lo primero que podemos destacar frente a estas afirmaciones, es que resulta notable que nuevamente el punto de referencia para localizar a Mujica Lainez en el campo literario sea Julio Cortázar. Si la consideración de “Casa tomada”⁶⁸ como un cuento antiperonista (interpretación inicialmente propuesta por Juan José Sebrelli⁶⁹) ya resulta polémica, esta vinculación se vuelve aún más difícil de aceptar en la lectura que hace Prieto de “Muerte de la quinta”. En primera medida, como adelantamos, la confusión por parte del crítico entre el año de escritura del cuento y el año en que se sitúa la acción del mismo implica una forzosa distorsión en la que se pretende que Mujica Lainez está refiriéndose, desde la ficción, al accionar de una fuerza política a la que se opone. No hay expulsión, porque no hay peronismo en la recreación ficcional del cuento que, como se dijo, transcurre varios años antes de que el peronismo siquiera se insinuara en el horizonte político del país. En segunda medida, también es difícil identificar a Marcos Ponte con la oligarquía, punto central en la argumentación del crítico pero que no se puede deducir directamente del cuento como queda claro a partir de los pasajes citados. Es evidente que Ponte disfruta de una situación económica que le permite asistir a la universidad, pero eso no habilita a pensar que sea el representante de la clase social con la cual Prieto pretende vincular tanto al personaje como al escritor, ya que podría tratarse de un sujeto vinculado con otro sector social como el de la burguesía que por entonces ya lograba acceder a los estudios universitarios.

En cambio, parafraseando el final del fragmento copiado anteriormente, puede sugerirse que Prieto, sobre la identificación de Mujica Lainez con la oligarquía y con el Modernismo, monta una segunda identificación más específica: la de una

68 También Noemí Ulla encuentra similitudes entre “Casa tomada” y una obra de Mujica Lainez. Se trata de La casa, que según Ulla reviste alguna semejanza con el cuento de Cortázar por lo que ambos tienen de reacción frente al fenómeno del advenimiento de fuertes cambios en el poder sociopolítico. (La insurrección literaria... 95-6).

69 Sobre este punto en particular consultar Buenos Aires, vida cotidiana y alineación (102-4).

literatura conservadora en lo ideológico y en lo estético. La necesidad del crítico por establecer una continuidad con Larreta, por una parte, y de fustigar una poética que asume como retrógrada basándose más en la procedencia social del escritor que en su producción literaria, lo lleva a elaborar las posiciones críticas que hemos comentado. El párrafo final de la entrada dedicada a Mujica Lainez confirma que el resultado buscado es el de presentarlo como un desfasado y, en cierto sentido, como un artista cobarde:

Más anacrónica que excéntrica, construida sobre estructuras narrativas convencionales y una prosa “de calidad”, la obra de Mujica Lainez, donde la alta pretensión estilística deviene manierismo y la sinestesia sólo un exceso de adjetivación, marca el sordo final –y no la actualización– del antiguo modelo modernista, licuados todos sus riesgos artísticos (168).

Es decir, de acuerdo con Prieto, estamos frente a un escritor que perpetúa los gestos refinados y elitistas del Modernismo, aunque ahora sin ningún tipo de “riesgo”, aclaración que apunta a señalar que se trata de una estética obsoleta e injustificada en el contexto cultural en el que se desarrolló. Esta consideración, dejando de lado las intenciones de cada uno, coincide en algún grado con las ideas de Cristina Piña acerca de que Mujica es un escritor elitista que encuentra en el arte el único reducto no democratizado en el que la oligarquía podría refugiarse⁷⁰. La valoración de Prieto exhibe también otros elementos referidos a lo estilístico, que están presentes en juicios críticos anteriores, como por ejemplo la utilización de un estilo algo barroco (que refuerza la idea de que es el final de una tendencia) y la “calidad” de su técnica (que en la década de los cincuenta los miembros de *Contorno* señalaban con el epíteto de “decorosa”).

La distancia temporal y los veinte años transcurridos desde la muerte del escritor hasta la publicación de la *Breve historia de la literatura argentina*, sin embargo, permiten pensar en que están dadas las condiciones para producir un juicio más ecuánime sobre la actividad literaria de Mujica, sobre todo si se lo compara con el horizonte de recepción que tenían los críticos que reseñaban y comentaban las obras apenas publicadas o en las postrimerías de la muerte del escritor.

Es evidente que la percepción que pesa sobre Manuel Mujica Lainez en el texto de Prieto se mantiene apegada al cauce que hemos verificado en *Respiración*

70 Ver “Los indicadores ideológicos en la obra de Manuel Mujica Lainez” (85).

artificial, lo cual corrobora en alguna medida las consideraciones de Cristina Piña sobre la influencia que la novela de Piglia tuvo en la desvalorización del autor de *Bomarzo*⁷¹. De hecho, al comentar *Respiración artificial* Prieto elige reproducir, para ejemplificar las disquisiciones en torno a la literatura argentina elaboradas por Renzi, el juicio según el cual Mujica Lainez resulta de una cruz entre Wast y Larreta, que hemos considerado con mayor detalle anteriormente⁷².

Para finalizar, parece necesario destacar el hecho de que la *Breve historia de la literatura argentina*, en su artículo sobre Mujica Lainez no incluye ningún comentario sobre novelas como *La casa*, *El unicornio* ni, fundamentalmente, *Bomarzo*. En ese sentido, el examen sobre el autor resulta incompleto por dejar de lado obras que son de lo más representativo de su producción. La única mención a la novela sobre Pier Francesco en toda el volumen se da, de modo indirecto, cuando Prieto considera *The Bomarzo affair*, de Esteban Buch:

Ese rigor y ese filo [los de Rodolfo Walsh], en cambio, anidan ahora en los testimonios de Esteban Buch. *El pintor de la Suiza argentina* y *The Bomarzo affair. Ópera, perversión y dictadura*, son dos de los libros de Buch en los que se desvía del modelo walshiano, centrado sobre todo en las investigaciones de la violencia política estatal, hacia la denuncia sobre la complicidad de la sociedad civil en episodios en apariencia más culturales (...) que, sin embargo, tienen, como en el modelo, una enorme potencia política que vincula de manera intencionada el pasado sobre el que su investigación se detiene con el presente de la publicación, reuniendo tensamente en la denuncia dos tiempos culturales y políticos, en apariencia y hasta la publicación de su investigación, diferentes por completo (344-5).

71 Ver el apartado “Veinticinco años después: una relectura”.

72 Véase la sección “La epigonalidad y el modernismo”. También en el análisis sobre *Respiración artificial* que Prieto propone, pueden señalarse algunas falencias como la de indicar que la estructura de la obra está “dividida en tres partes perfectamente escindibles unas de las otras y reunidas tenuemente por la figura de Emilio Renzi” (442, cursivas nuestras), cuando la novela está estructurada en dos partes solamente: “Si yo mismo fuera el invierno sombrío” (compuesta de tres capítulos) y “Descartes” (que está conformada por un único capítulo). Existen además otros puntos discutibles en el análisis, pero no es este el lugar para comentarlos.

Es paradójico que Prieto, pudiendo identificar la potencialidad política del suceso de la censura a la ópera y reconociendo la continuidad entre Walsh y Buch, no se haya detenido ni por un momento a lo largo de todo su libro en la consideración de *Bomarzo*, novela que en definitiva dio lugar a ese episodio. Lo que revela ese silencio es, en realidad, mucho más que un juicio crítico sobre Mujica Lainez y sobre su producción, en el que no se logra desligar la personalidad del escritor de su actividad literaria. Entre otras cosas, lo que deja en claro el reduccionismo al que Prieto somete al conjunto de una obra tan variada como la estudiada en este trabajo, es la complacencia de algunos críticos contemporáneos con modelos de lectura formulados hace más de veinte años o, para expresarlo de otro modo, la persistencia de los *lugares comunes* que hoy ya resulta necesario superar merced al avance de los estudios sobre posmodernidad y otras tendencias del siglo XX. La pasividad frente a los discursos instaurados desde hace varias décadas, y que quizás en su momento pudieron justificarse por el contexto en que se producían o por otros factores relativos al horizonte de lectura de los críticos, nos impulsa a insistir en la necesidad de cuestionar los *lugares comunes* que disfrazan, con ironías y sarcasmos, la inoperancia de algunas premisas que son desbordadas por la riqueza de los textos, independientemente del valor estético que les asignemos o del desagrado que podamos sentir frente a la ideología que representan.

Algunas historias más

El último gran intento de historiar toda la producción nacional es la *Historia crítica de la literatura argentina* dirigida a nivel general por Noé Jitrik y que consta de varios volúmenes que comenzaron a aparecer en 1999. Los tomos individuales, además de contar con directores especialistas en el período que se abarca, tienen la particularidad fundamental de que cada uno gira en torno a una problemática específica.

En una entrevista concedida a Daniel Molina con motivo de la aparición del primer tomo, Noé Jitrik explicaba la manera de encarar un proyecto que buscaba diferenciarse de los intentos anteriores:

Me enfrenté con muchos problemas al intentar hacer una nueva historia de la literatura argentina. Problemas típicos de las historias tradicionales, que son meramente descriptivas y herederas de un pensamiento de causa y efecto, de ese tipo de pensamiento que afirma que tal obra da lugar a tal otra, que tal movimiento conduce a tal otro. Al enfrentar el desafío también aparece el problema de la valoración, un problema que en las historias tradicionales es central porque en ellas se deja afuera la forma en que se construye el valor de una obra, no piensan en eso. Sin embargo, la valoración lleva a discusiones infinitas: por qué Fulano y no Mengano⁷³ (“La literatura argentina encontró su historia”).

Al parecer Jitrik tiene en mente, a la hora de estructurar el proyecto, los planteos críticos más importantes de las últimas décadas del siglo XX y de comienzos del XXI, tales como los problemas que supone la canonización de los escritores o el reduccionismo que implica pensar una historia, de la literatura en este caso, como un encadenamiento cerrado de hechos sin matices ni complejidades. En sus declaraciones a Molina, Jitrik también muestra tener en claro que la envergadura del proyecto, del que participan más de 250 colaboradores, implica ciertas debilidades vinculadas a la especialización:

Algunos de ellos [los colaboradores] son especialistas, pero sería ingenuo pensar que en la Argentina hay 250 especialistas. Si bien los tomos están dirigidos por especialistas, la mayoría de los que colaboran es gente que decidió especializarse a partir de la invitación a participar del proyecto. Viendo los resultados, creo que han salido bien parados de ese desafío (“La literatura argentina encontró su historia”).

En el tomo 9 de la *Historia crítica...*, que lleva el subtítulo de *El oficio se afirma* y que fue dirigido por Sylvia Sáitza, se incluye un artículo sobre Manuel Mujica Lainez firmado por Gastón Gallo. El estudio se titula “Manuel Mujica Lainez: el amplio gesto de la narración” y, a pesar de su brevedad, es uno de los trabajos más serios que hemos podido relevar sobre la obra de Mujica Lainez. El contrapunto entre este artículo y la perspectiva exhibida por Martín Prieto con poco tiempo de diferencia, permite corroborar la distancia que media entre una crítica rendida a la repetición de juicios difundidos con anterioridad (que devienen clichés o *lugares comunes*) y una actividad crítica inclinada a elaborar un discurso significativo para las circunstancias en las que se lo produce.

73 Compárense estas palabras con el fragmento citado en el apartado anterior en el cual, desde la ficción, Díaz Cornejo analiza la ausencia de Montalvo en la obra de Ricardo Rojas.

Gallo comienza incursionando sobre algunos aspectos biográficos de Mujica donde, sin apartarse demasiado de la versión de Jorge Cruz, analiza su formación espiritual y académica. En cuanto a la cuestión del Modernismo que tantas veces hemos mencionado en estas páginas, por ejemplo, Gallo la circunscribe al período inicial de su escritura, pero no hace recaer sobre este aspecto un valor definitorio de la poética del escritor. En contrapartida, el crítico resalta algunos de los elementos y técnicas renovadores que Mujica fue incluyendo progresivamente en sus textos y que raramente son tenidos en cuenta por los estudiosos. Por ejemplo, con motivo de comentar *Aquí vivieron*, Gallo señala:

Este libro de Mujica Lainez emplea una perspectiva temporal en el punto de vista del narrador, lo cual produce un anacronismo, en su caso deliberado, y que será característico de la poética de sus novelas históricas; el procedimiento se funda en la conjunción de la omnisciencia del narrador respecto del suceso narrado con la introducción de un marco históricamente posterior o contemporáneo al acto de la enunciación (486).

El tratamiento del material histórico es una de las originalidades mayores de la prosa de Mujica Lainez y, sin dudas, Gallo acierta en señalar al anacronismo deliberado como uno de los procedimientos que revelan esa particularidad. El anacronismo como técnica, cuya importancia muchos estudiosos han procurado minimizar en detrimento del gran caudal documental al que recurría Mujica (como si uno y otro fueran incompatibles), este recurso, decíamos, será fundamental para considerar la factibilidad de vincular a Mujica Lainez con la corriente de la nueva novela histórica que analizaremos en la segunda parte de nuestro trabajo. En conjunción con esta observación, Gallo realiza otra de idéntica trascendencia al señalar que en *Misteriosa Buenos Aires*, el libro siguiente, se puede apreciar que “Mujica Lainez comienza a dar paso a una autorreferencialidad que será característica de su literatura” (487) y que nosotros también comentaremos más adelante.

Aunque no se refiera a las vacilaciones de otros críticos sobre los dos recursos mencionados, el autor del estudio sí observa la recurrencia de clichés sobre ciertos asuntos concernientes a la obra. Sobre la *Saga de la sociedad porteña*, por ejemplo, recuerda que la crítica ha señalado tradicionalmente, “a veces bajo una mirada algo reduccionista [que *La saga*] traspone en sede literaria la decadencia de la clase alta en la Argentina, ya tematizada en el último cuento de *Misteriosa*

*Buenos Aires*⁷⁴ (488). Frente a esa tendencia crítica, Gallo prefiere concentrarse en las implicaciones que acarrear algunos de los recursos utilizados por Mujica Lainez en sus obras para luego elaborar algunas conclusiones que intentan poner de relieve sus logros estéticos. Al estudiar *La casa*, por ejemplo, el crítico pone énfasis en destacar que mediante el recurso de dar voz a la mansión, Mujica Lainez:

tiende a garantizar la equívoca objetividad de toda animización pero, a la vez, lo que es literariamente más importante, ataca con tranquila y segura naturalidad, la idea corriente acerca de que el narrador no es una función narrativa sino una persona representada o encarnada (489).

Es casi imposible hallar juicios de este tipo en algunos críticos, quienes privilegian otras lecturas porque, en cierta medida, resultan más fáciles de consensuar en función del largo tiempo que llevan instaladas en el campo literario.

A partir de la revisión de algunos aspectos de los abordajes críticos anteriores, Gallo resalta la importancia de la obra laineceana en la inserción contextual en que fue siendo publicada. Así, al detenerse en *Bomarzo* (y frente a la habitual prédica sobre la neutralidad del escritor en materia política o su presunto desentendimiento de las formas contemporáneas de la literatura) el estudioso argumenta que en medio de la polémica sobre el realismo y la tensión entre los polos del nacionalismo y el cosmopolitismo, que había comenzado en la década del 20 y que seguía creciendo hacia mediados del siglo XX:

Mujica Lainez publica un extenso volumen ambientado en el Renacimiento italiano cuya sola trama implica la voluntaria inmersión en el debate literario y la ampliación no esperada de intereses que, en su obra, parecían más limitados al ámbito local⁷⁵ (492).

74 Se trata del cuento "El salón dorado (1904)".

75 Según Alejandra Laera, los prestigiosos premios concedidos a Bomarzo representan una instancia de consagración total que "le otorga un público incondicional a la vez que le genera opositores inconciliables en el campo cultural". La publicación del libro: "Es, ante todo, un gesto cosmopolita que, en el contexto politizado de los años de 1960, sería leído, en el mejor de los casos, como inconstancia o banalidad, y en el peor, como copia devaluada o sumisión a los valores culturales coloniales" ("Prólogo" 13).

En relación con el aspecto formal, el estudioso también comenta que en esa novela se da la irrupción de algunos de los nuevos recursos de los que se valdrá Mujica Lainez en adelante y sus implicaciones en materia literaria. Uno de esos ellos, por ejemplo, es la compleja naturaleza del narrador “que entrecruza con artificial naturalidad el tiempo histórico de su vida del siglo XVI con la omnisciencia referencial de períodos posteriores y contemporáneos al acto de enunciación/escritura” (493). A partir de esta observación, Gallo desnuda el interés de los críticos por el aspecto arqueológico de la obra y la falta de atención acerca de su espíritu intrínsecamente transgresor:

El carácter experimental y renovador de la obra no fue apreciado en su momento por la crítica local, más interesada en la apreciación del ambiente recreado y en las peripecias de los personajes (494).

Siguiendo por este camino e, incluso, recordando que su escritura “no presentaba la evidente radicalidad innovadora de un libro contemporáneo como *Rayuela*” (494), Gallo señala las aproximaciones de algunos de los textos de Mujica a las estéticas de las épocas en que fueron apareciendo. Según el crítico, el mejor ejemplo de esta sincronía artística es el *De milagros y melancolías*, novela publicada en 1968 y que presentaría afinidades con algunas obras pertenecientes a un movimiento de signo ideológico diverso al de Mujica Lainez como fue el *Boomy*, dentro de ese marco, específicamente a la poética de Gabriel García Márquez con quien el argentino mantuvo una fuerte polémica⁷⁶.

El estudio de Gastón Gallo que acabamos de comentar, refuerza nuestra suposición de que en la actualidad, y mientras algunos críticos optan por recibir la obra de Mujica Lainez con la mirada forjada en décadas anteriores, es también viable una lectura que la considera de muy diverso modo y que la revaloriza en función de sus evidentes logros estéticos en el contexto en que fue producida. Más adelante nos avocaremos a la tarea de estudiar con mayor profundidad algunos de los elementos de la poética del autor que permiten sostener esta perspectiva. Por lo pronto, es necesario volver a señalar que el contraste de los datos surgidos de la comparación entre las recepciones de Mujica Lainez por parte de Prieto y de Gallo, permite insistir en la necesidad de revisar los *lugares comunes* de la crítica. El hecho de que en dos historias de la literatura, que

⁷⁶ Al igual que en torno la nueva novela histórica y a los recursos autoficcionales, en otro capítulo tendremos ocasión de analizar con mayor profundidad este aspecto.

fueron publicadas casi contemporáneamente (y que, además, se cuentan entre los intentos más recientes de practicar estudios diacrónicos sobre la literatura argentina), puedan detectarse dos versiones tan contrapuestas entre sí como las que acabamos de considerar, se debe en gran medida a la perpetuación de algunos juicios que quedaron fijados como bloques de conocimiento encapsulado y que no han sido debidamente reconsiderados. Los riesgos de este tipo de continuidades residen en que la falta de un espíritu verdaderamente crítico (capaz de analizar como lo pide Pierre Bourdieu, tanto la tradición como los propios postulados previos) amenaza con invalidar los propósitos que deberían guiar la práctica de la crítica literaria. La repetición de conceptos preestablecidos por la tradición es grave no solamente porque no genera conocimiento nuevo, sino porque induce a la lectura errónea de algunos fenómenos o, en este caso, porque inscribe a un escritor en la historia de la literatura con una serie de rasgos que quizás no sean los más acertados (o, por lo menos, los únicos). Esta cuestión queda reflejada en la incoherencia de algunos discursos que hemos revisado, en los cuales se detectan innovaciones en la obra de Mujica Lainez, pero se las atribuye a un espíritu conservador o anacrónico cuando es posible pensar, también, que entablan un diálogo problemático con ese pasado y que surgen de una conciencia muy lúcida, por parte de su creador, acerca del presente cultural en el cual fueron concebidas.

La cuestión del estilo y la crítica universitaria

Esta imagen cristalizada que hemos podido apreciar tanto en historias de la literatura como en biografías y en artículos monográficos, puede encontrarse también en textos de mayor envergadura, como tesis doctorales que han sido dedicadas al tema y que en algunos casos, a pesar de revestir un valor excepcional, se valen también de la repetición de muchos de los *lugares comunes*. Puesto que muchos de esos trabajos serán el principal objeto de discusión en los capítulos de la segunda parte, nos limitaremos aquí a esbozar un panorama con los trabajos más representativos, de modo que pueda observarse en términos generales de qué forma se acoplan al campo literario. Nos centraremos en las tesis doctorales más importantes y de mejor calidad

producidas tanto en el país como en el extranjero, pero también de algunos artículos académicos producidos por notables estudiosos de la obra del escritor.

Es inevitable comenzar nuestro camino con quien es, sin dudas, uno de los más sutiles intérpretes de la obra de Mujica Lainez, nos referimos a Ángel Puente Guerra. Además de haber entrevistado en varias ocasiones al escritor, Puente Guerra es autor de algunos trabajos de divulgación y de crítica de gran importancia en la bibliografía crítica sobre Mujica. Fundamentalmente su *Un aleph en la narrativa de Manuel Mujica Lainez: Bomarzo* (tesis doctoral defendida en 1994) es uno de los estudios más serios y completos sobre el tema dentro de todo el corpus que hemos tenido ocasión de consultar durante la elaboración del presente trabajo. Entre los muchos aciertos que podemos señalar, hay que mencionar que Puente Guerra observa, ya en el prólogo de su tesis, la falacia por la cual se atribuye a la obra de Mujica Lainez un espíritu frívolo y superficial, sostenido a partir de la identificación de la misma con el personaje social que encarnó el escritor:

Mujica Lainez elaboró minuciosamente la figura de Manucho como si se tratase de uno de sus personajes de ficción, pero el personaje terminó devorando al escritor, y muchos pensaron –y piensan todavía– que alguien tan frívolo sólo puede producir una literatura frívola (4).

En esta observación, además de realzar que la literatura nada o poco tiene que ver con el personaje, el crítico entiende y justifica la importancia de Mujica en el marco cultural en el que su producción se inserta. El propósito más ambicioso del trabajo de Puente Guerra es el de detectar ciertas constantes en la obra del escritor, una poética, que permita responder a la pregunta que se deja planteada hacia el final de su introducción:

¿es posible establecer en la narrativa de este escritor la presencia de elementos definitorios de una identidad y, en tanto tales, unificadores? ¿Cuál es la relación existente entre esos elementos? (8).

En este sentido nuestro trabajo se halla en una línea cercana a la del crítico, puesto que también nos interesa contribuir en el estudio de la poética del escritor. En relación con esto, otro acierto de Puente Guerra se halla cifrado en el título de su tesis, es decir, la idea de que *Bomarzo* no representa necesariamente una ruptura con sus obras anteriores, sino que continúa y concentra las líneas características que van trazando sus ficciones desde *Don Galaz de Buenos Aires* y que, por lo tanto, contiene los elementos definitorios de toda su obra.

Donde tendríamos que apartarnos un poco del punto de vista de Ángel Puente Guerra, sin embargo, es en el apego que muestra en ocasiones respecto a ciertos *lugares comunes* de la crítica, que hemos venido comentando antes. Por ejemplo, encontramos que el estudioso defiende posturas, similares a las de Cristina Piña, que apuntan una supuesta relación de epigonalidad de Mujica Lainez respecto a la Generación del 80 y al Modernismo de Larreta. Consecuentemente, se registra en sus argumentaciones la idea de una cultura pensada en términos elitistas que, como defensa frente al “avance de los representantes del oleaje inmigratorio” (18), procura levantar los altos muros de sus mansiones. A partir de esa base, el crítico juzga que las figuras del coleccionista y del *dandy* que se repiten a menudo en sus textos, se invisten de un carácter de simbólica resistencia frente al disgusto que le causa lo circundante (19).

En apreciaciones de este tenor, que son recurrentes a lo largo de todo el trabajo, es posible observar la insistencia en asociaciones que, aunque mezclan en su seno datos provenientes de fuentes antagónicas y no necesariamente compatibles, llegan a parecer adecuadas y naturales. Para expresarlo con mayor detalle, el gusto de Mujica Lainez por la recreación histórica, lo mismo que la utilización de escenarios geográficamente distantes para sus novelas, son atribuidos por Puente Guerra a la conjunción de una herencia modernista con el estímulo de la coyuntura del escritor. Incluso, y siguiendo a Cristina Piña, Ángel Puente Guerra opina que como ni el arte “ha podido sustraerse al avance de los recién llegados” (31) y, como frente a esa situación también ha sido necesario el reacomodamiento del campo intelectual, el casticismo de Mujica Lainez tiene por ese lado una lectura ideológica. Su conclusión es que “el cuidado escritural se manifiesta así como un fenómeno simétrico, en lo literario, al atildamiento en el vestir con que el *dandy* intentaba subrayar su singularidad” (32).

Esta idea tiene, sobre todo, el inconveniente de volver a introducir al personaje social, “Manucho”, para mediatizar la valoración de los textos literarios. Si como hemos visto, Puente Guerra opina que poco o nada tienen que ver las obras de Manuel Mujica Lainez con la frivolidad mundana del *dandy* Manucho, al equiparar las opciones estéticas de sus novelas con un comportamiento social reaccionario (al hacer a uno índice explicativo del otro), el crítico se acerca involuntariamente a los prejuicios en los que se privilegia la superficialidad del personaje por sobre la elaboración de las obras de arte. Estas consideraciones, por cierto, son válidas también si nos concentramos en *Bomarzo*, la novela que

será el objeto central de la tesis de Puente Guerra, puesto que –tal como hemos visto que afirmaba Gastón Gallo– la publicación de un libro con sus características implica una voluntaria inmersión en los debates estético-ideológicos de la época.

Un peligro de simplificación similar al que acabamos de describir, ocurre cuando Puente Guerra intenta explicitar los puntos de contacto entre Jorge Luis Borges y Manuel Mujica Lainez. Esa asociación busca realzar la obra de Mujica Lainez, acercándola al proyecto estético del quien es, por consenso indiscutible, el máximo escritor argentino de la contemporaneidad. La endeblez del argumento viene dada aquí, por una parte, en que el espíritu común que observa el crítico entre ambos escritores, resumido en la idea de que “la obra de arte se justifica a sí misma” (33), es en realidad un argumento demasiado general. En relación con ello, existen ciertas imprecisiones en sus argumentos que a nuestro modo de ver resultan insostenibles, particularmente la idea de que los dos escritores se mantuvieron ajenos a ideologías o a compromisos extraliterarios. Puente Guerra opina que a lo largo de toda su vida, Mujica Lainez rehuyó “tanto el compromiso político como la adhesión a grupos, camarillas o cenáculos literarios” (34). Esta opinión puede impugnarse tanto por la participación del escritor en diferentes gobiernos, fundamentalmente de corte conservador y antidemocrático⁷⁷, como también por su adhesión, por ejemplo, a los Cursos de Cultura Católica y su posterior alejamiento por motivaciones ideológicas.

Con el fin de consolidar sus opiniones, Puente Guerra trae también a colación un fragmento del prólogo de *El informe de Brodie* donde Borges asegura que no es ni ha sido nunca “un fabulista o un predicador de parábolas” a quienes “ahora [se llama] un escritor comprometido”. Según el crítico, Mujica Lainez podría haber hecho suyas estas palabras (34). Pero, dejando de lado la dificultad para definir el concepto de “escritor comprometido”, como hemos mencionado más arriba la mera publicación de un texto (y mucho más si ese texto es *Bomarzo*), implica ya

77 Tanto Cruz como Villordo dejan constancia de estas participaciones en sus biografías ya comentadas. Marcos Zangrandi, por su parte, lo formula de la siguiente manera: “Devoto opositor del presidente radical Hipólito Yrigoyen, fue funcionario del gobierno de facto de José F. Uriburu y de los gobiernos conservadores de la década de 1930; fue candidato a legislador por el Partido Demócrata en 1951 y acérrimo enemigo del peronismo. Durante la llamada Revolución Libertadora que derrocó a Juan D. Perón, ejerció como encargado de Cultura del Ministerio de Relaciones Exteriores” (“Espejos, evasiones y fronteras sexuales...” 123-4).

un compromiso y es función de la crítica observar y valorar el gesto. De otra manera, por el lado de Borges, ¿cómo interpretar “La fiesta del monstruo” o “Deutsches Requiem” si no es como “cuentos comprometidos” o militantes de cierta ideología?

Esta operación, relacionada con las genealogías con escritores consagrados, es trasladada también al estilo de Mujica cuyo barroquismo, según Puente Guerra, “recuerda por momentos a la [prosa] de Carpentier” (2). Como procuraremos demostrar, la vinculación entre Mujica y Carpentier podría trascender la órbita del estilo e instalarse, con argumentos más firmes, en la de las definiciones acerca de la identidad continental y en una serie de prácticas artísticas renovadoras⁷⁸. De esa manera podría sugerirse que a Manuel Mujica Lainez es posible ubicarlo en la esfera de los escritores que impulsaron algunos de los cambios artísticos más importantes durante el siglo pasado, lo cual a su vez terminaría por socavar los juicios que lo vinculan con una concepción del arte irremediamente volcada, en un gesto elitista, hacia formas estéticas del pasado.

En definitiva, al analizar el caso de Carpentier desde la perspectiva de Mujica, no parece resultar contradictorio que un autor de formación europea (como el propio Mujica) sea uno de los impulsores de una estética característica del siglo XX hispanoamericano, tal como es lo real maravilloso. Sobre el rol de Alejo Carpentier en este sentido hay un consenso generalizado, aunque no sucede lo mismo entre los críticos que han trabajado sobre Mujica Lainez. Estos últimos se

78 Mujica Lainez expresó en varias oportunidades su admiración por Carpentier y señaló la afinidad que los vinculaba. Por ejemplo, al ser consultado por Ángel Puente Guerra si le gustaba el escritor cubano, Mujica responde: “Ah, sí, lo admiro muchísimo. Sentí mucho no haberlo conocido, porque es el único escritor de mi época con el cual yo encuentro una especie de afinidad. He deseado mucho conocerlo, pero nunca lo logré; nunca le escribí, y lamento no haberlo hecho. Fijate que a una reunión que hubo en Madrid, y a la que iban a asistir distintos escritores de América -argentinos fuimos Borges, Sábato y yo, y fue Cortázar desde París-, iba a ir Carpentier. Y después nos dijeron que no fue porque había tenido que ocuparse en París de la llegada de una exposición que enviaban desde Cuba, o algo así, ya que él se ocupaba de los asuntos culturales. Yo lo sentí mucho porque, en verdad, él era más culto que yo. Él sabía muchas cosas: yo no sé nada de música, y él sabía muchísimo” (“Manuel Mujica Lainez” 68). En la entrevista concedida al periodista Joaquín Soler Serrano para la Televisión Española, Mujica se refiere también elogiosamente a Carpentier, aunque menos enfáticamente que aquí.

muestran reticentes a la hora de aceptar que ambos escritores se han nutrido de un fondo cultural común y que produjeron obras cuya temática y objetivos permiten situarlas en un espacio de afinidad.

En este punto nos parece necesario traer a colación las palabras de Luis Chitarroni, en un artículo titulado “Continuidad de las partes, relato de los límites”, donde el crítico sintetiza las tensiones que subyacen a este tipo de operaciones en torno a los roles y etiquetas que se asignan a los escritores. En un intento por explicarse por qué ni Adolfo Bioy Casares ni Manuel Mujica Lainez pudieron instalarse (como sí había logrado hacerlo Borges en el cuento) como representantes de las nuevas tendencias literarias del *Boom* en el ámbito de la novela, Chitarroni propone que el primero era “demasiado cerebral y elegante” mientras que:

casi nadie que escribiera en esos años prestaba atención a Manuel Mujica Lainez (1910-1984) no se sabe bien por qué; tal vez su ostentosa coquetería verbal, unida a un exhibicionismo personal entendido siempre como frívolo, resultaran, entre simulacros y fulgores de revolución, ofensivos. *Bomarzo* era y sigue siendo una gran novela, aunque contribuya a eclipsarla, sobre todo en esos años, su universalismo un tanto provinciano. Es curioso, como contraste, que nadie le reprochara entonces a Alejo Carpentier (1904-1979) tener ante el lenguaje una actitud parecida a la de Mujica, pero eso se debe a que Carpentier era, gracias a su procedencia, barroco y *revolucionario*, su tema parecía ser siempre América aunque lo que importara fuera el jacobinismo francés, y su convencionalismo histórico y sintáctico pasaba por novedoso en un momento de rupturas y transiciones (164).

La clara arbitrariedad que Chitarroni señala en relación con los papeles que se les atribuyen y a las valoraciones de que son objeto los escritores, da pie para insistir en la artificiosidad de los vínculos que se establecen desde el discurso crítico y desde la reflexión metapoética de cada autor. Retomaremos estas observaciones más adelante para demostrar que algunos de los elementos presentes en la obra de Carpentier, que lo convierten en uno de los exponentes más relevantes en la redefinición de la literatura hispanoamericana contemporánea, se encuentran también en textos de Mujica pero no han sido tenidos en cuenta por los críticos.

Estas ideas nos llevan, finalmente, al problema del estilo y de la filiación decimonónica y modernista del autor. Cuando Haydée Jofré Barroso le solicita una valoración de sus propios textos, Mujica responde lo siguiente:

Pienso que tal vez, en ocasiones, se vuelven demasiado románticos, y que la ironía que por ellos circula es una obvia forma de pudor. Pienso también que, a veces, no

parecen escritos ahora, sino en otra época, acaso en el siglo XIX (claro que con los matices, con los enfoques que no puede evitar un hombre de nuestro tiempo). Y mi vanidad se atreve a suponer que eso hará que duren algo más, pues no dependen de lo pasajero de la moda, ni de lo que asimila a muchas novelas al preciosismo (“Mujica Lainez, el curioso observador del mundo” 153).

Sería demasiado improbable que Mujica Lainez hubiera caído en la trampa de pensar que su aparente clasicismo emparentaba esos textos con los de los escritores del siglo XIX. De hecho, y aunque no explicita exactamente a qué se refiere, es él mismo quien remarca que en ellos figuran los “matices” y los “enfoques” de un contemporáneo. Es en esos dos puntos, creemos, reside la clave para entender su poética, puesto que son los que la vuelven innovadora y posmoderna. Los críticos que intentan plegar la obra de nuestro autor a las estéticas del siglo anterior, olvidan las dos características marcadas por Mujica Lainez en esta respuesta, de modo que pierden de vista que su singularidad radica en hacer una obra que parece ser anticuada pero que en realidad es un producto que condensa las peculiaridades de la época que la vio nacer (y que esa característica lo acerca al arte posmoderno).

Debemos insistir en que no se trata de reemplazar una genealogía (Larreta o Borges-Mujica Lainez) por una diferente (Carpentier-Mujica Lainez), ni de encontrar afinidades que opaquen otras que ya fueron propuestas por nuestros antecesores, puesto que hacerlo sería caer en las mismas posiciones que buscamos revisar. Lo que nos interesa es demostrar la artificiosidad de las lecturas consagradas (que se dan por naturales cuando no lo son) y habilitar con nuestras indagaciones otras perspectivas que permitan ampliar la comprensión sobre el escritor y sobre el funcionamiento del campo literario. Quitar la identificación con Carpentier exclusivamente del ámbito del estilo y llevarla, por ejemplo, al de los intereses estéticos o al de una expresión ideológica del continente que se manifiesta bajo las formas del realismo mágico y de la nueva novela histórica, permitirá cumplir con una parte de ese objetivo⁷⁹.

79 En uno de los artículos de Cristina Piña que hemos citado, la crítica reflexiona sobre la afinidad entre Mujica y Carpentier de la siguiente manera: “He dicho que sólo Mujica Lainez en Hispanoamérica se sitúa de tal forma frente a la tradición occidental, y alguien podría interponerme el nombre de Alejo Carpentier. Sin embargo, creo que es bien distinto el espíritu del escritor cubano, ya que todas sus novelas vueltas hacia el pasado remontan una línea histórica que desemboca, de manera directa, en su Caribe natal y sirve para explicarlo en su

Puente Guerra observa, también en coincidencia con otros críticos, que Mujica retrató a la alta sociedad pero sin enjuiciarla puesto que eso habría implicado renegar de los suyos, “se limitó a recrearla con un tono irónico unas veces, nostálgico otras, pero evitando siempre cualquier matiz que pudiera interpretarse como una crítica explícita” (34). Estamos de acuerdo en el tono irónico y nostálgico que el crítico detecta pero, como ya hemos anticipado siguiendo a Linda Hutcheon, estas dos características pueden considerarse también probatorias de la posmodernidad de su literatura y no necesariamente de su fidelidad con los miembros de su clase social. Dejamos para un capítulo posterior la discusión sobre el intento de vincular *Bomarzo* con la novela histórica tradicional, perspectiva que Puente Guerra sostiene repetidamente a lo largo de su tesis⁸⁰.

Una vez más es preciso insistir en que, a pesar de las disidencias que hemos introducido aquí, el trabajo de Puente Guerra constituye uno de los más valorables intentos por indagar en la obra de Mujica Lainez, especialmente en *Bomarzo*.

carácter de cultura sincrética. Mientras que si no es por un sentimiento de cosmopolitismo integral, ¿cómo entendemos la soltura con que nuestro autor se sumerge en el medioevo francés, la Italia renacentista, la Roma de la decadencia, sin sentir la necesidad de justificar históricamente su movimiento?” (“Historia, realidad y ficción...” 174-5). Frente a estas consideraciones, podría apuntarse que *Bomarzo*, por ejemplo, es efectivamente una indagación en la Italia renacentista pero que tiene la particularidad de que en ella aparece ficcionalizado el acto de escritura, de que el escritor es la reencarnación del Duque Orsini y que escribe el libro desde Buenos Aires, por lo que también en este caso podría argumentarse que la “línea histórica” elegida “desemboca, de manera directa” en la ciudad natal de Mujica Lainez. De igual modo, resulta pertinente preguntarse en qué medida una novela como *El laberinto* y algunos cuentos de *Aquí vivieron* y de *Misteriosa Buenos Aires*, para mencionar solamente ejemplos obvios, no habilitan una explicación de la cultura local en los mismos términos sincréticos que se pueden reconocer en novelas de Carpentier como *El reino de este mundo*. En definitiva, sería posible suponer que el recorte practicado por Piña, en cuanto a las obras elegidas, o por Puente Guerra, en cuanto a la afinidad estilística, va más centrado en un intento por encuadrar a Mujica Lainez en una tradición determinada, que en el interés de aclarar ciertos aspectos de su obra que aparecen a nivel temático.

80 Ver, por ejemplo, los pasajes donde el crítico afirma que *Bomarzo* representa un intento de entroncar su literatura con “la de la gran novela europea decimonónica” (58). Trataremos este asunto con detalle en el capítulo dos de la segunda parte de nuestro estudio.

Algo similar podría decirse de *El tríptico esquivo*, de Sandro Abate, para cuya elaboración el crítico pudo consultar los diarios que Mujica Lainez confeccionó durante la escritura de tres de sus obras más sobresalientes: *Bomarzo*, *El unicornio* y *El laberinto*. El de Abate es un aporte fundamental para la materia porque permite observar, por ejemplo, el proceso genético por el cual algunos de los elementos sobresalientes de las novelas fueron tomando forma y cómo algunas ideas iniciales y ciertos materiales fueron descartados. Sandro Abate también logra establecer por momentos un diálogo muy fructífero entre la poética del escritor y la escena cultural contemporánea. En ese sentido, una de las líneas que se explorarán en el presente estudio, la del realismo mágico presente en la obra laineceana, surge directamente como intento de ampliación de su análisis.

A pesar de todo ello, a nuestro juicio, en su texto hay también una serie de apreciaciones que nos parece necesario discutir. Quizás, la más llamativa sea la del convencimiento del crítico sobre la vinculación de las tres novelas históricas analizadas por él con la novela histórica tradicional, negando cualquier relación con las nuevas tendencias agrupadas bajo la etiqueta de nueva novela histórica y que suponen una profunda transgresión a las reglas clásicas del género. Este gesto de Abate repite, aunque diluyéndolo, el *lugar común* de que Mujica fue un escritor volcado hacia prácticas estéticas conservadoras y anacrónicas, relacionadas con el Modernismo y con la generación del 80.

María del Carmen Tacconi de Gómez publicó en 1989 *Mito y símbolo en la narrativa de Manuel Mujica Lainez*. Basado en su tesis doctoral, el libro aborda desde la dimensión textual toda “manifestación simbólica y mítica, aspecto especialmente rico en la obra de nuestro autor, en el cual la crítica no se ha interesado hasta el momento” (11). Su estudio apunta explícitamente a “la búsqueda del mensaje universal que transmite el texto literario como obra de arte” (32), por lo que Tacconi estructura cada capítulo siguiendo algunos de los temas, símbolos, figuras y motivos míticos de la literatura universal y observa de qué modo son tratados en los textos de Mujica. Este enfoque, decididamente hermenéutico, resulta interesante para observar la complejidad con la que están concebidas algunas obras que, como hemos comentado repetidamente, en muchas ocasiones fueron tildadas de frívolas, caprichosas y superficiales. Frente a ello, Tacconi demuestra que el sentido último de los textos laineceanos

“siempre se vincula con las preocupaciones metafísicas que genera y sirven de soporte a los mitos” (241).

No obstante las interesantes indagaciones y conclusiones de María del Carmen Tacconi de Gómez, puede señalarse que el problema de la valoración general de los textos, particularmente su relación conflictiva con el campo literario y con las interpretaciones críticas cristalizadas, permanece desatendida en su trabajo. Esto no impide a la autora desmontar algunos de los *lugares comunes* instalados en el conjunto de la crítica, aunque en ocasiones sin expresarlo abiertamente. Un ejemplo de ello, puede apreciarse cuando analiza la opinión que se desprende de las observaciones que hace el narrador de *Los viajeros* respecto de sus parientes. Tacconi identifica allí una serie de cuestiones que luego trasvasa a la mirada que Mujica Lainez tenía, según ella, sobre la oligarquía. A diferencia de otros críticos, como Puente Guerra, Villordo o Jorge Cruz, por ejemplo, quienes sostenían que el autor siempre combinaba elementos de respeto, ternura, complicidad y picardía al mismo tiempo, la autora de *Mito y símbolo en la narrativa de Manuel Mujica Lainez* intenta brindar una versión menos condescendiente:

El recurso básico de la minusvaloración de los personajes reside en el perfil ridículo que les otorga el paralelo (...). El nivel connotativo del discurso pone en evidencia que los habitantes de “Los Miradores” son, en realidad unos pobretes con pretensiones aristocráticas de “snobismo” (...). La más importante conclusión que nos deja el nivel connotativo del texto es la idea de que los valores del linaje, desvinculados del poder del dinero, no tienen relevancia en el destino de los individuos. En cambio, puede transformarse en la fuente de muchas frustraciones y fracasos (135-6).

Queda en claro que Tacconi está lejos de defender la idea de que la opinión del autor hacia la estirpe y hacia sus prácticas está fundada en la complicidad de clase que otros críticos le asignan. Por el contrario, se desprende de sus palabras una concepción enraizada en un profundo problema metafísico, que Mujica Lainez estaría explorando y desnudando para sus lectores. A nuestro juicio, la perspectiva de Tacconi es acertada y habilita a reconsiderar la obra desde un punto de vista que desplaza el juicio instalado acerca de su frivolidad, esnobismo, elitismo, etcétera.

Sin embargo, no siempre las conclusiones que la autora expone resultan del todo verificables, sobre todo porque en algunos casos se vuelca hacia interpretaciones muy personales que podrían recibir iguales críticas que las posiciones

anteriormente debatidas. A nuestro entender, y continuando con el ejemplo de *Los viajeros*, resulta difícil justificar una conclusión como la de que no es casual que:

el auténtico paraíso (...) se descubra en la donación amorosa al Creador y al servicio del prójimo, como tampoco es casual que pertenezcan a nuestro siglo XX los buscadores del paraíso frívolo, brillante pero vacío⁸¹ (136).

Queda claro que la lectura simbólica que Tacconi propone, al omitir el análisis sobre la circulación en el campo literario y las complejas tramas que se establecen entre los diferentes elementos actuantes, la llevan a impulsar interpretaciones con las que podría polemizarse fundamentalmente por su apego a una espiritualidad que en la novela no está tematizada y que parece impuesta desde afuera.

En conclusión, el de Tacconi es un trabajo de mucho valor y, además de destacar que otros estudiosos se han dedicado fecundamente a completar sus observaciones⁸², puede decirse que sus indagaciones se relacionan con una línea de análisis que culmina en el brillante trabajo de María Caballero que consideramos a continuación.

81 Para una opinión diferente sobre el tema del paraíso en Mujica Lainez, puede consultarse el capítulo que le dedica Claudio Zeiger en *El paraíso argentino* (77-91).

82 El discurso de Tacconi se mantiene vigente y recientemente Silvana Firpo ha estudiado *El escarabajo* desde una óptica similar en su artículo "Figuras, símbolos y motivos míticos en *El escarabajo* de Manuel Mujica Lainez". La autora, después de recordar que la novela es en realidad la narración de una narración en la que el escarabajo cuenta "su autobiografía" a un "escritor de América del Sur (su actual dueño)" (170), se detiene en el análisis de la figura del escarabajo según la cultura egipcia y pone de relevancia lo fiel que se ha mantenido Mujica a sus implicaciones simbólicas, sin olvidarse de resaltar la erudición que demuestra sobre el tema. Firpo, además, analiza la presencia de algunos motivos míticos que son trabajados paródicamente en la novela y que no habían sido abordados por María del Carmen Tacconi. Si bien las observaciones de Firpo son precisas, un cuestionamiento que podría efectuarse es que no utiliza, fuera de Mito y símbolo en la narrativa de Manuel Mujica Lainez, ninguna otra referencia bibliográfica específica sobre el autor. De tal modo, su estudio termina por convertirse en un complemento del de Tacconi sin aportar demasiados elementos nuevos de análisis.

Cuando Tacconi se refiere a la figura del héroe o estudia el mito del Paraíso, destaca que existe tanto una vertiente expresiva seria como una paródica⁸³. En armonía con esa postura, María Caballero ha estudiado, también en un trabajo surgido de su tesis doctoral, la particular basculación entre lo que llama la fundación y la deconstrucción de la nacionalidad. Desde una perspectiva que nos parece acertada (entre otros motivos porque vincula al escritor con las corrientes más contemporáneas del arte, como la nueva novela histórica), Caballero busca interpretar a Mujica Lainez en función de un contexto histórico y de un estado del campo cultural específicos, el de la posmodernidad:

Mi investigación pretende confrontar determinada parcela de su obra con la poesía, el ensayo y la narrativa argentinas que, de distintas maneras, han mostrado vetas revisionistas desde el Centenario hasta ahora. Y hacerlo en el marco de la *fundación/deconstrucción* de la identidad personal y colectiva. Pienso que en este contexto puede ser interesante volver a estudiar, no todas sino algunas obras muy significativas dentro del doble movimiento de búsqueda / desencanto, construcción / deconstrucción del país, la nacionalidad y la historia argentinas (30).

Este trabajo de María Caballero será capital para justificar, por ejemplo, algunas de nuestras observaciones sobre las novelas históricas y sobre otras posibles explicaciones de la poética de Mujica, que buscan desarticular las aceptadas masivamente durante largos años. Sin embargo, a pesar de la importancia que reviste su perspectiva en la actualización de los estudios al respecto y de su cuestionamiento a muchos de los *lugares comunes* instalados, hay que decir que por momentos la autora adhiere a algunos de esos paradigmas de lectura fosilizados, lo que la lleva a cometer inexactitudes e, incluso a incurrir en contradicciones. Uno de esos puntos contradictorios es el de recaer nuevamente, y después de haber señalado los componentes posmodernos de su narrativa, en la idea del Modernismo:

83 Tacconi se ha detenido con mayor detalle en la vertiente paródica de la novela *De milagros y melancolías* en un capítulo incluido en otro libro: *Categorías de lo fantástico y constituyentes del mito en textos literarios*.

Porque, en realidad, no sería exagerado afirmar que Mujica es un modernista retardado, un hombre de sensibilidad exacerbada capaz de gozar con la belleza allí donde se encuentre, en los objetos o en los seres humanos⁸⁴ (31).

Si bien no hay una asociación directa en términos epigonales, la idea del creador que sostiene seriamente una estética perimida en el contexto en el cual le toca producir su obra, resulta algo incompatible con la lectura posmoderna que la misma estudiosa remarca poco antes. Los riesgos quedan a la vista cuando, en el afán de establecer tal asociación entre el Modernismo y la escritura de nuestro autor, se introduce una afirmación como la siguiente:

Si el escritor modernista (...) se siente marginado por esa incipiente burguesía industrial que paradójicamente posibilitó su nacimiento, Mujica Lainez se automargina en la escritura y finaliza enclaustrado en la torre de marfil que fue su finca *El Paraíso*, para sobrevivir a la chatura de los tiempos peronistas (32).

Esa superposición por la cual la “burguesía industrial”, que desde el siglo XIX y hasta bien entrado el siguiente provocó la reacción de los artistas, se confunde de alguna manera con la “chatura” de los tiempos del peronismo es bastante discutible. Por empezar habría que precisar mejor desde qué punto de vista los dos gobiernos de Juan Domingo Perón entre 1946 y 1955 resultan a la luz de la perspectiva histórica, ya alejada de la visión maniquea que se impuso después de su derrocamiento por parte de la Revolución Libertadora, una época de “chatura” cultural. De no hacerlo, se corre el riesgo de generalizar la interpretación parcial de un sector del campo cultural que no comulgaba con la ideología peronista, como el grupo liberal representado por *Sur*, que con la derrota del peronismo logró imponer su visión hegemónica del asunto. En este caso, habría que decir que a pesar del hostigamiento del que fue víctima Mujica Lainez durante el predominio del peronismo, y por el cual perdió el cargo en el Museo de Arte Decorativo, lo cierto es que publicó varios libros durante esos años, que no solamente no sufrieron censuras, sino que acarrearón un éxito creciente a su creador. Libros como *Aquí vivieron*, *Misteriosa Buenos Aires*, *Los ídolos* y *La casa*

84 Otro crítico español, Javier de Navascués, coincide con Caballero cuando asegura que se trata de un “tardío” escritor modernista que “goza en medio de atmósferas preciosistas y decadentes”, para luego agregar que por esta razón “se le podría emparentar con Enrique Larreta, el autor manierista de *La gloria de Don Ramiro*” (Manual de literatura hispanoamericana 592).

aparecieron por primera vez durante esa época, por lo que no puede decirse que Mujica se hubiera recluso en un silencio estéril. En relación con esto último, el concepto más inadecuado que se observa en el fragmento de Caballero que hemos citado, es que Mujica no pudo “enclaustrarse en la torre de marfil” de El Paraíso para “sobrevivir” al peronismo porque para 1969, fecha de su mudanza a Córdoba, esa fuerza política estaba proscrita en la Argentina desde hacía quince años y se vivían los tiempos de la dictadura encabezada por el presidente de facto Juan Carlos Onganía. De hecho, el único evento de censura que sufrió Mujica Lainez en su larga carrera artística no estuvo vinculado con la publicación de alguno de sus libros, sino que fue la cancelación del estreno en el teatro Colón de la ópera de *Bomarzo* que se produjo en 1967 durante el mencionado gobierno militar, cuya ideología presuntamente coincidía con la del escritor⁸⁵.

El dramatismo introducido por la autora mediante una comparación en la que se mezclan los elementos de la aparición del capitalismo europeo, con la oposición a un proyecto político que fue legitimado por la vía democrática y posteriormente derrocado por una dictadura militar, es improcedente y llama la atención, una vez más, sobre los peligros de operar con paralelismos que vinculan épocas, regiones e ideologías diferentes⁸⁶.

Pero estas objeciones de ninguna manera mellan la importancia que tiene el trabajo de María Caballero en el panorama de estudios dedicados a Mujica, puesto que es uno de los pocos estudios que ha buscado refuncionalizar las herramientas críticas con las que generalmente se ha abordado su obra.

85 Esteban Buch ha analizado este asunto en su libro *The Bomarzo affair: ópera, pervisión y dictadura*, al que nos hemos referido al comentar la Breve historia de la literatura argentina de Prieto.

86 Aunque resulta verdaderamente llamativo por las asociaciones planteadas en él, cabe destacar que el fragmento analizado aquí no es el único en el que la autora se refiere al supuesto espíritu modernista de Mujica Lainez. Al estudiar *El escarabajo*, por ejemplo, Caballero menciona que el escritor ha experimentado una “vivencia muy modernista” al haberse sentido siempre fuera de lugar y por haber añorado perpetuamente el pasado, pero “a la vez, como la mayoría de ellos [los modernistas], Mujica detesta el tiempo que le tocó vivir, se siente una y otra vez fuera de lugar. Y ello se refleja en la melancolía, en la añoranza, en el desencanto” (167). Como procuramos demostrar más adelante esta vivencia es tan modernista como característica de períodos posteriores de la historia. En el caso del Mujica retratado de esta manera, se observa nuevamente la confusión entre el personaje social y el escritor.

Otro autor que ha realizado interesantes observaciones en ese mismo sentido es George Schanzer. Aunque su objetivo principal estaba inclinado a una tarea de difusión del escritor en el mundo anglosajón, eso no le impidió abordar la literatura lainecana con verdadera profundidad en una serie de artículos y, fundamentalmente, en un libro publicado en 1986 con el título de *The persistence of human passions: Manuel Mujica Lainez's satirical neo-modernism*. Este texto constituye una de las mejores revisiones completas de la obra del escritor y aporta una mirada original sobre muchos aspectos vinculados con su técnica literaria y su cosmovisión⁸⁷. En gran medida con sus proposiciones en torno de lo que denomina *neo-modernism*, Schanzer anticipa algunas de las ideas que Caballero desarrollará varios años más tarde en su tesis. En cuanto a la ubicación del escritor en el campo literario, el crítico inglés reivindica la idea de que se trata de un artista conservador que:

he availed himself of some fantastic and supernatural elements in his fiction, yet did not become a 'magic realist'. He shunned the experimentation of the Spanish American novelists of the so-called 'boom', but succeeded, nonetheless, to the point of sharing the John F. Kennedy Prize of 1964 with Julio Cortázar, one of the foremost innovators. Mujica Lainez has also avoided political commitment at a time when commitment or controversy tend to increase a writer's recognition (11).

Esta cita permite ver claramente el modo en que la acción artística y la política terminan por confluir en ese *lugar común*, que se impone y que circula por el campo literario, y que establece que un escritor que socialmente se comporta del modo en que lo hacía Mujica Lainez no puede producir una literatura "innovadora". En ese sentido, el contrapunto entre Mujica y los autores del *Boom* o el realismo mágico son consideraciones de validez limitada, que será necesario reformular a la luz de nuevos enfoques. Algunos de los *lugares comunes* que hemos tenido ocasión de revisar en los apartados precedentes como la oposición de la estética laineceana con la cortazareana y, fundamentalmente, su postura esquivada frente al compromiso político, también aparecen inscriptos en estas palabras de Schanzer.

87 Cristina Piña publicó una reseña en la que expresa una posición completamente contraria a la nuestra en relación con el libro de Schanzer, por considerar que se basa en una "visión reductiva" y "carece de una perspectiva teórica definida a partir de la cual abordar el material literario" ("Para uso de angloparlantes").

Es llamativo nuevamente que a pesar de que logra observar los procedimientos deconstructivos de las narraciones históricas producidas por el escritor y, también, la presencia de algunos de los recursos típicos de cierta literatura posmoderna, Schanzer insista en vincular a Mujica Lainez con el Modernismo. Incluso llega al extremo de proponer una especulación crítica contrafáctica en la que cavila en torno a cuáles de los cuentos de Mujica Lainez podrían haberle gustado a Rubén Darío. En otras ocasiones, los intentos por lograr una vinculación entre los dos escritores se realizan en función de algunos temas en común, como el interés por Heliogábalo:

Mujica Lainez's choice of another bisexual protagonist with a homosexual preference, in a setting of splendid decadence, seems deliberate. It is interesting to note that, in one of the key works of Spanish American Modernism, Rubén Darío expressed an interest in the decadent Roman emperor (112).

El fragmento permite observar que en verdad se trata de una conexión bastante inestable, puesto que si por el lado de Mujica la idea de escribir una novela sobre Heliogábalo constituye uno de los argumentos frustrados que se mencionan en *Cecil*⁸⁸, en Rubén Darío es apenas una alusión aislada en las palabras liminares de *Prosas profanas*⁸⁹. La contradicción conceptual en la que incurre Schanzer queda en evidencia sobre todo cerca del final de su estudio, cuando intenta definir el neo-Modernismo de Mujica y observa que:

He is definitely not an experimenter; even his use of uncommon narrators is not particularly innovative, especially when they sound very much like the author. But consciously or not, Mujica Lainez followed patterns of an earlier period, as seen almost to excess in these pages (145).

Fuera de los aspectos que hemos estado discutiendo, relativos a su estatuto de innovador, la importancia de la focalización de algunos de sus narradores radica

88 Nos ocupamos de este asunto en el capítulo tercero de la segunda parte, dedicado a la autoficción.

89 El párrafo de Rubén Darío en cuestión dice: “¿Hay en mi sangre alguna gota de sangre de África, ó de indio chorotega ó nagrandano? Pudiera ser, á despecho de mis manos de marqués: mas he aquí que veréis en mis versos princesas, reyes, cosas imperiales, visiones de países lejanos ó imposibles: ¡qué queréis! yo detesto la vida y el tiempo en que me tocó nacer; y á un presidente de República no podré saludarle en el idioma en que te cantaré a tí, ¡oh Halagabal! de cuya corte –oro, seda, mármol– me acuerdo en sueños...” (*Prosas profanas* 17).

en que habilitan lecturas autoficcionales o que permiten vincularlo con el realismo mágico⁹⁰, aunque estas perspectivas no estaban desarrolladas todavía en la época en la que Schanzer publicó su libro. Poco después de las palabras que hemos transcripto, Schanzer admite que a pesar de las similitudes estructurales, estilísticas y temáticas hay una obvia diferencia entre los textos de las generaciones previas y los suyos: la aparición del elemento satírico, en razón de lo cual le aplica la etiqueta de “Satirical Neo-Modernist” (145)⁹¹. A nuestro juicio, es justamente esa brecha que separa el modelo de la nueva versión la que convierte a Mujica Lainez en un escritor cuya obra no intenta remedar el estilo de los modernistas, sino que la hace objeto de una rescritura que es, de por sí, uno de los procedimientos reconocibles de la posmodernidad literaria.

Finalmente, y al igual que en el libro de Caballero, se observa en Schanzer una interpretación algo forzada de los elementos sociales en los textos de Mujica. Por ejemplo, al analizar *La casa*, Schanzer supone que los compadritos que ocupan la mansión “They are busy with party matters, apparently Peronista” (67). Aunque modalizada, la afirmación es algo tendenciosa puesto que no hay elementos explícitos en el texto que hagan pensar en esa pertenencia partidaria. En consecuencia, al igual que en otros casos analizados anteriormente, y en franca contradicción con el apoliticismo de Mujica Lainez propuesto por el estudioso, el antiperonismo del escritor es rastreado en los textos, incluso en pasajes cuya ambigüedad hace que esas maniobras sean de dudosa validez.

Todos los trabajos analizados en este apartado constituyen, en nuestra opinión, los aportes más originales sobre la obra de Mujica y representan un espacio

90 Profundizaremos estos aspectos en los capítulos siguientes de nuestro estudio.

91 En una reseña sobre el estudio de Schanzer, publicada en 1991 en Revista iberoamericana, Malva Filer objetaba este tipo de afirmaciones y, luego de observar que Schanzer ha abarcado la totalidad de la obra de Mujica, resume: “El interés por lo pictórico, los elementos fantásticos, y el propio lenguaje descriptivo demuestran, según el crítico, la continua afinidad con el modernismo. Se trata, como el presente libro indica desde su título, de un ‘neo-modernismo satírico’ cuya evocación del pasado no es meramente nostálgica sino también irónica y, por tanto, crítica” (402). Se trata de una apreciación muy cercana a nuestro punto de vista. Aunque con intereses diferentes, Cristina Piña ha cuestionado también este aspecto en su reseña sobre el libro de Schanzer citada en una nota anterior.

fresco frente a otros muchos críticos que se limitan a repetir los *lugares comunes* sin realizar aportes significativos. Especialmente los trabajos de Schanzer y de Caballero abren la posibilidad de analizar la producción del escritor argentino desde una conciencia posmoderna, en la cual recursos vinculados con lo metaficcional, lo autoficcional, la rescritura de la historia, los usos de la ironía y de la melancolía, entre otras cuestiones, adquieren nueva relevancia.

A pesar de ciertas vacilaciones teóricas, que minan los alcances de sus conclusiones y las atan a los espacios de común acuerdo, los estudios que acabamos de considerar introducen miradas originales sobre la obra laineceana. Las miradas de estos críticos alcanzan a revelar una escritura que no es ya el resabio de una estética anacrónica sino que, por el contrario, pasa a tener una actualidad cuya influencia sobre la técnica y la temática de las generaciones posteriores de escritores no ha sido todavía lo suficientemente destacada.

Los epígonos negacionistas: proyecciones

A lo largo de muchas de las páginas precedentes, hemos debido observar el modo en que los críticos se obstinaban en establecer la genealogía del escritor. Más precisamente, intentaban descifrar de qué autores del pasado “descendía” literariamente Manuel Mujica Lainez. En esa tarea establecían puntos de contacto que lo vinculaban con grandes proyectos artísticos del siglo XIX y lo colocaban como un epígono tardío de los mismos, desconociendo de ese modo muchos de los méritos estéticos del autor y disminuyendo su importancia en el devenir del campo literario. A partir de tales estudios y de acuerdo a las interpretaciones a las que era sometida su escritura, la figura del escritor se volvía la de un excéntrico que renegaba de la realidad circundante, para refugiarse en un pasado idílico que añoraba como emblema de la superioridad que los “suyos” habían ostentado y que no habían sabido sostener. En lo estético, esa actitud tiene una vertiente escapista, a la que mayoritariamente se asocia

con el Modernismo, y otra elitista, a la que se vincula con la concepción que del arte tenía la generación de 1880⁹².

Frente a esas visiones, que fueron asentándose como las interpretaciones canónicas con las que se aborda a Mujica Lainez, nosotros hemos ido oponiendo objeciones que apuntaban a demostrar que, al modificar la perspectiva, los mismos argumentos permitían establecer no el anacronismo del autor sino su innovación en cuanto a técnicas y temas narrativos. Para poder profundizar sobre este asunto, sería oportuno pensar qué influencia tuvo Mujica Lainez sobre las generaciones de escritores que le siguieron, asunto que casi ninguno de los críticos ni historiadores considerados hasta ahora supo observar.

Solamente Silvia Kurlat Ares, en *Para una intelectualidad sin episteme*, se acerca a esta cuestión al revisar la manera en que los intelectuales y el Estado se fueron relacionando desde 1974 hasta finales de la década de 1980, y el reflejo de las tensiones surgidas de esas relaciones en sus producciones. Si bien no es un estudio exclusivamente dedicado a Manuel Mujica Lainez y apenas se abordan dos de sus novelas (*Los cisnes* y *El escarabajo*), la autora observa con acierto que en ellas se registra una aguda reflexión sobre el campo literario, sus actores, sus posiciones, sus dinámicas, etcétera. En cuanto a *Los cisnes*, Kurlat Ares llega, incluso, al punto de afirmar que “los textos de Bourdieu son puestos en escena en la novela” (91), aseveración de mucho valor para nosotros porque significa, en cierto modo, una confirmación de la pertinencia de nuestro enfoque teórico.

Pero, más allá del análisis que realiza Kurlat sobre la imagen del intelectual y del artista que se desprende de las novelas de Mujica producidas durante el período elegido, resulta muy interesante la cuestión de los escritores que siguieron su magisterio. Al respecto, la autora entiende que el grupo Shangai, cuyos miembros comienzan a escribir con la reinstauración del sistema democrático, “dirige sus preocupaciones, en una dirección que cruza los problemas de los límites del discurso, la literatura y el lenguaje” como sucede en Puig y Viñas (103-4), con “cuestiones de orden puramente estético que aparecen planteadas en los textos de Mujica Lainez (especialmente en toda la línea de novelas históricas como *El unicornio* o *Bomarzo*) y Bioy Casares, a pesar de no ser reconocidos

92 El carácter genérico de estas afirmaciones supone, además, una simplificación excesiva de las concepciones estéticas y políticas de los dos grupos o generaciones mencionados.

como tales” (104). Esta mixtura de prácticas se explica, según la autora, por la imposibilidad de generar un “proyecto intelectual programático” (105), hecho que obligaba a los escritores a traspasar las fronteras geográficas e históricas, para poder “escribir sobre la realidad inmediata sin adscribirse a un determinado paradigma estético o ideológico” (105). Finalmente, Kurlat Ares concluye que:

Para poder realizar esta operación las únicas salidas posibles se encontraban, en apariencia, en espacios exóticos, ajenos al horizonte cultural inmediato, o en volver extraño ese horizonte a fuerza de una parodia que no tuviera más finalidad que la parodia misma (105).

En ese espacio es donde autores como Copi, Alberto Laiseca, César Aira o Rodrigo Fresán se acercan a las operaciones de Mujica o de Bioy. Un poco más avanzado su estudio, Kurlat profundizará estos conceptos, dirigiendo su mirada hacia *El escarabajo* y su posible influencia en un escritor como Martín Caparrós. Así, según Kurlat, la concepción de la historia que este escritor muestra en su novela *Ansay o los infortunios de la gloria* (1984), desnuda la pérdida de la capacidad totalizadora del discurso en los albores de la restitución democrática:

Los hechos pierden el valor absoluto, mítico, que tenían para Orgambide, Aguinis o Rivera, porque el presente opera como un caos infinito: ese caos es la forma en que se percibe la realidad en cada instante. Al revelarnos los dobleces de ese pasado, desnudando las traiciones en las cuales se instalan los discursos, el narrador sale de la lógica dicotómica de bien-mal, civilización-barbarie, revolución-atraso. El pasado aparece ahora como una decantación en la cual se pierde una percepción totalizante de los hechos (254).

Pero más allá de que esta visión del relato histórico sea compatible con la derivada de algunas de las novelas de Mujica Lainez, lo interesante, de acuerdo al análisis de Kurlat Ares, es el intento de negar la influencia que ensayaron los jóvenes. En esa dirección, la estudiosa opina que en *El escarabajo* (1982) pueden observarse algunos de los ejes fundamentales a partir de los cuales Caparrós escribirá su novela:

el lenguaje opera dentro de sus propios carriles, dentro de su propia lógica interna, se desprende de toda función que no sea la ficcional. En este sentido, la novela está mucho más cerca del proyecto vanguardista que lo que los propios vanguardistas suponen. Dos años más tarde, leyendo desde un lugar del campo cultural que desconoce o no reconoce a Mujica Lainez, Caparrós tendrá que hacer un muy complicado montaje de materiales discursivos para llegar exactamente al mismo lugar (256).

Lejos de suponer que los proyectos de ambos se igualan, la idea que sobrevuela la mirada de Kurlat es que los dos sectores idean primero sus proyectos y, posteriormente, enfrentan la desilusión desde la perspectiva que les otorgan los materiales dicotómicos de los que se han servido. En definitiva, tanto el aristocratismo de Mujica Lainez, como la fascinación popular de Caparrós, “no dejan de ser la misma ecuación con el signo invertido”, por lo que “al fracasar, por haberse construido el mito con los mismos elementos y la misma lógica maniquea, la operación de lectura de la Historia se convierte también en una operación simétrica”(257).

En relación con las afirmaciones de Kurlat, también es posible deducir que la influencia de Mujica sobre el campo literario produce variables inesperadas, al poder relacionarse algunos de sus procedimientos con obras posteriores de escritores que se ubican a sí mismos en las antípodas ideológicas del autor de *Bomarzo*.

Por lo tanto, la capacidad de fecundación que Silvia Kurlat atribuye a Mujica al señalar esos procedimientos implica, necesariamente, una concepción estética que no se encuentra anacrónicamente volcada hacia el pasado sino que, por el contrario, permite rastrear en ella una huella genética que contiene parte de los fundamentos y procedimientos de las nuevas prácticas escriturarias. Metodológicamente, no se trata aquí de establecer con carácter taxativo una “descendencia”, acción con la que se correría el mismo riesgo de arbitrariedad que el que hemos señalado en las operaciones que buscaban determinar los “antepasados” de quienes descendía Mujica Lainez. Sin embargo, la reaparición en escritores de generaciones posteriores de ciertos recursos utilizados por Mujica, permite cuestionar el rol conservador con el que habitualmente se lo ha identificado y reconsiderar algunos elementos a la luz de la posteridad. La mencionada oscilación entre la rescritura de la historia (y de la historia de la literatura) que Mujica emprende y la observación de la vigencia de esos proyectos, incluso cuando son encarados por escritores de signo ideológico diferente, avalan la idea de que el autor de *La casa* no representa un final de ciclo (el Modernismo o el proyecto de la generación de 1880). Permiten insistir, por el contrario, en que su escritura se comporta como un vórtice que reinterpreta el arte del pasado y lo proyecta hacia el futuro.

La validez de esta consideración supera, como decíamos, la constatación de una influencia directa mediante la corroboración de la intertextualidad con que

pueda vincularse la obra de un escritor cronológicamente anterior con la de uno cronológicamente posterior. Se trata en realidad de que en algunos de los libros de Mujica Lainez, escritos ya durante la década de 1940 pero fundamentalmente a partir de la de 1960, se revelan incipientes las estrategias de cuestionamiento al discurso histórico de que echarán mano, varias décadas después, grupos de autores más jóvenes. Desde la perspectiva de Mujica eso implicó, originalmente, correr un riesgo artístico muy grande: el de pasar por un autor anticuado fomentando una percepción basada en el *sentido común*, recorrido parabólico del cual hemos intentado dar cuenta en las páginas anteriores.

II-Segunda parte: Otras miradas

Hasta ahora nuestro análisis ha girado en torno al discurso crítico sobre la obra del escritor Manuel Mujica Lainez. Hemos procurado estudiar el modo en que tanto el propio autor como sus lectores especializados han ido formulando una imagen, obviamente cargada de significados, que circula por el campo literario y que determina los modos en que los libros son recepcionados. En el transcurso de las páginas previas ha quedado en claro que los diversos participantes del proceso, incluso cuando logran hacer lecturas lúcidas, se valen a menudo de ciertos *lugares comunes*, en la terminología propuesta por Pierre Bourdieu, que bloquean gran parte de los caminos explicativos que sus propias observaciones sugieren.

Salvando algunas excepciones, hemos evitado concentrarnos en los textos en particular, de tal modo que nuestras especulaciones han girado en torno a las afirmaciones (y a las negaciones) de los críticos y del propio Mujica Lainez en un sentido amplio. A partir de este punto buscaremos demostrar, desde una indagación más profunda en algunas de sus obras, cómo repercuten esos bloques monolíticos en su apreciación y cómo sería posible leerlos en una clave distinta a la usualmente aceptada. Para ello deberemos realizar un nuevo recorte en el corpus, ya que estudiar la vasta producción de Mujica Lainez en su totalidad supondría superar los propósitos específicos de este trabajo. En nuestra perspectiva es posible sostener que las conclusiones a las que llegaremos a partir de la selección practicada serán representativas del conjunto y que en el futuro, desde esa base, el estudio podría extenderse a los casos que queden sin abarcar aquí.

La selección del corpus estará orientada hacia las obras que mejor ejemplifiquen las contradicciones que existen entre los usos que hacen los críticos de los *lugares comunes* que hemos venido detallando y las lecturas posibles de las mismas obras aplicando otros parámetros, en gran medida vedados hasta ahora. Acerca del tratamiento de cada uno de los temas seleccionados, debemos adelantar que no siempre seguiremos un criterio cronológico, sino que

preferiremos comenzar por el texto que mejor represente nuestra postura o sobre el cual haya mayor cantidad de literatura crítica. Una vez establecida nuestra postura al respecto, buscaremos ampliar las consideraciones realizadas hacia algunas otras obras de modo que pueda corroborarse la hipótesis de que se trata de concepciones del arte en términos acordes a la posmodernidad y que se presentan en el marco de una poética de autor (y no como fenómenos emergentes, limitados a una específica circunstancia coyuntural).

En el capítulo uno, buscaremos profundizar el análisis de la vinculación del autor con una poética asociada a tendencias surgidas en el continente durante las décadas del cuarenta y del cincuenta y que se desarrollan con gran aceptación durante el resto del siglo. Nos referimos concretamente, al realismo mágico. El encuadre dentro de ese marco, nos permitirá demostrar en primera medida, que si bien la poética de Mujica Láinez tiene un cuño eminentemente rioplatense en algunas de sus manifestaciones iniciales, que ha sido frecuentemente señalado desde la crítica, en muchas de esas mismas obras también se manifiesta un espíritu de identidad más amplio que raramente ha sido tenido en cuenta. En segunda medida, esta constatación nos permitirá plantear la posibilidad de que sus obras puedan considerarse contemporáneas a las que son consideradas precursoras de algunas de las poéticas más influyentes del siglo XX hispanoamericano.

El capítulo segundo estará dedicado a estudiar la relación de la novelística laineceana con la narrativa histórica y, más concretamente, con la tendencia conocida como Nueva Novela Histórica. Al igual que en el caso del realismo mágico, buscaremos desmontar ciertos moldes interpretativos imperantes en prestigiosos autores que se han ocupado del tema, para posteriormente indagar en las peculiaridades de algunas obras del escritor que, desde nuestro punto de vista, representan excelentes ejemplos de la manifestación de esa corriente. El caso más elocuente en esta dirección es el de *Bomarzo*.

Finalmente, en el tercer capítulo abordaremos algunas cuestiones relacionadas con la posmoderna utilización de los mecanismos autoficcionales en muchos de los textos laineceanos. Se trata de un aspecto que, a diferencia de los dos anteriores, no ha sido abordado desde la crítica hasta ahora y que servirá para confirmar muchos de nuestros postulados.

II.1-Capítulo uno: El realismo mágico en la poética laineceana

Todos sabían que la iguana verde, la mariposa nocturna, el perro desconocido, el alcastraz inverosímil, no eran sino simples disfraces. Dotado del poder de transformarse en animal de pezuña, en ave, pez o insecto, Mackandal visitaba continuamente las haciendas de la Llanura para vigilar a sus fieles y saber si todavía confiaban en su regreso (Alejo Carpentier, *El reino de este mundo*).

A continuación nos proponemos abordar la poética laineceana desde la perspectiva teórica del realismo mágico. Si bien existen algunos antecedentes en los estudios al respecto, a nuestro juicio no resultan del todo satisfactorios. Sin embargo, antes de pasar a revisarlos y a desarrollar nuestra propuesta, se vuelve indispensable introducir algunas reflexiones y aclaraciones sobre el concepto en cuestión.

Nuestro interés se fundamenta en que, más allá de las grandes polémicas surgidas en torno a la definición del realismo mágico, resulta una herramienta muy útil para comprender la posición de Manuel Mujica Lainez como escritor americano y no exclusivamente porteño. Es decir que el abordaje de su obra desde una perspectiva magicorrealista nos permitirá, por ejemplo, matizar la típica concepción del autor como un europeísta desvinculado de la estética y la problemática de la identidad americana.

Otro lugar común que puede descomponerse al enfocar la obra desde esta perspectiva es el esencial anacronismo del autor que, como hemos ido demostrando, es uno de los atributos a los que más recurrentemente acuden los críticos para caracterizarlo. En ese sentido, como veremos, el realismo mágico podría pensarse como una evolución posmoderna del Modernismo, lo cual explicaría la confusión terminológica que se percibe en muchos críticos a la hora de considerar la poética laineceana.

En relación con todo esto, es necesario dejar por sentado que está fuera de nuestros objetivos la búsqueda de una definición orgánica del realismo mágico o una discusión amplia sobre la naturaleza del mismo, para lo cual remitimos al

lector a la bibliografía específica producida al respecto⁹³. Sin embargo, y puesto que se trata de un concepto sobre el cual no existe consenso y que habitualmente ha desencadenado grandes polémicas, nos parece necesario mencionar algunas de las discusiones teóricas en torno al realismo mágico para situar de la mejor manera posible la perspectiva que adoptaremos. Algunas de esas polémicas se han dado en nuestro país, tal es el caso de la protagonizada por Enrique Anderson Imbert y Graciela Maturo, que representa muy bien dos grandes tendencias en los estudios sobre el tema.

El punto de vista defendido por Enrique Anderson Imbert en su ensayo “El ‘realismo mágico’ en la ficción hispanoamericana”, coincide con líneas teóricas que sostienen que el realismo mágico es simplemente una “americanización” de las ficciones como estrategia para llegar a más lectores. A lo largo del texto, Anderson Imbert resalta el carácter ficticio que a su juicio tiene el realismo mágico y expresa su rechazo de plano sobre lo que Carpentier denominara “lo real maravilloso” en el célebre prólogo de su novela *El reino de este mundo*. Anderson Imbert también se propone determinar un campo de gravitación del realismo mágico como síntesis en la relación dialéctica de otras modalidades de la ficción como lo fantástico y lo realista. Finaliza su ensayo comparando las ficciones borgeanas y las de García Márquez con estas palabras:

[En el pasado] Borges transformaba experiencias de Buenos Aires en ficciones inverosímiles, y para que su inverosimilitud resultase tolerable a un pequeño público la situaba en la India o en el planeta Tlön. Hoy García Márquez, para que el gran público tolere sus inverosímiles ficciones, las sitúa en Macondo, que es el corazón de nuestra América. En uno y otro caso lo mágico, lo maravilloso, no está en la realidad, sino en el arte de fingir (21-2).

Este tipo de opiniones, han sido discutidas por un gran número de críticos que encuentran en el realismo mágico algo que excede la intención lúdica que parece prevalecer en la visión de Anderson Imbert. Entre ellos se destaca Graciela

93 Un panorama actualizado de las discusiones y una lista actualizada de la bibliografía al respecto, pueden encontrarse en el número de la revista Cuadernos del CILHA dedicado a la literatura andina en el siglo XX, que contiene además un foro acerca del realismo mágico (año 9, número 10, 2008). Algunos datos importantes acerca de la introducción del realismo mágico en el ámbito académico de nuestro país, pueden extraerse del artículo de Horacio González “El Boom: rastros de una palabra...”, fundamentalmente de la sección “El boom entra en la Universidad” (422-3).

Maturo, quien en “La polémica actual sobre el realismo mágico en las letras hispanoamericanas” realiza un interesante análisis del concepto de “realismo”, al que según ella es necesario entender en un sentido amplio que incluya parcelas del saber que no son captadas por los medios perceptivos habituales. Maturo contradice a Anderson, y a otros autores, al afirmar que la literatura en general y el realismo mágico en particular, no son una “impostura” o un “juego gratuito”. Por el contrario, defiende la idea de que la literatura es una forma de conocimiento que trasciende (y abarca) lo lúdico. En esta perspectiva, resulta indispensable reasignar a lo literario un valor ritual y religioso, vinculado estrechamente con el mito y con la historia:

Desde las ciencias del hombre, en el punto al que han llegado hoy, surge por otra parte la revalidación del mito, cuya sapiencia es redescubierta en el campo de la antropología, la psicología, la filosofía y las ciencias morales (183).

Es decir que el realismo mágico es una de las tantas formulaciones en las que puede ser volcada la realidad, una realidad ampliada que debe ser conocida no solamente a través de los sentidos y que, en su instancia final, es siempre colectiva⁹⁴.

Traspassando las fronteras de la Argentina, en su *Historia verdadera del realismo mágico*, Seymour Menton se diferencia de los autores anteriores en virtud de que se detiene especialmente en las características externas del realismo mágico. Haciendo hincapié, sobre todo, en que el origen de la denominación se encuentra en el ámbito de la pintura alemana, Menton identifica un conjunto de características que luego intentará aplicar a las obras literarias. En su estudio el crítico aporta una definición tentativa, en la que se hace patente la presencia de esos elementos pictóricos:

El realismo mágico es la visión de la realidad diaria de un modo objetivo, estático y ultrapreciso, a veces estereoscópico, con la introducción poco enfática de algún elemento inesperado o improbable que crea un efecto raro o extraño que deja

94 En un texto periodístico en el que analiza un libro de Maturo sobre García Márquez, Eduardo Romano explica que la interpretación de la estudiosa “se basa en una supuesta continuidad mítica, esotérica y simbólica del arte occidental, afirmada desde el Timeo platónico hasta Mircea Eliade, Jung e investigadores contemporáneos de las relaciones entre literatura y ocultismo” y poco después define la postura de Maturo como un “antipositivismo espiritualista” (cit. por Horacio González “El Boom: rastros de una palabra... 422).

desconcertado, aturrido o asombrado al observador en el museo o al lector en su butaca (20).

Irlemar Chiampi, de quien nos ocuparemos en breve, ha demostrado en su estudio *El realismo maravilloso: forma e ideología en la novela hispanoamericana* la importancia que tiene el efecto que la obra magicorrealista produce sobre el lector para poder singularizar esa modalidad ficcional de otras. Desde ese punto de vista, la definición fenomenológica aportada por Menton es poco satisfactoria, ya que no acierta a separar el efecto producido por el realismo mágico del que producen la literatura fantástica o la maravillosa. El estudio de Menton es, a nuestro juicio, poco claro en algunos de los deslindes con los cuales pretende situar la propuesta magicorrealista respecto de otros tipos literarios:

Aunque Todorov y otros teóricos han propuesto fórmulas bastante complejas para distinguir entre el realismo mágico y las otras modalidades con que se ha confundido, una explicación más sencilla es que cuando los sucesos o los personajes violan las leyes físicas del universo [...] la obra debería clasificarse de fantástica. Cuando esos elementos fantásticos tienen una base folclórica asociada con el mundo subdesarrollado con predominio de la cultura indígena o africana, entonces es más apropiado utilizar el término inventado por Carpentier: lo real maravilloso. En cambio, el realismo mágico, en cualquier país del mundo, destaca los elementos improbables, inesperados, asombrosos PERO reales del mundo real (30).

Además de ser insatisfactorio en el intento de diferenciar el realismo mágico de la literatura fantástica, puesto que también en el primero los hechos violan a menudo las leyes físicas, el postulado del crítico estadounidense es poco claro a la hora de diferenciarlo del concepto carpenteriano de lo real maravilloso. También habría que cuestionar su idea de “mundo subdesarrollado” en la cual fundamenta la diferencia. En relación a ello (e incluso si dejamos de lado la connotación peyorativa que esa expresión conlleva), habría que aclarar que aunque Carpentier se inspiró en el sustrato africano e indígena de Centroamérica para desarrollar obras como *El reino de este mundo*, eso no supone necesariamente que los elementos de la fe que él destaca deban considerarse de dominio exclusivo de esas culturas, sino que por el contrario, el escritor cubano los asocia con la configuración del continente americano en general.

Si bien los argumentos de Menton son clarificadores de algunos aspectos importantes, sobre todo en lo que tiene que ver con la relación pintura-literatura, hay que insistir en que sus postulados no pueden aplicarse siempre a las obras del realismo mágico, puesto que evidentemente existe una zona confusa, de

frontera, en la que la diferencia de las categorías no está clara del todo. La visión historicista que desarrolla en otro capítulo de su libro es insatisfactoria por las mismas casusas restrictivas que venimos deslindando:

Mientras “lo fantástico” es un género, es decir, un tipo de literatura que se puede encontrar en cualquier periodo cronológico, el realismo mágico es una tendencia artística que empezó en 1918 como reflejo directo de una serie de factores históricos y artísticos, que se ha mantenido vigente (...) hasta nuestros días. Según la visión magicorrealista del mundo, la realidad tiene una cualidad de ensueño que se capta con la presentación de yuxtaposiciones inverosímiles con un estilo muy objetivo, ultrapreciso y aparentemente sencillo (36).

Frente a esta postura, la teoría de Irleamar Chiampi, por ejemplo, al diferenciar lo fantástico de lo magicorrealista desecha el argumento de la verosimilitud defendido por Menton, para centrarse en el de la forma en que se representan los aspectos de la realidad en cada una de las modalidades:

Si comparamos las experiencias de lectura de ambas modalidades narrativas [el realismo mágico y lo fantástico], no tanto desde el punto de vista del efecto discursivo inmanente, sino en tanto términos de una función social y moral del texto, se podrá observar que la experiencia axiológica del lector del realismo maravilloso supera ciertas limitaciones y condicionamientos impuestos por el antagonismo entre lo real y lo irreal (80).

Otro problema con las caracterizaciones de Menton es que al ser tan generales, pierden el foco en lo que hace a las particularidades definitorias del realismo mágico americano, especialmente en lo que tiene que ver con el mestizaje, el sincretismo cultural, las costumbres populares, entre otros aspectos que no necesariamente se vinculan de manera unívoca con las categorías literarias que él utiliza.

Como última consideración en este apretado panorama de la teoría sobre el realismo mágico, deseamos destacar que el debate sobre los límites de las denominaciones y de los géneros está lejos de terminar. Es posible seguir su actualidad en un rico foro de intercambios publicado recientemente en la revista *Cuadernos del CILHA*⁹⁵. Allí también puede apreciarse que la misma vacilación

95 Los participantes del foro son: David Foster, Héctor Tizón, Graciela Maturo, Gérard Étienne, Elvira Maurouard, Dany Laferrière, René Dépestre y sus opiniones vacilan entre la aceptación entusiasta de la existencia y validez de esa modalidad ficcional, hasta la más radical negación

que encontramos al diferenciar lo fantástico del realismo mágico, existe al intentar determinar los límites entre este último y lo real maravilloso. Acerca de esta última distinción, y al igual que en el esquema de Menton, parece haber una separación geográfica impuesta más por una serie de factores editoriales y por la tradición crítica, antes que por las posibilidades reales de distinción genérica sobre las obras, que participan casi siempre de un espíritu y de una sensibilidad similares.

Frente a las confusiones metodológicas y conceptuales que se observan en este conflictivo panorama, el trabajo de Irlemar Chiampi resulta esclarecedor en muchos puntos que serán esenciales para nosotros. Como hemos ido adelantando su libro, que es anterior en varios años al de Menton, nos parece fundamental para delimitar el concepto y para el abordaje nítido de ciertas problemáticas, que en nuestro caso nos permitirán establecer la vinculación de Mujica Lainez con esta modalidad ficcional tan identificada con la cultura continental.

Un aspecto interesante del trabajo de Chiampi, es que aborda el tema desde diferentes ángulos, de modo que sus conclusiones tienen un alcance amplio que permite elaborar una teoría completa de la literatura hispanoamericana del siglo XX. En otras palabras, su objetivo es el de establecer la poética que anima al realismo mágico y, de tal modo, evitar las definiciones exclusivamente fenomenológicas y superficiales en las que han caído muchos de los críticos que se han ocupado del asunto.

El primero de los deslindes que encara tiene que ver, justamente, con las denominaciones con las que habitualmente se ha hecho referencia a la cuestión y que han acarreado siempre confusiones. Concretamente nos referimos a las diferencias que existirían entre lo que se ha denominado realismo mágico y lo que los críticos han intentado describir, a partir de la elusiva teoría de Alejo Carpentier, como lo real maravilloso. Después de recorrer minuciosamente los avatares por los que han transitado estas denominaciones, la autora propone

de cualquier idea que tenga que ver con la viabilidad del realismo o de lo mágico en la literatura.

unificar todo bajo la nomenclatura de *realismo maravilloso*⁹⁶. Entre otros aspectos, con esta elaboración teórica Chiampi logra neutralizar las diferencias regionales que se habían establecido y darle al fenómeno del realismo mágico una especificidad, dentro de la historia de la literatura americana, que supera la superficial discusión sobre la pertinencia de incluir o no una obra en su seno o de clasificarlas de acuerdo con un criterio regionalista o étnico. Así, la elaboración del mestizaje como un eslabón más dentro de una cadena diacrónica de ideologemas⁹⁷ desplegados en la literatura americana desde los cronistas de los tiempos del Descubrimiento hasta nuestros días, será objeto de estudio a lo largo de todos los apartados que componen este capítulo, motivo que justifica que no nos detengamos ahora con mayor detalle en su descripción. En lo que sigue, el trabajo de Chiampi será el mayor punto de referencia del enfoque propuesto, ya que las respuestas relacionadas con el desarrollo de la literatura latinoamericana

96 Chiampi opina que la mejor denominación es la de realismo maravilloso. Tras una completa revisión de la evolución de las expresiones realismo mágico y real maravilloso, la autora opta por incluir en el nombre, el término maravilloso debido a que es el consagrado: “por la Poética y por los estudios crítico-literarios en general, y se presta a la relación estructural con otros tipos de discursos (el fantástico, el realista). Por el contrario, mágico es un término tomado de otra serie cultural y al acoplarlo al realismo implicaría una teorización ora de tipo fenomenológico (la ‘actitud del narrador’), ora de orden contenidista (la magia como tema)” (49). Aunque nos parece correcto y bien justificado el razonamiento seguido por la autora para inclinarse por esta denominación, hemos optado por mantener la de realismo mágico, que es la que tiene mayor consenso en nuestro ámbito académico, aunque asignándole las características determinadas por Chiampi. Por razones obvias, sin embargo, la expresión realismo maravilloso aparecerá frecuentemente en las citas tomadas de su libro.

97 Chiampi entiende el concepto como “elementos de organización textual que se encuentran como componentes del texto general de la cultura”, lo que permitiría que sea posible determinarlos previamente a su asimilación literaria (Chiampi 168). Resalta, además, que “en la producción y reproducción de los ideologemas del americanismo concurre una especie de mecanismo supra-histórico, del orden intertextual, perceptible en la transmisión de significados (de la información) entre las unidades culturales” (166). Entre los ideologemas que la autora estudia, y que fueron desarrollándose desde el descubrimiento y la conquista de América, se encuentran la neo-utopía ilustrada, la disyuntiva civilización vs. barbarie, el europeísmo frente al indigenismo y el mestizaje cultural, entre otros. Este último es el que corresponde al realismo mágico, porque resume el paradigma de la no contradicción. Ver al respecto el apartado titulado “El discurso ideológico sobre América” (121-73).

durante el siglo XX que su teoría avala resultan muy satisfactorias para respaldar nuestra perspectiva.

II.1.1-Dos estudios tempranos sobre el realismo mágico en la obra de Manuel Mujica Lainez

Paralelamente al interés teórico sobre el fenómeno del realismo mágico en la literatura continental, es posible también registrar una serie de estudios que abordan la cuestión dentro de la obra de Manuel Mujica Lainez. Si bien no son muchos los trabajos que han sido encarados desde esta perspectiva, tienen la virtud todos ellos de intentar vincular al autor con sus colegas contemporáneos y no con sus antepasados, como hemos podido comprobar que hacían muchos de los críticos que se ocuparon del autor.

Uno de los primeros trabajos al respecto, es el artículo de George Schanzer “The Four Hundred Years of Myths and Melancholies of Manuel Mujica Láinez”, en el que realiza una detallada comparación entre *Cien años de soledad* de Gabriel García Márquez y la novela *De milagros y melancolías*, publicada por Mujica Lainez en 1968. Además de recalcar la escasa diferencia temporal con que aparecieron ambas obras, el autor detecta y analiza una serie de coincidencias tanto temáticas (el mito del eterno retorno, por ejemplo), como estructurales (la circularidad de ambas obras).

Si bien el texto presenta interesantes puntos de vista, no es menos evidente que al dedicarlo a la comparación de dos obras su efectividad teórica se ve reducida. Por ejemplo, cuando Schanzer encuentra rasgos de estilo similares entre ambos libros, pierde de vista que se trata, en realidad, de un aspecto que hace al barroquismo estudiado por Chiampí en su libro⁹⁸ y que tiene que ver con una característica mucho más general de la literatura hispanoamericana. Pero, aún con estas limitaciones, es indudable que el artículo de Schanzer es un primer y fructífero acercamiento al tema. Como en tantos otros aspectos, aunque sus

98 Ver fundamentalmente la sección “El barroquismo descriptivo” (100-11).

observaciones han debido ser ampliadas y precisadas posteriormente, demuestran una lucidez y una amplitud que otros críticos no han logrado.

En 1977 Anita Wagman, desarrolló una tesis universitaria dedicada completamente al asunto. En *Historical Novel and Magic Realism in the works of Manuel Mujica Lainez*, Wagman buscó relacionar algunos de los puntos de la producción de Mujica Lainez con los escritores del *Boom* latinoamericano (o *mainstream*, como se lo denomina en el ámbito anglosajón). Siguiendo a Eduardo Font, la autora parte de la idea de que la gran cantidad y excelencia de los escritores latinoamericanos agrupados en torno al *Boom*:

has caused critics to neglect some capable and original authors whose initial output seemed to lie outside the *mainstream*, in favor of attention to and anticipation of the novels produced by main-stream figures (2-3).

Mujica Lainez estaría entre los escritores un tanto relegados por ese interés que despertaba el *Boom*. En base a esto, Wagman se propone suplir la carencia de bibliografía al respecto pero, fundamentalmente, presentar una lectura del autor que lo vincule con el realismo mágico, cuyo desarrollo teórico estaba en auge por la época:

It is, of course, quite clear that Manuel Mujica Lainez' earlier works were definitely within the genre of the historical novel; he is, in fact, regularly typed as a writer of historical fiction. This classification has prevented, until very recently, the recognition that there is a strong affinity between Mujica Lainez and major figures of Latin American magic-realism (3).

Aunque nos parece que asociar la consagración o el relegamiento de un autor como Mujica Lainez exclusivamente a la efervescencia del *Boom* resulta de una mirada excesivamente reduccionista (puesto que como hemos argumentado los fenómenos en el campo literario siempre poseen facetas múltiples), sí coincidimos, en cambio, en el aspecto central desarrollado por Wagman, es decir su observación acerca de la afinidad y contemporaneidad de la estética laineceana con la practicada por las máximas figuras del realismo mágico. De hecho, gran parte del desarrollo de este trabajo ha apuntado en esa dirección al tratar de desarticular los *lugares comunes*, según los cuales la obra de nuestro escritor estaría vinculada con tendencias anacrónicas dentro del espacio literario. Otra coincidencia es que, en cierta medida, al igual que Wagman, apuntamos también a demostrar que:

Manuel Mujica Lainez' writings and progression place him well within the mainstream of Latin American fiction in the twentieth century, and that he has anticipated or shared in developing many of the themes which have won Latin America a respected place in world literature (13).

El trabajo de Wagman está estructurado para estudiar la “evolución” del escritor desde una novelística histórica convencional hacia una más contemporánea, marcada, según ella, por la presencia de la parodia y del realismo mágico. Sin embargo, tanto el enfoque como la consecuente selección del corpus contienen, a nuestro juicio, imprecisiones que deberían ser revisadas.

Una primera observación que podría aplicarse a la tesis de Wagman es que no explicita detalladamente cuál será su forma de considerar el polifacético fenómeno del realismo mágico ni en qué modelo de estudio se basa para ello⁹⁹. Su concepción de la cuestión incluye, por una parte y en afinidad con las posturas de Graciela Maturo, una referencia al argumento sobre la necesidad del hombre posmoderno de ampliar su realidad a partir de la caída del paradigma cientificista vigente durante la modernidad y, por otra parte, de la especificidad americana resaltada por Alejo Carpentier en el prólogo de *El reino de este mundo*:

As Alejo Carpentier indicated in his exposition of the aims of magic-realism, it involves an “act of faith”. It seeks to confront twentieth century man with the poignant problems of uprootedness and loss of faith by reviving certain dimensions of human experience common to both pre-Colombian and European pre-Christian culture (72).

A estas cuestiones, que Anita Wagman considera de orden existencial (71), se unen algunas causas que remiten al ámbito de lo puramente estilístico, especialmente en la fundamental influencia del surrealismo. A partir de estos elementos, propone una lectura de la trayectoria del escritor que resulta, a nuestro entender, algo imprecisa porque incluye términos correspondientes a diferentes órdenes (técnicas literarias, temas y géneros) en el marco de una serie única:

99 Si bien en la página 124 de su trabajo, declara guiarse por la teoría desarrollada por Luis Leal, inmediatamente después vuelve a hacer referencia a los conceptos introducidos por Carpentier en el prólogo de *El reino de este mundo*. En cuanto a Leal, hay que decir que Irlemar Chiampi ha revisado de un modo satisfactorio sus formulaciones y ha detectado en ellas importantes contradicciones (ver especialmente las páginas 28-32).

The works of Manuel Mujica Lainez provide a basis for the study of many of the most interesting literary trends and techniques which have been produced in Latin America during the last three decades. Thus, the transition from social-realist narrative to magic-realism, and later from magic-realism to the fantastic, is particularly significant in this author's work. Beginning as a writer of conventional historical fiction, he has subsequently incorporated myth and psychohistory into the historical account itself. This fusion of the historical and the mythical modes is an aspect as well of the literary trend which we have learned to label, for lack of a better term, as magic-realism (73).

En estas palabras queda en claro que la autora opone dos términos: el de la narrativa histórica, entendida de modo racionalista en la línea de Walter Scott, frente a la presencia de elementos que remiten a lo mágico y a la realidad ampliada del mito y de la leyenda. Se deduce además, que para ella el realismo mágico es una fusión a nivel textual de esas dos grandes tendencias en oposición. Sin embargo, como buscaremos demostrar más adelante, aunque es evidente que especialmente a partir de *Bomarzo* (1962) se registra una renovación progresiva de las técnicas narrativas utilizadas por el escritor, esto no impide vincular a *Don Galaz de Buenos Aires* (1938) o algunos de los cuentos de *Aquí vivieron* (1949) y de *Misteriosa Buenos Aires* (1950) con el, por entonces, naciente realismo mágico latinoamericano.

Al intentar una explicación que podríamos calificar de evolucionista e introducir, para justificarla, elementos teóricos que pertenecen a series diferentes, Wagman termina por fundir lo genérico con lo temático. En consecuencia puede argumentarse que la estudiosa pierde de vista, primero, que el realismo mágico se caracteriza más como una forma de presentar los sucesos que por la naturaleza misma que esos sucesos revisten y, segundo, que puede estar vinculado con múltiples géneros literarios, incluyendo la novela histórica. Es por demás elocuente el hecho de que, aunque busque relacionar *Misteriosa Buenos Aires* con la tradición de la literatura fantástica y de lo "supernatural" asociados al miedo, ella misma se vea obligada a reconocer que en ciertos pasajes del libro:

Manuel Mujica Lainez is reflecting the two dimensions often found in the cultural background of the New World: Christianity and paganism, superstition and religious idolatry, Spain and Latin America. *That is why we find in these short stories, in seminal form, of course, that combination of elements which has served the writers of magic-realist fiction: elements which involve a balanced juxtaposition of two opposed visions—the "ought-to-be" of the poet and the "has been" of the historian* (103-4, las cursivas son nuestras).

A partir de esta concepción, es lógico que la selección del corpus que realiza Wagman contenga también aspectos discutibles. Las obras elegidas para el estudio son para la primera etapa de ficción histórica convencional, *Aquí vivieron* y *Misteriosa Buenos Aires*; para una segunda etapa, que sería de transición, *Bomarzo* y *El unicornio*; y, finalmente, *De milagros y melancolías*, que representa en el esquema, la etapa paródica en la que “the mythical-magical dimension appears of greater validity than objective description. In this work, the author's literary evolution culminates by bringing him to the realm of fantasy” (6).

Como queda en claro con la sola mención de estas obras, la crítica tiene el mérito de no caer en el reduccionismo de los criterios temáticos habituales que vinculan el realismo mágico con motivos y ambientes exclusivamente americanos. Sin embargo, considera necesaria la manifestación de una serie de temas vinculados con la magia, el ocultismo, el simbolismo mítico, las fuerzas del inconsciente, etc., de tal modo que no hace otra cosa que sustituir el anterior criterio temático por uno nuevo, razón por la cual su enfoque vuelve a quedar seriamente limitado. Por ejemplo, cuando justifica la inclusión de *Bomarzo* en su corpus, la autora explica la naturaleza de esta obra de la siguiente manera:

A study of Manuel Mujica Lainez' historical fiction reveals that, as we move from his earlier stories to the novels of his mature period of literary craftsmanship, the element of history is more and more modified by elements of the fantastic, the magical, and the mythical. In *Bomarzo*, the perspectives of history and magicrealism are still evenly balanced and fused. In the later works, the dimension of the magical enters directly into the history of the periods treated, as well as into the psychologies of the men and women represented (8).

Y más adelante, en el capítulo dedicado a su análisis, repetirá su idea de que la narración “begins on the plane of historical fiction, but ultimately moves to the plane of magic-realism” (127). La explicación de esta transición dentro de la misma novela, queda justificada, según Wagman, en el hecho de que en la vida de Pier Francesco puede observarse una progresión de sus intereses, que lo lleva desde el mundo exterior de la lucha por el poder político hacia un mundo interior relacionado con el espíritu:

The protagonist reaches a stage in life when he begins to yearn for immortality, and in this quest he seeks to unlock the secrets of nature. *This stage in the book is the one most readily identified with magic-realism*. If we look at the development of the protagonist, we see that he has been traced on two levels, corresponding, respectively, to the historical or external framework of the novel, and to the internal,

mythical, magical or fantastic world of infrahistory or psychohistory. To enter the second level, we must be led through the first (136-7, las cursivas son nuestras).

Las consecuencias derivadas de este enfoque, tal como hemos consignado anteriormente, envuelven un reduccionismo por el que se instala una explicación del realismo mágico como una manifestación superficial, a nivel temático, y no como un fenómeno de la literatura latinoamericana, de profunda raigambre en la idiosincrasia del continente, por una parte, y de indudable cuño posmodernista, por otra.

Otro ejemplo de los inconvenientes que acarrea el criterio elegido por Wagman es la exclusión de su estudio de *El laberinto* (1973), una obra que brinda materiales muy ricos para analizar el realismo mágico en Mujica Lainez:

I have also omitted from discussion (...) one undisputable historical novel, *El laberinto* (1974), because it repeats themes treated in the author's early *Don Galaz de Buenos Aires* (1938), as well as in *Aquí vivieron* and *Misteriosa Buenos Aires*. It is not a novel which breaks new ground, and the analysis of style and thematic leitmotifs contained in Chapter II of this dissertation, which deals with the early historical vision of Manuel Mujica Lainez, would be applicable to *El laberinto* as well (9).

Por un lado, los argumentos esgrimidos dejan en claro la debilidad del planteo, en virtud de que se equipara la visión histórica temprana de Mujica con la expresada unos treinta años más tarde, que aunque tienen puntos en común, también tienen notables diferencias. Por otro lado, la confusión genérica a que conduce la igualación entre la narración histórica y los criterios temáticos utilizados para definir al realismo mágico, no aporta una posibilidad de ampliar el campo de visión, sino que, por el contrario, lo reduce notablemente.

II.1.2-*El laberinto*, una novela del realismo mágico

Una interpretación mucho más clara sobre este asunto es la que Sandro Abate dedica a la novela en *El tríptico esquivo*, que a nuestro juicio es uno de los mejores estudios sobre la obra de Mujica Lainez. En su libro, Abate ha postulado que *El laberinto* es:

en síntesis, la novela de un pícaro, de un iluso, de un místico; una novela poblada de plurales escrituras; una novela histórica, una novela picaresca, pero *sobre todo una novela del Realismo Mágico* (159, las cursivas son nuestras).

Abate se vale del desarrollo teórico de Irleamar Chiampi para identificar una serie de características que pueden hallarse en el texto y que lo vincularían con el realismo mágico, comenzando por el hecho de que “las percepciones del texto por parte del lector están signadas por el efecto de encantamiento” (166), de tal modo que la obra apunta a trascender el mero ejercicio de la racionalidad y la sensibilidad habituales. Este punto, de fundamental trascendencia para entender el realismo mágico del modo en que se da en nuestro autor, fue desarrollado por Chiampi al estudiar las relaciones pragmáticas del realismo mágico. Enfocarse en las relaciones entre los actores del proceso comunicativo involucrados permitirá abordar el examen de los tipos propuestos entre el emisor, el referente y el lector, para compararlos con esas mismas relaciones en la narrativa fantástica y la realista. De este modo, la estudiosa buscará establecer una poética del realismo mágico centrada en lo que ella denomina “el efecto de encantamiento”:

Contrariamente a la ‘poética de la incertidumbre’, calculada para obtener el extrañamiento del lector, el realismo maravilloso rechaza todo efecto emotivo de escalofrío, miedo o terror respecto al hecho insólito. En su lugar, coloca el encantamiento como un efecto discursivo pertinente a la interpretación no-antitética de los componentes diegéticos. Lo insólito, en óptica racional, deja de ser el ‘otro lado’, lo desconocido, para incorporarse a lo real: la maravilla es (está) (en) la realidad. Los objetos, seres o acontecimientos que en lo fantástico exigen la proyección lúdica de dos probabilidades externas e inalcanzables de explicación, son liberados de misterio en el realismo maravilloso, puesto que no son dudosos respecto al universo de sentido al cual pertenecen. Esto es, poseen probabilidad interna, tienen causalidad en el propio ámbito de la diégesis y no apelan, por tanto, a la actividad de desciframiento del lector (Chiampi 70).

El efecto de encantamiento se registra, no pocas veces, en los textos laineceanos y es fundamental observar su aparición para mejorar el conocimiento que se tiene sobre su obra. Al revisar la tercera novela del “Tríptico esquivo” desde esta perspectiva, Abate explica:

Varios pasajes de *El laberinto* incorporan las condiciones pragmáticas necesarias para hacer factible este efecto sobre el lector y tentarlo a despojarse de su andamiaje interpretativo racional y creer en el prodigio para caer bajo su poder encantatorio, por ejemplo los relatos de piratas y corsarios en los mares del Nuevo Mundo (166-7).

Otro aspecto a tener en cuenta es la lengua utilizada. En general se considera que en toda la literatura hispanoamericana ha proliferado un lenguaje más o menos barroco, “tal como fue común en los textos de los primeros cronistas de **indias** frente al, para ellos, desconocido mundo americano” (*El tríptico esquivo* 168). Según Chiampi, ese barroquismo es característico también en las obras del realismo mágico, aunque con una serie de propiedades más recientemente adquiridas:

Más allá de la erotización de la escritura que el goce verbal supone, un profundo sentido revolucionario palpita en el lujo descriptivista, en las contorsiones y arabescos de imágenes preciosas, en la exuberancia lexical o en el ritmo tenso y enérgico de la frase barroca. La obsesión por la designación de los objetos naturales y los hechos históricos que carecen de registro verbal, presente en gran parte de los novelistas del realismo maravilloso, significa también el modo dilemático y barroco de interpretar una sociedad inmersa en violentos contrastes sociales y brutales anacronismos económicos (105).

Los ideogramas, identificados por Chiampi como componentes centrales de la relación entre la cultura americana y su literatura, también ocupan un lugar importante en la argumentación de Abate. Destaca el estudioso que podemos comenzar “precisamente por el ideograma inaugural que instauran las crónicas: América como espacio para la maravilla” (168). Para luego explicar que:

Las principales leyendas sobre América –las Amazonas, los Caníbales de un solo ojo, el Dorado, la Fuente de la Eterna Juventud, la Ciudad de los Césares– recrean en las páginas de *El laberinto* un mundo de creencias que no ha logrado aún liberarse del todo de las maravillas de los libros de caballerías (169).

Dentro de esta línea de razonamiento propuesta por Chiampi en su estudio, el mestizaje es visto también como un ideograma pero inaugurado enteramente por el realismo mágico. En ese sentido, según la estudiosa en el ideograma del mestizaje se observa el significado básico del realismo mágico de la no disyunción o, lo que es igual, “la idea de la cultura americana como espacio de unión de lo heterogéneo, de síntesis anuladora de las contradicciones, de fusión de razas y culturas disímiles” (166). Ese ideal, que era propuesto algunas décadas antes por intelectuales como Ricardo Rojas, será finalmente plasmado a partir de los años cuarenta a través de obras capitales de la literatura latinoamericana del siglo XX (que colaborarán en la fijación de la morfología arquetípica del realismo mágico), tales como *El reino de este mundo* de Alejo Carpentier.

Efectivamente, Ricardo Rojas resulta una referencia inapelable en el contexto argentino en el que Mujica Lainez se formó como escritor y en el que se fueron generando las bases del realismo mágico. Si bien hay numerosos autores que impulsaron la idea de que el continente americano precisaba una cultura que fundiera armoniosamente los aportes europeos y autóctonos, algunas obras de Rojas, como *Eurindia* (1924), son ineludibles para ilustrar esa línea de pensamiento que podría relacionarse al nacionalismo que alimenta al realismo mágico¹⁰⁰ (aunque no con la línea del nacionalismo católico e hispanófilo al cual estuvo ligado Mujica Lainez durante la década de 1930¹⁰¹).

Justamente la propuesta de Rojas comienza por resaltar la necesidad de una independencia cultural respecto al molde europeo, que continúe y confirme la conseguida a nivel político. Así, en el libro mencionado el autor propone:

Necesitamos, pues, una doctrina estética fundada en la experiencia de nuestra historia, que nazca aquí, para nosotros y para América, como afirmación de que la nacionalidad argentina ha llegado a sazón fecunda; que ha aprendido a explicarse por sí misma, y a disciplinar, según sus necesidades, sus propia cultura. Las colonias políticas han caducado, pero aún tenemos metrópolis intelectuales. Necesitamos asumir la autonomía del espíritu, si es que somos capaces de ello, como supimos asumir la del gobierno de la tierra (*Eurindia* 42).

Por lo que queda claro que desde su perspectiva resulta fundamental para complementar el proceso independentista, que se genere un plan estético que permita afianzar la identidad nacional propia, que no es en su visión ni europea ni

100 Enrique Zuleta Álvarez dedica un capítulo de su libro a Ricardo Rojas a quien, después de criticar por algunas de sus vacilaciones político-ideológicas, considera “un adelantado del Nacionalismo a pesar de que no quisiera saber nada, más adelante, con las corrientes Nacionalistas que vinieron tras de él” (101).

101 De acuerdo con Jorge Cruz, Manuel Mujica Lainez participaría de los Cursos de Cultura Católica “alrededor de 1937” (Genio y figura... 96). Sin embargo, existen testimonios de que el escritor adhería al ideario del integrismo católico desde tiempo antes. Es el propio Cruz quien aporta datos al respecto al recordar que, en 1929, publicó algunos versos que satirizaban a Hipólito Yrigoyen (84) y que en 1932 publicó otros en los que lamentaba la muerte del general Uriburu (87). Hacia 1934 Mujica Lainez publicó el cuento “Garcilaso de la Vega o el conquistador conquistado”, el cual representa un hipotético conflicto de identidad del autor de los Comentarios reales entre sus dos linajes, además de escenificar a la perfección la disyuntiva planteada por Rojas entre la cultura europea y la americana.

indigenista. En consecuencia, esta tesis va acompañada por una prédica en pos de una fusión superadora de ambas vertientes:

En esa fusión reside el secreto de Eurindia. No rechaza lo europeo: lo asimila; no reverencia lo americano; lo supera. Persigue un alto propósito de autonomía y civilización. Persiguiéndolo, ha descendido por el análisis a lo profundo de nuestro ser nacional; pero lo argentino sólo es una parte de lo americano: de ahí que este nacionalismo no es localista dentro del continente (170).

Como se verá, algunas de las propuestas desarrolladas por el realismo mágico responden a este tipo de premisas aunque, naturalmente, asentadas en motivaciones diversas a las que impulsaban a Rojas. Por ahora podemos adelantar que parte de nuestro trabajo gira en torno a la posibilidad de vincular a Mujica Lainez, a través de algunas de sus producciones, con esa compleja manifestación literaria que, en gran medida, logró plasmar el ideario esbozado por Rojas y por otros intelectuales durante la década de 1920 y que influyó en los movimientos nacionalistas posteriores¹⁰². En este sentido, sería plausible indicar una continuidad en Mujica Lainez y que permite también explicar la aparición del realismo mágico como fenómeno continental durante la década de 1950, aunque generalmente se presente bajo un signo ideológico diverso.

En definitiva, se trata de un aspecto esencial para comprender la especificidad del realismo mágico en la literatura latinoamericana, puesto que además de permitir situarlo en el contexto de una tradición, habilita una serie de lecturas que trascienden lo temático para ubicarse en una zona de significantes ideológicos que atraviesan todas las capas del campo literario.

En armonía con esta concepción, el mestizaje tal como Abate detecta que aparece en *El laberinto*, justifica la inclusión de esa novela en la esfera del realismo mágico:

Los blancos europeos, los indios en Lima o en el Valle de Punilla, los negros recientemente ingresados en Cuba, conjugados todos en un nuevo terreno de encuentro étnico en el que se anulan los particularismos, refuerzan en el texto “la idea de la cultura americana como espacio de unión de lo heterogéneo, de síntesis anuladora de las contradicciones, de fusión de razas y culturas disímiles” (169).

102 Zuleta Álvarez explica que “es muy acertada la afirmación del crítico norteamericano Glauert en el sentido de que el Nacionalismo de las décadas de 1920 y 1930 le debe muchísimos elementos a la obra de Rojas” (101).

También es evidentemente que Abate sabe que está lidiando con una tradición crítica reacia a admitir la presencia del realismo mágico en las letras porteñas y es por eso que busca situar la novela, de acuerdo con el estudio de Chiampi, en un espectro más amplio que la posición distintivamente respecto de otras modalidades de la ficción, que sí son las que generalmente acepta la crítica en Argentina.

En ese sentido, Chiampi desarrolló su teoría de la no contradicción entre las isotopías natural y sobrenatural como una característica distintiva del realismo mágico. De acuerdo con sus deducciones, es posible determinar que existen dos modalidades del realismo mágico que explotan esta relación no contradictoria. La primera es “la búsqueda intencional de ‘desnaturalizar’ los acontecimientos, personajes y objetos de la diégesis, que inicialmente son legibles en el plano empírico” (190). En este caso, explica la autora:

El paso de la significación a su contra-significación desemboca en un Mito historicizado o en la Historia mitificada, y esta aglutinación de los contradictorios tiene en el efecto de citación (el saber erudito que garantiza la verdad de la aserción) un recurso/clave para naturalizar el prodigio (191).

La segunda modalidad de articulación sémica del realismo maravilloso “consiste en convertir a la isotopía contradictoria, acontecimientos, seres y objetos de la diégesis, inmediatamente legibles en el plano metaempírico” (191), es el proceso de naturalización de lo sobrenatural. Sandro Abate aplica estos dos conceptos complementarios a *El laberinto* y opina que:

La articulación no contradictoria de las isotopías natural y sobrenatural disuelve en las novelas del realismo mágico las diferenciaciones entre naturaleza y sobrenaturaleza, entre “realidad” y “maravilla” que los relatos realistas o fantásticos respetan o problematizan, respectivamente. Varios pasajes de *El laberinto* acreditan la contigüidad entre ambas estructuras de sentido (169-70).

De los pasajes que mejor representan estas características, uno de los ejemplos más interesantes que rescata Abate es el del episodio con que se cierra el capítulo uno de la segunda parte, porque en él “lo prodigioso –y en este caso lo hagiográfico– se entremezcla sin problematizarse, con lo verosímil y cotidiano” (171). El suceso ocurre después de que tanto Ginés, protagonista y narrador de la novela, como Gerineldo, su compañero, son enrolados en la comitiva de Don García Hurtado de Mendoza, el nuevo virrey que parte de Cádiz para asumir su gobierno en Perú. Llegados a suelo americano tras el largo viaje, hacen una

entrada muy fastuosa en Lima. Una vez terminados los festejos, los dos amigos toman habitación en una pensión, donde entre otros huéspedes había “una mujer (...) y su hijo de once años, aprendiz de barbero” (188). Ginés confiesa que en un primer momento sintió el impulso de buscar otro alojamiento:

me asombró y disgustó que la madre fuera negra y mulato el niño, pero había sido tan espinosa la búsqueda que no me atreví a mudarme y lo postergué (con lo que se advertirá que, ya que no otra cosa, de mi padre heredé el trivial prejuicio) (188)¹⁰³.

Ante el disgusto evidente del narrador, la dueña del albergue le informa que el niño es muy solidario a la hora de socorrer a “los menesterosos y a los animalitos de Dios [y que] ayudaba a misas en la parroquia de San Lázaro” (188). Esa misma madrugada, mientras Gerineldo cumplía con una guardia determinada por sus deberes militares, unos ruidos despiertan a Ginés quien al saltar de la cama y espiar hacia el patio de donde provenía el alboroto, alcanza a observar una extraña escena:

A un costado, de rodillas, hallábase el pardito. Había juntado las manos y alzaba los ojos al firmamento y a su tristeza. Juraría que de él emanaba un resplandor, porque esa parte parecía más iluminada. En torno de él, atisbé varias escudillas con restos de viandas, granos, carne y huesos. Me intrigó su actitud y quedé espíándolo. Pronto, mi curiosidad obtuvo su premio, pues me tocó asistir a uno de los espectáculos más misteriosos que se me han brindado, en el curso de una vida no exenta de singularidades (189).

Ginés es testigo de cómo, lentamente y desde todos los rincones del patio, comienzan a converger en absoluta paz y armonía perros, gatos y ratones que conforman un desfile que:

se me presentó algo así como una parodia del fastuoso séquito de esa tarde, porque tal gata melindrosa podía ser la Señora Virreina, tal dogo taciturno, el Señor Virrey; tales lauchas casquivanas, las meninas; y hasta a mí mismo me reconocí en un maullador arrogante, que erguía la cola como si una espada fuese (189).

El asombro le impide moverse, pero la estupefacción aumenta todavía más cuando el niño llama a los animales a comer y estos le obedecen en orden y sin

103 A pesar de ello, más adelante llorará desconsoladamente la muerte de Cristóbal, un esclavo negro que se sacrifica para salvar la vida del narrador durante un ataque en la expedición a la Ciudad de los Césares (278).

pelearse los unos con los otros. Luego, respetando la armonía, cada cual se retira a su respectiva guarida:

También yo regresé a mi cuja, y tardé en dormir, en convencerme de que en verdad había visto lo que acabo de narrar y no había sido víctima de las ilusiones y de la duermevela. El sueño me devolvió la escena, retocándola y complicándola, pues merced a él la Virreina gata gozó de una litera, conducida por dos ratones, y el perro Virrey cabalgó sobre otro perro (190).

Al día siguiente Ginés le cuenta a su amigo el prodigio que presencié y éste, después de narrarle a su vez un extraño acontecimiento que le sucediera durante la guardia, reflexiona así: “Se me ocurre –concluyó Gerineldo– que esta tierra del Perú es tierra de pícaros y asimismo tierra de santos” (191).

Como Ginés y Gerineldo se mudan a otra pensión sólo una vez más verán al pequeño mulato, y por pura casualidad, mientras rasuraba a un soldado en la calle:

Ignoro cuál habrá sido la suerte de aquel sigiloso domador y conciliador de animales enemigos. Mi fiel memoria recuerda, eso sí, que el pardo de la calle Malambo, el fruto clandestino, del caballero de Calatrava, se llamaba Martín de Porres. No me extrañaría que se hubiera metido de fraile (191).

A partir de estas aclaraciones, podemos precisar un poco las características sobre las cuales reside la articulación no contradictoria de las isotopías que Abate mencionaba para el pasaje. Una primera cuestión es la fusión de lo sobrenatural con lo natural y con lo histórico de un modo armonioso. En ese sentido el remate de la anécdota, por el cual sabemos que el niño es el futuro santo, enlaza la naturaleza de los eventos narrados con la sobrenaturaleza del santoral católico (los milagros de Martín de Porres) y con el conocimiento histórico documentado (el hombre existió realmente y vivió por aquellos años en aquel mismo lugar). Así, queda en evidencia nuevamente que el enfoque propuesto por Wagman no alcanza a dar cuenta de todas las derivaciones que el realismo mágico acarrea. Lo magicorrealista no es aquí el remplazo del material histórico por uno de orden metafísico o misterioso, sino que es la superposición armoniosa de ambos. A eso debemos sumar la cuestión fundamental del mestizaje representado, en un sentido concreto, por el niño mismo y, en un sentido más amplio, por la forma sincrética del espacio americano para entender y vivir, en este ejemplo, la religión católica.

Un tercer elemento que coexiste con los anteriores es el del tono con el que la escena es narrada. Tal y como hemos indicado antes, el realismo mágico no apunta a generar un efecto de inquietud o de miedo en el receptor. Que Ginés compare y parodie la procesión humana diurna con la nocturna de los animales, implica una relajación de la tensión que el hecho narrado transmite en un primer momento. Ese sentimiento de bienestar se acentuará con el reconocimiento de Ginés de no saber hasta qué punto su recuerdo está contaminado por el sueño posterior, en el que los sucesos se complican. El humor es, también, un elemento constitutivo en el desarrollo del realismo mágico.

Por lo dicho hasta ahora, es evidente que Abate logra instalar con éxito a *El laberinto* dentro de la esfera del realismo mágico, tanto por su estilo como por los temas de los que se ocupa. Efectivamente, a partir de sus deslindes es posible observar que la obra coincide en gran medida con muchos de los aspectos señalados y estudiados por Irlemar Chiampi.

No obstante esos aciertos de Abate, sería posible y necesario profundizar un poco más el análisis propuesto en *El tríptico esquivo*, prestando atención a algunos aspectos poco abordados allí, fundamentalmente al narrador que Mujica Lainez utiliza en la novela. Chiampi estudia de la siguiente manera la especificidad del narrador que aparece en los relatos magicorrealistas:

Las obras más representativas del realismo maravilloso manifiestan, en mayor o menor grado, el fenómeno del ‘desenmascaramiento del narrador’, abriendo un proceso análogo a la producción del efecto de encantamiento en el lector: el cuestionamiento del acto productor de la ficción involucra la revisión de la convención novelesca de lo real. La superación de las técnicas de ocultamiento del narrador se caracteriza por la autorreferencialidad de los mecanismos de la enunciación y por la explicitación del “metatexto”, como procesos que aseguran una nueva concepción de lo real, a través del dislocamiento del interés del lector de la historia para el sujeto de la enunciación (86).

La invectiva subrepticia que conlleva un narrador de estas características frente a la ingenua confianza que se le exige al lector en la literatura realista, supone una profunda renovación tanto de las técnicas narrativas como de la concepción del mundo que se manifiesta literariamente en el realismo mágico. Este punto, como se verá en este capítulo y en los siguientes, es esencial para comprender la inclusión de un escritor como Manuel Mujica Lainez dentro de las corrientes

innovadoras de la literatura hispanoamericana del siglo XX. La función del narrador, tal y como puede verificarse en casi todos sus libros desde los más tempranos hasta los más recientes, exhibe una profunda vocación por explicitar el mecanismo ficcional en los términos en que lo describe Chiampi.

Estos mecanismos tienen una profunda imbricación con la poética del realismo mágico que puede ser, tal como lo entiende Chiampi, “un texto que construye su *performance* de la voz, a partir del cuestionamiento de su *performance* de la perspectiva” (94). Siguiendo esa línea de razonamiento, la autora afirma que es posible determinar “dos modalidades de introducción de la metadiégesis, combinables” (96), que a grandes rasgos pueden caracterizarse del siguiente modo:

a) Metadiégesis explícita: la voz se vuelve una explicación del proceso de la diégesis ya sea por la inserción en algún punto de una poética de la narración, ya sea por la diseminación a lo largo del enunciado de una crisis de la enunciación del narrador.

b) Metadiégesis implícita: la problematización del acto de narrar aparece sin transiciones marcadas de un nivel a otro, de tal manera que aparenta disolverse en la diégesis. Esta voz discreta realiza transgresiones de la convención autoritaria de la representación novelesca, que no disimulan totalmente su proyecto de autorreferencialidad. Hay varios procedimientos de esta modalidad que han marcado la técnica narrativa de la ficción hispanoamericana del siglo XX: 1) distorsión barroca de los significantes, 2) multiplicación, cambios, cruces o superposición de perspectivas, 3) narración paródica, constituida por la constante remisión del texto a otros textos, por el juego de pluralidad de voces, por la ruptura de la unidad de tono y de la composición de discurso).

Una primera constatación de la pertinencia de identificar estas modalidades en los textos laineceanos, es que sería posible leer algunos de ellos no ya (y según los criterios que marca el sentido común de la crítica sobre el autor) como el testimonio de la decadencia de una clase social o como la construcción idealizada de una época, sino como la sutil destrucción de los discursos realistas que sí exhibían esos objetivos.

Ampliando esa perspectiva, puede afirmarse que en muchos de los libros del escritor es factible observar que, paralelamente al intento de recuperación o de invención del pasado, existe un permanente cuestionamiento del discurso

histórico a través de la función del narrador. Como acabamos de ver, en el caso de *El laberinto*, se verifica un corrimiento entre la postura histórico-racionalista que encuentran algunos críticos como Wagman, fundamentada en la disyunción realidad-irrealidad, y el conocimiento de los hechos que obtiene el lector a través del narrador, que está asentado en la categoría magicorrealista del encantamiento.

Mientras que la intención documental que sostiene la estructura narrativa, al igual que en otras muchas de la novelas de Mujica Lainez, se mantiene firme, la voz de Ginés de Silva, el narrador, busca cuestionar esos mismos datos. De hecho la novela se abre con un “prologuete” en el cual se explicita abiertamente la problematización del objetivo que se persigue con la redacción de las memorias hasta el punto de que Ginés llega a preguntarse “¿por qué escribo, entonces?” (9).

Lo concreto es que la escritura de las memorias comienza en Buenos Aires, “esta aldea barrosa o polvorosa, según la ira de las estaciones, cuyos únicos buenos aires circulan por su nombre de engolada vanidad” (9) y están destinadas a atestiguar el camino de su vida. Aún antes de comenzar la evocación de sus recuerdos (que lo llevarán lentamente desde su Toledo natal hasta la zona del valle de Punilla donde pasará sus últimos años) y emulando el recurso introducido por Cervantes al comienzo de *Don Quijote*, el narrador ficcionaliza el acto de escritura (o de edición) de la novela¹⁰⁴:

Presiento que si algo valen estos papeles manoseados, alguien los descubrirá, en el correr de las centurias; alguien acudirá a raspar, pulir, suplir, interlinear y engordar flaquezas, y a infundirles así la claridad y la robustez de la que carecen. Acaso, en esta misma ciudad de los aires nada buenos, cuando ya no sea, por obra de los siglos, encogida y débil, sino fuerte y ancha, aparecerá un espíritu curioso mezcla de albañil y de poeta, y resolverá que los papelotes del soldado Ginés de Silva, limpiados,

104 Refiriéndose a la dimensión memorística de Bomarzo, Ángel Puente Guerra realiza una precisa observación que vincula ambas novelas: “Existe una larga tradición literaria que atribuye a los textos narrativos el carácter de memorias o confesiones, o que pretende que el novelista no hace sino dar a conocer el contenido de un diario íntimo o de un manuscrito encontrado por azar. Este recurso ha producido -desde el Quijote hasta Cien años de soledad- innumerables títulos, y volverá a ser utilizado por Mujica Lainez en *El laberinto*, doce años después de la aparición de Bomarzo” (79).

afirmados y dotados del justo y moderno capitel, merecen transformarse y levantarse con la elegancia de armónicas columnas (10).

Manuel Mujica Lainez es el “espíritu curioso” que asegura la trascendencia de Ginés, de modo que la metadiégesis explícita a la que se refería Chiampi es uno de los fundamentos de toda la obra en cuyo transcurso, además, el lector puede ir corroborando que los destinos de Ginés y de Mujica Lainez contienen cada vez más puntos de convergencia. Quizás la más evidente sea el traslado desde Buenos Aires hacia la zona de Punilla, donde el escritor residía cuando escribió la novela y donde, al igual que Ginés (de quien no debe olvidarse que también es escritor), pasará sus últimos años de vida.

En un repaso de la bibliografía crítica sobre nuestro escritor es posible sostener, como lo hemos hecho en otras oportunidades, que muchos de los autores que han estudiado a Mujica Lainez raramente han prestado atención a las profundas implicaciones que conlleva la utilización de procedimientos metanarrativos. La clave para comprender esta falta de interés, podría estar ocasionada por un esquematismo estructural del cual Irleamar Chiampi da cuenta en el siguiente párrafo:

En la crítica hispanoamericana es ya un lugar común el reconocimiento de dos orientaciones contradictorias en la novela: la ‘artística’ (europeizante, idealista, subjetiva, estética) y la realista (regionalista, social, moralizante). Esta bipartición facilista en su mal disimulado fundamento temático, acarrea otra confusión generalizada que consiste en atribuir la renovación del lenguaje de ficción hispanoamericano a la continuidad de la tradición fantástica (que obligatoriamente encaja en el primer grupo), y a la ruptura con la tradición realista (...). Desde nuestro punto de vista, el lenguaje narrativo ha podido renovarse por la revisión, simultánea y en bloque, de las tradiciones realista y fantástica, cuyos sistemas de significación resultaron ser insuficientes para traducir la complejidad cultural de América Hispánica. Si es posible distinguir dos tipos de discursos narrativos en la tradición literaria, a partir de una perspectiva semiológica (por los efectos de sentido que produce su lectura, según un criterio pragmático), también se pueden encontrar semejanzas a partir de una perspectiva ideológica. Si el problema es enfocado así, tanto la literatura realista como la fantástica, por conservar la presencia del logos monolítico en la ficción, traducen la misma concepción antinómica de lo real y de lo irreal. Solamente el cuestionamiento integral de las relaciones que el signo literario envuelve, posibilita la apertura hacia nuevas búsquedas ficcionales (97-8).

Merced a la descripción de la evolución del campo literario que Chiampi delinea en este fragmento, cuya precisión nos ha impelido a citarlo por extenso, es

posible insistir en una cuestión de gran importancia en nuestro trabajo. Se trata de la conjetura de que en muchos casos la crítica, encapsulada en algunas posiciones que determinaban sus respuestas frente a la obra literaria, consideró que ciertos elementos de la narrativa laineceana eran realistas, fantásticos, maravillosos o modernistas porque eran esas las categorías conceptuales que estaban en funcionamiento en el campo literario, que mejor se adaptaban al discurso de la época y a la imagen socialmente canonizada del escritor. Consecuentemente, se impuso un bloqueo sobre la posibilidad de observar que lo que aparecía en esos textos era en realidad una revisión problemática de los géneros literarios, una invectiva encubierta que apuntaba a demostrar su falibilidad. En otras palabras, el análisis de los conceptos de Chiampi y la aplicación de los mismos a la obra laineceana por parte de Abate, nos ha dado ocasión de proponer la posibilidad de que gran parte de los componentes de la poética de autor de Mujica Lainez responde al ideario de los grandes polos narrativos desarrollados durante el siglo XX, en el sentido de que forma parte de un proyecto que socava la validez de los discursos tradicionales al mismo tiempo que los renueva.

II.1.3-El realismo mágico y la proyección americanista en la narrativa laineceana (1938-1950)

Entre las conclusiones a las que Sandro Abate arriba en su estudio dedicado a *El laberinto*, después de acumular evidencias sobre la pertinencia de considerar la obra en la órbita del realismo mágico, el crítico anota la siguiente reflexión:

De manera que *El laberinto* es una novela del Realismo Mágico, no sólo por su andamiaje narrativo sino también por el universo semántico que evoca; una de las últimas novelas del Realismo Mágico en el continente y una de las pocas en la Argentina (172).

Abate apoya su idea transcribiendo la anotación del diario personal del autor¹⁰⁵, la cual “podría abrir una sospecha concreta acerca de su intención de ubicar la obra dentro de este espacio literario latinoamericano” (172).

Sin embargo, los comentarios que hemos ido introduciendo en la sección anterior para ampliar las consideraciones de Abate, nos dan pie para cuestionar ahora algunos comentarios del crítico. En este sentido, y así como hemos resaltado la calidad y la estimulante perspectiva crítica que el libro de Sandro Abate habilita, debemos ahora señalar algunos disensos que resultan, a nuestro entender, pertinentes para precisar los alcances de su estudio.

En primer lugar nos parece que proponer que *El laberinto* es una de las pocas novelas pertenecientes al realismo mágico en la Argentina, es simplificar el panorama literario del país en exceso. En cierto modo podría considerarse, y con muchos reparos, como una de las pocas producidas en el Río de la Plata, puesto que en las regiones de lo que es conocido como el “interior” del país es abundante la cantidad de obras con las características identificadas por Chiampi como distintivas del realismo mágico. Que esas novelas hayan circulado a nivel local o, mejor dicho, que no hayan circulado por los ambientes porteños y, por lo tanto, que no hayan accedido a los medios masivos de difusión ni a la maquinaria consagratoria que existe en la capital y que irradia sus productos al resto del territorio, explica en parte la consideración restrictiva del crítico.

Otra precisión necesaria surge de recordar que Abate ha centrado su análisis exclusivamente en lo que se denomina el “Tríptico esquivo”, que abarca a *Bomarzo*, *El unicornio* y *El laberinto*, por lo que la mayor parte de la producción de Mujica Lainez ha permanecido fuera de su campo de interés. Esto nos permite formular una pregunta que resulta casi obvia a esta altura: ¿existen en el

105 Abate transcribe en su libro una entrada del diario de Mujica Lainez del 30 de diciembre de 1972, el mismo día en que había terminado *El laberinto*, donde anuncia su intención de mandar la novela a México: “pues aspiro a participar en un concurso hispanoamericano de novela que se anuncia allí. El premio es de 10.000 dólares e incluye el traslado a México para recibirlo además de la perspectiva de varias traducciones. Me parece difícil que me lo otorguen pues sin dudas se presentarán al certamen un sinnúmero de novelistas de España y de América. Jugarán las influencias, las amistades, las relaciones dentro del famoso “boom latinoamericano”, etc. De todos modos creo que debo enviarlo ya que quien no compra un número de la lotería no puede soñar con sacarla” (El tríptico esquivo 173).

conjunto de la producción de Manuel Mujica Lainez otros textos que puedan incluirse en la órbita del realismo mágico? Plantear esta cuestión nos parece pertinente y necesario debido a que a nuestro juicio las características señaladas por Abate en *El laberinto*, pueden hallarse nítidamente en otros de los libros del escritor que tradicionalmente han recibido menos atención por parte de la crítica.

Se trata concretamente de la producción temprana de Mujica Lainez, con la que el autor hacía sus primeros pasos en el mundo de la narrativa entre 1938 y 1950: *Don Galaz de Buenos Aires*, *Aquí vivieron* y *Misteriosa Buenos Aires*¹⁰⁶. Todas ellas son obras publicadas al mismo tiempo en que se producían las primeras manifestaciones, tanto artísticas como críticas, de ese modelo literario de representación de la realidad americana que es el realismo mágico.

Profundizar tal línea significa, por una parte, precisar mejor los conceptos elaborados por muchos de los críticos que se ocuparon del tema y que lo hicieron de un modo que a nuestro juicio resulta insatisfactorio pero, fundamentalmente, implica poder incorporar a Mujica Lainez en el grupo de los autores que impulsaron el realismo mágico latinoamericano desde diversos rincones del continente. Una consecuencia que esto acarrea es la de socavar los *lugares comunes* del anacronismo y del europeísmo que tradicionalmente han pesado sobre su escritura. Por otra parte, y en términos más generales, el ensanchamiento de esta línea investigativa permitiría observar la posible incorporación del sistema literario porteño a una corriente de la que generalmente ha sido apartado, es decir, la del realismo mágico americano con su ideología mestiza de la no contradicción.

106 Indudablemente el cuento “El Inca Garcilaso de la Vega o el conquistador conquistado”, publicado en 1934 y al que hemos aludido anteriormente, representa el antecedente más temprano de la cuestión en la obra laineceana. Por razones de espacio, no haremos aquí un análisis en profundidad del texto, aunque las observaciones realizadas son pertinentes para ser aplicadas al mismo.

II.1.3.1-Don Galaz de Buenos Aires

Sin lugar a dudas *Don Galaz de Buenos Aires* representa un interesante punto de partida porque además de ser la primera novela del autor publicada, encontramos en ella muchos de los mismos tópicos que es posible hallar en *El laberinto* y trabajados de una manera similar¹⁰⁷. A tal punto podemos relacionar ambas obras, que si para Abate, *El laberinto* es una novela picaresca, mística, histórica y mágicorrealista, las mismas palabras podrían aplicarse a *Don Galaz de Buenos Aires*.

En ésta, lo primero que llama la atención es la presencia del espacio¹⁰⁸, no sólo por la aparición de un Buenos Aires aldeano repleto de costumbres provincianas que contrasta con la ciudad contemporánea y cosmopolita de otras novelas del autor, sino porque es el marco para que aparezcan recreados en el nivel local los grandes mitos americanos (casi de la misma manera en que sucederá 30 años más tarde, en *El laberinto*). En este sentido es muy significativo lo que ocurre en el capítulo tercero, denominado “El secreto de las Indias”, donde hay un personaje por cuyo intermedio se instalan en la novela los relatos fabulosos característicos del continente. La escena se desarrolla en el patio del caserón que ocupan doña Uzenda y Violante, respectivamente tía y prima de Galaz, quienes están acompañadas por el capitán Sánchez Garzón, un experimentado militar de origen peninsular que había pasado a las Indias de muchacho. Es éste el personaje encargado de recrear el sustrato legendario del Nuevo Continente y de exaltar los antiguos tiempos por considerarlos de mayor valía que los actuales:

La noche anterior, un anciano capitán había contado, en aquel patio, extrañas leyendas de América. Eran consejas de ciudades encantadas; de Incas guarecidos en

107 Sobre las coincidencias entre ambas novelas, además del fragmento que citamos en el apartado “Dos estudios tempranos sobre el realismo mágico en la obra de Manuel Mujica Lainez”, Wagman se refiere al asunto en otros pasajes de su tesis. Así, por ejemplo, explica que “Even if *Don Galaz* has not won many laurels for its author, it does forecast his later pursuit of this important and somewhat neglected historical period in his very recent novel *El laberinto*” (78).

108 Oscar Hermes Villordo realiza interesantes comentarios sobre este asunto en el prólogo a una de las ediciones de la novela (ver la bibliografía al final del trabajo).

las espeluncas de la cordillera; de hombres blancos, rutilantes, que en algún paraje, desde los golfos de la Patagonia hasta los bosques del Chaco, habían fundado una capital de oro. Amazonas de pecho mutilado atravesaban su narración y pigmeos y gigantes. Y seres bicornes, de patas de avestruz. Y peces cantores que, como las mujeres anfibias de Ulises, escoltaban a los veleros, se zambullían bajo las quillas y las proas y dirigían a los pilotos ebrios, rota la brújula y la razón extraviada, hacia los abismos del mar (107).

Doña Uzenda se muestra reticente a creer en esas historias. Esgrime como argumento para su escepticismo, la fallida expedición de don Jerónimo Luis de Cabrera en busca de la ciudad de los Césares¹⁰⁹ y opina que esos son más bien transe de libros de caballería que de conquistadores (109). A continuación el narrador omnisciente cede la voz narrativa al capitán para que, tras una encendida queja por la pérdida del valor castellano, se refiera a la particular naturaleza del lugar:

El secreto desta tierra nos escapa. Yo lo palpo, físicamente, en derredor (...) Pero con un soldado no hay chacota: esta tierra no es como la de Castilla, tierra de ángeles, rica de sosiego, holgada, quieta. Aquí corremos riesgo de enmohecer y de infernar el alma. La pampa mesma, con parecer un lago dilatado, ampara cosas que no son deste mundo: trasgos e misterios. De tan bella, América bien pudo ser posada del Diablo (110).

En medio de un auditorio conformado por las dos damas de la casa y los esclavos negros, el capitán narra la aventura que le aconteció años antes, cuando retornando de los Montes Grandes, en medio de una noche oscura y consumido por la fiebre, topó con el carbunco:

Arrieros de los Andes habíanme hablado dél. También algunos padres de las misiones, que le decían el teyuyaguá. Pero aquí, media legua corta de Buenos Aires... ¡Era él, era él, malos años, él y su traza disforme! (111-2).

El encuentro con la maravilla, encarnada aquí en el carbunco, puede acaecer en cualquier punto del territorio, no importa si se trata de las lejanas cumbres de la cordillera, de la selva norteña o de los alrededores de Buenos Aires. El desenlace del caso incluye, también, recursos que podrían considerarse sobrenaturales, puesto que el capitán Sánchez Garzón logra salvarse mediante un rosario que porta en su faltriquera:

109 Se trata de la misma expedición mencionada en el capítulo "El poeta cordobés", de la segunda parte de El laberinto (ver el próximo apartado).

Cogello y salvarme fue todo uno. Un torrente de vida me llenó los brazos y el pecho. Me sacudí, me santigüé y soplé con todas mis fuerzas sobre el engendro. La bestia de Satán se retorció, como si la hubieran arrimado a una brasa. Luego desapareció.

No es charloteo de viejas rezaderas, ni crónica de fantasía –concluyó el capitán–. Lo que os cuento han copiado estos ojos –y hundía los dedos magros en las órbitas– para siempre. ¡Tierra de locura! ¡Carbunclos y avestruces de fuego, y demonios subterráneos que custodian las huacas, y cerros encantados que se enojan, con bramidos y estertores, y salamanqueros negros que asoman las cabecicas en las minas de oro y danzan sobre los cadáveres! (112).

Aunque proveniente del cristianismo, el acto para su salvación se reviste también de caracteres vinculados con el sincretismo entre lo europeo, lo americano y lo africano. Hay que decir que si bien el capitán asigna una función religiosa a la conquista del espacio, al opinar que “hasta que no hayamos exorcizado cada mata y cada breña, hasta que no hayamos desbrozado los bosques y borrado las huellas del mal ángel y ahuyentado su cohorte de vestiglos, el rey no podrá llamar suya a la América florida” (113) (idea que el mismo personaje reafirma en varias ocasiones a lo largo de la novela), en realidad lo único que deja en claro es que se trata de un lugar en el que la maravilla convive con los hechos más anodinos de un modo absolutamente natural o, lo que es igual, sin mostrar ninguna contradicción. Es por ello que la muerte de Galaz en medio de la selva, cuando intentaba descubrir la mítica ciudad de El Dorado, no resulta en absoluto un despropósito en el contexto, sino más bien el producto de una época y un lugar en la que un destino así era perfectamente concebible.

Es de gran importancia señalar la presencia de la magia en la figura de Mergelina, personaje que recuerda claramente al de Celestina en la obra de Rojas. Esta rencorosa mujer, una bruja poderosa venida de España con doña Uzenda, es quien desata las fuerzas oscuras mediante hechizos y emplastos. En ella se conjuga la tradición mágica peninsular con nuevos elementos adquiridos en el continente americano:

¿Vuesa merced no ha visto denantes mi saquillo? En el Pirú le llaman “guayaca”. Tantée sus talismanes: aquesta es la pluma del caburé, que guía la bienandanza; estotra la piedra bezoar, hallada en el vientre de un guanaco y que sana del tabardillo; ésta la raíz del nardo, que mata a las serpientes... y esta hierba es mi secreto, mi bálsamo de amor e para mí la cogieron indias vírgenes la noche del viernes. ¡Ah yo no he menester de zurujanos, ni del arte de la melecina! (149).

Nuevamente puede apreciarse la conciliación armoniosa entre las tradiciones aprendidas en Europa (el viernes como día propicio para la magia y la brujería, por ejemplo) y los talismanes de la guayaca indígena, conciliación que, como hemos dicho antes, es uno de los rasgos distintivos del realismo mágico. En este sentido, es también determinante la presencia de los esclavos negros con su sustrato de creencias y supersticiones. Son ellos quienes muchas veces permiten que el prodigio tenga lugar introduciéndolo en la realidad de sus amos, es decir, son ellos quienes amplían el horizonte de los sucesos posibles. Un buen ejemplo es el caso de Alanís, sucesivamente amigo y enemigo de Galaz, quien decide aguardar una madrugada para corroborar lo que los esclavos aseguraban de su abuelo, conocido como el Hermano Pecador:

El recuerdo del Hermano Pecador tenía santuario en las cuadras de la servidumbre. Muchos esclavos le habían conocido. Su parleta gangosa ayudaba a colorar la imagen. Uno hablaba de su gravedad; otro del brillo de sus ojos; éste de sus manos; aquél del hábito franciscano que no se quitó nunca y de la voz seca, buida, autoritaria. Los negros le adoraban como a un dios temible. Juraban que a la noche, cuando el pampero jadeaba en las galerías, habían oído el golpe de sus sandalias fraileras. El Pecador retornaba a la cocina, rompiendo la losa de su tumba limeña, para observar con mirada escudriñadora, como lo hiciera años antes, el resplandor de los peroles y la pulcritud de los candiles (207).

Finalmente, en medio de una tormenta, el joven de trece años logra ver a su abuelo muerto tiempo antes en Lima vagando por la propiedad. La aparición, además, permite que el chico sea iniciado por su nodriza en el secreto del origen de su linaje, ya que según ella Felipe II era el padre del Hermano Pecador. Este es un dato que no deja de ser también elocuente, debido a la remota factibilidad de que un noble de tal magnitud, incluso si era bastardo, se encontrara en el Buenos Aires de principios del siglo XVII. Como quería Menton al caracterizar al realismo mágico, ciertamente se trata de algo poco probable, pero no imposible¹¹⁰.

110 Mujica Lainez utiliza este motivo en otras obras, generalmente con el legendario Luis XVII como protagonista. Al respecto recuérdese el cuento "La escalinata de Mármol" en *Misteriosa Buenos Aires* y el capítulo "El bibliotecario y los reyes" en *El escarabajo*. Además, Jorge Cruz consigna como antecedente que ya lo había utilizado en *Louis XVII*, la primera novela del autor, escrita a los 14 años y en francés (Genio y figura... 62). También puede consultarse, para un testimonio directo de Mujica, la entrevista realizada por Patricio Loizaga, donde se refiere al asunto (33).

Otra cuestión que no han tenido en cuenta los autores que han tratado este asunto, y que queda en evidencia en varios de los fragmentos citados anteriormente, es la importancia que puede tener la recreación del lenguaje *natural* de cada personaje en la atmósfera magicorrealista. La utilización de este recurso estilístico va más allá de la búsqueda de verosimilitud histórica y concurre para conjurar el marco adecuado en el que se produzca el efecto de encantamiento sobre el lector.

II.1.3.2-Aquí vivieron

Nos ocuparemos ahora de *Aquí vivieron*, colección que reúne 23 relatos que tienen una constante, la del elemento espacial, tal como se deja ver en el subtítulo del libro: *Historias de una quinta de San Isidro, 1583-1924*. Según Jorge Cruz el libro “no es una simple colección de relatos, sino que obedece a un plan estricto, más propio del novelista que del cuentista” (*Genio y figura... 125*)¹¹¹.

El primero de los cuentos, que se titula “Lumbi”, transcurre en el año 1583 y narra la desdichada aventura de una princesa africana capturada por unos negreros portugueses en Angola. Después de un terrible viaje y de asesinar con un cuchillo a uno de sus captores mientras la violaba en el barco, logra huir a nado frente a las barracas de lo que será San Isidro.

El que la narración se focalice en un ser individualizado, Lumbi, es parte del intento evidente de dar una cara y un nombre al destino de miles de hombres y de mujeres: es el caso de un ser humano específico a través del cual el lector puede rescatar el sufrimiento de las masas, siempre anónimas en la historiografía clásica, capturadas en la estepa africana. Por supuesto que el reconocimiento del

111 Cruz repite la misma idea, aunque ampliándola también a Misteriosa Buenos Aires, en el prólogo a la edición de los Cuentos completos de Mujica Lainez, donde afirma que “los forman cuentos compuestos especialmente para encadenarse en estos dos libros de estructura semejante, próximos a la novela” (16). Una mirada similar, aunque cronológicamente anterior, es la aportada por Germán García en La novela argentina: un itinerario, donde puede leerse: “No novela sino una veintena de cuentos que arracimados casi la forman es Aquí vivieron” (179).

individuo conlleva el de sus derechos a la libertad, a la justicia, a la vida y a la dignidad. En cierta medida también justifica el acto de la venganza, sobre todo cuando se ha sido sometido inhumanamente como es el caso de la protagonista. De esta manera, la costa americana es el lugar para que Lumbi reconquiste su libertad mediante la ejecución de un brutal acto de justicia por mano propia:

[Al llegar a tierra] Con los brazos en alto, agradeció al cielo su libertad. Luego sintió que la vergüenza le quemaba el rostro y que las lágrimas le mojaban las mejillas. Lloraba, a los trece años, la horrible noche transcurrida, los besos sucios del negrero, la sangre en la hoja de la daga (35).

Una vez en tierra, la chica cae en manos de un jefe querandí. El encuentro entre ambos es descrito de la siguiente manera por el narrador:

Permanecieron así, mirándose, tan sorprendidos el uno como el otro. El indio veía por primera vez un ser del color de la noche; Lumbi no había visto nunca nadie semejante a ese querandí joven, esbelto como ella, de cara ancha, pómulos salientes y apretada cintura (36).

Lumbi es tomada por el joven indígena y colocada junto a las demás esposas. Las descripciones de la vida cotidiana son realistas y el tono narrativo se mantiene imperturbable. La ternura que se despierta entre la africana y el querandí establece un evidente contrapunto con el trato brutal por parte de los europeos que la habían esclavizado, de modo que la típica concepción de la antinomia civilización (europea) vs. barbarie (americana) aparece cuestionada. Por el contrario, como puede leerse en la cita previa, a lo largo del relato hay un sentimiento de curiosidad y de bienestar por ese descubrirse recíproco entre Lumbi y el jefe indio. Es este un punto de relevancia para nosotros, puesto que representa el sincretismo al que se refería Chiampi.

La fusión entre lo africano y lo americano se manifiesta nuevamente cuando el querandí se dispone a partir para batallar contra el invasor español, lo cual introduce en el cuento cierta precisión histórica que colabora a generar el efecto de encantamiento. La despedida entre ambos es narrada del siguiente modo:

El indio entró en la choza. Su aspecto era terrible. Se había pintarrajeado las mejillas con toques de máscara cruel. Boleadoras de piedra le colgaban de la cintura; lanza, arco, honda, carcaj, maza, nada le faltaba para sembrar el espanto. La niña observó que sobre la pintura violenta temblaban dos lágrimas absurdas, casi infantiles. Simplemente, sin abandonar su aire secreto de majestad africana, de ídolo negro, Lumbi se quitó el collar de colmillos y lo entregó al guerrero. Él, por respuesta, le rozó un hombro con los labios (38).

El gesto de Lumbi de entregar al guerrero querandí su amuleto africano de dientes de cocodrilo para que lo proteja durante la escaramuza, refuerza nuestra idea de que en el cuento se anticipa la coexistencia de lo religioso y racial que será uno de los sellos distintivos de lo americano y que regirá la estética y la ideología del realismo mágico. El hecho de que posteriormente el destino de la chica entre los indígenas americanos se revele trágico (ya que muere a causa de los celos de las demás esposas del jefe), no invalida nuestras aserciones sino que las confirma en su complejidad. En efecto, no se trata de mostrar al mestizaje como un proceso histórico idealizado, sino por el contrario como un fenómeno humano con sus singularidades, sus injusticias, sus aciertos y sus inevitables conflictos cotidianos.

“El lobisón”, cuya acción se sitúa en el año 1633, representa otra variante característica del realismo mágico: el de la persistencia de elementos míticos que terminan por incorporarse a la realidad cotidiana de los personajes en un sentido no disyuntivo. La estructura responde al modelo típico del “burlador burlado”, según el cual el gobernador del Río de la Plata Don Pedro Esteban Dávila, será castigado por su lujuria y su incredulidad.

El conflicto se desencadena cuando de retorno de una expedición Dávila conoce a Mari-Clara, una bella y sencilla campesina mestiza, a quien acuden en busca de agua. El gobernador se prenda inmediatamente de la chica porque “jamás ha visto mujer tan bella. Ni en Portugal, ni en Sevilla, ni en Siracusa. Acaso la fiebre le haga desvariar así” (40). Al inquirir más datos sobre su persona, la mujer solamente les comenta que es la esposa de Sancho Cejas y que la barranca en la cual se encuentran es su propiedad. Dicho esto y después de saciar la sed, la comitiva oficial parte. Sin embargo, el lujurioso gobernador va caviloso en su montura advertido lo cual Felipe Medrano, un muchacho vivaz que acompaña la expedición, decide darle conversación para animarlo un poco:

Sus bromas no despiertan eco en el hidalgo, quien espolea el caballo andaluz como si buscara algún sosiego en la brisa candente. Pero no lo halla. En la monotonía del paisaje, baila la imagen de la mestiza tentadora. Felipe lo empareja nuevamente y, para recobrar su favor, le repite lo que se cuenta del lobisón de los Montes Grandes. Aguza la atención Don Pedro. Los hechos extraños y oscuros siguen atrayendo, más allá de la cincuentena, a su alma milagrera, supersticiosa (41-2).

El narrador indica el modo en que se da, en el fuero interno del gobernador, una lucha entre la superstición y la razón. Ávila intenta hacer prevalecer esta última

utilizando un razonamiento que supone lógico: si en el Río de la Plata no hay lobos, por lo tanto tampoco puede haber hombres-lobo (42). Su acompañante, sin embargo, ve las cosas de otro modo:

Pero Felipe no cede.

-Aquí –responde– los endemoniados trocan la catadura y se mudan en una suerte de grandes zorros que los guaraníes llaman aguará-guazú. Ya los vieron cuando Gaboto (42).

Es evidente que las objeciones del hidalgo topan con las supersticiones arraigadas del oyente, algo que también podía darse en territorio europeo de acuerdo con la gran cantidad de ejemplos de la literatura que el gobernador enumera y que van desde Plauto hasta Cervantes (42). Pero no es menos obvio que nuevamente estamos ante un caso de interpenetración cultural, formalizado en la adaptación a la realidad americana de las tradiciones populares europeas:

La figura de la mestiza, balanceada ante su marcha como un pámpano jugoso, se baraja en la mente del hidalgo con la facha torva de su marido y con la leyenda del licántropo, florecida en América como una planta dañina, toda garfios y ponzoña, cuyo germen regaron los conquistadores, sin quererlo, en la charla nocturna de las carabelas (42).

Más adelante, en un momento en que contempla la luna casi llena, el gobernador tiene el siguiente pensamiento, que refuerza su posición con los caracteres del racionalismo iluminista y la refinada cultura europea:

Pero el maese de campo no está hoy para fábulas. Aquí, entre los andamios del Fuerte San Juan Baltasar, es absurdo dar pábulo a las preocupaciones sobrenaturales. Se sonríe él mismo de sus pasados resquemores. ¿Qué? ¿No le ha enseñado nada la vida aventurera? ¿La residencia en Italia no le sirvió de cátedra de escepticismo? Trasgos y duendes y encantamientos y hombres que se mudan en tigres y en zorros, pertenecen a la leyenda dorada y a las novelas de caballerías. Denle a él un soneto de Pietro Aretino o un cuento de Boccaccio, como los que le leían las cortesanas en Florencia, ante mesas colmadas de frutas y de vinos raros. Lo otro son embustes de nodrizas agoreras, de viejas desdentadas que asustan a los niños, en el fondo de los caserones aldeanos de Castilla, sazónándoles el alma con un terror de diez centurias (44).

Amparándose en esta línea de pensamiento, el hombre traza el plan que, de tan sutil, se le antoja inspirado por el *Decamerón* (44) y que le permitirá gozar de la mujer de Sancho Cejas. Es así como instruye a la bella Mari-Clara para que convenza a su marido de que es el lobisón y de que es necesario que lo ate la

noche de luna llena a un árbol distante de la casilla que ocupan para que no le haga daño. De ese modo Cejas permanecerá encadenado al tala que crece en el terreno de la casa, pero lo suficientemente alejado e imposibilitado de volver al hogar durante el tiempo necesario para que el gobernador satisfaga sus instintos carnales.

En medio de la noche, cuando los amantes ya se han encontrado en la humilde morada y han comenzado sus juegos amorosos, se desata una fuerte tormenta que despierta los terrores de la chica y del incrédulo español, pues entremezclados con relámpagos y truenos les parece oír bramidos y golpes bestiales. El desenlace de la historia ocurre cuando el hidalgo, confundido por el miedo que le provocan los sonidos, decide escapar a pie en medio de la tempestad. Va en busca de Felipe, quien debía esperarlo en un punto acordado previamente, pero el camino es difícil por el barro y la tiniebla en que se encuentra. Al llegar trabajosamente hasta el lugar donde se encontraba su escudero esperándolo, el aspecto del gobernador es tan espantoso que Felipe lo confunde con el lobisón y huye despavorido dejándolo desvalido en medio de la tormenta. De ese modo el hidalgo burlador es burlado por el destino y queda totalmente desguarecido, a pie y sin rescate posible hasta mucho después, cuando unos carreteros lo recogen en lamentable estado y “al lento paso de los bueyes le llevaron hasta Buenos Aires. Tenía el cabello blanco, los dientes le castañeteaban, temblabanle las manos febriles” (48).

Varios de los elementos característicos del realismo mágico analizados anteriormente, son detectables en “El lobisón”. Entre ellos podemos mencionar la introducción no conflictiva del mito dentro del discurso presuntamente histórico, el humor, la mezcla cultural propia del territorio americano sumada a los efectos de su naturaleza, que se verifican en este cuento de modo claro. Aunque la posibilidad de encontrar a un hombre-lobo pueda relegarse al plano de lo sobrenatural, el efecto del relato reside en que el narrador solamente sugiera esa presencia sin dar nunca una confirmación de la misma a través de los personajes. En este sentido, el trabajo de Chiampi resulta nuevamente esclarecedor:

Muchas veces, la causalidad interna del relato que justifica lo imposible desde el punto de vista racional, tiene que ver con las profundas raíces autóctonas de un pueblo, en cuyo universo cultural (aunque desacralizado) se desarrolla la acción (77).

El lector nunca llega a saber si en verdad el lobisón existe o si es solamente un efecto de la sugestión del gobernador pero, en definitiva, por la manera en la que están presentados los hechos se trata de un relato realista en el que el sustrato legendario juega un papel decisivo y en el que los personajes encarnan arquetípicamente las diferentes isotopías que entran en juego en el realismo mágico. De este modo, la no disyunción entre lo natural y lo sobrenatural aparece representada en la acción misma de la obra.

Finalmente, uno de los mejores ejemplos de la fusión entre las culturas americana, africana y europea que tuvo lugar en el continente, puede encontrarse en “El camino desandado” ambientado en el año de 1755. El protagonista es Sebastián Valdés presentado por el narrador omnisciente como un escribiente:

formado en la escuela del escepticismo mundano. Su modelo, el Marqués de Valdelirios, se ufana de ser amigo de francmasones y enemigo de jesuitas. Desde que llegó a Buenos Aires, con el cargo de comisionado español para entender en la aplicación del Tratado de Madrid, no cesó de hostigar a los hijos de San Ignacio (76).

Nuevamente la fecha de la acción es significativa, ya que puede asociarse con el auge del racionalismo, del que son arquetípicos exponentes el Marqués Valdelirios, Valdés y los otros escribientes que aparecen en el relato.

Durante una expedición de cacería, en el transcurso de la cual el protagonista y sus compañeros entran en el solar que sirve de escenario a todos los relatos del libro, Sebastián se emborracha. A raíz del fuerte estado de ebriedad, y mientras sus amigos toman un baño en el río cercano, él se recuesta a descansar debajo de un tala “tan torturado y antiguo que parecía carbonizado por la centella” (78). Se trata evidentemente del mismo árbol donde había sido atado Sancho Cejas y su mención contribuye, además de encadenar los cuentos, a reforzar el componente misterioso que rodea al sitio.

Una vez solo, Valdés oye algunos ruidos extraños que atraen su atención por lo que se dirige al lugar desde el cual provienen. Es entonces, en un claro del bosque, cuando observa una extraña escena protagonizada por dos personas:

Uno de los hombres —el que canturriaba —era negro y estaba semidesnudo. El otro era indio (...). Sentábanse los dos en cuclillas. Mientras el africano modulaba su rezongo, su acompañante arrojaba en la olla manojos de hierbas de un haz que a su vera tenía (79).

La fusión cultural que tímidamente se anticipaba en “Lumbi”, aparece ahora afirmada por ese aquelarre del que participan un indígena y un africano, y del que es testigo un europeo (en definitiva fueron los europeos quienes forzaron ese sincretismo al introducir a los esclavos negros en el territorio americano). Un aspecto interesante, y que permite completar nuestra visión, es que la importancia singular que ese encuentro reviste no es ajena al narrador quien apunta lo siguiente:

El humazo retorció su columna. Con la frente en la tierra, el negro y el indio oraban. El mismo vaivén conmovía sus espaldas y sus cinturas. Sebastián comprendió que ambos rogaban, urgían a sus respectivos dioses. Como en un fogonazo, vio la estampa cortesana del Marqués de Valdelirios haciendo mofa de la hechicería rioplatense. A esa imagen se sumó la memoria desazonante de cuanto había escuchado, durante sus cuatro años de permanencia en Buenos Aires, sobre los brujos que pululan en el Tucumán y en las riberas de los anchos ríos litorales y acerca de los conjuros secretos de los esclavos reunidos en las cocinas solariegas, a hurtas de los señores. A escasos metros, en un hueco de la barranca de San Isidro, tenía la prueba de la veracidad de los relatos que excitaban el regocijo del embajador. Esto era más terrible que cuanto se podía imaginar, por la suma de esfuerzos tenebrosos que significa la conjunción de dos magias distintas: la negra y la guaraní (79).

Como se ve el párrafo citado, el cual condensa una detallada textualización de la cuestión del mestizaje y del sincretismo sobre la que venimos insistiendo, confirma la aplicabilidad de nuestra hipótesis de lectura. Efectivamente, este pasaje pone de manifiesto las características señaladas por Chiampi acerca de la conformación cultural y racial del continente como uno de los pilares sobre los cuales se asienta la peculiaridad del realismo mágico.

Lo que sucede posteriormente en el relato es lo que verdaderamente resulta sobrenatural, puesto que comienza un desfile de figuras fantasmales que son las que han habitado la zona y entre ellas, incluso, son reconocibles varios de los personajes de los cuentos que hemos analizado anteriormente. Pero la procesión no se detiene al llegar a la niña africana protagonista del primer relato, que cronológicamente representa el momento inicial del libro, sino que continúa hacia el pasado, hacia épocas remotas en las que las formas de vida se vuelven más y más elementales. La afinidad con algunas obras de Alejo Carpentier, especialmente con *Viaje a la semilla*, es destacable.

Aunque en “El camino desandado” no se da la condición propuesta por Irlemar Chiampi, según la cual los personajes del realismo mágico “no se desconciertan

jamás ante lo sobrenatural, ni modalizan la naturaleza del acontecimiento insólito” (73), esto no impide considerar el cuento dentro de los límites de esa poética. Si bien es cierto, entonces, que tanto el europeo como los brujos quedan espantados por el resultado de la invocación, la actitud del narrador sí coincide con la tipificación del narrador magicorrealista de Chiampi, entre otras razones, porque no apela a la “la modalización (...) ampliamente practicada por el narrador o personaje fantásticos”¹¹²(*El realismo maravilloso...* 72).

Del mismo modo que en el “Lobisón”, es también evidente que al enfrentar dos modos de conocimiento que habitualmente son considerados antitéticos, el cuento se interna en el mundo de la no disyunción del realismo mágico:

En el realismo maravilloso, el objetivo de problematizar los códigos socio-cognitivos del lector, sin instalar la paradoja, se manifiesta en las referencias constantes a la religiosidad, en cuanto modalidad cultural capaz de responder a su aspiración de verdad suprarracional (Chiampi *El realismo maravilloso...* 75).

El último cuento de este libro que consideraremos es “La viajera”. Se trata de un relato ambientado hacia 1840, cuando los esposos Francisco y Teresa Montalvo son los dueños del solar. Su matrimonio es poco satisfactorio y pasan sus días sin grandes sobresaltos. Una tarde antes de la cena, el coche de Mrs. Foster sufre un vuelco cerca de la casona y el matrimonio la invita a quedarse hasta el día siguiente, cuando será posible proseguir el viaje. La extranjera acepta e inmediatamente cautiva a los Montalvo con sus anécdotas de célebres personajes europeos y con su porte:

Los esposos escuchaban fascinados a la viajera. Tenía ésta el don de crear una atmósfera y de envolverse en ella, como en un velo (...). Su curiosa pronunciación y la manera con que desfiguraba ciertos vocablos, añadían al encanto de las narraciones (123).

El poder de evocación de sus palabras es fuertísimo y cuando la consultan sobre su destino, ella responde de manera evasiva aumentando así el misterio que la rodea. La tónica del relato cambia cuando el lector descubre que tanto Francisco como Teresa sienten una atracción física irresistible por Mrs. Foster que los

112 Aunque su argumento apunta en otra dirección, George Schanzer señala también que los amigos del protagonista son “racionalistas” y luego agrega que: “There is no explanation offered for the fantastic phenomenon, which envelops the location in an aura of mystery” (Manuel Mujica Lainez’s satirical neo-modernism 49).

obliga, cada cual a su turno e ignorando lo que ha hecho el otro, a besarla apasionadamente en desmedro de toda convención social. Hay además, a lo largo del cuento, una recurrente mención al poder enloquecedor de los jazmines¹¹³, que parece acompañar o incluso propiciar el encanto que ejerce la mujer. Esa influencia aromática está resaltada cuando tanto Francisco como Teresa besan a la visitante. La fragancia también se menciona cuando ambos esposos, que duermen en estancias separadas, se encuentran inesperadamente en la puerta de la habitación que ocupa la extranjera. Cada uno ha marchado hasta allí en medio de la noche, impulsado por la locura amorosa que la extranjera les ha despertado, para tratar de continuar con lo que habían comenzado más temprano. Al reconocerse en la oscuridad, quedan ambos sin poder articular sonido:

Olían a pecado los jazmines. Hasta que la tensión fue más fuerte que ellos. Francisco abrió los brazos y su mujer cayó en ellos, vencida.

Regresaron silenciosamente a la habitación de Francisco, como si no quisieran perder ni una partícula del tesoro de pasión que llevaban. En tantos años, fue ésa su primera noche de amor, una noche de lágrimas y de fiebre, violenta, humillante, desgarrada, que puso frente a frente a dos amantes de un espectro (127).

Al amanecer, aún juntos en el lecho, escuchan la partida de la mujer y, apunta el narrador en las últimas líneas, “el odio comenzó a crecer entre ellos” (127) por lo que habían hecho y por el motivo por el cual lo habían hecho. Es un odio, como quedará claro en relatos posteriores, tan intenso y primitivo como la atracción sexual que acaban de experimentar.

En este cuento, lo mismo que en “La lluvia” de Uslar Pietri¹¹⁴, puede apreciarse la aparición de un ser misterioso que genera un ambiente mágico en medio de una descripción realista. En “La viajera” no existen ni alusiones al mestizaje ni ningún hecho clasificable como sobrenatural, ni tampoco un sustrato de elementos míticos que adquieran peso sobre las acciones de los personajes, pero la

113 El trastorno provocado sobre los hombres por la exuberancia de la naturaleza americana es uno de los tópicos inaugurados por el ideograma de la conquista, es decir, el de América como espacio para la maravilla (Irlemar Chiampi El realismo maravilloso...124-9).

114 “La lluvia” de 1935 y es señalado por muchos críticos como uno de los precursores del realismo mágico (ver Menton El cuento hispanoamericano 425 y ss.).

presencia de la extranjera y el poder de la naturaleza recargan la atmósfera del relato de una tensión indudable. La acción gira en torno a un hecho insólito, sobre el cual ni Teresa ni Francisco interponen ningún tipo de reparo racional, por lo que en esta ocasión sí se cumple la condición (que no se verificaba en “El camino desandado”) de que los personajes no se desconcierten frente al extraño suceso del que son parte.

II.1.3.3-*Misteriosa Buenos Aires* y la función propagandística de las leyendas

Publicada dos años después de *Aquí vivieron*, esta colección de relatos vuelve a valerse del elemento espacial común como hilo conductor entre sus componentes. Sin embargo no se trata ahora de un solar, sino que el rango se ha extendido a la superficie de toda la ciudad de Buenos Aires. El espíritu del libro es también similar al anterior al ir reflejando la evolución histórica del lugar a partir de un estricto criterio cronológico y, al igual que en su antecesor, Mujica Lainez acopla la fecha en que sucede la acción al título de cada cuento. A raíz de que el número de historias es mayor y de que los personajes son más variados y menos recurrentes, puede afirmarse que las narraciones son más independientes entre sí.

Adicionalmente, hay que decir que en este caso se constata, ya desde el nombre del volumen, la intención de asignar cierto carácter ambiguo a la representación de una realidad concreta y conocida. Sin embargo, el misterio que se anuncia en el título y que lleva a pensar en una vinculación fuerte con lo fantástico, no es el común denominador de todos los relatos. Para ser más específicos, está claro que sí hay muchos de los cuentos que sí cumplen con esa previsión, pero también hay otros que son evidentemente realistas, como “El hambre” o como el “El primer poeta”, y algunos otros que son representativos de la poética del realismo mágico.

Entre estos últimos cabe mencionar en primer lugar a “La sirena” y a “La ciudad encantada”. En ambos se utilizan los sustratos míticos europeos que encontraron terreno fértil en América merced a la naturaleza del lugar y a la imaginación de

los conquistadores. El segundo, particularmente, vuelve sobre la ciudad de los Césares, que tan importante papel jugara en *Don Galaz de Buenos Aires* y que reaparecerá en *El laberinto* veinticinco años más tarde. El tratamiento del tema es similar en las tres obras que acabamos de mencionar y se corresponde con la función propagandística que Irleamar Chiampi les asigna:

también es cierto que las cinco grandes leyendas americanas –las Amazonas, los Caníbales de un solo ojo, la Fuente de la Eterna Juventud, El Dorado, los Indios Gigantes, y la proliferación de otras de menor repetibilidad– no sirvieron para cumplir un proyecto informativo sino publicitario, al atraer grandes contingentes de pobladores, curiosos o ambiciosos, pero siempre seducidos por lo maravilloso (*El realismo maravilloso* 126).

En este punto, y antes de proseguir con el análisis de los relatos seleccionados de *Misteriosa Buenos Aires*, es necesario introducir un pequeño excursus para considerar de qué manera la función propagandística es reflejada en otros textos laineceanos. En *El laberinto*, por ejemplo, la función propagandística está encarnada abiertamente en el personaje de Pedro Flequillo, el vendedor de aves para quien trabaja Ginés. Tal como el narrador lo explicita, es ese hombre quien primero lo hace soñar con el viaje a América:

Flequillo abrió frente a mí las puertas del misterio y de la magia de las Indias Occidentales. No bien estábamos solos, me llamaba al costado de su sillón y reanudaba el monólogo maravilloso. Merced a él caí bajo el hechizo americano. Merced a él estoy aquí, tan lejos de Toledo, hilvanando a mi turno sueños de prodigio y borroneando estas páginas. Como un brujo conjurador, desplegó frente a mi vista deslumbrada los estupendos tapices del mundo virgen y fascinador (149).

Posteriormente, el narrador enumera minuciosamente las leyendas americanas y puede afirmarse que seguirá creyendo en ellas a lo largo de toda su vida ya que, como dijimos, poco antes de su muerte se enrolará en la expedición de Cabrera. Además, Ginés también conocerá al Inca Garcilaso de la Vega en persona, lo cual constituye un encuentro importante en el desarrollo de la narración:

A mí, instruido, ofuscado por Pedro Flequillo, me encandiló su presencia. Por primera vez me hallaba ante un prócer venido de Indias, más aun, ante alguien que llevaba en las venas la sangre de sus emperadores. Era como si me fuese dado, por el mero hecho de tenerlo a mi alcance, asomarme al inquietante mundo que me describiera la pasión del pajarero (151).

En el transcurso de la conversación el Inca lo participará de sus proyectos literarios y lo conmovió con el relato de la profecía de Huayna Capac sobre la llegada del hombre blanco. Finalmente, Ginés confiesa:

Nuestro encuentro fugaz me afianzó en la idea, brotada del vendedor de pájaros, de hacer culminar a mi destino en la tierra de los señores del Perú, donde una tradición guerrera milenaria se añadía al esplendor de los mitos sobrecogedores (151-2).

En línea con esta función propagandística de las leyendas, cabe recordar que hemos visto cómo en *Don Galaz de Buenos Aires* el capitán detallaba “las consejas” con una función similar y, también, cómo Doña Uzenda se oponía a esas versiones argumentando que eran más propicias a los libros de caballería que a los menesteres de la conquista del suelo.

Ahora sí, y para ocuparnos de “La ciudad encantada” de *Misteriosa Buenos Aires*, podemos observar que en la oposición entre quienes creen en el sustrato legendario y quienes ostentan un conocimiento más científico y materialista aparece encarnada en dos hermanos llamados Jayme y Bruno. La acción transcurre en 1709 cuando Jayme, el incansable soñador, escribe una carta a su hermano para que éste lo ayude a conseguir los fondos necesarios para participar de una nueva expedición que está por partir en busca de la fabulosa ciudad de los Césares. Para ello le recuerda de qué modo y desde cuándo está obsesionado por el asunto:

Desde niño he vivido poseído por el afán de alcanzar sus muros. ¿Te acuerdas cuánto te reías de mí? O, si no, te irritabas. Siendo muy muchachos, presentóse en casa un soldado viejo que había ido con Don Jerónimo Luis de Cabrera a la conquista de los Césares. Le brillaban los ojos. Fue él quien más me entusiasmó con su relato de maravillas (283).

Don Bruno, inmovible, desdeña la súplica de su hermano quien le solicita interceder ante el gobernador y, por el contrario, escribe a éste recomendándole que no preste atención a Jayme y que lo mantenga en su aburrido y burocrático puesto de la Real Hacienda. Mientras redacta la esquila, sin embargo, la duda surge en su espíritu:

Don Bruno queda con la pluma en el aire. Por primera vez en tantos años, titubea. ¿Y si Jayme tuviera razón? ¿Si la ciudad se hallara ahí? La ve crecer en el vaho de oro que cubre el horizonte con su neblina. Ve su espejismo de torres, los tapices deslumbrantes volcados en las murallas, los centinelas cuyas corazas relampaguean.

¿Y si Jayme tuviera razón? ¿Si la conquistara? Críspanse los dedos del estanciero en los folios (285).

Cabe señalar que en la negativa del hermano rico se mezclan al atractivo que ejerce el mito, y que desemboca como hemos visto en el miedo a que el hermano soñador haya estado acertado en su quimera, con los celos que siente Bruno por el hecho de que Leonor, su mujer y prima de ambos, sienta más interés por el proyecto de los Césares que elabora su hermano que por los negocios que él lleva adelante.

En “La pulsera de cascabeles” (el cuento que sigue a “La ciudad perdida”) el argumento, al igual que en “Lumbi”, vuelve a girar en torno a la introducción de los esclavos negros en América, aunque esta vez sin hacer foco en el mestizaje, sino en la injusticia humana que este hecho supone. La acción se desarrolla en 1720 y el sistema colonial de trata de personas está ya establecido. La *South Sea Company* ha conseguido el derecho para introducir sus cargamentos en el Río de la Plata y el negocio marcha muy bien. Entre los empleados de la compañía hay un ciego cuyo nombre, Rudyard, evoca de por sí la tradición colonial y esclavista. Este nefasto personaje tiene una costumbre horrorosa:

Quando descargan en el Retiro una remesa de África, Rudyard anda una hora entre las hembras, manoseándolas o rozándolas apenas con las yemas. Hasta que escoge a la preferida y le ciñe, para reconocerla entre el rebaño oscuro, la pulsera de cobre. Nunca se equivoca en la elección. Sus compañeros lo comentan chasqueando la lengua, maravillados (287).

Esta vez ha elegido a Temba, quien luego muere en la barranca y es llorada por su hermano Bimbo. Cuando después de una noche de alcohol con sus colegas, el ciego llega a buscar a Temba ignorando su deceso, Bimbo con la pulsera en su muñeca toma su lugar. Haciendo sonar los cascabeles y saltando de un lado al otro para evitar que lo toque, el joven se las ingenia para alejarse del campamento y atraer a Rudyard a su trampa. El inglés, divertido, cree que su víctima coquetea con él y se presta al juego, persiguiendo el cascabeleo y soñando con los placeres que obtendrá cuando logre gozar de la mujer. Sin embargo el destino que le espera es muy diferente: engañado por Bimbo, el ciego cae en el pozo de la fosa común, donde el esclavo vengador le rompe el cráneo con una pala y luego lo entierra junto a la pulsera. Al igual que en “Lumbi”, la brutalidad de la venganza tiene su origen en la brutalidad del opresor.

Con todo esto no pretendemos afirmar que se presenta una visión siempre positiva o idealizada de la minoría africana. Por el contrario, es posible hallar ejemplos en que algunos individuos de ese origen incurren en acciones viles, como en los relatos “Toinette” y “El imaginero”, también de *Misteriosa Buenos Aires*. De este modo se evita, a la larga, caer en el extremo indeseable de la idealización. Lo valioso de la recreación del mestizaje, justamente, es que del conjunto surge un panorama humanizado con sus grandezas y bajezas.

Otros relatos en los que se podrían apuntar elementos magicorrealistas son “La escalinata de mármol”, “El imaginero”, “La jaula”, “El ilustre amor”, “El tapir”, “El hombrecito del azulejo”, para mencionar los más evidentes. Como hemos dicho anteriormente, la recurrencia y el peso de las características del realismo mágico en esta obra, no hace más que confirmar y afianzar una tendencia en la narrativa temprana de Mujica Lainez.

La presencia en *Misteriosa Buenos Aires* de los mismos tópicos que aparecen en las otras obras analizadas en este capítulo resalta la voluntad, como proyecto estético, de recuperar un pasado en el que América comenzaba el largo proceso de mestizaje que la ha conducido a ser lo que es hoy. Esa recuperación se vale de los datos históricos que tanto apasionan a Mujica Lainez, pero también de una serie de elementos heterogéneos articulados de un modo no contradictorio, que atestiguan la singularidad del espacio americano y del hombre autóctono.

Coda: el realismo mágico de Mujica Lainez, entre la tradición y las nuevas tendencias

Hemos comenzado este capítulo ensayando una breve y, por demás, incompleta síntesis de la problemática instalada en torno al realismo mágico y su conceptualización teórica. También hemos revisado el estado de la cuestión en relación específicamente a la obra de nuestro autor y hemos observado que los enfoques de algunos críticos que se ocuparon del tema no resultan del todo satisfactorios. Aun interponiendo nuestras objeciones, hemos rescatado su importancia por haber introducido, en algunos casos ya en la década de 1970, una línea de investigación que resulta fundamental para comprender la vigencia

de la poética laineceana en contra del *lugar común* que señala su anacronismo obsoleto.

Dentro de ese marco nos hemos detenido especialmente en dos obras críticas, una de carácter general sobre el realismo mágico y una específica sobre *El laberinto* de Mujica Lainez, que nos han servido de base para elaborar nuestra propuesta. Se trata, respectivamente, de *El realismo maravilloso* de Irleamar Chiampi y de un capítulo de *El tríptico esquivo* de Sandro Abate.

Respecto de los aportes más significativos de Chiampi acerca de la cuestión, además de la claridad y de la precisión con la que ha encarado su trabajo, hay que contar la posibilidad de definir al realismo mágico no como una escuela o un movimiento, sino como una poética. Los beneficios de esa perspectiva radican, por una parte, en que de ese modo pueden mantenerse muchas de las características que se habían venido identificando como propias del realismo mágico y, por otra parte, en ampliar el campo crítico e historiográfico de acción, lo que otorga la posibilidad de tratar el asunto desde múltiples perspectivas y atendiendo a diferentes aspectos del proceso comunicacional.

La eficacia del enfoque de Chiampi fue probada de sobra por Sandro Abate en el capítulo “La homologación del laberinto” de su libro *El tríptico esquivo*. La superioridad y claridad de este breve ensayo por sobre otros estudios dedicados al mismo tema en relación con la producción laineceana es notoria. Abate ha abierto el camino para observar la presencia de los tópicos y de las técnicas descriptas por Chiampi en la obra de Manuel Mujica Lainez.

Sobre esta base nos propusimos, en primer lugar, profundizar el estudio de *El laberinto* en algunos puntos que Abate no había abordado y que nos permitieron establecer otros puentes de acceso, entre los que cabe destacar la originalidad del narrador magicorrealista y el posible socavamiento de los discursos realista y fantástico que se deriva del accionar de ese narrador.

En segundo lugar, buscamos precisar algunas observaciones de Abate que no nos parecían del todo adecuadas porque restringían la perspectiva magicorrealista, tanto en términos regionales como cronológicos, de modo que terminaban por limitar seriamente muchas sus posibilidades de aplicación. A partir de esta necesidad extendimos el corpus de análisis hacia el pasado, con el afán de detectar en algunas de las obras más tempranas del escritor, elementos que permitieran interpretarlas en el contexto de la poética del realismo mágico. Un

repasso no exhaustivo de sus textos ficcionales entre los años 1938 y 1950 dio como resultado la comprobación de que los componentes característicos de la poética magicorrealista se hallaban presentes en ellos.

Como sucede con los casos que analiza Irlemar Chiampi en su libro, es difícil encontrar entre los textos de Mujica Lainez el ejemplo de una obra que conjugue todas las características definitorias. Pero es en este punto donde radica la importancia de plantear el asunto del realismo mágico como una poética, que de alguna manera representa el espíritu total de una época o una etapa en la evolución histórico-artística del continente. En otras palabras, la introducción del concepto de ideologema permite suponer que la aparición de los elementos definitorios no está supeditada, por ejemplo, a la pertenencia de un escritor a un grupo literario o a una generación. Por el contrario, es viable que estos factores, al ser parte del sustrato cultural, actúen de un modo mucho más sutil y general. Al respecto, es interesante que Abate haya sospechado a partir de algunas anotaciones de Mujica Lainez en sus diarios sobre *El laberinto* una “intención de ubicar la obra dentro de este espacio latinoamericano” (172), en alusión al realismo mágico representado confusamente, en las notas comentadas, por los escritores del denominado *Boom*. En este sentido, podría decirse que si bien había un grupo de autores consagrados que hacia 1972 (fecha de la aludida anotación en el diario de Mujica) encarnaba el paradigma de la poética magicorrealista, la presencia de esos mismos elementos constitutivos en *Don Galaz de Buenos Aires*, *Aquí vivieron* y *Misteriosa Buenos Aires*, pone en evidencia que se trata de un fenómeno más amplio y diverso en su desarrollo histórico y geográfico. Resulta paradójico, por lo tanto, que Mujica quisiera incorporarse a un espacio en el que, al menos en lo relativo a las características estéticas, ya había ingresado muchísimo tiempo antes.

Otra cuestión decisiva es que al definir al realismo mágico como un ideologema, del cual deriva toda una poética, es también posible observarlo interactuar con otros ideogramas y sus respectivas poéticas derivadas. En otras palabras, el enfoque propuesto por Chiampi avala la inclusión del realismo mágico en una serie cultural que se remonta al descubrimiento de América y que puede describirse, en su evolución por etapas, desde entonces hasta el presente. La pervivencia en la narrativa magicorrealista del siglo XX de algunos tópicos inaugurados, por ejemplo, por las crónicas de los conquistadores (que es otro de los ideogramas identificados por Chiampi), demuestra un verdadero dialogismo

cultural, que implica necesariamente la revisión de esos esquemas de conocimiento desde el interior de los textos.

En el caso de Mujica Lainez esta revisión crítica se da, algunas veces, mediante la introducción de un discurso en estilo indirecto que luego es confirmado o impugnado por los hechos y, otras veces, mediante la escenificación de tópicos e ideas a través de personajes que los encarnan arquetípicamente. En la mayoría de los casos se observa, en concordancia con lo que para Chiampi es el rasgo fundamental del realismo mágico, la intención de establecer una lógica de la no disyunción, es decir de unión de los opuestos, de fusión. Es esta homologación la que se representa mediante el mestizaje, o que se deduce de él, con su anulación de las diferencias raciales y su sincretismo cultural y religioso. En otras palabras, para poder establecer la no disyunción que propone el realismo mágico, es ante todo necesario desmontar los discursos previos que instalaron efectivamente esa disyunción sobre el territorio, las culturas y los cuerpos.

* * *

Hemos señalado anteriormente en este trabajo, que existe una tendencia generalizada a asociar la escritura laineceana con el Modernismo, actitud sobre la cual nosotros hemos planteado reparos. De hecho esa calificación podría resultar, casi paradójicamente, una nueva comprobación de la preeminencia del realismo mágico en su obra.

En un artículo titulado "A medio siglo del realismo mágico: balances y perspectivas"¹¹⁵, Sandro Abate menciona algunas de las deudas pendientes de la teoría con respecto a esta cuestión. Abate, que nuevamente destaca el rol de Irlemar Chiampi en el camino hacia la dilucidación de la naturaleza del realismo mágico y que vuelve a seguir muchas de sus premisas, hace un interesante rastreo de fuentes que lo lleva a cuestionar la tradicional concepción según la cual el realismo mágico es un derivado del surrealismo sin reconocerle otras deudas. Frente a esa postura, Abate se ocupa de analizar las posibilidades de vincular la estética magicorrealista con la tradición literaria del continente, principalmente con el Modernismo. En este sentido, el crítico parece proponer

115 Se trata de un artículo en el cual no se ocupa en absoluto de Manuel Mujica Lainez, sino que analiza el fenómeno del realismo mágico desde una perspectiva teórica e historiográfica amplia.

que el realismo mágico es una especie de post-Modernismo literario, cuando sugiere que:

es necesario reconocer que carecemos todavía de una visión abarcativa del fenómeno, sobre todo tendiente a su inserción en el contexto de una tradición literaria hispanoamericana más amplia, cuyos orígenes –a nuestro juicio– deben remontarse necesariamente al Modernismo. Transcurrido ya más de medio siglo desde la aparición de las primeras novelas del Realismo Mágico, la identificación de las principales coordenadas que –partiendo del Modernismo– confluyeron en esta categoría narrativa de mediados de siglo, es un paso fundamental para dejar aclaradas las verdaderas dimensiones del fenómeno modernista, las poco reconocidas fuentes del Realismo Mágico y la auténtica tradición literaria hispanoamericana asentada a través de un siglo de producción¹¹⁶ (154).

Aplicando estas observaciones a la obra de Mujica es factible proponer que lo que muchos críticos interpretan como rasgos modernistas que explicitan un supuesto gesto anacrónico y elitista del autor (y consecuentemente, en la línea argumental de esos estudiosos, como un síntoma del conservadurismo estético del autor), en realidad podrían adjudicarse a la pervivencia en todo el sistema literario de algunos de los elementos propios de la estética modernista en la poética del realismo mágico.

Abate identifica varios de los puntos de contacto entre modernistas y magicorrealistas, de los cuales podemos destacar la profundización que estos últimos practicaron del “ansia de síntesis cultural, de sincretismo religioso y etnográfico que late en las mejores páginas de Rubén Darío” y, también, el afán de acudir “al mito en busca de verdades sobrenaturales, de categorías superiores de conocimiento analógico” (156). En este sentido, mención especial merece el caso de algunos ensayos producidos a lo largo de las dos primeras décadas del siglo XX y que confirmarían las especulaciones de Abate acerca de los contactos entre Modernismo y realismo mágico. Así, cabe recordar el caso de *Eurindia* de Ricardo Rojas, al que nos hemos referido anteriormente¹¹⁷. Como queda de

116 Sobre el final del artículo, Abate insiste en esta cuestión: “La profundización en el estudio de su deuda con respecto al Modernismo es el punto de partida para el esclarecimiento de las perspectivas y alcances de este controvertido fenómeno literario” (159).

117 En su Breve historia de la literatura argentina Martín Prieto considera a Ricardo Rojas como un poeta modernista epigonal (180). En cuanto a los dos ensayos de Rojas a los que nos referimos aquí, Prieto señala que corresponde incluirlos en su “insistente prédica nacionalista”

manifiesto en los fragmentos citados en esa ocasión, en el texto de Rojas se explicita la voluntad de lograr la identidad continental propia a partir de la realidad sincrética del territorio americano. Realidad que incluye, como componente fundamental, el mestizaje racial y la fusión cultural facilitados por la extensa convivencia en América de grupos étnicos de diferente procedencia. Es evidente que, si por una parte el ideograma del mestizaje, con su “articulación no contradictoria de las isotopías natural y sobrenatural” (Abate *El tríptico esquivo* 169), es característico del realismo mágico; por otra parte, no es menos cierto que el terreno estaba abonado por autores anteriores que habían considerado la cuestión desde, por lo menos, dos décadas antes de la aparición de las primeras novelas magicorrealistas. *Blasón de plata*, es otro texto de Ricardo Rojas que permite rastrear algunas de las deudas de los escritores del realismo mágico con sus antecesores, fundamentalmente en lo que a las fuentes históricas se refiere. En el libro, que fue publicado en 1912, Rojas explicita ya desde el primer párrafo del “prólogo” su intención de “esclarecer, como en un mito heráldico, el nombre augural de nuestra tierra, de nuestra raza, de nuestra civilización” (9). Con este mismo fin, en el capítulo dos, asegura que:

El encanto de la leyenda originaria se ha desvanecido para el propio pueblo que recibió de ella su nombre. Restaurar nuestro *blasón de plata*, con el testimonio de los viejos cronistas, en el instante en que ese pueblo afirma su conciencia colectiva e interroga su porvenir, es obra de verdadero indianismo, ya que tuvo la suerte de reunir cuna, bautismo y augurio en cosa tan estable como este accidente de su propio territorio (17).

Rojas reconoce el poder de las leyendas, cuya validez para evocar el pasado colectivo será reivindicada con fuerza a través de la poética no disyuntiva del realismo mágico en la cual, como se ha venido insistiendo, el discurso de la Historia y el del mito no entran en conflicto sino que armonizan complementándose. No es casual, por lo tanto, que Rojas dé cuenta largamente de muchas de las leyendas, que serán resignificadas años más tarde, en las obras magicorrealistas en general y de Mujica Lainez en particular. De ese modo en *Blasón de plata* coexiste el discurso histórico, de orden académico, con las versiones extraídas de fuentes como las crónicas, en las cuales la información

y que no le valieron a su autor “el lugar preponderante y neto que le da La literatura argentina. Ensayo filosófico sobre la evolución de la cultura en el Plata” (180).

registrada es de índole muy diversa. Solamente para mencionar un ejemplo del cual hemos tratado aquí, podemos señalar que Rojas se explaya sobre la ciudad de los Césares y, aunque intenta determinar el origen de las versiones e integrarlas a un discurso más racional, no duda en señalar que:

A favor del misterio patagónico, el último de los mitos indios seguía resplandeciendo casi en las vísperas de la Revolución argentina; y quién sabe si la credulidad de los indios, al perpetuar la Ciudad encantada, no anticipaba en presagio la ciudad dichosa, que el nuevo ideal americano imaginaba fundar un día sobre las Indias emancipadas (34).

Sería posible decir, en relación con la propuesta de Abate, que la reaparición de estos temas y discursos en algunas obras del realismo mágico apunta, en mayor o menor medida, a institucionalizar (por el solo hecho de darles cabida en la poética, como representaciones del ideograma cardinal que la rige) algunas hipótesis como la que Ricardo Rojas deja traslucir aquí. Cabe mencionar, además, que las observaciones de Sandro Abate en el artículo que venimos comentando son también fundamentales cuando determina que los escritores magicorrealistas utilizaron el barroco como una síntesis de la identidad cultural americana, cuestión que se verificaba en la tradición literaria del Modernismo (157-8).

Por su lado, George Schanzer ha indagado en las relaciones entre la obra laineceana y el Modernismo en su libro *Manuel Mujica Lainez's satirical neo-modernism* de 1986. En el texto de este crítico anglosajón puede verse la fuerza con que los *lugares comunes* actúan en el campo literario. Schanzer, quien como hemos visto comparaba *De milagros y melancolías* con *Cien años de soledad*, entiende que las obras de Mujica Lainez superan al Modernismo y que se diferencian claramente de esa corriente ya desde el comienzo, pero aun así no evita repetir la vinculación Mujica Lainez-Modernismo. Para mencionar un ejemplo, cuando el crítico se detiene a comparar *Don Galaz de Buenos Aires* con *La gloria de Don Ramiro*, anota que:

Now, if Larreta's novel was a magnificent pastiche, Mujica Lainez's forgotten book (...) is a fairly well-made pastiche of a pastiche. Apparently the twenty-eight-year-old writer wanted it to be that way (33).

Si la novela modernista de Larreta es, en cierta medida, un pastiche¹¹⁸ de la novela romántica¹¹⁹ y no por eso deja de pertenecer al Modernismo literario, nada impide suponer que el pastiche del pastiche que es *Don Galaz de Buenos Aires* representa el paso del Modernismo al realismo mágico. De hecho, Schanzer destaca un aspecto que coincide plenamente con la función asignada por Chiampi al narrador magicorrealista:

Whereas the reader may doubt Larreta's sincerity in Ramiro's 'glorious' death, the death of Galaz is plainly ironic as is, I believe, the entire book with all its beautiful pastiches, including its archaic language (34).

En este mismo sentido, ya hemos destacado cómo parte del efecto del realismo mágico reside en la actitud irónica del narrador frente a los materiales discursivos que la tradición literaria había consagrado anteriormente. El camino que Mujica Lainez irá transitando, cada vez con mayor fuerza a partir de *Don Galaz de Buenos Aires*, permite registrar tanto las deudas del realismo mágico en relación con el Modernismo como la distancia que media entre ambos.

Desde nuestro punto de vista, es evidente que las características resaltadas por Schanzer en las citas copiadas aquí, se registran en gran parte de los cuentos y novelas de Mujica Lainez que hemos tenido ocasión de comentar más arriba. Por ejemplo, podríamos arribar a conclusiones similares acerca de los modos en los cuales Enrique Larreta y Mujica Lainez tratan el tema de la santidad. La distancia que media entre el accionar de la Santa Rosa de Lima de *La gloria de Don Ramiro* y el del San Martín de Porres de *El laberinto*, es la misma que existe entre el Modernismo de Larreta y el realismo mágico de Mujica Lainez. La melosa actitud con la cual Ramiro se deja redimir por la Santa limeña, cuando éste intenta raptarla como parte de sus fechorías, es impensable en el mundo de Ginés, donde todos los sucesos adquieren una segunda significación satírica. Esto se

118 Linda Hutcheon desarrolla el concepto de pastiche en varios pasajes de su obra y lo señala como una característica propia del arte posmodernista del siglo XX. Para un ejemplo, ver "La política de la parodia postmoderna" (1). Para un punto de vista radicalmente diferente, ver el apartado "De cómo el pastiche eclipsó a la parodia" en *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, de Frederic Jameson (41-4).

119 Explica Schanzer al respecto: "Ramiro's 'glory' is to die repentant in Lima, where the beautiful virgin, Saint Rose, prays over his body. This may seem a pastiche of a Romantic novel and, like other Modernist products, it is" (33).

evidencia, como hemos dicho, cuando el milagro sobrenatural que presencia sirve de ocasión para introducir en su narración un desfile paródico en el que los animales representan a los hombres que encarnan las jerarquías más importantes y sagradas del virreinato y que se mezcla, inmediatamente después, con las impresiones surgidas del sueño. Si bien el espectáculo lo impacta, no puede decirse que tenga sobre él ningún tipo de efecto espiritual. El milagro tampoco acaba con el desprecio que siente (y que sentirá durante bastante tiempo) por el origen mestizo del futuro santo, evidenciado en el hecho de que sea ese el motivo por el cual abandona la pensión. Tanto Larreta como Mujica Lainez se han nutrido del mismo sustrato cultural y lo han hecho objeto de sus obras, pero el tratamiento en uno y otro es radicalmente diferente y los efectos buscados también. Para decirlo de un modo más sencillo, el doble sentido, la parodia y el efecto humorístico que evidentemente ocupan un papel preponderante en el discurso de *El laberinto* de Mujica no se registran en el de *La gloria de Don Ramiro* de Enrique Larreta, independientemente de que en los textos de ambos autores sean observables notas similares en relación con los tradicionales discursos sobre la pureza racial y la honra.

Ahora bien, a pesar de lo acertado de su observación y en un movimiento pendular que hemos descrito en el marco teórico, Schanzer no logra deconstruir el discurso fosilizado de la crítica y termina por hacer uso de algunos de sus *lugares comunes*. Esto queda en evidencia cuando se refiere a la obra de Mujica como un exponente del Modernismo y, de hecho, en un pasaje de las conclusiones de su libro opina que:

The pervasive aestheticism in Mujica Lainez's production approximates him to the Spanish American Modernists of the turn of the century. This has not remained unnoticed but hardly been demonstrated in any detail. The author himself does not appear eager to discuss it; perhaps it seems too academic to him (145).

Schanzer realiza esta constatación para luego afirmar: “he [Mujica Lainez] is definitely not an experimenter; even his use of uncommon narrators is not particularly innovative” (145). Frente a esto, nosotros hemos señalado que la clave para dilucidar el asunto está en el diferencial que media entre las características que señala para el Modernismo y lo que el crítico considera bajo la denominación de “neo-Modernismo satírico” en la literatura de Mujica Lainez. Ese diferencial, en nuestra perspectiva, podría denominarse perfectamente realismo mágico.

En definitiva, lo que hay que demostrar no es la proximidad de Manuel Mujica Lainez con el Modernismo, sino la sutil corrosión a la que somete ese discurso que si bien, como parte de una tradición artística ha dejado profundas huellas en el campo literario, es ahora objeto de una relectura mediante recursos que, como la parodia, marcan su superación. En este sentido Linda Hutcheon, en la revisión a la que sometió su libro *A Theory of Parody* (editado en 1985 y reeditado en el año 2000), respalda nuestro punto de vista cuando insiste en explicar su idea de parodia como una imitación distante y crítica respecto del original:

I chose to define parody as a form of repetition with ironic critical distance, marking difference rather than similarity. The tension between the potentially conservative effect of repetition and the potentially revolutionary impact of difference is one common denominator shared by all the many and varied art forms I examined (xii)

Por supuesto que la parodia es un fenómeno demasiado extendido como para suponer que su sola presencia sirva para zanjar una discusión de este tipo. Pero esa tensión que se genera entre lo que se conserva y lo que se introduce como novedad es un indicio que no debería descartarse, fundamentalmente porque como hemos dicho es el propio Schanzer quien define de esa manera la relación literaria entre Larreta y Mujica Lainez. Indirectamente, su observación coincide, además, con la de Abate cuando resalta las deudas del realismo mágico con el Modernismo.

Schanzer, en el artículo de 1973 que comentamos al iniciar este capítulo (y aún teniendo en cuenta las limitaciones que mencionamos oportunamente), asociaba *De milagros y melancolías* con *Cien años de soledad* de Gabriel García Márquez y lo colocaba a la vanguardia de la literatura latinoamericana de la época. Que ese mismo crítico, en su libro de 1986, no logre aplicar estas ideas a otras obras de Mujica Lainez no demuestra otra cosa que el peso funcional de los *lugares comunes* instaurados por el discurso crítico y canonizados como protocolos de lectura en el campo literario. La tensión que se genera entre la evidencia que Schanzer acumula y las conclusiones a las que se esfuerza por arribar son elocuentes, a tal punto, que se ve obligado a acuñar la expresión “neo-modernismo satírico”, para remplazar a la de realismo mágico cuya utilización implicaría situar al escritor invariablemente en una de las más características corrientes artísticas del siglo XX y, por decantación, entre los artistas que produjeron esos cambios. Algo similar le ocurrirá al estudiar las novelas históricas

de Mujica Lainez y su relación con la producción de la época, como veremos en el próximo capítulo.

* * *

La consideración del realismo mágico como una poética compleja, de la que participan obras de diversa factura, y su contextualización dentro de una tradición literaria continental, con sus continuidades, sus interrupciones y sus fusiones, ha permitido integrar la narrativa de Manuel Mujica Lainez con una de las columnas vertebrales del arte contemporáneo latinoamericano.

La detección de ciertos temas y de ciertas técnicas literarias avala la viabilidad de esa integración, que había sido observada por la crítica en repetidas ocasiones. En este sentido, hemos repasado algunos de los abordajes previos sobre el asunto y hemos hecho hincapié en sus aciertos y en los aspectos que, a nuestro entender, no resultaban del todo satisfactorios en ellos, para intentar luego precisarlos mejor.

Vale aclarar, a partir de todo ello, que de este camino que hemos recorrido no debería deducirse que nuestra única intención es la de vincular a Mujica Lainez con el realismo mágico. En realidad, el establecimiento de ese vínculo es una herramienta para abrir otras perspectivas críticas sobre su obra y para replantear las categorías con las cuales se abordan los estudios.

Por una parte, el hecho de que desde el punto de vista teórico podamos detectar elementos característicos del realismo mágico en obras escritas por Mujica casi al mismo tiempo que cuando Carpentier producía algunas de las novelas que son consideradas fundacionales de la poética magicorrealista, implica, sí, la posibilidad de señalar al autor entre los primeros formuladores de esa nueva ola. Un precursor, si se quiere, que se insertaba en la tradición literaria abonada por el Modernismo para discutirla, no para imitarla anacrónicamente en un gesto de decadencia como habitualmente se señala.

Pero por otro lado, en un gesto más amplio, la derivación de esta cuestión debería incluir la revisión de ciertos paradigmas, en especial aquel que supone que los escritores rioplatenses (entendidos por muchos críticos como los "escritores argentinos") pertenecen en bloque a una "Argentina which considers herself different from Latin America" (Schanzer, *Manuel Mujica Lainez*, 143). De hecho, Manuel Mujica Lainez demuestra en este punto una clarividencia que no tuvieron muchos de sus contemporáneos más "filósofos", al comprender que la

realidad americana está marcada distintivamente por el mestizaje. La posterior vinculación de la poética del realismo mágico con una manifestación particular de la misma, que algunos críticos han denominado “macondismo”, sumada a otras causas vinculadas con la individualidad de nuestro escritor, han redundado en la obliteración de esta faceta de su escritura.

En síntesis, podemos ver la conjunción de dos tradiciones críticas vinculadas y los efectos alienantes que producen. La primera, que entiende que los escritores argentinos han estado siempre más atentos a lo que sucedía en Europa y han vuelto la espalda a su propio continente; y la segunda, derivada en parte de la anterior, que ha insistido en leer a Mujica Lainez como un escritor anacrónico. Ambas tesis podrían resultar cuestionadas en sus bases a partir de deducciones como las que hemos intentado, ya que su pervivencia sirve para atestiguar la inercia crítica que generan los *lugares comunes* en el campo cultural. Solamente su desarticulación permitirá la elaboración progresiva de nuevas perspectivas que propendan a un conocimiento cada vez más preciso de los fenómenos estudiados.

A todo ello debería sumarse la necesidad de indagar en las posibles relaciones entre el realismo mágico entendido como un estadio de la evolución ideológica americana, por una parte, y los grupos nacionalistas que reivindican el mestizaje como capital cultural de la América hispánica, por otra parte. Esta posibilidad, que fue sugerida a lo largo del capítulo podría justificar, por ejemplo, el estudio de algunas obras magicorrealistas como reacciones nacionalistas. En caso de aplicar esos criterios a la obra de Mujica Lainez, sería necesario evaluar en qué medida el escritor se ajusta al desarrollo ideológico que esos grupos nacionalistas hacían en relación con el mestizaje.

Finalmente, debemos decir que al observar detenidamente las características que los mejores estudios señalan como propias del realismo mágico, se hace evidente que coinciden con las de diversos fenómenos estéticos del siglo XX. En razón de ello, a continuación trasladaremos la discusión a otro de los ámbitos de la literatura en el que se han producido grandes cambios en el pasado siglo. Concretamente, nos referimos al espacio de la narrativa histórica, donde volveremos a detectar la misma dialéctica entre la crítica que, por una parte, observa en la obra de Mujica Lainez el desarrollo de esos cambios pero, por otra parte y siguiendo los parámetros establecidos por el *sentido común*, realiza un gran esfuerzo para negar los resultados de la evidente transgresión.

II.2-Capítulo dos: *Bomarzo* y la Nueva Novela Histórica

Para nosotros, la lista de la lavandería fue un crucigrama con las casillas aún vacías, pero sin las definiciones. En tal caso, hay que llenar las casillas cuidando de que todo se cruce como corresponde. Pero quizá el ejemplo es vago. En el crucigrama se cruzan palabras, y las palabras deben cruzarse en una letra común a ambas. En nuestro juego no cruzábamos palabras, sino conceptos y hechos, de modo que las reglas eran diferentes (Umberto Eco, *El péndulo de Foucault*).

A diferencia de lo que ocurría con el realismo mágico en la obra de Manuel Mujica Lainez, que ha sido estudiado por un grupo bastante exiguo de críticos, la cuestión de la narrativa histórica, y del peso de la historia en general, es un aspecto que siempre ha sido destacado por los estudiosos.

En *El tríptico esquivo*, Sandro Abate ha asegurado que “vista en su conjunto, se podría afirmar que toda la producción de Manuel Mujica Lainez es un extenso discurrir narrativo alrededor de la historia” (17). Esta opinión, que es compartida directa o indirectamente por la gran mayoría de los críticos, puede corroborarse con un relevamiento superficial sobre el material bibliográfico disponible acerca del escritor: queda en claro que, desde los primeros estudios publicados hasta algunos de los más recientes, hay un interés sostenido por acercarse a la dimensión histórica de las obras de Mujica Lainez.

El abismo cuantitativo entre los estudios sobre realismo mágico y novela histórica marca un interesante contrapunto, que nos permitirá considerar bajo otras condiciones las observaciones sobre *los lugares comunes* de la crítica que pesan sobre la escritura de Manuel Mujica Lainez. Aunque el origen, la cantidad y la calidad de los estudios sobre una y otra materia es muy diferente, las conclusiones, como intentaremos demostrar, aparentemente están regidas por los mismos parámetros.

Sin embargo, el factor cuantitativo no es la única base sobre la cual justificar la necesidad de abordar el asunto de lo histórico. Debemos agregar que su importancia radica, por una parte, en una serie de complicaciones teóricas relacionadas con la novela histórica y con los consecuentes usos que los críticos hacen de las categorías y, por otra parte, en los profundos cambios experimentados por la narrativa histórica en el transcurso del siglo XX.

En cuanto al primer aspecto, y al igual que cuando nos referimos al realismo mágico, resulta indispensable anotar que no responde a los objetivos de este trabajo brindar respuestas desde lo teórico acerca de la narrativa histórica, para lo cual existe una enorme cantidad de estudios que abordan el tema desde diversos ángulos. Nos interesa, solamente, brindar un panorama sobre dos categorías en las cuales se enmarcará nuestra discusión. Se trata de los conceptos de novela histórica y de nueva novela histórica, asociado el primero originalmente a la novela scottiana y a su desarrollo durante el romanticismo, mientras que el segundo aparece vinculado a ciertos caracteres de la configuración literaria de la contemporaneidad y cuyo desarrollo teórico más extendido y discutido por la crítica es el que se le debe a Seymour Menton con su libro *La nueva novela histórica de la América Latina*.

El segundo aspecto que hemos señalado, entonces, sitúa la cuestión en una zona algo más extensa y lo remite a los cambios introducidos en los paradigmas narrativos durante el siglo XX, particularmente en Latinoamérica. Se trata de un punto fundamental ya que además de proponer una evidente antinomia con la novela histórica tradicional e incluso con la historiografía clásica, permite tender lazos con otras categorías del campo literario entre las que podemos incluir al realismo mágico, con el cual la nueva novela histórica no solamente comparte el espíritu de renovación literaria sino que sus comienzos se registran casi simultáneamente. La fuerza de esta relación ha quedado sugerida en el capítulo precedente, cuando al estudiar la incidencia del realismo mágico en los textos de Manuel Mujica Lainez hemos recurrido a ejemplos que podrían abordarse también desde la perspectiva de la narrativa histórica, como *Don Galaz de Buenos Aires* o *El laberinto* para mencionar solamente los casos más evidentes¹²⁰. Esa vinculación dará lugar a que nuestras especulaciones, que se insertarán en los debates que han surgido en torno a Manuel Mujica Lainez y su relación con la historia, tengan al mismo tiempo un anclaje más amplio. Si Mujica Lainez, como hemos propuesto, es en realidad un exponente de la renovación literaria del siglo

120 Esta relación no es en absoluto inédita sino que, por el contrario, muchas de las nuevas novelas históricas más trascendentes y reconocidas son también obras asociadas a la esfera del realismo mágico. Un excelente ejemplo lo constituye *El reino de este mundo*, de Alejo Carpentier, obra sobre la cual se basan parte de las observaciones de Menton acerca de la nueva novela histórica y de Chiampi acerca del realismo mágico.

pasado, su potencial debería señalarse desde la mayor cantidad de puntos de vista posible y, en ese sentido, la novela histórica reviste un interés innegable.

II.2.1-La novela histórica y la nueva novela histórica

II.2.1.1-La novela histórica tradicional

Aunque, como queda dicho, la discusión sobre el subgénero narrativo denominado novela histórica excede los límites de este trabajo, resulta imprescindible introducir algunos datos sobre su configuración genérica, sobre las disputas que existen al respecto y sobre la categoría más reciente conocida como nueva novela histórica¹²¹.

Lo que hoy se denomina novela histórica tradicional, es un subgénero que tuvo su origen a comienzos del siglo XIX y cuya forma canónica habitualmente es asociada a la producción de Walter Scott. Tal y como puede desprenderse del repaso de los estudios críticos reunidos en el volumen *La novela histórica: teoría y comentarios*, la bibliografía específica sobre el tema revela una gran dificultad para decretar exactamente cuáles son los requisitos que una obra debe cumplir para ser considerada dentro de la categoría. En uno de los artículos que componen la mencionada compilación, titulado “Retrospectiva sobre la evolución de la novela histórica”, Carlos Mata Induráin plantea el problema en los siguientes términos:

121 Puesto que no es nuestro objetivo el de aportar una definición del término o realizar un estudio sobre la naturaleza del subgénero, no nos detendremos en la consideración de algunos textos bibliográficos que serían ineludibles en ese caso, entre los cuales hay que destacar el clásico *La novela histórica* de Georg Lukács. Como la discusión sobre la nueva novela histórica se da con especial fuerza a partir de la década del noventa, privilegiaremos materiales que se han nutrido de la tradición crítica anterior pero que han sido producidos a partir de ese momento y que registran la problemática.

¿Qué es una novela histórica? ¿Qué requisitos debe reunir una novela para poder aplicarle el adjetivo 'histórica'? ¿Qué es lo que hace que podamos reunir bajo esa etiqueta obras tan dispares como *Ivanhoe* y *La cartuja de Parma*, *Guerra y paz* y *El último mohicano*, *El señor de Bembibre* y *Bomarzo*? Todos tenemos una noción más o menos precisa de qué cosa sea una novela histórica, y poseemos intuitivamente la certeza de si tal novela es histórica o no lo es. Pero a la hora de plantearse una definición genérica la cuestión no es tan sencilla (13).

Más allá de la mención de *Bomarzo* como representante de un paradigma que se percibe enfrentado con *El señor de Bembibre*, uno de los clásicos de la novela histórica española del siglo XIX, esta cita reviste interés para nosotros porque permite problematizar la nomenclatura. Hay que destacar, primeramente, el escollo señalado por Mata Induráin acerca de la incidencia de lo "intuitivo" en los intentos por definir la novela histórica. Como puede presumirse, desde el punto de vista de la teoría esto implica una grave limitación, puesto que las definiciones que se aporten siempre resultarán restrictivas frente a la rica realidad que ofrece el género. En este sentido, entre los puntos que revelan mayor complejidad se encuentra la distancia temporal que debe mediar entre la fecha de composición de la novela y la época que en ella se refleja, en la cual ocurren los hechos narrados, y también la resbalosa cuestión de la relación entre las proporciones de material histórico-documental y de elementos ficcionales. Como señala el mismo crítico recién citado:

aquí radica uno de los principales peligros de este tipo de narración; por su propia naturaleza, la novela histórica es un género híbrido, mezcla de invención y de realidad (...). De hecho, la dificultad mayor para el novelista histórico residirá en encontrar un equilibrio estable entre el elemento y los personajes históricos y el elemento y los personajes ficcionales, sin que uno de los dos aspectos ahogue al otro. Si peca por exceso en su labor reconstructora del pasado, la novela dejará de serlo para convertirse en una erudita historia novelada; por el contrario, si por defecto, la novela será histórica únicamente de nombre, por situar su acción en el pasado y por introducir unos temas y unos personajes pseudohistóricos (14-5).

Aquí, el estudio de Mata Induráin se vuelca a un rastreo de los antecedentes literarios de la novela histórica española, para luego considerar las razones que podrían justificar su cultivo, los modos en que la novela histórica se construye y los géneros que podrían considerarse limítrofes a ella. Pero, como se ve en la cita anterior, la base de la cual parte el crítico es discutible puesto que vincula la definición con una serie de experiencias subjetivas. Esta objeción puede

formularse de modo más explícito luego de revisar las valoraciones finales del artículo, donde el autor resume su punto de vista:

He insistido en que la historia es un acercamiento científico a la realidad histórica y la novela histórica, un acercamiento artístico, literario: el historiador debe ceñirse a la verdad histórica y el novelista ha de atenerse a la verdad novelesca, y ambas aproximaciones se complementan (...). Todo se reduce a una cuestión de proporciones, a que ambos elementos, el histórico y el ficcional, se mezclen en la cantidad y de la manera adecuadas (siempre y cuando, claro está, esa mezcla esté hecha además con arte) (46-7).

Varios inconvenientes surgen de este planteo, como hemos adelantado. Por una parte, y dejando de lado que el cientificismo del estudio histórico en sí mismo ha recibido numerosos cuestionamientos desde las últimas décadas del siglo pasado, la fundamental operación de discernir qué es materia histórica y qué no lo es recae finalmente sobre el historiador, por lo que resulta un procedimiento subjetivo y siempre sometido a revisión. Entre las consecuencias más obvias que se desprenden de este punto, deberíamos señalar que lo que en un momento podía ser descartado para formar parte del relato de la Historia, podría luego ser revalorizado e incluido en los discursos y, viceversa, aquello que antes tenía cabida caer luego en el descrédito y el olvido.

Por otro lado, la cuestión de las proporciones “adecuadas” es verdaderamente insoluble desde el punto de vista teórico ya que, como el propio autor ha señalado al comenzar su estudio mediante la mención de algunos clásicos del género, la naturaleza de las novelas históricas es tan variada que resultaría imposible dar con una fórmula que las abarque y contenga a todas. Por lo tanto, en la misma línea, es lícito preguntarse de qué manera valorar el “arte” con el cual la mezcla está hecha, puesto que nuevamente podría suceder que lo que resulta bien proporcionado para un lector o para una época o para una cultura no sea interpretado ni valorado del mismo modo por otro individuo o en otras coordenadas espacio-temporales.

Hay que destacar que el artículo de Mata, como el propio autor lo reconoce, no apunta a desarrollar una definición del subgénero ni a delimitarlo, sino a trazar una retrospectiva. Por nuestra parte, nos hemos valido de algunos pasajes para introducir la complejidad de la cuestión, cuya historia demuestra que cada vez que un crítico ha intentado determinar sus propiedades, otras voces se han alzado para defender argumentos que desbaratan el intento inicial. Pero otro

trabajo, recogido en el mismo volumen donde figura el de Mata Induráin, sí apunta a ajustar la precisión de los términos. Se trata de “Apuntes para una definición de la novela histórica” y está firmado por Kurt Spang. Este es un texto muy diferente al anterior ya que el crítico busca, más que a evocar la evolución de la novela histórica, caracterizarla dando cuenta a la vez de la multiplicidad y complejidad que se engloba bajo su denominación.

El recorrido que realiza Spang es muy completo, incluso a pesar de la brevedad con la que se ve obligado a tratar algunos temas. Su caracterización de la novela histórica comienza por una revisión de los “géneros limítrofes” (entre los que se cuentan, por ejemplo, la epopeya, la leyenda, los diarios y biografías, etc.) para pasar luego a comentar esquemáticamente dos grandes modos de concebir la historia (la historiografía objetivista y documentalista, por un lado, y el modo interpretativo y narrativo, por otro).

Al procurar una definición formal del subgénero, el autor se muestra muy cauto y revela ser consciente de la necesidad de proponer una definición que no sea ni muy laxa ni demasiado restrictiva. En cuanto al tema de la distancia temporal, por ejemplo, sugiere que “lo importante parece ser que el autor no haya vivido personalmente la época y los acontecimientos que evoca en la narración” (64), pero al mismo tiempo se ve obligado a admitir que existen “casos límite” en lo que esa norma no se verifica.

Lo que más nos interesa destacar del texto de Spang, es la distinción que propone entre novela histórica ilusionista y novela histórica antiilusionista. La diferencia fundamental entre ambas es, como en la dramaturgia, que en la primera predomina el sentido aristotélico de captar al receptor y hacerlo olvidarse de que está frente a una obra de ficción, mientras que en la segunda se insiste en el carácter ficticio para “despertar” al espectador al estilo de Bertold Brecht. Los ejemplos del mundo teatral en el desarrollo de la idea no son casuales, como lo explicita el crítico, porque “el parecido en la intencionalidad y los recursos que ostentan los dos tipos de novela histórica me han inducido a adaptar los términos originariamente reservados a la dramática al ámbito de la novela histórica” (65).

De la caracterización que Spang hace de cada una de estas categorías, se desprende que la modalidad ilusionista se corresponde, en términos muy generales, con la novela histórica clásica inaugurada por Walter Scott y de gran

auge entre los escritores románticos del siglo XIX. Está regida principalmente por el “afán de los autores de crear la ilusión de autenticidad y de veracidad de lo narrado” (66). Esta perspectiva está sostenida por una visión teleológica de la historia¹²², por lo que entre sus exponentes es habitual que “el autor/narrador pueda tomar postura y juzgar los personajes y las circunstancias” (66). Esta forma de concebir la historia repercute en todos los niveles de la novela, comenzando por generar una visión “desde arriba” que colabora en producir la impresión de bloque inmutable o de la historia como una causalidad. Otra característica es la acentuación de las individualidades que explican “el desarrollo histórico y los cambios sociales a través de injerencias personales e individuales en el transcurso de los acontecimientos” (68). El individualismo, manifestado en una exaltación del yo, y el “estudio” de la psicología de los personajes son dos rasgos que se amoldan al ideario romántico del Gran Hombre:

De allí la tendencia a la psicologización y particularización de la historia, es decir, los cambios sociales los promueven las figuras como individuos y, por esta razón el autor indaga en su psicología y en sus motivaciones. No hay que olvidar que uno de los estímulos para la creación de novelas históricas de esta índole es la presentación de figuras destacadas y ejemplares que puedan servir de modelo a los lectores¹²³ (68).

En línea con esto se puede observar que un gran número de novelas producidas en la época llevan por título el nombre del protagonista y la distinción, sin matices intermedios, entre “buenos y malos” (68), que son idealizados y demonizados respectivamente.

Los recursos narrativos utilizados también apuntan a generar la idea de una historia interpretable racionalmente, motivo por el cual los finales de las novelas

122 Spang especifica su visión en las páginas 58-60, donde la caracteriza como una “actitud que presupone la posibilidad de hacer afirmaciones definitivas acerca de los acontecimientos analizados” (58).

123 En La novela histórica, para resaltar la distancia que media entre la épica y la novela histórica en relación a los personajes, Lukács señala que el héroe épico es un héroe total en el sentido de comprender en sí al espíritu nacional, mientras que el scottiano no es una cima, sino el cabal promedio. En consecuencia, y a diferencia de un protagonista épico, en la novela de Scott no toda la acción gira en torno suyo, sino que su misión es la de “conciliar los extremos cuya lucha constituye justamente la novela, y por cuyo embate se da expresión poética a una gran crisis de la sociedad” (36).

son cerrados, aunque puedan no ser felices. Pero existen otros muchos modos de transmitir esa idea, sin depender exclusivamente de cómo termine la narración:

Todo lo que a través de la palabra contribuya a que surja la impresión de bloque, de continuo y de totalidad puede ser acogido. Las minuciosas y exhaustivas descripciones de figuras, espacios y acontecimientos, el paulatino avanzar de la acción, los prolijos diálogos, todo ello está encaminado a crear la ilusión de un mundo total y autárquico en el que el lector puede entrar olvidándose del suyo (69).

Por lo tanto los recursos miméticos son los favoritos de los autores de novela histórica ilusionista, quienes además suelen valerse de símbolos (extraídos de la naturaleza y del paisaje, por ejemplo) con el fin de completar las ideas sobre las acciones narradas.

Sobre la forma antiilusionista, Spang indica que se identifica con una fase posterior, inaugurada entre finales del siglo XIX y comienzos del XX, e influida por los cambios que comienzan a producirse en la narrativa por esa misma época. La modalidad antiilusionista incluye novedades en varios niveles formales, siendo los más destacables la figura del narrador, la focalización y los procedimientos metanarrativos. En relación con esto último, el crítico introduce una aclaración que será determinante en nuestro estudio sobre Mujica Lainez, particularmente cuando tratemos de *Bomarzo*:

Uno de los más eficaces recursos para conseguir la alienación es subrayar la discontinuidad y la heterogeneidad de los acontecimientos. La historia narrada deja de ser un fluir continuo y unitario y sobre todo autónomo para convertirse declaradamente *en una especie de puzzle cuyas piezas tienen una cohesión intencionalmente precaria* (70, las cursivas son nuestras).

Si bien el ejemplo que utiliza Spang para ilustrar estos aspectos no coincide exactamente con lo que hallamos en *Bomarzo*¹²⁴, la concepción de la historia como un “puzzle” es descriptivamente válida para comprender la visión que Mujica Lainez elabora en el texto mencionado.

Otras diferencias importantes entre las dos modalidades, radican en que en la antiilusionista se puede apreciar la relativización de cualquier juicio. Esto implica

124 Spang recuerda a La guerra carlista, de Ramón M. del Valle Inclán, en razón de sus “breves y brevísimos” capítulos que se “yuxtaponen más que se concatenan, son como independientes instantáneas” (71).

que de la concepción subyacente de la historia en dicha modalidad ya no emana una finalidad teleológica, sino que aparecen interpretaciones parciales y fragmentarias de la realidad, entendida como un fenómeno múltiple. A menudo es el propio narrador quien revela su incapacidad para dar cuenta de esa complejidad, valiéndose para ello de recursos tales como la organización no diacrónica del material narrativo, el cambio de focalización y los anacronismos, entre otros.

En la novela antiilusionista, además, desaparece la trascendencia de los personajes y de sus acciones que se destacaba en la modalidad ilusionista. En su lugar, se observa ahora un interés por la “intrahistoria del mundo cotidiano, las personas procedentes de estamentos bajos y las actuaciones de poca monta” (71). Como ya no se busca construir una imagen canónica del héroe, crece en los escritores una conciencia de la diversidad o, en las palabras de Spang, una “democratización” que se manifiesta:

en el ensanchamiento demográfico y en la entrada de la cotidianidad; pero también se revela a través de la prioridad de los colectivos, de las instituciones y de los sistemas socio-políticos en la explicación de los cambios histórico-sociales, por tanto, se observa una desindividualización, desparticularización de la historia (71).

Finalmente, Kurt Spang aclara que aunque la novela histórica ilusionista pueda identificarse mejor con la producción decimonónica y romántica, y la modalidad antiilusionista encuadre mejor con la producción del siglo XX, eso no implica que no sea posible identificar ejemplos de la segunda producidos con anterioridad a 1900 ni que no se sigan escribiendo en la actualidad novelas que encuadrarían en la variante ilusionista.

Si bien el trabajo de Spang continúa con un interesante análisis estructural, nosotros dejaremos de lado esos aspectos que no entran de lleno en la órbita de nuestro enfoque, para concentrarnos en el panorama dicotómico bosquejado. Las dos modalidades opuestas de Spang, de cuya descripción hemos resaltado algunos de los conceptos más importantes, preanuncian otra dicotomía con la cual habremos de trabajar en adelante: la de novela histórica tradicional (bastante fielmente identificada con la novela ilusionista) y la de la nueva novela histórica (que posee algunos puntos de contacto con ciertas manifestaciones recientes de la novela antiilusionista). Sin embargo, el crítico cree necesario matizar la caracterización precedente, por lo cual declara que:

Ahora bien, ninguna novela histórica concreta corresponde plena y exactamente a uno de estos dos esquemas; cada novela –como es natural– es un caso aparte y los autores aprovechan los recursos de un tipo y de otro. La atribución a uno u otro es una cuestión de proporción (72).

En este sentido, y si bien coincidimos plenamente en la apreciación de que no es posible encontrar una novela “pura”, nos parece difícil aceptar que las “proporciones” sean las que permitirán determinar si una obra pertenece a uno u otro grupo. Nuestra objeción se basa en que esa esencial coexistencia entre los recursos identificados para una y otra modalidad, supone la necesidad de una mirada crítica activa para hacer efectiva la categorización. En otras palabras, Spang no explicita hasta qué punto la evaluación de las “proporciones”, que permitirá la inclusión de una obra en un esquema y no en el otro, no es un proceso objetivo sino que puede depender de cuestiones tan individuales como los intereses del receptor o su formación, por ejemplo. En este sentido, Celia Fernández en su libro *Historia y novela: poética de la novela histórica*, se muestra mucho más cauta cuando afirma que “lo real, lo histórico y lo ficcional, son categorías pragmáticas y relativas a los planteamientos epistemológicos, cognitivos e ideológicos, en sentido amplio, que articulan los sistemas culturales en cada etapa de su historia” (144).

Este es un deslinde esencial para los argumentos que nos proponemos desarrollar a continuación, puesto que aunque en el artículo de Spang queda trazado el panorama de la novela histórica y se ilustra muy bien la diversidad que se esconde en el subgénero, la cuestión se vuelve más compleja con la introducción del concepto de nueva novela histórica. Especialmente en su desarrollo por parte de Seymour Menton esta categoría, que ha gozado de gran aceptación, adquiere algunas marcas de valor que la ponen por sobre la novela histórica clásica y que no aparecen reflejadas ni discutidas en las disquisiciones anteriores como las de Spang y Mata Induráin, que hemos revisado hasta ahora.

También resulta necesario señalar que la observación de Fernández citada tiene validez tanto en el ámbito de las obras literarias en sí como en el de la bibliografía crítica sobre el tema. El desplazamiento del paradigma que se delinea bajo la denominación de nueva novela histórica, es el eco de otros cambios más generales que se produjeron en la literatura, en la filosofía, en la historia y que se corresponden con los lineamientos generales de la posmodernidad en el sentido

en que la hemos considerado al inicio. Celia Fernández Prieto lo precisa de la siguiente manera:

la actualidad del género y sus configuraciones formales y temáticas en la segunda mitad de nuestro siglo, no pueden analizarse cabalmente sin tomar en cuenta el desdibujamiento contemporáneo de todas las dicotomías del pensamiento moderno: sujeto/objeto, realidad/ficción, novela/historia, arrastradas fundamentalmente por las nuevas teorías acerca de la relación entre el lenguaje y el mundo que han llegado, en sus casos extremos (véase Derrida), a borrar de nuestro horizonte toda posibilidad de referencia o de contacto con lo real¹²⁵ (144).

II.2.1.2-Seymour Menton y la nueva novela histórica en América Latina

En 1993, Seymour Menton dedicó “a los miopes del mundo: literal, figurada... y dialógicamente” un libro titulado *La nueva novela histórica de la América Latina, 1979-1992*. El claro espíritu provocativo de la dedicatoria no es casual, ya que el volumen surge de la lucha que se instala en el campo literario con el objetivo de sustituir un paradigma dominante (el de la novela histórica clásica) por uno emergente (la nueva novela histórica).

125 Sobre este tema María Cristina Pons, en un artículo titulado “El secreto de la historia y el regreso de la novela histórica”, observa que: “entre 1970 y 1980, se produce en Europa Occidental un debate sobre la validez de los grandes discursos del siglo XIX –desde la gran narrativa realista (ya sea liberal, ya sea marxista), hasta el discurso de la fe en la ciencia y en el sentido de la historia– que se proyecta con fuerza en América latina introduciendo lo que se ha dado en llamar la ‘condición posmoderna’, expresión que pretende interpretar un nuevo estado de ánimo, una nueva corriente de pensamiento y una nueva estética, fenómenos coincidentes que se corresponderían con el agotamiento o crisis de la modernidad inconclusa o frustrada” (100). En este sentido, el enfoque de Pons también pone de relieve la pertinencia de estudiar el resurgimiento de la narrativa histórica desde la posmodernidad literaria del continente. Puede señalarse, además, que según la autora, este pensamiento genera una visión apocalíptica, entre cuyas consecuencias se cuenta “un descreimiento acerca de su lecciones [de la historia] y un escepticismo acerca de lo que nuevas miradas sobre ella pudieran deparar” (100-1).

En este sentido, desde las primeras páginas queda en claro que los objetivos del libro son múltiples. Por empezar, busca describir y delimitar teóricamente un subgénero cuya aparición es más o menos reciente a la fecha de publicación del estudio. Para ello detalla la historia de su desarrollo, que en 1993 abarcaba unos cuarenta y cinco años, y las características formales que pueden apreciarse en las novelas que se incluirían en la categoría.

Pero Menton también se propone ir más allá de un desarrollo teórico e historicista y busca, mediante la aplicación de sus conceptos, generar un canon de obras representativas. Esto se ve reflejado en la inclusión, a partir de la página 12, de un “prepéndice” en el que se anotan dos listas de novelas históricas. La primera de ellas lleva el título de “La nueva novela histórica de la América Latina, 1949-1992”¹²⁶ y contiene 56 títulos, los años de aparición de cada uno y la nacionalidad del autor. La primera entrada, la del año 1949, corresponde a *El reino de este mundo*, de Alejo Carpentier y la última, de 1992, incluye cinco novelas: *Las puertas del mundo: Una autobiografía hipócrita del Almirante*, de Herminio Martínez; *La risa del cuervo*, de Álvaro Miranda; *El largo atardecer del caminante*, de Abel Posse; *Vigilia del Almirante*, de Roa Bastos; *Retablo de inmoderaciones y heresiarcas*, de Gustavo Sainz; y, finalmente, *La lejanía del tesoro*, de Paco Ignacio Taibo II.

La segunda lista se denomina “Novelas históricas latinoamericanas más tradicionales, 1949-1992”. Este catálogo contiene un total de 311 títulos, que están anteceditos por un pequeño párrafo en el que el autor explica que “aunque la cantidad de éstas es mucho mayor que la de aquéllas, en cuanto a su calidad, la mayoría de ellas, pero no todas, son mucho menos importantes” (15)¹²⁷. Por añadidura, en el mismo párrafo introductorio, Menton también aclara que ha incluido esta lista para demostrar la proliferación de la novela

126 Como él mismo aclara, Menton ha sido uno de los primeros en utilizar la denominación de nueva novela histórica: “Que yo sepa, los primeros críticos que percibieron la tendencia y utilizaron el término fueron el uruguayo Ángel Rama en 1981, un humilde servidor en 1982, el mexicano Juan José Barrientos a partir de 1983, el venezolano Alexis Márquez Rodríguez en 1984, y el mexicano José Emilio Pacheco en 1985” (29, nota n°2).

127 Es, según Menton, el caso de *El general en su laberinto* de Gabriel García Márquez que es el ejemplo de que “no siempre las NNH son superiores a las novelas históricas más tradicionales” (147).

histórica en general durante el período estudiado en el libro. La primera entrada, la de 1949, incluye tres títulos: *La resaca*, de Enrique Laguerre; *Aquí vivieron: Historia de una quinta de San Isidro, 1583-1924*, de Manuel Mujica Lainez¹²⁸; y *O continente*, de Erico Verissimo. En el año 1992 se anotan un total de 10 novelas, entre las que podemos destacar: *Tinísima*, de Elena Poniatowska; *L amorada de los cuatro vientos*, de Rosa Boldori; y *Los ojos del basilisco*, de Germán Espinosa.

La publicación de ambas listas materializa, como decíamos, el intento de remplazar un paradigma canonizado en el siglo anterior, el de la novela histórica tradicional, por uno reciente, que es el de la nueva novela histórica. Esta intención se refuerza, además, con la repetición de la opinión del estudioso sobre la superioridad cualitativa de las nuevas novelas históricas por sobre las que integran el otro grupo. En otras palabras, y teniendo presente que como explica Wolfgang Iser “la atribución de autoridad requiere un contraste negativo para apoyar su autenticidad” (*Rutas de la interpretación* 4 3), lo que las marcas de lectura “más calidad / menos calidad” que aparecen en relación con las listas del prepéndice del libro señalan cuál tiene preminencia y cuál ocupa el espacio de negativo. Este contraste explica por qué es también importante que sean menos las obras consideradas “nueva novela histórica” que las listadas como “novelas históricas más tradicionales”.

En el capítulo uno del mismo libro, después de repasar una serie de diferentes definiciones posibles de novela histórica, Menton opta por la que Anderson Imbert acuñó en 1951, es decir aquellas “que cuentan una acción ocurrida en una época anterior a la del novelista” (33) punto de vista que, como hemos señalado más arriba, resulta bastante arbitrario y restrictivo en comparación con la variada producción que ha de analizarse. Al igual que Spang, Seymour Menton se ve obligado por una parte a admitir excepciones, como en el caso de *Respiración*

128 Es polémica la inclusión de este libro en una lista de novelas. Si bien hay elementos narrativos (personajes, espacio) que unifican los cuentos que lo componen, aspecto que ha llevado a Jorge Cruz a afirmar que no se trata de “una simple colección de relatos, sino que obedece a un plan estricto, más propio del novelista que del cuentista” (125), *Aquí vivieron...* ha sido publicado siempre como una colección de relatos y no como novela. Ver, por ejemplo los *Cuentos Completos* de Mujica Lainez editados por Alfaguara en 1999.

artificial de Ricardo Piglia¹²⁹ y, por otra parte, a descartar ciertas obras que podrían aportar datos valiosos para estudiar la nueva novela histórica, tales como *El discurso del método* y *La consagración de la primavera* de Alejo Carpentier, quien como queda dicho ocupa un rol fundamental en el desarrollo del subgénero.

En un apartado que lleva el título “La novela histórica tradicional, 1826-1949”, Menton realiza una apretada periodización del género, partiendo de la idea de que:

la novela histórica tradicional se remonta al siglo XIX y se identifica principalmente con el romanticismo, aunque evolucionó en el siglo XX dentro de la estética del modernismo, del criollismo y aun dentro del existencialismo en la obra *sui generis* de Antonio Di Benedetto, *Zama*¹³⁰ (35).

Aunque sin entrar en demasiados detalles, Menton sigue el desarrollo del subgénero en su modalidad clásica, repasando algunas de las fases más importantes en su desarrollo, tales como la romántica, la realista y la modernista. Hay que decir que el crítico no se aparta de la periodización habitual y que tampoco incorpora datos relevantes al respecto. Aunque esto podría resultar lógico, en razón de que su objetivo primordial es estudiar las rupturas incorporadas por el nuevo paradigma, quizás hubiera sido necesaria una exposición algo más detallada de algunas características cuya continuidad se

129 En el prepéndice, la novela aparece en la lista de “nueva novela histórica”, en la entrada del año 1980 (13). Existen, por otra parte, falencias importantes en el estudio sobre el texto en cuestión. Quizás el ejemplo más notable es que Menton propone que el apellido de Emilio Renzi, que como hemos mencionado antes es uno de los narradores y protagonistas, “puede interpretarse como un homenaje al líder gremial Renzi” (190). Como dejamos asentado al referirnos a la cuestión, Renzi es un transparente alter-ego de Piglia.

130 La posibilidad de considerar a Zama como novela histórica, ha sido seriamente cuestionada por Jimena Néspolo en su fundamental estudio sobre el escritor. La estudiosa considera que es “altamente problemático” (246) analizarla desde ese punto de vista. Al respecto, ver Ejercicios de pudor... donde primero se discute la opción de incluirla en el género histórico (245-50) y luego se propone una perspectiva diferente en la que lo histórico solamente funciona como pre-texto de la obra (251-63). En tanto en un artículo ya mencionado, María Cristina Pons aporta una perspectiva en la que Zama encarna, junto a otras obras, un intento de reformar “mitos fundacionales” partiendo de la incógnita que plantea “sobre qué materia de espanto y decepción se construyó la colonia” (106).

observa en la nueva novela histórica. No queremos insinuar, sin embargo, que Menton pierda de vista esas pervivencias, pero sí parece cierto que no ha insistido lo suficiente en el asunto y en la importancia fundamental que tienen en el desarrollo de la modalidad ulterior.

Al abordar específicamente la cuestión de la nueva novela histórica, Seymour Menton resalta el rol fundamental de Alejo Carpentier. En este sentido destaca que, aunque el auge de la nueva novela histórica se dio a partir de 1979, “la primera verdadera NNH, *El reino de este mundo* de Alejo Carpentier, se publicó en 1949” (38). El crítico se vale de otra novela del escritor cubano, *El arpa y la sombra* (esta sí aparecida en 1979), para reconocer y fijar algunas de las características paradigmáticas del subgénero que luego serán explotadas por otros autores. De todos modos, hay que decir que Menton es muy cauto en cuanto a la datación del género:

Aunque la fecha de 1979 está totalmente justificada como el punto de partida para el auge de la Nueva Novela Histórica, otras dos novelas sobresalientes que cuentan con los mismos rasgos se publicaron unos pocos años antes: *Yo el supremo* (1974) de Augusto Roa Bastos y *Terra nostra* (1975) de Carlos Fuentes (31).

En cuanto a la importancia particular de *El arpa y la sombra* Menton opina que, por empezar, es la “única de todas las novelas de Carpentier en que el protagonista indiscutible es un renombrado personaje histórico: Cristóbal Colón” (40) rasgo recurrente en las nuevas novelas históricas. Sin embargo, fundamentalmente, el crítico señala que cada una de las tres partes en que está subdividida la obra, se vale de otros tantos recursos que llegarán a ser paradigmáticos en el corpus de la nueva novelística histórica. Según sus especulaciones, esos recursos fundamentales que se observan en *El arpa y la sombra* son, en la primera parte, que Carpentier introduce una recreación mimética de dos cronotopos diferentes; en el segundo tercio, que se vale de la narración en primera persona de un personaje histórico de envergadura, con un claro carácter desmitificador; y, finalmente, la tercera sección tiene un claro espíritu carnavalesco.

Con el afán de caracterizar la nueva novela histórica a través de sus rasgos, Menton propone una tipología en función tanto de algunos autores como de los recursos más importantes de los que se valen para instalar la nueva modalidad ficcional. En este sentido, es nuevamente destacable el rol cumplido por Alejo Carpentier:

Sea 1949, 1974, 1975 o 1979 el año oficial del nacimiento de la NNH, no cabe ninguna duda de que fue engendrada principalmente por Alejo Carpentier con apoyo muy fuerte de Jorge Luis Borges, Carlos Fuentes y Augusto Roa Bastos, y que se distingue claramente de la novela histórica anterior por el conjunto de seis rasgos que se observan en una variedad de novela desde la Argentina hasta Puerto Rico (42)

Antes de desarrollar cada uno de los seis rasgos primordiales, el crítico deja bien en claro que, en su opinión, no es preciso que todos ellos se manifiesten simultáneamente en una sola obra. Los atributos en cuestión son¹³¹:

La subordinación de la reproducción mimética de cierto período histórico a la presentación de algunas ideas filosóficas difundidas en los cuentos de Borges. Esas ideas son la imposibilidad de conocer la verdad histórica o la realidad; el carácter cíclico de la historia y, paradójicamente, el carácter imprevisible de ésta.

La distorsión consciente de la historia mediante omisiones, exageraciones y anacronismos.

La ficcionalización de personajes históricos de relevancia, a diferencia de la fórmula de Walter Scott que proponía protagonistas ficticios.

La metaficción o los comentarios del narrador sobre el proceso de creación.

La intertextualidad.

Los conceptos bajtinianos de lo dialógico, lo carnalesco, la parodia y la heteroglosia.

El crítico apunta, adicionalmente, que además de estos seis rasgos la nueva novela histórica se distingue de la modalidad tradicional por una mayor variedad que tiene que ver con los recursos formales, con las temáticas y con las hibridaciones con otros géneros, para mencionar solamente los más relevantes.

Finalmente, hay dos cuestiones que debemos destacar porque son de importancia para nuestro estudio. La primera de ellas se refiere a las posibles causas por las cuales se habría gestado la nueva novela histórica, mientras que la segunda tiene que ver con su desarrollo fuera de Latinoamérica. Al abordar la

131 Transcribimos solamente los nombres de los rasgos que aporta Menton y algunos detalles importantes para nuestro trabajo. Para un desarrollo más pormenorizado de los mismos, ver La nueva novela histórica... (42-6).

primera de estas cuestiones, Menton subraya con acierto que sería “imposible atribuir la proliferación de todo el subgénero a una sola causa específica o aun a una serie de causas específicas” (47). Seguidamente, sin embargo, enumera algunos hechos que a su juicio podrían haber actuado como estimulantes, entre los que sobresale la cercanía del quinto centenario del descubrimiento de América: “no es por casualidad que el protagonista de la NNH paradigmática de 1979, *El arpa y la sombra*, sea Cristóbal Colón” (48). Según Menton, los debates en torno a esa fecha han sido un poderoso aliciente para la inspiración artística, cuyas manifestaciones traspasan el núcleo de la nueva novela histórica en particular y de la literatura en general, para evidenciarse en otros ámbitos culturales muy disímiles como el de la filatelia y la arquitectura, por ejemplo. No obstante esto, el crítico también hace algunas consideraciones relativas a los procesos sociopolíticos contemporáneos del continente y a su incidencia en la producción literaria:

Aunque todos los congresos y todas las celebraciones respecto al quinto centenario han contribuido sin lugar a dudas al auge de la novela histórica y al cuestionamiento del papel de América Latina en el mundo después de 500 años de contacto con la civilización occidental, una interpretación más pesimista es que la situación cada día más desesperada de América Latina entre 1970 y 1992 *ha contribuido a la moda de un subgénero esencialmente escapista* (51, las cursivas son nuestras).

Si bien es verdad que la situación periférica de América Latina, en relación con las potencias europeas y norteamericana, es un elemento que marca de modo notable su coyuntura sociopolítica en el transcurso de las décadas mencionadas por el crítico¹³², no es menos cierto tampoco que, en lo estrictamente literario, la calificación de la nueva novela histórica como género “escapista” reviste serios inconvenientes en el punto de vista desde el que proponemos su abordaje. Frente a esa visión que expresa el crítico, debemos decir, por una parte, que sería posible argumentar que, en los países latinoamericanos, la novela histórica ha servido en diferentes momentos para encauzar la disconformidad de los escritores en situaciones socio-políticas en las cuales no se puede expresar el

132 En otro pasaje de su libro, Menton explica que tanto algunos acontecimientos que se dieron en Latinoamérica a partir de 1970, “lo mismo que las perspectivas para el futuro lejano, no son nada halagüeños y por lo tanto los autores de las NNH o se están escapando de la realidad o están buscando en la historia algún rayito de esperanza para sobrevivir” (52).

disgusto de una forma más directa¹³³. En este sentido, aunque la narrativa histórica se valga de formas más o menos elusivas para referirse a la realidad circundante, es objetable la idea de que se trata de un género escapista ya que puede resultar una forma artística de compromiso.

Por otra parte, es el propio crítico quien trae a colación una serie de fenómenos globales que repercuten negativamente sobre el territorio americano y que, posiblemente, tengan que ver también con el surgimiento de textos vinculados a los géneros limítrofes a la nueva novela histórica, como la novela testimonial¹³⁴ y la crónica, por ejemplo. Estos datos no hacen otra cosa que corroborar el aumento del interés por la historia, siempre con una actitud cuestionadora y revisionista. Por lo dicho, se podría argumentar con solidez suficiente que el género novelístico en sí mismo no devela necesariamente una voluntad escapista por parte del escritor sino que, por el contrario, en muchas ocasiones devela la intención de interpelar al presente con la misma eficacia que otros géneros más directos.

La segunda cuestión sobre la que es necesario hacer algunos comentarios, es la relativa a la presencia y desarrollo de la nueva novela histórica fuera de América Latina. Aunque Menton explica que el número de novelas que pueden incluirse en la categoría es mucho menor (y comenta algunas de las posibles razones de esta diferencia), es un aspecto que nos interesa porque permite enfocar el problema fuera de los dominios de nuestra cotidianeidad para observar algunas

133 Kurt Spang finalizaba el artículo que hemos citado con las siguientes palabras: "Lo que nunca debería fomentar el trato con la novela histórica es la evasión y la huida impidiendo la actuación en el presente por estar convencido equivocadamente de que 'cualquier tiempo pasado fue mejor'" (86). Celia Fernández, en un capítulo dedicado a analizar La gloria de Don Ramiro, apunta: "Tal vez Flaubert tensó en exceso los límites del género entre lo informativo y lo narrativo, pero lo cierto es que su novela estaba proponiendo una representación inmóvil, pictórica, de un pasado que por su alejamiento del presente permite esa contemplación estética. Es aquí donde se puede hablar del escapismo de la novela histórica, que no es un rasgo del género como a menudo se repite, sino sólo de determinadas modalidades genéricas" (138, las cursivas son nuestras). En el mismo libro, pueden consultarse también las páginas 164-5, donde se detallan brevemente las valoraciones opuestas de la que ha sido objeto la nueva novela histórica.

134 Según Menton, "el único género novelístico capaz de competir, en las últimas dos décadas, con la Nueva Novela Histórica es la novela testimonial o la crónica" (nota 16, 54-5).

características relativas a los procedimientos críticos y a los *lugares comunes* que hemos estudiado anteriormente. Esto se hace particularmente evidente en lo que tiene que ver con la consideración de *Orlando* (1928) de Virginia Woolf como ejemplo de la nueva novela histórica:

Aunque la Nueva Novela Histórica latinoamericana se inicia con *El reino de este mundo* (1949) de Alejo Carpentier, hay que constatar el antecedente europeo de *Orlando* (1928) de Virginia Woolf. Con el subtítulo de *Una biografía (...)*, *Orlando* es una deliciosa parodia de las biografías del siglo XIX y una sátira de la sociedad inglesa desde el siglo XVI hasta el XX (57).

El antecedente europeo de *Orlando* acarrea una consecuencia que debemos resaltar, sobre todo en virtud de algunos puntos a desarrollar en los próximos apartados. Nos referimos al hecho de que, al igual que en otros casos mencionados, *Orlando* invalida la definición de novela histórica de Anderson Imbert utilizada por Menton debido a que la acción de la obra de Virginia Woolf alcanza casi hasta la misma fecha en que el libro fue publicado. La salvedad, que Menton justifica con el argumento de que “más o menos el 90% de la novela transcurre en los siglos anteriores” (57), deja en evidencia nuevamente que un criterio temporal en base a la acción narrada será insuficiente para determinar cuáles obras ingresan y cuáles no lo hacen dentro de los límites de la novelística histórica. En relación con esto, hay que agregar que Seymour Menton, no se limita solamente a señalar que *Orlando* es una nueva novela histórica, sino que va un poco más lejos cuando propone que:

Lo que la identifica como precursora de la NNH o, en realidad, como la primera Nueva Novela Histórica es su carácter carnavalesco –el protagonista cambia de sexo en la mitad de la novela–, su intertextualidad y su metaficción (57-8).

Por último Menton destaca que “no se puede afirmar que la NNH latinoamericana desciende de *Orlando*” pero que es innegable, siempre según el crítico, la influencia sobre Borges (quien la elogió y la tradujo al castellano en 1936-1937) y sobre otros escritores que mencionan al personaje en sus propias novelas.

Nos parece necesario insistir en la debilidad que se desprende de los intentos por definir con criterios restrictivos la narrativa histórica, encarnados en los diferentes esfuerzos críticos que hemos venido considerando. Sobre todo, es necesario dejar en evidencia la subjetividad con la que esos criterios son aplicados de acuerdo con las necesidades teórico-críticas que se presentan a los

estudiosos puesto que, como veremos más adelante, se apoyan sobre la base de los *lugares comunes* con que el campo cultural envuelve a cada autor.

II.2.1.3-Un espíritu de época: nueva novela histórica y realismo mágico

Por lo expuesto, podemos afirmar que Menton delimita una serie de características que son muy útiles para comprender la singularidad de la nueva novela histórica. La virtud de esa caracterización es que el crítico logra distanciar su objeto de estudio de la modalidad tradicional, al mismo tiempo que establece relaciones con algunas de las más representativas manifestaciones literarias y artísticas de la época. En este sentido, un repaso sobre los aspectos formales que Menton identifica como distintivos de la nueva novela histórica, arroja como saldo una clara relación con la poética del realismo mágico a partir de las formulaciones de Irlema Chiampi, tal como fue estudiada en el capítulo anterior. Desde una perspectiva cronológica, también podemos subrayar que la época en que según Menton se desarrolla la nueva novela histórica coincide con la introducción y desarrollo del ideograma del realismo mágico. Por lo tanto, sería factible sugerir que ambos fenómenos responden a los mismos estímulos coyunturales que podrían englobarse¹³⁵, de acuerdo con los deslindes realizados en el marco teórico del presente estudio, bajo el fenómeno de la posmodernidad literaria hispanoamericana. Este hecho permitiría explicar por qué muchas de las obras que el crítico estadounidense considera en su estudio como iniciadoras y paradigmáticas de la nueva novela histórica, son también señaladas como

135 La mirada de María Cristina Pons, en su artículo ya citado, resulta esclarecedora sobre este asunto: “si se considera cuánto han proliferado las novelas históricas y con las características que en general presentan, una pregunta se añade a otra ya conocida: ¿qué intencionalidades gravitan no ya en los autores sino en la escritura misma de una novela histórica? ¿Podemos abstraernos del momento histórico en que se escribe y se lee? Considerar estos vectores parece indispensable si se piensa que los géneros, los modos y aun los procedimientos de escritura se vinculan con métodos y medios de percibir, conceptualizar y evaluar la realidad, en tanto son portadores de ideología y proveedores de formas y ‘lenguajes’ que, en sí mismos, por otra parte, encarnan relaciones con la realidad” (98).

precursoras del realismo mágico por Chiampi (en especial, como hemos ido sugiriendo, *El reino de este mundo* de Alejo Carpentier).

Esta posibilidad de enfocar la nueva novela histórica y el realismo mágico desde una perspectiva que los abarca en conjunto y que los hace deudores de una misma *pauta cultural* (para utilizar la terminología de Frederic Jameson), se puede corroborar en un ensayo de Noé Jitrik que se titula *Historia e imaginación literaria: las posibilidades de un género*. Si bien Jitrik analiza la narrativa histórica desde una perspectiva diferente a la que hemos implementado aquí y pasa por alto distinciones establecidas por la crítica que son esenciales para este trabajo¹³⁶, introduce algunas reflexiones significativas en torno a la colonia, a los indios y al mestizaje. Siempre partiendo de la literatura decimonónica, recuerda que “en toda la literatura posterior a la Independencia hay cierto velo de censura del pasado” (37) que da como resultado una selección de imágenes tanto sobre lo colonial como sobre el indio:

136 Por ejemplo, parece descartar las diferencias entre la novela histórica tradicional y la nueva novela histórica. En un apartado que lleva el título “Diferencias en la concepción del personaje” Jitrik explica que la novela histórica europea abunda en protagonistas extraídos “de la masa o del pueblo”, lo cual presupone necesariamente una actitud de “observación”. Es un aspecto que se registra, según el crítico, “tanto en Walter Scott como en Víctor Hugo y, por supuesto, en Michel de Zévaco: los héroes de las novelas históricas no tienen un referente histórico preciso, son constituidos siguiendo modelos humanos corrientes, elevados, de acuerdo con una línea reivindicativa muy general, a héroes activos” (45). Al considerar los personajes de las novelas producidas en América Latina opina que, por el contrario, “es casi una tendencia o una tentación” que los protagonistas tengan “como referente a sujetos principales del acontecer histórico” (46). Lo curioso, señala el autor, es que a partir de este punto y teniendo en mente la distinción propuesta por Lukács entre la “novela democrática” y la “novela reaccionaria o romántica”, quedarían incluidas en la última categoría novelas como “Yo el supremo, Xicotencal, El mar dulce, El general en su laberinto, El reino de este mundo y tantas otras” (46). Jitrik insiste en que no se puede llamar “reaccionarias” a estas novelas, pero encuentra que el interés por figuras históricas reconocibles tiene que ver con las teorías desarrolladas en el siglo XVIII sobre el “grande hombre” y su influencia sobre los románticos latinoamericanos (46-7). El problema en este punto del estudio de Noé Jitrik es el enorme riesgo que implica establecer una comparación atendiendo a un criterio geográfico (una característica puntual de la novela histórica europea frente a la misma característica de la novela americana) y descartando el criterio histórico-temporal (utilizar como ejemplos del lado europeo a escritores del siglo XIX frente a los ejemplos americanos, constituidos casi en su totalidad por obras de la segunda mitad del siglo XX).

el gesto de censura se puede explicar también porque ese pasado aparece como usurpado, ambigüamente propio: sin dejar de ser el pasado de esta cultura tampoco lo es del todo (...): lo que se censura es la violación originaria, no el hecho de la esclavitud que se impuso o de la derrota, lo que se censura es el carácter sexual de la imposición (37).

Hasta aquí, la posición de Jitrik no se aleja demasiado de la idea de Menton sobre el escapismo de la narrativa histórica, sobre la que nosotros hemos ya introducido nuestros reparos. Sin embargo, posteriormente, el crítico argentino defiende una visión en la cual la perspectiva que otorga el tiempo, habilita a los escritores a expresar las antinomias históricamente significativas en términos más complejos que los que permite la inmediatez de la experiencia:

Así, es necesario, para la novela histórica, que pase mucho tiempo para que ambos aspectos sean recuperados y se vaya más allá de las opciones –la blanca, una colonia feliz; la negra, una colonia oprimente; la blanca, unos indios arcádicos; la negra, una cultura sombría que estaba esperando un castigo (37-8).

La idea de una novela histórica contemporánea que logra releer las dicotomías del pasado colonial remite, a su vez, a la realidad no disyuntiva del mestizaje asociada a la poética del realismo mágico. Debemos insistir en que no estamos intentando una comparación, que sería defectuosa por no tratarse de dos términos de igual entidad (en la medida en que la nueva novela histórica es un subgénero mientras que el realismo mágico, tal como lo hemos abordado en el capítulo precedente, es más bien una poética). En otras palabras, lo que se trasluce al poner en diálogo las apreciaciones de Jitrik con las de Menton y todo ello, a su vez, con la poética del realismo mágico, es que la nueva novela histórica participa de una serie de características más generales, correspondientes a una *pauta cultural* de la época.

Como una ratificación más de todo esto podemos mencionar que cuando Donald Shaw, en su libro antes citado, ensaya un breve catálogo de las innovaciones técnicas más importantes atribuibles a la Nueva Novela Hispanoamericana, sus observaciones muestran numerosos puntos de contacto con las ideas de Chiampi y de Menton. En efecto, entre otros aspectos mencionados por Shaw, se destacan los cambios en la estructura narrativa, en el narrador, en el espacio, en la concepción del tiempo y una tendencia a utilizar más elementos simbólicos por parte de los escritores, que como puede observarse a simple vista concuerdan con muchos de los puntos analizados por nosotros en el capítulo anterior y en lo que va del presente.

Esos caracteres, que se instauran lentamente en el campo literario a partir de una relación dialógica con la tradición previa, modifican sustancialmente la práctica artística de la segunda mitad del siglo. En este sentido corresponde ahora estudiar la relación de Mujica Lainez con el subgénero de la novela histórica, para poder continuar develando la relevancia que han adquirido los *lugares comunes* de la crítica en la valoración de su obra.

II.2.1.4-Mujica Lainez y la novela histórica

El libro de Seymour Menton es un hito importante en el estudio de la nueva novela histórica, sobre todo en virtud de la trascendencia que ha tenido. Su caracterización del subgénero ha cosechado adhesiones, aunque también haya sido objetada, por un gran número de estudiosos de todo el continente y de otras partes del mundo. La influencia de las postulaciones del crítico estadounidense se ve potenciada por la inclusión de un “prepéndice”, que funciona como autoridad de canonización para determinar cuáles deben leerse como nuevas novelas históricas y cuáles no. Una consecuencia de esa maniobra es que se observa, en algunos de sus seguidores, la voluntad de aplicar los juicios de Menton de manera rígida, sin matices, lo que limita seriamente los análisis que proponen.

En los apartados siguientes observaremos que la obra de Mujica Lainez, tal y como sucede con otros puntos de análisis, queda desvinculada de la corriente de la nueva novela histórica a pesar de que podría adscribirse a ella sin demasiadas complicaciones. Para comprender las razones de esta exclusión, es necesario mirar dentro de la tradición crítica que encapsula al escritor con las características que hemos descripto en la primera parte de este trabajo, a lo que ahora hay que sumar el peso de los conceptos desarrollados por Menton. Sin embargo, ya que éste prácticamente no se ocupa de Manuel Mujica Lainez¹³⁷,

137 En la lista de “novelas históricas latinoamericanas más tradicionales” aparecen mencionadas Aquí vivieron, aspecto al que nos referimos antes, y las tres novelas del “tríptico esquivo” (Sandro Abate) o de la “trilogía mayor” (Ángel Puente Guerra), es decir: Bomarzo (1962), El unicornio (1965) y El laberinto (1974). Fuera de estas alusiones, Menton no se refiere explícitamente a Manuel Mujica Lainez en ningún pasaje de su libro.

nos parece oportuno introducir aquí los conceptos volcados por Celia Fernández Prieto en *Historia y novela: poética de la novela histórica*, trabajo que hemos citado más arriba para matizar algunos de los juicios de Kurt Spang.

Lo primero que hay que señalar con el minucioso trabajo de Fernández es que, por el objetivo de su estudio, cumple con una condición que Menton no acredita, como hemos señalado oportunamente: la de rastrear la evolución de la novela histórica, desde sus orígenes hasta la actualidad. Esto le permite a la autora observar las disrupciones que se van produciendo con el correr de los años, sin descuidar las características genéricas que se mantienen constantes o que se reinterpretan. En lo tocante a nuestro interés por la nueva novela histórica, se trata de un logro esencial, ya que Fernández consigue enfocar la modalidad en un devenir que resulta más complejo y detallado que el descrito por Menton. En este sentido, hay que decir que si se revisan los fragmentos del libro de Fernández que hasta ahora hemos citado en nuestro estudio¹³⁸, se podrá comprobar que el intento que ella sostiene de vincular “la actualidad del género y sus configuraciones formales y temáticas en la segunda mitad de nuestro siglo” (144) con las transformaciones del pensamiento de la época, coincide con nuestras observaciones que apuntaban a englobar la nueva novela histórica y el realismo mágico bajo las notas generales de *una pauta cultural*.

En lo tendiente a una periodización, la autora considera que la novela histórica contemporánea se distribuye en dos líneas básicas. La primera continúa el trayecto iniciado por Walter Scott, mientras que la segunda corresponde a la nueva novela histórica y altera los rasgos de la modalidad inicial. Fernández indica que en el primer grupo se incluyen novelas que:

mantienen el respeto a los datos de las versiones historiográficas en que se basan, la verosimilitud en la configuración de la diégesis, y la intención de enseñar historia al lector. Pero aportan interesantes innovaciones formales y temáticas que las separan del modelo clásico y que se concretan en la subjetivización de la historia y en la disolución de las fronteras temporales entre el pasado de la historia y el presente de la enunciación, lo que otorga a lo narrado una trascendencia mítica. Todo ello se manifiesta en el abandono del narrador omnisciente en favor de perspectivas parciales, individualizadas, sustentadas en la primera persona (150).

138 Ver en este mismo capítulo la sección “La novela histórica tradicional”, fundamentalmente la cita con la cual se cierra el apartado.

Los dos ejemplos paradigmáticos que aporta Fernández son *Memorias de Adriano* de Marguerite Yourcenar y, en el contexto hispanoamericano, *Bomarzo* de Manuel Mujica Lainez. Sobre ésta, que por supuesto nos interesa especialmente, la autora destaca el hecho de que en virtud de su narrador: “se anula la distancia de cuatro siglos que separa el pasado y el presente” por lo que “el anacronismo deja de tener efecto en el texto” (152). Poco después agrega la siguiente idea:

Bomarzo es, en un primer nivel narrativo, las memorias del duque Orsini, pero en un nivel metaficcional, es la representación de los poderes de la imaginación creadora y de la memoria literaria para romper las fronteras convencionales del tiempo y los límites lógicos de la vida humana (153).

Resulta de gran importancia la referencia que hace Fernández a la novela del escritor argentino en la medida en que, por un lado, permite comprobar la importancia con la que la obra fue recibida en el extranjero. El hecho de que todavía en 1998 una especialista de la talla de Fernández se ocupe de ella y la ponga como un ejemplo equiparable a *Memorias de Adriano* es de por sí elocuente. Por otro lado, si bien el análisis que efectúa es bastante breve en el contexto general del estudio, evidencia cierta mirada que responde a la lógica de los *lugares comunes* en la crítica sobre el escritor y que serán objeto de discusión en el próximo apartado. Por ahora nos limitamos a copiar un extenso párrafo en el que Fernández desarrolla los puntos que hacen de *Bomarzo* una novela histórica tradicional con visos de renovación, aunque según la estudiosa no corresponda incluirla en la órbita de la nueva novela histórica, y posteriormente veremos con qué características Fernández define a esta última modalidad, a la que también llama novela histórica posmoderna.

En cuanto al libro de Manuel Mujica Lainez, concluye que:

Esta novela actualiza con especial maestría el modelo tradicional del género a través de las siguientes opciones temáticas y estructurales: a) el juego con el tiempo que conduce a una ruptura de las fronteras entre pasado, presente y futuro. Esta omnitemporalidad se obtiene merced a una original configuración enunciativa que funde en una conciencia evocadora las tres instancias del narrador autodiegético y del autor implícito contemporáneos del lector, y del personaje renacentista; b) el filtrado de lo histórico a través de la interioridad del personaje que si en su conducta refleja las pautas morales del Renacimiento, en su complejidad psicológica y emocional resulta un ser intemporal, contemporáneo; c) la utilización de los procedimientos de la narrativa romance al modo de Ariosto y de Cervantes —

tematizados en el texto— para suscitar un efecto de lo *real maravilloso* (véanse Villanueva, D. y Viña Liste, 1991) y para introducir la dimensión metaficcional en la novela; y d) la visión irónica y desencantada de la Historia, es decir, de lo que se nos ha contado con rasgos épicos y enaltecidos. La historia humana es sobre todo violencia, dolor, guerra, muerte. *Bomarzo* muestra que lo único que salva a los hombres en su terrible y trágico devenir es la cultura, el arte, y, en última instancia, la imaginación.

Como hemos dicho, volveremos sobre estas impresiones posteriormente y ahora nos concentraremos en el concepto que tiene la autora acerca de la nueva novela histórica que en su opinión, a diferencia de la modalidad clásica, propone “un modelo genérico en abierta confrontación con los pilares básicos de la tradición” (153). Aunque reconoce el trabajo de Seymour Menton y concuerda en que los rasgos con que la caracteriza son acertados, Fernández prefiere determinar dos “claves constructivas” de la nueva novela histórica latinoamericana bajo las cuales se englobarían la mayoría de los seis puntos desarrollados por el estadounidense. Esos dos pilares son:

A) “La distorsión de los materiales históricos (acontecimientos, personajes y cronología establecidos en la historiografía oficial) al incorporarlos a la diégesis ficcional” (Fernández Prieto 154). Esta distorsión, a su vez, se manifiesta en tres procedimientos básicos:

“la propuesta de historias alternativas, apócrifas o contrafácticas sobre sucesos o sobre personajes de gran relevancia histórica” (154).

“La exhibición de los procedimientos de la hipertextualidad” (155). Fernández observa que la esencia de la novela histórica es hipertextual, ya que siempre se parte de una historia ya contada en otros discursos (como crónicas o documentos), pero si en la modalidad anterior se orientaba lo metanarrativo a lograr un efecto de verosimilitud de la historia narrada (se avalaba la fuente), en la nueva novela histórica, en cambio, “la relación con esos otros discursos se vuelve más compleja y explícita y se expresa a través de la ironía, la parodia, el travestimiento, o la sátira. No se pretende ya crear la ilusión de historicidad ni de verosimilitud en la recreación del pasado, sino más bien evidenciar su carácter textual y narrativo” (155).

“La multiplicación de los anacronismos cuyo objetivo es desmontar el orden ‘natural’ de la historiografía” (156). En este sentido, Fernández recuerda la impresión de Menton sobre el impulso que pudo significar el quinto centenario del descubrimiento de América y las deudas que tenía la historia con el pasado del continente. La autora resalta el hecho de que la novela goza de ciertas prerrogativas que la historia no puede utilizar, tales como la de reescribir el pasado “desde una perspectiva

extrañadora y comprometida” (157). En este sentido, la novela ofrece el medio propicio para que la visión del pasado se encauce ya que, según Fernández, no hay que olvidar que: “se trata de una visión mestiza y contemporánea (postestructuralista), vehiculada por una lengua común, el español, conformada en los moldes de una tradición y una retórica de género (moldes que intentan romper) y producida por la mezcla (no siempre armónica) de las raíces indígenas del escritor latinoamericano con la cultura occidental en general y española en particular” (157). Como puede apreciarse, la idea del mestizaje aparece nuevamente como un elemento configurador de la nueva novela histórica, confirmando el punto de vista que hemos expresado en el apartado anterior¹³⁹.

B) “La metaficción se constituye en el eje formal y temático de la nueva novela histórica” (Fernández Prieto 159). Este eje se centra en el cuestionamiento de la historiografía, actitud que resulta ser determinante en “la estructura, la semántica y la pragmática de los textos” (159). Lo que sucede en virtud de esta segunda característica es que se pone en tela de juicio, e incluso se niega, la posibilidad explicativa del discurso histórico. Su credibilidad se desmonta por varias razones, tal como Fernández lo detalla:

a) el discurso de la historia es inseparable del historiador, de los planteamientos políticos, ideológicos y culturales de éste; b) los hechos han sido seleccionados y jerarquizados en función de criterios subjetivos; c) los hechos y los personajes han sido incorporados a una trama narrativa que les ha conferido enlaces de causa efecto, y que les ha dado un sentido en función del final establecido por el historiador (quien desecha otros posibles finales y otras posibles interpretaciones); y d) la historia que da cuenta del acontecer humano es inseparable de quienes detentan el poder de manera que las narraciones históricas funcionan como discursos de legitimación de poderes religiosos, políticos, ideológicos (160).

A partir de lo expuesto, puede concluirse que el análisis de Celia Fernández tiene la virtud de ordenar en base a dos puntos cardinales la multiplicidad de las seis peculiaridades determinadas por Seymour Menton. Fernández es, además, muy

139 En una línea muy similar, Pons asegura que: “En términos generales, esta novela histórica, tan en auge a fines del siglo XX, se caracteriza, ante todo, por una relectura crítica y desmitificadora que se traduce en una reescritura del pasado encarada de diverso modo: se problematiza la posibilidad de conocerlo y reconstruirlo, o se retoma el pasado histórico, documentado, sancionado y conocido, desde una perspectiva diferente, poniendo en descubierto mistificaciones y mentiras o, en un movimiento casi opuesto, se escribe para recuperar los silencios, el lado oculto de la historia, el secreto que ella calla” (97).

clara al precisar algunos términos utilizados indistintamente por el crítico estadounidense, como en el caso de metaficción y metanarración¹⁴⁰.

Más allá de estas cuestiones, el hecho de que al recorrer su estudio se pueda verificar que, en esencia, sus conclusiones sobre la naturaleza de la nueva novela histórica son similares a las señaladas por Menton y otros críticos, permite insistir en la eclosión de una crisis de los paradigmas que tradicionalmente se habían sostenido acerca del discurso histórico y que se encuadran en la posmodernidad. Esa crisis se da tanto en el nivel de los presupuestos historiográficos y filosóficos, como literarios: el surgimiento de la nueva novela histórica no debería pensarse solamente como un cuestionamiento hacia la narrativa histórica tradicional, sino más bien como un cuestionamiento a todos los discursos tradicionales. Para decirlo más claramente, la nueva novela histórica no entra en diálogo solamente con la novela histórica clásica o tradicional, sino con todo un espectro cultural más amplio, justamente porque ella misma es producto del *espíritu de época* de la posmodernidad. Las radicales implicaciones de esta perspectiva son confirmadas por Fernández:

Pero la nueva novela histórica no sólo ataca los fundamentos epistemológicos de la historiografía sino que llega a cuestionar la ontología de los propios hechos en la medida en que el pasado en sí mismo es inaccesible y sólo nos llega a través de textos, textos que *construyen* los hechos como *hechos históricos* según determinados presupuestos políticos e ideológicos. Por lo tanto las fuentes no son fiables, hay que interpretarlas críticamente, contrastarlas y preguntarse además por los silencios de la historia (160-1).

Una vez más, al igual que en todos los trabajos críticos sobre este tema que hemos tenido ocasión de comentar, el rol activo del intérprete en el discurso histórico cobra relevancia cuando se busca caracterizar a la nueva novela

140 Es muy pertinente la distinción que introduce la autora entre metanarración, entendida como “las técnicas narrativas a través de las cuales la novela pone al descubierto los mecanismos de su propia narración”, y metaficción. El objetivo del primero es “recordarle al lector que está leyendo un libro” para impedirle que se abandone a la ilusión del mundo creado, mientras que la metaficción aunque utiliza los mecanismos metanarrativos, lo que pretende es “cuestionar o borrar los límites entre la ficción y la realidad (en el caso concreto de la novela histórica, los límites entre la historia y la novela)”. A su vez, Fernández aclara que la metaficción “constituye un nivel de sentido global del texto que determina su estructura y sus opciones narrativas” (159, nota 168).

histórica. La obra de Celia Fernández resulta fundamental para entender la naturaleza y la evolución del subgénero, su dinámica interna y los vínculos con otros desarrollos literarios, históricos y filosóficos que se producen concomitantemente. La superioridad de su enfoque se sustenta en que, al igual que Chiampi con el realismo mágico, encara la cuestión desde el punto de vista de la poética, lo cual le permite imprimir una visión menos sesgada que la de los otros estudiosos citados.

A nuestro entender, sin embargo, existe un problema en común tanto en Menton como en Fernández, que se verifica en la tendencia a aplicar sus propias observaciones teóricas con cierta rigidez, lo cual disminuye la efectividad crítica de sus descripciones. En otras palabras, la modelización de la nueva novela histórica tiene origen en el cuestionamiento de los criterios que sustentaron tanto a la historia como a la novela histórica tradicional en el siglo XIX. Este cuestionamiento es comprobable, además, en diversos órdenes del campo cultural porque responde a un estado general de la cultura, es decir, es una crisis que se produce o solamente en el ámbito de la narrativa histórica o de la historiografía. Al abordar la bibliografía crítica resulta claro, ahora sí en relación con las manifestaciones vinculadas al arte, que se trata de procesos graduales que requieren de un período de transición para que las características definitorias queden establecidas. Si sumamos a todo esto la gran variedad de recursos que se asocian con la nueva novela histórica, se hace necesario insistir en que será improbable poder determinar con exactitud a qué modalidad habría que adscribir a muchas de las novelas producidas en los períodos de transición o en los cuales las nuevas tendencias todavía no están del todo caracterizadas. Es desde esta perspectiva en la que la nueva novela histórica resulta el producto de una crisis de las reglas genéricas, en la que consideramos necesario flexibilizar cualquier observación teórica que se realice al respecto.

Esta puntualización no busca quitar mérito a los dos trabajos de los que venimos hablando, sino que resalta la necesidad de posicionarse frente a ellos con una conciencia crítica, tendiente a cuestionar los posibles *lugares comunes* existentes en sus núcleos. En esta dirección, María Caballero ha observado que si bien, por una parte, las características determinadas por Menton gozan de bastante consenso entre los críticos, por otra parte, resulta llamativo que una novela como *El general en su laberinto* de Gabriel García Márquez, según el estudioso estadounidense, no entre en el paradigma de la nueva novela histórica:

Y ello da idea de la arbitrariedad, o la fragilidad teórica mejor, de la que parte Menton para enfrentar la *new* y la *no so new historical novel*. Otros textos significativos, como por ejemplo el *Lope de Aguirre* de Otero Silva, quedan fuera del marco. En gran medida, ello se debe a que ha partido del concepto de novela histórica de Anderson Imbert, concepto muy restrictivo. No obstante, su libro permanece como el “catálogo” indispensable para el estudio de esta narrativa (*Novela histórica y posmodernidad... 22*).

Con similares argumentos, podría cuestionarse el criterio mediante el cual Celia Fernández considera que *Bomarzo* debe ser considerada en la esfera de la novela histórica tradicional y, adicionalmente, se podría inquirir en qué medida esta decisión de la autora obedece a la influencia de los *lugares comunes* acerca del escritor que están instalados en la bibliografía crítica. De hecho, si nos guiamos por una rápida revista de las características que Fernández señala en *Bomarzo* y que según ella no alcanzan para colocarla entre las nuevas novelas históricas, no resulta tan inviable la posibilidad de considerarla como tal, fundamentalmente por la demolición de las categorías narrativas tradicionales que la obra propone y que la estudiosa anota.

Con la finalidad de profundizar en esta idea, en los próximos apartados nos concentraremos casi exclusivamente en *Bomarzo*. No nos guiará el propósito de dirimir si esa novela debe ser incluida en la categoría de la nueva novela histórica o no, sino el de demostrar que esta vinculación es factible y que la misma se puede defender con argumentos lo suficientemente sólidos como para ser tenidos en cuenta en adelante. Una vez establecida esa base, será pertinente indagar en las razones por las que los críticos se vuelcan, casi de modo unánime, por la opción que remite la producción de Mujica Lainez a la órbita de la novela histórica tradicional. Explicar esa preferencia permitirá, nuevamente, observar los modos en que las representaciones de los *lugares comunes* estudiados en la primera parte de este trabajo inciden en la práctica de la crítica.

La elección de *Bomarzo* como objeto de estudio en este punto relativo a la narrativa histórica, queda justificada por la importancia que reviste esa novela en la producción del escritor. En efecto, diferentes críticos han considerado que *Bomarzo* funciona como una “bisagra” (Sandro Abate *El tríptico esquivo* 15) o como un “aleph” (Puente Guerra *Un aleph en la narrativa... 1*), que marca el paso de la *saga de la sociedad porteña* (concentrada fundamentalmente en el Buenos Aires de fines de siglo XIX y principios del XX) a su fase *universalista* (caracterizada por abordar una materia más remota tanto en el tiempo en que

transcurren las acciones como en el espacio donde tienen lugar). Es decir, se trata de un momento de quiebre en el que el autor siente que puede plantear un cambio en su poética¹⁴¹.

II.2.2-*Bomarzo* como novela histórica: entre la tradición genérica y la transgresión posmoderna

Hasta aquí nos hemos dedicado a considerar aspectos teóricos de la novela histórica y de su sucedánea más contemporánea, mientras que solamente hemos hecho algunas alusiones esporádicas a las novelas de Manuel Mujica Lainez. En este sentido hemos tenido ocasión de observar cómo Seymour Menton apenas mencionaba al escritor en *La nueva novela histórica de la América Latina* (y solamente para incluir cuatro de sus libros en la lista de “novelas históricas más tradicionales”) y luego, al detenernos en *Historia y novela: poéticas de la novela histórica* de Celia Fernández, vimos que también allí se consideraba que *Bomarzo* estaba escrita de acuerdo con los modelos tradicionales de la novela histórica, aunque con la salvedad hecha de que se trata de una obra en la que se pueden apreciar algunos cambios profundos en relación con las manifestaciones anteriores de la modalidad. Por último, si bien ambos críticos consideran que *Bomarzo* es una novela histórica tradicional, resulta obvia la aclaración de que ninguno de los dos trabajos es un estudio específico sobre el escritor argentino.

Como hemos adelantado, existe un gran corpus de material crítico que aborda la poética de Mujica Lainez desde la perspectiva histórica. Ahora bien, si como afirma Abate en un fragmento ya citado, toda la obra de Mujica es un “discurrir narrativo alrededor de la historia” (17), será preciso observar tanto los modos en

141 En conversación con María Esther Vázquez asegura: “Pero a esa altura [después de publicar *Invitados en “El Paraíso”*], me dije: “bueno, yo ya tengo derecho de escribir lo que se me dé la gana; he cumplido con mi ciudad, he hecho cuentos donde se recrean y se inventan sus mitos; he hecho el poema donde se refiere su evolución; he hecho las novelas que describen la modificación de una sociedad, el cambio de una época, y ahora tengo derecho, como los escritores europeos y americanos, de tratar otros temas” (El mundo de Manuel Mujica Lainez 80).

que se practica ese discurso como los modos en que los críticos se refieren al mismo. De hecho, desde que se formalizó la categoría de la nueva novela histórica ha existido una suerte de puja por determinar cuál es la naturaleza “verdadera” de las obras de nuestro escritor. Un gran número de críticos se ha inclinado por la idea de que Mujica Lainez es un autor de novelas históricas tradicionales coincidiendo, a sabiendas o no, con las ideas de Menton, quien como queda dicho es un punto de referencia ineludible al considerar el tema en las letras hispanoamericanas. Un grupo, ostensiblemente más pequeño, ha optado por la opción opuesta y ha visto en Mujica un aporte para un nuevo estado del campo literario.

Entre quienes defienden la primera postura, deben contarse algunos de los estudios más importantes sobre el escritor, que constituyen un verdadero corpus canónico sobre la materia. En este sentido nos parece importante reiterar que, aunque en ocasiones será necesario revisar algunas de las afirmaciones expresadas en estos trabajos, su relevancia es incuestionable y que en nuestra opinión siguen siendo el material fundamental para encarar cualquier abordaje sobre Mujica Lainez.

En el segundo grupo se concentran una serie de trabajos que han comenzado, con ciertas vacilaciones, a indagar en nuevas posibilidades críticas. Si bien esta línea ha representado una importante actualización en el conocimiento sobre el autor y ha permitido el cuestionamiento de algunos de los *lugares comunes* acerca de su obra, lamentablemente aún carece de una mirada unificadora que pueda sistematizar los diferentes aportes. Una consecuencia de ello se manifiesta en el hecho de que críticos que se podrían vincular con estas tendencias, a menudo, han caído en excesos tan cuestionables como las falencias que buscaban remediar.

II.2.2.1-La parodia en *Bomarzo*: la filiación genérica de la novela

La relación genérica de *Bomarzo* con la novela histórica es un asunto que ha traído algunos problemas a los críticos, hecho que puede apreciarse ya en el que

quizás sea el primer testimonio de un estudioso sobre la novela. Se trata de un artículo de Francisco Luis Bernárdez, aparecido en *La Nación* antes de que Mujica Lainez publicara el libro. Si bien Bernárdez no había podido leer *Bomarzo*¹⁴², algunas de sus observaciones resultan premonitorias de lo que será la discusión teórica en torno a la novela. María Emma Carsuzán cierra su estudio sobre Mujica con una reflexión que elabora a partir del artículo de Bernárdez y que ilustra muy bien lo señalado:

si bien [*Bomarzo*] tiene características de novela histórica y el autor no se apartó demasiado de la conducta clásica, ‘que aconseja el orden, la claridad, la sencillez, la verosimilitud’, ha aprovechado bien las enseñanzas ultramodernas (*Manuel Mujica Lainez* 55).

Esta aclaración deja ver que incluso antes de que se publicara, se percibía potencialmente en *Bomarzo* algún tipo de conflicto entre la variedad clásica de la novela histórica y la “ultramoderna”. Carsuzán cita directamente a Bernárdez a través de un fragmento en el que se refiere por anticipado a la recepción de la entonces inédita novela y en el que se prevé una de las claves para entrar en el asunto desde la teoría:

Ya se verá como su nueva obra concilia el rigor histórico, por ejemplo, con la intemporalidad de un hombre que, nacido en el renacimiento, llega hasta nuestros días en la persona de un escritor que se considera su indudable reencarnación (Francisco Luis Bernárdez cit. por Carsuzán 55).

142 En cambio, sí había podido consultar los cuadernos de apuntes utilizados por el escritor y lo había sometido a un intenso interrogatorio respecto al libro. Una carta fechada en 1950 (doce años antes de la publicación de *Bomarzo*), da cuenta de la confianza entre ambos escritores y deja ver el sistema de promoción que impulsan las alianzas dentro del campo cultural. En la epístola en cuestión (que hemos tenido oportunidad de consultar en un archivo donado a la Biblioteca Nacional), Bernárdez le envía algunos poemas al autor de *La casa* y aprovecha la ocasión para solicitarle que desde su puesto en *La Nación* intente agilizar la publicación en ese periódico de una gacetilla sobre su libro *Poemas Nacionales*, que había aparecido ese mismo año: “Te voy a agradecer mucho me arregles este asunto. Me entristece que *La Nación* no hable de un libro comentado ya por todos los otros diarios. No te me olvides, gran Manucho”. En consecuencia, a raíz de la evidente intimidad, no sorprende que el poeta haya tenido acceso a los diarios de escritura de *Bomarzo* ni que Mujica le haya adelantado precisos detalles sobre su obra.

Ya en esta tempranísima observación puede percibirse la compleja paradoja que instala, en el horizonte de sus futuros lectores, la ruptura del pacto tradicional de la novela histórica. El rigor en los datos se mantiene, pero la metempsicosis del duque en el escritor, que se manifiesta a lo largo de toda la obra, es un elemento que no se puede de ninguna manera menospreciar en su abordaje.

Por su parte Eduardo Font, en *Realidad y fantasía en la narrativa de Manuel Mujica Lainez*, realiza una observación sobre este asunto que resulta muy interesante si consideramos que su libro apareció en 1976, es decir algunos años antes de que comenzara a formalizarse desde el punto de vista teórico la nueva novela histórica. Font entiende que *Bomarzo* no puede clasificarse como “mera historia novelada, ni tampoco [como] novela histórica en el sentido tradicional” (99) y a continuación reflexiona:

Por la manera de estar concebida, dista bastante de la novela histórica. Introduce elementos nuevos que le confieren un carácter único, como el hecho de que el narrador, en primera persona, cuente su vida después de muerto con la perspectiva de cuatro siglos, como si se tratara de verdaderas memorias, aunque en realidad sean apócrifas. Encasillar a *Bomarzo*, sin más, dentro de un género determinado, implicaría desconocer esos elementos novedosos y pasar por alto que lo histórico tiene en el libro otra función que la de señalar la verdad (100).

Evidentemente el crítico español percibe una diferencia sensible entre *Bomarzo* y el género de la novela histórica e, incluso, se atreve a suponer que algo de la particularidad del asunto reside en la utilización que “el narrador hace de esta forma de novelar” (100). Sin embargo, quizás porque por la época no estaba todavía del todo instalada la discusión, se observa en Font cierta vacilación conceptual. Por una parte, el crítico destaca la desestabilización que surge de la mezcla de materiales que van de lo testimonial a lo ficcional y que parte, fundamentalmente, del hecho de que el narrador insista en que está escribiendo unas memorias testimoniales que son más fiables que las que crónicas de los historiadores consagrados “pues los cronistas tuvieron que valerse de escasos documentos que sobrevivieron a incendios, descuidos, robos, y que no siempre fueron los más valiosos, explícitos o completos” (101). El cuestionamiento a la veracidad del discurso histórico (que desde la crítica se señala de modo unánime como una característica de la nueva narrativa histórica), aparece aquí explícitamente identificado por Eduardo Font en *Bomarzo* junto con las consecuencias de que, a pesar de utilizar fuentes verdaderas, eso no implica que

se obtenga “necesariamente una visión exacta y correcta del pasado. El narrador abre un gran interrogante sobre la validez de la crónica” (101).

Por otra parte, sin embargo, hay que decir que Eduardo Font no continúa profundizando estas observaciones y parece sentirse obligado a empalmar su estudio con una línea más concreta y tradicional. En efecto, al aportar sus conclusiones sobre la novela, el crítico termina por asegurar que “hemos destacado un aspecto interesante de *Bomarzo* al señalar cómo el género literario –novela histórica– [es] el más apropiado para los fines de la narración” (120). Añadiendo a estas palabras, además, que *Bomarzo* participa de un modo neurálgico de varias de las características más significativas del género mencionado. Desde nuestro punto de vista es muy llamativo que, en contra de su apelación a no encasillar a *Bomarzo* que transcribimos en una cita anterior, Font termine abiertamente por hacerlo y que pase por alto las particularidades que él mismo ha mencionado en relación con el narrador y a la tensión a la que Mujica Lainez somete al material histórico. Esta vacilación puede deberse a que, como hemos dicho, la categoría de nueva novela histórica no estaba aún desarrollada en el campo.

George Schanzer, en su libro *The persistence of human passions: Manuel Mujica Lainez's satirical neo-modernism* (publicado en 1986), aporta una mirada sobre el tema en la que se registran algunas coincidencias con lo expresado por Font acerca de considerar a *Bomarzo* una novela histórica: “It is, above all, a *tour de force*. Although steeped in history, it is not novelized history. It does not even pretend to be an historical novel” (80). Schanzer coincide con Font cuando hace hincapié en el particular narrador de la novela, que proyecta ficcionalmente su ego (y el de Mujica Lainez) hacia el siglo dieciséis (80). En el caso de Schanzer, los motivos que lo llevan a realizar estas observaciones teóricas, tienen que ver con una voluntad firme de asociar al escritor con el Modernismo:

The metempsychosis of Pier Francesco Orsini into Manuel Mujica Lainez –*which would have delighted the Modernists of yore*– enables the reader to view the pageant of the Duke's life with a modern detachment and the psychological and critical knowledge of our time (81, las cursivas son nuestras).

Está claro que resulta imposible conocer exactamente cuál hubiera sido la opinión de los modernistas de antaño acerca del procedimiento empleado por Mujica Lainez, pero es evidente que al insertarlo en una tradición literaria y genérica, el estudioso busca resaltar tanto una continuidad como una

interrupción, en el mismo sentido en que Font lo hacía cuando se refería a la imposibilidad de utilizar sin reservas la denominación de “novela histórica”. Schanzer también coincide con el crítico español cuando, a pesar de señalar las rupturas en la tradición literaria que introduce Mujica Lainez a través de su poética, prefiere reforzar la mirada sobre las posibles continuidades de esa estética. Es decir, a pesar de encontrar numerosos aspectos transgresores en *Bomarzo*, Schanzer intenta encauzar la lectura de la obra dentro de los parámetros tradicionales, fundamentalmente los establecidos de acuerdo con la estética modernista: si, por un lado, observa que el presunto Modernismo de Mujica Lainez representa una ruptura con el de los antecesores (es decir, es un “neo-Modernismo”), por otro lado se esfuerza por identificarlo con esos precursores y por colocarlo en su constelación¹⁴³.

Frente a las vacilaciones que evidencian Font y Schanzer, podemos suponer que las mismas surgen de la naturaleza de la obra laineceana, fundamentalmente de su recurrente carácter paródico que cruza tanto el nivel de los significados como el de las estructuras. En efecto, el registro paródico es importante para estudiar y comprender las poéticas contemporáneas ya que, tal como ha sido señalado por diversos teóricos, éstas se proceden a través de una reinterpretación o de una reelaboración de los gustos precedentes. Es en ese sentido, como explica Linda Hutcheon, que ambos discursos funcionan a la par a la hora de la interpretación:

they work together, while remaining distinct in their defining difference. In this sense parody might be said to be, at heart, less an aggressive than a conciliatory rhetorical strategy, building upon more than attacking its other, while still retaining its critical distance (*A theory of parody... xiv*).

Podríamos pensar que es ese diferencial, que define las relaciones entre el modelo original y la relectura paródica, el que impulsa a los dos críticos que venimos comentando primero a negar la pertinencia de considerar a *Bomarzo* como novela histórica y, posteriormente, a admitirla en el subgénero sin considerar al parecer que esta vacilación es significativa. En este sentido, y a pesar de que su teoría es algo más compleja que la de Font, Schanzer acaba por

143 Al respecto ver las consideraciones que hicieramos en la sección “La cuestión del estilo y la crítica universitaria”, en la primera parte de este estudio.

seguir los pasos de su colega, de modo que confirma lo que venimos diciendo. Hay que decir que si bien la vacilación no se enuncia tan explícitamente como sucedía en el texto del español, la siguiente caracterización de la novela no deja demasiado espacio para la duda:

All this truculence is being justified as typical of the epoch and it may very well be, but it is the temporal and spatial setting which prevents the book from becoming merely the morbid exploration of a tortured protagonist. The Venice of the Doges, the Florence of the Medicis, the Rome of the Renaissance Popes, the artists and the writers of the period, even the battles –related in the writer’s ‘I was there’ fashion– are much more than background for the deeds and misdeeds of the Duke of Bomarzo (81).

En el derrotero de estos críticos, con sus vacilaciones, debe observarse mucho más que una discusión sobre la justeza o no de una denominación. Sus indecisiones dejan al descubierto que la provocativa propuesta de *Bomarzo*, seguía siendo un desafío para los estudiosos todavía varios años después de su publicación.

La raíz de los problemas teóricos que hemos registrado podría residir, al menos en parte, en la naturaleza dialéctica de la parodia, en la cual siempre se observan entremezclados elementos consagrados por la tradición artística junto a otros más o menos recientes. Esa coexistencia podría servir para enlazar a *Bomarzo* con la nueva novela histórica, en todo lo que esta tiene de parodia frente al discurso tradicional. En una reseña crítica sobre el libro de Schanzer que venimos comentando, Malva Filer introduce una aguda observación que apuntala gran parte de nuestras deducciones. Aunque brevemente y sin los suficientes matices, ya que como hemos dicho se trata de una reseña, Filer objeta un aspecto esencial de las lecturas de Schanzer sobre Mujica Lainez: el hecho de que el crítico muestra una permanente inclinación por vincular al escritor con el pasado, fundamentalmente con el Modernismo. Frente a ese recurrente enfoque de Schanzer, del cual hemos dado cuenta, Filer deja asentada la posibilidad de leer la obra en armonía con las manifestaciones estéticas contemporáneas:

Podría argüirse, sin embargo, que el uso deliberado de anacronismos y el libre manejo del material histórico han configurado, en las últimas décadas, una nueva forma de novela histórica de la que algunas de las novelas de Mujica Lainez serían, sin duda, precursoras (401).

Esta lúcida consideración de Filer, además, está en línea con las interpretaciones propuestas por otros críticos que, como hemos adelantado, son una minoría en el contexto de los estudios sobre el escritor. Antes de seguir indagando en esta posibilidad, corresponde analizar los juicios de algunos estudiosos argentinos de prestigio que coinciden con la línea de Font y de Schanzer, es decir que vinculan a *Bomarzo* con la novela histórica tradicional, aunque recurriendo a argumentos más complejos que los vistos hasta aquí.

II.2.2.2-*Bomarzo* como novela histórica tradicional: el “fantasma” del anacronismo y la obsesión documental

Uno de los esfuerzos más contundentes por incluir a *Bomarzo* en el marco de la novela histórica clásica es el emprendido por Ángel Puente Guerra en su tesis doctoral¹⁴⁴. A diferencia de los trabajos considerados en el apartado anterior, en los cuales tuvimos ocasión de señalar algunas vacilaciones, el estudio de Puente Guerra sostiene una opinión monolítica en lo tocante a la concepción de la narrativa histórica en *Bomarzo* (y también en sus dos sucesoras, es decir, *El unicornio* y *El laberinto*). Según el estudioso, la dimensión histórica de *Bomarzo* solamente puede asociarse con la herencia de la literatura decimonónica y, por lo tanto, con la novela histórica tradicional. De hecho, los deslindes teóricos del estudioso acerca del subgénero parten de estudios clásicos en la materia, como son los de Brander Matthews, de Georg Lukács y Alfonso Reyes¹⁴⁵. A partir de

144 Recordemos que la tesis fue presentada en 1994, por lo que es posible que el crítico no conociera todavía el libro de Menton que, por cierto, no aparece nunca citado en el desarrollo del estudio.

145 Del primero de ellos, Puente Guerra, asegura tomar la idea de que “los hechos históricos se entretajan con los hilos del relato y, en mayor o menor medida, condicionan su desarrollo” (54). De Lukács, el concepto de que “los grandes personajes de la Historia se mantienen en la periferia de la narración, cuyo protagonismo recae sobre una figura poco conocida: en nuestro caso, un oscuro duque perteneciente a una rama lateral de la poderosa familia Orsini” (55). Finalmente, a partir de Alfonso Reyes el estudioso desarrolla la cuestión dialéctica entre literatura e historia y la consecuente superioridad de la primera para recrear la *petite histoire* en la que subyace, a su vez, una concepción cíclica de la historia. Afirma Puente Guerra: “El

estos autores, Puente Guerra vincula las tres novelas mencionadas a la esfera de la herencia de Walter Scott a través de la escuela francesa:

De lo antedicho se desprende que la trilogía laineciana, indudablemente, es heredera de un linaje de novelas históricas cuyo origen se remonta a Walter Scott. Sin embargo no debe olvidarse que, por su formación intelectual, Mujica Lainez recibe esa herencia a través del tamiz de los grandes novelistas franceses del siglo XIX, lo que incidirá tanto en su metodología de trabajo como en su determinación de evitar toda forma de literatura experimental (57).

La metodología de trabajo a la que hace referencia es la de la “novela arqueológica”¹⁴⁶ cuyo interés documental es, en ocasiones, más importante que el ficcional. El crítico insistirá en varios momentos sobre esta idea, añadiendo también el condimento del anacronismo:

Acosado siempre por lo que él denominaba “el fantasma del anacronismo”, Mujica dedicaba largos meses –a veces años– a una documentación exhaustiva que consideraba un requisito que ineludiblemente debía preceder al proceso de escritura. Este sistema de trabajo, que reproduce los procedimientos habituales en la novelística decimonónica (a los que Borges describiría incisivamente como “la ansiosa arqueología de Flaubert”), permite la inserción de Mujica Lainez en el marco de la gran tradición literaria europea, a la vez que constituye su tácita adhesión a un canon cultural –el francés– al que se siente ligado tanto por su formación como por su pertenencia a la alta burguesía argentina (70-1).

En este pasaje se pueden apreciar diferentes aspectos de interés. Por una parte es evidente la operación que busca instalar una genealogía literaria, en los términos que hemos analizado en la primera parte del presente estudio. En la

novelista basa esa concepción en el hecho de que el protagonista de la Historia es el ser humano, cuya esencia es inmune al paso del tiempo. Capaz de los mayores heroísmos y las más sórdidas vilezas, el individuo se encuentra sujeto a un puñado de pasiones (la envidia, la sed de venganza, la soberbia, el afán de poder, el egoísmo, los celos, la avaricia) que son los verdaderos resortes que condicionan su comportamiento” (56-7).

146 La fundamentación de esta observación está en los dos ejemplos principales que Ángel Puente Guerra trae a colación: “A la hora de mencionar nombres y títulos, los antecedentes más obvios de las novelas históricas de Mujica Lainez parecen ser Notre-Dame de París (1831), de Víctor Hugo, y Salammbô (1862), de Gustave Flaubert” (219, n.24). También en relación con este asunto, cabe recordar las apreciaciones de Celia Fernández sobre la tensión a la cual Flaubert sometió al género. Al respecto, véase la nota correspondiente en el apartado “Seymour Menton y la nueva novela histórica en América Latina” en este mismo capítulo.

perspectiva de Puente Guerra los vínculos filiales establecidos tienden a realzar la proclamada formación clásica de Mujica como, fundamentalmente, el refinamiento de su práctica artística.

Por otra parte, y dejando de lado las objeciones formuladas a la metodología crítica a través de genealogías, hay que señalar que la disciplina documental a que el autor se sometía antes de producir sus novelas no parece ser un dato que permita confirmar su adhesión a una u otra modalidad. En ese sentido, resulta imprescindible señalar que entre las nuevas novelas históricas enumeradas por Menton y por Fernández como ejemplos paradigmáticos de la modalidad, la indagación documental es tan minuciosa y extenuante como en la novela histórica tradicional. En otras palabras, la afirmación de Puente Guerra acerca de la seriedad en el proceso de documentación con el que Mujica Lainez sustentaba cada uno de sus proyectos literarios, es insuficiente para colocar esa producción en el ámbito de la novela histórica de corte scottiano. Por el contrario, de seguir ese criterio y oponerlo a la nueva novela histórica, se corre el riesgo de asociarla, cuando no adhiere explícitamente a esa metodología, con lo liviano, lo pasatista, lo superficial. Un testimonio importante sobre esta cuestión es aportado por Alejo Carpentier, cuya preponderancia en el surgimiento y desarrollo de la nueva novela histórica ha sido insistentemente señalada en las páginas previas. En el prólogo de *El reino de este mundo*, el autor cubano aclara que:

es menester advertir que el relato que va a leerse ha sido establecido sobre una documentación extremadamente rigurosa que no solamente respeta la verdad histórica de los acontecimientos, los nombres de personajes –incluso secundarios–, de lugares y hasta de calles, sino que oculta, bajo su aparente intemporalidad, un minucioso cotejo de fechas y de cronologías (10).

Carpentier parece adelantarse de esa manera a los reparos de los críticos y, fundamentalmente, gracias a esa aclaración podemos asegurar que la configuración de una de las obras precursoras de la nueva novela histórica no está reñida con la precisión documental, a pesar de que esa precisión sea menos evidente en el texto.

Retomando una de las citas anteriores de Puente Guerra, nuevamente se aprecia un deslinde entre la novela histórica scottiana y el concepto, no desarrollado con detalle por el crítico, de una novela histórica experimental. Esta antinomia, que responde a la voluntad de vincular a Mujica Lainez a la vez con la tradición

modernista, decimonónica y europea y que hemos objetado oportunamente¹⁴⁷, queda explicitada al afirmar el estudioso que:

Tras el fallido intento juvenil de *Don Galaz de Buenos Aires*, y alentado por el éxito que alcanzaran *Misteriosa Buenos Aires* y *La casa*, es probable que Mujica Lainez se haya sentido en condiciones de emular a su maestro Enrique Larreta en una novela histórica de largo aliento. No parece aventurado afirmar que, con *Bomarzo* y sus sucesoras, Mujica Lainez apostaba conscientemente a una carta que, de serle favorable, le permitiría entroncar su literatura con la de la gran novela europea decimonónica (58).

Desde nuestra perspectiva, se trata de una asociación arriesgada en varios sentidos. En primera medida calificar de “fallida” la incursión en la novela histórica con la publicación de *Don Galaz* parece un poco aventurado teniendo en cuenta la juventud del escritor, el contexto en que apareció la obra y los premios que obtuvo, que demuestran que en su momento fue bien recibida¹⁴⁸. Todo esto, sin contar los rasgos que hemos considerado en el capítulo anterior y que auspician una asociación con la poética del realismo mágico.

En segunda medida, como comentamos anteriormente, la relación de *Don Galaz* con el modelo de *La gloria de Don Ramiro* resultaba compleja y excedía la posibilidad de considerarla solamente un fenómeno epigonal. Si como se apuntó en su momento, Schanzer apelaba a la idea del “pastiche de un pastiche” para definir el vínculo entre ambas obras y esto, a su vez, remitía a la poética posmodernista, entonces con *Bomarzo* esos rasgos se potencian enormemente desde que la novela desmonta mucho más abiertamente las propuestas de sus modelos. Aquí habría que aclarar que, al contrario de lo que parece sugerir Puente Guerra, esto no implica quedar fuera de la tradición, sino insertarse en la misma a partir de una intensa dinámica dialógica. La continuidad no se produce por una repetición de los recursos o de los temas o de los enfoques (actitud que conllevaría en su seno la decadencia del proyecto estético desde el momento en que se propone la imitación pasiva del modelo establecido), sino a partir de una

147 Ver la sección “La cuestión del estilo y la crítica universitaria”, en la primera parte de este trabajo.

148 Aunque en la entrevista con María Luisa Biolcatti y con Osvaldo Vega, Manuel Mujica Lainez se refería a *Don Galaz de Buenos Aires* como “una novela de estudiante”, ese comentario no parece esconder una valoración negativa de la obra.

torsión de todos esos materiales. En otras palabras, en base a la misma evidencia que utiliza Puente Guerra, podría interpretarse que la estética de Mujica Lainez se posiciona en el campo literario como una revisión crítica de los modelos consagrados, que no impide el “entronque” con la tradición aunque tampoco supone un acatamiento sumiso de la misma.

Frente a este escenario, podemos recordar que en la nueva novela histórica, parte de la dialéctica se encarama en la intención del novelista de desnudar la imposibilidad de conocer “lo que realmente sucedió”, para lo cual se arbitran recursos tendientes a minar la confianza en el discurso histórico. Ciertamente esta no es una característica que podamos observar ni en *La gloria de Don Ramiro* ni en muchas de las otras novelas modernistas ni de la tradición de la gran novela europea decimonónica. Pero es, sí, un aspecto fundamental en *Bomarzo*, como se refleja en un fragmento del capítulo X donde el narrador se refiere a un par de cartas de Pier Francesco Orsini, casi los únicos documentos históricos que se conservan sobre el Duque, y que “han corrido una suerte que mueve a reflexionar” (609). Con la alusión en la diégesis a esos documentos, se crea en la novela una dimensión metanarrativa en la que se reflexiona acerca de los mecanismos del discurso histórico y sobre la inexactitud o relatividad de sus conjeturas. En el pasaje en cuestión, el narrador informa que de toda la gran cantidad de correspondencia que el Duque había escrito en el transcurso de su existencia durante el siglo XVI, solamente dos epístolas “se han salvado, y cada vez que un historiador o un comentarista se refiere a Pier Francesco Orsini, las reproduce y detalla” (609). Es decir, Mujica Lainez nuevamente implanta aquí la idea de que el panorama que podrá trazar el historiador será siempre incompleto más allá de los esfuerzos que realice:

Dedúcese de ello lo difícil que resulta juzgar a un hombre, después de muerto, por los escasos documentos que flotan, absurdos, inconexos, arbitrarios, en la vaguedad de su estela. El biógrafo arma su *puzzle* a conciencia, valiéndose de los incoherentes, deshilvanados testimonios escritos que el capricho del azar preservó, y el resto, la intimidad del personaje y a menudo sus rasgos y datos esenciales, se le escapan (609).

Una reflexión de estas características permite señalar algunas diferencias importantes con las configuraciones de la novela histórica tradicional. En este sentido, lo primero que debe llamar la atención es que el narrador incluya en su comentario la idea de *puzzle* que, como hemos visto anteriormente, Kurt Spang utiliza para ilustrar las características de la novela histórica antiilusionista. En la

misma línea, hay que decir que el espíritu que anima esta reflexión, no está demasiado lejos del segundo principio rector identificado por Celia Fernández en su caracterización de la nueva novela histórica, según el cual la metaficción es uno de sus ejes formales y temáticos. De hecho, como se recordará, la estudiosa se refería explícitamente al cuestionamiento de la actividad del historiador y de la subjetividad de su tarea, aspecto nunca problematizado por la novela histórica tradicional.

El análisis de Puente Guerra recurre a algunos de los *lugares comunes* sobre los cuales hemos trabajado anteriormente. La presencia de los mismos se observa en la voluntad de vincular la poética de Mujica Lainez, fundamentalmente en su concepción de la novela histórica, con los clásicos decimonónicos del género antes que con las manifestaciones contemporáneas a la actividad literaria del autor. Frente a esa forma de concebirlo, nosotros hemos traído a colación testimonios provenientes tanto de *Bomarzo* como de un referente importante de la nueva novela histórica (Alejo Carpentier), con el fin de demostrar que el estudio de la poética laineceana sobre este asunto debe revestir una complejidad, asentada en las numerosas facetas que pueden leerse en ella, que no siempre es remarcada por la crítica.

Otro crítico del ámbito local que se ha referido a la cuestión es Sandro Abate, cuyas observaciones sobre la vinculación de Mujica Lainez con el género apuntan a descartar también la opción de incluirlo en la corriente de la nueva novela histórica:

Sin que el ajuste cronológico merme su eficacia discursiva en los textos, lo cual nunca lo lleva a incurrir en anacronismos u otras variantes que permitan ubicarlo en el marco de la llamada Nueva Novela Histórica latinoamericana, las novelas del “tríptico esquivo” se desenvuelven en una dinámica dialéctica entre historia y ficción (*El tríptico esquivo* 22).

Aunque cuando se publicó *El tríptico esquivo* la discusión sobre la nueva novela histórica ya estaba instalada, de hecho se la menciona explícitamente, los argumentos de Abate y Puente Guerra en favor de considerar a *Bomarzo* como una novela histórica tradicional acaban siendo similares. Ambos, por ejemplo, privilegian en sus valoraciones el pretendido ajuste cronológico de los hechos narrados por sobre otro conjunto de factores relevantes, como podrían ser la importancia del narrador o de lo metaficcional.

Para reafirmar su postura en relación con *Bomarzo*, Abate recuerda el modo casi obsesivo con el que Mujica se dedicó a conseguir los pocos materiales históricos fidedignos que había por aquellos días sobre el duque y sobre el Bosque. A partir de la dinámica entre los documentos, la bibliografía, los cuadernos de notas y la novela como fue publicada, Abate subraya que el escritor hizo lo posible para que la narración se acercara lo más estrictamente a lo documental, pero:

Lo que ocurre es que estos datos son muy pocos e incompletos, al menos aquellos con los que contó el novelista para relatar la biografía de Orsini. A raíz de ello suplió a menudo con imaginación la ausencia de certeza histórica, pero fue cuidadoso en ajustar fielmente el relato a los datos efectivamente conocidos (41).

La postura de Abate se sostiene a lo largo de su estudio y se hace extensiva a otras novelas del autor, acercándose en esta dimensión a las consideraciones de Puente Guerra. En efecto, en todos los casos en que Abate se refiere a este asunto se observa la misma argumentación, es decir, la supuesta oposición entre el afán documentalista del escritor de novela histórica tradicional y el del escritor de nueva novela.

Solamente para aportar un ejemplo más, podemos mencionar que en otro capítulo de *El tríptico esquivo* donde se estudia *El unicornio*, el crítico destaca que en esa novela: “al igual que en casi todas las obras del argentino, el proceso creador caracterizado por el afán de documentación histórica, ha superado holgadamente el lapso dedicado a la redacción misma del texto” (107-8). De allí, Sandro Abate deduce que *El unicornio* no puede asociarse a la zona de influencia de la nueva novela histórica “toda vez que el narrador ha evitado incursionar en anacronismos y falsedades y hasta ha procurado de alguna manera enseñar historia al lector”¹⁴⁹ (108).

Frente a este tipo de argumentación resulta pertinente, como decíamos, insistir en que el grado de apego a la documentación no necesariamente bloquea la posibilidad de vincular obras como *Bomarzo* y *El unicornio* con la corriente nueva novela histórica. Incluso podemos retomar las palabras del propio Abate citadas más arriba, donde describía los esfuerzos de Mujica Lainez para reunir la

149 Sandro Abate discute en este párrafo, de modo explícito, la tesis desarrollada por María del Carmen Tacconi en “El unicornio de Manuel Mujica Lainez en el umbral de la renovación de la Novela Histórica”.

documentación existente sobre Pier Francesco Orsini y la necesidad en la que se vio de “suplir con imaginación la ausencia de certeza histórica”. En este sentido hay que decir que el escritor fue muy claro, en diferentes ocasiones, acerca de la flexibilidad creativa con la que se manejó a la hora de componer al personaje. En algunas de sus declaraciones periodísticas se aprecia que, descartando la problemática de la escasez documental, fue él quien eligió componer una versión más libre del personaje. Así, en conversación con María Esther Vázquez, Mujica Lainez se refería al asunto de la siguiente manera:

Después que publiqué mi libro, una señora suiza, que ya ha muerto, se dedicó a estudiar el personaje de Pier Francesco Orsini y lo hizo con una seriedad escolástica que yo no había aportado puesto que mi duque está hecho, en un setenta por ciento, sobre la base de la imaginación, porque es una novela. Esta señora, que tuvo acceso a los archivos de la familia Orsini, escribió ese libro *El misterio de Bomarzo*, que está muy bien, pero cuyo duque no coincide en absoluto con el mío (86-7).

La “señora suiza” a quien Mujica se refiere es Jacqueline Theurillat, autora de un serio estudio sobre el asunto titulado *Les mystères de Bomarzo et des jardins symboliques de la Renaissance*, cuyo contraste con la novela permite observar que el escritor argentino no se mantuvo tan apegado a los datos históricos como podrían sugerir las opiniones de Abate y Puente Guerra. Entre las diferencias de ambos libros hay que mencionar, por ejemplo, aspectos tan esenciales como la fecha de nacimiento del Duque (que dista entre uno y otro en quince años, con los consecuentes anacronismos que podrían señalarse en la novela); la joroba que Mujica Lainez imagina en la espalda de Pier Francesco y cuyas implicaciones son transversales en toda la narración¹⁵⁰; y, por supuesto, que la seriedad “escolástica” de Theurillat le impidió concebir que el protagonista de su biografía fuera inmortal.

Al introducir brevemente estas comparaciones con el libro de la historiadora suiza no pretendemos, por cierto, establecer un juicio de valor, ya que la precisión histórica no es requisito de una obra de ficción. Sencillamente, procuramos sugerir que la cuestión de los “fantasmas del anacronismo”, que es esgrimida por Abate y por Puente Guerra como un argumento para vincular a Mujica con las corrientes tradicionales de la novela histórica, no parece ser tan

150 Ver, al respecto, el estudio de Carolina Depetris, en especial el capítulo I: “Bomarzo o el conflicto como estructura”.

determinante para el autor. Por el contrario, en nuestra opinión el miedo a los anacronismos se revela como un eficaz instigador en la tarea de documentación previa a la novela, pero no resulta restrictivo en la posterior etapa creativa, en que el escritor prefirió descartar datos efectivamente documentados en favor de su fantasía y exigencias estéticas. En otro nivel, también se verifica, cuando desde la propia novela se insiste en la relatividad intrínseca a la investigación histórica, independientemente de todos los documentos que el historiador haya podido consultar en su tarea.

Mujica Lainez tenía muy presente esta relación dialéctica entre el encorsetamiento documental y la libertad creativa. Reina Roffé, en una entrevista con el escritor, opina que “*Bomarzo, El unicornio y El laberinto* son novelas en las que se percibe el trabajo de un historiador” a lo que Mujica Lainez responde marcando bien las distancias:

En cierto sentido, porque surgieron de una exhaustiva documentación. Antes de redactarlas, escribí numerosos cuadernos en los que consigné el resultado de muchas lecturas, de muchas indagaciones y de documentos de todo tipo. Ahí funcionó, desde luego, más que el novelista, el historiador. Luego entró el novelista que trabaja con la imaginación para crear sucesos que se despegan de la realidad, de la historia, con el propósito de presentar criaturas fantasmales, más o menos fantasmales y terribles (112).

Lo que reafirma la idea de que, por ejemplo, si para cumplir el plan de su proyecto estético el Duque debe ser inmortal, nacer con 15 años de diferencia respecto a la evidencia recogida en la documentación existente, convertirse en un asesino impiadoso, ser testigo presencial y hasta protagonista de eventos registrados por la historiografía aunque no se pueda tener certeza de que el Pier Francesco histórico estuviera allí y, finalmente, si debe crecerle una joroba que nunca tuvo; si todo eso es necesario para cumplir con el plan estético trazado por el autor, como decíamos, entonces el fantasma del anacronismo y la rigurosidad en la documentación pasan evidentemente a un segundo plano, por detrás de la fantasía creadora.

En función de lo expuesto, por una parte, podemos asegurar que nos encontramos frente a un hecho cuyas consecuencias no deberían perderse de vista a la hora de considerar la inserción de la obra en el subgénero de la novela histórica y, por otra parte, que sería preciso realizar también un estudio más abarcador en el que se pudiera corroborar si una actitud semejante, por lo que

tiene de paródico y de crítico a la vez, se verifica en escritores que la tradición crítica no duda en colocar dentro de los cauces de la novela histórica tradicional.

II.2.3-Hacia una lectura posmoderna de *Bomarzo*

Dejando de lado las cuestiones relativas a la biografía del protagonista y a los sucesos documentados a los cuales nos referimos en el apartado precedente, nos parece que ampliar el campo de inmanencia de nuestras especulaciones, por fuera de lo que se viene considerando hasta aquí como materiales y documentos históricos en *Bomarzo*, podría ayudar a clarificar el asunto.

Los conceptos de “documento” o de “investigación” que se desprenden tanto del estudio de Ángel Puente Guerra como del de Sandro Abate, y que sirven para considerar a *Bomarzo* como una novela histórica tradicional, se limitan exclusivamente a evaluar la relación de la obra con la historiografía pero siempre desde una concepción restrictiva de la disciplina. Nos parece pertinente extender las observaciones realizadas hacia otras zonas del saber histórico, de modo que podamos apreciar mejor las disposiciones del escritor en relación con los documentos de los cuales se vale y que revelan, en nuestra óptica, su práctica posmoderna de la escritura.

Nuestra inquietud parte, por cierto, de una observación realizada por Sandro Abate en el capítulo de su libro dedicado a *Bomarzo*, donde el crítico detecta la presencia de cuatro componentes discursivos en la novela: el discurso historiográfico, que está compuesto por “la investigación genealógica, los libros y apuntes de historia consultados, la información sobre personajes y hechos históricos (Carlos V, la batalla de Lepanto, etc.)” (32); el artístico, “básicamente el literario (Ariosto), el pictórico (Lotto) y el escultórico (el Sacro Bosque); el precientífico y científico, conformado por el componente astrológico, el mágico y el alquímico; y, finalmente, el discurso referencial, en el que resalta la identificación autor-narrador, los elementos autobiográficos¹⁵¹.

151 Nos ocuparemos de este asunto en el próximo capítulo.

En el apartado precedente, ya hemos visto cómo Abate se inclina por señalar una presunta tendencia de Mujica Lainez a mantenerse fiel a los documentos correspondientes al primero de los componentes discursivos identificados, es decir, los de tipo biográfico o genealógico. De nuestra parte hemos presentado algunas objeciones frente a esa postura y, sin la intención de vincular directamente a *Bomarzo* con la nueva novela histórica, hemos aportado datos suficientes como para sospechar que ese vínculo sería posible de establecer.

Sin embargo, en este contexto, podemos plantear la pertinencia de estudiar la forma en que el discurso que responde a la historia del arte (la segunda modalidad discursiva señalada por Abate) se inserta en la novela. De esa manera podríamos observar los procedimientos seguidos por Mujica Lainez en la escritura de la obra y, consecuentemente, determinar en qué grado su poética registra puntos de contacto con las tendencias posmodernas del arte. Nuestra propuesta es que tanto las esculturas del Sacro Bosque como las obras de arte y las autobiografías de artistas del Renacimiento comentadas en *Bomarzo*, todas utilizadas como inspiración y documentación para escribir la novela, pueden ser consideradas un conjunto de “documentos” que han sido consultados por Mujica Lainez. Si es así, ¿no sería coherente examinar también la relación de *Bomarzo* con esos documentos para determinar si se trata de una novela que se apega a la historia del arte (entendida como una disciplina que se vale de las mismas herramientas que la historiografía pero que versa sobre los hechos del arte exclusivamente)? y, si vamos un poco más lejos, ¿no sería necesario también verificar en esta materia si *Bomarzo* no “incurre en anacronismos y falsedades” y si pretende “enseñar historia al lector” o si, por el contrario, los deforma voluntariamente con un propósito diferente? Y si pudiera constatarse que efectivamente hay una manipulación consciente de esos recursos, ¿qué consecuencias relativas a la especulación de la teoría literaria se deducirían de ello?

Nuestro abordaje del tema se centrará en dos casos: el primero, se relaciona con lo relativo al planeamiento, ejecución y significación del Sacro Bosque, que constituye un verdadero eje en torno al cual se desarrolla la acción de la novela. El segundo caso, tiene que ver con el pintor Lorenzo Lotto y con dos de sus obras, a las que el narrador de la novela se refiere constantemente a lo largo del relato. Debe quedar en claro que nos concentraremos en estos dos aspectos solamente con el afán de estudiar los modos en que el autor ha operado con el material

histórico/artístico disponible al concebir su novela. En ese sentido, por ejemplo, no nos proponemos realizar un abordaje específico y en profundidad sobre la influencia del arte renacentista en *Bomarzo*, tema sobre el cual existen excelentes estudios que quedan consignados en la bibliografía. Tampoco debe pensarse que estos son los únicos casos en los que se registra este tipo de dinámica, sino que se trata apenas de dos ejemplos representativos de un proceder configurador en la poética del autor.

II.2.3.1-Armar un rompecabezas: el Sacro Bosque y la escritura de la novela

En *Bomarzo*, la concepción y materialización del monumental Sacro Bosque de los Monstruos es uno de los hilos conductores de toda la trama. En medio del complicado panorama que imponía la falta de documentación sobre el tema, una de las grandes dificultades que tuvo que sortear Manuel Mujica Lainez, fue el de la significación de las esculturas que componen el parque. Es justamente en función de la importancia que ese núcleo temático reviste a lo largo de la novela, que nos parece que se puede observar parte de la concepción poética que anima su dimensión histórica y analizar su funcionamiento.

En primera medida debemos señalar que, de aceptar la idea de que las esculturas son momentos de la vida del Duque, desde su propia perspectiva el proyecto del parque supone una secuencia lógica que parte de los diferentes hechos y que posteriormente, con el tamiz de los años, son recreados por medio de una nueva escultura. De ese modo resulta que el conjunto escultórico cumple en la novela el papel de un resumen de los momentos y personajes más relevantes y llega a configurar, como lo explica el protagonista-narrador, un álbum de su propia vida:

Un libro de rocas. El bien y el mal en un libro de rocas. Lo mísero y lo opulento, en un libro de rocas. Lo que me había estremecido de dolor, de ansiedad, la poesía y la aberración, el amor y el crimen, lo grotesco y lo exquisito. Yo. En un libro de rocas. Para siempre. Y en Bomarzo, en mi Bomarzo (*Bomarzo* 583).

En segunda medida, cabe resaltar que desde el punto de vista del modo de trabajo de Mujica Lainez, la lógica ha sido la inversa ya que el escritor ha partido

de la escultura concreta, finalizada, para desentrañar, o mejor dicho imaginar, el proceso que ha llevado a su plasmación. Las esculturas, que Mujica Lainez visitó por primera vez durante un viaje en 1958, se presentan inicialmente como un enigma ya que no existe certeza sobre la verdadera intención del artista que las creó. El escritor concibió, libremente, no solamente la idea de que las esculturas representaban los momentos más trascendentes en la vida del Duque que había planeado el parque, sino que ideó los sucesos que supuestamente habían dado origen a las mismas. En las conversaciones con María Esther Vázquez, Mujica Lainez se refiere a la cuestión de la siguiente manera:

Todo eso [los documentos que pudo consultar] me sirvió para deducir que cuando el duque hizo transformar a las rocas del parque, que son de piedra blanda, esas transformaciones no eran el resultado de un capricho sino que ilustraban la biografía del duque. Entonces fui atando ideas, comparando, deduciendo y así, por un lado, armé el parque y su interpretación y, por el otro, ese libro tan largo y que a mí me parece que debe ser difícilísimo de leer (*El mundo de Manuel Mujica Lainez* 86).

La aparición de verbos como deducir y armar deja en claro el modo en que procedió el autor, quien para escribir su novela también tuvo que enfrentarse con un “puzzle”. La aceptación que hace Mujica Lainez sobre la especulación como método compositivo, representa el correlato de las palabras que ponía en boca de Pier Francesco cuando éste se quejaba de que los historiadores buscan reconstruir su biografía solamente a partir de las dos cartas de su puño y letra que han sobrevivido al paso de los siglos¹⁵². En nuestro intento por defender la perspectiva de que una mirada posmoderna es la que subyace a la escritura de la novela, la consecuencia que se deriva de todo esto es que se aprecia una actitud artística relacionada con la dinámica de la parodia. En ese sentido, tal como señala Hutcheon en algunos de los pasajes ya comentados, el arte posmoderno registra un grado de referencialidad elevado respecto de su antecedente o modelo, pero reinterpreta en gran medida sus intenciones originales al mismo tiempo que pone en evidencia esa interpretación. Estas suposiciones son, en cierta medida, confirmadas por Sandro Abate:

No sería descabellado, entonces, arriesgar la hipótesis de que Mujica Lainez, fascinado por los monumentales testimonios de piedra del parque, pensara en

152 Ver el fragmento de la novela citado al respecto en el apartado “Bomarzo como novela histórica tradicional: el ‘fantasma’ del anacronismo y la obsesión documental”.

escribir una novela que develara el itinerario autobiográfico de esas piedras talladas, que fuera capaz de otorgarles un valor alegórico en función de situaciones personales y sentimientos de debería desenvolver en el transcurso del relato a la luz de investigaciones, o bien supliéndolas por medio de su imaginación (...), una novela, en definitiva, escrita bajo la consigna pretextual de dotar de una interpretación determinada a cada una de esas monumentales moles de piedra que habitan el suelo boscoso y rojizo de Bomarzo (*El tríptico esquivo* 30).

Como queda dicho, gran parte de la novela se desarrolla como una excusa para justificar la fisonomía y el significado de las esculturas que componen el parque del castillo de Bomarzo. En este sentido, es evidente que Mujica Lainez ha partido de lo que en la diacronía de su novela será el resultado, es decir el Bosque ya esculpido, y ha creado una supuesta biografía del Duque que lo justifica. Más allá de la explícita confesión del rol que el intérprete cumple, y que aparece formalizada mediante la metáfora de “armar el rompecabezas a partir de los fragmentos dispersos” que mencionamos más arriba, es relevante insistir en el modo dialógico de que se vale el autor desde la novela misma para legitimar su procedimiento compositivo. En función de todo esto, se orquesta una estructura que permite explicar de un modo muy personal las complejas esculturas del parque, por ejemplo la que representa al narrador:

La peña más alta se transmutó en un Neptuno desmesurado que apoyaba el desnudo torso en un muro ciclópeo. Era, con sus barbas y su cabellera derramadas sobre los hombros y el pecho, la alegoría pujante del mar, del infinito oceánico, de la eternidad, de la inmortalidad, del gran sueño que nació cuando abrí los ojos a la vida. Un monstruo horrible, sobre cuya testuz se irguió una esfera decorada con las barras del escudo de Orsini, fue mi propia figuración, la del contrahecho que sustentaba el fardo heráldico de la gloria familiar. Encima, mandé modelar una fortaleza, la fortaleza de Bomarzo. Los Orsini y Bomarzo me aplastaban, pero yo los sostenía, desde mi espanto, casi hundido en la tierra madre. Luego estaba la tortuga coronada por una figura musical, de la que un ingenioso mecanismo de aguas arrancaba sonidos suaves y que significaba la derrota y el ansia de mi poesía (598-9).

Transcurrida la mayor parte de la novela, cuando el bosque va tomando forma, la simbología atribuida por el narrador a la estatua que lo representa, queda totalmente justificada en función de los hechos que él mismo ha narrado previamente. El estigma físico que lo acompaña; el agobio del peso de la tradición familiar y el miedo a no ser digno de ella; el llamado profundo de su tierra, con su pasado etrusco y sus misterios; y, finalmente, la búsqueda incansable de la inmortalidad, una de cuyas vertientes fuera la escritura de un

largo poema titulado “*Bomarzo*” al igual que la novela que estamos leyendo, son todos ellos hilos conductivos que el narrador ha ido introduciendo y desarrollando a lo largo de las páginas que componen la falsa autobiografía del duque renacentista. Paralelamente a esa línea intimista, que pretende revelar la “verdadera” simbología de cada una de las estatuas del Bosque, se introduce, se comenta y se cuestiona el discurso de los especialistas en historia del arte:

Eruditos de hoy han declarado que esa escultura [la tortuga] se inspira en un relato de Pausanias acerca de una estatua de Fidias, de una Afrodita que apoya su pie sobre una tortuga, y en un fresco de Vasari, de la Sala de los Elementos del Palacio Viejo de Florencia, en el que la fortuna lleva una tortuga bajo el brazo, pero no hay tal. Tan lejos me hallaba de eso como de las quimeras hindúes (599).

La “verdadera” significación de los símbolos del Bosque que el narrador conoce, porque él lo planificó, se legitima a partir de la desautorización del saber erudito. Mujica Lainez sencillamente podría haber evitado mencionar las especulaciones de los especialistas, pero al desmontarlas explícitamente logra crear la ilusión de un dialogismo entre el saber que podríamos llamar académico y el testimonial (que es el aportado por el mismo Duque y que es el que finalmente se convalida en la novela). Una exégesis de los hechos, que además se impone sobre un conocimiento formal a partir del recurso ficcional de la inmortalidad del narrador, o la técnica del “yo estuve ahí” como lo llama Schanzer, trasunta una actitud que va mucho más lejos que un simple juego retórico. La narración de Vicino no solamente pretende ser la interpretación de una obra de arte (un conjunto escultórico, en este caso), sino que tiende al cuestionamiento de todo un sistema racionalista que concibe la historia en términos científicos y que, tras su pretendida objetividad, oculta la subjetividad del historiador.

Tanto la vida histórica del protagonista como la significación de su *boschetto*, ambos ejes centrales de *Bomarzo*, permanecen aún hoy en gran medida como incógnitas para la historiografía. Se sabe que Mujica Lainez partió del monumento lítico para reconstruir la vida del personaje, pero su interpretación es absolutamente libre y así como arribó a la conclusión de que las estatuas representan aspectos biográficos del duque y de que cada una simboliza un suceso de su vida, también hubiera sido posible que arribara a otras explicaciones porque, en definitiva, la clave de la interpretación se desconoce:

en la dialéctica entre novela e historia, recorrió el camino inverso: en gran medida no partió de la historia para construir la novela, sino que –al modo del relato mítico– se

valió de los testimonios artísticos que perduraron para reinventar la historia (Abate 51).

La diferencia entre mito e historia, que Abate sintetiza acertadamente en este fragmento es, en cierta medida, la que alimenta a la nueva novela histórica en su discurso legitimador de versiones alternativas sobre los acontecimientos, versiones de las cuales la historiografía tradicional no ha logrado (o no ha querido) dar cuenta.

En el próximo apartado seguiremos observando otro núcleo temático, afín al analizado aquí, a partir del cual la novela pone en práctica el socavamiento de la concepción histórica basada en el testimonio documental. Tesis que, como se desprende de lo estudiado en apartados previos, responde a los lineamientos de la nueva narrativa histórica.

II.2.3.2-Un rostro para el mal: lo pictórico en *Bomarzo*

En este punto resulta indispensable retornar al trabajo de María Caballero que hemos mencionado más arriba. *Novela histórica y posmodernidad en Manuel Mujica Lainez* está encaminado fundamentalmente al estudio de los procedimientos posmodernos que le permiten, al autor de *Misteriosa Buenos Aires*, refundar la nacionalidad argentina. Es por eso que según la estudiosa, después de crear un pasado mítico para Buenos Aires y de pintar melancólicamente la decadencia de su clase con las novelas de la saga de la sociedad porteña, Mujica Lainez “vuelve sus ojos a las raíces europeas, identificándose con el duque renacentista que quiso ser inmortal” (154). Desde esa base, propondrá la inclusión de *Bomarzo* en la órbita de la nueva novela histórica. En este sentido, ya hemos visto cómo María Caballero criticaba algunos de los juicios de Seymour Menton por considerarlos subjetivos y en exceso restrictivos:

El perspectivismo respecto de la verdad, de la distorsión histórica apuntalada en la hipérbole o el anacronismo, la impredecibilidad de la historia en definitiva, están entre los rasgos que Menton considera constitutivos de la narrativa histórica actual. *Bomarzo* entrará por derecho dentro de la nueva narrativa histórica (*Novela histórica y posmodernidad...* 144).

Así, la autora sostiene una posición por la cual se destacan las particularidades de la novela que tanto Font como Schanzer no valoran lo suficiente y que Puente Guerra y Abate desestiman de plano, cuando niegan que *Bomarzo* pueda relacionarse con los cambios introducidos por la nueva narrativa histórica. Si bien, como ha quedado expresado anteriormente, nuestro planteo sobre estos asuntos coincide con el de Caballero, a continuación procuramos indagar en algunas cuestiones que han quedado desatendidas en el trabajo de la autora y que, según nos parece, son fundamentales para desentrañar el modo en que opera el discurso histórico en la novela.

María Caballero destaca el importante rol que juegan en la novela los dos retratos pintados por Lorenzo Lotto, que son mencionados en varias ocasiones a lo largo de la narración por ser identificados con la imagen del protagonista y la de su padre. Caballero, a propósito de los mismos, estudia el proceso de reconocimiento del Duque y sus consecuencias:

La contemplación del retrato, el propio o el paterno remite a la pregunta por el sentido de la vida, por la esencia del ser humano. Esa indagación tiene mucho que ver con la pérdida del centro en las épocas de crisis histórica. Renacimiento y siglo XX tienen en común esa problemática: desterrado el teocentrismo, se produce una exaltación del hombre que no es capaz de llenar el vacío subsiguiente. Y este punto vuelve a convertir en posmoderna la novela *Bomarzo* (150).

En relación con esto, y según deja en claro Abate a partir de la atenta lectura de los cuadernos que iba completando Mujica antes y durante la composición de la novela, la importancia de los dos retratos en la concepción de la historia está casi a la misma altura que la de la interpretación del parque de estatuas del castillo: “La idea de identificar a Pier Francesco Orsini y a su padre con sendos retratos de Lorenzo Lotto, es una de las primeras en la cronología de *Bomarzo* y ya se encuentra apuntada en el cuaderno número uno” (*El tríptico esquivo* 45).

La primera imagen es la que se conoce como “Retrato de San Segismundo”, en la que de acuerdo con lo expresado por el narrador de la novela, figura retratado Gian Corrado Orsini, su propio padre. La pintura, que está alojada en la Iglesia de Santo Domingo, en Recanati, es visitada por el protagonista, desesperado por recordar el rostro del padre muerto:

Ese, San Segismundo, era mi padre. ¡Claro que lo era! Mi padre, pintado en 1506, un lustro y un año antes de que mi venida al mundo le causara tan colérica decepción... Pero, aunque inmediatamente lo reconocí, ¡qué apartada, qué opuesta resultaba esa

imagen de aquella, escondida hasta entonces en mi memoria, que yo recuperé al punto, cuando comparé el retrato de Lorenzo Lotto con el que afloraba por fin, intacto, nítido, de la bruma de mis recuerdos! (293).

La escena en que el protagonista se enfrenta con la pintura de su padre es importante porque representa la problemática relación entre recuerdo y realidad, que evoca el modo en que Mujica concibió la novela. Como se señalara oportunamente, la idea de *Bomarzo* surge de supuesto un “*déjà vu*” experimentado por Mujica Lainez al visitar el Sacro Bosque en 1958. El escritor ha contado que al caminar entre las esculturas experimentó la sensación de “recuperar” su vida pasada¹⁵³. Si el recuerdo que el narrador declara conservar sobre el rostro de su padre es una imagen tan diferente a la que ha preservado Lotto en la pintura, ¿no sería acaso lógico pensar que el mismo obstáculo existe en la narración de su propia biografía, sobre todo teniendo en cuenta que, según el planteo de la novela, han pasado casi cinco siglos y que el encargado de “recuperarla” es un escritor porteño en el cual ha “transmigrado”? Durante su permanencia en el recinto de la iglesia de Recanati, frente a la obra de arte, Vicino Orsini reflexiona profundamente acerca del asunto:

¿Qué significaba ese retrato? ¿Qué me enseñaba? Empinado ante el altar, me esforzaba yo por interpretar su símbolo. ¿Quería decir que, frente a la verdad que creemos poseer como única, existen otras verdades; que frente a la imagen que de un ser nos formamos (o de nosotros mismos), se elaboran otras imágenes, múltiples, provocadas por el reflejo de cada uno sobre los demás, y que cada persona –como ese pintor Lorenzo Lotto, por ejemplo– al interpretarnos y juzgarnos nos recrea, pues nos incorpora algo de su propia individualidad, de tal suerte que cuando nos quejamos de que alguien no nos comprende, lo que rechazamos, no reconociéndolo como nuestro, es el caudal de su esencia más sutil, que él nos agrega involuntariamente para ponernos a tono con su visión de lo que para él representamos en la vida? (*Bomarzo* 294).

En este fragmento reside, según observa María Caballero, una de las “claves para identificar a *Bomarzo* como nueva narrativa histórica” ya que “a pesar del titánico esfuerzo de documentación, son otros los móviles del autor” (*Novela histórica y posmodernidad* 151): se trata de conferirle un estatuto singular a la recepción de la obra, acorde a los más posmodernos recursos, que termina por

153 Ver también, más adelante, el apartado “Inmortalidad y reencarnación como umbrales a la autoficción en *Bomarzo*”, donde tratamos específicamente esta cuestión.

configurar un texto “que no tiene nada que ver con la novela de recreación arqueológica” (151). Caballero profundiza su análisis desentrañando la naturaleza del narrador puesto que allí reside, según la estudiosa, una clave fundamental para entender la distancia entre las dos modalidades de novela histórica y la posición que ocupa *Bomarzo* frente a ellas¹⁵⁴.

Por otro lado, si bien el fragmento de la novela citado es un pequeño pasaje de una reflexión que se extiende a lo largo de varias páginas, parece pertinente insistir en que la dinámica establecida entre la memoria del Duque y el cuadro de Lotto que representa la figura de Gian Corrado, reproduce el movimiento análogo que se establece entre el Duque histórico, como modelo, y la interpretación que Manuel Mujica Lainez hace de él para poder escribir la novela. Este recurso metaficcional no es señalado por Caballero, aunque a nuestro juicio reviste una importancia igual a la del narrador.

Similares conjeturas pueden elaborarse en torno a la identificación del protagonista de la novela con el modelo del “Retrato del Gentilhombre en el estudio”, el segundo cuadro de Lotto al que nos referíamos más arriba. Esa identificación entre Pier Francesco y el personaje retratado en la obra constituye, también, una atribución falsa en términos estrictamente historiográficos, ya que el Duque histórico no fue el modelo de Lotto. Este nuevo retrato se acopla al de San Segismundo (pintado veinticinco años antes) en la sospecha, expresada por el narrador, de que el pintor que los plasmó pudo haber puesto mucho de sí mismo en ellos:

Seguramente hay en ambas imágenes, en la de mi padre y en la mía, mucho de Lorenzo Lotto, de lo que él era, encubría y combatía y sólo se manifestaba en su pintura, pero los dos Orsini le brindamos, a un cuarto de siglo de distancia, con nuestras esencias oscuras, afines con la complejidad de su propia esencia, la ocasión anhelada de expresarse y de confesarse, expresándonos y confesándonos (368-9).

Es preciso insistir, nuevamente, en que nos encontramos ante una especulación que describe mejor la realización del libro que estamos leyendo que la de los cuadros en cuestión. En este sentido, y parafraseando al narrador de *Bomarzo*,

154 Similares conclusiones podrían elaborarse en torno a *El laberinto*, cuyo protagonista es también una atribución falsa y ahistórica de un personaje incluido en un famoso cuadro: el pajecillo de “El entierro del Conde de Orgaz” de El Greco.

podría asegurarse que Mujica ha puesto en su Duque mucho de sí mismo y que ha encontrado en él la ocasión de “expresarse y de confesarse”.

A lo largo de la novela, la factura del “Retrato del Gentilhombre en el estudio” y su suerte son comentados recurrentemente por el narrador, llegando su importancia a ser equivalente a la que tienen las descripciones de algunas batallas y ceremonias históricas de las cuales el Duque es participante o testigo¹⁵⁵. Casi desde el inicio de la novela el cuadro ocupa un rol importante, que se irá acentuando en la medida en que Pier Francesco vaya develando una serie de detalles íntimos (que solamente un testigo directo podría conocer) sobre la forma en la que posó para Lotto y, también, en la medida en que revele algunos secretos relacionados con el simbolismo de la obra:

Esos elementos alcanzan una jerarquía fundamental en el cuadro, y son característicos del gusto de Lotto por los símbolos. La lagartija que hay en la mesa, sobre el chal azul –la lagartija sexual de Paracelso, que el pintor descubrió en mi cámara del palacio– el manojito de llaves, las literarias plumas, los pétalos de rosa esparcidos junto al libro que hojeo, y, detrás, en el mismo plano donde se advierte mi gorra con la medalla de Cellini, esas alegorías inesperadas: el cuerno de caza y el pájaro muerto, fraternizan en la obra de Lotto con los objetos misteriosos –la áurea garra, la lámpara, el minúsculo cráneo, las marchitas flores, el ramillete de jazmines y las alhajas– que aparecen en otras efigies suyas. Lorenzo procedía así, por alusiones, por cifras, por incógnitas (*Bomarzo* 367-8).

Caballero ha visto, en la simbología que se propone para interpretar el retrato, una cifra de la “poliédrica identidad” del protagonista y ha propuesto una detallada descripción (148-52). En este sentido, como ya hemos comentado, la autora se atiene casi exclusivamente a la dimensión individual y, aunque explica muy detalladamente las derivaciones de los símbolos y las implicaciones del autorreconocimiento del personaje, desatiende la dimensión del retrato como un

155 En relación con la pintura ver especialmente el capítulo VI de *Bomarzo*, titulado “El retrato de Lorenzo Lotto”, donde se desarrolla con detalle la cuestión. Vale la pena aclarar que, aunque no nos ocupamos aquí del asunto, también desde una perspectiva centrada en los hechos documentados por la historiografía clásica, y de los cuales el Duque participa (como podrían ser la batalla de Lepanto o la coronación de Carlos V como emperador), existe material suficiente como para afirmar la subjetividad y la preminencia de la intención ficcional por sobre la documental. De hecho, el capítulo sobre la batalla de Lepanto lleva por título “Mi Lepanto”, con la clara intención de que el pronombre posesivo refuerce la perspectiva individual.

objeto histórico y como una obra de arte que es comentada desde la novela. En nuestra opinión, y descontando la importancia de estudiar la falsa identificación del Duque con el modelo y las subjetivas interpretaciones que realiza el narrador¹⁵⁶, sería importante también analizar de qué modo el “Retrato del Gentilhombre en el estudio” se relaciona, desde la novela, con la historia del arte y con el campo cultural y, qué consecuencias se desprenden de ello.

En *Bomarzo*, de modo explícito, se establece un contrapunto dialógico con algunos textos de la historia del arte, como ser catálogos de museos y estudios específicos sobre el período en general o sobre Lorenzo Lotto en particular. Sandro Abate recoge de uno de los cuadernos de Mujica, el número 3 para ser más exactos, el comentario de Gino Fogolari acerca de esa pintura:

Es inútil fantasear en torno al personaje y al tiempo en que vivió; mejor sentir la obra sólo como pintura. Ese ropaje negro, esa camisa blanca, esa cara pálida, descarnada, surcada de sombra y de dolor, y esas manos hacen de este desesperado de Amor, uno de los retratos más espirituales de Lotto (Cit. por Abate *El tríptico esquivo* 46).

Abate también demuestra que al describir al protagonista, el escritor se apegó a esta caracterización, llegando incluso a aludir explícitamente al texto del crítico. Así, al comienzo de la novela, después de dar cuenta de su malformación física, se propone mencionar también los aspectos positivos de su exterioridad y lo hace en los siguientes términos:

mi cara pálida y fina, de agudo modelado en las aristas; de los pómulos, mis grandes ojos oscuros y su expresión melancólica, mis delgadas, trémulas, sensibles manos de admirable dibujo, todo lo que hace que un crítico (que no imagina que ese personaje

156El asunto puede abordarse desde varios niveles diferentes. El más obvio y abundante es el técnico, que se refleja por ejemplo en los comentarios de Vicino sobre la destreza del pintor para esconder la deformidad física que lo tortura a lo largo de toda su vida: “Y no ha quedado ni un solo rastro, para el futuro, de tan palmarias y patéticas irregularidades; ni siquiera en mi maravilloso retrato por Lorenzo Loto, el de la Academia de Venecia, una de las efigies más extraordinarias que se conocen, en la cual no figuran para nada ni mi espalda ni mis piernas, y en la que los pinceles de Magister Laurentius, cuando yo contaba veinte años, prestaron relieve a lo mejor que he tenido” (23). Acotaciones como ésta, en relación con la maestría de Lotto, se repiten en innumerables ocasiones y sirven, según Ángel Puente Guerra, para resaltar la paradoja del destino de un hombre que persigue la inmortalidad a través de diferentes medios, pero que siempre por algún motivo, permanece en el anonimato (Un aleph en la narrativa... 105).

es el duque de Bomarzo, como no lo sospecha nadie y yo publico por primera vez) se refería a mí sagazmente, adivinándome con una penetración psicológica asombrosa, y designándome *Desesperado del Amor* (23).

Como se ve, Mujica Lainez no solamente recurre al nombre que Gino Fogolari imagina para el personaje del cuadro y que el escritor había registrado en sus apuntes de trabajo, sino que la descripción en general del retrato coincide con la que elabora el crítico de arte en el fragmento transcrito más arriba. Pero la operación sobre la historia del cuadro y sus significados no se detiene allí, sino que se dirige a una interacción explícita con críticos e historiadores del arte. Bajo el amparo de lo que Schanzer denomina la técnica del “*I was there*” (*The persistence of human passions* 26 y 81), es decir, a partir de la ilusión de inmortalidad creada mediante la reencarnación de Vicino en el escritor sudamericano que recientemente ha “recuperado” la memoria de su vida pasada, la voz narrativa cuestiona algunas hipótesis propuestas desde los ámbitos de estudio formal. Esto sucede, por ejemplo, cuando el narrador manifiesta sentirse herido en su amor propio porque el modelo del retrato ha sido identificado por un crítico de arte, con Ludovico de Avolante: “Por ello me duele que no se sepa que ese personaje (...) es Pier Francesco Orsini, duque de Bomarzo, y que algún comentarista proponga para modelo del mismo a un señor Ludovico Avolante” (369). Frente a esa especulación del crítico, el narrador, en función del mecanismo mencionado, tiene la autoridad suficiente como para corregir las hipótesis. Como decíamos, se trata de una mecánica que se repite a lo largo de la obra, llegando en varias ocasiones al extremo de poner en tela de juicio los presupuestos de los especialistas más reconocidos sobre el tema. Un caso que podríamos considerar paradigmático es cuando el narrador discute abiertamente (y con algo de humor) a Bernhard Berenson¹⁵⁷:

lo que sí sé y proclamo y mantendría ante el sabio Berenson si se levantara de la tumba, es que yo serví de pauta en el palacio Emo de Venecia, el año 1532, para que

157 Este crítico fue una auténtica eminencia sobre el Renacimiento y, particularmente, sobre Lorenzo Lotto, acerca del cual publicó un famoso y pionero estudio en 1894. En efecto, hay que recordar que el pintor veneciano era poco conocido por esa época y que adquirió relevancia gracias a Lorenzo Lotto: *an essay in constructive art criticism*, el libro de Berenson. Para mayores detalles sobre la vida y la obra del crítico, puede consultarse la entrada dedicada en la página web del Dictionary of art historians: <http://www.dictionaryofarthistorians.org/berensonb.htm>.

Magister Laurentius pintara el discutido retrato del gentilhomme. Por lo menos hasta 1572 el óleo estuvo en el castillo de Bomarzo. Desconozco qué fue de él más tarde (...). Mis descendientes me han saqueado; han desparramado lo más mío. No contaban con que alguna vez me sería dado el privilegio sobrenatural de escribir estas páginas (369).

No es casual que Mujica elija a este famoso crítico de arte quien, además de revalorizar en el albor del siglo XX al pintor renacentista que había caído en el olvido, introdujo un método más científicista en los tratados de arte. A través de su persona, como estamos por ver, se cuestiona en general toda una forma de encarar los estudios históricos y de concebir las ciencias. Tal y como lo hiciera al referirse a las dos epístolas mencionadas anteriormente, lo que el narrador impugna en el pasaje citado es un tipo de discurso que se pretende sólidamente fundamentado pero que, en definitiva, está desarrollado a partir de una serie de documentos dispersos sobre los cuales se monta una visión que puede llegar a ser satisfactoria, pero que no es necesariamente la única posible. Para entender la deconstrucción que plantea la novela sobre la pretendida solidez del discurso histórico de base científicista, basta con comparar el fragmento que hemos citado con las palabras que abren el prefacio de Berenson a la segunda edición de *Lorenzo Lotto: an essay in constructive art criticism*:

This book has another object in view than the bringing together of mere information regarding Lotto. It is an attempt to reconstruct Lotto's character, both as a man and as an artist. Consequently only such data as served this purpose have been considered. No document that can throw light on the painter's career, no authenticated work, at all accessible, has been neglected. Such documents, however, as would bring more increase to the pages of a book than to the intimacy with an artist have been left to the delectation of lovers of old paper, in and for itself. As to pictures known only by hearsay, they cannot and must not be considered in forming an estimate or in defining the quality of an artist, vicarious experience of the work of art being less than useless in criticism (vii).

Berenson aplica en su libro una racionalidad de la que, en general, carecían los estudios sobre arte. Sin embargo, es él mismo (hablando de sí en tercera persona), quien se ocupa de dejar en claro que sus intereses son mutables al afirmar: "But the point of view taken by the writer eight or nine years ago, when he first composed this book, was determined by interests that then seemed much more important than they do now" (ix). Lo cual, consciente o inconscientemente, supone la introducción de una cuota de subjetividad en la conformación de un estudio que apuntaba a ser lo más objetivo posible.

Revisando los fundamentos sostenidos y aplicados en la primera edición de la obra, Berenson continúa desenmascarando las debilidades del método:

But he feels [el autor] bound to confess that he now concerns himself little with the work of art as a document in the history of civilization, and laments the confusion that such an interest is apt to create between historical and aesthetical standards. He feels even more greatly bound to warn his readers against the assumption that in art there is such a thing as progress. Technical advance there has been and may be, but it is by no means identical, nor even coincident with advance in art; and a counsel of perfection would be to avoid confounding an interest in the history of technique with love of art, and most of all to beware of finding beauty where there is only curiosity (ix).

Es decir que las especulaciones del Duque sobre la falibilidad del discurso científicista aplicado a la historia (sea historia de los hechos o sea la historia del arte, lo mismo da), reciben un inesperado espaldarazo de parte de uno de los impulsores de ese tipo de enfoque en el espacio del arte. Desde el punto de vista planteado en estas páginas, y con la evidencia aportada, es posible determinar que Mujica Lainez ha seguido un camino inverso, con el fin de poner de manifiesto las contradicciones y zonas inseguras inherentes al planteo.

En un nivel inmediato, la consecuencia que se deriva es que libros como el de Berenson, por más que permitan avanzar en el conocimiento de una obra, corregir alguna atribución confusa o, incluso, mejorar la interpretación de sus significaciones simbólicas, están siempre coartados por la lejanía temporal, espacial, espiritual con el artista que plasmó las obras y, por lo tanto, se ven obligados a un acceso mediado por los documentos, irremediablemente incompleto. Esto no quita que se valore el hecho de que Berenson se aplicara a desentrañar los misterios que la figura de Lorenzo Lotto planteaba, ni tampoco se niega que sus aportes hayan contribuido al mejor conocimiento del artista, pero sí se tiende a poner en discusión la certeza de sus conclusiones.

Llevar estos reparos a un nivel más amplio supone, por cierto, el cuestionamiento a la seguridad que en ciertas ocasiones pretende derivarse de los discursos sobre el pasado, desde una novela donde las hipótesis se vuelven siempre materia de sospecha o de reescritura de ese pasado. Al asistir a la coronación de Carlos V, en un encuentro con algunos de los miembros de la familia de los Medicis que ha conocido durante el destierro a que lo sometiera su padre, observa:

De repente, los bustos de los filósofos que rodeaban a Alejandro [de Medicis] me parecieron de barro; el duque me pareció un mulato rencoroso; las telas en las cuales habían sido pintados los trofeos que decoraban las calles me parecieron miserables, el alto pasadizo y los doseles, unos tinglados de feria; los soldados esparcidos en las plazas, unas tropas ocupantes, que estaban ahí para acallar las protestas del pueblo: en general, esos personajes y esos actos impresionan mucho más a través de las descripciones fervorosas de los cronistas, encargados de dorar telones, que vistos como los vi yo (246).

La morfología del discurso histórico en *Bomarzo* explicita la existencia de una manipulación, consciente y sistemática, del mismo por parte de los diferentes agentes involucrados en el proceso. Lo que en nuestra opinión, y a partir de la evidencia acumulada hasta aquí, habilita a suponer que la narración de Pier Francesco trasciende la esfera de la novela histórica tradicional por el mero hecho de exhibir manifiestamente esa manipulación. Un elemento que podría ayudar a comprobar la filiación de *Bomarzo* con la nueva novela histórica, es que desde sus páginas se insiste en la falibilidad de un método que se pretende científico pero que esconde sus vacilaciones subjetivas detrás de la presunta solidez del discurso anclado en el documento. En este sentido, no parece interesar demasiado si, para lograr ese socavamiento, el autor (a través del narrador) se vale de la historiografía en general o de la historia del arte en particular, ya que ambas disciplinas se nutren de los mismos fundamentos y ambas están orientadas por la misma ilusión de objetividad y cientificismo que se busca desautorizar.

II.2.3.3-Máscara y realidad: lo carnalesco en Bomarzo

Hasta ahora, a partir de la revisión de algunos discursos presentes en *Bomarzo*, hemos procurado problematizar la tradicional mirada sobre la inserción de la poética del escritor en el campo cultural. En este sentido, hemos acumulado evidencia textual en relación con la concepción de la historia que se aprecia en el libro, para demostrar que Mujica Lainez sostiene una mirada posmoderna, especialmente, al arbitrar los medios para dejar al descubierto lo subjetivo de la labor del historiador que subyace al discurso cientificista. En *Bomarzo* no se

registra la visión tradicional de la disciplina historiográfica, que sí puede leerse en los exponentes del género en su modalidad tradicional y en los que, generalmente, un narrador omnisciente desarrolla linealmente los hechos. Por el contrario, encontramos en la novela una desconfianza absoluta por los métodos utilizados para transmitir el conocimiento histórico, actitud que coincide con la caída de los paradigmas establecidos durante el siglo XIX y que los estudiosos de la posmodernidad señalan habitualmente como característica del período.

Para completar esas observaciones que, como es evidente, se limitan exclusivamente al estudio de la concepción de la disciplina histórica que se desprende de la novela, nos parece necesario detenernos en otro aspecto que podría resultar trascendente para avanzar sobre la consideración de *Bomarzo* como una novela que rompe con el canon tradicional. Nos referimos a lo que Seymour Menton denomina “la carnavalización, la parodia y la heteroglosia bajtinianas” que son características no solamente de la nueva novela histórica, sino de toda la literatura contemporánea¹⁵⁸.

Lo primero que hay que mencionar es que resulta obvio que la teoría de Bajtín no es aplicable solamente a la literatura del siglo XX, observación que se confirma con la sola mención de los géneros “cómico-serios” en los cuales el crítico ruso ha rastreado, casi hasta los orígenes de la literatura occidental, los gérmenes de la carnavalización. Con este comentario deseamos dejar en claro que, en nuestra opinión, la presencia de esas características en las obras de Mujica Lainez no ratifica, por sí misma, la pertinencia de adherir su poética a la de la nueva novela histórica. Sin embargo, al considerar estos rasgos en convergencia con los anteriormente señalados, nos parece que sí es posible aclarar bastante el panorama y, fundamentalmente, desmontar el *lugar común* acerca de la presunta concepción anacrónica del arte en la poética laineceana.

En general, como se desprende de *Problemas de la poética de Dostoievski*, los rasgos vinculados a lo carnalesco son parte de una opción artística que se

158 Donald Shaw y Fernando Aínsa, entre otros, también destacan las posibilidades de aplicación de las categorías desarrolladas por Mijaíl Bajtín en el ámbito de la literatura hispanoamericana del siglo XX, especialmente desde la década de 1950 en adelante, es decir, al mismo tiempo que se producían las primeras nuevas novelas históricas. Ver, por ejemplo, el volumen de Donald Shaw ya citado (244-5); y para un estudio sobre el tema en la obra de Jorge Luis Borges, “Bajtín, Borges y la resurrección de la rosa” de Ana María Hernando.

inclina hacia una estética del cambio y de la ambigüedad. Ya que la teoría bajtiniana es demasiado compleja como para abarcarla en su totalidad en el presente trabajo, y puesto que nos desviaría de nuestro objetivo principal, nos limitaremos exclusivamente a demostrar las ventajas de utilizar algunas de sus consideraciones como herramientas para el abordaje de la obra laineceana. En este sentido, podemos adelantar que nos valdremos fundamentalmente de una serie de características relacionadas con los pares contrastantes ya que, en palabras del propio Bajtín, la literatura carnavalesca sobresale porque:

Todas las imágenes del carnaval son dobles, reúnen en sí ambos polos del cambio y de la crisis: nacimiento y muerte (...), bendición y maldición (...), elogio e injuria, juventud y vejez, alto y bajo, cara y trasero, estupidez y sabiduría. Para el pensamiento carnavalesco son muy características las imágenes pares contrastantes (alto-bajo, gordo-flaco, etc.) y similares (dobles-gemelos). También es típica la utilización de los objetos al revés (*Problemas de la poética...* 177).

En *Bomarzo* es posible encontrar muchos de estos elementos y, de hecho, se puede asegurar que algunos de los episodios fundamentales de la novela están estructurados sobre el efecto que causan los pares contrastantes detallados por Bajtín. Por ejemplo, Carolina Depetris observa que el universo narrativo de *Bomarzo* se centra en “una red de antinomias que surge de la inclinación obsesiva que su personaje central, deforme y maltrecho, siente por la belleza” (22) y más adelante agrega que:

Esta tensión ontológica que envuelve al narrador y personaje central de *Bomarzo* es, a nuestro juicio, la pauta estructurante del relato. Al ser Vicino Orsini el narrador de su propia historia, traslada su conflicto al universo que representa generando una armazón narrativa y representativa en torno a una serie de valores antinómicos (*El conflicto entre lo clásico y lo grotesco en Bomarzo* 26).

Si bien Depetris no ha estudiado a *Bomarzo* desde la perspectiva de la renovación de la literatura del continente y sus referencias a Bajtín se limitan casi exclusivamente a la definición del crítico ruso sobre el concepto de lo grotesco, algunas de sus observaciones confluyen hacia la estética del carnaval. Así, partiendo del desarrollo que Ruth Lorand hizo de los *conceptos evaluativos*¹⁵⁹, y aplicando esa categoría a la obra en cuestión, la estudiosa explica que:

159 Se trata de conceptos que “para su definición y evaluación no necesitan ser mensurables ni realizables en la experiencia cotidiana (...). Como estos conceptos evaluativos no son, en sí

El hecho de que la belleza y fealdad se concentren en Vicino Orsini genera, en la novela, un vaivén valorativo difícil de precisar sólo a través del análisis inmanente de cada noción y concepto. Además (...) este conflicto que se congrega en el personaje se traslada a toda la novela generando un universo binario de valores *eufóricos* y *disfóricos*. En el contrapunto de estos valores antinómicos radica la estrategia por la cual se construye el relato y se define su semántica (26-7, cursivas en el original).

Para corroborar la viabilidad de esta lectura de *Bomarzo* desde la idea bajtiniana de la ambivalencia de las imágenes carnavalescas podemos recordar que, de acuerdo con la descripción de sí mismo que hace Pier Francesco, en su físico convive lo hermoso y proporcionado (sus manos, su rostro) con lo feo y desproporcionado (su joroba). Ese malestar, que se traslada de la apariencia exterior a la interioridad del protagonista, repercute en toda la configuración de su relato. La apariencia de Pier Francesco es considerada, de este modo, la causante directa de gran parte de los hechos narrados. Por ejemplo, cuando Vicino describe los planes de su abuelo Franciotto para “distribuir a Italia entre sus descendientes” (28) en caso de que fuera elegido como Papa, afirma:

Ignoro si me hubiera tocado algo, en la división prevista por mi abuelo. No lo creo. Todo hubiera sido para mi padre, para Girolamo y Maerbale; quizás para los nietos de la otra rama (...). Pero para mí no hubiera habido nada, nada. Estoy seguro. Nada para Pier Francesco, nada para el deforme, para aquel que, con su jubón y sus calzas, a pesar de la distinción de su rostro y de sus manos y a pesar de que se empinaba frente a los espejos, parecía un bufón de los Orsini, una especie de Rigoletto sin voz y sin autógrafos baritónicos (28).

Si retomamos brevemente el último fragmento de Bajtín citado, podemos recordar también que en *Bomarzo* es factible encontrar “objetos al revés”, a los que el crítico ruso alude. Para dar un ejemplo, podemos mencionar el episodio en el cual el Duque participa de una batalla de la que sale derrotado y debe disfrazarse de mujer para salvar deshonrosamente su vida (el disfraz es otro elemento del carnaval). De regreso al castillo, con la vestimenta femenina de la que se había valido en el triste lance de la escapatoria todavía en su poder, actúa del siguiente modo:

como no había capturado un solo pendón, para agregarlo a los apresados por mis mayores, tuve un gesto irónico (...) y yo mismo confeccioné en secreto una bandera

mismos, constantes ni limitados, requieren de su valor contrario para alcanzar una definición, es decir, requieren de una puesta en conflicto, de una consideración negativa” (Depetris 26).

imperial, de águila explayada y columnas de Hércules, valiéndome de la apócrifa falda de gitana y de antiguos retazos (...) y la hice colgar solemnemente en la escalinata del castillo (557).

En virtud de esa dinámica del “mundo al revés” que establece la literatura carnavalesca, el objeto acusador que en la lógica habitual debería esconderse para evitar el escarnio, es transformado en un trofeo y es exhibido en un lugar de privilegio.

En otro orden de cosas, podemos asegurar también que la sexualidad del Duque es un elemento relevante para comprender la naturaleza dialógica y carnavalesca de *Bomarzo*. En numerosos pasajes de la novela se patentiza una evidente ambigüedad en relación con lo sexual, que según Bajtín es otro de los caracteres distintivos de la estética carnavalesca (*Problemas de la poética* 174 y ss). Analizaremos uno de los momentos culminantes relacionados con esta cuestión, que se divide en varios episodios y tiene su sustento en la relación que establece el protagonista con Nencia, descrita como una “hembra madura ya, cuarentona, de caderas fuertes” (*Bomarzo* 127).

La robusta mujer, cuya devoción “por los Orsini rayaba en la extravagancia” (127) era la encargada de cuidar en su lecho de muerte a Adriana, la muchacha pretendida por el narrador, quien había caído presa de un extraño e incurable mal. Desesperado, el Duque se introduce todas las noches en el cuarto donde la chica yace inconsciente, para contemplarla y acompañarla en sus delirios febriles. Muchas veces lleva consigo un libro para atenuar el cansancio de las largas horas que allí pasa y la angustia que le ocasiona ver a su amada en esas condiciones, pero otras veces se ve obligado a departir largamente con Nencia quien permanece también en el lugar. Un día en que el Duque se encuentra leyendo el *Orlando Furioso* de Ariosto, Nencia, estimulada por la intimidad que la cripta les brinda, acaricia descaradamente una pierna del narrador:

Aquel contacto insólito, envuelto en un soplo de su olor recio, me produjo asco y cierta desazón difícil de clasificar, sensual sin duda, que no era desagradable, de modo que, sonrojado, volví a la lectura de *Orlando Furioso*. Me halagaba, por supuesto, observar la importancia que la solterona concedía a cuanto se relacionaba con los míos (...), pero me halagaba más comprender que, aunque muy mozuelo y jorobado, yo había sido capaz de provocar –yo mismo, yo solo, yo, por mis propios y miserables méritos– un interés especial en esa mujer hecha y derecha, con una sombra de bozo en el labio y unas carnes firmes sobre las cuales jugueteaba, en el escote, el oro de las velas (128).

Es justamente esa imposibilidad que el protagonista manifiesta para distinguir entre lo placentero y lo que no lo es, lo que nos permite hablar de una dimensión carnavalesca en lo relativo a la sexualidad. A ello hay que sumar, a raíz de la referencia a Ariosto¹⁶⁰, la clarísima intención de parodiar el amor cortés, particularmente por la posible alusión en clave grotesca a la célebre historia de Paolo y Francesca, que Dante refiere en el canto V del Infierno de su *Divina Comedia*¹⁶¹. En esta ocasión, a pesar de la confusión de Pier Francesco, la provocación de Nencia no pasa más allá del roce descripto.

Poco después, el protagonista es obligado por su abuelo a visitar a la meretriz Pantasilea para ser iniciado sexualmente por ella. Los atributos con los cuales es descrita la prostituta son exactamente los opuestos a los de Nencia: Pantasilea es bella, refinada, inteligente. A pesar del atractivo de la muchacha, el protagonista no logra consumar el acto sexual y termina siendo humillado por la prostituta. Para peor, a la salida del burdel, se produce una confusión por la cual el Duque se ve obligado a escuchar en la plaza, de boca de un bardo, la historia de Ginebra de Ravena:

El narrador era ciego y viejo y se acompasaba con un violín. Refería la historia de Ginebra de Ravena y yo, que la sabía demasiado, pensé retroceder, pero ya era tarde. Ya era tarde para que no escuchara las coplas aborrecibles. Apreté los puños y me entregué a la mala suerte (...). El padre de Ginebra la destinaba a casarse con un jorobado de Ravena (aquí mis vecinos me espieron con el rabllo del ojo, y el ciego

160 Cuando Sandro Abate analiza el discurso artístico en Bomarzo, también se refiere a la trama literaria y explica que ésta “se funda básicamente en Ludovico Ariosto y en su Orlando furioso, como uno de los textos más difundidos de la época” (El tríptico esquivo 43). Posteriormente agrega: “Los Orlando, tanto el de Ariosto como el de Boiardo, están mencionados más de 40 veces en la novela; son hipotextos operantes dentro de Bomarzo” (44). Sin embargo, el crítico no hace mención alguna a la utilización paródica a la que, como en el caso analizado, esos textos son sometidos.

161 En su encuentro con el Poeta, el alma de Francesca le explica cómo nació la pasión: “Pero si conocer la primera raíz / de nuestro amor deseas tanto, / haré como el que llora y habla. / Por entretenernos leíamos un día / de Lancelote, cómo el amor lo oprimiera; / estábamos solos, y sin sospecha alguna. / Muchas veces los ojos túvonos suspensos / la lectura, y descolorido el rostro: / mas sólo un punto nos dejó vencidos. / Cuando leímos que la deseada risa / besada fue por tal amante, / este que nunca de mí se había apartado / temblando entero me besó en la boca: / el libro fue y su autor, para nos Galeoto, / y desde entonces no más ya no leímos” (Divina comedia, Infierno, canto V, versos 124-38).

del violín, que no podía darse cuenta de su dureza, encogió los hombros y se retorció, simulando una giba, delante del príncipe giboso que estaba de pie en el primer plano), pero Ginebra amaba a un adolescente, Diomedes, que era bello como Antinoo y que se paseaba, vestido de seda verde, en un caballo blanco. Ginebra se casó, y Diomedes, disfrazado de mujer, entró a su servicio. Un día, el jorobado, que no se había dado maña, no obstante sus esfuerzos, para hacer suya a su mujer, trató de propasarse con la joven criada y descubrió que, aunque no tenía ni un pelo en el rostro, la criada poseía elementos que indicaban, indiscutiblemente, que pertenecía al sexo masculino. Los amantes empujaron al jorobado por una escalera, como en una escena de retablo de títeres, y el marido se rompió el cráneo. La dulce Ginebra lo remató y los amantes heredaron sus bienes (156-7).

La importancia de esta historia radica tanto en el contraste que establece con el episodio trágico de Dante (amantes que triunfan frente a amantes que son castigados), como en el hecho de ser en cierta medida una prolepsis de lo que sucederá más adelante en la novela, cuando el contrahecho Duque se case con la bella Julia Farnese y ella, presuntamente, lo engañe con su hermano Girolamo. Pier Francesco cumple así una trayectoria que lo lleva de ser un partidario del amor cortés a cumplir el rol del despechado que condenará a muerte a los amantes y que, al mismo tiempo, corre el riesgo de ser asesinado por ellos¹⁶².

En apoyo a lo que venimos diciendo, cabe recordar que Bajtín observa que el carnaval literario consta de una serie de rasgos que se deducen del hecho de ser un espectáculo sin división entre actores y público, merced al cual se interrumpen las leyes del mundo cotidiano:

antes que nada, se suprimen las jerarquías y las formas de miedo, etiqueta, etc., relacionadas con ellas, es decir, se elimina todo lo determinado por la desigualdad jerárquica social y por cualquier otra desigualdad (incluyendo la de edades) de los hombres (173).

El estudioso ruso agrega, entre otras características, que el carnaval introduce una nueva lógica, “la disparidad carnavalesca”, que desafía todos los convencionalismos socialmente aceptados:

162 Es precisamente lo que sucede al final del libro, cuando Nicolás, sobrino de Pier Francesco, se entera de que éste era el responsable de la muerte de su padre Maerbale. Para vengarse, Nicolás mezcla veneno en la pócima de la vida eterna y de ese modo ultima al Duque. La ironía domina nuevamente la acción: el brebaje de la vida eterna, es el que lo mata.

Todo aquello que había sido cerrado, desunido, distanciado por la visión jerárquica de la vida normal, entra en contactos y combinaciones carnavalescas. El carnaval une, acerca, compromete y conjuga lo sagrado con lo profano, lo alto con lo bajo, lo grande con lo miserable, lo sabio con lo estúpido, etcétera (174).

Por último, resulta necesario mencionar que Bajtín también señala, como un aspecto esencial del carnaval, que se verá reflejado cabalmente en el texto que estamos analizando:

la *profanación*, los sacrilegios carnavalescos, todo un sistema de rebajamientos y menguas carnavalescas, las obscenidades relacionadas con la fuerza generadora de la tierra y del cuerpo, las parodias carnavalescas de textos y sentencias, etcétera (174).

Trasladando estas ideas a los episodios de *Bomarzo* que hemos venido comentando, podemos decir que se observa en ellos una progresiva carnavalización de la acción novelesca cuyo punto culminante será, finalmente, la iniciación sexual del protagonista. Dicha iniciación, al contrario de lo esperable, no quedará a cargo de Pantasilea sino de Nencia.

Ahora bien, si la humillante escena en casa de Pantasilea y la posterior ridiculización en la plaza a través de la historia del bardo contenían ya elementos de corte carnavalesco, lo que sucede después es todavía más elocuente y nos lleva a la dimensión fundamental de la profanación que Bajtín menciona en uno de los fragmentos citados. Lo que queremos decir, en relación con la iniciación sexual del Duque, es que se aprecia un progresivo aumento de la intensidad carnavalesca, que alcanzará su punto máximo con el postergado debut sexual, que se concreta en unas circunstancias por demás elocuentes.

Casi inmediatamente después del fracaso con la sensual meretriz Pier Francesco se entera de la muerte de Adriana, su enamorada ideal. Al salir de la sala mortuoria donde están velando a la joven, Nencia enfrenta al protagonista y le da a entender que sabe de su sufrimiento tanto por la muerte de Adriana como también por la fallida excursión al burdel. Aunque el muchacho se muestra turbado por la impertinencia, la mujer le explica que lo que ella se propone es “ayudarlo” (166) y con tal fin, lo cita para una hora más tarde en ese mismo lugar. Como está indeciso sobre la conducta a seguir, Pier Francesco deja que un ejemplar de Virgilio decida su suerte y, puesto que el presagio resulta favorable, a la hora convenida vuelve al sitio donde Nencia lo ha convocado.

La madura mujer lo conduce directamente a la capilla del palacio. Mientras ella reza para pedirle perdón a la muerta, el joven se ve impresionado por unos frescos de Benozzo Gozzoli que representan la cabalgata de los Reyes Magos. Por la fuerza de la sugestión, sin embargo, esa apacible escena se transfigura en una tormentosa figuración de las intrigas en las que se ha visto recientemente envuelto Pier Francesco, que va reconociendo en los personajes del fresco a los hombres y mujeres que lo rodean. Nencia observa la tensión de la que es presa el joven y lo toma con fuerza hasta arrastrarlo al suelo:

¡Señor, Señor, Adriana dalla Roza había muerto (...) y yo estaba ahí, debatiéndome sobre una hembra que hubiera podido ser mi madre y que me arrancaba de las entrañas una rápida, confusa, desesperada delicia! ¡Yo me hacía hombre y alcanzaba esa terrible victoria en brazos de la Muerte, que para poseerme había adoptado la máscara de una mujer enloquecida de lujuria! ¡Y eso sucedía en un sitio sagrado, en la capilla de los Reyes Magos, profanada por mí! (170).

Tanto en el apretado resumen de los hechos que hemos realizado como en el pasaje que acabamos de citar se advierten perfectamente, entre otras, la unión de opuestos (muerte-vida, amor venal-amor ideal), las transgresiones (la mujer sin linaje violenta sexualmente al hombre de alta alcurnia para concretar el coito) y la dimensión blasfema (el coito tiene lugar en una capilla) que Mijaíl Bajtín describe como características de la literatura carnavalizada. Lo interesante de la escena de la capilla es que se cumple con un requisito fundamental del carnaval que es el de la superación de la abstracción, de la fantasía, de la interioridad o de lo onírico, para pasar a la acción pura, superando de ese modo la represión que caracteriza a la época no carnavalesca del año. En efecto, dice Bajtín que lo esencial de las categorías que definen al carnaval es que:

no son ideas *abstractas* sobre la igualdad y la libertad, sobre la relación universal entre todas las cosas, sobre la unidad de los contrarios, etc. Se trata de “pensamientos” sensoriales concretos vividos como la vida misma, que se fueron constituyendo y existiendo durante milenios en las masas más amplias de la humanidad europea (174).

De allí la trascendencia de la escena en la capilla, en la que se pone en práctica lo que hasta entonces era sugerido tácitamente en un nivel simbólico. Lo carnavalesco no puede vivir de alusiones, necesita que se concrete la transgresión de las leyes cotidianas. De modo que no nos hallamos solamente frente a un elemento grotesco en la novela de Mujica Lainez, sino que se trata de la explicitación de todo un sistema que supone, durante el tiempo de su

funcionamiento, el cuestionamiento de los cimientos de la sociedad. Es claro que, implícitamente, los participantes del carnaval saben que la ceremonia está acotada por límites temporales, pero parte de su fuerza radica en pretender que esos límites no existen.

En relación con lo visto en los apartados anteriores, debemos decir que las atribuciones falsas en la pintura y el Sacro Bosque, con su interpretación apócrifa, también participan de la naturaleza del carnaval, tanto en una dimensión simbólica (enmascararse detrás de las obras) como en una dimensión concreta, que puede confirmarse cuando el narrador explica lo siguiente:

nadie, ni siquiera Zanobbi que esculpió esa doble cabeza, adivinó que el bifronte Jano, que mostraba un rostro femenino y uno masculino, inseparables, constituía para mí el emblema dual de Eros, que desde que abrí los ojos al amor me acosó y acongojó con sus semblantes opuestos y complementarios (600).

Otro aspecto muy interesante que se desprende de casi todas las citas que hemos traído a colación, y que por lo menos merece una mención, es el humor, entre irónico y cínico, con el que los asuntos (incluso los más escabrosos) son tratados en la novela. Este aspecto no ha sido valorado lo suficiente en la obra de Mujica, en la cual abunda el humor de tipo carnavalesco en franca supremacía sobre un humor refinado, que sí ha sido habitualmente remarcado en trabajos sobre el escritor.

Finalmente, resta decir que la actitud carnavalesca está inscrita en la novela en varios niveles. A estos puntos podrían agregarse otros relacionados, por ejemplo, con los procedimientos seguidos por Mujica para caracterizar a su duque. En Pier Francesco, el escritor no solamente vuelca muchos datos autobiográficos, sino que le atribuye apócrifamente hechos que en realidad fueron vividos y documentados por otros personajes históricos. Sobre este asunto Alma Novella Marani, en su estudio titulado “El Renacimiento en Manuel Mujica Lainez”, pone de relieve las interesantes relaciones intertextuales que hay entre *Bomarzo* y *Vita* de Benvenuto Cellini y muestra de manera fehaciente que muchas de las aventuras del artista florentino, transfiguradas, han pasado a formar parte de las del protagonista de la novela (241). También hay un componente carnavalesco en la necesidad de Mujica Lainez de ficcionalizarse a sí mismo (disfrazarse) en un personaje que lo representa y no lo representa al mismo tiempo. Pier Francesco, a su vez, deja un testimonio de su vida a través del Sacro Bosque que, enmascarado como en el carnaval, es un testimonio de Mujica Lainez a través de

su *Bomarzo*. Analizaremos algunas de las implicaciones que se derivan de este hecho en el próximo capítulo.

Coda: la nueva novela histórica, las vacilaciones y el sentido común de los críticos

A lo largo de las páginas precedentes hemos intentado describir algunos puntos de lo que, a nuestro juicio, son manifestaciones de la propuesta posmoderna que ha guiado al escritor en la ejecución de *Bomarzo*. Esa actitud, que contradice ciertas especulaciones de los críticos cuando niegan su vinculación con la nueva novela histórica, se manifiesta de diversas maneras entre las cuales nosotros hemos destacado primero la utilización de los anacronismos, posteriormente hemos aludido al cuestionamiento del discurso cientificista de la historia en general y de la historia del arte en particular y, por último, hemos abordado el recurso a lo carnavalesco en la novela.

Sandro Abate, como dijimos al comenzar, niega terminantemente la posibilidad de considerar que *Bomarzo* sea una nueva novela histórica. El mismo crítico opina que las tres novelas que componen el “tríptico esquivo” privilegian la acción ficcional y desplazan el componente histórico a un segundo plano, donde funcionará como telón de fondo:

Historia y ficción, entonces, se resuelven en un ámbito dialéctico signado por la ironía de pretender la reconstrucción exacta y minuciosa de un escenario del pasado, pero, al mismo tiempo, ubicar en él a personajes y argumentos absolutamente ficticios, en un ámbito signado incluso por una suerte de tratamiento paródico con respecto al género tradicional de la novela histórica (18).

Si bien Abate fija explícitamente una postura acerca del asunto, en estas palabras pueden apreciarse ciertas vacilaciones para sostenerla. En efecto, muchas de las características que hemos venido comentando a lo largo del capítulo, tales como el uso del anacronismo y de la parodia, son admitidas por el crítico en el fragmento citado y, a partir de ellas, se ve obligado a destacar algunas diferencias respecto a la formulación tradicional del género de la novela histórica.

Desde nuestro punto de vista, como queda dicho, defender la historicidad de *Bomarzo* en el sentido de la novela histórica tradicional resulta difícil. Todos los ejemplos de intertextualidad analizados revelan cómo, desde el seno de la obra, se instala un mecanismo que cuestiona el valor de la investigación basada en evidencia documental. Todavía se podría argumentar que los elementos didácticos, tan señalados para sostener esa posición, se encuentran en la reconstrucción del ambiente de la época, con sus hombres célebres, sus costumbres y su arte¹⁶³. Y es esta una observación acertada, sólo que si la preponderancia de los elementos aquí analizados resulta insuficiente para considerar a *Bomarzo* una nueva novela histórica, lo mismo puede decirse de estos argumentos a la hora de intentar una vinculación con la modalidad tradicional. Probablemente, una de las claves para enfocar la cuestión con una mirada diferente, podría hallarse en el tratamiento paródico que Abate observa en relación con el género tradicional de la novela histórica. En esa línea sí existe una importante distinción entre la modalidad tradicional y la nueva novela histórica y, tal como se desprende de las citas extraídas de la novela, Mujica Lainez no duda en recurrir a lo paródico para cuestionar los discursos establecidos.

En definitiva, anacronismos, anécdotas apócrifas, interpretaciones forzadas y falsas atribuciones inundan la trama de *Bomarzo*. Si se tienen en cuenta todos estos factores, la supuesta fidelidad a las fuentes y el apego a la historia no pueden considerarse sino como muy parciales y dudosos. Por extensión, podemos asegurar también, que la vinculación de *Bomarzo* a la esfera de la nueva novela histórica resulta plausible.

Las observaciones precedentes no tendrían el mismo valor si no pudieran hacerse extensivas a otras novelas del autor. Existen varios estudios que sustentan esta posibilidad, especialmente en *El unicornio*, como el trabajo de Tacconi de Gómez sobre el tema. Muy pertinente en este sentido es otro artículo titulado “*El*

163 En ese sentido, la diversidad de aspectos relacionados con el período que ha tenido en cuenta Manuel Mujica Lainez al componer el libro y la minucia con la que los estudió, también han sido destacados por Marani en el artículo citado. Según ésta, es fundamental la gravitación de la pintura renacentista (236), que se evidencia en la mención explícita de pintores y obras y, también, por su influencia plástica en la composición de escenas como la que se desarrolla en el cortile, al llegar Pier Francesco al palacio de los Médicis (*Bomarzo* 91).

unicornio de Manuel Mujica Lainez: tradición literaria y constantes genéricas”, en el que Guadalupe Fernández Ariza repasa algunas de las características de la novela en una perspectiva que en cierta medida coincide con la que hemos empleado aquí, particularmente en lo que tiene que ver con la dimensión carnavalesca y con las relaciones intertextuales. El trabajo de Fernández Ariza corrobora la vigencia de la teoría bajtiniana, en especial en lo que tiene que ver con la ceremonia del carnaval, que en la primera parte de *El unicornio* se manifiesta de modo claro en varias de sus vertientes. Por otro lado, como muestra la estudiosa, la novela está construida sobre un dialogismo intertextual en el que se recurre a ciertos antecedentes literarios, como la historia de Lusignan de Jean D’Arras¹⁶⁴, y a algunos esquemas estructurales fijados por la tradición literaria, como la de la literatura caballerescas¹⁶⁵, y se los deforma en una clara intención paródica.

Pero, nuevamente, la cuestión de fondo no pasa por averiguar si *Bomarzo* o *El unicornio* deben considerarse como nueva novela histórica o como novela histórica tradicional. Sino que los interrogantes que deben enfrentarse son, primero, por qué los críticos se inclinan a utilizar predominantemente un enfoque que considera a la poética del autor como anticuada y, segundo, en qué medida eso repercute en la recepción de las novelas de Mujica Lainez.

Aunque una parte importante del camino está en las páginas precedentes, es vital intentar explicar por qué los críticos, se muestran tan propensos a negar de modo tajante la posibilidad (avalada por la evidencia que hemos estado comentando) de que *Bomarzo* o *El unicornio* puedan estar vinculadas con la nueva novela histórica. En nuestra opinión no es necesario optar por una opción o por la otra, sino que lo que interesa es observar de qué manera se producen los

164 Dice Fernández Ariza: “la obra de Jean D’Arras es un texto que Mujica traslada a su libro y, a partir de él, elabora la nueva ficción retomando las pautas que proponía el modelo aunque invirtiendo sus significados con un toque de escepticismo irónico” (409).

165 Con la anagnórisis del padre Ozil y su hijo Aiol se da el primer paso para crear una “red de homologías y antinomias para concitar los elementos constitutivos del canon caballeresco” (412). El ansia de aventuras caballerescas y gloriosas que sueñan los personajes contrasta con su realidad de modo que se evidencia “la separación de estos héroes respecto de los paladines evocados, canon del que se alejan para acercarse al modelo cervantino de caballero y escudero: también en ellos está vivo el recuerdo de la gesta épica que creen repetir” (412).

juicios críticos, en qué residen los fundamentos para formular y justificar las oposiciones que hemos estado analizando. En efecto, lo más probable es que no haya una respuesta correcta sobre la pertinencia de colocar en una u otra de las listas de Menton a las novelas de Manuel Mujica Lainez, pero la acumulación de evidencias en contra y a favor de las dos posturas permite conocer mejor el modo en que funciona el campo literario y, en consecuencia, obtener mejores datos para analizar los textos.

En el caso que nos ocupa, hemos seguido un derrotero que nos ha permitido corroborar que en la obra de Mujica Lainez existe una gran cantidad de elementos para adscribirla tanto al realismo mágico como a la nueva novela histórica. Sin embargo, hemos procurado demostrar en la misma medida, que su importancia excede la discusión coyuntural sobre esas categorías y que tiene que ver más con la recepción que con la obra en sí. Comprobar que Mujica Lainez, a pesar de lo que opinan la mayor parte de los críticos, participa con sus textos de un espíritu de época y que se coloca estéticamente en una línea renovadora, nos dice más sobre el ejercicio de la crítica y sobre el peso de las trabas impuestas por el *sentido común*, que sobre la obra del escritor en sí misma.

II.3-Capítulo tres: La poética ambigua del yo. De la autobiografía a la autoficción

—¿Registra su vida en un diario íntimo?

—No, y lo lamento, porque me sería útil. Tengo mala memoria y confundo y embarullo todo, y esto me ha obligado a inventar tantas anécdotas que yo mismo ya no sé cuáles son las verdaderas y cuáles las inventadas.

—¿Es por la dificultad que tienen los hombres de vivir una sola historia?

—Sí, claro... y la otra que no cuentan.

—¿Le gustaría contar esa otra suya?

—Ahora mismo, por cierto, no. Será póstuma.

—¿Entonces piensa dejar escritas sus memorias?

–Antes me dejaría cortar los cinco dedos de una mano. No, sobre mí van a escribir otros y van a encontrar cosas que les servirán.

(Manuel Mujica Lainez en una entrevista con Reina Roffé)

En los dos capítulos precedentes, hemos intentado demostrar de qué modo ciertos aspectos de la obra de Mujica Lainez son aparentemente ocluidos en favor de una serie de pre-juicios. Por ejemplo, hemos observado cómo se niega, fundamentalmente teniendo en cuenta su origen social y su biografía, la posibilidad de leer en su literatura algunas características que se corresponden con una corriente muy amplia de renovación estética que se desarrolló paralelamente a la publicación de esos textos. Así, mientras que un escritor como Alejo Carpentier es considerado habitualmente por la crítica uno de los precursores y de los ejemplos paradigmáticos de esas nuevas tendencias, Mujica Lainez es visto casi siempre como una rémora adherida a la estética ya anticuada del Modernismo. Esta idea se repite con insistencia, pasando por alto que existen muchos puntos de contacto entre las poéticas de ambos escritores.

A través de dos casos muy concretos, el realismo mágico y la nueva novela histórica, intentamos demostrar que la escritura de Mujica Lainez no se halla, como habitualmente se la presenta, a contramano de las corrientes renovadoras y que gran parte de la percepción que tenemos de ella no proviene desde su “interior”, sino que es “puesta allí” por el contexto y por la tradición crítica. Asimismo, hemos procurado evitar la infructuosa discusión por sancionar con criterio restrictivo si Mujica Lainez es o no un escritor magicorrealista o si *Bomarzo* es o no es una nueva novela histórica, aunque, eso sí, hemos acumulado evidencia que permite respaldar esas hipótesis que generalmente son negadas. Lo importante en nuestro enfoque, es lograr determinar que esos elementos existen, que forman parte de una poética de autor y que hay otra serie de factores que influyen en su consideración final.

El realismo mágico y el subgénero de la nueva novela histórica, representan dos categorías de análisis muy diferentes por su naturaleza. En el primer caso se trata, como quedó expresado, de una manifestación cultural más amplia, que se inserta problemáticamente en una tradición literaria que oponía tres categorías, lo realista, lo maravilloso y lo fantástico y que, a la vez, va vinculada con ciertos componentes ideológicos. Por su parte, la nueva novela histórica es un

subgénero derivado de la novela histórica tradicional, aunque mantiene con ésta un parentesco algo difícil de precisar. La nueva versión de la novelística histórica sería una suerte de “evolución” del modelo, *aggiornado* a las problemáticas relaciones entre la narración y la historiografía que plantea la posmodernidad. Sin embargo, los límites entre ambas modalidades son difíciles de precisar y eso ocasiona zonas grises en las cuales se producen confusiones.

Pero a pesar de estas diferencias estructurales, lo que también es interesante acerca de estas dos categorías del realismo mágico y de la nueva novela histórica, es que ambas participan de un espíritu de época común y que comparten muchas características, además de desarrollarse casi simultáneamente en un sentido cronológico. De hecho, podría estudiarse la nueva novela histórica como un fenómeno surgido a la sombra del desarrollo del realismo mágico. En ese sentido hemos mencionado el hecho elocuente de que muchas de las nuevas novelas históricas canónicas que consigna Menton, son también novelas del realismo mágico de acuerdo con el enfoque de Irlema Chiampi.

Como decíamos, en lo tocante al posicionamiento de Mujica Lainez frente al panorama planteado, hemos podido corroborar que la mayoría de los críticos que trataban los temas, si bien reconocían la originalidad de su escritura, optaban finalmente por cerrar las posibilidades de vincular a Mujica con los procesos de renovación literaria. Continuando esta serie de estudios, nos proponemos ahora realizar una última aproximación a partir de una dimensión que prácticamente no ha sido abordada en la bibliografía crítica sobre Mujica Lainez. Nos referimos a la dimensión autoficcional, que representa, a su vez, un recurso típico de la nueva novela, del realismo mágico y de la poética posmodernista en general.

Pensamos que lo autoficcional podría dar lugar a la consideración de datos que permitan, por una parte, corroborar nuevamente la presencia de elementos relacionados con las poéticas más contemporáneas en la producción del escritor y, por otra parte, que avalen la observación de la relación de Mujica Lainez con el campo literario, pero utilizando la obra en sí como material.

Lo mismo que en torno al realismo mágico y a la nueva novela histórica, desentrañar la naturaleza de la autoficción requeriría una elaboración que excede los objetivos y posibilidades de nuestro trabajo, ya que nos llevaría necesariamente a revisar conceptos del universo de la literatura confesional, la

literatura autobiográfica y los pactos y horizontes de lectura de cada época, que desviarían la atención de nuestro asunto específico. Por lo tanto, es necesario aclarar una vez más que no nos proponemos encarar un estudio exhaustivo sobre la autoficción en sí, sino que nuestro objetivo es valernos del concepto como una herramienta para revisar el lugar de Manuel Mujica Lainez en el contexto del campo literario y, a su vez, para comprender de qué modo el *sentido común* ha influido en ese resultado¹⁶⁶.

II.3.1-La poética ambigua del yo: apuntes sobre autoficción

Antes de continuar con el análisis de los textos laineceanos, se vuelve indispensable reflexionar brevemente sobre la naturaleza de la autoficción y, en segunda instancia, proponer algunos de los motivos por los cuales nosotros pensamos que podría ser una herramienta relevante en el estudio de la obra del autor elegido.

La autoficción es un tipo de narración bastante particular que progresivamente viene ganando terreno en los estudios literarios desde la década de 1970, cuando el escritor y crítico francés Serge Doubrovsky acuñó la expresión para calificar una novela suya titulada *Fils* (1977). Doubrovsky buscaba tanto con la novela como con la nueva clasificación poner en duda algunas teorías académicas relativas a los pactos de lectura y a la figura del escritor como garante último del texto, ideas defendidas especialmente por Philippe Lejeune en *Le pacte autobiographique* (1975).

Sin lugar a dudas uno de los trabajos más relevantes sobre el tema es la tesis doctoral de Vincent Colonna titulada *L'autofiction (essai sur la fictionalisation de soi en Littérature)*, que data de 1989 y que fue dirigida por Gérard Genette. Se trata de un estudio muy completo, en el cual Colonna intenta describir lo que

166 Para un estudio sobre la dimensión autobiográfica de los textos laineceanos, particularmente a partir de su mudanza a Córdoba, puede consultarse el trabajo de Ana María Hernando, *Al borde del paraíso: Manuel Mujica Lainez y Córdoba*.

podríamos llamar una poética de la autoficción, de modo que el proyecto se ubica en una línea similar a las del trabajo de Irlema Chiampi sobre el realismo mágico y del de Celia Fernández sobre la novela histórica.

En el inicio de su tesis, Colonna intenta una definición “intuitiva” sobre la autoficción:

une autofiction est une oeuvre littéraire par laquelle un écrivain s'invente une personnalité et une existence, tout en conservant son identité réelle (son véritable nom). Bien qu'intuitive, celle-ci permet de dessiner les contours d'une vaste classe, d'un riche ensemble de textes; une contrée littéraire semble émerger des limbes de la lecture. C'est aussi un nouveau visage et une nouvelle cohérence que paraissent acquérir certaines oeuvres; toute une théorie d'écrivains réputés "mythomanes", de Restif à Gombrowicz, dont les fabulations intimes prennent soudain une signification littéraire. C'est le moyen, enfin, de mettre en perspective des oeuvres jamais ou rarement rapprochées. Que peuvent bien avoir en commun La Divine Comédie et la trilogie allemande de Céline, Moravagine et la Recherche, Siegfried et le Limousin et Cosmos, le Quichotte et Aziyadé? Ils présentent pourtant la propriété commune d'être fictifs et d'enrôler leurs auteurs dans le monde imaginaire qui leur est propre (30).

Esta cita permite apreciar que Colonna entiende la naturaleza de la autoficción como un enfoque que ilumina una realidad largamente experimentada en el mundo literario. Obras indiscutiblemente canonizadas por la tradición occidental figuran entre las posibles precursoras de esta práctica y son ahora abordadas desde una perspectiva diferente. Colonna es enfático al dejar ver que si bien la proliferación de autoficciones se ha vuelto habitual, en especial a partir de la década de 1970, no debe suponerse que no existiera antes. Más adelante en el desarrollo de su tesis, el crítico francés estudia el mecanismo autoficcional en *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha* y detalla de un modo muy clarificador la puesta en abismo que implica la ficcionalización del autor, del campo literario e incluso de la misma novela¹⁶⁷. Pero lo que más nos interesa resaltar en el pasaje anteriormente citado, es que Colonna deja ver también la disparidad con la que el asunto ha sido tratado por los críticos, poniendo de relevancia que muy habitualmente la autoficción fue juzgada con criterios extraliterarios, tales como el de la mitomanía a la que el estudioso hace referencia.

167 Al respecto, ver especialmente el capítulo “Fonction reflexive”, p.261 y ss.

En su completo abordaje crítico, Colonna establece dos protocolos principales en torno a los cuales debería girar el estudio de la autoficción: el protocolo nominal y el protocolo modal. El primero, apunta a un asunto sensible de la cuestión que es la aparición del nombre real del escritor en el marco ficcional. Para Colonna esta no es una condición *sine qua non*, ya que el protocolo puede manifestarse en diferentes formas y grados y, en virtud de ello, el hecho de que no pueda señalarse en un texto la identificación nominal explícita entre personaje y autor, no implica que no pueda estudiarse como una autoficción. El crítico utiliza el protocolo modal para fijar la atención en dos aspectos fundamentales: por una parte la actitud del escritor hacia su texto y, por otra parte, la recepción de la que los textos son objeto en cada contexto en el que son recibidos.

Aunque, como hemos dicho, los deslindes de Colonna son importantes porque buscan establecer una mirada sistemática sobre la autoficción, para nuestros propósitos es preciso ahora analizar los desarrollos de dos críticos españoles que han adaptado el concepto al mundo hispanoparlante y contemporáneo. Nos referimos a los trabajos de Alicia Molero de la Iglesia y de Manuel Alberca, quienes se han dedicado recientemente al tema.

Ambos autores muestran algunos puntos de contacto fundamentales, comenzando por la definición de la cuestión. Para Alicia Molero de la Iglesia la autoficción corresponde “a una falsa enunciación que contiene el relato de unas circunstancias más o menos históricas y cuyo protagonista señala al propio autor” (“Autoficción y enunciación autobiográfica”). En tanto, Manuel Alberca en *El pacto ambiguo* es algo más específico al referirse a las autoficciones como textos que:

tienen como fundamento la identidad visible o reconocible del autor, narrador y personaje del relato. En este contexto identidad no quiere decir necesariamente esencia, sino un hecho aprehensible directamente en el enunciado, en el cual percibimos la correspondencia referencial entre el plano del enunciado y el de la enunciación, entre el protagonista y su autor, como resultado siempre de la transfiguración literaria (31).

Ambos críticos coinciden en destacar el especial desarrollo de la autoficción en la cultura posmoderna, fundamentalmente por el cuestionamiento de los discursos sobre la identidad que conlleva. Se trata de un fenómeno de época, que involucra todas las manifestaciones literarias vinculadas con la revelación del sujeto que escribe:

Todo esto muestra de qué manera en la ficción autobiográfica van a confluír la capacidad de la novela para hacer visible la condición disgregada que impone al sujeto nuestra cultura, y un subjetivismo que puede interpretarse como el intento de recuperar el yo por encima de sus fragmentaciones. Porque a la autoficción le afecta como a la autobiografía la necesidad de revelación del sujeto, pero esta búsqueda la realiza la novela no sólo expresándose sobre ello, sino representándolo (Molero de la Iglesia, "Autoficción y enunciación autobiográfica").

Durante la posmodernidad se puso en duda todo un sistema de categorizaciones racionalistas que establecían distinciones en todas las instancias comunicacionales en general y en la literatura en particular. De ese modo, pares contrastantes como autor/personaje y realidad/ficción que hasta ese momento habían resultado funcionales para explicar el mecanismo de la comunicación literaria, perdieron legitimidad. Una de las consecuencias de estas transgresiones es el quebrantamiento del principio básico de la mimesis, que fuera fundamental hasta entonces:

Las autoficciones dan cuenta de la ruptura del contrato mimético en el terreno más comprometido, el de la supuesta transparencia referencial y en el de la evidencia autobiográfica, pues, al irrumpir "lo real" en el terreno de la invención (y viceversa) y el autor-sujeto de la escritura en el campo de la literalidad, los esquemas receptivos y contractuales de la lectura novelesca o autobiográfica resultan subvertidos (Alberca, 51).

La autoficción, por lo tanto, parece situarse en una zona de indefiniciones desde la que se desestabilizan en mayor o menor medida, de acuerdo con la voluntad de cada escritor, los pactos de lectura convencionales. Según Manuel Alberca, de este modo se niega "la muerte del autor" anunciada por Roland Barthes, al mismo tiempo que se jaquea la legitimidad de su autoridad e, incluso, el concepto básico de la identidad individual. Nos hallamos, siempre según Alberca, frente a la multiplicación seriada de la figura del escritor, procedimiento equiparable al de la clonación, que produce individuos similares aunque diferentes a partir de un modelo original. Todo esto evidencia el hecho de que los escritores posmodernos ya no se conforman con mostrar la vida que han vivido, sino que imaginan una (o algunas) de las muchas que le podrían haber tocado y las exhiben como si fueran reales. En consecuencia, otro efecto de la autoficción reside en problematizar al mismo tiempo la veracidad de la autobiografía y la ficcionalidad de la novela (incluso la novela autobiográfica). En palabras de Molero de la Iglesia:

La particularidad discursiva de todos estos textos está en la conciencia que tiene la autoficción de estar al margen de las leyes del discurso histórico (...). Pero también los distingue [a los autores de autoficción] su ruptura con el enmascaramiento en los personajes vicarios de las novelas personales, permitiéndoles asumir la palabra escrita como expresión propia sin responsabilizarse por ello del enunciado (“Autoficción y enunciación autobiográfica”).

Es natural deducir que el resultante de estas operaciones es un híbrido en el cual, como se ha dicho, pueden detectarse elementos ficcionales y verídicos entreverados y sin ninguna marca que permita diferenciarlos. El efecto más importante de esa equiparación es la vacilación que se causa en el receptor y que repercute en la imposibilidad, por parte de éste, de determinar qué pacto de lectura es el más apropiado para abordar el texto. Es esa la causa principal por la cual Alberca se refiere al pacto de lectura de la autoficción como “pacto ambiguo”. Y efectivamente, la cuestión última que plantea la lectura de una autoficción es dónde están realmente los elementos autobiográficos y dónde los ficcionales y, sobre todo, qué valor debe asignárseles:

La autoficción, que apela a la confusión de instancias narrativas y extranarrativas –ya que eso es en realidad lo que plantea la presencia del nombre del escritor en la historia–, para cuestionar la erradicación que del autor ha llevado a cabo la crítica del XX, reivindica por un lado la subjetividad del discurso, mientras por otro busca el modo de duplicar y segmentar la identidad del yo desde un sistema de representación verbal, con estrategias como la modalización variable, la construcción laberíntica o el juego de espejos. Será la idea de multiplicidad del ser, que suele dominar el significado de la figura textual en la autonovelación, la que determine esa estructuración que lleva implícito el concepto que su autor tiene del propio sujeto (Molero de la Iglesia, “Figuras y significados de la autonovelación”).

El abanico de posibilidades que abre la práctica de la autoficción en la posmodernidad, recuerda la compleja inserción de la nueva novela histórica en el marco de la literatura hispanoamericana del siglo XX. Ambas comparten, evidentemente, un espíritu que procura poner en duda la fiabilidad de los discursos establecidos por la historia, en el caso de la nueva novela histórica, y por la literatura confesional (desde la autobiografía hasta la novela autobiográfica), en el caso de la autoficción. En el fondo, el objetivo y el procedimiento es el mismo, es decir, utilizar los materiales de los que se valían las modalidades clásicas para demostrar su falsedad.

No es extraño que muchas nuevas novelas históricas compartan rasgos con la novela autoficcional o, incluso, que en algunos casos, como *Bomarzo*, una nueva

novela histórica sea también una autoficción. Aunque tanto Colonna como los dos críticos españoles que hemos mencionado hayan desarrollado sus teorías mayoritariamente en base a escritores europeos, su aplicabilidad en el marco de nuestro continente no está en duda¹⁶⁸. Esta observación da pie, por lo tanto, para insistir en la importancia de entender la posmodernidad literaria como un conjunto de herramientas que facilitan y clarifican el abordaje analítico de las obras contemporáneas.

II.3.2-La figura del autor

En función de lo expuesto puede afirmarse que la autoficción, en tanto se desprende de las teorizaciones elaboradas desde la década de 1970, es un fenómeno que admite la posibilidad de replantear los espacios que ocupan los miembros del campo cultural. Según Molero de la Iglesia “los procedimientos de autorrepresentación en una ficción autobiográfica tienen que ver tanto con la imagen que el autor quiere plasmar de sí mismo, como con sus planteamientos estético-representativos” (“Figuras y significados de la autonovelación”). Al remitir directamente a la figura del autor, el estudio de la autoficción debería habilitar una chance para analizar, por ejemplo, cuestiones como: ¿qué operaciones de (auto)posicionamiento en el campo literario implica la autoficción?, ¿qué visión del campo literario se desprende de las novelas que incluyen procedimientos autoficcionales?, ¿hasta qué punto puede considerarse a la autoficción únicamente como un recurso estético?, ¿qué relevancia puede tener una autoficción sobre la configuración del campo literario y sobre la colocación del autor en él?, entre otras.

Algunas de estas problemáticas han sido abordadas por María Teresa Gramuglio en su artículo “La construcción de la imagen”, en el cual la autora parte de una comprobación empírica que resulta interesante recuperar en estas páginas:

168 Ver los artículos “¿Existe la autoficción hispanoamericana?”, de Manuel Alberca, y “Laberintos verbales de autoficción y metaficción en Borges y Cortázar”, de Miriam Di Gerónimo.

la [comprobación] de que los escritores, con gran frecuencia, construyen en sus textos **figuras de escritor**, y que estas figuras suelen condensar, a veces oscuramente, a veces de manera más o menos explícita y aún programática, imágenes que son proyecciones, autoimágenes, y también anti-imágenes o contrafiguras de sí mismos (37).

A partir de esta idea, Gramuglio avanza en la hipótesis de que en esas imágenes de autor pueden analizarse “una constelación de motivos heterogéneos que permiten leer un conjunto variado y variable de cuestiones” (38), que básicamente pueden resumirse en dos grandes grupos. El primero de ellos parte de la pregunta acerca de **cuál es el lugar que el escritor piensa para sí en la literatura** e indaga, por ejemplo, en las relaciones con sus pares, con la tradición en la que se inscribe o que pretende modificar, con los temas y lenguajes que esa tradición le provee, su relación de amor y de odio con modelos y precursores, sus filiaciones, parentescos y genealogías, su actitud frente a los lectores, las instituciones y el mercado. El segundo grupo de cuestiones gira en torno a **cuál es el lugar de ese escritor en la sociedad** y pone atención en la interacción del individuo con instancias extraliterarias como las luchas culturales, la vinculación con ciertos sectores sociales, con los mecanismos del reconocimiento social, con las instituciones políticas y con los dispositivos del poder. La sola mención de la naturaleza de ese conjunto de datos permitirá dejar en claro que los factores que intervienen en todo el proceso son muy heterogéneos por lo que, en consecuencia, puede concluirse que:

es posible postular que la construcción de la imagen conjuga una ideología literaria y una ética de la escritura, ética que compromete la estética del escritor y que llega a convertirse, para decirlo al modo sartreano, en una moral del estilo, una moral de la forma (39).

Valiéndose de esa base, Gramuglio encara luego un análisis de los escritores Manuel Gálvez y Roberto Arlt. La autora se mantiene apegada exclusivamente a los textos seleccionados para su corpus de estudio. Para ampliar el punto de vista y justificar el análisis que propondremos desde el apartado próximo, podemos recurrir a un ensayo de Ruth Amossy titulado “La double nature de l’image d’auteur”. Si bien tiene numerosos puntos en común con el artículo de Gramuglio, la autora francesa insiste en la necesidad de considerar factores extraliterarios cuando se trabaja con la figura de los escritores. Esto, fundamentalmente, en razón de que siempre (incluso en casos muy extremos en los que el escritor procura “borrarse” del origen textual) hay una preocupación

por controlar la “imagen de autor” a la que está asociado. Tal es el caso de lo que sucede, por ejemplo, en las entrevistas:

C'est que l'écrivain doit, bon gré mal gré, sciemment ou involontairement, se situer dans le monde des Lettres –se positionner dans le champ littéraire– et que son image d'auteur joue un rôle non négligeable dans la position qu'il occupe ou qu'il désire occuper. D'où la tentative de reprendre possession de ce qui se dit de lui pour infléchir son image dans le sens désiré, selon le courant dans lequel il se range (un surréaliste n'aspire pas à la même image qu'un représentant du Nouveau roman) ou la place qu'il aspire à tenir (chef de file, ou dissident, par exemple). Pour ce faire, l'écrivain choisit souvent des genres qui lui permettent de profiler une image d'auteur qui n'est ni celle que forgent ses commentateurs, ni celle qu'induisent les lecteurs de ses romans ou de ses poèmes” (3-4).

Ruth Amossy propone la consideración de un *ethos autorial*, que indudablemente tiene muchos puntos en común con la “ética de la escritura” a la que alude Gramuglio, aunque su sentido es más amplio porque pone en juego varios factores que se relativizan mutuamente. Según Amossy, la imagen del escritor que se desprende del texto en cuestión debe ser confrontada con la que circula en el campo cultural a partir de otros textos producidos por el mismo escritor y/o paratextos vinculados (como pueden ser las entrevistas o las historias de la literatura). De ese modo el *ethos autorial* resulta ser, en definitiva, un:

effet du texte, il vient préciser une dimension de l'échange verbal. Il désigne la façon dont le garant du texte désigné par un nom propre construit son autorité et sa crédibilité aux yeux du lecteur potentiel. En esquissant une image de celui qui assume la responsabilité du dire, il montre comment elle permet au texte de nouer un certain type de rapport à l'allocutaire (7).

Como intentaremos demostrar a continuación, existen en *Bomarzo* (y en otras obras laineceanas) elementos que permitirían enfocar la novela desde una perspectiva diferente a la sostenida mayoritariamente por los críticos. Nos proponemos señalar elementos de la autonovelación que no han sido tenidos en cuenta hasta ahora en los textos de Manuel Mujica Lainez y que habilitan una confirmación sobre el peso del *sentido común*, que limita las lecturas que se hacen del escritor.

Una vez establecida la pertinencia de ese abordaje, y tal como hemos sugerido a partir de los artículos de Gramuglio y de Amossy, será posible relacionar esas observaciones con algunos paratextos de relevancia para describir de modo

preciso las operaciones encaradas por Mujica Lainez en relación con la ficcionalización de su propia imagen. Podemos recurrir una vez más al excelente ensayo de Amossy para ilustrar lo que está en juego aquí:

L'image d'auteur projetée à l'intention du lecteur peut inspirer le respect et faire autorité, établir une connivence ou creuser une distance, toucher, projeter un modèle à suivre ou suggérer une altérité respectable, provoquer voire même irriter. On pourrait allonger indéfiniment la liste, dans la mesure où la présentation de soi du locuteur varie par définition en fonction de ses buts, du cadre institutionnel dans lequel il s'exprime, du contexte culturel et des circonstances historiques de l'échange verbal. Il s'agit dans tous les cas de contribuer à la force d'un discours qui entend agir sur l'autre pour infléchir, renforcer ou modifier ses représentations. Ainsi élargi à l'ensemble des discours, l'*ethos* est repérable à diverses traces qui doivent être repérées dans le discours même (7).

A pesar de las diferencias señaladas, tanto Gramuglio como Amossy se concentran preferentemente en la interacción del autor real con el campo literario. Aunque aquí nos proponemos profundizar prioritariamente en la dimensión autoficcional, la interdependencia entre ambas dimensiones es evidente. Esta certeza estará presente a lo largo de las páginas siguientes, como Manuel Alberca lo plantea cuando reflexiona en los siguientes términos:

¿Podría ser la autoficción el reconocimiento explícito de que cuando se narra la vida propia es imposible no hacer "ficción" e imposible no mezclar lo recordado con lo inventado, lo soñado con lo deseado y esto con lo real? Podría ser. Pero también podría estar señalando un elaborado subterfugio para esconder pudorosamente lo que no se quiere exponer al juicio público, cuando no una estratagema para agredir o difamar a los otros desde la impunidad. En ese caso el problema de la verdad autoficcional dejaría de ser meramente literario para convertirse en un asunto moral o deontológico ("¿Existe la autoficción hispanoamericana?" 131).

Alberca no estudia a Manuel Mujica Lainez en su trabajo, pero muchos de los interrogantes que introduce parecen ajustarse a la realidad de una novela como *Bomarzo* en la medida, por ejemplo, en que se trata de una narración que mezcla lo "recordado" con lo "inventado". Lo mismo podría decirse de su anhelo, no de "esconder pudorosamente", sino de mostrar ambiguamente lo que su escritor no se anima a revelar abiertamente. Aquí es donde coincidimos con el crítico español cuando desliza la posibilidad de que el problema exceda lo literario, algo que se hace evidente en la diversidad de reacciones registrables en el campo cultural en torno a las obras autofccionales del autor. Para ser más precisos, podemos afirmar que algunos juicios críticos analizados en la primera parte de

este trabajo dejaban traslucir los efectos característicos de la ambigüedad autoficcional e, incluso, podría argumentarse que la censura de la Ópera de Bomarzo responde a esa misma dinámica.

II.3.3-La autoficción en la obra de Manuel Mujica Lainez

II.3.3.1-De lo autobiográfico a lo autoficcional: Las lecturas del yo en *Bomarzo*

La coincidencia de identidad entre el narrador o alguno de los personajes y quien firma el libro es un posible punto de partida para determinar si una novela se enmarca en el ámbito de la autoficción. Se trata, en definitiva, de corroborar si es posible detectar un señalamiento (a través del nombre o de algún atributo relevante) hacia el escritor real. En *Bomarzo*, esa referencialidad entre ambos entes (el real y el ficcional) no ha pasado desapercibida y muchos críticos de relevancia la han puesto de manifiesto. Jorge Cruz, por ejemplo, observa que a medida que Mujica Lainez escribe la novela:

se afirma la sensación experimentada al entrar, por primera vez, en el mágico parque: la de volver a un sitio conocido. Entre bromas y veras sugiere la impresión de que en una vida anterior (una idea heterodoxa) él ha sido el Duque de Bomarzo y, de tal modo, siente mezcladas sus existencias –la suya actual y la del noble renacentista– que el libro va adquiriendo intensidad autobiográfica (142).

Salvo su afirmación de que se trata de una idea heterodoxa, Cruz no explica detalladamente el mecanismo ficcional de la novela ni se adentra en las implicaciones que la “intensidad autobiográfica” supone. Otro crítico que se ocupó del tema es Ángel Puente Guerra, quien como vimos en el capítulo anterior se inclinaba por considerar a *Bomarzo* dentro de los cauces tradicionales de la narrativa histórica. A pesar de esa postura, el crítico también explica que la posibilidad de enfocarla como una novela confesional la saca de ese marco:

Pero *Bomarzo* encierra otro recurso que la distingue de la novela histórica de cuño tradicional. En las últimas páginas del texto, el lector descubre que la extensa novela no es otra cosa que las “memorias” del escritor, quien declara haber sido el duque jorobado de Bomarzo en una vida anterior de la cual lo separan cuatro siglos. Este recurso permite establecer puntos de contacto entre *Bomarzo* y la novela confesional (*Un aleph...* 78-9).

Esta observación de Puente Guerra es importante para nosotros porque supone, primero, un argumento a favor del análisis que hemos propuesto en el capítulo anterior y, segundo, porque permite establecer la relación con el punto que deseamos considerar aquí. De acuerdo con lo expresado oportunamente, una de las particularidades de la nueva novela histórica radica en el abandono del narrador omnisciente y en la consecuente multiplicidad de voces y perspectivas¹⁶⁹. El de la identificación entre el narrador y el autor es, por lo tanto, un aspecto que resulta fundamental para terminar de integrar a *Bomarzo* con las nuevas corrientes literarias. El mismo Puente Guerra observa el recurso autoficcional como una innovación:

Tampoco es novedoso el concepto de que el artista vuelca en su obra gran parte de su propia individualidad (...). En el caso de *Bomarzo*, la originalidad de su propuesta estriba en el hecho de que el escritor mismo se reconoce en Pier Francesco Orsini (79).

El estudioso entiende que la identificación narrador-autor constituye un recurso original que supera el simple autobiografismo. A diferencia de Jorge Cruz, Puente Guerra analiza la cuestión con mayor detenimiento y concluye en que no se trata de un elemento fácil de desentrañar, especialmente por el componente lúdico que existe en él. Sin embargo, a pesar de estas aclaraciones, termina también por inclinarse hacia una lectura autobiográfica:

Pero más allá de lo meramente lúdico, más allá de las declaraciones del propio Mujica Lainez (...), subyace el hecho de que *Bomarzo*, probablemente más que ninguna otra de sus obras –tal vez con la única excepción de *Cecil*, novela de corte autobiográfico–, nos permite acceder a las zonas menos transitadas de la personalidad del escritor, a su yo más íntimo: *Bomarzo* se nos revela así no sólo como un aleph de la literatura laineciana, sino también como el medio que nos permitirá reconstruir los elementos autobiográficos que subyacen en el texto (80-1).

169 Ver especialmente los apartados “La novela histórica tradicional” y “Seymour Menton y la nueva novela histórica en América Latina” en el capítulo precedente.

Finalmente, Sandro Abate en *El tríptico esquivo* también ha hecho hincapié en lo que él llama “el discurso autorreferencial” y lo ha considerado uno de los cuatro componentes discursivos de “naturaleza fundante para el relato” (57). El crítico observa que “la asimilación o identificación del narrador con el autor está esbozada en distintos pasajes a lo largo de la novela” (57) y luego precisa que ambos:

se ubican en la misma instancia enunciativa e incluso adoptan la misma perspectiva temporal abierta entre el presente de la enunciación y el pasado del enunciado. Se identifican, son la misma conciencia narrativa, la misma persona y se reconocen en la misma propuesta enunciativa (58).

Abate anota además un dato, de gran valor documental sobre la cuestión, que el estudioso obtuvo en los cuadernos que Mujica llevaba para la escritura de la obra. Se trata de que la idea para esta particular disposición autor-narrador estaba ya en el germen primario de la novela (Abate 58). A partir de ese dato, el crítico identifica la presencia metaficcional de un destinatario explícito, lo que le permite detallar ciertos patrones del relato fundados en “la instancia metadieética (...) que se caracteriza por la autorreferencialidad de la voz en clave autobiográfica” (60) que pueden observarse entre el Duque y Mujica Lainez, tales como el gusto compartido por viajar, las supersticiones, la estrecha relación con la abuela y la pasión del coleccionista. La conclusión de Abate es que:

no sólo a través de la instancia metadieética de la voz, sino también por medio de algunas de estas íntimas “confesiones”, Orsini es sustancialmente el otro yo, la proyección ficcional de Mujica Lainez (62).

Si bien compartimos estas observaciones de Cruz, Puente Guerra y Abate, a nuestro entender resulta necesario insistir con mayor precisión en que Mujica Lainez no ha hecho el intento de escribir una novela autobiográfica en el sentido que tradicionalmente se da a esta denominación. Esta aclaración responde a una observación de Manuel Alberca en su artículo “¿Existe la autoficción hispanoamericana?”, donde el autor justifica la necesidad de diferenciar entre novela autobiográfica y autoficción:

Podemos considerar las autoficciones hijas o hermanas menores de las novelas autobiográficas, pero en ningún caso debemos confundirlas, pues en las segundas el autor se encarna total o parcialmente en un personaje novelesco, se oculta tras un disfraz ficticio o aprovecha para la trama novelesca su experiencia vital debidamente distanciada mediante una identidad nominal distinta a la suya (116).

Por lo tanto, para valorar el esfuerzo y la intención del escritor y comprender mejor la obra en el contexto en el que se produjo, es necesario avanzar en el estudio del asunto desde la perspectiva de la autoficción, dejando de lado la consideración de los elementos autobiográficos en la novela.

II.3.3.2-Inmortalidad y reencarnación como umbrales a la autoficción en *Bomarzo*

Como en todas las novelas que participan de esta característica, la dimensión autoficcional en *Bomarzo* descansa sobre la correspondencia entre el autor real y alguno de los personajes, que en este caso particular es el narrador. A pesar de que no se cumple con lo que Colonna denomina el protocolo nominal, ya que el nombre Manuel Mujica Lainez no aparece mencionado jamás en la diégesis, hay una serie de correspondencias que promueven la identificación entre escritor y narrador.

Antes de continuar, hay que destacar la singularidad con la que este recurso está utilizado y que radica en que el narrador y el escritor, al mismo tiempo, están desdoblados y coinciden en una sola persona. Para decirlo de otra manera, se trata de dos individuos diferentes en el devenir histórico cuyas conciencias se superponen: Mujica Lainez, autor real del texto, es en la ficción la reencarnación del duque italiano. Como consecuencia, el pacto ficcional propuesto es que en lugar de escribir una novela, Mujica Lainez estaría volcando sobre el papel las “memorias” de su otra vida. Esta superposición se prepara desde el comienzo mismo del relato, cuando se menciona el horóscopo confeccionado por el astrólogo Sandro Benedetto, que augura que Pier Francesco Orsini será inmortal:

Lo que sorprendió sobremanera al físico Benedetto y a cuantos, enterados de estas cosas graves, vieron el horóscopo, fue, como ya he dicho, el misterio resultante de la falta de término de la vida –de mi vida– que se deducía de la abolición de Venus y de Marte frente a la necesidad lógica de la muerte y, consecuentemente, la supuesta y absurda proyección de mi existencia a lo largo de un espacio sin límites (*Bomarzo* 9).

La inmortalidad, en consecuencia, se transforma en una búsqueda permanente del Duque, quien intentará acceder a ella por diferentes medios, tales como la gloria guerrera, la procreación, la magia, el arte. Este último es de gran relevancia, puesto que será el arte el que permitirá, en primer lugar, la perpetuación del protagonista en el sentido clásico de la fama y, en segundo lugar, es el que habilitará la “recuperación” de la vida pasada para que se cumpla el vaticinio de Benedetto. Ambos procesos aparecen encadenados, pero sus consecuencias son bien diferentes. En cuanto a la inmortalidad a través del arte, como ya señalamos oportunamente, se representa en la creación del Sacro Bosque, cuyo planeamiento y concreción es un *leit motiv* en la novela. De acuerdo con la peculiar explicación brindada por el narrador, cada una de las esculturas representa momentos o conceptos cruciales en su existencia como Pier Francesco. La narración de su vida pasada se justifica, entonces, en que avala la interpretación de los monumentos líticos que de otro modo resultarían incomprensibles y plurisémicos¹⁷⁰.

Desde una perspectiva extratextual, ya hemos mencionado cómo la existencia del parque de estatuas es uno de los impulsos reales para la creación de *Bomarzo*, ya que fue durante una visita al lugar cuando Mujica Lainez decidió escribirla. En este sentido, la primera incursión del escritor al castillo en 1958 representa el punto de partida de la novela y, también, del asunto de la inmortalidad-reencarnación. Por lo tanto, ese hito biográfico es un núcleo importante en el texto pero, además, al aparecer ficcionalizado permite también analizar una serie de estrategias de promoción editorial y de proyección de la figura del autor que apuntan a borrar los límites entre la ficción de la novela y la realidad biográfica. Según lo expresó Mujica Lainez en diversas ocasiones, al llegar a Bomarzo tuvo la sensación extraña de conocer el lugar a la perfección aunque nunca antes lo había pisado. Así describe el momento a María Esther Vázquez:

fuimos Miguel Ocampo, Guillermo Whitelow y yo, y fue un viaje precioso (...). Por fin, llegamos a Bomarzo y cuando bajamos al parque (era un día de mucho calor y me acuerdo de las mariposas y del sol y del ruido del agua corriendo por los arroyos entre los árboles), yo tuve la sensación extrañísima de haber estado antes ahí. Es la única vez que me ha pasado en la vida, eso que se llama *le déjà vu*. Fue tan intensa la

170 Véase especialmente la sección “Armar un rompecabezas: el Sacro Bosque y la escritura de la novela” en el capítulo anterior.

sensación, que yo los guiaba: “Allá”, les decía, “detrás de aquel macizo de plantas, vamos a encontrar un elefante de piedra y, al fondo, la sirena” y era así. Entonces, en ese momento, les aseguré que de este Pier Francesco Orsini, del cual se sabe tan poco, yo iba a contar la historia y me dijeron que era un disparate que un argentino hiciera eso. Pero yo insistí que la iba a escribir y que se las iba a dedicar a ellos dos y así lo hice (*El mundo de Manuel Mujica Lainez* 84-5).

Aunque esta entrevista es bastante posterior a la publicación de la novela, está claro, a partir de testimonios ya comentados, que la idea de la identificación estuvo presente desde el momento inicial (Abate 58-9), cuestión que es además refrendada en un paratexto de la novela, la dedicatoria dirigida quienes acompañaron al escritor en la visita, cuya fecha precisa aparece también consignada:

Al
pintor Miguel Ocampo
y al
poeta Guillermo Whitelow,
con quienes estuve
en
Bomarzo,
por primera vez,
el 13 de julio de
1958.
M.M.L. (7).

Esta dedicatoria será clave para establecer la verdadera identidad del narrador de la historia, que se siembra a partir del vaticinio de la inmortalidad y que, lentamente, se irá revelando al reconocer el peculiar modo en que esa inmortalidad se ha concretado. La reencarnación, con cuatro siglos de diferencia, del duque italiano en el escritor argentino es sugerida de un modo más o menos sutil en muchos pasajes de *Bomarzo*. Para tomar uno de los ejemplos más conocidos, es lo que ocurre cuando para describir el Sacro Bosque, el narrador superpone las dos vidas diferentes sobre el mismo espacio:

El año pasado, cuando estuve en Bomarzo, observé que ya no quedan casi rastros de la figura del propio Abul, roída por el tiempo, que se yergue sobre la testa, delante del castillejo afirmado en el lomo. En cambio, a quien se distingue bastante bien todavía bajo la traza de un soldado romano, es a Beppo, mi paje (108).

Estas referencias en las que se señala el deterioro del parque escultórico que en la diégesis ni siquiera ha sido proyectado por Vicino (es decir, se trata de referencias que desde la perspectiva de la acción narrada en la novela son prolépticas), sumadas a algunos anacronismos evidentes como las menciones de hechos y personajes muy posteriores a la época del Renacimiento (Henri de Toulouse Lautrec, Sigmund Freud o Adolf Hitler), predisponen al lector a sospechar, cada vez con más fuerza, que existe algún tipo de alteración en la lógica temporal que abarca una vida humana en promedio.

La indicación temporal precisa con la que comienza el fragmento que acabamos de citar refuerza la hipótesis de la superposición de planos y supone un punto decisivo para lograr la identificación entre autor-narrador, que se confirma en uno de los párrafos finales del libro:

Yo he gozado del inescrutable privilegio, siglos más tarde (...), de recuperar la vida distante de Vicino Orsini, en mi memoria, cuando fui hace poco, hace tres años, a Bomarzo, con un poeta y un pintor, y el deslumbramiento me devolvió en tropel las imágenes y las emociones perdidas. En una ciudad vasta y sonora, situada en el opuesto hemisferio, en una ciudad que no podría ser más diferente al villorrio de Bomarzo, tanto que se diría que pertenece a otro planeta, rescaté mi historia, a medida que devanaba la áspera madeja viejísima y reivindicaba, día a día y detalle a detalle, mi vida pasada, la vida que continuaba viva en mí (695-6)¹⁷¹.

Las alusiones autobiográficas que se pueden reconocer fácilmente en este párrafo (el poeta, el pintor, los tres años, etc.), permiten cerrar el círculo de la

171 No se nos escapa la diferencia cronológica entre las visitas anunciadas en el texto. En la primera cita que trajimos a colación al respecto, el narrador confesaba haber estado “el año pasado” en Bomarzo, pero en la segunda dice haber visitado el lugar “hace tres años”, por lo que podría tratarse de alusiones a sus dos viajes, en 1958 y en 1960. Tampoco puede descartarse la posibilidad de un error involuntario del escritor, debido a la prolongación en el tiempo de la redacción de la novela (comenzó a escribirla efectivamente un año después de la primera estada, el 20 de julio de 1959, pero la publicó casi cinco años más tarde). Finalmente, es sabido que tras su segunda estancia en Bomarzo, Mujica tuvo que corregir varios pasajes que ya tenía redactados para evitar algunos errores conceptuales, por lo que tampoco sería descabellado pensar, quizás, que en uno de los fragmentos haya tomado como referencia la primera visita mientras que en el otro pasaje se refiera al viaje más reciente. Sandro Abate hace una referencia sobre este asunto (El tríptico esquivo 57-8), pero lo limita a un par de ejemplos en los que solamente aparece la expresión “hace tres años”, por lo que el panorama aparece incompleto.

identificación entre el autor y el narrador. Esta identificación se asienta, en primera medida, por la remisión explícita desde el párrafo citado al paratexto de la dedicatoria de la novela, ya que las ocupaciones de sus acompañantes y la fecha de la visita coinciden en ambos. Una segunda referencia, si se quiere más sutil, aunque no menos importante, es la referencia a Buenos Aires como lugar desde donde se “rescata” y escribe la historia de la “vida pasada”. Los lectores de la novela sabían de las visitas a Bomarzo, porque el escritor anunciaba esa estadía allí como condición de escritura, por lo que no quedan dudas, tras esta acumulación de evidencias, de que quien se ha identificado como el narrador a lo largo de toda la novela es en realidad Manuel Mujica Lainez, independientemente de que no se registre esto de manera explícita de acuerdo con el protocolo nominal.

Por lo tanto, la compleja interacción que hemos descripto entre los datos extranarrativos (mayoritariamente autobiográficos), el paratexto de la dedicatoria y la diégesis propiamente dicha, impulsan la lectura autoficcional de la novela. El autor ha procurado desestabilizar la diferenciación entre lo ficticio y lo no ficticio, recurso significativo por sí mismo pero, también, porque está en relación con un contexto cultural que lo avala. Está claro que la intención de Mujica Lainez no fue la de disfrazar detrás de algún personaje su punto de vista personal o su experiencia real, tal como se acostumbra en la novela autobiográfica sino que buscó, a través de Pier Francesco, concretar lo que Manuel Alberca llama el anhelo del individuo contemporáneo de vivir otras vidas. Esto se lleva a cabo de un modo bastante complejo, en el que la identificación juega un rol preponderante y ambiguo al mismo tiempo, ya que no es fácil saber qué partes son una trasposición autobiográfica de Mujica Lainez y qué partes son ficción:

no está de más advertir algo básico respecto al especial estatuto intencional de la autoficción, como es el hecho ineludible de que, al contrario que el del autobiógrafo, el objetivo del novelista está en hablar de sí mismo sin responsabilizarse por ello del enunciado; así como que la autonovelación supone una fórmula ideal de continuar la vida en el arte, en cuanto que le ofrece al autor la posibilidad de narrarse de diferentes maneras, a través de una selección de sus dimensiones personales o desde distintas perspectivas, sean éstas de carácter histórico o imaginario. Por su régimen híbrido e impostor, resulta un vehículo apropiado para subvertir los códigos formativos y despolitizar al propio personaje, sometiéndolo a la ironía, la sospecha, la desfiguración y el fragmentarismo (Molero de la Iglesia, Alicia. “Figuras y significados de la autonovelación”).

Constatado el hecho de que *Bomarzo* es una obra que supera el concepto de novela autobiográfica y que, además, se sitúa en el ámbito de la ficcionalización del yo, es pertinente preguntarnos sobre las significaciones que esta opción estética acarrea y también sobre sus repercusiones en el campo literario. Para ello es muy importante recordar que *Bomarzo* no solamente es la primera novela de Mujica en la que el escritor aparece ficcionalizado de un modo indudablemente autorreferencial, sino que, como lo han expresado muchos estudiosos, es un cambio de paradigmas en relación con los temas y ambientes que venía utilizando en su poética.

Una de las claves en este sentido, se encuentra en la caracterización del personaje. El duque de Mujica es una figura sobre la cual no se ha dejado de destacar su crueldad sin límites, su egocentrismo, su egoísmo, la falta de escrúpulos de que hace gala, su lascivia y su cobardía, entre otros. También esta acumulación, casi grotesca, de caracteres negativos es fundamental para confirmar la naturaleza autoficcional de la novela. En *El pacto ambiguo* Alberca señala que la narración autoficcional suele incluir un tratamiento irónico, paródico o francamente negativo del personaje que representa al autor:

Al autor de autoficción no le queda otra salida que mostrar de sí mismo una imagen negativa o degradada para vencer la resistencia del lector. Al presentarse ante éste como débil, sumiso, temeroso, indeciso, ridículo, depresivo o malvado, persigue la cercanía y la complicidad de los lectores. Los gestos de autocritica y autoderrisión son actos de aparente sumisión, incluso de humillación, de un personaje de papel, que, cual sosías, protege a la persona del autor (280).

En *Bomarzo* no sólo se pueden apreciar esta serie de características sino que, curiosamente, se presentan casi en el orden en que Alberca las ha mencionado. Así, en su infancia el duque es débil y sumiso, a medida que crece se vuelve malvado y sombrío. La indecisión, la ridiculez y la autocritica feroz, acompañan todo el relato y caracterizan el tono narrativo utilizado por Mujica Lainez, tal como lo hemos podido observar en los apartados finales del capítulo precedente.

Es innegable, por lo tanto, que la cuestión señalada por el crítico español conlleva un profundo cambio de enfoque si se acepta la propuesta para releer la novela desde la autoficción, porque apunta al núcleo generador de la obra en sí mismo. En otras palabras, al enfrentarnos con *Bomarzo* como novela autoficcional, nos vemos obligados a plantear una serie de interrogantes que, aunque no tienen una respuesta única, resultan ilustrativos para comprender el modo en que la

novela de Mujica Lainez se separa de la novela autobiográfica. Así, sobre la base ineludible de que los elementos ficcionales coexisten en el personaje con los autobiográficos, la primera cuestión que podría plantearse es especulativa: ¿cuáles aspectos de su Duque, Mujica hubiera querido que fueran suyos? En segundo lugar, debemos preguntarnos qué zonas reales de su vida pretende revelar el escritor con el juego ambiguo de la autoficción, de modo que se siembren dudas sobre su veracidad. Temas como la homosexualidad, la perversidad, la represión, entre otros, podrían constituir líneas de investigación derivadas de estos dos interrogantes. Un tercer significado que debería indagarse en este sentido, parte del hecho de que el escritor presente un personaje que, en función de ese pliegue del que hablamos antes, se imbrica en lo autoficcional pero que, a la vez, se encuentra tan alejado en el tiempo y en el espacio: ¿qué significado se esconde detrás de ese gesto?, ¿la idea de ser heredero de una tradición?, ¿la filosófica negación del tiempo lineal?, ¿el rescate de ciertos gustos y ciertas inclinaciones demostrando que no son un patrimonio del siglo XX?¹⁷²

Ya que hemos demostrado la pertinencia de leer *Bomarzo* de acuerdo con las directrices que instala el gesto posmoderno de la autoficción, nos parece ahora interesante pasar a estudiar otros textos laineceanos en los que se registra el mecanismo y, de ese modo, hacer extensivas nuestras observaciones a otras manifestaciones de su poética autoral.

172 Molero de la Iglesia, al analizar la novela *Dafne y ensueños* de Gonzalo Torrente Ballester, aporta algunos conceptos que muy bien podrían servir para apuntalar el interés por estas cuestiones: “La búsqueda de la identidad tiene siempre pleno sentido en un discurso sobre el yo, pero la diferencia de esta indagación en la autoficción está en que se desarrolla entre fuertes implicaciones novelescas. La confesada intención de Torrente Ballester es poseer las cosas del pasado mediante la literatura, para lo que resultará fundamental realizar en *Dafne* y *ensueños* el rescate de las voces que dieron sentido a los primeros años, dedicando un amplio recuerdo a sus iniciadores (su abuelo, sus tías, los relatores en torno al fuego, los que llevaban a cabo una renovada representación anual de la perdida batalla de Trafalgar, los folletines románticos, las novelas, los libros de historia, etc.). Pues bien, gran parte de este aparato cultural será recuperable sólo en el plano de la fantasía, si bien dicho nivel siempre vendrá avalado por su correspondencia en el plano biográfico” (*Figuras y significados de la autonovelación, cursivas en el original*).

II.3.3.3-Dos formas de coleccionar: Diego Ponce de León y Manuel

En el capítulo anterior hemos mencionado, sin adentrarnos demasiado, un tema que resulta recurrente en la obra de Manuel Mujica Lainez y que utilizaremos ahora para analizar las estrechas relaciones que se establecen entre lo autobiográfico y lo autoficcional. Estamos aludiendo concretamente a la figura del coleccionista, que es señalada por los críticos como una referencia autobiográfica. Sandro Abate, por ejemplo, refiere que la pasión por los objetos es uno de los lazos de identidad que podrían establecerse entre el Duque y Mujica Lainez (*El tríptico esquivo* 61). Ángel Puente Guerra, por su lado, observa que cuando el Duque “describe sus colecciones y su exaltado esteticismo, es Mujica Lainez quien traza su autorretrato” (*Un aleph...* 81). Lo cual lleva al estudioso a sostener, parafraseando un pasaje de la novela, que “a caballo entre la novela histórica y la confesional, *Bomarzo* se nos revela como un espejo en el que el escritor se contempla a sí mismo” (85). Y en efecto, Puente Guerra insistirá varias veces a lo largo de su trabajo sobre la importancia y los significados que encierra el hecho de que el Duque colecciona objetos¹⁷³, pero también en la raigambre que esta práctica tenía entre los antepasados de Mujica Lainez y que se justifica como la continuación de una tradición familiar que envuelve una cierta identidad social. Ya hemos analizado cómo Puente Guerra asume que el escritor es un heredero de la Generación del 80 y, en esa misma línea, introduce también la práctica del coleccionismo:

Si los hombres del 80 apreciaban el objeto bello y la elegancia indumentaria, Mujica Lainez –coleccionista y *dandy* él mismo– retoma esos valores y los vuelca en una obra literaria que, como se verá, no sólo se regodea en la descripción del objeto artístico, sino que jamás desatiende la perfección formal de la escritura (24-5).

173 Sólo para mencionar otro de ellos: “El duque de Bomarzo se nos revela también como un decadente cuando atendemos a sus preferencias estéticas. Si los objetos de que se rodea un individuo revelan su personalidad (...), las colecciones de Vicino constituyen un elocuente testimonio de su decadencia” (93).

Una de las preguntas que habría que plantearse, en el siempre dudoso terreno de la supuesta continuidad entre Mujica y los hombres del 80, es qué significa ser un *dandy* o un coleccionista en el siglo XX y, en consecuencia, si es posible que una práctica tenga el mismo sentido y el mismo valor que tuvo en el siglo anterior.

Dejando de lado esta cuestión, nos concentraremos ahora en las apariciones de personajes que se identifican con la figura del coleccionista e indagaremos en su mayor o menor naturaleza autoficcional. Comenzaremos por el libro *Aquí vivieron*, en el cual hay una serie de cuatro cuentos que permiten el rastreo de este aspecto. Se trata de las narraciones tituladas “El coleccionista (1891)”, “Rival (1895)”, “La mujer de Pablo (1897)” y “El dominó amarillo (1900)”. Estos relatos, junto con “El grito (1913)”, han sido considerados por María Caballero como una “saga generacional” dentro del libro.

En 1891 y con “El coleccionista” se abre paso la saga de los Ponce de León cuyos descendientes, treinta años después, se verán obligados a liquidar la quinta. Como novedad y aunque dominan los señores, los criados tienen su lugar en el texto: “Rival” y “El grito” están protagonizados por la familia campesina que atiende la quinta. Aún así el centro es el gran mundo, que fascinará después con todo su esplendor en la saga porteña y que triunfa ya aquí. La quinta es el refugio de los grandes señores del Plata, el lugar de recibo y festejos de la capital (*Novela histórica y posmodernidad... 95*).

Las cuatro narraciones mencionadas constituyen un núcleo distinguible dentro del libro, sobre todo porque tienen en común el hecho de que transcurren durante el período en que un hombre llamado Diego Ponce de León es el dueño de la casa. Como se marca en la cita anterior, si bien él no es el protagonista de las cuatro historias, sí podemos afirmar que aparece en todas ellas con unos rasgos nítidos, a partir de los cuales ha sido asociado muchas veces con el autor. Ponce de León es presentado como un *dandy* excéntrico, cuya decadencia económica se insinúa, gradualmente, a través de alusiones a sus deudas con prestamistas y a la famosa corrida de la bolsa porteña, ocurrida hacia fines del siglo diecinueve. En “La mujer de Pablo”, cuando su ruina parece estar ya sentenciada, la conducta del hombre es de una característica frivolidad:

[El coche tirado por cuatro caballos anglonormandos] Es uno de los lujos del solterón, quien lo guía desde el alto pescante (...). Don Diego hace restallar el látigo en el aire de abril. *Suenan los collares de cascabeles con pelos de zorro que el señor ha hecho añadir por dandismo a las guarniciones. La vida es bella. ¿Quién imaginaría al verle*

pasar así, deslumbrante, que hace dos años que su fortuna cruje y declina en el torbellino de la bolsa? ¡Ah!, pero en eso no hay que pensar ahora. Ahora hay que alisarse el bigote y hay que levantar el látigo¹⁷⁴ (161, las cursivas son nuestras).

Lo que podría parecer una reminiscencia autobiográfica de Mujica Lainez es, principalmente, la pasión por los objetos de arte. En ese sentido, vale aclarar que Ponce de León es el primero de muchos personajes coleccionistas que irán apareciendo en los textos laineceanos, entre los que podemos nombrar a Gustavo de *Los ídolos*, a Francis y a Paco en *La casa*, a Pier Francesco Orsini en *Bomarzo*. De los cuatro cuentos de *Aquí vivieron* que hemos mencionado es “El coleccionista” el que resulta más ilustrativo sobre el asunto, por lo que abordaremos su análisis más detenidamente.

Según Caballero, en “El coleccionista” puede leerse “la curva ascendente de la riqueza, la pasión por el arte, las colecciones... todo aquello que significa poder y exquisitez, lo que siempre fascinó a Mujica de su clase social” (*Novela histórica y posmodernidad...* 95). El texto se presenta bajo la forma de una epístola que Ponce de León le dirige al pintor Eduardo Sívori, con el fin de explicarle la historia de amor frustrado que se esconde detrás de un retrato que el famoso artista ha ejecutado por encargo del primero. Ponce, quien ha mudado toda su colección de arte a la casa de San Isidro, contrariando así la opinión de sus amigos¹⁷⁵, le anticipa al pintor el desenlace del relato: “Aquí, en esta vieja casa, rodeado de los objetos que desde mi adolescencia he reunido, me parece que vivo en otro

174 Otra descripción que va en el mismo sentido, se halla en el cuarto cuento de la serie, “El dominó amarillo”, cuando Ponce de León se encuentra a solas con Beatriz y la muchacha, “sin revelarle cómo ni cuándo, le confió que le había visto pasar a menudo en el break de chasse” (175). Diego la provoca diciéndole que así como él no la conoce, tampoco ella lo ha visto antes. Entonces la muchacha, “para prueba le contaba que el día anterior él había guiado su coche llevando un chaleco verdemar con botones dorados” (175). Lo cual resulta ser verdad y el narrador aprovecha para aportar un dato erudito al respecto, que no hace más que reforzar el dandysmo del protagonista de la historia: “La intriga de Ponce de León creció con el detalle. Era verdad que esa mañana había estrenado esa prenda extravagante que el Duque de York, hijo mayor del Príncipe de Gales, había puesto a la moda” (175).

175 Al igual que como habría de suceder con el nombre de su futura casa, El Paraíso, que aparecía anticipado en la novela *Invitados* en “El Paraíso”, con esta mudanza de Ponce de León desde la ciudad a las afueras la ficción parece anticipar el que será un hecho trascendental en la vida del escritor: su traslado desde Buenos Aires a Córdoba.

mundo. Algunos lo tildarán de egoísmo. Puede ser...” (148). El dato, que también confiesa el narrador, de que la colección fue iniciada en la adolescencia es significativo ya que, como veremos un poco más adelante, Mujica Lainez comenzó durante ese período de su vida su propia colección cuando adquirió un platito de porcelana a orillas del Sena. Otro punto de relevancia introducido en el cuento es la supremacía del arte sobre la realidad circundante, tal como Ponce lo exterioriza para ganarse la complicidad de Sívori: “usted comprenderá que prefiera sentarme delante de mi Fortuny a escuchar las explicaciones sobre el último proyecto del ministro de Hacienda” (148). En otras ocasiones el coleccionista insiste sobre el asunto, como por ejemplo al destacar que “La ‘marina’ de De Martino, que adquirí en su exposición del 89, siempre me ha parecido más real que el verdadero Río de la Plata” (149).

En cuanto al asunto principal del relato, Ponce de León comienza por narrar para Sívori quién es y cómo ha conocido a la mujer que ha posado para el retrato, en lo que constituye un recurso de atribución bastante parecido al que hemos descripto al referirnos al retrato de Lorenzo Lotto en *Bomarzo*. Así, el coleccionista entera a su interlocutor que el nombre de la modelo es Rosemonde, que es de origen húngaro y que ha llegado a Buenos Aires en compañía de su esposo. Ponce de León confiesa que apenas la conoció se enamoró profundamente de ella y que logró que permaneciera en Buenos Aires cuando su marido se vio obligado a partir de vuelta rumbo a Europa. Al comienzo los amantes vivieron un apasionado romance, que, sin embargo, se complicó inesperada y repentinamente por los “celos” que la mujer sentía hacia los objetos de colección del amante:

Entretanto... ¿cómo explicárselo?... creí descubrir que entre ella y mis objetos fermentaba una hostilidad que iba en aumento. Varias veces la encontré vagando por las salas, hablando en su idioma incomprendible (...). Después me di cuenta también de que obraba así por celos. Rosemonde tenía celos de esa multitud de seres desprovistos de vida, pero a los cuales yo se la había infundido, en cierto modo, con mi pasión, con mi cuidadosa solicitud (152).

La atracción hacia la mujer húngara es lo suficientemente fuerte como para que el conflicto interno de Diego sea descripto como un desgarramiento entre dos mundos antagónicos, el de los humanos y el de los objetos:

Tenga en cuenta, para comprenderme, que yo vivía como un sonámbulo, Sívori, como un pobre sonámbulo. Rosemonde me había arrebatado violentamente de mi

mundo, que es el mundo de lo inmóvil y de lo obediente, para arrastrarme en un torbellino del cual parecía imposible huir (152).

Finalmente Rosemonde le obliga a prometer a Ponce de León que cerrarán la casa y se irán de viaje a Europa. Sin embargo, justo antes de embarcarse, llega a la quinta el retrato hecho por Sívori a pedido del amante argentino. Esa obra de arte, al ser colocada en el lugar que le corresponde dentro de la colección, funciona como un conjuro contra el cautivante encanto de la muchacha, del cual Ponce de León logra “liberarse” merced a una poderosa operación simbólica:

Transformada en objeto, reducida a mi escala, prisionera de mi mundo, la bella húngara perdió su poder de repente, como lo había obtenido. Recuerde, para penetrar lo que puede haber de oscuro en mi reacción, lo que le he dicho al empezar esta carta, o sea que una “marina” de De Martino encierra más vida, para mi sensibilidad, que el Río de la Plata (153).

En consecuencia, mientras Rosemonde debe partir hacia Europa en soledad, derrotada y humillada por sus “rivales” inanimados y en busca del perdón del marido, Ponce de León permanece en la quinta, encerrado con su vencedora colección¹⁷⁶. En referencia a este desenlace María Caballero observa que:

La importancia de los objetos y el deleite en la descripción tiene mucho de modernista, ya que prima la belleza y se le rinde culto aunque para ello haya que cosificar a los seres humanos. Es lo que sucede en este cuento: la mujer amada es la del cuadro que forma parte de las colecciones por cuanto que se puede dominar, cosa que no siempre sucede con la amante de carne y hueso a la que corresponde el retrato (95).

Dejando de lado los reparos sobre la posibilidad de pensar la escritura de Mujica como una literatura modernista que hemos introducido anteriormente, la observación de Caballero resulta de interés porque resume con precisión los

176 Esta inclinación, como hemos dicho anteriormente, se registra a lo largo de varias obras y con características similares. Para dar otro ejemplo, podemos recurrir nuevamente a Bomarzo, donde el duque Pier Francesco Orsini también compra todo lo que parece antiguo y valioso, hasta conformar una colección que “fue una de las pasiones de mi vida, alivio de mi soledad” (58). Entre sus tantas reflexiones del narrador de Bomarzo en relación con este tema, podemos leer: “Las cosas, de las cuales se afirma que carecen de alma, son dueñas de secretos profundos que se imprimen en ellas y les crean un modo de almas, especialísimo. Desbordan de secretos, de mensajes, y, como no pueden comunicarlo sino a los seres escogidos, se vuelven, con el andar de los años, extrañas, irreales, casi pensativas” (42).

sucesos de la narración y, también, porque sus observaciones acerca del remplazo del ser humano por la obra de arte permitiría, por ejemplo, el trazado de una serie de interesantes relaciones intertextuales con una tradición literaria. Fundamentalmente nos referimos a la recuperación del mito de Pígalión, que se vuelve objeto de numerosas revisiones y reversiones en la cultura occidental. A pesar, como decimos, del interés que esa línea de trabajo representa, no nos adentraremos ahora en esas especulaciones sino que nos concentraremos exclusivamente en el aspecto biográfico que se puede apreciar en el cuento y en el personaje de Ponce de León.

En este sentido, es preciso que insistamos en recordar la pasión de Mujica Lainez por los objetos artísticos de colección. En su discurso de incorporación como miembro de la Academia Argentina de Letras se refirió, en los siguientes términos, a los diez años en los que trabajó como funcionario del Museo Nacional de Arte Decorativo: “fue aquel un decenio especialmente afortunado para mí; un decenio durante el cual, día a día, evolucioné en el mundo alucinante de los objetos” (cit. por Jorge Cruz *Genio y figura...* 104). Aunque Mujica Lainez fue cesanteado de su puesto en el museo en 1947, es decir un par de años antes de la aparición de *Aquí vivieron*, vale la pena insistir en este punto en que la importancia de ese período de formación es fundamental y evidente en la obra del escritor. Según Puente Guerra:

Debe subrayarse la repercusión que este período alcanzaría con posterioridad en la obra de Mujica Lainez, pues a lo largo de esa década se afirma en forma definitiva el que luego constituirá uno de los rasgos más característicos de su literatura: la fascinación por los objetos, a los que suele atribuir, en su narrativa, una suerte de “vida” secreta que pasa desapercibida a los seres humanos (15).

Además del recuerdo placentero de la temporada en el museo, que sustenta su conocimiento erudito sobre la cuestión, el escritor se ha referido anecdóticamente a algunas de las aventuras que tuvo que correr para poder incorporar algunas piezas a su colección y que dejan en evidencia su pasión¹⁷⁷. La colección que fue reuniendo de esa manera, como hemos dicho antes, llegó a

177 Al respecto, consultar la entrevista realizada al escritor en 1977 por el periodista español Joaquín Soler Serrano en el ciclo A fondo para la TVE.

conformar un verdadero museo primero en su casa de Buenos Aires y, posteriormente, en su destino definitivo en Córdoba¹⁷⁸.

Independientemente de todo esto, existe todavía una serie de detalles que podrían pensarse como referenciales entre Ponce de León y Manuel Mujica Lainez y que pueden apreciarse distribuidos a lo largo de los cuatro cuentos, más o menos explícitamente. Así, en la dimensión física por ejemplo, el vestir algo extravagante y el bigote que aparecen mencionados en algunas de las citas anteriores son reminiscencias entre ambos. De igual modo, en lo que a la conducta social remite, la frivolidad mundana con la cual se maneja el escritor y su gusto por las fiestas de disfraces, son aspectos verificables en las narraciones que nos ocupan, fundamentalmente en “El dominó amarillo”. Sin embargo, aunque la tentación por continuar señalando similitudes sea grande, hay que resaltar que cuando Mujica escribió *Aquí vivieron* no era todavía Manucho, el estrafalario personaje social que habría de fascinar y escandalizar a la sociedad argentina. Por lo tanto, y en un sentido inverso, podría pensarse que fue el escritor quien terminó por ejecutar progresivamente en la realidad lo que había prefigurado en sus textos. Esto resulta evidente cuando Jorge Cruz da inicio a *Genio y figura de Manuel Mujica Lainez* con la descripción de un cumpleaños del escritor, en la que se verifican los puntos de contacto que hemos venido comentando:

Es 11 de septiembre. Manuel Mujica Lainez cumple años. Una fecha que puebla su casa de viejos amigos y de amigos recientes, de simples conocidos y de curiosos. Las puertas se abren generosamente desde la tarde hasta la madrugada. A O'Higgins 2150, en Belgrano, llega la anual muchedumbre festiva, elegante, llamativa, *snob*.

178 Cabe transcribir aquí una anotación, que consta en uno de los álbumes en los que Mujica plasmaba sus impresiones, y que nos parece pertinente transcribir porque exhibe una cierta afinidad con algunos de los comentarios de Ponce de León en el cuento que venimos analizando, pero fueron escritas varias décadas más tarde: “Una de las singularidades de “El Paraíso” ha sido la forma en que mis objetos se adecuaron a él. Cada uno fue, sin vacilar, al sitio que le correspondía, como si yo lo hubiese adquirido para ese lugar (cit. por Patricio Loizaga, “Mujica Lainez: ‘Como robarle...’” 30). Las anotaciones de Mujica Lainez mientras preparaba la casona para mudarse permiten apreciar el interés y el criterio con el que se ocupó de los objetos y del lugar que a cada uno correspondía. Al respecto puede consultarse Manuel Mujica Lainez en “El Paraíso” (27-96), donde figura una reproducción de sus diarios íntimos de la época. Para otro testimonio, ver también la entrevista realizada por Reina Roffé ya citada (113).

Mujica Lainez, Manucho para todos, está radiante. Sus ojos se dilatan con fingido asombro, sonríen traviosos, irónicos. Sin abandonar su aire de aristocrática distancia, improvisa ademanes ceremoniosos, besamanos; exagera su júbilo de anfitrión; representa un juego que lo divierte. ¿Qué detalle de su atuendo resalta esta vez? ¿El chaleco, la corbata, el monóculo, los anillos? Los luce con humor, con desenvoltura. Responde o comenta con rapidez, con ingenio y gracia¹⁷⁹ (19).

Toda esta serie de afinidades, entre las que resalta especialmente la inclinación por coleccionar objetos de arte, facilita la identificación autobiográfica entre el escritor y su personaje Diego Ponce de León. Asimismo, como hemos destacado al comenzar este capítulo, se puede plantear que el recurso aparece utilizado de acuerdo con el molde clásico en el que el escritor se esconde, con mayor o menor grado de evidencia, detrás de un personaje al cual hace emisario de sus propias opiniones e intereses. Es decir, que no nos movemos aquí en el ambiguo terreno de la autoficción.

Para continuar este estudio, conviene ahora poner en diálogo “El coleccionista” con otro cuento posterior, titulado “La máscara japonesa”¹⁸⁰. A pesar de que el tema de la influencia que tienen los objetos sobre algunas personas es común a los dos relatos, las diferencias entre ambos son muchas y muy importantes para nuestro análisis. Por empezar, en “La máscara japonesa” existe un elemento fantástico que no existía en “El coleccionista” por el cual, como veremos, el objeto originalmente poseído ejerce una influencia diabólica sobre su poseedor para someterlo a sus designios. En segunda medida, nos detendremos en el elemento autobiográfico, que se proyecta aquí de acuerdo con los protocolos establecidos en el régimen autoficcional.

“La máscara japonesa” es un relato narrado en primera persona, que comienza con un encuentro casual entre el narrador y un amigo de la adolescencia, llamado Philippe, en la calle Arenales: “No nos veíamos desde que ambos contábamos quince años, hace cuatro décadas” (410). Después de insistir en los cuarenta años transcurridos, en el deterioro físico y en la felicidad que produce el encuentro, el

179 Compárese esta descripción del evento social con la que aparece en el cuento “El dominó amarillo”.

180 El relato figura entre los “cuentos dispersos” reunidos por Cruz en Cuentos Completos de Manuel Mujica Lainez (tomo 2, 410-9). Todas las citas corresponden a esa edición.

narrador introduce una serie de datos que impulsan al lector a identificar a quien habla:

Verdad es que habíamos sido muy amigos en la École Descartes. Con él regresó a mí, relampagueante, el París de 1925, un París al que nuestros padres nos llevaban para esmaltarnos de cultura francesa y también –cosa que le costará entender a la generación actual– porque entonces, para los argentinos, vivir en París era un negocio¹⁸¹ (410).

Los datos consignados en este fragmento son alusiones explícitas a la experiencia biográfica de Mujica Lainez, tal y como lo han registrado sus biógrafos y críticos. En el cuento, además, se suman algunos detalles que refuerzan esta impresión, como el incipiente gusto del adolescente por los versos de Racine “que nos encendía el alma” (411), el regreso a Europa después de la guerra (algo que sucedió cuando Mujica Lainez era corresponsal de *La Nación*) y la aclaración de que “le conté de mí (...) de lo que había escrito y escribía” (411), es decir que se identifica como escritor.

No obstante la transparencia de estos datos, en “La máscara japonesa” la referencia a la propia biografía llega, incluso, a la identificación entre narrador y autor por el nombre. Es decir, en el cuento que estamos considerando se cumple con el protocolo nominal de la autoficción, en los términos en que lo desarrollan los críticos que citamos al comenzar el capítulo:

Estábamos, como en la École Descartes de Passy, en el mismo banco; mi mano oprimía su brazo o él me rozaba el hombro al inclinarse; éramos los mismos dos – Manuel (un nombre exóticamente deformado por la pronunciación francesa) y Philippe– y, hallándonos tan próximos, nos espiábamos desde muy lejos (411).

Philippe se ha convertido en un próspero industrial y está en Buenos Aires por cuestiones de negocios. Como su tiempo es bastante limitado, Manuel decide invitarlo a cenar esa misma noche en su casa de Belgrano. Es este, por cierto,

181 Todos estos datos permiten situar la acción del cuento alrededor de 1965, es decir, cuando el escritor tenía 55 años. Sobre la referencia al costo de vida en París, ver el apartado “Puntos de vista”, en el capítulo dos de la primera parte.

otro dato extraído de la realidad¹⁸² y de importancia para el desarrollo de la historia.

A pesar de que Manuel siente inmediatamente el impulso de suspender el ofrecimiento, no lo hace por dos razones: primero, porque quiere demostrarle a un francés que a diferencia de sus compatriotas los argentinos “abrimos nuestras puertas al extranjero con hispana holgura” (412) y, segundo, porque siente que algo no está bien con Philippe y que su antiguo condiscípulo lo necesita. Por lo tanto, el escritor y su amigo se trasladan inmediatamente a la casa:

donde esta tarde escribo para que no se me borre nada de aquella singular experiencia. Elogió mis cuadros, mis libros, mis objetos, y cuando recordó que en París me había acompañado, una mañana, a comprar un viejo plato de cerámica, con un gallito pintado –lo cual anunciaba mi futura y empeñosa pasión por las antigüedades– comprobé que había acertado al invitarle, pues sus palabras me reintegraron, con su intacta emoción, el episodio trasapelado en la memoria: la *rue de la Tour*; la anciana mercachifle; mi flamante angustia por poseer esa cosa roja y verde que luego, por supuesto, se rompería; nuestra timidez; nuestra solidaridad al encarar juntos algo propio de gente grande y conocedora (412).

En el transcurso de estas líneas el autor no solamente recuerda, o finge recordar, el momento en el que se inició su colección, sino que coloca a Philippe como un testigo privilegiado y que, incluso, lo ayuda a evocar la olvidada escena. Claramente, la descripción del suceso coincide con la que registran los biógrafos, por lo que la impresión autobiográfica del cuento se refuerza¹⁸³.

182 Véase el pasaje de Jorge Cruz sobre las fiestas de la calle O´Higgins, que hemos citado un poco más arriba.

183 Como lo recuerda Ángel Puente Guerra: “En los bouquinistes de la orilla del Sena, ‘Manuchito’ (iban a transcurrir todavía algunos años antes de que pasara a ser ‘Manucho’) compra un plato de porcelana con la figura de un gallo: sin saberlo aún, acaba de adquirir la primera pieza de la que luego será una vasta y heterogénea colección” (Un aleph... 13). Puente Guerra recuerda además que Mujica Lainez escribirá, años después, un poema titulado “A un vendedor de libros del borde del Sena” (La Nación, 20 oct. 1940) en el que evoca ese suceso. El estudioso opina que cuando compra el plato, el adolescente “no es todavía consciente de que, con ese gesto, está perpetuando una tradición que antes que él habían ejercido diversos miembros de su propia familia” (17). También Jorge Cruz se refiere, en términos casi idénticos, a estos comienzos (Genio y figura... 64-5). Manuel Mujica Lainez, por su lado, narra este hecho en la entrevista radial con María Luisa Biolcatti y Osvaldo Vega de 1982.

El giro marcado hacia la autoficción, que no pudimos detectar en los cuentos de *Aquí vivieron*, comienza mientras Manuel lleva a Philippe a través de las salas y le muestra algunas de las diferentes colecciones y objetos que posee. En determinado momento, después de detenerse frente a la vitrina en la que guarda algunas piezas de arte popular americano, el narrador observa que su acompañante palidece al descubrir algunas máscaras que están acomodadas cerca de una ventana. Philippe lo interpela: “¿No les tienes miedo? A las máscaras ¿no les tienes miedo?” (412). Mujica aprovecha para introducir aquí otro dato autobiográfico, el de su conocida superstición: “Como soy supersticioso y las máscaras no han terminado nunca de tranquilizarme, exageraré la broma insegura, en el sentido contrario” (412).

Esta extraña reacción del amigo francés dará el pie para que, después de la rápida cena y de un repaso presuroso por “los espectros de nuestros compañeros de clase” (412), el invitado relate su historia “dolorosa” y “fantástica”, tal como la califica el narrador. Philippe le cuenta a Manuel que se había casado con una bella mujer llamada Yvette con la cual inicialmente tenía una buena relación, aunque con los años había llegado a ser distante y fría. No obstante esto, el francés aclara que se admiraban y respetaban mutuamente. En la ocasión del décimo aniversario del matrimonio, y de regreso a casa después de un largo día de trabajo, Philippe recordó súbitamente que no había adquirido ningún regalo para su mujer. Como ya era tarde, el hombre iba pensando que su esperanza de conseguir algo digno de la ocasión era muy remota. Para su sorpresa, sin embargo se topa providencialmente con una tienda de anticuario que permanecía abierta.

Al acercarse, Philippe descubre que un exclusivo objeto “como si lo aguardase, se recortaba en el escaparate, sobre el terciopelo oscuro. Era una máscara japonesa” (413). El *marchand* de la tienda exalta su valor y aporta algunos datos eruditos sobre la máscara, entre los que podemos destacar que su nombre era Chûjô y que representaba a un joven aristócrata japonés. Si bien Philippe duda un poco a raíz del precio y de la excentricidad del objeto, termina por comprarlo acuciado por la urgencia.

En contra de los reparos de Philippe, su mujer acoge el regalo con entusiasmo y, aunque en un primer momento se podría haber pensado que estaban ante un renacer de la relación, en las semanas siguientes al aniversario la separación entre los esposos se profundiza. El primer síntoma desconcertante ocurre un mes

después cuando, al regresar a casa imprevistamente, Philippe sorprende a su mujer hablando sola. Al interrogarla, ella le responde que simplemente estaba “recordando versos” (415), algo que llama la atención al marido “porque Yvette jamás decía versos” (415). Progresivamente el comportamiento de la mujer se vuelve más y más extraño y pasa de llevar una vida mundana a permanecer casi todo el tiempo recluida en la habitación, de donde a menudo salen voces misteriosas. Aguijoneado por la curiosidad, una noche Philippe se introduce subrepticamente en el cuarto de la esposa, donde la encuentra dormida y con la máscara apoyada en la almohada. Así refiere el asunto a Manuel:

No puedes imaginar una visión más extraña y, al mismo tiempo, más... más obscena. Sólo unos centímetros la dividían [a Yvette] del rostro esculpido de Chûjô, de sus dilatados ojos, de su hendida boca (416).

Temeroso, Philippe consulta con el médico de la familia, quien insiste en que todo se trata de un mal pasajero y le recomienda tener paciencia y no preocuparse. A pesar de esa opinión, el hombre sigue atribulado porque siente que algo diabólico se cierne sobre ellos. Al comprobar que en el transcurso de los días siguientes el comportamiento de su esposa es cada vez más incomprensible, decide suprimir la máscara, a la cual asocia con el origen de toda la situación, y salir de viaje con Yvette para ayudarla a reponerse. La negativa de la mujer y el estado de alteración nerviosa de Philippe lo llevan a golpearla. Esa misma noche, el sueño se le vuelve tortuoso y en varias ocasiones piensa en ir a pedir perdón:

Y mientras la noche transitaba, lenta, se sucedían las pesadillas que convocaba la mueca de Chûjô y con las cuales combatía Philippe transpirando, en su solitario dormitorio. Una hubo, más intensa que las otras: la que le mostró a Yvette, de pie al lado de su lecho, con la máscara japonesa ajustada sobre el rostro (418).

Philippe comprueba finalmente que no se trata de una pesadilla, sino que realmente su mujer está allí, con la máscara colocada. Lo sobrenatural sobreviene de la comprobación de que la máscara ya no era máscara sino que formaba parte del rostro de la mujer, “se había apoderado de la totalidad de la cabeza; la había, creo yo, substituido” (418). El hecho de que fuera una máscara de hombre sobre un cuerpo femenino: “le agregaba al personaje un toque equívoco, repulsivo, grotesco, convirtiéndolo en un monstruo de siniestra ambigüedad, bajo cuyos párpados rasgados, orientales, me acechaban los ojos azules de Yvette” (418). Esta “nefanda convivencia de dos seres en uno” (418), como la califica el propio Philippe, lo aterroriza e inmoviliza, dando lugar a que

Yvette-Chûjô le muerda el cuello y posteriormente huya para siempre, sin que se haya podido saber nunca nada más de ella ni cómo o dónde “prologarían juntas [la mujer y la máscara] su atroz alianza, su..., ¿su amor?” (419).

La marca de ese ataque en el cuello no se ha borrado y es la prueba corporal que el amigo francés puede exhibir, como un documento, para confirmar la veracidad de su historia. Manuel reflexiona de la siguiente manera:

La escena descrita por Philippe, en la conformidad sedante de mi comedor de Belgrano, era demasiado horrible, demasiado fantástica, contenía una intromisión demasiado agresiva de lo ilógico y lo sobrenatural, en el funcionamiento de mi mundo y su prevista sensatez (418-9).

Queda claro que todavía Manuel no logra asociar la historia de Philippe con el “peligro” que se cierne sobre él en su tranquila casa porteña, repleta por todas partes de objetos potencialmente tan enajenantes como la máscara de Yvette. El cuento se cierra cuando, en el camino a la salida, Philippe ingresa en la sala donde están las máscaras:

todavía me dijo Philippe, refinando lo que podía ser una vesánica burla (o no serlo) y señalándome la [máscara] que Madame Sawada me regaló el año 1940, en Tokio:

-¿Ves?... como esa... la máscara de Chûjô es muy semejante a esa (419).

A través de los pasajes de “La máscara japonesa” transcritos, puede apreciarse una notable diferencia con respecto a “El coleccionista”. Si bien el tema de la pasión por los objetos que deriva en actitudes enfermizas de aislamiento y de misantropía se repite, es cierto también que hay una serie de diferencias que resulta interesante destacar. Quizás la más significativa sea la que se deriva de que, en este cuento, el elemento autobiográfico no se esconde en un personaje que solamente de un modo indirecto puede ser identificado con Mujica Lainez, sino que es él mismo quien figura allí con su nombre, su pasado, sus gustos, su profesión y su casa, de modo que los protocolos de la autoficción se cumplen abiertamente.

La mecánica de esta estructuración es algo compleja. Hay un primer nivel en el que Manuel, el “escritor” de la historia, refiere a su vez la narración de un hecho extraño y trágico que le ha contado su amigo Philippe. En este sentido, la primera persona podría estar funcionando, como en tantos otros cuentos fantásticos, como una instancia de legitimación de la historia de Philippe. El narrador atestigua que vio el estado patético de su amigo, asegura que parecía decir la

verdad y, sobre todo, ha visto la cicatriz física que la traumática experiencia ha dejado en su cuerpo.

Pero existe otro nivel en el relato, en el cual la aparición de un Manuel Mujica Lainez ficcionalizado introduce una potente ambigüedad, muy característica de los textos autoficcionales. En este sentido, y si lo comparamos con “El coleccionista”, la reaparición del tópico del abandono del ser amado para permanecer aferrado al objeto funciona ahora como una especie de advertencia que Philippe hace a Manuel. Esta hipótesis se sustenta, fundamentalmente, en que el visitante advierta que la máscara que representa a Chûjô se parece a la que el dueño de casa ha traído de un viaje por oriente en 1940¹⁸⁴. A diferencia de lo propuesto por María Caballero para interpretar “El coleccionista” (en el sentido de justificar la preferencia por el objeto sobre la amada a partir de la idea de que el primero puede ser “controlado” mientras que la naturaleza del carácter humano hace imprevisibles las reacciones de las personas), en “La máscara japonesa” es el objeto el que controla al ser humano, enajenándolo de su vida social y de su familia.

Acaso Mujica Lainez, a través de la historia que Philippe le cuenta a Manuel, esté confesando el miedo de que sus colecciones lo lleven al supuesto enajenamiento que, como adelantamos antes, se repite en varios de los personajes coleccionistas de sus obras: Gustavo, en *Los ídolos*, es un obsesivo por todo lo que tenga que ver con el poeta admirado, a punto tal que consagra su vida a él con una devoción que lo lleva a la muerte; Paco, Clara y Francis en *La casa* se aíslan en su cuartos, sin más compañía que las extrañas colecciones que han ido acumulando; finalmente, como hemos mencionado antes, Pier Francesco Orsini compra todo objeto que le acerquen y que pueda parecer una antigüedad, sin siquiera confirmar su autenticidad antes de incorporarlo a su colección.

Sin embargo, no es nuestro objetivo determinar cuál ha sido la intención de Mujica Lainez al concebir el cuento, sino insistir en el hecho de que la dimensión autoficcional implica una complejidad extra, que supera la del texto

184 Efectivamente Mujica Lainez realizó un viaje por Oriente en los años señalados, en el transcurso del cual acrecentó su colección con numerosos objetos de gran valor. Hemos abordado algunos aspectos de ese viaje en nuestro trabajo “Le voyage en Orient de Mujica Lainez et la tradition orientaliste argentine”.

autobiográfico, y que se vincula con la poética de la posmodernidad. En relación con esto, resulta claro que “La máscara japonesa”, lo mismo que *Bomarzo*, manifiesta explícitamente un intento por cuestionar las fronteras entre el texto y la realidad que no puede adjudicarse únicamente a un exhibicionismo frívolo, aspecto al que nos referiremos a continuación.

II.3.3.4-Los rostros tras la máscara: autoficción y homosexualidad

En relación con la necesidad confesional de la literatura autonovelesca, podemos asegurar que en “La máscara japonesa” también el hecho sobrenatural es, en sí mismo, un elemento interesante para tener en cuenta. Recordemos que Philippe al describir a Manuel su último encuentro con Yvette insiste en que se ha producido una completa amalgama entre el cuerpo de la mujer y la máscara que representa un rostro masculino. Se trata, para utilizar las mismas palabras del narrador, de un personaje equívoco, repulsivo y grotesco que, en su síntesis, es descrito como “un monstruo de siniestra ambigüedad” (418). Como hemos dicho, si bien este desenlace podría representar, simbólicamente, el extremo de un proceso de aniquilación de la voluntad humana frente al influjo irrefrenable que ejerce el objeto, no debemos pasar por alto la fusión con la máscara, cuya consecuencia resulta ser que el cuerpo femenino de Yvette cambia en uno que contiene ambos sexos. No será esta la única aparición de un ser con estas características en la obra de Mujica Lainez. Por el contrario, sucede en varias ocasiones entre las cuales, una de las más recordadas por los críticos es la transformación que sufre el hada Melusina en *El unicornio* (novela que fue publicada contemporáneamente a la fecha en que transcurre la acción del cuento que estamos analizando). La importancia de la amalgama sexual fue resaltada por Sandro Abate, quien en *El tríptico esquivo* asegura:

Creo no exagerar si sostengo que Manuel Mujica Lainez planteó una de sus más hondas obsesiones vitales a través del motivo del travestismo. Lo ha repetido en un número más que considerable de sus novelas, y de una manera pertinaz (95).

En “La máscara japonesa”, por lo tanto, dos motivos recurrentes de la narrativa laineceana, el de la superposición de los sexos y el del coleccionismo, se conjugan

y se retroalimentan mutuamente. Las relaciones de ambos motivos con el autor fueron destacadas por Claudio Zeiger, en un artículo publicado en el suplemento *Soy* al cumplirse cien años de su nacimiento:

Y así, a cien años de su nacimiento, Manucho quedará para siempre enmarcado entre el monóculo, los anillos, los brazaletes y tantos otros objetos que su goloso afán de coleccionista acumuló en sus mansiones y en sus novelas. Esa forma de vivir rodeado de objetos fetiche, van haciendo del propio escritor y su emblemático nombre, un fetiche privilegiado y un icono ambulante (“Manucho fetiche”).

Es posible trasladar esta observación al cuento que estamos analizando, ya que durante su desarrollo la extrema pasión por el objeto conduce a una obsesión fetichista. Del mismo modo, el hecho de que el mecanismo autoficcional se verifique en su grado máximo (la coincidencia nominal entre el personaje y el escritor), podría indicar también un mayor compromiso por parte de Mujica con un tema tabú para la sociedad argentina de la época como fue la homosexualidad.

A pesar de la adversidad que esta cuestión podía suponer (fue duramente criticado por estos aspectos), Mujica Lainez buscó trascender la superficialidad con la que el asunto podría ser abordado y procuró producir una serie de obras en las que se explora el tema de la homosexualidad explotando recursos tan diversos como la comicidad, el grotesco y el absurdo, por una parte, y una seriedad que intenta iluminar las raíces históricas y filosóficas, por otra.

Aunque, en general, los críticos han insistido en que el tratamiento que Mujica le da a la homosexualidad en la mayor parte de sus obras es más bien huidizo, al tratarse en este caso de un texto autoficcional la cuestión se vuelve bastante compleja. Por una parte, es cierto que la poética laineceana no aparece volcada a un acercamiento detallado ni naturalista sobre el tema de la homosexualidad, ni tampoco puede pensarse en un interés pretendidamente sistemático, como el que el autor había desarrollado en relación con la oligarquía a través de la saga de la sociedad porteña. Por otra parte, sin embargo, no es menos evidente que, con un mayor o menor grado de exposición, Mujica Lainez incluye la homosexualidad en sus textos entre los cuales hay que destacar, por su grado de referencialidad, autoficciones como *Bomarzo* o como “La máscara japonesa”. En un capítulo de su tesis enteramente dedicado a la homosexualidad en la obra de Mujica Lainez, Ángel Puente Guerra observa que:

Todavía iban a transcurrir casi tres lustros después de la aparición de *Bomarzo* antes de que Mujica Lainez se atreviera, en *Sergio*, 'a contar más abiertamente una historia homosexual'. Entre tanto, se verá obligado a utilizar diferentes subterfugios: la ambigüedad más o menos encubierta de algunos personajes de *La casa*, el secreto que envuelve al padre del protagonista en *El retrato amarillo*, el cambio de sexo que tantas situaciones y sentimientos equívocos provoca en *El unicornio* (*Un alyph en...* 153-4).

No obstante la precisión de estas consideraciones, al enfocar la cuestión desde la perspectiva de la autoficción, podría argumentarse que la ambigüedad efectivamente se desplaza, en textos anteriores a *Sergio*, desde unos personajes que funcionan como máscaras (y tras los cuales el autor se esconde) hacia un autor que aparece allí ficcionalizado utilizando máscaras (que señalan lo que está escondido tras ellas). Zeiger, sin referirse específicamente a "La máscara japonesa", observa en el artículo ya citado que:

A pesar de todo, de eso no se hablaba públicamente. Esa visibilidad escandalosamente invisible o –casi lo mismo– esa invisibilidad escandalosamente visible marcó la figura y la literatura de Mujica Lainez. Un poco a la manera de el Thomas Mann de *La muerte en Venecia* o el Mishima de *Confesiones de una máscara*, todo está dicho y nada está dicho del todo. Cuerpo y palabra, carne y alma aparecen escindidos y lo inocultable se oculta de una manera tan retorcida como frívola, detrás de afeites y mascaritas de carnaval: son las no confesiones de una máscara. Por eso, el icono, semejanza y no reflejo estricto, cobra vigor y es tan altamente apreciable en el caso de Manucho ("Manucho fetiche").

De acuerdo con lo que venimos proponiendo, nuestra perspectiva coincide con la de Zeiger en el reconocimiento de la visibilidad de la presunta invisibilidad, el elocuente silencio y la ambigua forma de decir a través de la máscara. En otras palabras, la poética del autor deja ver por momentos, sin apelar al exhibicionismo sino con todo el peso confuso de la autoficción, que quien trae puesta esa máscara es Mujica Lainez. Ya no se trata de una confesión autobiográfica, sino de una autobiográfica ficción, una apuesta por la ruptura del pacto de lectura tradicional al que el mismo Mujica había habituado a sus lectores.

Varios de los críticos que se han ocupado del tema insisten en que el homoerotismo aparece en los textos de Mujica Lainez como una expresión del camino ideal hacia la belleza. Según lo formula Zeiger, la homosexualidad para Mujica "no es tanto una cuestión de deseo sino de belleza, de estética percepción. Una cuestión de mirada, de observación" ("Manucho fetiche"). En el prólogo de la antología temática *Historia de un deseo. El erotismo homosexual en*

28 *relatos argentinos contemporáneos*, Leopoldo Brizuela hace algunas consideraciones que se acercan a lo expresado por Zeiger en el fragmento que hemos citado. Posteriormente el antologador argumenta que, a través del conjunto de relatos seleccionados, se puede ver reflejada la historia de la literatura argentina y también que: “más allá de toda diferencia estética y política, el lector podrá ir siguiendo el proceso de crecimiento y profundización de ciertos procedimientos literarios, compartidos por todos” (16).

Como venimos proponiendo en las páginas anteriores, el acrecentamiento de ciertos procedimientos es una cuestión fundamental para comprender la ambigua estética posmoderna, en especial en lo que a recursos autoficcionales se refiere. Brizuela desatiende la incidencia de esos procedimientos, quizás porque el objetivo de su prólogo es elaborar una teoría más abarcativa acerca del tema de la homosexualidad. En ese sentido, en el caso puntual de Mujica Lainez algunas de las consideraciones de Leopoldo Brizuela resultan, en nuestra perspectiva, demasiado restrictivas. Si bien, por una parte, está claro como propone el crítico que algunos (o la mayoría) de los textos del escritor que tratan el tema de la homosexualidad “construyen la imagen del ‘esteta’ que, al modo de Oscar Wilde, forja su vida como una obra de arte y reivindica su deseo homosexual en términos de amor por la belleza” (15). Por otra parte, no es menos evidente que el “esteta” que aparece en otros de sus textos, desafiando incluso las “políticas represivas de la homosexualidad” (Brizuela 17), es nominalmente Manuel Mujica Lainez y este es un dato que no puede pasarse por alto. La autoficción, con sus protocolos, cobra relevancia porque no solamente aparece un personaje que en mayor o menor medida representa al autor a través de algún rasgo físico o autobiográfico (como la homosexualidad), sino que es él quien se identifica a sí mismo como el personaje.

La importancia de abordar la cuestión así, puede ilustrarse con el análisis de dos textos de Mujica Lainez que Brizuela ha incluido en su selección. Se trata de “El cofre (1648)” de *Aquí vivieron* (el mismo libro en que figuran los cuentos que tienen como personaje a Diego Ponce de León) y de “La larga cabellera negra” que apareció en *El brazalete y otros cuentos* (1978). Sin entrar en demasiados detalles, podemos decir que la relación que media entre estos dos relatos es equiparable a la que existe entre “El coleccionista” y “La máscara japonesa”.

En “El cofre” se narra la historia de dos primos, uno de los cuales siente una atracción física por el otro, que a su vez está enamorado de una muchacha. La

imposibilidad de expresar ese amor homosexual desencadenará la tragedia, simbolizada arquetípicamente con un cofre que logran rescatar del río. En un cuento de esas características, solamente por asociación indirecta, la homosexualidad puede remitir a Mujica Lainez.

En “La larga cabellera negra” asistimos (como en “La máscara japonesa”) a una historia de corte fantástico, en la que el protagonista y narrador es también autoficcionalmente identificable con Manuel Mujica Lainez. En esta ocasión, el suceso paranormal radica en que durante un apagón de energía eléctrica, el narrador observa entre aterrado y fascinado el crecimiento instantáneo y desmedido de la cabellera de un joven que lo acompaña en su biblioteca y que se encuentra durmiendo la siesta sobre un sofá. El cabello se arrastra por la alfombra unos dos metros, hasta aferrar y envolver completamente al personaje del escritor:

Fascinado retrocedí a mi asiento. No me restaba más que alzar los ojos, tal vez entregarme. Y tu pelo no cesaba de fluir. Ya estaba alrededor de mi silla; ya ascendía, acariciándome las piernas, ya me envolvía despacio, despacio, el torso, imponiéndose a mi aterradora rigidez; ya estaba alrededor de mi cuello, de mi boca (...). Era tarde para gritar, para tratar de aflojar sus nudos. Me cubría los ojos, me ahogaba en un caudal que olía a violetas (...). Voy a morir –me dije–, esta es la extravagancia, la monstruosidad de la muerte (197-8).

Sin embargo, cuando el desenlace fatal parece inevitable, la cabellera comienza a retroceder en silencio hasta volver a su punto de partida. En ese mismo momento se restituye la energía eléctrica y todo recobra la apariencia de normalidad que tenía antes. En total el fenómeno ha durado muy poco tiempo y el único que lo ha presenciado es el narrador.

El texto está escrito como si fuera una confesión, a medio camino entre lo epistolar y el diario de memorias. Lo epistolar se verifica en el hecho de que el escritor se dirige a una segunda persona, alguien joven que se identifica solamente como “tú” y que es quien estaba durmiendo en la biblioteca, sin que se revele su nombre en todo el cuento. El objetivo declarado por el narrador es enterar narratario de lo acaecido exactamente el 29 de mayo de 1966, ya que este ha permanecido durmiendo durante todo el tiempo. La dimensión memorística, tiene que ver con que en realidad la anécdota se consigna en un “carnet” personal, como los que solía completar Mujica Lainez y que probablemente no le será enseñado nunca al destinatario (“La larga...” 195).

Frente a todos esos elementos, que apuntan a reforzar la impresión de que el texto es una confesión personal (en su aspecto superficial el cuento se apoya en los principios con que habitualmente se caracteriza el pacto autobiográfico), aparece un primer factor de ambigüedad en el hecho de que en ningún momento se introducen marcas que permitan afirmar si ese narratario a quien va dirigido el texto es un hombre o una mujer. Así lo nota Leopoldo Brizuela, en un artículo que lleva el sugestivo nombre de “La larga cabellera ambigua”¹⁸⁵:

Primero y principal, no hay un solo indicio que permita determinar si la “segunda persona” amante del Escritor es un varón o una mujer: las “marcas de género” nos han sido cuidadosamente escamoteadas.

Como también observa el crítico, no se trata en absoluto de un recurso novedoso, aunque eso no impide que siga resultando significativo. En cuanto al procedimiento autoficcional propiamente dicho hay que aclarar que, no obstante el nombre del autor tampoco aparece explicitado en el relato (protocolo nominal), la identificación entre el narrador y Mujica Lainez es posible gracias a una serie de atributos (como el de escribir un “carnet” con sus memorias, que mencionamos antes) y, sobre todo, por un claro procedimiento de asociación mediante sinécdoque:

Estuvimos allí [en el taller de Carballo] casi la tarde entera. Tú jugabas con su gato, el del nombre italiano que olvido siempre. Debería consignarlo en mi carnet. Ella dibujaba y yo copiaba un relato mío de *Crónicas Reales*, penosamente, en altas páginas, para que lo ilustrase Aída (195).

Con la mención de *Crónicas Reales* basta para identificar inequívocamente a Manuel Mujica Lainez con la voz del emisor y este hecho concreto, a su vez, alcanza para disparar una serie de cuestiones subsidiarias, tal como lo plantea Brizuela:

Ahora bien, hay algo que ningún contemporáneo de Mujica Lainez, y mucho menos los homosexuales, podían dejar de notar. Aunque el Escritor de “La larga cabellera negra” no tiene nombre, sus características –su elegancia, su histrionismo, caligrafía dibujada– son las mismas de Manucho, ese personaje único en el friso de la cultura oficial. Al escribir “La larga cabellera negra”, Mujica Lainez construyó al Escritor del cuento con los mismos elementos de su imagen pública: otro deslumbrante manejo

185 El texto forma parte del mismo número del suplemento Soy que el de Zeiger que hemos citado antes.

de la ambigüedad, que permitía a los contemporáneos, al menos, plantearse las siguientes preguntas. Si se trata de una experiencia homosexual, ¿es una experiencia real de Manucho? ¿Y qué conflicto de los homosexuales relata en forma cifrada el episodio de la cabellera? (“La cabellera ambigua”).

Como aclaramos oportunamente, no es nuestro objetivo iniciar aquí un estudio sobre la temática relativa a la homosexualidad en la obra de Mujica Lainez, ya que se trata de un asunto que requeriría una serie de conceptos y de desarrollos teóricos que nos alejarían de nuestro objetivo¹⁸⁶. En cambio, sí resulta indispensable que llamemos la atención sobre el hecho de que el escritor elija el camino de la autoficción para abordar un tema históricamente complejo y problemático para la sociedad argentina. Si como se sugiere en algunos de los estudios que hemos citado en este capítulo, la autoficción es también un recurso por medio del cual se pueden realizar afirmaciones comprometedoras sin hacerse cargo de las consecuencias, “La larga cabellera negra” es uno de esos textos. Podría suponerse que si en *Bomarzo* el recurso se utilizaba fundamentalmente para satisfacer lo que Alberca llama la posmoderna necesidad de vivir una existencia diferente a la propia, en “La larga cabellera negra” el mismo recurso sirve para desafiar algunos tabúes sociales, con la prerrogativa de hacerlo siempre desde la ficción, en nombre de la libertad del artista.

Aunque según Brizuela, esta estrategia tan ambigua pueda asociarse con una generación de homosexuales cuya consideración de la propia condición era muy distinta a la que exhiben las generaciones posteriores; desde una perspectiva literaria es muy interesante que el autor aprovechara la brecha posmoderna, que abre el mecanismo autoficcional, para introducir progresivamente el asunto en sus escritos. En efecto, la autoficcionalidad de los cuentos “La máscara japonesa”

186 Para un análisis desde ese punto de vista, puede consultarse el artículo de Leopoldo Brizuela que hemos citado. Por otra parte, el comentario de Brizuela sobre la excesiva ambigüedad del cuento parece tener una confirmación en el hecho de que George Schanzer asuma que el narratario es una mujer. Dice Schanzer en *The persistence of Human Passions* que “La larga cabellera negra”: “is a confession to a lady friend whom, after a party, he accompanied home” (135). La abismal diferencia en la interpretación que implica la suposición de que la segunda persona sea una mujer y no un hombre, frente a la sugerida por Brizuela, se aprecia cuando el crítico anglosajón explica que aunque el narrador reconoce haber tomado un poco de alcohol, no reconoce “the obvious Freudian interpretation of this sensuous dream or day-dream” (135).

y “La larga cabellera negra” (que además son contemporáneos entre sí) evidencia un cambio importante si los comparamos con las ficciones publicadas dos décadas antes, en las que se tratan temas afines pero de un modo muy distinto.

Por último, nos parece necesario insistir en que este recurso, si bien permite al escritor transitar por temas delicados de su intimidad, es utilizado por esa misma época también para otras historias que en principio abordan asuntos que podrían parecer superficiales¹⁸⁷. En tal sentido, la recurrencia del mecanismo autoficcional en sí tiene relevancia para nosotros porque demuestra, elocuentemente, que estamos ante una literatura que en su esencia sigue revelándose como posmoderna, tanto en sus recursos como en sus anhelos.

II.3.3.5-*Cecil* y el gran salto al vacío

En concordancia con lo expuesto por Ana María Hernando en *Al borde del paraíso*, es posible asegurar que hacia mediados de la década del sesenta Mujica Lainez comienza a transitar un camino de autodescubrimiento por el cual se siente impulsado a revelar zonas de su intimidad en las obras (algo que nosotros hemos podido corroborar al analizar dos cuentos que fueron escritos por esos mismos años). Esa tendencia se afirma, según la misma estudiosa, con la mudanza a Córdoba en 1969:

La interacción que se observa entre “espacio y hombre”, “territorio y autor”, en un paisaje más solitario y aislado que la cosmopolita ciudad de Buenos Aires, hace de este sitio el lugar apropiado para la meditación y, en consecuencia, para la introspección y la confesión, factores que contribuyen a dar a su escritura un sesgo marcadamente autobiográfico (*Al borde del paraíso* 15-6).

187 En *El brazalete y otros cuentos*, libro al cual pertenece “La larga cabellera negra”, también aparecen “El pasajero” y “Los invasores”, dos autoficciones en las cuales el escritor vuelve a valerse de la falsa epístola (en un caso dirigida a Guillermo Whitelow y en el otro a un remitente no identificado) para contar, otra vez, historias que contienen elementos fantásticos o sobrenaturales. Aunque el libro fue publicado en 1978, los textos reunidos en él fueron escritos en su mayoría entre 1965 y 1970.

Si bien el enfoque utilizado por Hernando es diferente al que venimos proponiendo aquí, de su estudio surge una certeza: progresivamente aparece en la obra de Mujica Lainez una dimensión cada vez más autorreferencial, que según el modo en que sea encarada adquiere diversas significaciones. Como decíamos, se trata de un movimiento que ha comenzado varios años antes, pero que se consolidará a partir del establecimiento definitivo en la casona de las sierras cordobesas.

Un argumento a favor de estas especulaciones proviene del hecho de que, tras el silencio de casi tres años que sobrevino a la mudanza a El Paraíso, el primer libro escrito en el nuevo hogar haya sido *Cecil*. El texto se presenta bajo la forma del monólogo de un perro, llamado Cecil (y que efectivamente pertenecía a Mujica Lainez), quien describe en primera persona su vida junto al “escritor”. Éste, que es el objeto de un amor muy intenso por parte del can, representa por sus características físicas y biográficas a quien firma el libro, o sea, Manuel Mujica Lainez. A lo largo de su monólogo, Cecil narra cómo acompaña al amo en sus paseos, cómo es su rutina cotidiana en la casa cordobesa, comenta los argumentos de algunos proyectos literarios que quedaron trunco y describe con lujo de detalle a sus amistades, entre otros puntos evidentemente autorreferenciales.

Acerca del género del libro, hay que mencionar que en la contratapa de la primera edición se la denomina “autobiografía novelesca”. Es evidente que no puede hablarse de una autobiografía en sentido estricto, desde el momento en que el narrador no es el propio Mujica Lainez sino el perro. En ese sentido, Cruz es un tanto más preciso cuando señala que *Cecil* es un libro “curioso, mezcla de autobiografía, de crónica, reportaje y obra de ficción” (*Genio y figura...* 174). El estudioso destaca, además, que en *Cecil*, “Mujica Lainez consigna datos interesantes sobre sus obras y registra una serie de proyectos que ha ido descartando” (176), dejando en claro el peculiar valor testimonial que la obra tiene.

Por su parte, George Schanzer opina que sería mejor calificar al libro como “fictionalized self-portrait” (*The persistence of Human Passions* 109), puesto que una autobiografía verdadera no fue escrita. Schanzer consigna que se trata de “the most personal of the novelist’s works” (109) y, posteriormente, hace un agudo comentario que abre las puertas para considerar a *Cecil* como una obra autoficcional:

what is essential, however, is its circularity. The book being gestated is the book we have read. *Cecil* ends with the same paragraph with which it began. The whippet is elated when he looks over his master's shoulder and sees him writing the first lines of his own story. By a neat trick the muse has become the subject and narrator and author are one, as at the close of *Bomarzo* (112)

Lo que resulta fundamental para nuestro punto de vista es la vinculación que establece Schanzer entre *Bomarzo* y *Cecil*, que confirma tanto la posibilidad del enfoque autoficcional de esta última como el sostenimiento temporal del recurso (que como hemos corroborado, se registra en *Bomarzo*, “La máscara japonesa” y “La larga cabellera negra”, pero que sin duda debe hacerse extensivo a otras obras).

A partir de *Cecil*, sin embargo, puede apreciarse una intensificación del recurso si lo comparamos con los cuentos analizados en el apartado anterior, fundamentalmente desde el momento en que Mujica Lainez se muestra mucho más proclive a revelar su intimidad a través de la ficción (aunque sigue sin utilizar su nombre real). Nuevamente, el tema que mejor ilustra este punto es el de su sexualidad. En *Cecil*, Mujica Lainez ya no recurrirá a lo fantástico para abordar la cuestión de la homosexualidad, sino que la estrategia es otra: el autor ahora se vale de la insinuación para sembrar una posibilidad siempre aludida pero nunca explicitada. Por ejemplo, el capítulo XVII de la obra que se titula “Leonardo”, trata principalmente el asunto de las relaciones que “el escritor” mantiene con Leonardo, un joven arquitecto a quien ha conocido recientemente y que comienza a visitar asiduamente la casona. El muchacho no le simpatiza a Cecil desde el comienzo: “Leonardo escribía cuentos y los escribía muy bien: según mi señor, admirablemente, pero ya se sabe que mi señor exagera mucho cuando está en juego alguien a quien prefiere. A mí me devoraban los celos” (179).

Si bien en ningún momento se afirma que el escritor y el arquitecto mantengan una relación sentimental, la frecuencia de los encuentros y la forma en que son descritos algunos de ellos, deja entrever que existe algo más que un vínculo exclusivamente intelectual. Así, por las noches, después de escuchar un poco de música:

se encerraban arriba y yo, pegado a la puerta, los oía reír y charlar hasta tarde. Me sacaban de quicio aquella intimidad, aquel entendimiento exclusivo, y pese a que mi patrón siguió trabajando en el acopio de materiales para su “Heliogábalo”, los días en que Leonardo estaba ausente, el don que me permite recorrer los arcanos de su

espíritu me dejó apreciar hasta qué punto rivalizaban allí, para atraer su atención, el emperador joven y el joven arquitecto (180).

Otro indicio que permite suponer que el vínculo entre ambos incluye un componente amoroso, puede deducirse del último episodio del que participa el joven en el libro. Esto sucede unos dos meses después de entablar la relación, cuando el escritor y el arquitecto parten rumbo a Buenos Aires, dejando lleno de malos presagios al receloso Cecil. La estancia en la capital se extiende durante un mes, transcurrido el cual el dueño de casa regresa a las sierras en soledad, bastante deprimido y decepcionado. Al parecer, comenta el narrador, durante un evento social le ha presentado al arquitecto a una muchacha que “preparaba un minucioso estudio acerca de las novelas del Escritor” y “de inmediato ambos jóvenes se tornaron inseparables” (196). Pronto ambos se pierden de vista, hasta que el arquitecto se comunica telefónicamente con el escritor para contarle que le habían concedido una beca y que debe partir inmediatamente hacia los Estados Unidos en compañía de la muchacha. Cecil se refiere así a las consecuencias de la inesperada partida:

Ese repentino eclipse de dos seres tan estrechamente ligados a su intimidad, fue lo que operó sobre las fibras emotivas de mi amo. Más de una vez le oí repetir que la estada en el extranjero, que probablemente se alargaría bastante, les haría bien a ambos, pero advertí, mientras hablaba, la acidez de un fondo de resentimiento (196)¹⁸⁸.

Además, Cecil hace hincapié en que dos amigos que han venido de Buenos Aires con el escritor se “multiplicaban para divertirlo” (196), de modo que resulta evidente que el personaje atraviesa una fuerte decepción sentimental a raíz del arquitecto “desleal” y de la escriba “engañosa” (197).

188 El abandono de Leonardo había sido predicho por dos de los amigos del Escritor en las sierras. Se trata de Günter y de Madame Pamelá, quienes son aficionados a las artes adivinatorias (al respecto, ver el capítulo XI: “Günter y madame Pamelá”, especialmente las páginas 104-8). Es interesante, en este sentido, señalar que Günter se vale en sus adivinaciones del mismo método utilizado por Vicino Orsini en el tercer capítulo de Bomarzo (de hecho, es el mismo Günter quien le recuerda esa escena al Escritor). Éste, maravillado, reflexiona del siguiente modo: “La vida de un escritor se parece de repente a sus novelas. Aquella escena que yo inventé es reproducida aquí por la realidad” (104).

Para finalizar, es preciso señalar que no es este el único elemento por el cual la autoficción se revela como una interesante herramienta teórica para abordar este libro. Ya hemos mencionado, casi al pasar, que Cecil hace referencia a una serie de argumentos de otras obras que, por diferentes motivos, han quedado truncas. Cecil, que es capaz de “ver” los pensamientos del autor, detalla detenidamente los trabajos de investigación que el escritor iba emprendiendo cada vez que se le ocurría una nueva idea y los modos en que iba imaginando la acción de las obras que, como decíamos, luego serían abandonadas. La que más se detalla es una que tiene al emperador romano Heliogábalo por protagonista y que comienza con las siguientes palabras:

Incluyo a continuación el catálogo de las obras que durante medio año hemos leído: y digo *hemos*, porque mientras mi patrón se quemó las cejas, hojeó, repasó y tomó nota por escrito, yo fui testigo permanente de un proceso que asimilé como un alumno silencioso, alternando esa tarea con la caza de moscas que eliminé el tizeretazo de mis quijadas (117).

Aunque podría suponerse que la fascinación de Mujica por Heliogábalo tiene alguna relación con la sexualidad del emperador¹⁸⁹, también cabe destacar una novela sobre Juana la Loca, que Mujica Lainez intentó infructuosamente escribir¹⁹⁰. Estos proyectos se insertan ahora como ficciones dentro de la ficción y permiten, al mismo tiempo, acercarse a la intimidad del trabajo creativo del escritor como lo propone Jorge Cruz. No obstante, frente a esa mirada, es preciso insistir en el carácter ficcional y ambiguo de la autonovelación, que obliga al lector a vacilar permanentemente en cuanto al valor de veracidad que debería asignarse a lo narrado.

189 El asunto de la homosexualidad es destacado varias veces en el resumen biográfico del emperador que se copia entre las páginas 119 y 155. Por ejemplo, cuando con una dosis de humor se señala que: “Sí, no se portó nada bien, nada bien, en Antioquía. Entonces se evidenció la inclinación que lo llevaba hacia el propio sexo y que promovió su amistad estrecha con atletas no recomendables. Al proceder así, seguía la corriente tradicional impuesta por su madre, por su abuela, quienes desde niño lo barnizaban, bronceaban y pincelaban, y lo hacían convivir con el equívoco mundo de los castrados rituales” (138).

190 Al respecto puede consultarse el capítulo XVIII, titulado “Dos visitas de la Reina Juana” (191-204).

Algo similar podría plantearse en el marco de lo ideológico cuando, por ejemplo, el perro recuerda tres anécdotas del escritor en sus viajes por Alemania. La primera de ellas tiene que ver con una cacería nocturna de judíos, oída desde el hotel donde el escritor estaba alojado; la segunda (que el perro supone apócrifa) es la de una invitación para ir a un cabaret en compañía de dos oficiales de las S.S. que ocasionan una violenta e incómoda escena en el local; y la tercera, en un viaje realizado ya en la posguerra, cuando los oficiales ingleses lo llevaron hasta Hamburgo para mostrarle una montaña de campanas que los nazis habían robado durante la guerra, pero que no habían llegado a fundir. Resulta llamativo, independientemente de no haber ninguna opinión sobre los hechos que enlutaron a Europa, que Cecil concluya el episodio con esta aclaración: “A mi amo le deleitan estas tres historias, que recita bien. Goza explayándolas, si presiente que el auditorio involucra a algún nazi de los muchos que en esta zona se disimulan” (103). Podríamos introducir algunas preguntas como, por ejemplo, ¿qué valor de verdad hay que atribuir a una confesión como esta en el contexto de la ficción?, ¿realmente podía causarle “deleite” al escritor comentar una cacería de seres humanos o una triste visión de la Europa devastada?, ¿en qué sentido se utiliza la expresión? y, por último, ¿qué tipo de vínculo podía estar interesado en establecer con los nazis que se habían refugiado en la zona si durante la guerra él había apoyado al bando de los Aliados? En función de este tipo de vacilaciones es donde queda clara la verdadera injerencia del enfoque autoficcional, en el sentido de que es imposible encontrar argumentos que permitan una única explicación.

Las dificultades para saber qué pacto debe utilizarse para abordar una obra estructuralmente tan compleja como *Cecil*, saltan a la luz en una crítica publicada en *Clarín* por Horacio Salas en 1972, bajo el título “Un hombre enamorado de sí mismo: *Cecil*, por Manuel Mujica Lainez”. El crítico, señala que *Cecil* ilustra la “decadencia de un decadentista” (88); que enseña un modo “finisecular” de entender el arte, despreocupándose de cualquier conflicto sociopolítico; y que, como es habitual entre las personas que siguen esa ideología sacralizante de la literatura:

al llegar a cierta edad se sienten el centro del mundo. Uno de los primeros síntomas de esa convicción se traduce en un irrefrenable impulso por dar a conocer sus respectivas biografías para que al menos un fragmento de sus vidas pueda ser rescatado en lo futuro (88).

En ningún momento Salas menciona el componente ficcional del libro, aunque destaca la originalidad del procedimiento narrativo en el cual se fundamenta. En concordancia con la visión sostenida desde algunos sectores de la izquierda, Horacio Salas reconoce que el escritor fue un cronista “implacable” de su clase social, aunque ahora está lejos de ese rol:

Mujica Lainez, como los bonzos, prefiere la autodestrucción. El resultado es *Cecil*, olvidable volumen al que en un raptó de sangriento humorismo la editorial presenta en la contratapa como “un libro excepcional” (88).

Dejando de lado estos y otros comentarios sarcásticos que figuran en el texto (y que en muchos casos son agudas observaciones sobre el libro, pero que en otros solamente dejan al descubierto cierta animosidad del crítico hacia el escritor), está claro que lo que resulta complejo es encuadrar a *Cecil* en el cauce de uno de los protocolos de lectura habituales. En otras palabras, el texto obliga al lector a abordarlo sin descartar ni el acercamiento biográfico ni, tampoco, el acceso ficcional. La manipulación llevada a cabo por Mujica Lainez en este sentido es encarada mediante la autoficción e incluye numerosos recursos vinculados con la posmodernidad literaria, entre los que podemos destacar la metatextualidad explícita en la novela (que la acerca al pastiche) y el cuestionamiento profundo de los límites entre los géneros literarios y la literatura del yo tradicionalmente aceptados.

II.3.3.6-*Sergio* o el espejo de madurez

El vuelco definitivo de Mujica Lainez hacia lo autoficcional (que, además, revela una concepción posmoderna del hecho literario) es evidente a partir de *Bomarzo* y se sigue registrando, como hemos apuntado, cada vez con mayor intensidad en sus sucesoras. En este sentido, podría decirse que ya en la década del 70, después de la publicación de *Cecil*, el escritor verá la forma de incluirse como personaje en la mayoría de sus obras, manteniendo los rasgos que hemos podido corroborar hasta aquí.

En 1976 se publica *Sergio* que, en la mirada de muchos críticos, representa una excepción respecto de las líneas narrativas en las que Mujica Lainez había trabajado habitualmente¹⁹¹. En efecto, quizás esta sea la novela que ilustra mejor la hipótesis de Ana María Hernando acerca de un “encuentro y trascendencia del yo” desde el punto de vista autobiográfico en la obra de Mujica Lainez y que la mencionada estudiosa relaciona con la etapa cordobesa del escritor (22). Tal singularidad se aprecia fundamentalmente en el hecho de que *Sergio* abunde en referencias a su autor, sobre todo por las muchas alusiones autobiográficas. Hernando, incluso, llega a sugerir que se trata de un camino de autodescubrimiento:

Resulta importante reiterar que luego de haber indagado en el pasado familiar, en el pasado de su ciudad, en la profundidad del alma de sus personajes y en los múltiples elementos de la historia, tanto universal como nacional y local, en una afanosa búsqueda de definirse y explicarse a sí mismo, Mujica Lainez recién logra encontrar y asumir su propio yo a través de las novelas autobiográficas que escribe durante este último período (*Al borde del paraíso* 52)¹⁹².

Indudablemente uno de los aspectos de “su propio yo” que adquiere mayor relevancia es el de la homosexualidad, que en esta novela es absolutamente explícita. El escritor se lo hace notar a María Esther Vázquez en una de las conversaciones que sostuvieron, cuando alega que en *Sergio*, “por primera vez me atreví a contar más abiertamente una historia homosexual” (*El mundo de...* 118). A sus sesenta y seis años Mujica Lainez siente que, en sus textos anteriores a esta novela, el tema no se “concreta de una forma tan obvia” mientras que aquí “es una historia de amor” (119).

191 Independientemente de la línea autorreferencial que comentaremos, otra singularidad de la novela es que su autor declaró haberla “soñado”. Así se lo detalla a María Esther Vázquez: “me desperté en mitad de la noche y me di cuenta de que había soñado una novela entera. Algo que no me ha pasado nunca. Vi perfectamente la novela, cómo se desarrollaba, cómo eran los personajes. Tanto es así que me desperté (serían las cuatro de la mañana), tomé uno de mis cuadernos de notas y escribí páginas y páginas contando el sueño, es decir, el argumento” (*El mundo de Manuel Mujica Lainez* 118). Jorge Cruz cita una conversación con Ana Barón, en la que Mujica Lainez hace un relato casi idéntico al que hemos transcripto (*Genio y figura...* 184).

192 Véase también *Genio y figura* de Manuel Mujica Lainez de Jorge Cruz (185).

Otro aspecto relacionado con la sexualidad y con lo autobiográfico, es el de la confusión del protagonista cuando, después de conocer a los hermanos Malthus (los hijos de su empleador), no puede determinar si está enamorado de Juan o de Soledad. Este “truco”, como lo califica el propio autor (Vázquez 119), tiene su origen también en un hecho verídico:

A mí, de joven, me sucedió algo extraño. Cuando estaba en el colegio, al volver de Europa, terminando el bachillerato, conocí a dos mellizos, un muchacho y una chica de mi edad, dieciocho años. Eran muy parecidos y, en verdad, no supe distinguir bien a cuál de los dos amaba. Creí amar a la chica, que era muy bonita y, por supuesto, no me llevaba el apunte (Vázquez *El mundo de...* 119).

El remate de esta anécdota es que Mujica se encontró con el mellizo muchos años más tarde y le comentó que tuvo ese “barullo en la cabeza” y que, con el tiempo, se dio cuenta de que quien lo atraía era él y no su hermana. El hombre le contestó que él ya lo sabía entonces y Mujica se asombró de que “él hubiera sido más sutil que yo” (Vázquez 119). Luego agrega que “partiendo de esa experiencia, que fue enriquecedora, utilicé ese artificio en mis libros” (119). En efecto, el “truco” aparece en novelas distantes en el tiempo, como *Los ídolos* y *Bomarzo*, aunque en *Sergio* es mucho más relevante ya que ocupa un lugar central en la acción:

Además, el desasosiego resultante de la obcecación pertinaz del muchacho, alucinado por los Malthus, y que en realidad (ni siquiera sospechándolo él) era el fruto de su propia indecisión, de su no resolver hacia cuál inclinarse y en cuál de los dos fijar sus preocupaciones (porque si bien sus versos nombraban a Soledad, Juan nutría su inspiración), contribuía no poco a atribularlo y consumirlo (*Sergio* 129).

Finalmente, en cuanto a lo autobiográfico vinculado con la sexualidad, debemos por lo menos mencionar la presencia de un preceptor de origen inglés llamado Mr. Jerome Light, quien apadrina a Sergio pero que también intenta abusar sexualmente del adolescente. Este personaje parece hacer referencia a un hecho acaecido cuando Manuel Mujica Lainez vivía en Francia (entre los trece y los quince años, es decir casi la misma edad que tiene Sergio al comenzar la novela). En ese entonces, sus padres contrataron a un tutor llamado John Light, para que los dos hijos del matrimonio pudieran continuar con sus estudios en Inglaterra. Según Oscar Hermes Villordo durante la estadía en Londres, comenzará para el futuro escritor y para su hermano “otro tipo de enseñanza” que se centra principalmente en “la aventura del sexo” (*Manucho* 61). En este sentido Villordo recuerda unas declaraciones recogidas por María Esther Vázquez y que aparecen

también en varios pasajes de su obra: “Este hombre tenía aspectos buenos y malos, aprendí muchas cosas malas de él, pero hubo cosas buenas” (22)¹⁹³.

Dejando de lado la sexualidad, otro aspecto autobiográfico que podría resaltarse, es que la acción de la novela comienza en el hotel que está ubicado exactamente frente a El Paraíso. Ángel Puente Guerra consultó a Mujica Lainez sobre si la novela tenía algún significado especial en el conjunto de su obra, a lo que el escritor respondió:

No, no. Se me ocurrió, no más. Se me ocurrió el tema, y me pareció divertido contar esas cosas... Empieza en el hotel de aquí enfrente, que en esa época era el Hotel de los Ingleses; ahora lo ha comprado un gremio (“Manuel Mujica Lainez” 66).

De mayor importancia es la presencia de un busto tallado, que representa a Jean Rotrou, en la casa de antigüedades donde Sergio trabaja y que el protagonista utiliza como escondite para espiar los movimientos de los hijos de su patrón. El busto de “ese poeta altisonante, autor de tragedias, protegido de Richelieu, que erguía su enrulada mole y sus encajes prolijos en el centro del salón” (*Sergio* 124), es relevante porque es una pieza verdadera que Mujica Lainez había adquirido para su propia colección¹⁹⁴. Incluso el momento de la compra aparece

193 En el capítulo tres de *Invitados* en “El Paraíso” puede leerse: “Refiriéndose a su estada en Inglaterra, que se prolongó seis meses, Tony repetía una frase: -En Europa se aprende. Yo he aprendido en Londres muchas cosas buenas y casi todo lo malo que sé” (93). Tony, además, era estigmatizado por sus compañeros que le gritaban “mariquita” cada vez que intentaba hablar con ellos (90). Para otro testimonio periodístico, véase la entrevista televisiva ya citada con Joaquín Soler Serrano y, también, el párrafo escrito en inglés por Mujica Lainez en las primeras páginas del libro que Light le había dedicado y que transcribe Villordo en la biografía (*Manucho...* 61).

194 En *Cecil*, Mujica aprovecha la descripción de varios bustos que posee, entre los que se encuentra el de Rotrou, para intercalar un comentario erudito sobre el francés: “Monsieur Rotrou es un poeta semiolvidado del siglo XVII. Su mérito escaso sirvió, empero, para que Corneille, Racine y Moliere imitasen, con genio harto mayor, ciertas obras suyas. El cardenal de Richelieu lo respetaba. El busto de Caffieri, reproduce el que se alza hoy en la Comedia Francesa. Es un hombre muy espléndido, mosqueteril, un Athos de mármol. Su fina cabeza surge de los encajes y las borlas. El cariño del cardenal no habrá sido exclusivo. Las marquesas, las ‘précieuses’, habrán amado su perfil admirable, su perilla y sus bigotes, y en ese dominio habrá derrotado a sus clásicos colegas. Mi amo no ha retrocedido ante la obligación de leer algunas de sus tragedias aburridas, y posterga de un año para otro el homenaje que desea tributar al compañero de su bello exilio. Entretanto, Monsieur Jean Rotrou (¡ay! nunca

ficcionalizado en la novela, cuando el narrador indica que “se vendió el gran busto invendible de Jean Rotrou, que partió a decorar el caserón de un escritor medio loco, en las sierras de Córdoba, y Sergio perdió su atalaya de mármol” (133).

Esta aparición de la autoimagen de Mujica Lainez, límpidamente reconocible en el escritor medio loco de las sierras cordobesas, confirma la posibilidad de abordar la novela desde lo autoficcional. A diferencia de algunos de los textos que hemos considerado en este capítulo, en *Sergio* la participación del personaje que representa al autor es secundaria, aunque de importancia en dos momentos diferentes de la obra. El primero, es durante una recepción a la que Sergio asiste y, entre los invitados, distingue a:

un escritor porteño, calvo, antiguo amigo de la casa, que usaba una delgada chaqueta de terciopelo negro, sobre la cual caía, en el extremo de un cordón, el monóculo que utilizaba apenas pero con el que jugaba de continuo (178).

La identificación de Mujica Lainez con este personaje es plausible debido a que está caracterizado con una serie de rasgos y atributos con los cuales se lo asociaba, tales como su vestimenta o el monóculo¹⁹⁵. Más tarde, durante la cena con la que culmina la recepción, el protagonista escuchará un comentario del escritor del monóculo que es de interés para nuestro estudio:

Sobre ellos, encima de los tapices medioevales, sus monstruos y su vegetación, se extendía, en la pintada altura del techo, un fresco admirable, con saltimbanquis y volatines que cruzaban el salón de punta a punta, en cuerdas estiradas, y lo único que Sergio le oyó decir al escritor del monóculo fue que quizás sería interesante componer una novela en la que esos personajes coloreados comentasen entre sí a los comensales reunidos bajo sus acrobacias (180).

Esta evidente referencia a *La casa*, y que podría suponerse como un simple gesto de complicidad entre Mujica Lainez y los lectores que conocen su trayectoria, servirá para reafirmar la presencia de lo autoficcional en su novela. Hay que

miembro de la Academia Francesa... porque vivía fuera de París) no debe sentirse mal, allá arriba, olímpico” (74). Para otra mención del escritor galo, véase también la p. 24.

195 Jorge Cruz observa que en *Sergio*: “también asoma, episódicamente, el escritor de monóculo y suntuoso chaleco que, ciertamente, es el propio Mujica Lainez” (Genio y figura de Manuel Mujica Lainez 187).

destacar que la alusión a *La casa*, al monóculo, a la vestimenta característica sirve, nuevamente, para evadir la identificación nominal entre autor y personaje, sin que la correspondencia entre uno y otro pueda ser puesta en duda.

La segunda intervención del “escritor del monóculo”, ocurre cerca del final de la obra y resulta de mayor relevancia que la anterior. Esto se debe al hecho de que el personaje tiene una conversación bastante más extensa y sustanciosa que la ya mencionada y, además, porque Mujica Lainez vuelve a elegir este recurso para presentarse a sí mismo con una serie de rasgos que, como hemos afirmado en varias oportunidades, difícilmente podría haber exhibido abiertamente (y, por ende, que convenía mantener en el terreno ambiguo de la autoficción).

La escena en cuestión tiene lugar en España, en el Museo Nacional del Prado, al cual concurren Sergio y Juan como parte de su circuito europeo. Después de adoptar una extravagante conducta frente a *Las meninas*, que les vale la acusación por parte de otra turista de ser “maricones” (228), alguien se dirige a Juan y lo llama por su apellido:

Les costó reconocer al interpelante. Era el escritor aquel, el de la chaqueta de terciopelo negro y el monóculo (pero ahora vestía una cazadora de tweed) (...). Acudía hacia ellos, tendida la mano, todo sonrisa, y les presentó a su compañero de viaje, un joven estudiante de arquitectura, un cordobés (230).

La presencia del escritor del monóculo en España y en compañía de uno de sus jóvenes amigos, supone ya de por sí un dato interesante. En la dinámica de la narración, el encuentro viene a funcionar como uno de los elementos que confirman un presagio que una adivina les ha hecho a Sergio y a Juan (dicho presagio se va cumpliendo por partes y de un modo casi simbólico, remedando de alguna manera la técnica utilizada por Shakespeare en *Macbeth*).

Sin embargo, Mujica Lainez vuelve a levantar la apuesta autoficcional por dos veces consecutivas. Por empezar, el escritor del monóculo invita a los jóvenes a almorzar en el restaurante del museo, pero:

antes de dirigirse al comedor, les rogó que aguardasen un minuto, a que terminara sus notas. Estaba, en efecto, garrapateando sus especulaciones en una libreta, frente al retrato de Carlos II, por Carreño de Miranda. Les confió que ese pobre príncipe, el “Hechizado”, ese incoloro, gastado, decadente, melancólico amo del Universo, sería el héroe central de su próximo libro; pero, por lo que sabemos, nunca lo llegó a escribir, como le sucedió a menudo con otros anunciados temas, pese a la paciencia con que acopiaba cuadernos y más cuadernos de prolijos apuntes (231).

Lo mismo que en *Cecil*, Mujica Lainez aprovecha la oportunidad para insistir, desde la ficción, acerca de su concienzudo método de trabajo y también para mencionar uno de los tantos proyectos que quedaron inconclusos. Esta estrategia parece estar orientada a la defensa frente a las acusaciones de ser un escritor superficial, pero también parece ser un elemento catártico, en el sentido de que le permite al escritor expresar la frustración de que el enorme esfuerzo documental realizado se diluya luego sin que pueda ser plasmado en una obra artística¹⁹⁶.

En segunda medida, durante el almuerzo en el restaurante del museo, nuevamente puede encontrarse inscripta la ideología del autor, expresada a través de las opiniones del escritor del monóculo. Durante la comida éste les transmite a los jóvenes viajeros una noticia fundamental: la del divorcio de Soledad, quien además les hace saber a los viajeros que los espera. Mientras Sergio se ve sacudido por la noticia de la separación de Soledad y sueña con la chance de volver a reunirse los tres, la conversación adquiere un cariz muy distinto. La noticia del divorcio da lugar a un intercambio de opiniones entre los personajes, ya que para el escritor del monóculo:

eso de la separación y del divorcio constituía un virus de demencia cuya plaga crecía sin cesar. En cambio el estudiante de arquitectura juzgó que Soledad tenía toda la razón, y que a cada uno le asiste el derecho de vivir su vida (232).

Las posiciones que sostienen el escritor del monóculo y el joven cordobés en la novela, representan de alguna manera a las que dividían a la opinión pública por aquella época en torno a este tema. Inmediatamente después, el escritor del monóculo manifiesta también sus deseos sobre el futuro político de la Argentina

196 Ángel Puente Guerra lo consultó así sobre el tema: "De las novelas que tenías en proyecto y que no se llegaron a plasmar (había una sobre Heliogábalo, otra sobre Felipe el Hermoso (...) otra sobre Carlos "el Hechizado"). Quisiera saber sobre los motivos por los que esas obras no se concretaron". Mujica Lainez respondió de la siguiente manera: "Ah, eso muchas veces sucede: que los temas quedan en camino. Y tengo muchos otros. Pero por suerte he escrito, de todos modos, como veinticinco libros, o no sé cuántos... Sin embargo, muchos de los elementos de esos libros los he usado" ("Manuel Mujica Lainez" 66).

en los últimos meses del gobierno de Isabel Perón y los primeros de la dictadura militar¹⁹⁷:

Hasta el fin del almuerzo, en tanto el escritor ensartaba anécdotas y daba una impresión tétrica y tremebunda de la vida en Buenos Aires, con tantos asesinatos, raptos, amenazas, chantajes, desfalcos y malversaciones, gimiendo que las cosas no podían continuar y que cuándo tomarían el poder los militares (232).

Está claro que la posición política asumida aquí por el personaje del monóculo, no era la reivindicación de una sola clase social o de un único grupo dentro del campo de poder. Por el contrario, se trata de un reclamo que cruzaba, con matices, un amplio arco de la sociedad argentina de la época, por lo que la postura que se cuela a través de sus palabras no deja de ser elocuente en el intento de conformar un estudio acerca de la autoficción en la obra de Mujica Lainez. En efecto, la esencial ambigüedad que rodea a cualquier manifestación autoficcional (se refiera a cuestiones de índole personal o lo haga a cuestiones de índole más pública), se hace patente nuevamente en estos comentarios del escritor del monóculo y nos obliga a recordar las palabras de Manuel Alberca sobre la posibilidad de que la autonovelación deje de ser un problema “meramente literario para convertirse en un asunto moral o deontológico” (131).

II.3.3.7-Últimos pasos en la galería de espejos: *El escarabajo y Un novelista en el Museo del Prado*

Como hemos dicho, la inclinación de Manuel Mujica Lainez a incorporar mecanismos autofccionales a sus obras tiende a mantenerse y a incrementarse progresivamente, hecho que se corrobora fácilmente en varios de los libros posteriores a los analizados hasta aquí.

Es lo que sucede en *El escarabajo* (1982), por ejemplo, donde el elemento autoficcional aparece casi sobre el final del texto. En esta novela Mujica Lainez se vale nuevamente de un narrador inanimado, una joya muy antigua con forma de

197 La novela, según consta en la última página, fue escrita entre el 15 de diciembre de 1975 y el 23 de junio de 1976.

escarabajo, por lo que se repite el recurso utilizado en una novela como *La casa* o en cuentos como “Memorias de Pablo y Virginia” de *Misteriosa Buenos Aires*. En la larga narración del escarabajo de lapislázuli, que abarca unos tres mil años de historia, solamente en las últimas páginas aparece un personaje que representa a Mujica Lainez. Se trata de un escritor latinoamericano a quien una amiga griega le regala la sortija. Este hombre llevará consigo el anillo de regreso a su patria y, en el último párrafo de la novela, puede leerse:

Escasos días después, volvió a su casa, a su biblioteca, a sus costumbres. Reside en el corazón de su país, lejos de Buenos Aires, en un lugar que contornean las serranías verdes, y patrullan, como en los cuadros de Lord Withrington, las colosales nubes. Lee, anota, pasea lentamente; contempla los árboles, el cielo (383).

Nuevamente Mujica Lainez introduce una mención sobre su vida en Córdoba como parte de los rasgos que permiten la identificación. Sin embargo, dejando de lado estas alusiones, quizás lo más interesante para nosotros sea cuando el escarabajo-narrador revela el modo en que la novela que el lector tiene ante sus ojos ha sido concebida y escrita:

De noche me deja sobre su mesa, y no bien se duerme me pongo a hablarle. Al principio me pareció que mi mensaje no lo alcanzaba, hasta que una mañana compró un alto cuaderno, y en él, tan lentamente como pasea, se entregó a escribir. Tacha, enmienda, intercala, hojea textos, sacude diccionarios, consulta por carta a estudiosos. ¿Percibirá que su obra es el resultado de nuestra colaboración? Más aún: ¿discernirá que soy yo quien de noche se la va dictando, que soy yo quien se la hace soñar, y quien a menudo aprisiona y gobierna su pluma? ¿Se resignará a consignar esto en su libro, en nuestro libro, el libro que realiza el deseo del buen Poseidón? Ojalá no suprima nada, cuando deba corregirlo definitivamente (383).

Al igual que en el final de *Cecil*, Mujica Lainez aparece en su propia obra como el receptor de una historia que le es “transmitida” por entes a los cuales solamente él puede escuchar. Tal como antes pusiera su pluma al servicio del perro, ahora la pone al servicio de una joya mágica, cuya vida interna solamente él tiene el privilegio de percibir. Como se ve, el mecanismo metaficcional (que revela el modo de trabajo del escritor pero también el modo en que la novela que estamos leyendo ha sido concebida), es similar al utilizado en sus novelas anteriores y su eficacia está anclada en la ambigüedad que el espacio autoficcional abre, aunque en este caso pueda parecer que el nivel de exposición del escritor es menor que el de otras obras.

Finalmente, podemos decir que este mismo rol de intérprete o médium entre el mundo de los objetos bellos y el de los humanos será el fundamento de otro libro que, nuevamente, podría considerarse a medio camino entre la novela y la antología de cuentos. Nos referimos a *Un novelista en el Museo del Prado* (1984), donde Mujica Lainez, caracterizado como “el novelista”, será un privilegiado testigo del modo en que las obras de arte cobran vida en la soledad nocturna del gran museo madrileño.

En contraposición a los guardias de la institución, que revisan cada noche que todo esté en orden, pero que no advierten “en sus rondas la vibración secreta que estremece a la asamblea ilustre (...) porque toda esa conmoción se desarrolla en un plano inaccesible a sus sensaciones” (242), el “novelista”:

ha gozado de un privilegio singular. Ignora a quién o a qué lo adeuda. ¿Será a los propios y astutos residentes del Museo del Prado? ¿Lo habrán escogido a él, extranjero, habitante amistoso de un remoto país, para transmisor del misterio de su vida oculta (...) como se elige la complicidad de un confesor desconocido? ¿Lo deberá a la decisión de la Musa que abre puertas inverosímiles, la musa que conduce a infranqueables regiones? ¿Habrá en el Museo un funcionario con autoridad y poderes sobrenaturales?

El novelista repite que lo ignora. En el espacio de esas noches encantadas, ha dado fe, simultáneamente, de la noble inercia de las pinturas y esculturas, fijas en sus puestos, y de las andanzas de quienes, para los demás imperceptibles, fluyen de la sustancia de las obras maestras. Y como es su oficio, el novelista cuenta aquí lo que vio y oyó (242).

Por ende, los doce relatos que prosiguen conforman un mosaico en el cual “el novelista” va transcribiendo las vibraciones que él, por su privilegio¹⁹⁸ especial, logra percibir y que representan animaciones de los cuadros colgados en las diferentes salas del museo. De modo que, desde este punto de vista, la autoficción y la vida secreta de los objetos vuelven a converger en un sujeto que, tal como sucede en *El escarabajo*, es heredero e intérprete de una historia que abarca gran parte de la cultura y del arte consagrados por occidente¹⁹⁹.

198 “Privilegio” es también la palabra con la que el narrador de Bomarzo se refiere a la recuperación de la memoria de su vida pasada.

199 En ese sentido, podría decirse que ambas novelas constituyen reelaboraciones del tópico que ya aparecía en el cuento “Muerte de la quinta”, en el cual Marcos Ponte, uno de sus

Coda: el peso de la autoficción en la obra laineceana

Al igual que en los dos capítulos anteriores, cuando nos referimos a la nueva novela histórica y al realismo mágico, hemos abordado algunas obras de Manuel Mujica Lainez desde un punto de vista teórico que implica, en mayor o menor medida, un cambio frente a los enfoques habituales a los que han sido sometidas desde la crítica.

Para ello hemos dejado en un segundo plano la observación y constatación de elementos autobiográficos, que son de gran interés y que reiteradamente han sido objeto de abordajes previos, para concentrarnos puntualmente en la aparición de personajes que representan al escritor dentro de la ficción. Como hemos podido corroborar esa representación, que puede o no corresponderse con hechos biográficos, logra desestabilizar los pactos de lectura habituales ya que el lector vacila entre considerar lo leído a través de un pacto ficcional o de un pacto de veracidad.

Como hemos sostenido en repetidas ocasiones a lo largo de las páginas precedentes, la autoficción puede ser entendida tanto como la manifestación del anhelo del hombre posmoderno de vivir otras vidas imaginarias diferentes de la real (como la vida de un Duque renacentista) y, también, como una forma de tratar algunos temas que podrían resultar comprometedores sin salirse totalmente del dominio de la ficción (como es el caso de la homosexualidad y de otros asuntos “tabú” para la sociedad contemporánea del escritor).

Este enfoque autoficcional ha permitido indagar en la obra de Mujica Lainez desde una perspectiva que no había sido tomada en cuenta por los críticos, quienes se han concentrado casi exclusivamente en lo autobiográfico. Al habilitar una lectura que considera no solamente la aparición en las obras de señalamientos hacia el autor constatables desde el punto de vista biográfico, sino también el socavamiento sutil de los pactos de lectura (y por lo tanto de las certezas en las que esos pactos se sustentan), la autoficción problematiza por

narradores, tenía la capacidad para percibir los espectros de otros tiempos que habitaban en el solar donde transcurren las acciones del libro. Véase el apartado “La persistencia de los lugares comunes en el siglo XXI”, en la primera parte.

igual el grado de veracidad del discurso autobiográfico y el grado de invención del discurso ficcional. En otras palabras, el análisis de lo autoficcional supone el ingreso a un mundo de reflejos deformantes, de modo que aunque los textos parecen comprometer al escritor en mayor medida que su literatura autobiográfica, introducen al mismo tiempo un mayor grado de ambigüedad y confusión en el intento por asignar una correspondencia entre lo ficcional y lo biográfico.

Además de auspiciar el ingreso a la intimidad del autor y de canalizar la expresión de una cada vez más fuerte necesidad confesional (insistimos, sin dejar de lado la ambigüedad), la autoficción también permite una revisión de las posturas ideológicas de Mujica Lainez, que sirven de complemento y contrapeso a otras observaciones que hemos realizado en capítulos anteriores. Al respecto, hemos insistido suficientemente en la necesidad de matizar cualquier tipo de referencia sobre esos asuntos, puesto que en el campo literario en particular y en el campo cultural en general, incluso las relaciones que puedan aparecer como más evidentes son siempre polisémicas.

Cabe insistir en que es evidente que la autoficción es un fenómeno subsidiario de otras formas literarias y testimoniales y que, en consecuencia, no se puede prescindir totalmente de ellas al encarar un análisis sobre el tema. Lo metaficcional y lo autobiográfico, por ejemplo, son discursos y recursos con los que está emparentada la ficcionalización del yo y con los cuales se establece un complejo vínculo.

Para finalizar, debemos insistir en que si bien hemos avanzado lo suficiente en relación con lo autoficcional como para demostrar su importancia en la poética laineceana, se trata de una línea que podría ser objeto de estudios más abarcadores y profundos. En tal sentido, por ejemplo, debemos recordar que cuando la muerte lo sorprendió en 1984, el escritor se encontraba preparando una nueva novela, que iba a llamarse *Los libros del Sur*. Los dos capítulos de esta obra, que fueron publicados por Jorge Cruz en un anexo de la segunda edición de *Genio y figura de Manuel Mujica Lainez*, dejan ver una profunda dimensión autobiográfica y autoficcional centrada en el personaje de Juan Cané, avalada por Mujica en un prólogo que ya tenía escrito, donde afirma: “El Juan Cané que (acaso sí y acaso no, ya no lo sé) me atreví a injertar en el árbol de nuestra familia, y que se parece tanto al que en mi infancia y adolescencia he sido” (216). Entre los datos que permitirían suponer que en la obra inconclusa iba a seguir

profundizando la tendencia a introducir elementos autorreferenciales, se pueden contar la fecha de nacimiento del personaje (el 11 de septiembre de 1820, exactamente 90 años antes que el autor); la presencia de las tías y las abuelas muy similares a las reales; el accidente con agua hirviendo, que realmente sufrió Mujica cuando era muy pequeño; el acoso homosexual de un compañero y la posterior humillación, para mencionar solamente algunos de los más relevantes.

La relevancia de lo autoficcional en la obra de Manuel Mujica Lainez, es una confirmación más de que la poética del escritor se vincula con la posmodernidad literaria. De este modo, los argumentos aquí desarrollados representan un nuevo cuestionamiento a los bloques cristalizados por el *sentido común* sobre la obra del escritor, además de buscar constituirse en un aporte original por intentar elaborar un abordaje de la obra que no había sido considerado anteriormente.

Conclusiones

Al comenzar estas páginas expresábamos nuestra opinión según la cual sería posible leer la obra literaria de Manuel Mujica Lainez como una verdadera manifestación posmoderna. Haciendo especial hincapié en las formulaciones de Frederic Jameson y de Linda Hutcheon, destacamos algunos aspectos relativos tanto a las características epocales como artísticas de la posmodernidad.

Posteriormente, para poder justificar esta afirmación hemos propuesto un camino doble. En primera medida hemos revisado un corpus representativo de trabajos críticos, en los que hemos intentado detectar una serie de *lugares comunes* que representaban la recepción de Mujica Lainez como un escritor anacrónico. En segundo lugar, hemos procurado abordar la obra literaria desde tres diferentes puntos de vista que permitían apuntalar la hipótesis de la cual hemos partido.

En relación con la primera línea, nuestra indagación comenzó por describir algunos de los *lugares comunes* que se registraban en el campo literario al momento de la muerte del autor, fundamentalmente referidos a la identificación de su ideología personal con su práctica literaria. Sin negar que estas dos capas sean permeables entre sí, nos ha parecido que era indispensable cuestionar algunos de los automatismos críticos surgidos a partir de esa identificación según los cuales el escritor era un epígono de la generación del 80, un modernista tardío o el representante argentino de un proyecto literario similar al de Marcel Proust, por mencionar los más recurrentes. En el contexto nacional y entre sus contemporáneos, también hemos visto cómo se lo oponía a las prácticas de Julio Cortázar y de Jorge Luis Borges, considerados como los dos paradigmas de la renovación literaria.

Un panorama similar se podía percibir al abordar textos disímiles, tales como biografías, trabajos monográficos, tesis doctorales e historias de la literatura. Si bien estos trabajos difieren en sus intereses y en la perspectiva con la que son encarados, en muchas ocasiones hemos podido verificar que el peso de los *lugares comunes* era en ellos muy evidente. De ese modo observamos que, gracias a la perspectiva temporal de la que estos textos se valen, en general los

estudiosos registraban algunas de las innovaciones técnicas o temáticas que Mujica Lainez había introducido en sus obras, aunque las relativizaban poniéndolas en la órbita de los juicios preelaborados. Así, en un mismo trabajo convivían, por ejemplo, visiones según las cuales Mujica Lainez era un escritor de nueva novela histórica y un modernista retrasado. En este tipo de caracterizaciones lo que salta a la luz, finalmente, es la tensión entre la evidencia de que los procedimientos utilizados por el escritor responden a las estéticas de la segunda mitad del siglo XX, por una parte, y, por otra parte, el hecho de que resultan difíciles de superar las elaboraciones teóricas acerca de su anacronismo que ya cuentan con toda una tradición en el campo de la crítica literaria.

Los motivos por los cuales esos *lugares comunes* surgen y se mantienen a lo largo del tiempo son diversos, pero está claro que se registran en todos los ámbitos de la recepción y que en muchas ocasiones los críticos hacen esfuerzos para torcer sus propias observaciones para adecuarlas a esos límites preestablecidos. Aun así, hemos destacado en varias oportunidades en los trabajos que a nuestro entender son los más serios en la materia, que los estudiosos logran dar cuenta de la complejidad del asunto, incluso si luego optan por los bloques de *sentido común* que hemos identificado. En otros casos, sin embargo, como sucede en ciertas historias de la literatura, es evidente que la visión esquemática que proponen apunta a presentar al escritor en una dimensión única, en la que se violentan algunos de sus textos para que coincidan con un juicio negativo elaborado a priori.

Si bien estos testimonios son de valor porque permiten observar de qué manera las instituciones canonizantes fueron cristalizando la visión sobre Mujica Lainez en las diferentes épocas, no nos pasa desapercibido que en la constitución del corpus de análisis utilizado entran textos de muy diversa naturaleza. En relación con todo ello, no ignoramos que los datos recogidos en las enciclopedias y en las historias de la literatura argentina, por ejemplo, representan intereses y posibilidades diferentes a los que movían a los biógrafos y estudiosos universitarios. No obstante, al recogerlos en un mismo capítulo nos hemos propuesto resaltar la organicidad que se puede detectar en la recepción del escritor a través de los diversos medios de divulgación. Queda pendiente, para futuros desarrollos, la indagación en la imagen específica que se observa en cada uno de esos medios mediante un estudio diacrónico sectorizado.

No resulta ocioso insistir en el hecho de que esta base, que constituye toda la primera parte del trabajo, necesariamente implica un recorte sobre el extenso corpus crítico y testimonial que hemos podido reunir y consultar. Sobre ello es también indudable que una serie de operaciones de abstracción y generalización han sido indispensables para llevar adelante nuestra argumentación. A pesar de estas limitaciones, consideramos que tanto el corpus seleccionado como las tareas realizadas sobre el mismo son lo suficientemente representativos como para poder extraer conclusiones fidedignas acerca de la situación individual de los estudios sobre Mujica Lainez y también sobre el funcionamiento del campo literario, especialmente en lo relativo a la utilización de los mecanismos identificados con los *lugares comunes*. La dinámica cultural elaborada por Pierre Bourdieu dictamina que, en el futuro, este trabajo deberá ser objeto de las mismas operaciones para evitar que sus conclusiones se fosilicen y acaben por producir nuevos bloques de *sentido común*.

En una segunda etapa, hemos realizado un abordaje más específico sobre algunas obras del escritor para presentar una perspectiva de estudio diferente a la que proponen los lineamientos del *sentido común*. Con el afán de justificar nuestra opinión, hemos hecho especial hincapié en la valoración de algunas características que podían permitir la inclusión de Mujica Lainez entre los escritores que impulsaron la renovación literaria continental. Desde esa óptica hemos iniciado el camino con la propuesta de estudio de la poética del realismo mágico en algunos de sus textos. Si bien existían abordajes previos, en los que se sostenía la posibilidad de vincularlo con esa estética, se percibían en esos estudios ciertas vacilaciones tanto acerca del concepto de realismo mágico en sí como en cuanto a los alcances del mismo en la obra del autor.

Con el afán de clarificar el panorama, y siguiendo los valiosos lineamientos de Irlemar Chiampi, hemos abordado algunas de las obras más tempranas del escritor a la búsqueda de los elementos característicos del realismo mágico. Con este fin procuramos despegar el concepto de una serie de manifestaciones circunstanciales y lo enfocamos en los términos que Chiampi le imprime al considerarlo un ideograma, el del mestizaje, que se inscribe en una vasta tradición y que funciona como una poética. Gracias a esta perspectiva hemos podido corroborar que en algunos de los primeros textos de Mujica editados, es factible reconocer las características del realismo mágico. Entre las derivaciones de esa constatación, podemos mencionar la posibilidad concreta de establecer

una comunicación artística entre Mujica Lainez y una de las tendencias artísticas dominantes durante el siglo XX, que ya iba asentando sus bases desde la década de 1950. Ese señalamiento, en consecuencia, invalida el presunto Modernismo de Mujica y habilita la posibilidad de entender parte de su praxis artística como un replanteo posmoderno, en lo que el realismo mágico tiene de continuidad y de ruptura respecto de aquél.

Otra consecuencia, no menos relevante, es la de poder cuestionar el prejuicio crítico que insiste en el desapego de todos los escritores rioplatenses respecto de la cultura y la identidad del continente americano. Los textos laineceanos exhiben su interés por algunos temas y problemáticas relativas a la cultura continental que hacen a la esencia poética del realismo mágico tal como lo define Chiampi, de tal modo que se invalidan las visiones instauradas por algunos críticos que solamente encuentran en Mujica una actitud europeizante.

La derivación más importante de poder vincular a Mujica Lainez con la poética magicorrealista reside en un deslinde más general acerca del estatus de su literatura. En efecto, hemos insistido en el hecho de que las características que los teóricos invocan para delimitar el realismo mágico son también utilizadas para identificar otras manifestaciones del siglo XX, que en nuestra óptica responden a la posmodernidad literaria de América Latina. Bajo esta premisa hemos explorado las posibilidades de encuadrar muchas de las obras del escritor en el seno de la nueva novela histórica, de la cual era sistemáticamente excluido por gran parte de los críticos.

Con tal fin hemos realizado, en primer lugar, una consideración general acerca del concepto y hemos evaluado algunos de los desarrollos críticos más importantes para determinar las características principales que se atribuyen a la nueva novela histórica. Esta tarea permitió reforzar la impresión de que los recursos que se registran aquí, al igual que en el caso del realismo mágico, responden a un espíritu de época más amplio, que nosotros identificamos con la posmodernidad artística de nuestro continente. En segunda instancia nos volcamos de lleno a demostrar que las novelas más importantes de Mujica Lainez responden a los lineamientos del subgénero y que en algunos casos fueron producidas en los momentos en que se sentaban las bases de la modalidad.

En esta etapa, nuestro objetivo principal fue el de demostrar que es posible deconstruir los *lugares comunes* que determinaban que sus novelas de materia

histórica continuaban la senda trazada por Enrique Larreta. Por el contrario, hemos podido sugerir que en la poética laineceana se aprecia la aparición de algunos de los rasgos de la nueva novelística histórica, que podrán verificarse cada vez con más fuerza en otros escritores en el desarrollo posterior del campo literario. Aunque por razones de espacio no hemos podido abordarla aquí, y tal como lo expresa indirectamente Silvia Kurlat en uno de sus trabajos, esta línea de investigación, diacrónica y comparativa, representa interesantes posibilidades que nos proponemos explorar en futuras elaboraciones.

Finalmente, hemos abordado un tercer aspecto que permitiría posicionar a Mujica Lainez como un escritor posmoderno a través del estudio de lo autoficcional en su obra. En este sentido, una vez más, hemos logrado demostrar que en sus textos se puede apreciar una elaboración temprana de ciertos mecanismos que caracterizarán a la literatura hispanoamericana del siglo XX, especialmente en cuanto a la desestabilización de los pactos de lectura tradicionales. Hacia el final de su vida, y cada vez con mayor evidencia, Mujica Lainez se valió de la autoficción tanto para satisfacer lo que Alberca llama el particular anhelo posmoderno de experimentar otras vidas (en *Bomarzo*, por ejemplo), como para revelar con cierta ambigüedad algunos puntos de su propia existencia que no se sentía seguro de tratar abiertamente, en especial el de su sexualidad (en *Cecil* y en *Sergio*, por ejemplo). Algunos de esos aspectos habían sido señalados por los críticos, aunque no se los había estudiado en una perspectiva sistemática ni de acuerdo con la especial configuración que la autoficción habilita. Al desestabilizar por igual los pactos de lectura autobiográfico y ficcional, los textos analizados desde esta perspectiva hacen evidente la confusión de instancias y promueven la vacilación del lector frente al valor de verdad que debe adjudicarse a los datos allí involucrados.

En nuestro interés por describir el mecanismo autoficcional, hemos dejado de lado la dimensión metaficcional en la obra laineceana. Se trata de una materia sobre la cual queda también una larga tarea por realizar, ya que raramente la crítica ha hecho hincapié en estas cuestiones. Si, según lo desarrolla Linda Hutcheon en diferentes trabajos, puede entenderse por metaficcional el conjunto de estrategias por el cual se ponen en evidencia o manifiestan en la superficie textual los elementos que hacen posible la ficción (*A theory of parody...* 23), sería pertinente observar de qué manera esto se produce en la obra de nuestro escritor. La validez del enfoque metaficcional ha sido resaltada por

Cristina Piña²⁰⁰ y, con especial énfasis, por Esteban Buch cuando en su libro evoca el reflejo de la censura a la ópera de *Bomarzo* en la novela *De milagros y melancolías*:

Mujica era especialmente sensible a las pasarelas entre la ficción y la realidad, ese tipo de juego especular que aún explotará, por ejemplo, en *El gran teatro*; de allí, sin duda, la tentación de hacer de su alter ego Don Laín no una víctima del poder político, sino el gobernador en persona (*The Bomarzo affair* 161).

Sin embargo esta variante de los estudios no ha sido encarada con la suficiente organicidad. Creemos que su abordaje, en concordancia con lo realizado en este trabajo, podría aportar datos muy significativos al tener en cuenta la gran cantidad de personajes que se dedican al arte o que reflexionan sobre él, las relaciones que podrían establecerse entre el arte y la política o entre el arte y la sociedad, las disquisiciones metapoéticas que se practican en torno de la propia actividad creadora, entre otros asuntos de interés.

Pensamos que el abordaje de lo autoficcional ha sido un primer paso en el extenso camino que estos temas permitirán transitar en la variada y compleja producción de nuestro escritor, de modo que los estudios futuros sobre la materia puedan renovar sus enfoques y sus puntos de interés.

Cristina Piña, a quien tantas veces hemos recurrido en las páginas precedentes, parece confirmar de un modo indirecto nuestras especulaciones, cuando en un reciente trabajo titulado “Nuevas formas de narrar: el desfondamiento y la renovación de los parámetros narrativos en las últimas décadas del siglo XX y comienzos del XXI”, repasa como característicos de la época muchos de los recursos y de los géneros que hemos estudiado en la obra laineceana. Si bien la autora no se refiere en esta oportunidad a Manuel Mujica Lainez (lo cual resulta lógico si tenemos en cuenta su concepción sobre la escritura laineceana que hemos analizado en la primera parte), algunas de sus afirmaciones se adaptan perfectamente a nuestra argumentación. Así, al caracterizar la época posmoderna señala que:

resulta fundamental apuntar el doble gesto que entraña la reescritura en su forma específicamente posterior a la Modernidad. Porque no se trata ya –como ocurría, por ejemplo, en el Renacimiento o el Manierismo con la relación entre un original de la

200 Ver su artículo “Los indicadores ideológicos en la obra de Manuel Mujica Lainez” (88-9).

Antigüedad y su copia del momento— de un sometimiento a las reglas y los rasgos del género abordado —lo cual implicaría reconocerle valor de ‘modelo’— sino de una apropiación deconstructiva, en la que tanto como se rinde un *homenaje* al género elegido —y en ese sentido, la reescritura de la posmodernidad no puede estar más lejos de la parodia destructiva vanguardista y neovanguardista—, se lo *pervierte*, en muchos casos llevándolo al desastre en sentido blanchotiano (42).

Como se recordará, oportunamente indicamos que, a nuestro juicio, parte de la suposición de que Mujica Lainez era un escritor epigonal se sustentaba en que su ruptura con la tradición partía de una actitud como la que describe Cristina Piña en este fragmento. La utilización de géneros, temas e, incluso, un lenguaje anticuados entran en esa relectura de la tradición que la autora señala y que coincide con una de las explicaciones posibles que Sandro Abate elabora sobre el realismo mágico como sucesor del Modernismo, a la cual también nos hemos referido anteriormente. En esa ocasión hemos señalado que en la “apropiación deconstructiva” que se menciona en la cita, podría radicar parte del desconcierto sobre las modulaciones estéticas en la obra de Manuel Mujica Lainez y su rol en la renovación literaria.

Otras particularidades de las nuevas formas de narrar abordadas por Piña en el artículo mencionado, coinciden también plenamente con el abordaje que hemos propuesto sobre Mujica Lainez. Al referirse a las diferencias introducidas en la narrativa histórica, por ejemplo, la autora también destaca algunos de los rasgos que nosotros hemos señalado en la obra laineceana:

es interesante advertir el cambio de funcionalidad que, en la narrativa posmoderna, adquiere la novela histórica. A diferencia de lo ocurrido en sus orígenes modernos — recordemos que esta subespecie narrativa nace en el Romanticismo (Jitrik)— la novela histórica deja de lado su intento de construcción del pasado según las pautas del realismo —en el sentido de construir un orbe novelístico sometido a las leyes de la verosimilitud y al respeto de la verdad histórica— para construir universos donde la verdad histórica está dejada de lado y se articulan elementos mágicos, maravillosos e inverosímiles, mezclándose asimismo los ámbitos de lo público y lo privado, mantenidos rigurosamente separados por la novela histórica moderna (48).

En el capítulo correspondiente, nos hemos detenido largamente a demostrar de qué modo la novelística histórica de Mujica Lainez apela a ese tipo de recursos que lo vinculan con las prácticas posmodernas del género. Por cierto, aunque nos hemos centrado especialmente en *Bomarzo*, la mayoría de las observaciones realizadas serían aplicables a muchas otras novelas del autor en cuestión.

Un nuevo aval, que surge del trabajo de Cristina Piña, al enfoque elaborado en estas páginas, proviene de lo que la autora considera un quiebre entre los límites de la realidad y la ficción, que nosotros hemos abordado particularmente bajo la sombra que proyecta el concepto teórico de la autoficción. Piña lo explica de la siguiente manera:

el quiebre se cumple todavía más radicalmente a través del juego entre las tradicionales categorías literarias de autor/narrador/personaje, lo cual nos introduce en una nueva ruptura igualmente fundamental: la disolución del sujeto como unidad y su correlativa desustancialización (45).

En el capítulo dedicado a este fenómeno posmoderno, hemos dado cuenta largamente de cómo los textos de Manuel Mujica Lainez “aprovechan la ruptura entre las categorías tradicionales y el desfundamiento tanto de la subjetividad como de la ficción” (51) que lleva a una “desnaturalización del yo, a la vez travestido, mostrado y rechazado en un insondable juego de espejos deformantes” (51). Estas reflexiones de Piña, elaboradas como hemos dicho a partir de la lectura de textos de otros autores, confirman parte de nuestros argumentos al respecto.

Para no extendernos más, podemos destacar que Piña cierra su artículo con la opinión de que la narrativa de la que ha dado cuenta cumple con otra característica que, en el desarrollo de estas páginas, nos ha servido para vincular a Mujica Lainez con la estética posmoderna:

si desde una perspectiva [la narrativa] delata cierto desencanto melancólico frente a todo lo que se perdió, desde otra, a partir de la conciencia de la violencia simbólica que gran parte de la racionalidad moderna implicaba por sus rasgos disciplinarios, negadores de la vida y hegemónicos, tiene un costado lúdico afirmativo y vital (51).

Como hemos insistido a lo largo de toda nuestra argumentación, no ha sido en absoluto nuestra intención dirimir sobre la corrección o incorrección de los juicios críticos, sino que hemos procurado presentar una serie de puntos de vista que permitían replantear el papel de Mujica Lainez en la renovación literaria de la narrativa argentina durante el siglo XX. Al mismo tiempo, por dejar al desnudo algunas parcialidades subyacentes en esos juicios globales, parte de las reflexiones sirven para echar luz sobre el funcionamiento del campo literario, especialmente en lo tocante a los mecanismos de consagración y de posicionamiento. Tal y como hemos intentado demostrar, dichos mecanismos se manejan con *lugares comunes* que son invocados de un modo automático y que

no siempre son adecuados a las circunstancias que se pretende describir. También la ampliación teórica de esta línea de trabajo queda pendiente para un próximo desarrollo, en el que deberían analizarse otros casos particulares que conduzcan a consideraciones más generales que las que el abordaje monográfico permite.

La imagen de Manuel Mujica Lainez que surge después de este largo recorrido teórico, se alimenta de muchos aportes previos aunque pueda diferir de ellos en algunos aspectos valorativos. Dejando de lado nuestra postura sobre el rol de Mujica en la renovación de la literatura argentina, lo que surge de ella es fundamentalmente el reconocimiento de la necesidad de revisar permanentemente los parámetros con los cuales se emprende el abordaje de una obra. En el caso de Manuel Mujica Lainez, el beneficio ha sido el de poder incorporar a la crítica el carácter dinámico del campo cultural, al mismo tiempo que se puso en evidencia el contraste entre la preponderancia que los bloques del *sentido común* habían adquirido en los trabajos críticos sobre el escritor y la escasa capacidad explicativa que revestían en muchas ocasiones.

Bibliografía

1-Fuentes

A) Textos de Manuel Mujica Lainez citados en el cuerpo del trabajo

Mujica Lainez, Manuel. Aquí vivieron: historias de una quinta de San Isidro (1583-1924). Cuentos Completos T.I. Buenos Aires: Alfaguara, 1999. 31-209.

-----. *Bomarzo*. 9ª ed. Buenos Aires: Debolsillo, 2007.

-----. *Cecil*. Buenos Aires: Sudamericana, 1975.

-----. *Cuentos dispersos. Cuentos completos* T.II. Buenos Aires: Alfaguara, 1999. 321-436.

-----. *Cuentos inéditos*. Prólogo de Oscar Hermes Villordo. Buenos Aires: Planeta, 1993.

-----. *De milagros y melancolías*. Buenos Aires: Sudamericana, 1973.

-----. *Don Galaz de Buenos Aires. Obras completas* T.I. Buenos Aires: Sudamericana, 1978. 79-255.

- . *El arte de viajar. Antología de crónicas periodísticas (1935-1977)*. Selección y prólogo de Alejandra Laera. Buenos Aires: Fondo de cultura económica, 2007.
- . *El brazalete y otros cuentos. Cuentos completos T.II*. Buenos Aires: Alfaguara, 1999. 191-237.
- . *El escarabajo*. Barcelona: Plaza & Janés, 1982.
- . *El laberinto*. Buenos Aires: Sudamericana, 1989.
- . *El unicornio*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1979.
- . *La casa*. Buenos Aires: Debolsillo, 2008.
- . *Los libros del Sur*. Cruz, Jorge. *Genio y figura de Manuel Mujica Lainez*. Buenos Aires: EUDEBA, 1996. 215-35.
- . *Misteriosa Buenos Aires. Cuentos Completos T.I*. Buenos Aires: Alfaguara, 1999. 211-429.
- . Placeres y fatigas de los viajes. Crónicas andariegas I. Buenos Aires: Sudamericana, 1984.
- . Placeres y fatigas de los viajes. Crónicas andariegas II. Buenos Aires: Sudamericana, 1984.
- . *Sergio*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1977.
- . *Un novelista en el Museo del Prado. Cuentos Completos T.II*. Buenos Aires: Alfaguara, 1999. 239-319.

B) Textos de Manuel Mujica Lainez consultados que no aparecen citados en el trabajo

- Ascasubi, Hilario. *Paulino Lucero*. Prólogo de Manuel Mujica Lainez. Buenos Aires: Ediciones Estrada, 1945.
- Busignani, Mario. *Cifras de la apariencia*. Carta-prólogo de Manuel Mujica Lainez. Buenos Aires: Juarez Editor, 1970.
- Canal-Feijóo, Bernardo. *El canto de la ciudad*. Con 7 xilografías originales y prólogo de Manuel Mujica Lainez. Buenos Aires: Albino y asociados editores, 1980.
- Mujica Lainez, Manuel. *Aquí vivieron: Historias de una quinta de San Isidro (1583-1924)*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1949.
- . *Bomarzo*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1962.
- . *Canto a Buenos Aires*. Buenos Aires: Editorial Guillermo Kraft, 1943.
- . *Crónicas reales*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1967.
- . "El ilustre amor". En: *Mi mejor cuento*. Buenos Aires: Ediciones Orión, 1983.

- . *El gran teatro*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1979.
- . "El gobierno argentino cometió errores en su etapa inicial" (Respuesta a Gabriel García Márquez). *El País, Suplemento Cultura* [Madrid], 12 oct. 1979. En línea: http://elpais.com/diario/1979/10/12/cultura/308530809_850215.html.
- . "El retrato amarillo". *Cuentos inéditos*. Buenos Aires: Planeta, 1993. 147-230.
- . *El viaje de los siete demonios*. Buenos Aires: Sudamericana, 1976. Segunda edición.
- . *Estampas de Buenos Aires*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1946.
- . *Glosas castellanas*. Buenos Aires: Editorial La Facultad, 1936.
- . *Invitados en "El Paraíso"*. Buenos Aires: Planeta, 1992.
- . *Los cisnes*. 3 ed. Buenos Aires: Sudamericana, 1978.
- . *Los ídolos*. Buenos Aires, Sudamericana: 1953.
- . *Los ídolos*. Edición y prólogo de Leonor Fleming. Madrid: Cátedra, 1999.
- . *Los porteños*. Buenos Aires: Ediciones Librería La Ciudad, 1980.
- . *Los viajeros*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1955.
- . Miguel Cané (padre): Un romántico porteño. Buenos Aires: C.E.P.A., 1942.
- . "Miguel Cané: Conferencia del Señor Manuel Mujica Lainez". Buenos Aires: Ministerio de Educación y Justicia. Dirección General de Cultura, 1957.
- . *Misteriosa Buenos Aires*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1950.
- . Páginas de Manuel Mujica Lainez seleccionadas por el autor. Barcelona: Celtia, 1982.
- (comp.). *Poetas argentinos en Montevideo*. Selección y prólogo de Manuel Mujica Lainez. Buenos Aires: EMECÉ Editores, 1943.
- . Vida de Anastasio el Pollo (Estanislao del Campo). Buenos Aires: Emecé Editores, 1948.
- . *Vida de Aniceto el Gallo (Hilario Ascasubi)*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1943.

C) Entrevistas y epistolarios

Beccacece, Hugo. "Las memorias que nunca escribirá Mujica Lainez". *La Nación, Revista dominical* [Buenos Aires], 15 oct. 1978. En línea: lanacion.com.ar/Hugo%20Beccacece?sort=default&offset=0.

Bernárdez, Francisco (firmado Paco Luis Bernárdez). Carta a Manuel Mujica Lainez. Jesús María [Córdoba], 19 oct. 1950.

Biolcatti, María Luisa y Vega, Osvaldo. "Entrevista a Manuel Mujica Lainez". *La universidad, la cultura y usted*. Radio Nacional [Buenos Aires], 1982.

Jofré Barroso, Haydée. "Mujica Lainez, el curioso observador del mundo". *Los escritores latinoamericanos: biógrafos del continente*. Buenos Aires: Galerna, 1986. 149-55.

Lezama, Hugo. "'No creo en las generaciones'...manifestó Manuel Mujica Lainez". *Criterio* 1209 (1954): 259-60.

Loizaga, Patricio. "Mujica Lainez: 'Como robarle a la historia el tema de *El gran teatro*'". *Pájaro de fuego* 16 (1979): 30-3.

Mitre, Adolfo. Carta a Manuel Mujica Lainez (acompañado de manuscrito de "La juventud de Bartolomé Mirtre"). Buenos Aires, 2 jul. 1953.

Monesterolo, Oscar (comp.). *Cartas de Manuel Mujica Lainez*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1984.

Mujica Lainez, Manuel. Carta a Abelardo Castillo. "El Paraíso" [Córdoba], 24 mar. 1972.

----- Conjunto de cartas dirigidas a Ángel Puente Guerra. "El Paraíso" [Córdoba], 5 jul. 1980, 9 dic. 1980, 24 jun. 1981, 15 sep. 1981, 29 dic. 1981, 9 ene. 1982, 28 mar. 1982, 29 dic. 1982, 4 ago. 1983, 9 set. 1983, 1 nov. 1983 y 28 dic. 1983.

----- y Ocampo, Victoria. "Momentos de una amistad". *Sur* 358-359 (1986): 55-92.

Piquet, Julio. Carta a Manuel Mujica Lainez. Lugar y fecha no especificados, 1942.

Puente Guerra, Ángel. "Manuel Mujica Lainez". *Hispanérica: Revista de literatura*. XXIII.67 (1994): 61-76.

Raab, Enrique. "Diálogo con el novelista argentino Manuel Mujica Lainez. El fugitivo de El Paraíso". *La Opinión* [Buenos Aires], 19 oct. 1975. Reproducido en: *Página/12* [Buenos Aires], 3 feb. 2006. En línea: <http://www.pagina12.com.ar/diario/especiales/subnotas/62476-20644-2006-02-03.html>.

Roffé, Reina. "Entrevista a Manuel Mujica Lainez". *Cuadernos Hispanoamericanos* 612 (2001): 107-16.

Soler Serrano, Joaquín. "Entrevista a Manuel Mujica Lainez". *A fondo*. TVE [Madrid], 1977.

Vázquez, María Esther. *El mundo de Manuel Mujica Lainez*. Buenos Aires: Editorial de Belgrano, 1983.

D) Fuentes secundarias

Álvarez, Jorge. *Crónicas de Buenos Aires*. Selección y Prólogo Julia Constela. Buenos Aires: Editorial Jorge Álvarez, 1965.

- . *Crónicas de la burguesía*. Prólogo de Alberto Ciria. Buenos Aires: Jorge Álvarez Editor, 1965.
- . *Memorias de infancia*. Buenos Aires: Jorge Álvarez Editor, 1968.
- Borges, Jorge Luis. *Ficciones*. Barcelona: Alianza Editorial, 1998.
- Carpentier, Alejo. *El arpa y la sombra*. Madrid: Ediciones Akal, 2008.
- . *El reino de este mundo*. Madrid: Alianza Editorial, 2003.
- Cortázar, Julio. *Rayuela*. Edición de Andrés Amorós. Madrid: Cátedra, 2000.
- Darío, Rubén. *Prosas profanas*. Madrid: Mundo Latino, 1917.
- Larreta, Enrique. *La gloria de Don Ramiro*. Buenos Aires: Kapeluz, 1972.
- Libertella, Héctor (comp.). *25 cuentos argentinos del siglo XX: una antología definitiva*. Buenos Aires: Libros Perfil, 2003.
- Menton Seymour. *El cuento hispanoamericano: antología crítico-histórica*. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.
- Piglia, Ricardo. *Respiración artificial*. Buenos Aires: Planeta (Edición especial para *La Nación*), 2001.
- Proust, Marcel. Por el camino de Swann: En busca del tiempo perdido I. Madrid: Millenium, 1999.
- Rojas Ricardo. *Blasón de plata*. Buenos Aires: Losada, 1954.
- . Eurindia: ensayo de estética fundado en la experiencia histórica de las culturas americanas. Buenos Aires: Librería La Facultad, 1924.
- Solanas, Fernando y Getino, Octavio. *La hora de los hornos*. Buenos Aires, 1969.

2-Bibliografía consultada

A) Bibliografía sobre teoría

- Alberca, Manuel. El pacto ambiguo: de la novela autobiográfica a la autoficción. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, 2007.
- . "¿Existe la autoficción hispanoamericana?". *Cuadernos del CILHA7/8* (2005-2006): 115-33.
- Amossy, Ruth. "La double nature de l'image d'auteur". *Argumentation et Analyse du Discours* 3 (2009). En línea: <http://aad.revues.org/index662.html>.

Bajtín, Mijail. *Problemas de la poética de Dostoievski*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1986.

Bourdieu, Pierre. *La dominación masculina*. Barcelona: Anagrama, 2007.

-----. *Las reglas del arte: génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama, 1995.

-----. *Meditaciones pascalianas*. Barcelona: Anagrama, 1999.

-----. *Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción*. Barcelona: Anagrama, 1997.

Colonna, Vincent. *L'autofiction, essai sur la fictionnalisation de soi en littérature*. Mémoire de doctorat. EHESS, 1989.

Culler, Jonathan. *Breve introducción a la teoría literaria*. Barcelona: Crítica, 2000.

Chiampi, Irlemar. *El realismo maravilloso: forma e ideología en la novela hispanoamericana*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1983.

De la Fuente, José Luis. "La narrativa del 'post' en Hispanoamérica: una cuestión de límites". *Anales de Literatura Hispanoamericana* 28.1. (1999): 239-66.

Deleuze, Gilles. *Crítica y Clínica*. Barcelona: Anagrama, 1996.

Deleuze, Gilles y Guattari, Félix. *Kafka: por una literatura menor*. México: Era, 1998.

Eagleton, Terry. *Una introducción a la teoría literaria*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1993.

Even-Zohar, Itamar. "Factores y dependencias en la cultura: Una revisión de la teoría de los polisistemas". Iglesias Santos, Montserrat (comp.). *Teoría de los polisistemas*. Madrid: Arco Libros, 1999. 23-52.

-----. "Planificación de la cultura y mercado". Iglesias Santos, Montserrat (comp.). *Teoría de los polisistemas*. Madrid: Arco, 1999. 71-95.

Foucault, Michel. *Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2005.

Hutcheon, Linda. "Irony, Nostalgia, and the Postmodern". En línea: <http://www.library.utoronto.ca/utel/criticism/hutchinp.html>.

-----. "La política de la parodia postmoderna". *Criterios*. Edición especial de homenaje a Bajtín (1993). 187-203.

-----. *A theory of parody: the teachings of twentieth-century art forms*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 2000.

Iglesias Santos, Montserrat (comp.). *Teoría de los polisistemas*. Madrid: Arco Libros, 1999.

Iser, Wolfgang. "El proceso de lectura: enfoque fenomenológico". Mayoral, José Antonio (comp.). *Estética de la recepción*. Madrid: Arco/Libros, 1987. 215-43.

----- *Rutas de la interpretación*. México: FCE, 2005.

Jameson, Frederic. El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado. Barcelona: Paidós, 1995.

Jara, Sandra. "Itinerario hacia la teoría literaria posmoderna: sobre lo impensado del sujeto del lenguaje". Piña, Cristina (ed.). *Literatura y (pos) modernidad: teorías y lecturas críticas*. Buenos Aires: Biblos, 2008. 13-53.

Jauss, Hans Robert. "Estética de la recepción y comunicación literaria". *Punto de vista* 12 (1981): 34-40.

----- "Historia de la literatura como provocación a la ciencia literaria". Rall, Dietrich (comp.). *En busca del texto: teoría de la recepción literaria*. México, Unam: 1987.

Kermode, Frank. *Formas de atención*. Barcelona: Gedisa, 1988.

----- *Historia y valor. Ensayos sobre literatura y sociedad*. Barcelona: Ediciones Península, 1990.

Lukács, Georg. *La novela histórica*. México: Era, 1966.

Mata Induráin, Carlos. "Retrospectiva sobre la evolución de la novela histórica". Kurt Spang, Ignacio Arellano y Carlos Mata (eds.). *La novela histórica: teoría y comentarios*. Navarra: EUNSA, 1998. 12-50.

Menton Seymour. *Historia verdadera del realismo mágico*. México: Fondo de Cultura Económica, 1998.

----- *La nueva novela histórica de la América Latina, 1979-1992*. México: FCE, 1993.

Meyer, Michel. *Questions de rhétorique: langage, raison et séduction*. Paris: Livre de Poche, 1993.

Molero de la Iglesia, Alicia. "Autoficción y enunciación autobiográfica". *Signa* 9 (2000):532-51.

----- "Figuras y significados de la autonovelación". *Espéculo* 33 (2006). En línea: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero33/autonove.html>

Perelman, Chaim y Olbrechts-Tyteca, Louise. *Tratado de la argumentación: la nueva retórica*. Traducción de Julia Sevilla Muñoz. Madrid: Gredos, 1994.

Shaw, Donald. *Nueva narrativa hispanoamericana: Boom. Posboom. Posmodernismo*. Madrid: Cátedra, 1999.

Tacconi de Gómez, María del Carmen. *Categorías de lo fantástico y constituyentes del mito en textos literarios*. Tucumán: Facultad de Filosofía y Letras, 1995.

B) Bibliografía sobre crítica

Abate, Sandro. "A medio siglo del realismo mágico: balances y perspectivas". *Anales de Literatura Hispanoamericana* 26 (1997): 145-59.

Abós, Álvaro. *Al pie de la letra: guía literaria de Buenos Aires*. Buenos Aires: Grijalbo, 2005.

Aínsa, Fernando. "La nueva novela histórica latinoamericana". *Plural* 240 (1991): 82-5.

-----, *Reescribir el pasado*. Mérida-Venezuela: CELARG, 2003.

Alazraki, Jaime. *Versiones. Inversiones. Reversiones: el espejo como modelo estructural del relato en los cuentos de Borges*. Madrid: Gredos, 1977.

Altamirano, Carlos. *Peronismo y cultura de izquierda*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2011.

Anderson Imbert, Enrique. *El realismo mágico y otros ensayos*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1991.

-----, *Historia de la literatura hispanoamericana*, tomo II. México: Fondo de Cultura Económica, 6 ed., 1974.

Arrieta, Alberto (dir). *Historia de la literatura argentina*. Buenos Aires: Peuser, 1959.

Avaro, Nora y Capdevila, Analía. *Denuncialistas: literatura y polémica en los '50*. Buenos Aires: Santiago Arcos, 2004.

Balmaceda, Rodolfo. *Condición obrera y despilfarro oligárquico*. Buenos Aires: Ediciones del Mar Dulce, 1982.

Barrientos, Juan José. "Reynaldo Arenas, Alejo Carpentier y la nueva novela histórica hispanoamericana". Domínguez, Mignon (coord). *Historia, ficción y metaficción en la novela latinoamericana contemporánea*. Buenos Aires: Corregidor, 1996. 49-67.

Berenson, Bernhard. *Lorenzo Lotto: an essay in constructive art criticism*. Londres: George Bell & Sons, 1905.

Borello, Rodolfo. *El peronismo (1943-1955) en la narrativa argentina*. Ottawa: Dovehouse Editions Canada, 1991.

Castillo, Abelardo. *Sobre el compromiso en la literatura* (Nota editorial sin título). *El escarabajo de oro* 20 (oct. 1963): 3-4.

Cédola, Estela. *Borges o la coincidencia de los opuestos*. Buenos Aires: EUDEBA, 1993.

Cohen Imach, Victoria. *De utopías y desencantos: campo intelectual y periferia en la Argentina de los sesenta*. Tucumán: Instituto Interdisciplinario de Estudios Latinoamericanos – Facultad de Filosofía y Letras - Universidad Nacional de Tucumán, 1994.

Di Gerónimo, Miriam Noemí. "Laberintos verbales de autoficción y metaficción en Borges y Cortázar". *Cuadernos del CILHA* 7/8 (2005-2006): 91-113.

-----."Redes y constelaciones: perspectivas en torno a las polémicas intelectuales en América Latina". *Cuadernos del CILHA* 14 (2011): 193-201.

Domínguez, Mignon (coord). Historia, ficción y metaficción en la novela latinoamericana contemporánea. Buenos Aires: Corregidor, 1996.

Dozo Moreno, Sebastián. "Zuleta Alvarez: 'Tengo fe en la recuperación'". Entrevista. *La Nación* [Buenos Aires], 19 nov. 2005. En línea: <http://www.lanacion.com.ar/757640-zuleta-alvarez-tengo-fe-en-la-recuperacion>.

Feinmann, José Pablo. "Borges y La Libertadora". "Peronismo: filosofía política de una obstinación argentina - Fascículo N° 27". *Página 12* [Buenos Aires], 25 may. 2008. En línea: http://www.pagina12.com.ar/especiales/archivo/peronismo_feinmann/CLASE_27.pdf.

Gasquet, Axel. Oriente al sur: el orientalismo literario argentino, de Esteban Echeverría a Roberto Arlt. Buenos Aires: EUDEBA, 2007.

Goic, Cedomil (et al.). *La novela hispanoamericana: Descubrimiento e invención de América*. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1973.

Gómez Redondo, Fernando. *Manual de crítica literaria contemporánea*. Madrid: Editorial Castalia, 2008.

González, Horacio. "El *Boom*: rastros de una palabra en la narrativa y la crítica argentina". Drucahoff, Elsa (dir.). *Historia Crítica de la literatura argentina*. Vol. 11-La narración gana la partida. 1 ed. Buenos Aires: Emecé, 2000. 405-30.

Goligorsky, Eduardo. *Los argentinos en la luna*. Buenos Aires: De la flor, 1968.

Gramuglio, María Teresa. "La construcción de la imagen". Tizón, Héctor; Rabanal, Rodolfo y Gramuglio, María Teresa. *La escritura argentina*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral / Ediciones de La Cortada, 1992.35-64.

-----."Posiciones de *Sur* en el espacio literario: una política de la cultura". Saïtta, Sylvia (dir.). *Historia crítica de la literatura argentina*. Vol. 9- El oficio se afirma. 1 ed. Buenos Aires: Emecé, 2004. 93-122.

Gregorich, Luis. *Capítulo: historia de la literatura argentina*. Centro Editor de América Latina. Fascículo 51, "Desarrollo de la narrativa: la generación intermedia". Número con una lectura final de Adolfo Prieto.

Harss, Luis. *Los nuestros*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1969.

Heker, Liliana. "Dar la cara: novela de David Viñas". Reseña. *El escarabajo de oro* 17 (abr. 1963): 19-20-22.

-----. "La literatura como poder (Primera parte)". *El escarabajo de oro* 42 (abr. 1971): 2, 3, 21 y 27.

-----. "La literatura como poder (Segunda parte)". *El escarabajo de oro* 43 (sep. 1971): 15-17.

-----. "La literatura como poder (Tercera parte)". *El escarabajo de oro* 45 (ago.-nov. 1972): 1-16-17-27.

-----. "Rayuela". Reseña. *El Escarabajo de Oro* 20 (oct. 1963): 30-31.

Hernando, Ana María. "Bajtín, Borges y la resurrección de la rosa". *Cuadernos del CILHA* 7/8 (2005-2006): 135-56.

Israel, Daniel. "El 'caso' Néstor Sánchez: Poéticas de autor, epigonalidad y gestión canónica". Zonana, Víctor Gustavo (ed.). *Poéticas de autor en la literatura argentina (desde 1950)*. Volumen II. Buenos Aires: Corregidor, 2010. 143-64.

Jitrik, Noé. *El 80 y su mundo*. Buenos Aires: Editorial Jorge Álvarez, 1968.

-----. *Historia e imaginación literaria: las posibilidades de un género*. Buenos Aires: Biblos, 1995.

King, John. *Sur. Estudio de la revista argentina y de su papel en el desarrollo de una cultura (1931-1970)*. México: Fondo de Cultura Económica, 1989.

Kurlat Ares, Silvia. *Para una intelectualidad sin episteme: el devenir de la literatura argentina (1974-1989)*. Buenos Aires: Corregidor, 2006.

-----. *La transformación ideológica de los novelistas argentinos (1974-1989)*. Tesis doctoral. Estados Unidos: University of Maryland, 1997.

"Labor hispánica". *Nosotros* 2.8 (nov.1936): 364-7.

"Labor hispánica". *Nosotros* 4.16 (jul.1937): 357.

Lafforgue, Jorge (comp.). *Nueva novela latinoamericana*. Tomo 2. Buenos Aires: Paidós, 1972.

Lafforgue, Martín (comp.). *Antiborges*. Buenos Aires: Vergara, 1999.

Loprete, Carlos A. *Literatura hispanoamericana y argentina*. Buenos Aires: Plus Ultra, 1981.

Ludmer, Josefina. *El cuerpo del delito: un manual*. Buenos Aires: Perfil, 1999.

Lvovich, Daniel. *Nacionalismo y antisemitismo en la Argentina*. Buenos Aires: Javier Vergara Editor, 2003.

Maíz, Claudio. "La modernización literaria hispanoamericana y las fronteras transnacionales durante el modernismo y el boom literario". *Anales de Literatura Hispanoamericana* 35 (2006): 221-42.

Matamoro, Blas. *Oligarquía y literatura*. Buenos Aires: Ediciones del Sol, 1975.

Maturo, Graciela, "La polémica actual sobre el realismo mágico en las letras hispanoamericanas". *De la utopía al paraíso*. Buenos Aires: Fernando García Cambeiro, 1983. 167-85.

Molina, Daniel. "La literatura argentina encontró su historia". Entrevista. *Revista Ñ* [Buenos Aires] 8 ago. 1999. En línea: <http://edant.clarin.com/suplementos/cultura/1999/08/08/e-00401d.htm>.

Muleiro, Vicente. *1976: el golpe civil*. Buenos Aires: Planeta, 2011.

Néspolo, Jimena. *Ejercicios de pudor: sujeto y escritura en la narrativa de Antonio Di Benedetto*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2004.

Niemetz, Diego. "De buen periodista a escritor polémico. La poética de Osvaldo Soriano". Zonana, Víctor Gustavo (ed.) *Poéticas de autor en la literatura argentina (desde 1950)*. Volumen II. Buenos Aires: Corregidor, 2010. 227-70.

-----."La escritura como forma de autodefinición en Antonio Di Benedetto". *Piedra y Canto; cuadernos del centro de Estudios de Literatura de Mendoza* 13 (2009): 291-8.

-----."Para una poética de la marginalidad: teoría y práctica en Antonio Di Benedetto". Zonana, Víctor Gustavo (ed.). *Poéticas de autor en la literatura argentina (desde 1950)*. Buenos Aires, Corregidor, 2007.143-63.

Oragambide, Pedro y Yahni, Roberto. *Enciclopedia de la literatura argentina*. Buenos Aires: Sudamericana, 1970.

Orce de Roig, María Eugenia. "'La fiesta del monstruo' de 'Borges': un texto diferente". *Revista de Literaturas Modernas* 29 (1999): 233-48.

Pagés Larraya, Antonio. "Julián Martel y la ciudad hostil". *Contorno* 5-6 (sep. 1955): 7-9.

Pauls, Alan. *El factor Borges*. Buenos Aires: Anagrama, 2013.

Pinto, Juan. *Breviario de literatura argentina contemporánea (con una ojeada retrospectiva)*. Buenos Aires: Editorial La Mandrágora, 1958.

Piña, Cristina. "Borges y la posmodernidad". *Revista de Literaturas Modernas* 29 (1999): 273-84.

-----."Borges, un posmoderno *avant la lettre*". Piña, Cristina (ed.). *Literatura y (pos) modernidad: teorías y lecturas críticas*. Buenos Aires: Biblos, 2008. 55-85.

-----."Nuevas formas de narrar: el desfondamiento y la renovación de los parámetros narrativos en las últimas décadas del siglo XX y comienzos del XXI". En: Altamiranda, Daniel y Smith, Esther (eds.). *Creación y proyección de los discursos narrativos*. Buenos Aires: Dunken, 2008.

Prieto, Adolfo. *Borges y la nueva generación*. Buenos Aires: Letras Universitarias, 1954.

Prieto, Martín. *Breve historia de la literatura argentina*. Buenos Aires: Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara, 2006.

Pogoriles, Eduardo. "Los libros del editor Jorge Álvarez, codiciados por los coleccionistas". *Clarín* [Buenos Aires], 2 abr. 2005. En línea: <http://edant.clarin.com/diario/2005/04/02/sociedad/s-05601.htm>

Pons, María Cristina. "El secreto de la historia y el regreso de la novela histórica". Drucaroff, Elsa. *La narración gana la partida* Vol. 11 de *Historia crítica de la literatura argentina*. 1 ed. Buenos Aires: Emecé, 2000. 97-116.

Quién es quién en la argentina: Biografías contemporáneas. Buenos Aires: Kraft, 1959. Séptima edición.

Rama, Ángel. *La novela en América Latina: panoramas 1920-1980*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2008.

Reis, Carlos. *Fundamentos y técnicas del análisis literario*. Madrid: Gredos, 1981.

Revol, Enrique. "La tradición fantástica en la literatura argentina". *Revista de estudios hispánicos* II. 2 (nov. 1968): 205-28.

Saer, Juan José. *El concepto de ficción*. Buenos Aires: Ariel, 1977.

Salvador, Nélica y López de Espinosa, Susana. *Novela argentina del siglo XX: estudio crítico y bibliografía*. Buenos Aires: Academia del Sur, 2006.

Sarlo, Beatriz y Altamirano, Carlos. *Encuesta a la literatura argentina contemporánea*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1982.

Sarmiento, Alicia. "La reescritura de la Historia en la novela hispanoamericana contemporánea". *Revista de Literaturas Modernas* 22 (1989): 227-37.

----- "Para cambiar la memoria de los hombres. El descubrimiento de América en la novela hispanoamericana contemporánea". AA/VV. *500 años de Hispanoamérica. Conferencias*. Mendoza: Edit. de la Facultad de Filosofía y Letras, U.N.Cuyo, 1992. 183-211.

Sebreli, Juan José. *Buenos Aires, vida cotidiana y alineación*. Buenos Aires: Siglo Veinte, 1965.

Sosnowsky, Saúl. *Julio Cortázar: Una búsqueda mítica*. Buenos Aires: Noe, 1973.

Tarantuviez, Susana. *La escena del poder: el teatro de Griselda Gambaro*. Buenos Aires: Corregidor, 2007.

Tovillas, Pablo. *Bourdieu: una introducción*. Buenos Aires: Quadrata, 2010.

Ulla, Noemí. *La insurrección literaria: de lo coloquial en la narrativa rioplatense de 1960 y 1970*. Buenos Aires: Torres Agüero, 1996.

Vázquez, María Esther (coord.). "El cuento desde el creador". *La Nación* [Buenos Aires], 4 abr. 1982: 2-3.

Villordo, Oscar Hermes. *El grupo Sur: una biografía colectiva*. Buenos Aires: Planeta, 1994.

Viñas, David. "Una generación traicionada: a mis camaradas de *Contorno*". *Marcha* 992 (1959).

Viñas, Ismael. "Una historia de *Contorno*". Ismael y David Viñas [et. al.]. *Contorno: edición facsimilar*. Buenos Aires: Biblioteca Nacional, 2007. III-IX.

Viñas, Ismael y Viñas, David [et. al.]. *Contorno: edición facsimilar*. Buenos Aires: Biblioteca Nacional, 2007.

Zonana, Víctor Gustavo (ed.). *Poéticas de autor en la literatura argentina (desde 1950)*. Buenos Aires, Corregidor, 2007.

----- (ed.). *Poéticas de autor en la literatura argentina (desde 1950)*. Volumen II. Buenos Aires: Corregidor, 2010.

Zuleta Álvarez, Enrique. *El nacionalismo argentino*. Buenos Aires: Ediciones La Bastilla, 1975.

C) Bibliografía específica sobre Manuel Mujica Lainez

Abate, Sandro. *El tríptico esquivo: Manuel Mujica Láinez en su laberinto*. Bahía Blanca: Universidad Nacional del Sur, 2004.

Aronson, Saúl. "*Bomarzo*, una parábola de la inmortalidad". *Clarín* [Buenos Aires], 29 nov. 1962.

Barandica de Yaya, Guadalupe. "Un Alejandro medieval en la retórica de *El unicornio* de Manuel Mujica Lainez". *Boletín de Literatura Comparada* 24-25 (1999-2000): 37-69.

Barbieri, Vicente. "*Los ídolos*". Reseña. *Sur* 226 (feb. 1954): 94-6.

----- "*Misteriosa Buenos Aires*". Reseña. *Sur* 200 (jun. 1951): 96-98.

Barney Finn, Oscar. "Un poco de sol en las Barrancas de Belgrano". *Sur* 358-359 (1986): 293-295.

Barraza Jara, Eduardo. "Sobre las configuraciones de la metaficción historiográfica en *Misteriosa Buenos Aires* de Manuel Mujica Lainez". *Hipertexto* 9 (2009): 115-23. En línea: www.utpa.edu/dept/modlang/hipertexto/docs/Hiper9Barraza.pdf

Battista, Vicente. "*Bomarzo*". Reseña. *El Escarabajo de Oro* 20 (oct. 1963): 31-24.

----- Correo electrónico a Diego Niemetz. Buenos Aires, 1 dic. 2010.

----- Correo electrónico a Diego Niemetz. Buenos Aires, 23 jun. 2011.

----- Correo electrónico a Diego Niemetz. Buenos Aires, 25. jul. 2011.

Beccacece, Hugo. "Brillo y fascinación". *La Nación, ADN Cultura* [Buenos Aires], 20 feb. 2010: 2.

-----."Manuel Mujica Lainez en la intimidad". *Sur* 358-359 (1986): 297-303.

Bedoian, Juan. "Un hombre del Renacimiento". *Clarín Cultura y Nación* [Buenos Aires], 25 mar. 1982.

Bogliano, Jorge. "Don Galaz de Buenos Aires, por Manuel Mujica Lainez". Reseña. *Nosotros* 8.32 (nov. 1938): 479-80.

Bolaño, Roberto. *Entre paréntesis*. Barcelona: Anagrama, 2004.

Brizuela, Leopoldo. "La cabellera ambigua". *Página/12, Suplemento SOY* [Buenos Aires], 10 sep. 2010. En línea: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/soy/1-1597-2010-09-10.html>

-----Historia de un deseo. El erotismo homosexual en 28 relatos argentinos contemporáneos. Buenos Aires: Planeta, 2000.

Buch, Esteban. *The Bomarzo affair: ópera, pervisión y dictadura*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2003.

Bujaldón de Esteves, Lila E. "Otro escritor argentino en el Lejano Oriente: Manuel Mujica Lainez (1910-1984)". AALC. *Actas de las Terceras Jornadas Nacionales de Literatura Comparada*. Vol. I. Córdoba: Comunicarte, 1998. 363-78.

Bullrich, Silvina. "El color de una época: *El laberinto* por Manuel Mujica Lainez". Reseña. *La Nación* [Buenos Aires], 7 jul. 1974.

Caballero, María. "Bomarzo: el Renacimiento italiano en la pluma de Mujica Lainez". *Anales de Literatura Hispanoamericana* 28 (1999): 489-506.

-----*Novela histórica y posmodernidad en Manuel Mujica Lainez*. Sevilla: Secretariado de publicaciones de la Universidad de Sevilla, 2000.

Cáceres, Andrés. "Soy mis libros y estoy siempre aquí". *Los Andes, Cultura y espectáculos* [Mendoza], 24 abr. 1994: 1.

Calderón de Cuervo, Elena. "La temporalidad en 'El hambre' y la instauración de la reescritura de la fundación de Buenos Aires en un tiempo mítico". *Revista de Literaturas Modernas* 24 (1991):211-24.

Campos, Jorge. "Bomarzo: la conjunción de lo natural y lo artificioso". *El País* [Madrid], 2 jun. 1976. En línea: http://elpais.com/diario/1976/06/02/cultura/202514405_850215.html.

-----."Bomarzo, novela manierista". *Ínsula* 292 (1971): 11.

-----."El gran teatro del mundo porteño". Reseña. *Ínsula* 398 (1980): 11-2.

Carreras de Kuntz, María Elena. "El uso de la primera persona narrativa en la novelística de Manuel Mujica Lainez". *Letras de Buenos Aires* 23 (Dic 1990): 19-27.

Carsuzán, María Emma. *Manuel Mujica Lainez*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas, 1962.

Castellanos, Carmelina de. *Tres nombres en la novela argentina*. Santa Fe: Ediciones COLMENGA, 1967.

Castellino, Marta. "El símbolo del espejo en la obra de Manuel Mujica Lainez". *Revista de Literaturas Modernas* 25 (1992): 82-98.

-----, "Lo descriptivo en la obra de Manuel Mujica Lainez". AA/VV. *Homenaje a Carlos Orlando Nállim*. Mendoza: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Cuyo, 2001. 153-172.

Chitarroni, Luis. "Continuidad de las partes, relato de los límites". Drucaroff, Elsa. *La narración gana la partida* Vol. 11 de *Historia crítica de la literatura argentina*. 1 ed. Buenos Aires: Emecé, 2000. 161-82.

Clemons, Gregory A. "The Use of Humor in Manuel Mujica Lainez's Crónicas reales". *Hipertexto* 8 (2008): 3-21. En línea: <http://www.utpa.edu/dept/modlang/hipertexto/docs/Hiper8Clemons.pdf>

-----, *The vampire figure in contemporary Latin American Narrative Fiction*. Disertación doctoral. Estados Unidos: University of Florida, 1996.

Craig, Herbert E. *The presence of Proust in Argentine narrative*. Tesis doctoral. Estados Unidos: University of Wisconsin-Madison, 1983.

-----, "Proust y Mujica Lainez: la memoria asociativa". *Cuadernos Hispanoamericanos* 409 (1984): 101-6.

Cruz, Jorge. *Genio y figura de Manuel Mujica Lainez*. Segunda edición. Buenos Aires: EUDEBA, 1978.

-----, *Genio y figura de Manuel Mujica Lainez*. Segunda edición. Buenos Aires: EUDEBA, 1996.

-----, "Prólogo". Mujica Lainez, Manuel. *Cuentos completos*. Buenos Aires: Alfaguara, 1999. 11-29.

-----, "Manuel Mujica Lainez". *La Nación, ADN Cultura* [Buenos Aires], 20 feb. 2010: 4-9.

-----, "Pasión de artista en unas traducciones". *La Nación* [Buenos Aires], 24 ene. 1965: 4.

De Navascués, Javier. *La época contemporánea: prosa*. Pedraza Jiménez, Felipe B. (Coord.). *Manual de Literatura Hispanoamericana*, Vol. VI. Pamplona: Cénlit Ediciones, 2007.

Del Solar, María Cristina. “El hombrecito del azulejo’ de Mujica Lainez: una lectura narratológica”. Altamiranda, Daniel y Salem, Diana. *Miradas epocales a los discursos narrativos*. Buenos Aires: Dunken, 2011. 149-158.

Depetris, Carolina. El conflicto entre lo clásico y lo grotesco en Bomarzo. Navarra: EUNSA, 2000.

Fernández Ariza, Guadalupe. “Bomarzo, el sueño manierista de Manuel Mujica Lainez”. *Anales de Literatura Hispanoamericana* 28 (1999): 563-88.

----- . “El unicornio de Manuel Mujica Lainez: tradición literaria y constantes genéricas”. *Revista Iberoamericana* LVIII. 159 (1992): 407-21.

Fernández Prieto, Celia. *Historia y novela: poética de la novela histórica*. Navarra, Eunsa, 1998.

Fernández, Sergio M. “Bomarzo: cambio temático universalista en M. Mujica Lainez”. AA/VV. Actas del V Coloquio de investigadores en Estudios del Discurso y II Jornadas internacionales de Discurso e Interdisciplina. Villa María, 2011. En línea: http://www.unvm.edu.ar/archivos/jornada_discurso/FERNANDEZ-SERGIO.pdf.

Filer, Malva E. “George O. Schanzer: *The persistence of Human Passions*. Manuel Mujica Lainez Satirical Neo-Modernism. London: Tamesis Books, 1986”. Reseña. *Revista Iberoamericana* LVII. 154 (1991): 400-2.

Firpo, Silvana. “Figuras, símbolos y motivos míticos en *El escarabajo* de Manuel Mujica Lainez”. Altamiranda, Daniel y Salem, Diana. *Miradas epocales a los discursos narrativos*. Buenos Aires: Dunken, 2011. 168-77.

Font, Eduardo. *Realidad y fantasía en la narrativa de Manuel Mujica Lainez*. Madrid: Ediciones José Porrúa Turanzas, 1976.

Gallo, Gastón Sebastián M. “Manuel Mujica Lainez: el amplio gesto de la narración”. Saitta, Sylvia (dir.). *El oficio se afirma*. Vol. 9 de *Historia crítica de la literatura argentina*. Buenos Aires: Emecé, 2004. 483-99.

García, Germán. *La novela argentina: un itinerario*. Buenos Aires: Sudamericana, 1952.

García Márquez, Gabriel. “Carta abierta a Manuel Mujica Lainez”. *El País, Suplemento Cultura* [Madrid], 11 oct. 1979. En línea: http://elpais.com/diario/1979/10/11/cultura/z308444413_850215.html.

Ghiano, Juan Carlos. “Los viajeros”. Reseña. *Sur* 236 (1955): 90-2.

----- . “Mujica Lainez cronista de la América Meridional”. *Sur* 316-317 (1969): 92-100.

Gigli, Adelaida. “Los ídolos: Manuel Mujica Lainez”. Reseña. *Centro* 7(dic. 1953): 53- 5.

Gómez, Pittaluga, Lilians. "Mito, ética y estética en *Invitados en el Paraíso*". AA/VV. *El Renacimiento en la obra de Manuel Mujica Lainez*. Capilla del Monte: Fundación Manuel Mujica Lainez, 1996.

González Lanuza, Eduardo. "*La casa*". Reseña. *Sur* 231 (1954): 98-102.

González Mateos, Adriana. *Between Pederasty and Dandyism. Distressed Masculinities in Intellectual Circles of Mexico and Argentina (1930-1984)*. Tesis doctoral. Estados Unidos: New York University, 2002.

Grondona, Adela. *¿Por qué escribimos?* Buenos Aires: Emecé, 1969.

Guasta, Eugenio. "*Bomarzo*". Reseña. *Sur* 280 (1963): 72-4.

----- "*Invitados en El Paraíso*". Reseña. *Sur* 251 (1958): 73-6.

Heker, Liliana. "*Los cisnes: novela de Manuel Mujica Lainez*". Reseña. *El Ornitorrinco* 1 (1977): 25.

Hernando, Ana María. *Al borde del paraíso: Manuel Mujica Lainez y Córdoba-Existencia y territorio: una visión especular del tiempo vivido*. Córdoba: El Emporio Ediciones, 2007.

Laera, Alejandra. "Prólogo". Mujica Lainez, Manuel. *Los dominios de la belleza: Antología de relatos y crónicas*. Buenos Aires: FCE de Argentina, 2005. 7-36

----- "*Un hombre de mundo*". Mujica Lainez, Manuel. *El arte de viajar: Antología de crónicas periodísticas (1935-1977)*. Selección y prólogo de Alejandra Laera. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2007.

Lerner, Isaías. "Manuel Mujica Lainez: *El unicornio*". Reseña. *Revista Iberoamericana* XXXIII.63 (1967): 165-7.

Lojo, María Rosa. "Manuel Mujica Lainez: el resplendor del tiempo". *Sur* 358-359 (1986): 187-92.

Lorenzo, Alicia Noemí; Quiñones, Adriana Lucía. "Tragedia clásica y novela. Eurípides en *Los cisnes* de Manuel Mujica Lainez". *Boletín de Literatura Comparada*. XXXV (2010): 105-13.

Matamoro, Blas. "El último modernista". *El País* [Madrid], 22 abr. 1984: 26.

Merino Claros, Emilia. *Entre la literatura fantástica y la novela histórica. El escarabajo de Manuel Mujica Lainez*. Tesis doctoral. Alemania: Universidad de Wuppertal, 2001.

Miró Quesada, Aurelio. "Manuel Mujica Lainez: la novela que no escribió". *Sur* 358-359 (1986): 277-80.

Molina, Daniel. "Manuel Mujica Lainez: El primer artista pop de la historia argentina". *Clarín* [Buenos Aires], 11 sep. 2010. En línea: http://www.clarin.com/sociedad/Manuel-Mujica-Lainez-historia-argentina_0_333566758.html.

Niemetz, Diego. "Ramarzo-Boyuela: la recepción de *Bomarzo* y de *Rayuela* en *El escarabajo de oro*". *Conversas sobre Julio Cortázar*. Porto Alegre: Armazém Digital, 2014: 105-21.

-----. Entrevista personal a Jorge Cruz. Buenos Aires, 17 mar. 2009.

-----. Entrevista personal a Vicente Battista. Buenos Aires, 24 y 26 jun. 2011.

-----. "Le voyage en Orient de Mujica Lainez et la tradition orientaliste argentine". *Les Orientés désorientés ou le détour de l'Occident*. Clermont-Ferrand: Presses Universitaires Blaise Pascal, 2013: 309-20.

-----. "Pasajes ensayísticos en la obra de Mujica Lainez: teoría y práctica de una particular concepción poética". En: Maíz, Claudio [et. al.]. *El ensayo latinoamericano: revisiones, balances y proyecciones de un género fundacional*. Mendoza: Facultad de Filosofía y Letras-UNCuyo, 2010. 89-96.

Noel, Martín Alberto. "Una magna gesta novelística: *El escarabajo*". Reseña. *La Nación* [Buenos Aires], 23 may. 1982: 4.

Novella Marani, Alma. "El Renacimiento en Manuel Mujica Lainez". *Sur* 358-9 (1986): 227-55.

Pandolfi, Rodolfo Mario. "Mujica Lainez y el gran cambio". *Contorno* 5-6 (sep. 1955): 36-7.

Panero, Juan Luis. "Invención mítica de Buenos Aires: recuperación de una de las mejores novelas de Manuel Mujica Lainez". Reseña. *El país* [Madrid], 7 jul. 1991: 8.

Peltzer, Federico. "Manuel Mujica Lainez". *Sur* 358-359 (1986): 213-20.

Peña Muñoz, Manuel. "Magia y estilo en la narrativa de Manuel Mujica Lainez". *MAPOCHO* 43 (1998): 47-71.

Piña, Cristina. "Historia, realidad y ficción en la narrativa de Manuel Mujica Lainez". *Sur* 358-359 (1986): 173-86.

-----. "Los indicadores ideológicos en la obra de Manuel Mujica Lainez". *Revista de Literaturas Modernas Anejo V. T.3* (1989): 81-92.

-----. "Manuel Mujica Lainez: del realismo a la parodia y la Imaginación". Conferencia pronunciada el 18 nov. 2009 en el Museo de Arte Hispanoamericano Isaac Fernández Blanco. En línea: http://www.fundacionmujicalainez.org/documentos/conferencia_cristina_pinia.pdf

-----. "Todas las voces, una sola voz". *La Nación* [Buenos Aires], 23 abr. 1989: 6.

-----. "Para uso de angloparlantes: The persistence of human passions: Manuel Mujica Lainez's satirical neomodernism por George O. Schanzer". Reseña. *La Nación, Suplemento Cultural* [Buenos Aires], 11 oct. 1987.

Prieto, Adolfo. "A propósito de *Los Ídolos*". Reseña. *Contorno* 1 (1953): 5.

Polemán Solá, Carlos A. "Mujica Lainez y la novela histórica". *Algo más*, 15 ene. 1976: 21-22.

Puente Guerra, Ángel. "Cartas de Mujica Lainez". Reseña. *Cuadernos Hispanoamericanos* 453 (1988): 156-8.

----- "Las mitologías personales de Manuel Mujica Lainez". *Sur* 358-359 (1986):193-211.

----- "Manuel Mujica Lainez, o el lector cómplice". *Cuadernos Hispanoamericanos* 409 (1984): 106-11.

----- "Una secreta armonía: Manuel Mujica Lainez poeta". *Cultura, La Nación* [Buenos Aires], 9 feb. 1992: 2.

----- *Un aleph en la narrativa de Manuel Mujica Lainez: Bomarzo*. Tesis doctoral. Estados Unidos: Universidad de Maryland, 1994.

Rosales, César. "Aquí vivieron". Reseña. *Sur* 183 (1950): 61-4.

Rossler, Osvaldo. "Mujica Lainez o el impuso estético que lo conquista todo". *Sur* 358-359 (1986):285-8.

----- *Buenos Aires: dos por cuatro*. Buenos Aires: Losada, 1967.

Salas, Horacio. "Un hombre enamorado de sí mismo: Cecil, por Manuel Mujica Lainez". Reseña. *Clarín* [Buenos Aires], 7 sep. 1972: 88.

Schanzer George O. "The Four Hundred Years of Myths and Melancholies of Mujica Lainez". *Latin American Literary Review* 1.2 (1973): 65-71

----- "Un caso de vampirismo satírico: Mujica Lainez". Otros mundos, otros fuegos: Fantasía y Realismo Mágico en Iberoamérica. XVI Congreso Del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana. Estados Unidos: Michigan State University-Latin American Studies Center: 1975. 153-7.

----- The persistence of human passions: Manuel Mujica Lainez's satirical neo-modernism. Madrid: Tamesis Books, 1986.

----- "De la gloria de don Ramiro al desengaño de don Ginés". *Romance Literary Studies*. Potomac-Maryland: José Porrúa Turanzas, 1979. 133-40.

----- "Mujica Lainez, cronista anacrónico". *Actas del Sexto Congreso Internacional de Hispanistas*. Toronto: Department of Spanish and Portuguese-University of Toronto, 1980.677-80.

Schoo, Ernesto. "Mujeres en la vida de Manucho". *La Nación, ADN Cultura* [Buenos Aires], 20 feb. 2010: 6-7.

Schultz de Mantovani, Fryda. "Crónicas reales". Reseña. *Sur* 311 (1968): 112-4.

Tacconi de Gómez, María del Carmen. *Mito y símbolo en la narrativa de Manuel Mujica Lainez*. Tucumán: Universidad Nacional de Tucumán, 1989.

-----. "El Unicornio de Manuel Mujica Lainez en el umbral de la renovación de la Novela Histórica". Tacconi, María del Carmen (coord). *Ficción y Discurso*. Tucumán: Universidad Nacional de Tucumán, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Investigaciones Lingüísticas y Literarias Hispanoamericanas, 1998. 11-65.

Taverna Irigoyen, J.M. "Sergio frente a Mujica Lainez". Reseña. *El litoral* [Santa Fe], 12 feb. 1977: 9.

Theurillat, Jacqueline. *Les mystères de Bomarzo et des jardins symboliques de la Renaissance*. Ginebra: Les Trois anneaux, 1973.

Torres Zavaleta, Jorge. "Perfil de un arquetipo". *Sur* 358-359 (1986): 221-6

Villena, Luis Antonio De. "El país Mujica Lainez". Mujica Lainez, Manuel. *Antología general e introducción a la obra de Manuel Mujica Lainez*. Madrid: La Fontana Mayor, 1976.11-33.

Villordo, Oscar Hermes. "Prólogo". Mujica Lainez, Manuel. *Cuentos inéditos*. Buenos Aires: Planeta, 1993.

-----. *Manucho. Una vida de Mujica Lainez*. Buenos Aires: Planeta, 1991.

Viñas, David. "Otros tres novelistas argentinos por orden cronológico". *Contorno* 3 (1954): 7-9.

-----. "Tres escritores argentinos por orden cronológico". *Centro* 4.8(1954):11-5.

Wagman, Anita. *Historical Novel and Magic Realism in the works of Manuel Mujica Lainez*. Tesis Doctoral. Estados Unidos: Michigan State University- Department of Romance Languages, 1977.

Zangrandi, Marcos. "Espejos, evasiones y fronteras sexuales. En torno a la recepción de *Los ídolos* de Manuel Mujica Lainez". *A contra corriente* 9.1 (2011): 123-143. En línea: http://tools.chass.ncsu.edu/open_journal/index.php/acontracorriente/article/view/55/62.

-----. "La recepción en los medios gráficos de *Los ídolos* de Mujica Lainez". Ponencia presentada en las XIV Jornadas Nacionales de Investigadores en Comunicación. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes, 2010. En línea: http://www.redcomunicacion.org/memorias/pdf/2010zazangran_di_marcos.pdf.

Zhany, Yi Margarita. *Los ídolos y su contexto social*. Tesis de maestría. Canadá: University of Alberta, 1995.

Zeiger, Claudio. "Manucho fetiche". *Página/12, Suplemento SOY* [Buenos Aires], 10 sep. 2010. En línea: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/soy/1-1596-2010-09-10.html>

-----. *El paraíso argentino*. Buenos Aires: EMECÉ, 2011.