



UNIVERSIDAD DE GRANADA
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
DEPARTAMENTO DE LITERATURA ESPAÑOLA

TESIS DOCTORAL

Programa de Doctorado:
“Curso Superior de Filología Española (Literatura)”

***Bomarzo* y el autobiografismo en la narrativa de Manuel Mujica Láinez**

Autor:

D. Raúl Quesada Portero

Director:

Dr. Ángel Esteban-Porras del Campo

Granada, 2010

Editor: Editorial de la Universidad de Granada
Autor: Raúl Quesada Portero
D.L.: GR 763-2012
ISBN: 978-84-694-1071-4

ÍNDICE

	Página
INTRODUCCIÓN	1
a) Injusto olvido de Manuel Mujica Láinez	3
b) Objetivos de este trabajo de investigación	8
c) Estructura del trabajo de investigación	14
 PRIMERA PARTE: EL AUTOBIOGRAFISMO: CUESTIONES TEÓRICAS Y METODOLÓGICAS	
1. ESTUDIO DEL FENÓMENO AUTORREFERENCIAL EN LITERATURA	19
1.1. EL AUTOBIOGRAFISMO EN LA LITERATURA OCCIDENTAL	19
a) El impulso autobiográfico y su ingreso en el mundo literario	19
b) “Continente oscuro”	21
c) Sociedad y crítica literaria frente al fenómeno del autobiografismo	23
2. AUTOBIOGRAFISMO Y JUEGO LITERARIO	25

a) Introspección literaria	25
b) Deconstructivismo versus “contrato autobiográfico”	27
c) La figura del lector ante el fenómeno de la escritura del yo	32
d) Construcción de una identidad: autobiografismo y ficcionalidad	34
3. ANÁLISIS SEMIÓTICO APLICADO A LA LITERATURA AUTOBIOGRÁFICA	39
a) Etapas de la lectura crítica	39
b) La intertextualidad de la literatura	41
c) Ámbitos e instrumentos del análisis semiótico	42
d) Niveles textual, subtextual y pre-textual	43
e) La obra literaria y sus códigos	47
4. CLASIFICACIÓN DE LA LITERATURA DEL YO	67
a) La frontera autobiográfica	67
b) Novela y autobiografía, ¿géneros diferentes con origen común?	69
c) Las novelas del yo, entre dos aguas	71
d) Pacto autobiográfico y pacto novelesco, frente a frente	73
e) Clasificación de las novelas del yo	78
5. LAS FUENTES	83

SEGUNDA PARTE:

CARACTERÍSTICAS GENERALES DEL AUTOR Y DE SU OBRA

6. EL HOMBRE	93
6.1. INTRODUCCIÓN	93
a) El autor y la crítica de su obra	93
b) Continuidad hombre-artista	95
c) ¿Manucho versus Mujica Láinez?	99
6.2. ASPECTOS BIOGRÁFICOS DEL AUTOR QUE SE REFLEJAN EN SU LITERATURA	102
a) Cambios vitales como eje inspirador de lo autobiográfico	102
b) Niñez	103
c) Viaje a Europa	114
d) Retiro en El Paraíso	120
6.3. EL BRUSCO DESCUBRIMIENTO DEL SEXO	122

a) Infancia y sexualidad	122
b) La estancia de Mujica en Inglaterra, marco de la pulsión erótica	123
c) Reflejo de la esfera íntima del escritor en su obra literaria: jóvenes atractivos y gráciles	125
d) El noble Orsini y el sexo	127
6.4. IDENTIDAD COLECTIVA	129
a) Mujica Láinez, testigo de una época	129
b) Vida afortunada	130
c) Agudo observador de la sociedad	132
d) Virtudes y defectos de su estirpe	133
e) Arte, belleza y coleccionismo	135
f) Amor: patria, amistad y sexo	137
g) Fe católica, magia y superstición	141
7. EL ARTISTA	145
7.1. SINGULARIDAD DE MANUEL MUJICA LÁINEZ	145
a) ¿Un escritor inclasificable?	145
b) Influencias literarias	147
7.2. HUELLAS CULTURALES (1): ARGENTINIDAD	162
a) Su tierra, en su arte	162
b) <i>Bomarzo</i> y la fundación de Buenos Aires	166
7.3. HUELLAS CULTURALES (2): ¿AMERICANISMO FRENTE A EUROPEÍSMO?	168
a) Americanismo	168
b) Europeísmo	172
c) Lo europeo hasta los años cincuenta	178
d) La llegada de Bomarzo	180
e) ¿Europeísmo versus americanismo y argentinidad?	182
7.4. HUELLAS CULTURALES (3): HISPANISMO	184
a) Enrique Larreta y la cultura hispana	184
b) Memoria asociativa y encuentro de Manucho con el gran Cervantes, a través del duque corcovado	188
7.5. RELACIÓN CON OTROS ESCRITORES Y ARTISTAS DE SU ÉPOCA	208
a) Su hogar	208

b) Amistades durante su juventud	209
c) El periódico <i>La Nación</i>	211
a) Borges	212
b) Otros escritores argentinos	216
c) Otros escritores hispanoamericanos	218
7.6. CRONOLOGÍA	221
8. LA NARRATIVA MUJICIENSE BAJO EL SIGNO DEL AUTOBIOGRAFISMO	229
8.1. AUTOBIOGRAFISMO Y UNIDAD DE LA OBRA LITERARIA DE MUJICA LÁINEZ	229
a) Cuando vida y obra se abarcan	229
b) Su obra, un proyecto de vida	232
c) Unidad de la narrativa mujiciense	235
8.2. HACIA UNA CLASIFICACIÓN DE LA OBRA DE MUJICA LÁINEZ	237
a) Unidad por encima de diversidad	237
b) Clasificación formal	239
c) Clasificación cronológica	240
d) Clasificación temática	246
8.3. LA PULSIÓN AUTOBIOGRÁFICA EN MANUCHO	251
a) Literatura e introspección	251
b) Presencia de lo autobiográfico en la narrativa mujiciense	254
c) Autoconocimiento y experimentación narrativa	258
8.4. MUJICA LÁINEZ Y LAS NOVELAS DEL YO	263
a) Contenido autobiográfico bajo forma novelesca	263
b) Hacia una clasificación de la obra de Manuel Mujica Láinez	265
c) Principios del pacto autobiográfico	269
d) Clasificación de las novelas del yo	277
8.5. AUTOBIOGRAFÍA FICTICIAS	290
a) Hacia una subdivisión de las autobiografía ficticias	290
b) <i>La casa</i>	294
c) <i>Cecil</i>	297
d) <i>El escarabajo</i>	303
e) <i>Los viajeros</i>	308
f) <i>Bomarzo</i>	310

g) <i>El laberinto</i>	311
8.6. NOVELAS AUTOBIOGRÁFICAS	315
h) <i>El retrato amarillo</i>	317
i) <i>Sergio y la belleza como destino cruel</i>	322
j) <i>Los libros del Sur</i>	326

TERCERA PARTE:

BOMARZO, UNA AUTOBIOGRAFÍA FANTÁSTICA

9. BOMARZO Y LA LITERATURA DEL YO	333
9.1. TRANSFERENCIAS DEL AUTOR Y DE SU ENTORNO AL MENSAJE LITERARIO	333
a) Realidad extratextual y literatura	333
b) <i>Bomarzo</i> y lo autobiográfico	336
9.2. <i>BOMARZO</i> Y LAS DÉCADAS DE ORO DE MANUEL MUJICA LÁINEZ	340
a) Años 50 y 60	340
b) Una curiosa cuanto fallida aventura política	346
c) Mujica Láinez y la huida del presente a través del arte	352
d) Inicio de una nueva etapa literaria	360
9.3. <i>BOMARZO</i> , ¿UNA AUTOBIOGRAFÍA FANTÁSTICA DEL AUTOR?	365
a) <i>Bomarzo</i> y las literaturas del yo	365
b) Herramientas de análisis	367
9.4. ASPECTOS FORMAL Y PRAGMÁTICO-NOMINAL	371
a) Texto	371
b) El factor tiempo	375
c) Paratexto	379
9.5. EL PRINCIPIO DE IDENTIDAD	384
a) Complejidad de la realidad textual	384
b) La voz del autor tras sus criaturas	389
9.6. LA SOMBRA DE MANUCHO, TRAS LAS MEMORIAS DE PIER FRANCESCO	400
a) Anacronismo y juego de identidades	400
b) La voz de Manucho	404

9.7. PRINCIPIO DE VERACIDAD	413
a) Los conceptos de verdad y memoria	413
b) Verdad y ficcionalidad	417
c) Verdad subjetiva y mismidad	423
d) <i>Bomarzo</i> y los motores del autobiografismo ficcional	426
9.8. <i>BOMARZO</i> , ¿LA OBRA MÁS AUTOBIOGRÁFICA DE MANUCHO?	437
a) Grado de autobiografismo en la narrativa mujiciense	437
b) <i>Bomarzo</i> , <i>Cecil</i> y <i>Los libros del Sur</i> , la esencia del autobiografismo mujiciense	441
c) <i>Bomarzo</i> , cumbre del autobiografismo en la narrativa mujiciense	450
CONCLUSIÓN	459
BIBLIOGRAFÍA	469

INTRODUCCIÓN

a) **Injusto olvido de Manuel Mujica Láinez**

El 21 de abril de 1984 fallecía el escritor argentino Manuel Mujica Láinez a la edad de 73 años, a causa de un edema pulmonar y de un infarto de miocardio. El escritor porteño terminaba así una espléndida carrera intelectual de más de treinta obras literarias y un sinfín de artículos periodísticos, traducciones y colaboraciones de todo tipo, reconocida repetidas veces con continuos éxitos editoriales, con multitud de premios, reconocimientos y condecoraciones, dentro y fuera de Argentina, con frecuentes apariciones en todos los medios de comunicación, con sus periódicas polémicas.

Gracias a esta merecida fama estuvo presente durante medio siglo en el candelero argentino y fue considerado una de las principales figuras literarias de las letras de su país y de todo el panorama hispanoamericano. Su vida tampoco estuvo exenta de acaloradas discusiones y escándalos, las más de las veces por cuestiones no relacionadas con su obra, y que hicieron de él un autor controvertido cuyo elenco de enemigos y detractores, queriendo y sin querer, se fue incrementando con el paso del tiempo, no sólo en el campo estrictamente literario.

Paradójicamente, tras su muerte, autor y obra pasaron a un segundo plano en la literatura argentina e internacional, debido sobre todo a factores que no tenían nada que ver con el verdadero valor estético de sus novelas. Es ésta una ley férrea e inicua que

suele ensañarse con muchos escritores de gran calidad artística, que durante su vida recibieron loables críticas y dieron mucho que hablar, pero sobre los cuales, casi inexplicablemente, cae con su desaparición un profundo silencio que lo aparta del público de su país.

Es ésta la suerte que ha corrido la obra mujiciense. Parece como si la presencia física de Manucho, apodo con el que se le conoce en Argentina, y el uso concienzudo de esa imagen tan peculiar como controvertida que lo caracterizó en la vida social y cultural de su país, hubiesen sido el principal sostén de sus libros. Pero que, faltando el artista, todo el interés despertado ininterrumpidamente por él hasta ese momento, se viniese abajo de repente. La profesora Adele Galeota lo expresa con una imagen muy acertada: “i riflettori si spengono sul palco scenico” (1999: 5).

Se trata de una enorme injusticia que ha oscurecido su magnífica obra literaria, aunque en buena medida explicable, si tenemos en cuenta una serie de factores. En primer lugar está el aspecto ideológico. Mujica Láinez fue un antiperonista declarado y por ello, como tantos otros intelectuales argentinos, padeció junto a su familia una persecución de baja intensidad que se tradujo, además de en censura, en el cese de varios cargos públicos. Su oposición al régimen peronista fue directa y la demostró formando parte, junto a Borges y a otros muchos artistas, de la Sociedad Argentina De Escritores (SADE), asociación que agrupaba a muchos intelectuales contrarios al dominio de la escena política nacional por parte de Juan Domingo Perón; presentándose en las elecciones de 1951 como candidato por el Partido Democrático, adversario del partido en el poder, y renunciando en 1958 a su cargo de Director de Relaciones Culturales del Ministerio de Asuntos Exteriores, tras la subida al poder de Arturo Frondizi.

A pesar de todo, a nuestro autor nunca le gustó hablar de política, menos aún en su obra literaria, y como consecuencia sus creaciones artísticas carecen de cualquier tipo de referencia ideológica directa a los avatares de su país, pues buscan sobre todo una finalidad estética. Esta postura es muy peligrosa en un continente en el que no pronunciarse abiertamente a nivel político, no ocuparse en la obra literaria de los problemas concretos de la sociedad, tener la “osadía” de seguir el viejo lema de “el arte por el arte”, se considera literariamente incorrecto, y tarde o temprano la crítica y los intelectuales nacionales lo tienen en cuenta. Es así como al final fue rechazado por igual entre los sectores de la intelectualidad argentina afines al régimen, que lo consideraban un adversario político, y por la cultura izquierdista, que veía sin mayores miramientos un enemigo en todo aquel escritor que no fuese políticamente comprometido. Es así como se le rechaza o, aún peor, se le olvida.

Ya a nivel literario, Manucho cuenta con otras muchas desventajas que a la larga han empañado la suerte de su obra. Una de ellas, tal vez la de mayor peso, ha sido la de haber tenido la mala suerte de ser contemporáneo del gran Jorge Luis Borges, lo cual ha dado lugar a que, tanto Mujica Láinez como otros muchos escritores argentinos, quedasen automáticamente relegados a figuras secundarias frente al autor de *El Aleph*.

A lo cual habría que añadir su talante independiente e individualista, tan reacio a adscribirse a corriente o generación artística alguna. Por ello no frecuentó ni los grupos de escritores nacidos bajo la sombra de las vanguardias del primer tercio del siglo XX, ni perteneció al llamado “boom hispanoamericano” de la segunda mitad del siglo pasado.

Efectivamente, su modo de escribir es difícil de clasificar en el panorama literario contemporáneo, y parece recordar más bien a autores y tendencias del pasado, sobre

todo al estilo de la Generación de 1880, grupo literario del que se siente en parte heredero, y de los escritores modernistas. Con estos precedentes se fue ganando la fama de superviviente de una época y de una literatura ya superadas, así como la de tender a sacrificar el contenido a una forma artificiosa y excesivamente recargada, algo que es aún más falso si cabe.

De igual modo ha influido también esa idea igualmente errónea de que, tratándose del autor argentino más europeísta, su obra evita la realidad de su país y se ocupa más bien de tierras y épocas que nada tienen que ver con la sociedad a la que pertenece. Se suele mostrar como prueba de esta aserción las novelas de su ciclo histórico, en concreto *Bomarzo*, en la que se relata la vida de un duque italiano de la época renacentista, o *El unicornio*, que cuenta las aventuras de un hada durante el Medioevo francés. Estas críticas son tanto parciales como superficiales, basadas en opiniones tendenciosas. Pasan por alto otras muchas obras suyas de tema exclusivamente argentino, que son la mayoría. Baste pensar en sus dos colecciones de cuentos, *Misteriosa Buenos Aires* y *Aquí vivieron*, y en su ciclo porteño de novelas.

Además, es ante todo una lectura crítica reduccionista que se apoya en prejuicios sin ningún fundamento. Obvia el hecho de que Manucho, como procuraremos demostrar en el presente trabajo, incluso cuando ambienta sus relatos en coordenadas espacio-temporales tan lejanas de su tierra y de su época, en realidad no deja de hablar de sí mismo, de su clase social y de muchos aspectos tan característicos de su país, sólo que lo hace en clave literaria. Por lo que Manuel Mujica Láinez, al hablar de Europa no hace ni más ni menos que lo que antes y después de él hacen otros tantos escritores argentinos -Julio Cortázar y su novela *Rayuela* son un ejemplo entre otros muchos-, y

sólo tras “haber cumplido” en términos literarios con su país y con el continente americano.

Por último, también llamaron la atención sus polémicas con otros escritores. Durante un viaje a España en los años 70 Mujica realizó unas declaraciones algo mordaces contra Gabriel García Márquez, y en otra ocasión sus críticas hirientes estuvieron dirigidas contra el recién estrenado premio nobel de literatura Mario Vargas Llosa. De este último llegó a decir, dando su opinión sobre el nuevo panorama literario hispanoamericano: «el peor de todos me parece Vargas Llosa» (Serrano, 2000).

b) Objetivos de este trabajo de investigación

En este estudio nos hemos propuesto analizar la narrativa de Manuel Mujica Láinez, concentrándonos sobre todo en la que consideramos su mejor novela, *Bomarzo*. Desde el principio podemos indicar los dos principales objetivos que nos han animado a emprender esta labor investigadora, ambos solidarios (uno no tendría razón de ser sin el otro) e íntimamente relacionados, aunque en parte autónomos por cuestiones estrictamente metodológicas. Dichos objetivos son los siguientes: analizar la creación literaria de nuestro autor desde una perspectiva autobiográfica, y demostrar el lugar privilegiado que según nosotros debería estarle reservado al escritor bonaerense en el panorama de la literatura argentina contemporánea.

Refiriéndonos ya a la primera finalidad, queremos llevar a cabo un análisis crítico de *Bomarzo* y del resto de la narrativa mujiciense. Procuraremos dar una visión lo más global y profunda de esa estrecha conexión que se ha ido instaurando entre el mundo real del novelista y sus mundos literarios, causa inmediata de que muchas de sus novelas queden bajo el radio de acción de la literatura autorreferencial. Para ello aplicaremos una metodología ecléctica, no basada exclusivamente en un solo método investigativo, sino intentando conciliar varios de ellos, al considerar la creación literaria un tipo peculiar de comunicación verbal muy complejo, multidimensional, en el que la existencia de variadas lecturas constituye una característica propia, intrínseca, de toda expresión artística. Centrarse en una sola de tales interpretaciones significaría desde nuestro punto de vista limitar la labor crítica, pues se desecharían a priori fuentes y

herramientas que pueden ser -y de hecho lo son- importantes a la hora de conocer y valorar adecuadamente las claves fundamentales de cualquier obra literaria.

Es obvio que cada investigador tiene sus propias preferencias metodológicas, las cuales a su vez suelen cambiar dependiendo del autor y de la obra a las que se quieran aplicar, así como del objetivo principal que guíe el estudio crítico, en nuestro caso una interpretación autobiográfica de la narrativa mujiciense. Es por esta razón que, teniendo en cuenta el perfil de Mujica como hombre y como escritor, y los rasgos generales de una obra tan extensa y variopinta como la suya, hemos preferido utilizar un método mixto, dentro del cual tengan cabida diferentes enfoques científicos, cada uno de los cuales aportará su propio granito de arena en aras de una visión lo más amplia posible del artista y de su quehacer literario, en la que ningún punto de vista sea excluido de antemano.

Concentrándonos ya en nuestro estudio, consideramos como principio operativo imprescindible seguir un análisis de tipo inductivo e integrador. Según el primer concepto, un examen serio y coherente ha de partir de lo particular a lo general. Una interpretación conclusiva sobre toda la obra literaria de nuestro escritor que pretenda ser general y completa sólo puede llegar tras un concienzudo estudio de cada uno de los títulos que conforman la narrativa del autor porteño, con su adecuada interpretación, no sólo estética, junto a un paciente cotejo entre los datos aportados por el texto mismo y los referidos a las circunstancias en que vivió su autor.

En el primer caso, estudiaremos elementos estilísticos y narratológicos elegidos por el autor para componer una novela. Entre éstos destacan un grupo de temas y motivos, a menudo comunes a varias obras, cuya interpretación simbólica será una interpretación nada desdeñable, pues la naturaleza connotativa del arte literario nos exige alcanzar un

alto grado interpretativo que vaya más allá de lo que las palabras expresan con sus acepciones más inmediatas. Junto a esta información aportada por el texto, evaluaremos también la de naturaleza extraliteraria, que proviene de numerosas y variadas fuentes, desde estudios de corte biográfico hechos sobre Manucho a declaraciones realizadas por él mismo, que afortunadamente no son pocas, y algunas de ellas contundentes: «mis libros son mis confesiones» (Barnatán, 1994: 3). Todo ello descartando, en la medida de lo posible, apriorismos.

En cuanto al concepto de integración, juzgamos como aspecto ineludible el procurar conciliar en toda labor crítica los aspectos formales junto a los de contenido, pues es sabido que el mensaje literario, como toda obra artística, da lugar a una relación muy especial entre sus dos caras, significado y significante, que hace de ellas componentes muy unidos, inseparables, que no dejan de condicionarse recíprocamente.

Este primer paso nos servirá para alcanzar nuestro segundo objetivo, el de demostrar, basándonos en los datos aportados por el análisis pormenorizado, la gran importancia que alcanzan Manuel Mujica Láinez y su obra en las letras argentinas del siglo XX. Según nuestro parecer, se trata de un autor con fuerte personalidad, consecuente y fiel a sí mismo, que con su pluma quiere –y consigue- llevar a cabo una delicada labor de introspección.

A través de ésta puede conocerse mejor y permite que los demás, todos nosotros, lo conozcamos en su verdadera dimensión humana y artística. Es algo que hace con sinceridad, incluyendo sus lados más oscuros, en los que siempre se detendrá, sin mayores reparos, casi regodeándose con sus propios pecados. Esta especie de autopsicoanálisis se va transformando en el fondo, casi por arte de magia, en un vivo retrato de toda la humanidad en la que el mismo lector, identificándose con los

personajes, variopintos alter ego del escritor, se ve sorprendentemente absorbido por ese mundo fantástico creado por Manucho.

Queremos demostrar además que su obra forma un todo monolítico, cuya compactibilidad se debe a muchas piezas que, unidas, crean un fascinante entramado de toda su narrativa, tanto cuentos como novelas, dentro del cual no dejan de relacionarse unos con otros desde multitud de perspectivas diversas. Podemos adelantar ya algunos de estos elementos aglutinadores: una escritura impecable, fruto de una exquisita formación intelectual y artística, y demostración de su sorprendente dominio de la lengua castellana; aspectos narrativos (la figura del narrador, focalización y punto de vista, los personajes, la recreación de tierras y épocas, lejanas y sin embargo tan cercanas, etc.), o temas que, bajo diferentes disfraces, aparecen una y otra vez por todos los rincones de sus creaciones. Uno de los más destacables es la obsesión por el tiempo, pura invención del hombre, con el que juega insistentemente, manipulándolo, en la busca casi desesperada de un paraíso perdido, el de sus antepasados y el de su propia infancia, recuperable al menos como ilusión, a través del arte.

Tampoco debemos olvidar otro detalle que liga aún más toda la creación mujiciense: la consideración de la literatura como un arte total en cuyo espacio cada expresión artística aporta características propias, rebasando así límites y logrando que se fundan todas ellas. A partir de esta idea novedosa, no nos ha de sorprender que las palabras en Manucho se acerquen hasta límites insospechados a las artes plásticas, tomando de ellas sus formas y su intensidad cromática; que eche un guiño también a la música, imitando su ritmo y melodía; o que mire hacia el cine, adoptando su dinamicidad. Dimensiones en las que, a pesar de las apariencias, lo autobiográfico tiene mucho que decir.

Bomarzo, su novela más universal, no supone una ruptura con su obra anterior. Es verdad que se trata de su primera gran ambientación lejos de la Argentina, por la cual ya recibió en su momento no pocas críticas. Pero a pesar de todo, en ella volvemos a hallar todas las peculiaridades de su modo de hacer literatura. Destaca la combinación de una escrupulosa documentación y de su insaciable fantasía, concretada esta última en la adopción del anacronismo como un elemento estético más, así como infinidad de referencias a elementos autobiográficos.

Además, como intentaremos probar en esta tesis, en las memorias del duque Orsini se produce aun con mayor intensidad esa proyección de Mujica Láinez y de su mundo en el texto, que se concretiza mediante las características inherentes a la naturaleza estética y simbólica del lenguaje literario, y según las decisiones que va tomando el autor para lograr hablar de sí mismo con las herramientas que le facilita el principio ficcional.

Podemos señalar además la implicación directa del lector y su activa complicidad en el juego literario, junto a una visión negativa del mundo, en la que sobresale el individuo considerado como víctima de la sociedad, y en la que la historia, cíclica, es el resultado de la repetición hasta el infinito de los mismos errores cometidos tozudamente por una humanidad prisionera de sus propios instintos. Coincide también con el resto de la narrativa mujiciense en la omnipresencia del arte y de todo lo que respira belleza.

Y es que su obra forma un vasto hipertexto en el que cada uno de los nudos que lo conforman remite a todos los demás, para cuya comprensión se requiere obligatoriamente una lectura transversal, en la que también se sitúa *Bomarzo*, no como una novela diferente de las demás, sino como una historia que mira hacia Europa, y que es el resultado de la superposición, querida por el autor, de dos mundos, el Viejo y el

Nuevo, unidos en un significado único que aúna todas las civilizaciones y todos los períodos históricos: el presente es un adiós nostálgico a una época que confundía realidad y fantasía, y la vuelta a ese pasado ya concluido se puede hacer sólo a través del arte. La literatura, con su fantasía, puede transportarnos al mundo sobrenatural de Orlando, a la época mítica en que una Osa fundó la casa de los Orsini, a la Argentina criolla con la que Manucho se sigue identificando, o a la América recién descubierta, cuando ésta pertenecía más a la imaginación de los hombres que a los desmanes de los colonizadores.

Todos estos elementos nos servirán en último lugar para contrarrestar esa inmerecida fama de escritor frívolo y artificioso que ha perseguido a Manuel Mujica Láinez. Ese triste tópico poco tiene que ver con la verdadera personalidad de nuestro novelista (sería, si acaso, una entre otras muchas facetas suyas, un personaje más de entre los tantos que inventó), y prácticamente nada con su producción literaria, en la que no faltan ni un estilo encomiable, ni una vastísima cultura, ni una sorprendente sensibilidad a la hora de retratar la Humanidad, sus defectos y virtudes, sus miedos y preocupaciones, a través de una interesante introspección sobre sí mismo y de una aguda capacidad de observación del mundo que le tocó vivir.

c) **Estructura del trabajo de investigación**

A partir de los objetivos que acabamos de señalar, hemos ido organizando cada uno de los enfoques críticos que consideramos imprescindibles a la hora de analizar autor y obra desde la perspectiva autobiográfica.

En primer lugar creemos necesario iniciar por el estudio del fenómeno de la escritura autorreferencial, género en el que se enmarca buena parte de la narrativa mujiciense, para comprender en qué contexto nace este fenómeno literario, cuál es el objetivo de los escritores que recurren total o parcialmente a sus principios caracterizadores, cómo ha evolucionado con el paso del tiempo, y cómo lo ha ido interpretando y clasificando la crítica literaria desde sus orígenes hasta la actualidad, en medio de interminables discusiones y polémicas, algunas demasiado acaloradas, otras más bien estériles.

Junto a aspectos puramente teóricos, estudiaremos también a nivel más técnico las principales herramientas aportadas por distintas disciplinas dentro y fuera del arte literario (estilística, narratología, pragmática, lingüística, semiótica, psicoanálisis, sociología de la literatura, etc.), que nos serán útiles a la hora de analizar directamente toda la obra narrativa del escritor argentino, para verificar en qué grado y desde qué perspectivas podemos considerarla como creaciones literarias pertenecientes al ámbito de la escritura autorreferencial. De ello nos ocuparemos en la primera parte de este trabajo, que engloba los capítulos 1, 2 y 3.

En la segunda parte nos ocuparemos ya de Manuel Mujica Láinez, tanto desde la vertiente humana, es decir, examinaremos aspectos biográficos del autor, como desde punto de vista más artístico. A estos estudios le dedicamos respectivamente los capítulos 5 y 6 (el cuarto está dedicado a las fuentes consultadas), y en ambos casos hemos preferido evitar dar una larga lista de datos sobre la familia, el carácter y acontecimientos importantes de su vida en el caso el primer caso, o bien un elenco de informaciones sobre su relación con la literatura de su época y su visión personal de la literatura en el segundo caso, pues si todos estos elementos son facilitados sin atisbar un mínimo de conexión con la obra literaria del autor, sería según nuestra opinión una labor más bien inútil, que transformaría la presenta tesis en una simple biografía. Nuestra intención en cambio es precisamente la de hallar los puntos de encuentro realmente existentes entre las facetas de hombre y artista del autor porteño y sus escritos. Es decir, procuraremos conocer a Mujica Láinez sobre todo a partir de su obra literaria.

En el capítulo 7 examinaremos minuciosamente el impulso autobiográfico que encierran las obras de nuestro escritor. Este análisis se basará en la aplicación práctica de los principios básicos de los dos pactos literarios que se intersecan en la narrativa del escritor argentino, el autobiográfico y el ficcional, y a partir de ahí ir clasificando todas sus obras desde varias perspectivas, aunque dando el mayor peso a la autobiográfica por obvias razones.

Ya en la tercera y última parte de la tesis, en los tres capítulos que lo componen, 8, 9 y 10, nos concentraremos en la novela *Bomarzo* para sus características estéticas fundamentales, pero con el objetivo de mostrar de qué forma incide realmente el fenómeno autorreferencial en las confesiones de Pier Francesco Orsini.

Primera parte:

**EL AUTOBIOGRAFISMO:
CUESTIONES TEÓRICAS
Y METODOLÓGICAS**

1. ESTUDIO DEL FENÓMENO AUTORREFERENCIAL EN LITERATURA

1.1. EL AUTOBIOGRAFISMO EN LA LITERATURA OCCIDENTAL

a) El impulso autobiográfico y su ingreso en el mundo literario

La literatura, más allá del falso tópico que pretende transformarla en un simple pasatiempo o entretenimiento, basado en malabarismos retóricos y en una estéril creatividad que poco o nada tiene que ver con nuestra vida cotidiana, es ante todo, y como tal nació, una de las múltiples formas con que cuenta el hombre para conocer la realidad. Y en esa aproximación a lo real cabe también, junto al mundo exterior, la labor de introspección, es decir el conocimiento de uno mismo, como paso previo para

disponerse a entrar en contacto con el entorno que nos rodea e interpretarlo más adecuadamente.

Aunque en la actualidad la función autocognoscitiva de la literatura, realizada a través de la rememoración y ordenación de la propia vida, ha alcanzado un gran vigor al que recurren no pocos escritores y artistas en general, este hecho no nos ha de engañar y hacernos pensar que es una característica que siempre se ha dado en todas las culturas. Es más, el uso privado del arte de escribir es un dato casi desconocido en otras civilizaciones fuera de la occidental, al menos antes del siglo XX. En Europa, donde nace, es una tendencia que si bien podríamos hacer remontar a los primeros siglos del Cristianismo con las *Confesiones* de San Agustín, es sólo a partir de finales del siglo XVIII, con la irrupción del Romanticismo en la cultura europea, cuando el autobiografismo y otros géneros literarios afines a él hacen realmente acto de presencia en nuestra literatura.

Con el paso del tiempo, lo que podría haberse considerado al principio una moda pasajera del todo vinculada a un movimiento artístico, en cambio se ha ido consolidando dentro de la tradición literaria occidental, hasta llegar a atraer por igual a autores, lectores y crítica. Como consecuencia esta “escritura del yo”, considerada al principio marginal a causa de prejuicios sociales y morales contra la osadía de hablar públicamente de la propia privacidad, empieza a ir desplazándose desde la periferia literaria, en la que hasta entonces había estado recluida, hacia “zonas más centrales” (Spengemann, 1996: 67).

Esta rápida expansión de la perspectiva autobiográfica en las literaturas occidentales está íntimamente ligada al gran valor que con el Romanticismo ha adquirido (y sigue adquiriendo aún hoy) la esfera íntima del hombre, signo inequívoco de la

reivindicación del propio individualismo frente al dominio de la cosa pública en la sociedad, con la que a menudo contrastaba. Simultáneamente, la connotación despectiva que solía acompañar a lo autorreferencial y que lo reducía a una actitud egocéntrica y extravagante de unos pocos poetas rebeldes, fue perdiendo fuerza hasta convertirse lo autobiográfico en un aspecto capital de toda la sociedad contemporánea, que excede con creces las fronteras de lo estrictamente artístico y que alcanza todos los campos del saber. Entre ellos sobresalen en primer lugar la filosofía, la psicología y la antropología, con los que la literatura no ha dejado de tener frecuentes y fructíferos puntos de encuentro, traducidos en influencias recíprocas (Duccio, 1995: 152-154).

b) “Continente oscuro”

Sin embargo, esta paulatina afirmación del mundo interior del escritor en la literatura, ya no sólo occidental sino mundial, tampoco nos debe llevar a imaginar un panorama simple y nítido del autobiografismo en estos últimos dos siglos, sino todo lo contrario. Creemos conveniente partir del hecho de que hablar de uno mismo, introducirnos en nuestro propio interior para llevar a cabo una ardua labor introspectiva, significa introducirse en un terreno intrincado y movedizo, en una dimensión frágil y delicada para la que no todos están preparados (muchos ni siquiera se atreven) y a la cual se puede acceder desde posiciones diferentes y con herramientas muy dispares. Es ésta la razón por la que nuestro mundo íntimo y privado ha sido definido muy acertadamente como un “continente oscuro” que tenemos ahí, al alcance de la mano, y

que pide ser descubierto y colonizado mediante las armas de la introspección y de la retrospección. A esta práctica interior no deberían de ser ajenas cualidades como el valor, la paciencia, la sinceridad y una correcta metodología, que nada tiene que ver con la improvisación y la superficialidad. Jerome Bruner subraya la importancia que adquiere en todo esto la organización y el uso correcto de las herramientas lingüístico-literarias, algo que sabe sintetizar perfectamente sacando a colación una máxima de Henry James que, traducida al español, diría más o menos “las aventuras suceden sólo a las personas que saben contarlas” (Bruner, 1996: 158).

Podríamos definir el autobiografismo como ese impulso vital que lleva a uno a enfrentarse consigo mismo para analizar su vida e ir forjándose una propia identidad, tras haberse observado y estudiado meticulosamente, con mucha paciencia. A partir de ahí se va elaborando esa personalidad que, condicionada por el temperamento del escritor y por el contexto sociocultural específico en el que se halle, por fin se decidirá mostrar a los demás, que sea de dominio público, con todas las consecuencias que una acción tan atrevida puede conllevar.

La sociedad que inaugura la época contemporánea gracias a eventos trascendentales como la Revolución francesa, la primera revolución industrial y la sucesión de grandes movimientos socioculturales como la Ilustración y el Romanticismo, permite que por primera vez en la Historia de la Humanidad el individuo se asome a su propia vida interior, a su propia personalidad, fascinante e impetuosa, desconocida y siempre en continuo movimiento. Para darle una explicación ordenada y coherente, intentará abarcarla desde su más temprana infancia hasta el presente, el cual a su vez se proyectará irremediabilmente hacia el futuro. Y aún más novedoso, habrá de plasmarlo

a través del lenguaje verbal en una obra, no necesariamente con ambiciones literarias, que le permita mostrar su esfera íntima al resto de la sociedad.

c) Sociedad y crítica literaria frente al fenómeno del autobiografismo

Esta nueva coyuntura sociopolítica y cultural da por tanto al autor la posibilidad de poner al alcance de su público un ámbito tan delicado como el de la intimidad, de enseñar al mundo exterior lo que hasta entonces se consideraba un área inaccesible, incluso para el propio escritor. No obstante, esto no significaba ni mucho menos que esa misma sociedad alentara una actitud tan revolucionaria como audaz. Al contrario, prejuicios de toda índole, desde los religiosos a los éticos, pasando por la censura y por la prohibición expresa, han ido acompañando e influyendo constantemente la evolución del autobiografismo hasta nuestros días. Hablar abiertamente de la vida interior a los demás, sobre todo cuando se trata de aspectos delicados de nuestra personalidad más recóndita, aún peor si invade la esfera sexual, ha sido considerado tradicionalmente por la moral cristiana aliada a un cierto puritanismo burgués, como sospechoso de exhibicionismo y de vanidad, como un gesto provocador que sólo busca escandalizar y hacer hablar de sí mismo con fines poco nobles, léase soberbia, notoriedad a través del escándalo y la provocación, éxito comercial, o incluso acusaciones indirectas contra otras personas (Tassi, 2007: 14-15).

Esta postura reacia a mezclar lo privado con lo público se traslada igualmente al campo de la crítica literaria, la cual, hasta hace relativamente poco, solía marginar esta modalidad literaria del yo desde dos frentes aparentemente irreconciliables entre sí. Por una parte esas posiciones aún deudoras, al menos en parte, de los viejos postulados de la poética aristotélica, que tienden a amoldar toda creación literaria a los géneros literarios tradicionales ya institucionalizados. A partir de este presupuesto tachan la literatura introspectiva de “bastardía estética”, por tratarse de un raro híbrido entre un supuesto autobiografismo genuino, basado escrupulosamente en datos objetivos e incompatible con cualquier resquicio de invención, y la novela, género literario por excelencia de la ficción.

Hay a su vez otra corriente crítica que tampoco ve con buenos ojos todo rastro personal y subjetivo del autor en el texto. Apoyándose en las teorías formalistas y estructuralistas nacidas a principios del siglo XX, que llegan hasta nuestros días bajo denominaciones como “postestructuralismo” y “deconstructivismo”, estos críticos consideran el autobiografismo un tipo de escritura inferior respecto a la más genuina creatividad literaria, cuya principal materia prima ha de ser la ficción. Según ellos, por culpa de las “excrecencias extratextuales” que lo dominan se terminaría contaminando la pureza inmanente del discurso literario (Alberca, 2007: 101-102).

2. AUTOBIOGRAFISMO Y JUEGO LITERARIO

a) Introspección literaria

Hablar de sí mismo no es fácil, pues las más de las veces hay un problema tras esta decisión, sobre todo de índole personal. Observarse dentro y fuera comporta también un complejo juego de roles en el que nuestro yo es simultáneamente la persona que analiza, la voz narradora en la que se ha de apoyar para relatar y el objeto de tal análisis. Además, este autoanálisis ha de detenerse necesariamente en las heridas de nuestra personalidad, en los eventos, muchos de la infancia, que han marcado indeleblemente nuestras vidas y nuestra personalidad, con el fin de que ese acto de hablar de uno mismo tenga un sentido y una cierta eficacia. Y Manucho lo hace, confeccionando escorzos de su niñez y retazos de la sociedad, su sociedad, que sucumbía ante los embates de los nuevos tiempos.

Porque no cabe duda de que, detrás de todo el ornamento con que se escenifica una historia, siempre hay un hombre que al mostrarse ante sí mismo y ante el público, independientemente de la máscara que use para la ocasión y de la forma en que nos facilite la trama, sufre y se divierte, ama, lucha, ríe y llora. En definitiva, está presente y vive, aunque sea en una dimensión que en apariencia poco tiene que ver con el mundo real, sea la Italia del Renacimiento o la América colonial, aparezca bajo la forma de

duque o de escarabajo de lapislázuli, nos hable de fiestas mundanas y desfiles fastosos, o bien de remordimientos y sensaciones de soledad infinita.

Demetrio Duccio (1995: 191-194) considera esta pasión autobiográfica como una ardua y compleja actividad que llevamos a cabo por varias razones: por necesidad terapéutica y cognoscitiva pues, por encima de todo, hace falta que nos conozcamos para ir curando heridas y seguir viviendo. Eso conlleva valor y grandes dosis de esfuerzo, ya que profundizar en nuestra memoria y en nuestros sentimientos provoca a menudo sorpresas desagradables que siempre están al acecho. También por un placer, algo narcisista, que nos consiente ser el verdadero héroe de nuestra propia vida, monopolizando el escenario y encuadrándonos constantemente sin miedo a que nada o nadie nos quite el protagonismo. Y que asimismo nos da la posibilidad de enfocarnos desde múltiples perspectivas y vernos con imágenes diferentes, como si fuera una especie de multitudinario carnaval de identidades, en el que nosotros llevamos puestos todos los disfraces y representamos de forma vertiginosa cada uno de esos papeles.

Por último, con intención hedonística al tratarse, después de todo, de un juego, agridulce, medio en serio medio y medio en broma, en el que el escritor, verdadero demiurgo de su mundo, de sus sentimientos y de sí mismo, dirige esta historia dictando reglas y eligiendo enfoques para disfrutar desde la primera fila, junto al lector, con el que comparte todo (todo lo que quiera que éste vea), a quien le cuenta la historia de su yo, bajo forma de un discurso estéticamente bello. Este objetivo es para Manuel Mujica Láinez prioritario, la razón de ser primaria de toda su obra. Citándolo a él:

Exactamente, y ya lo he dicho otras veces. Lo que yo persigo es precisamente eso: darle un placer estético al lector. Además, lo hago porque no puedo dejar de

hacerlo, porque es esencial para mí en la vida casi desde que nací: desde los cinco años ha sido así.

(Puente, 1994: 73)

b) Deconstructivismo versus “contrato autobiográfico”

Por consiguiente, no vale en este caso la estrategia puesta en acto por algunos estudiosos pertenecientes al entorno del deconstructivismo. Según éstos, la autobiografía y géneros afines son incapaces de reflejar la verdadera identidad de la persona que escribe. Eso porque el texto -más aún el literario-, al estar dominado por el valor connotativo y simbólico que encierran las palabras, da lugar a que la relación entre sujeto (protagonista) y referente (autor) sea hartamente compleja y enrevesada, nunca directa ni unívoca, ni tan siquiera cuando ambos entes coinciden (o precisamente por eso, según esta teoría).

Desde esta perspectiva, habría dos aspectos fundamentales que impedirían completamente que el sujeto se refleje de forma fiel a través del texto. En primer lugar tendríamos la naturaleza ficcional propia del lenguaje verbal, que no sería otra cosa que un sistema convencional de signos que sustituye, desvirtuándolos a partir de interpretaciones subjetivas, entes extratextuales pertenecientes a una dimensión completamente diferente. Además, aparece también otro aspecto, que está relacionado directamente con el autor. Éste, a través de una memoria incapaz de recordar fielmente situaciones fundamentales de su propio pasado, y con unas intenciones no siempre del

todo sinceras y honestas, monta de forma artificial, manipulando consciente e inconscientemente todos los datos a su disposición, una imagen de sí mismo que nos “vende” como la más próxima a la realidad. Y todo con la garantía de su supuesta condición privilegiada, que le otorgaría su doble función de sujeto y objeto de la obra. De esta forma el texto, condicionado por ambas limitaciones, funcionaría en este caso como una especie de engañoso juego de espejos que no pararía de transformar y distorsionar esa presunta identidad del autor, hasta acabar deformándola completamente (Duccio, 1996: 55).

Tampoco es de recibo, según nuestro modesto parecer, el intento de zanjar una cuestión tan espinosa como la que aquí nos ocupa, llevando hasta sus últimas consecuencias las premisas que acabamos de comentar. Es decir, la negación de la existencia misma del género literario autobiográfico, declarando que en realidad autobiografismo y ficción son dos entes tan íntimamente vinculados que son del todo inextricables. Así las cosas, todos los textos serían autobiográficos y a la vez ninguno (De Man, 1996: 54-56), que es lo mismo que decir que las pretensiones autobiográficas de la literatura nunca podrán ser alcanzadas, al no existir ningún tipo de puente entre el texto y la realidad, a cuya construcción ni tan siquiera podría ayudar el escritor en su calidad de sujeto físico. De aquí a la tan famosa como chocante declaración de la muerte del autor que ya hemos apuntado anteriormante, no hay más que un pequeño paso.

Sin ánimo de continuar con esta vieja polémica en la que aún sigue enzarzada parte de la teoría literaria actual, (de ella ya nos hemos ocupado detenidamente en la introducción metodológica del presente estudio, al cual remitimos), e intentando limar asperezas entre ambos polos, sólo añadir que el deconstructivismo tiene parte de razón

al criticar la corriente nacida tras el famoso “pacto autobiográfico” trazado por Philippe Lejeune en los años 70.

Con dicho pacto se ha querido reducir ingenuamente toda la cuestión del autobiografismo a la fórmula de carácter estrictamente nominal $A=N=P$ (AUTOR=NARRADOR=PERSONAJE), cuya simplicidad, lejos de solucionar de forma satisfactoria la polémica, da pábulo a acaloradas discusiones. Incluso la misma práctica literaria continúa demostrándonos una vez más que este planteamiento es del todo restrictivo y simplicista, y por consiguiente ineficaz.

Lo cual no justifica que una teoría tan dogmática haya que afrontarla con otra igualmente rígida aunque de signo opuesto, basada en una especie de relativismo nihilista que todo lo niega y todo lo discute, sin ahorrarse certeza alguna, por básica y mínima que sea. Una postura tan radical terminaría por simplificar toda la riqueza contenida en el mundo literario, arrinconándola en los estrechos límites del texto y reduciendo figuras como el autor, el referente y el lector a simples componentes virtuales, cuya razón de existir sólo se hallaría dentro del texto. De ser así, estos entes, reales además de necesarios a nivel pragmático, quedarían prácticamente desconectados de un entorno real en el que, de todas maneras y por mucho que se quiera enrevesar la cuestión, ha de estar enmarcado –y de hecho siempre lo ha estado– todo acto de escritura junto a todos los elementos que lo componen, como cualquier otro tipo de comunicación:

La adopción de una perspectiva pragmática permite, pues, adoptar puntos de vista renovadores, que ayudan a trazar una imagen más fiel y detallada de las características propias de la comunicación literaria. De esta forma, hemos podido individualizar los rasgos que diferencian la literatura de otras formas de expresión verbal. Ello ha hecho posible acercarse a una caracterización más completa del

hecho literario. De otro lado, esta misma perspectiva ha permitido también poner de relieve que las obras literarias no son, en el fondo, una realidad tan alejada del lenguaje cotidiano: los mismos instrumentos teóricos que habían dado buenos resultados en la descripción del funcionamiento de la comunicación ordinaria han servido para analizar y explicar lo que de distinto y distintivo hay en la literatura.

(Escandell, 2006: 215)

Por tanto, creemos acertado el razonamiento de Sturrock (1996: 132-134) cuando discrepa con algunas de las afirmaciones de Paul de Man, uno de los padres del deconstructivismo. Según este último, lo que consigue el autobiografismo en realidad es “momificar el pasado” al verse obligado a apoyarse en la mediación lingüística que, por su condición de sistema convencional y sustitutivo, no hace otra cosa que ofrecernos una interpretación completamente subjetiva de la realidad, aún peor si se trata de nuestro mundo interior, una ficcionalización de la vida, más que una representación fidedigna de ésta. Frente a ideas tan tajantes, Sturrock defiende posiciones mucho más antidogmáticas y plurales. Acepta sin más la naturaleza retórica y convencional del autobiografismo, a causa de la presencia en él del ingrediente novelesco, algo consustancial a todo tipo de relato. Pero eso no ha de significar que el recurso a la narración deba corromper necesariamente este género, antes bien, puede enriquecerlo y darle una coherencia y una profundidad capaces de cautivar y de satisfacer al público. El lector, receptor último de este mensaje estético, sentirá siempre que tras el andamiaje que forma y sustenta el escenario, entre bastidores hay realmente una persona como él que vive y sufre.

Esto es precisamente lo que logra hacer Manucho cuando nos muestra cada uno de sus mundos fantásticos. Su creatividad, sus imágenes sorprendentes, sus personajes inolvidables, se adueñan de nuestra atención y nos hacen degustar las sensaciones que la

verdadera obra de arte encierra dentro de sí. Y no por eso se podría tildar la narrativa mujiciense de falsa o de poco comprometida. El escritor, al darnos esa versión tan original de su vida y de su forma de ver su entorno, no nos está engañando, sino que nos abre de par en par su imaginación, para permitirnos que lo conozcamos mejor a través de un lenguaje tan personal y de unas creaciones tan características. Lo único que precisa el lector es interpretar sus relatos en la clave adecuada, que no podía ser otra que la literaria, un juego al fin y al cabo, dejando aparte pretensiones desatinadas y estériles que no aportan nada constructivo.

Hallándonos en el terreno de la ficción, es obvio que las reglas que lo rigen poco tienen que ver con la pretensión científica de decir toda la verdad y nada más que la verdad. El escritor, a la hora de intentar aprehender las esencias de su propio pasado, los pilares que sustentan su identidad como individuo y como artista, ha de procurar dar un mínimo de orden y coherencia al caos de recuerdos e impresiones que al unísono, mezclados y sobrepuestos unos sobre otros, sin ton ni son, rondan en su mente. Y no podrá permanecer indiferente ante un escenario tan variopinto, puesto que se trata de vivencias suyas en las que, seguramente, se irán alternando episodios positivos con otros tristes.

Para acometer tan ardua labor, el autor habrá de acudir a los modelos culturales propios de su contexto histórico, propensos de todas formas a posibles modificaciones, para ir construyendo meticulosamente, según sus propias intenciones y sus reales posibilidades, una imagen de sí mismo, su versión personal la vida que después presentará al público.

c) La figura del lector ante el fenómeno de la escritura del yo

El lector a su vez, para que funcione a la perfección esta comunicación especial que es la literatura, habrá de acomodarse a las reglas dictadas por la novela, disfrutar de la lectura y, por qué no, sacar una moraleja del relato al aparecer siempre, aunque sea en estado latente, una intención ética por parte del autor, que, al exhibirse con sus máscaras y sus trucos ante los ojos de la imaginación del lector, se convierte frente a él en una especie de “exemplum”.

Per proceder all’analisi de se stessi, ed effettuare uno spassionato e funzionale bilancio del proprio io, è opportuno disporre –come diceva Virginia Woolf nel 1936- di un “oggetto con quale misurarsi”: il testo autobiografico, almeno a partire dalla pubblicazione delle Confessiones di Rousseau [...] si propone di rappresentare quella “pietra di paragone” necessaria alle nostre misurazioni. [...] l’autobiografo permette –a se stesso e agli altri- di compiere un passo avanti nella “scienza del cuore umano”

dice tan acertadamente Ivan Tassi (2007: 103-104). De esta forma, el lector podrá sacar sus propias conclusiones al confrontarse con la imagen artística que el escritor ha querido darnos de sí mismo.

El juego literario permite, es más, se funda sobre todo en el valor simbólico de las imágenes que encierran las palabras, y como tal debe ser leída e interpretada una novela. El autor procurará hacernos pasar por natural su personal representación de sí mismo,

elaborada “con arte” y cuyo resultado, logrado o no, dependerá del grado de refinamiento y de genialidad con que se utilicen las herramientas del oficio de narrar.

El público y la crítica podrán valorar la obra teniendo en cuenta diferentes perspectivas. En primer lugar, considerando los parámetros intrínsecos de la literatura, en concreto los denominados técnico-literarios, amén de los estrictamente estilísticos. Junto a los cuales estarán presentes también otros aspectos relacionados con la armonía que se ha instaurado entre el mundo literario y el real, entre el interior del personaje y su entorno exterior, entre las diferentes etapas de la vida del protagonista-autor y momento presente en el que escribe. Es preciso un procedimiento de interpretación de la novela tan articulado como éste porque la novela, la buena novela, exige siempre un alto nivel de cohesión interna entre todos los elementos que la constituyen.

A todo lo señalado hasta ahora querríamos añadir también la importancia que adquiere el grado de sinceridad con que se afronta el relato de uno mismo (Pascal, 1996: 31-32). Se trata de un aspecto que no conviene descuidar pues, no lo olvidemos, la textualidad no es autosuficiente. La obra dependerá en último término de aspectos extratextuales, su referente, que en manos del artista son transformados a su antojo, dependiendo de su estado de ánimo y de la postura ideológica -en sentido lato- con que afronta su existencia. Pero siempre habrá de estar presente un cierto grado de coherencia entre la realidad y la invención, entre lo que se es y lo que se quiere aparentar, pues la literatura seguirá siendo un signo social y cultural que en el contexto en el que se crea cumplirá una función que excede con creces la estrictamente estética.

d) Construcción de una identidad: autobiografismo y ficcionalidad

Es probable que tengan en parte razón los que achacan a la literatura de corte autobiográfico una especie de naturaleza atormentada, debido a sus características intrínsecas que hacen de ella una frontera borrosa, tierra de nadie, a mitad de camino entre la novela y la autobiografía reacia a toda “contaminación ficcional”. Pero su condición de género híbrido no ha de llevarnos a engaño y calificarlo –aún peor, descalificarlo- obligatoriamente como modalidad literaria “bastarda”. Aparte de que la presunta pureza de un género literario, como de cualquier cosa, es una quimera que puede resultar muy peligrosa, está el hecho de que en realidad, como ya hemos visto en la introducción metodológica, autobiografía y novela son dos géneros para nada divergentes, que desde hace más de cuatro siglos ha ido evolucionando paralelamente e influyéndose recíprocamente (Pfothenauer, 1996: 106-108) Y no podía ser de otra forma, pues tanto la autobiografía precisa de la narración para relatar la evolución del autor hecho personaje con el paso del tiempo, como de igual forma la novela no podrá prescindir de la proyección del yo del autor en el mundo, fantástico o no, que va describiendo.

Baste pensar en la *Vida del Lazarillo de Tormes*, joya de la literatura en lengua española y punto de partida de la novela moderna occidental, en cuyas páginas, con insuperable habilidad, vemos magistralmente mezcladas novela y autobiografía, la ficción disfrazada de verdad y las confesiones de un pobre diablo que hace públicas, en primera persona, unas vicisitudes para nada heroicas en una sociedad marcada por la hipocresía y la corrupción. Dos siglos más tarde tomará el testigo Rousseau, quien

populizará y extenderá una nueva sensibilidad del todo novedosa, cristalizada bajo la forma de un personaje que, con su propio discurso, nos enseña su crecimiento interior relacionándolo con el mundo que le rodea. Sus *Confessions* inauguraban la autobiografía moderna (Alberca, 2007: 89-90), género literario tan en boga en la actualidad, que ha ido evolucionando desde su creación, adaptándose a los nuevos tiempos y perfeccionando sus técnicas al acoger novedades de todo tipo, y no sólo aquellas relacionadas directamente con el campo literario, sino también las recibidas de otras disciplinas como la psicología y la antropología. Es en este contexto en el que hay que enmarcar la obra literaria de Manuel Mujica Láinez.

Es interesante notar cómo la aparición explícita del yo del autor en su obra suele tener lugar cada vez que las sociedades se disponen a afrontar cambios fundamentales en la base misma de su estructura y de las reglas que rigen su funcionamiento. San Agustín escribe sus *Confessiones* como consecuencia del advenimiento de una nueva concepción del mundo, apoyada en la defensa de la individualidad que conlleva la fe cristiana y que tan bien simboliza, como el mismo título de la obra demuestra, el acto de confesión de sus propios pecados que el creyente hace dirigiéndose a Dios (Puertas Moya, 2001: 21-23).

Tras un salto cronológico de más de mil años llegamos al Renacimiento español. La publicación del *Lazarillo* en 1554 rubrica a nivel literario un cambio importante que se estaba produciendo en Europa: su autor anónimo criticaba irónica pero certeramente una sociedad que con sus fuertes contradicciones, en plena crisis económica y dominada por la intransigencia, decía adiós a una época de relativa tolerancia cultural y religiosa apoyada en el Humanismo, para disponerse a acoger la Contrarreforma. A finales del

siglo XVIII Rousseau, adelantado del futuro movimiento romántico, hará otro tanto con su obra autobiográfica como reacción contra la naciente sociedad industrial.

Por último, el caso de *Bomarzo*, aunque en realidad es algo que podríamos extender al resto de la obra de Manucho. Al identificarse simbólicamente con el duque Orsini, lo que en realidad hace el novelista es reafirmar el propio yo frente a un enemigo exterior que pueda poner en peligro la identidad del individuo. Por un lado al argentino le tocó vivir durante su infancia y juventud el dramático final de la oligarquía porteña, a la que pertenecía su familia. El haber sido testigo directo de esta crisis social llegó a traumatizarlo, por haber sufrido en sus propias carnes los eventos históricos que estaban provocando esa ruina, y condicionó su particular modo de ver la vida y de reflejarla artísticamente en su obra. La literatura era el único modo viable para recuperar y regresar, al menos con la imaginación, a ese pasado glorioso de su estirpe del que se sentía parte integrante. Para el noble italiano la lectura del *Orlando furioso* de Ariosto y la posterior construcción del Parque de los Monstruos tendrá igual función, la de superar los límites impuestos por el tiempo y por sus defectos físicos, la de poder vivir otra vida, por muy breve e inconsistente que pueda ser, la de evadirse:

todo el episodio tenía un aire ariostesco, tan entremezclados están en él la realidad y la fantasía poética. Acaso para compensar la insistencia con que a la sazón la realidad quitaba color a la fantasía [...]. Y lo mismo que el *Orlando* es un adiós nostálgico a la edad en que la realidad y la fantasía eran inseparables porque formaban una esencia única, sucesos minúsculos y maravillosos como el que motiva estas reflexiones, al desarrollarse repentinamente y encender de mágica claridad reverberante la atmósfera cotidiana del mercado prosaico del mundo, simbolizaban también, con sus últimos brotes esporádicos, la despedida desconcertada de una época en la que lo real y lo fantástico empezaban a

clasificarse en distintos ficheros para siempre, a una época en que la generosa ilusión hizo flamear los estandartes poéticos.

(Mujica Laínez, *Bomarzo*, 2009: 515)

Aun tomando las debidas precauciones por tratarse en cada caso de contextos históricos muy diferentes, con circunstancias ideológicas y culturales igualmente distintas, podemos apuntar sin embargo sorprendentes analogías entre todas estas obras de tono marcadamente autobiográfico. Tales semejanzas no pueden ser_zanjadas alegremente achacándolo sin más a una simple coincidencia. Una reflexión más seria nos indica en cambio que cuando un escritor vive en el seno de una sociedad en la que no se reconoce o en la que se dan virulentos procesos de transformación, tiende a refugiarse en su propio yo, última fortaleza que queda en pie y que ha de defender desesperadamente, para evitar que los cambios tan drásticos que se están produciendo en su sociedad puedan provocar asimismo el derrumbe de su propia personalidad, frágil e inestable en un medio ambiente tan hostil (Pozuelo, 2006: 48). Nuestro novelista hallará además en la fantasía literaria un aliado eficaz con el que apuntalar las bases de su identidad, que le permitirá transgredir su presente viajando al pasado, inventándose mundos nuevos y escudándose en infinidad de personajes y objetos de todo tipo que le den la ilusión de haber conseguido escapar del mundo real, al menos a través de su imaginación.

3. ANÁLISIS SEMIÓTICO APLICADO A LA LITERATURA AUTOBIOGRÁFICA

a) Etapas de la lectura crítica

El crítico literario ha de ser consciente de la enorme complejidad que supone llevar a cabo su labor y, por lo tanto, actuar en consecuencia. Eso significa ante todo no limitarse a hacer una valoración subjetiva basada más en meras reacciones personales que en una verdadera crítica. Hace mucho tiempo que se superó la llamada crítica impresionista, defendida por Anatole France (Reis, 1981: 22-23), y el estatuto del investigador comporta ante todo la aplicación seria de una metodología específica.

Hay actualmente una gran variedad de opciones metodológicas válidas, diferentes según la perspectiva crítica desde la cual se quiera aprehender el valor estético del discurso literario y sus posibles significados. Pero todas ellas coinciden en el respeto de una serie de reglas que podemos reducir a tres fases principales, autónomas y cada una con sus propias características pero, a la vez, interrelacionadas y complementarias (Marcos Marín, 1977: 43).

La primera de ellas, que llamaremos receptiva, es de carácter preferentemente descriptivo y objetivo. Esta etapa está compuesta a su vez por tres distintas operaciones: verificar la autenticidad del texto, en nuestro caso la novela *Bomarzo*, lograr su

completo entendimiento y constatar la participación del texto literario en la obra general del autor, considerada como un todo.

En cuanto a la segunda, denominada perceptiva, de carácter analítico, es la fase de la interpretación global de la obra literaria, consistente en captar los aspectos fundamentales de la expresión y del contenido, manteniéndolos a ambos en constante relación. Para ello será necesario estudiar minuciosamente la estructura del mensaje así como el lenguaje empleado en él, por lo que habrá que realizar un inventario lo más completo y exhaustivo posible de los datos extraídos del texto y del contexto, según las preferencias propias de cada método, seguido de un proceso de clasificación y jerarquización. En la presente tesis, una operación que aplicaremos de forma sistemática será el cotejo de informaciones sacadas directamente de la obra, y como consecuencia estrictamente literarios, con otros datos, esta vez empíricos, provenientes de la realidad extratextual. Es ésta una operación obligada para verificar el grado de autobiografismo que el escritor nos ha querido ofrecer a través de su creación artística.

Siempre quedará un cierto margen de subjetividad, derivado del enfoque teórico seguido, de su aplicación práctica al texto literario objeto del análisis, y, como no, de las preferencias de cada estudioso. De todas formas, es de gran importancia evitar en lo posible que este segundo paso termine por reducirse a un análisis puramente mecanicista, que prescinda de las peculiaridades de cada obra literaria.

Ya en la tercera y última fase, de corte más personal, se pasaría a la verdadera valoración de la obra. Tal apreciación, a nivel semántico, simbólico, estilístico e histórico-social, estará justificada por las características estructurales de la obra y por sus recursos técnico-estilísticos señalados en la etapa anterior, teniendo en cuenta además contexto histórico, género literario y las elementos propios del autor. En todo

este entramado de estratos y perspectivas, la función del crítico será la de procurar dar una interpretación hermenéutica de los variados significados que encierra la obra en cuestión y de su conexión con el mundo interior del autor, haciendo lo posible para evitar que la labor crítica sobre el texto en cuestión al final sea usada en última instancia como pretexto para defender cuestiones ajenas al valor estético de la obra literaria.

b) La intertextualidad de la literatura

Creemos que el término que mejor puede acoger este aspecto plurisignificativo del mensaje literario es el de intertextualidad, acuñado por la teórica de la literatura Julia Kristeva (Reis, 1981: 106), con el cual se subraya el carácter dinámico de la literatura, la visión del discurso literario como un espacio común en el que conviven y se combinan multitud de lenguajes. Tales códigos, desde estratos y niveles diferentes, se influyen y condicionan unos a otros para dar a la obra literaria un aspecto pluridimensional, en el que se admiten gran variedad de sentidos, tan lejos de la visión inmanentista defendida por corrientes críticas como el formalismo ruso, el *new criticism*, y buena parte de la corriente estilística.

A partir de estas peculiaridades propias del lenguaje literario, el método de análisis semiótico se presenta como aquel que logra abarcar el mensaje literario mismo, junto a todos los demás elementos relacionados directa o indirectamente con él. A la hora de aproximarnos a la obra literaria para valorar su valor estético y su naturaleza plurisignificativa, esos otros aspectos que giran alrededor del texto actúan como

diferentes códigos que se interseccionan e interrelacionan precisamente en el discurso literario, visto este como espacio estructural de encuentro de todos los demás.

De esta forma, el mensaje literario forma un todo compacto en el que todos los elementos que lo conforman, textuales y contextuales, están tan unidos que su separación y distinción las más de las veces significa dividir artificialmente lo que por su propia naturaleza es inseparable. Por obvias cuestiones de comodidad metodológica, en el este trabajo llevaremos a cabo un proceso de clasificación de esta multitud de elementos y su estudio en apartados diferentes, sin perder de vista nuestro objetivo principal, verificar el grado de autorreferencialidad presente en *Bomarzo* y en toda la narrativa de Mujica Láinez, pero procuraremos en la medida de lo posible no perder de vista que unos y otros se influyen y condicionan constantemente.

c) Ámbitos e instrumentos del análisis semiótico

La literatura, como todas las artes, no es una expresión estética de valor unívoco, ni provoca en todos los lectores un solo tipo de reacción, de goce artístico. El arte en general destaca precisamente por lo contrario, por su dinamicidad. La obra literaria, vista desde diversas ópticas, adquiere un aspecto más complejo y rico que hace de ella un peculiar acto comunicativo del hombre marcado por sus infinitas posibilidades interpretativas, por su intertextualidad.

Es por esta razón por lo que en el caso específico de la literatura conviene hablar más bien de hipercódigo que de simple código lingüístico. Es decir, el mensaje literario es el resultado de la combinación de pluralidad de códigos particulares y heterogéneos, debido al material característico de que están compuestos, a las reglas que los guía y a la función que se les asigna. Esta compleja estructura del mensaje literario le otorga al texto una gran cantidad de interpretaciones posibles, que derivan de la pertenencia de cada uno de esos códigos a diferentes niveles de significado. Sin embargo, todos ellos están íntimamente ligados entre sí, son complementarios, pues unos no tendrían un verdadero significado sin el concurso de los otros. Es esta peculiaridad propia de la literatura la que hace de ella una fuente inagotable de significados y sentidos.

Ahora pasaremos a enumerar y describir por separado los códigos que consideramos principales, procurando relacionarlos directamente con el argumento de este trabajo de investigación, por una simple cuestión de necesidad y comodidad metodológica. Intentar describirlos todos a la vez crearía sólo caos expositivo. Esta limitación ligada al carácter lineal del discurso verbal no ha de significar sin embargo aislamiento y encasillamiento de unos códigos frente a otros. Es por eso por lo que al hablar de uno en concreto no faltarán las referencias a los demás.

d) Niveles textual, subtextual y pre-textual

Es por eso que en este trabajo de investigación procuraremos llevar nuestra labor crítica considerando el mensaje literario como un acto comunicativo especial en el que

destaca su realidad multidimensional, formada por estratos superpuestos unos sobre otros, que están en constante contacto entre sí, que se condicionan recíprocamente, y que es necesario tener en cuenta para poder reflejar la amplitud de virtualidades significativas de la obra literaria (Yllera, 1989: 350). Usando una terminología técnica más específica, podríamos hablar de tres niveles diferentes: el pre-textual, el subtextual y el textual (Yllera, 1989: 58).

Ante esta pluralidad de códigos, el análisis semiótico en primer lugar deberá jerarquizar tales códigos que estructuran el lenguaje, basándose en factores como las características propias de la obra estudiada y del género literario al que pertenece, así como del autor y de su período histórico.

Ni que decir tiene, como antes apuntamos que el principal objeto de interés de todo estudio crítico ha de ser siempre el texto mismo, por ser en el que se encuentra directamente comprometido el mismo discurso literario, que funciona como punto de referencia de los demás códigos. Al lado del nivel estrictamente textual hallamos además el pre-texto y el subtexto, que tendrían más que nada un valor complementario, aunque igualmente importante, del que no se puede prescindir. Pero siempre evitando que la figura del creador, el contexto histórico u otros aspectos extraliterarios lleguen a usurpar el lugar que sólo le corresponde a la obra literaria.

El pre-texto está relacionado con circunstancias preexistentes al mensaje literario y por tanto externas a este, que aun sin capacidad para explicar por sí solas la creatividad literaria, sí pueden aportar datos y puntos de vista que en muchos casos se pueden manifestar valiosos. Es obvio que, de la misma forma que sería erróneo, por no decir absurdo, intentar ocuparse del autobiografismo sin tener en cuenta aspectos extra-textuales como son datos biográficos del autor o su visión del mundo y de sí mismo, es

igualmente poco serio pretender afrontarlo teniendo en cuenta exclusivamente los elementos aportados por el pre-texto, sin llevar a cabo un estudio y cotejo profundo con el texto literario. Un método tan parcial como superficial es el que han ido aplicando viejas corrientes críticas del siglo XIX y principios del XX. Una de ellas es el biografismo, que tiende a identificar, sin más, la personalidad del autor con su obra literaria. Otra corriente metodológica que tiende a subordinar la obra a fines no literarios es el positivismo, que quiere considerar al hombre como producto del contexto histórico en el que nace, crece y se forma como hombre y como artista, a partir de una serie de reglas casi mecánicas, según las cuales es el entorno familiar y social el que crea un tipo específico de individuo. Y por último tenemos la génesis literaria, base de la historia literaria tradicional, estructurada en dos disciplinas distintas: la literatura comparada, que se ocupa del intercambio de influencias entre las diferentes literaturas nacionales, y la crítica textual, que se concentra sobre todo en el aspecto más material del texto literario, en busca de sus características originales y del establecimiento definitivo del texto de una obra.

En cuanto al subtexto, sin ocuparse directamente del estudio a nivel estético y hermenéutico de la obra literaria, se detiene en una serie de factores, subyacentes y latentes, conectados con la gestación del texto. De nuevo en este caso nos hallamos ante una serie de dominios no estrictamente textuales, pero a veces fundamentales para llegar a analizar e interpretar adecuadamente el producto artístico. Todo ello ha de ser llevado a cabo partiendo del principio de que el plano subtextual no pertenece realmente al discurso literario, pero puede condicionarlo -y de hecho frecuentemente lo condiciona-.

Como consecuencia, es importante tenerlo en cuenta porque ofrece elementos interesantes y útiles para otros métodos de investigación crítica más concentrados en el

texto mismo. Con todo, tales informaciones han de ser interpretadas con sumo cuidado al no haber una relación fija, determinista, sino más bien sutil, compleja, entre nivel subtextual y textual. No se trata de un trasvase automático y directo de significados desde el mundo interior del autor y de su entorno al texto, sino que se produce a través del filtro connotativo y simbólico que es, por encima de todo, la literatura.

En este dominio hallamos la crítica psicoanalítica, que se ocupa de la presencia de la psicología del autor en el texto a través de su subconsciente y de la estrecha relación entre arte y naturaleza psíquica del artista; así como la sociología de la literatura, que tiende a hipervalorar el aspecto colectivo de la obra literaria, que es considerada ante todo como un producto social que, como tal, está condicionado directamente por las características y reglas de la comunidad humana, en el seno de la cual el autor, como miembro de aquella, crea su obra y la transmite a su público, utilizando los canales propios de esa sociedad para su divulgación. Aparte de los aspectos de carácter técnico y comercial, un factor de primer orden aquí es el de la relación autor-lector.

Así las cosas, una obra literaria puede ser leída de multitud de formas. No existe la lectura unívoca y completa, y dependiendo de las características específicas de ese mensaje literario en concreto, como son el autor, el tipo de lector, el canal de difusión, el código lingüístico y los demás códigos literarios, el contexto, el referente o referentes, el método y el objetivo del estudioso y un largo etcétera, su comprensión y valoración pueden adquirir aspectos y matices muy diferentes (Reis, 1981: 52-60).

e) La obra literaria y sus códigos

En el nivel estrictamente textual afloran una serie de códigos que, aun poseyendo cada uno sus propias características, sustentan todos ellos, aunque desde perspectivas diferentes, íntimas relaciones de dependencia directa del mensaje verbal. Son los llamados códigos técnico-literarios (Reis, 1981: 285-290), que operan en el preciso ámbito de la creación literaria y están relacionados con ciertos tipos de técnicas de ejecución susceptibles de ser descritas por el lector-crítico.

Códigos estilísticos

Uno de ellos es el código estilístico, que concentra su atención sobre todo en el tipo de lenguaje literario usado por el escritor. Ya el simple hecho de querer definir el término estilo es de por sí un problema, pues no todas las corrientes de crítica literaria coinciden en tal concepto, ni siquiera dentro de la misma disciplina estilística. Podríamos explicarlo como el uso personal que hace el autor del lenguaje general, moldeándolo y personalizándolo según sus propias características, generales y específicas de ese momento, y según sus intenciones.

Este tipo de análisis girará alrededor de la expresión, pero teniendo siempre en cuenta el significado (mejor significados) que aquella esconde (Martín, 1973: 51-52). Son ya críticas trasnochadas aquellas que se concentraban exclusivamente en la forma del texto literario y se conformaban con dar una exhaustiva y al mismo tiempo desesperante lista de todas las figuras retóricas presentes en el texto, como si fuese ese el objetivo real de una crítica seria, sin mostrar apenas interés hacia el sentido y los matices que esas figuras llevan consigo. La obra ha de ser considerada en su totalidad,

sin separar fondo y forma, pues ambas se interrelacionan y se necesitan recíprocamente. Por lo tanto, es menester analizar los recursos estilísticos, la elección de un determinado léxico, el uso de una estructura sintáctica en concreto, en función de las sensaciones que el artista quiere comunicar a sus lectores. En cuanto a Mujica Láinez y su novela *Bomarzo*, procuraremos averiguar en qué medida la inspiración introspectiva que impulsa al autor condiciona de alguna manera sus elecciones estilística a la hora de crear literatura.

Ese cosmos que es la obra literaria está organizado a partir de una serie de reglas propias, que sólo en ese ámbito específico tienen una función exacta y su razón de ser. Y tales normas nacen y actúan en referencia a las dos caras del mensaje literario, expresión y contenido, y a todos los niveles en que cada una de esas caras está estructurada. Se habla por ello de una especie de “solidez icónica”, expresión acuñada por William Wimsatt, que subraya la intensa afinidad forma/sentido, de tipo metafórico, que ambas adquieren en el seno del mensaje literario.

El lenguaje estético es ante todo un uso muy peculiar que se hace de la lengua, marcado por el valor connotativo que ésta puede adquirir. Un estudio del estilo habrá de tener en cuenta en primer lugar los códigos lingüísticos, sus aspectos fónicos, morfosintácticos y semántico-lexicales. Pero su labor no ha de acabar ahí, pues de lo contrario sería una perspectiva harto limitativa que terminaría por equiparar la literatura a los demás usos de la lengua. El estilo pasa sobre todo por poner en relación los códigos lingüísticos, que son su sustancia, con todos los códigos propios de este arte, y no sólo los estrictamente estilísticos. Como bien se puede ver, seguimos insistiendo en la necesidad de procurar abarcar el mayor número de aspectos, tanto estrictamente

literarios como otros relacionados indirectamente con el texto a fin de poder alcanzar un conocimiento lo más amplio posible del fenómeno literario.

La literatura, a causa de una larga tradición histórico-literaria que lo ha ido condicionando a lo largo de los siglos, tiende a adquirir un aspecto más bien normativo. Destacan los códigos rimáticos, melódicos, métricos y retóricos que, como bien se puede deducir, inciden sobre todo en el género poético, en el que tales reglas han sido especialmente rígidas, aunque no exclusivamente en él. Es así, respetando tales normas, que se ha expresado el artista, dependiendo de la época y del género específicos. De ahí nace el concepto de “estilo de época” del que hablan tantos críticos estilísticos. Este concepto tiene en parte un fondo de verdad, pues los puntos en común dentro de un grupo o de una tendencia literaria existen realmente. Pero a las coincidencias estilísticas habrá que añadir las indefectibles oscilaciones que se van dando en cada artista y que se van consolidando con el paso del tiempo en una eterna dicotomía vigencia/derogación, que hace del estilo un rasgo dinámico que va cambiando constantemente.

Hay una gran variedad de registros del discurso y de recursos estilísticos, por lo que sería imposible dar ahora una larga lista de todos ellos. Es algo que sí haremos llegado el momento de analizar a nivel estilístico *Bomarzo* y la obra narrativa de Manuel Mujica Láinez en general. Por ahora conformémonos con esbozar sólo los que consideramos principales, y con resaltar el hecho de que la elección que hace el escritor de un tipo de recurso u otros suele derivar de su propia postura ante el relato, ante el lector y ante sí mismo.

Así hay discursos personales, con los que el autor indica de forma explícita su presencia en el enunciado. El principal es recurrir a la primera persona, algo a lo que Manucho es muy dado y que en *Bomarzo* respeta a lo largo de todo el texto. Sin

embargo, el uso de este instrumento gramatical no es tan simple como se pudiera imaginar, pues en el relato es susceptible de adquirir multitud de matices narratológicos y simbólicos fundamentales para el desarrollo de la trama. Baste pensar en todas las posibilidades que puede ofrecer el juego de identificaciones entre autor, narrador y personaje, que será clave en las memorias de Pier Francesco Orsini, como tendremos ocasión de ver más adelante.

Otros elementos de características similares son las partículas deícticas que acercan el tiempo y espacio del relato a la realidad del autor que se esconde tras la voz narradora. Con los discursos valorativos el autor expresa, a través del narrador o de un personaje, su posición subjetiva frente a la realidad, y éstos tampoco escasean en la narrativa de nuestro escritor. Volviendo a *Bomarzo*, en el ámbito del juego literario esta categoría gramatical de palabras tenderá a desorientar al lector, pues se irá refiriendo de manera ambigua a los tres tiempos que confluyen en el mensaje literario, tiempos del autor, del discurso y de la historia.

En tercer lugar, a través de los discursos connotativos y figurados se juega con la relación especial que nace entre una palabra o expresión y el sentido que esta encierra. Manuel Mujica Láinez es también aquí, como ya tendremos ocasión de ver más adelante, un verdadero maestro.

Intentar explicar los recursos estilísticos más característicos que aparecen en *Bomarzo*, por ejemplo la aparición constante de la primera persona o ese querer hablar siempre de sí mismo y de sus intimidades, sería inútil si se quisiera obviar la personalidad del autor. La constante mezcla de realidad y fantasía, de presente y pasado, tienen parte de su explicación en la experiencia personal del autor durante su infancia y juventud en el seno de su clase social. Por un lado estaban los valores representados por

sus antepasados, que él defiende con tanto orgullo; por otro la inminente decadencia que estaba a punto de barrer a la vieja oligarquía porteña, y que en la literatura mujiciense se traduce con un deje nostálgico que prefiere mirar hacia el pasado, hacia la época de gloria de su estirpe.

También su estilo visual y cromático, su tendencia a describir minuciosamente los objetos y de darles vida, casi al mismo nivel que los seres humanos, está vinculado con el ambiente refinado y esteticista dominante en su familia, con la dedicación obsesiva a la colección de todo tipo de objetos, como si su posesión produjese a la vez la recuperación de los momentos gloriosos y dramáticos del pasado vividos por sus antepasados y de los que tales objetos fueron mudos testigos. Todos estos datos nos serán muy útiles para alcanzar una valoración real del peso que las vivencias del autor van teniendo a lo largo de su extensa carrera artística.

Códigos actanciales y técnico-narrativos

Junto al código estilístico, hallamos dentro del vasto grupo de códigos técnico-literarios otros dos diferentes, que denominaremos códigos actanciales y códigos técnico-narrativos. Como bien indican sus respectivos nombres, aquí nos estamos introduciendo en el dominio de la narratología, en el estudio de los diferentes componentes del género narrativo, así como de la relación funcional y contrastiva entre unos y otros. Es éste un tipo de descripción muy propio de la lingüística estructuralista, cuyos principales conceptos son adaptados al campo de la literatura (Yllera, 1989: 343).

En este tipo de análisis, el texto literario es visto como un cosmos compuesto por numerosos elementos, que podemos llamar signos, con funciones específicas que les va asignando el autor. Cada signo está relacionado con los demás a través de una serie de normas internas del sistema al que pertenecen. De esta forma se crea una intrincada red de relaciones fuertemente jerarquizada, que se produce tanto en dirección horizontal, es decir entre un signo y los de su mismo nivel, como en vertical, entre un elemento y los de otros niveles, superiores o inferiores.

En el caso específico de los códigos actanciales hablamos en concreto del universo de los personajes. Desde esta perspectiva, las figuras de ficción son considerados signos que, dentro del sistema, que es el ámbito de la historia que se cuenta en el texto, cumplen una función específica y se relacionan “sintácticamente” con todos los demás. Desde una óptica semiótica más abierta, tienen interesantes conexiones con la personalidad del autor, el período y el género literario al que pertenecen.

Dentro del universo literario de Manuel Mujica Láinez, la gran variedad de personajes que van apareciendo a lo largo de sus más de treinta obras narrativas hace necesaria una compleja clasificación para poder comprender las características de sus principales personajes, así como su relación con los demás personajes y con otros elementos textuales y contextuales. Es algo de lo que nos ocuparemos en otro apartado del presente estudio, pero sobre lo que ya podemos adelantar que, dentro de su gran variedad de personajes literarios, destacan en concreto varios tipos: los que son en realidad alter ego del propio autor, con los cuales se identifica; los que retratan a personajes reales que Mujica frecuentó, sobre todo familiares y amigos, de entre los que los personajes femeninos son probablemente los mejor conseguidos; y, por último, otros personajes mujicienses que, aun sin ser reflejo de personas concretas, adquieren un gran

interés por simbolizar muy certeramente su clase social y sus gustos y comportamientos más característicos.

En *Bomarzo* el caso más llamativo es la figura del duque, protagonista a la vez que narrador, en muchos aspectos alter ego de nuestro escritor, pero situado en coordenadas espacio-temporales con las que Manucho juega hábilmente. En la novela no faltan conexiones con miembros de la familia del escritor argentino, como son el padre y hermanos del protagonista, pero sobre todo Diana, abuela del duque jorobado, que es el enésimo homenaje que el escritor argentino dedica a su propia abuela.

Como ya veremos al ocuparnos del ámbito narratológico de *Bomarzo*, el campo de estudio del estructuralismo aquí se nos quedaría corto si decidiéramos descartar a priori toda referencia al autor. En el caso de esta obra mujiciense, el estudio de los personajes, especialmente el protagonista y el narrador, ha de pasar obligatoriamente por la presencia constante del autor real quien, escondido tras ellos y a través de ellos, deja transparentar de forma sutil su propia personalidad.

En cuanto a los códigos técnico-narrativos, la situación es parecida a la de los códigos actanciales. El análisis semiótico toma del estructuralista esa especial concepción del discurso narrativo como gran sintagma, dentro del cual todos sus signos crean un código muy especial que es necesario conocer para poder analizar correctamente la obra literaria. Todos estos elementos giran alrededor de un elemento fundamental, el narrador, que es responsable último del discurso.

La relación emisor (narrador)-mensaje (discurso narrativo)-receptor (lector) puede adoptar multitud de formas diferentes, según las características propias de la obra. La más importante de todas es la postura que quiera adoptar el narrador frente a la historia

que va a contar al lector. Tal postura, que puede ser más o menos subjetiva, con mayor o menor implicación emotiva, desde una perspectiva más amplia o reducida, se irá delineando a partir de varios parámetros narrativos.

En primer lugar tenemos la coordenada temporal, basada sobre todo en la conexión existente entre el tiempo de la historia que se cuenta y el tiempo del discurso mismo con la que el narrador nos la relata. Esa relación puede variar según el orden con el que se nos va contando la historia (orden lineal, saltos cronológicos, como la analepsis y la prolepsis), la duración (análisis, síntesis, pausa, elipsis) y la frecuencia. Como ya veremos más adelante, es éste tal vez el instrumento que Mujica Laínez sabrá manejar con gran habilidad. En el caso de *Bomarzo*, al estar el argumento muy vinculado a temas como la inmortalidad y la evocación del pasado, el tiempo cobra incluso la función de eje fundamental de toda la trama.

Hay además otros aspectos narratológicos fundamentales, a través de los cuales se expresa la posición tomada por el narrador frente a la narración misma: la focalización, es decir la perspectiva desde la que se cuenta la historia (focalización interna, omnisciente y externa), y la relación directa entre narrador e historia (narrador heterodiegético, autodiegético y homodiegético). Mujica Laínez utiliza en su vasta obra narrativa, multitud de narradores y focalizaciones diferentes, al aprovechar al máximo toda la amplia gama de posibilidades que ofrece el juego literario. A pesar de todo, tiende a privilegiar la focalización omnisciente e interna (a menudo incluso mezcla ambas) y la autodiégesis. La razón es simple: independientemente de la historia y del cronotopo, el autor no para de hablarnos de sí mismo y de la visión que tiene del mundo, algo que obviamente va emparejado con el uso continuo de la primera persona.

Códigos subtextuales y pre-textuales

Los aspectos biográficos y psíquicos son parte integrante de la esencia del autor y, como tales, se reflejan en su obra. Por lo que el crítico, con las debidas reservas, siempre habrá de tenerlos en cuenta. Evidentemente, ni toda la información perteneciente al autor real, considerado como hombre, es pertinente a nivel crítico, por ser buena parte de esa información datos que no tienen consecuencias concretas en la faceta artística del escritor; ni los datos que sí se materializan efectivamente en su obra literaria lo hacen de forma clara y directa, sino más bien de modo disimulado y en clave literaria. Las más de las veces, la relación entre ambos planos es muy sutil y es necesario descodificar adecuadamente los aspectos simbólicos y connotativos del lenguaje literario, antes de vincular las dos realidades a partir de apariencias o, peor aún, forzando la interpretación de la obra para conectarla artificialmente con datos biográficos de su autor.

Así, en *Bomarzo* hay elementos de claro sabor simbólico como la joroba del duque, la terrible relación del protagonista con padre y hermanos, el tema de la inmortalidad, la importancia de los objetos o su atracción hacia adolescentes hermosos y algo ambiguos, que cobran una gran importancia en la trama, que en muchos casos nos remiten al mundo íntimo y emocional de escritor, pero que pueden ser enlazados unos con otros sin más, sin ningún tipo de clave que ordene el sinfín de matices y significaciones connotativas que cada uno de estos aspectos adquiere en el texto y en relación con los demás signos.

Determinar ese límite preciso entre lo que se puede considerar como revelaciones del artista sobre sí mismo y lo que no tiene pertinencia alguna en el conocimiento de su personalidad e ideales es uno de los aspectos más delicados en la labor crítica. Un descuido puede llevar a sacar conclusiones del todo equivocadas. Pensamos que no todos los elementos constitutivos de la realidad literaria son el efecto preciso de un aspecto concreto de la naturaleza humana de su creador. A ello podríamos añadir igualmente que la relación autor-narrador-personaje es harto compleja e inasible. En primer lugar, porque son entes pertenecientes a realidades diferentes, a la extratextual en el caso del autor, a la intratextual en los casos del narrador y del personaje, de ahí que no se puedan intercambiar ni confundir sin más.

El autor nunca aparece directamente en su obra literaria. Y si intenta hacerlo, lo conseguirá a través de una serie de disfraces y herramientas que le ofrece el ámbito ficcional. Entre los entes de ficción tenemos al narrador, el más importante de todos, y también a los personajes y al narratario. En cuanto a los elementos narrativos, destacamos el tiempo, el espacio, la acción, el punto de vista, el tipo de discurso y el estilo personal. Es sólo a través de ellos como el escritor puede reflejar su carácter y sus propias preferencias. Y sin embargo, aunque pueda parecer paradójico, el autor está (ha de estar) siempre presente en su creación artística.

De todas formas, cada escritor decide en qué medida quiere infiltrarse en su obra (Gullón, 1979: 113-114). A lo largo de la historia, las modas, las corrientes literarias y su decisión personal nos han ido ofreciendo una enorme gama de posibilidades. Tradicionalmente, desde la Antigüedad hasta el realismo, la voz del autor nos llegaba sobre todo a través del narrador, convertido en su alter ego, en su propia voz dentro del

mundo creado por él, y se presentaba de forma creíble bajo el aspecto de historiador o testigo directo de lo relatado, para justificar así su total omnipotencia.

Ya a partir de la época moderna, se da una doble tendencia que juega con el equilibrio entre los seres que forman el eje autor-narrador-personaje. Por un lado está la escuela angloamericana, que en sus ansias experimentales pretende relegar al mínimo el papel del autor y del narrador, para encumbrar la figura del personaje hasta obtener la emancipación de su creador y otorgarle vida propia. Un ejemplo es el gusto por el monólogo interior, con el cual el personaje quiere comunicar directamente con el lector sin necesidad de intermediarios.

Esta tendencia, quizás excesivamente rupturista, provoca en otros escritores y críticos la reacción contraria, es decir una reivindicación incondicional de la figura del autor, elemento inseparable de la obra literaria. Para salvar el salto dimensional existente entre el autor de carne y hueso y la realidad intratextual, E.M. Forster y W.C. Booth crean el concepto de “autor implícito”, una especie de ficcionalización que el escritor hace de sí mismo mientras escribe, con lo que todas las realidades internas del texto terminan siendo al final, directa o indirectamente, un trasunto de la visión que el autor tiene del mundo y de sí mismo.

A partir de todas estas posibilidades, y yendo a ejemplos de la literatura en español, si por ejemplo Galdós tiende a procurar distanciarse de la esencia de sus personajes en una actitud presuntamente objetivista, tras la cual disimula su presencia, Unamuno en cambio es omnipresente en cada pensamiento y acción de sus criaturas de papel, que palpitan y expresan todo lo que siente el autor. Sin lugar a dudas, Manuel Mujica Laínez está más cerca del escritor vasco, ya que se nota constantemente su presencia en lo que escribe, a través del narrador, que suele ser su alter ego, y de multitud de otros aspectos

y detalles. Él mismo ha reconocido en repetidas ocasiones que su obra narrativa hace las veces de sus memorias y de su autobiografía.

Toda esta serie de actitudes del autor hacia narrador y personajes, sus “seres de papel” (Garrido Domínguez, 1996: 112), y las coordenadas espacio-temporales desde las cuales se moverá en su propio mundo ficticio; respecto a la sociedad en la que escribe y a la que se dirige, y, no podía ser de otro modo, frente a sí mismo, provocará gran número de tensiones internas dentro de la obra, de las que dependerá el grado de autonomía de cada uno de esas realidades. El crítico deberá lidiar también en esta intrincada red de relaciones entre el creador y sus criaturas, y evaluar qué grado de semejanza existe verdaderamente entre o uno y otras. La interpretación de cada uno de los elementos de que está compuesto el producto literario habrá de basarse, por tanto, en el valor simbólico y metafórico que prevalece en el lenguaje literario. En él no cabe un solo significado denotativo, sino multitud de connotaciones. El signo lingüístico es ante todo polisémico y, por consiguiente, terreno de la labor hermenéutica más que del biografismo o del psicoanálisis.

Por último, no podemos olvidar otro elemento imprescindible en el proceso de comunicación del mensaje estético: el lector. La creación es una parte fundamental de ese peculiar acto comunicativo que es la literatura, pero por sí solo insuficiente. El autor necesita a sus lectores en todo momento, es a ellos a los que se dirige y, como consecuencia, mientras escribe no deja de pensar en ellos. De nuevo el mundo literario y su estructura multidimensional dan lugar a una cadena de desdoblamientos, en una especie de juego de espejos, a través del cual una imagen, la del lector real, se va transformando una vez tras otra, para ir pasando desde la realidad extratextual hasta el nivel intratextual, en el que se adentra bajo forma de “lector implícito”.

El lector implícito es una realidad ficcionalizada, como lo es también el autor implícito, al que está muy estrechamente ligada. Se trata de un elemento imprescindible al ser el receptor privilegiado del mensaje literario, por lo que el autor real lo tendrá siempre presente a la hora de ir dando forma y contenido a su creación artística. Esta abstracción de su público, este modelo de lector que sin existir verdaderamente resume dentro de sí todo el sistema de valores que el escritor presume hallar en él, puede ser deducido y reconstruido, como apunta Umberto Eco (Carlos Reis, 1981: 118-119.), a través del proceso de lectura. Ello implica, en sentido inverso al proceso de escritura, una especie de descodificación del mensaje con el cual vamos completando el mosaico de cualidades que conforma al lector tipo.

El autor le reserva un lugar privilegiado y con él fija una serie de reglas, las reglas del juego literario, que tácitamente ambos se comprometen a respetar, a fin de que el proceso de expresión literaria funcione a la perfección. De esta forma, el lector se transforma en un cómplice del autor, y con él comparte el disfrute de la comunicación artística. En buena parte de sus obras narrativas, Manuel Mujica Láinez explota sabiamente este recurso y con sus lectores instaura una especial relación de complicidad, que es en la que se basa sobre todo su creación artística, aunque no siempre de la misma forma. Conociendo al lector implícito en el que piensa el escritor, el crítico consigue aprehender a la vez elementos importantes para interpretar adecuadamente la obra literaria y su valor estético. Teniendo en cuenta los diferentes grados de importancia que adquiere la figura del lector dentro de la literatura del yo, que pueden variar mucho, desde su casi total ausencia en el diario íntimo hasta una presencia constante y explícita en las modalidades afines a la escritura confesional, podemos analizar cada una de las novelas de Manucho. Si por un lado hay obras en que

las referencias al lector son prácticamente testimoniales, como por ejemplo *Cecil* y *El gran teatro*, *Bomarzo* sin lugar a dudas se acerca más al modelo confesional. De ahí que en la novela el narrador-personaje no cesa de dirigirse directamente a su interlocutor, pues espera de él un juicio ético-moral.

Códigos ideológicos

En este caso nos referimos a la forma que el escritor tiene de interpretar su mundo, a la aceptación o no de las estructuras socio-políticas de la época histórica que le ha tocado vivir, a la valoración que hace a nivel económico, político y moral de su sociedad. La ideología del artista es una faceta que siempre entra en juego en la labor literaria, aunque sólo sea de forma inconsciente, y a la que el creador no se puede sustraer. De ahí que sea menester tenerla en cuenta durante la labor crítica.

Es por ello que el análisis semiológico coloca en una posición privilegiada lo relacionado con la visión que el escritor tiene de la vida, porque esa forma especial de ver e interpretar todo lo que le rodea después se irá plasmando en la obra literaria. La ideología de su autor no será por tanto un aspecto residual o externo al producto literario, sino un sistema de valores propios del hombre que hay detrás del artista. Gracias a la dimensión semiótica de la literatura, ese modo de pensar del autor se transformará a su vez en una sistema semiótico más que irá a integrarse a los demás códigos presentes en el discurso literario. Detalles como la tendencia de nuestro escritor a detener su mirada en un grupo social que acaba de ser superado por la historia junto a

su sistema de valores, la atracción por los seres desvalidos, el afán de huir de su mundo viajando al pasado, todos ellos presentes en *Bomarzo*, pueden ser explicados desde esta óptica ideológica.

Así, la obra literaria adquiere un aspecto decididamente intertextual, con multitud de interpretaciones posibles, diferentes pero a la vez complementarias unas con otras. Dentro de los códigos ideológicos podríamos hablar de dos perspectivas diversas, cada una de las cuales tiende a hipervalorar, o el aspecto individualista o bien el colectivista de lo que entendemos por ideología en sentido lato.

Es así que, volvemos a ratificarlo, obra y autor están tan íntimamente relacionados que para conocer uno de ellos es imprescindible echar mano del otro. De ahí que un conocimiento lo más profundo y completo posible de la vida del escritor, de sus experiencias vitales, de su personalidad, de su visión de la vida y de tantos otros datos suyos como hombre, sean de gran ayuda para poder interpretar más acertadamente su quehacer artístico. Ni qué decir tiene que este enfoque cobra aún más importancia en el ámbito de un estudio cuyo objetivo es la búsqueda de las huellas que la indagación personal del escritor va esparciendo por toda su obra.

Cuando hablamos de códigos ideológicos no nos referimos exclusivamente al significado profundo de su creación, a sus intenciones, a los mensajes que quiere mandar al lector, sino también al producto artístico de su ingenio, visto desde un punto de vista estético, considerando el estilo con el que va dando forma a ese acto comunicativo que es ante todo la literatura.

La personalidad de un artista, su forma de querer interpretar la vida y de verse a sí mismo, se refleja inevitablemente en su modo de comunicar arte mediante un lenguaje lingüístico específico (Fernández Dominique, 1981: 71-74). La expresión literaria por él

elegida abarca una larga lista de instrumentos propios de la literatura: el género literario, el léxico, la estructura morfosintáctica, el ritmo que acompaña a la cadena escrita, la preparación de situaciones, el mundo que rodea a los personajes, la relación existente entre realidad y ficción, y, por supuesto, el modo de ordenarlo todo. Todos estos elementos se suelen agrupar bajo el concepto de estilo, que no es más que el resultado de la presencia constante, aunque a veces disimulada, de lo que Ricardo Gullón denomina tan acertadamente “hacedor” (1979: 155). Pues bien, éste no es ni más ni menos que el autor, cuya actividad artística comprende también la de individuo real con todas sus circunstancias, personales y sociales.

Desde esta perspectiva, todas las facetas de un hombre se podrían considerar expresiones diferentes de una misma naturaleza, hechas con muy variados medios y en condiciones diversas, pero compartiendo en todas una misma esencia. Y efectivamente creemos que es así, aunque con las debidas reservas, para evitar simplificaciones gratuitas, que más que ayudar entorpecerían la labor crítica. De ahí que bajo la obra del escritor Manuel Mujica Láinez esté escondido el hombre Manuel Mujica Láinez, quien a su vez es la síntesis del niño principales principales principales débil y sensible tan apegado a las mujeres de su hogar, del muchacho que se embarcó con su familia rumbo a Europa para transcurrir allí cuatro años fundamentales de su vida, del periodista de *La Nación*, del exitoso escritor al que se le otorgaron infinidad de premios y galardones por su larga labor literaria, del hombre frívolo y provocador que con su intensa vida mundana dio tanto que hablar o, en fin, del intelectual que busca por todos los medios la evasión de un país en el que ya no se reconoce, y que termina aislándose, a 500 km de Buenos Aires, en un palacio perdido en la frondosa sierra cordobesa.

Hay otra perspectiva más objetivista del concepto de ideología, que contrasta claramente con la visión individualista que acabamos de comentar. Este nuevo enfoque tiende más a ver al autor como un mensajero de la cosmovisión de su clase social, que un individuo que expresa su propia y personal forma de interpretar la vida y de interpretarse a sí mismo. Desde este punto de vista, el hombre sería producto del contexto social en el que nace y vive, y se limitaría a componer en clave estética un mensaje que refleja la ideología de su grupo social. De esta manera, el aspecto subjetivo e individual del autor serían elementos marginales.

Creemos de vital importancia procurar hallar un punto intermedio entre ambos extremos, es decir, tener en cuenta el contexto histórico cultural en el que se forma el artista, que obviamente dejará en él una importante influencia, también a nivel estrictamente literario, pero sin dejar de tener en cuenta que, al lado de esa impronta indeleble del entorno del autor, éste a su vez tiene un gran margen de maniobra, gracias al cual siempre dará a sus creaciones, incluso sin darse cuenta, un claro toque personal, que se refleja en todas las dimensiones comunicativas y estéticas que se dan cita en el texto literario, y por lo tanto no exclusivamente en el aspecto estilístico.

Códigos temáticos

Hallamos también los códigos temáticos que, sin distinguirse netamente de los ideológicos, al compartir con ellos elementos en común, tienden a relacionarse con aspectos más íntimos y personales del autor. En este caso tendrá mucho que decir el

nivel subtextual, en concreto los estudios vinculados total o parcialmente con el psicoanálisis.

Los temas pueden ser muchos, aunque suelen aparecer uno o varios que tienden a sobresalir como principales. Alrededor de estos girarán todos los demás, respetando así una especie de jerarquía basada en complejas relaciones entre unos temas y otros, y entre todo el código temático y otros ámbitos del análisis semiótico, tanto a nivel semántico, como sintáctico y pragmático. La peculiar organización interna de este nivel, en el que se han de respetar reglas bien precisas hasta hacer de todo el código semántico un todo cohesionado útil para las posibles del texto, adquiere la forma de una especie de sintaxis temática (Carlos Reis, 1981: 340-342).

Los temas, en principio de carácter universal y abstracto, están relacionados con el mundo de los sueños, con las obsesiones y frustraciones del autor, y pueden manifestarse bajo muchas formas diferentes: una amplia gama de motivos, que suelen encerrar los fundamentos del tema o temas principales, la elección de un tipo específico de focalización, la aparición de unos personajes en concreto, el uso del ritmo, el empleo de figuras retóricas y un largo etcétera.

En la narrativa de Manuel Mujica Láinez, como ya tendremos ocasión de ver más adelante, encontramos una gran cantidad de temas. Aun presentándose en cada texto en proporciones y bajo aspectos aparentemente muy diferentes, logran dar sin embargo una gran unidad a toda su obra, pues los intereses, a veces disimulados, latentes, suelen coincidir.

Para subrayar la importancia de estos temas típicamente mujicienses a la hora de interpretar adecuadamente el mensaje literario que el emisor Mujica Láinez manda a sus receptores, su público, enumeraremos algunos de ellos. Tenemos en primer lugar su

profundo amor por Argentina, que no se contrapone a su atracción por lo europeo; la belleza con todas sus posibles manifestaciones en la realidad y en la imaginación, las diferentes caras del amor, una de las cuales es la atracción sexual, pero no la única; el tiempo y otros tantos temas relacionados con él, como la inmortalidad, la historia, la nostalgia y la melancolía; los pecados capitales del género humano, verdadero motor de las sociedades y de la historia; los sueños como vida paralela a la real, con la que tiende a interrelacionarse y confundirse; ese mundo paralelo al físico, habitado por lo mágico y lo misterioso; el mundo de los objetos, poseedores también ellos de su propia alma y capaces de comunicar sus secretos a todo aquel que los ame y crea en ellos; o el contraste entre la realidad y las apariencias. En los próximos capítulos analizaremos detenidamente todos estos aspectos, pues nos ayudarán a comprender mejor la aportación real de la esfera íntima de nuestro novelista a su narrativa.

4. CLASIFICACIÓN DE LA LITERATURA DEL YO

a) La frontera autobiográfica

Ya hemos visto en la introducción metodológica lo complicado que es intentar marcar orientativamente los límites que deberían distinguir el género novelesco del autobiográfico. Es este un tema que hace ya varios decenios dio lugar a varias polémicas más o menos enfervorizadas que, lejos de calmarse, han seguido y se han incrementado cada vez más hasta desbordar el campo de la literatura e implicar a otras disciplinas, que pueden aportar al respecto sus propias perspectivas. Al final, el concepto se debería haber concentrado esta controversia fue superado bien pronto, para afectar a otros aspectos de gran calado a nivel sociocultural. Lo que en un principio parecía estar restringido al contraste existente entre lo factual y lo ficcional, terminó sacando a luz viejas discusiones sobre la estructura y naturaleza del discurso verbal, consecuencias del análisis de lo literario desde una perspectiva semiótica y comunicativa, normas y preceptos que deberían dividir el mundo de las letras en géneros así como reglamentar la naturaleza de cada uno de ellos, la importancia y contraste entre las figuras narrativas de autor, narrador, narratario, lector virtual, y lector real, el tema del yo y del inconsciente, y un largo etcétera.

Aquí nos limitaremos por ahora a concentrarnos en la ordenación y clasificación de la narrativa mujiciense según el nivel de autobiografismo presente en cada una de sus obras, para lo cual seguiremos más o menos de cerca algunas de las más interesantes propuestas de clasificación de lo que se ha venido llamando “géneros memorialísticos”, o aún más acertadamente “novelas del yo” en el caso de Manuel Mujica Láinez, por ser la novela el género literario preferido de nuestro escritor y en el que logra moverse con mayor maestría.

La “frontera autobiográfica”, expresión que tomamos de uno de los más importantes especialistas españoles sobre el tema (Pozuelo, 2006), es un territorio intrincado y resbaladizo en el que las certezas son pocas y no siempre fiables. De ahí que todo lo que vamos a decir sobre la colocación de los relatos de Mujica Láinez en tales “arenas movedizas” pasen sólo por ser orientativas sin pretensión alguna más allá del objetivo descriptivo que va guiando el presente trabajo.

Por consiguiente, a modo de premisa, antes de pasar a esta clasificación, es conveniente añadir que nuestro intento de poner un poco de orden en la vasta obra del escritor argentino tiene como único objetivo precisamente eso, procurar organizar en la medida de lo posible su corpus narrativo, para facilitar de esta forma su análisis y comprensión. No se trata ni mucho menos de un parámetro a partir del cual valorar la calidad artística de cada uno de los relatos. La belleza estética no es mensurable según se vayan respetando o no unas normas que determinen su presunta pureza dentro de un género literario específico. Por tanto, no actuaremos guiados por un objetivo preceptivo y normativo, sino simplemente descriptivo e interpretativo. De haber sido así, algo descabellado según nuestro parecer, pocas obras del novelista porteño –o de cualquier otro escritor contemporáneo- se habrían salvado de la “quema” prescriptiva.

b) Novela y autobiografía, géneros diferentes con origen común?

A pesar de las insistentes tentativas de diferenciar nítidamente el género novelístico del autobiográfico por parte de algunos sectores de la crítica desde hace décadas, la situación ha variado bien poco, por no decir que se nos presenta hoy_aun más embarullada si cabe, como no deja de demostrarnos día tras día la práctica literaria. Las teorías que pretenden dar con la solución al problema son numerosas y diferentes, y cuanta más propuestas hacen los críticos, más aumenta el desacuerdo entre unos y otros. Frecuentemente son los prejuicios y los ideales del crítico, dictados los primeros por un modelo abstracto y virtual que poco tiene que ver con la realidad, y transformados los segundos en rígidos dogmas, los que paralizan la labor crítica y le dan el triste aspecto de un “brújula enloquecida” (Tassi, 2007: 20-21), cuya aguja ha perdido el sentido del tiempo y confunde principios partidistas con el verdadero valor estético de la obra literaria.

Y esta postura irreverente de los escritores frente a las propuestas sistémicas, a menudo dogmáticas, de los teóricos de la literatura no han de sorprendernos un ápice si nos remontamos a los albores mismos de la novela moderna. Para lo cual habremos de sacar nuevamente a colación el caso del *Lazarillo de Tormes*, pues este librito podría darnos la clave de por qué ambos géneros se resisten de modo recalcitrante a ser diferenciados, si logramos contextualizar de manera adecuada la cuestión. En efecto, la

vida de este pícaro castellano se nos presenta bajo la forma de una confesión, modalidad de escritura tan en boga en aquella época, al ser el instrumento usado por la Inquisición para exigir a los sospechosos que hicieran un examen de conciencia ante el Santo Tribunal y, en último término, ante Dios.

La publicación de esta obra a mediados del siglo XVI supuso para algunos sectores de la sociedad una verdadera conmoción, y no sólo por la feroz crítica contra la sociedad que celaba el texto bajo un tono irónico y burlesco, sino más bien por el hecho de ser la primera vez que venía publicada una confesión, tipo de texto que hasta entonces nunca había salido del ámbito privado o inquisitorial. No es de extrañar por tanto que muchos lectores estuviesen convencidos al principio de que se trataba de una confesión auténtica. E incluso se ha pensado, de modo muy plausible según nuestra opinión, que este detalle bien pudiera estar relacionado con la decisión del autor de esconder su verdadera identidad (Pozuelo, 2005:63).

Dejando aparte todo el misterio existente alrededor del *Lazarillo*, lo que a nosotros en verdad nos interesa de este relato es que quien lo escribió se sirvió de los modelos de la confesión religiosa y de la epístola, destacando el uso de la primera persona por encima de otros muchos elementos. A partir de este hecho, se puede deducir sin peligro de desatinar, que los orígenes de la novela moderna occidental deben mucho a los dos principales géneros memorialísticos de la época, a la vez que, de la mano de la novela, entra en la escena literaria europea el mundo interior del autor, algo impensable anteriormente.

Y es ahí donde reside la clave de toda esta cuestión: la *Vida de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades* es la demostración de que los procedimientos formales y protocolarios de la novela y de la autobiografía son intercambiables (Alberca, 2007:

82-83), pues esa obrita es simultáneamente la primera novela moderna y una autobiografía, fingida claro está, narrada con intención artística. Esta lección la aprenderá muy pronto Manuel Mujica Láinez, admirador de los clásicos españoles, que reconocerá sobre todo su gran deuda hacia el Quijote y el Lazarillo. La sombra de este último rondará de modo incesante los mundos fantásticos del novelista porteño, bajo forma del tono irónico y sarcástico que prevalece en la mayoría de ellos, en la adopción sistemática de esa primera persona que cautiva inmediatamente al lector y lo introduce, ensimismado, en la ficción; y en numerosos personajes que por su forma de vestir y de hablar, por sus vicisitudes y por su temperamento nos recuerdan su parentela con el pícaro de Tormes.

c) Las novelas del yo, entre dos aguas

Acabamos de ver cómo la cuestión dialéctica entre lo ficticio, savia nutriente de la literatura, y lo vivido, esencia de la autobiografía, no se puede zanjar a partir del análisis del procedimiento estrictamente formal de la obra, al menos no por sí solo. La vieja ecuación AUTOR = NARRADOR = PERSONAJE en que se basa el llamado “contrato autobiográfico” propuesto por Philip Lejeune no resuelve el problema, y es de nuevo la literatura misma la que contradice el enésimo intento fallido de encorsetarla: la autoficción, uno de las criaturas más novedosas de la novela experimental de última generación, concibe una historia claramente ficcional en la que el protagonista adopta el

nombre del autor real (Navarro, 2007: 15). Con lo que esta atrevida narración de una vida ficticia por una parte respeta el que debería ser axioma definidor de toda autobiografía, la concordancia entre el autor firmante del libro, la persona que narra y el protagonista del relato, y sin embargo es descaradamente fruto de una invención en toda regla.

Y sin embargo, esta propuesta nominalista de delimitar el campo de acción del autobiografismo, que la evidencia negaba una vez más, daba ya indicios de cuál podría ser el camino transitable para poder dar una solución mínimamente satisfactoria a esta cuestión. Este contrato, transformado años después en simple “pacto autobiográfico” para deshacerse de la rigidez y de la connotación judicial que tan mal sonaba en el terreno de la invención literaria, se basaba en el contexto social y pragmático dentro del cual se producía la comunicación emisor (autor)/receptor (lector).

Efectivamente, cuando un lector se dispone a leer un texto cualquiera, la forma en que lo haga dependerá en buena parte de la clave de lectura requerida. Ésta estará dictada por las características inherentes de la obra que se tiene entre manos. Así, nuestro interés y concentración variará sensiblemente si decidimos enfrascarnos en la lectura de un tratado de sociología o si, en cambio, preferimos pasar el tiempo hojeando una revista de moda.

Hay elementos que por una cuestión de pura convención indican claramente al público (otra cosa es que este aspecto se respete siempre) cómo distinguir entre tipos diferentes de lectura. Uno de ellos, el más efectivo, en el que todos solemos basarnos a la hora de adquirir un libro, es el paratexto, es decir todos aquellos elementos que acompañan al texto mismo y que sirven para situar y clasificar la obra en cuestión, así

como para orientar al posible cliente (Genette, 1989: 11-13). Ni qué decir que el marketing tiene también mucho que decir al respecto.

Por consiguiente, elementos tan importantes como el título mismo del volumen, la firma del autor y explicaciones de todo tipo que suelen aparecer en la portada, contraportada y solapas del libro, amén de posibles prólogos, ayudan al lector a descubrir las características generales que identifican a toda obra. Por ejemplo si el texto pertenece o no al campo de la literatura y, de ser así, en qué género literario se incluye. Es obvio que los aspectos paratextuales, junto a otros más, son puras convenciones que encierran también sus trucos y sus trampas, y cuyas fisuras permiten la trasgresión de tales reglas de “buena convivencia cultural” (y comercial). A pesar de todo, una tradición tan consolidada en la sociedad occidental como ésta, es eficaz para todos y condiciona al escritor, al público y al mercado. En definitiva, se trata de una especie de pacto más o menos tácito contraído por autor y lector, que se aplica y desarrolla en el texto mismo, y por tanto no ajeno a él (Ledesma Pedraz, 1999: 12-14).

d) Pacto autobiográfico y pacto novelesco, frente a frente

Partiendo de esta premisa, que hemos creído conveniente comentar para entender mejor la cuestión, podríamos hablar en líneas generales de dos pactos distintos, dentro de los cuales las partes contendientes tendrán comportamientos diferentes, cada uno desde su posición, respetando su propio rol. Así, en el caso de la autobiografía

propiamente dicha, la que al menos en sus intenciones asegura información verídica, el autor se compromete con el lector a contar su propia vida o parte de ella, guiándose escrupulosamente por hechos verdaderos y evitando conscientemente datos falsos, graves omisiones o malintencionadas manipulaciones.

Como bien nos advierte Georges May (1996: 59-61), una definición en estos términos nunca podrá ser definitiva, sino más bien provisional y orientativa, al tratarse de un género (este crítico prefiere hablar de tendencia o modalidad más que de género) que, debido a su sorprendente dinamicidad, se presenta como rebelde y multiforme por naturaleza. Dadas las circunstancias, nos preguntamos si para hallar un punto de equilibrio -o mejor de equilibrista- en medio de una polémica tan enconada, a estas alturas no sería tal vez más conveniente rebajar tal pacto a un simple principio de acuerdo o acuerdo de intenciones entre las dos partes.

En cuanto al lector, éste acepta el compromiso del autor, basándose en la garantía de que el autor debería ser, al menos en teoría, la persona que se conoce mejor a sí mismo y que está en condiciones de contar de forma más detallada lo que él personalmente ha ido experimentando y sintiendo a lo largo de su propia vida. La actitud del lector sin embargo no es un acuerdo concluyente, sin contrapartida, sino que el lector, y la sociedad en general, se reserva la posibilidad de verificar si lo que se afirma públicamente en la autobiografía es verdadero o falso. Tratándose en buena parte de hechos públicos concernientes a la relación del autor con la sociedad, resultarán por tanto susceptibles de ser comprobados. Al aceptar el lector este pacto de veracidad que le ofrece el autor, la clave de lectura que empleará estará apoyada en un grado superior de incredulidad, esto es, el lector exigirá a la otra parte el máximo de correspondencia

entre el texto y la realidad a la que éste se refiere, por lo que durante la lectura el nivel de guardia será muy alto (Pozuelo, 2005: 29).

Nada que ver con el otro tipo de pacto, el novelesco, que permite al escritor un mayor margen de libertad de movimiento, sin necesidad de respetar trato alguno con el receptor de su mensaje estético. Y es que en este caso las reglas del juego consisten precisamente en que no hay contrato, ni pacto, ni acuerdo ni nada parecido que le vaya dictando al escritor reglas que deba acatar. Al contrario de lo que ocurría con la autobiografía, el principio de ficcionalidad que caracteriza al género narrativo en general y al novelístico en particular, le concede una total autonomía referencial. Gracias a tal prerrogativa, el novelista puede jugar a su antojo con la imaginación y transformar la realidad como le plazca o incluso, llegado el caso, inventarse una nueva en la que él, en calidad de creador demiúrgico, tiene carta blanca para ir tomando elementos de donde quiera, o bien de crearlos directamente.

Esta libertad total que el pacto novelesco le otorga al autor le permite igualmente mezclar elementos reales con otros que sean fruto de su inventiva, en las dosis y porcentajes que él vea convenientes. Así las cosas, para el lector que decida adentrarse en este insólito territorio, eso le supondrá a priori mayor dificultad para distinguir de manera nítida lo que se corresponde con la realidad exterior de lo que es más bien autorreferencial (Tassi, 2007: 35-36). No obstante, en este caso el lector es consciente desde el principio de que aquí no podrá hacer valer ningún principio de referenciabilidad, quedando invalidado así cualquier juicio sobre la presunta verdad o falsedad de lo que se está leyendo. Antes bien, es el pacto ficcional el que le exigirá a él que baje la guardia hasta anular del todo su nivel de incredulidad, pues la condición

básica para que el lector pueda disfrutar artísticamente de una novela es que acepte como verdadero todo lo que el autor le vaya ofreciendo, aun sabiendo que no lo es.

No cabe duda de que éste es el contexto literario por donde Manucho se mueve con más desparpajo y al que pertenecen la mayoría de sus obras. Aunque es necesario añadir también que no todas ellas aplican por igual el principio de verosimilitud (Francés, 1986: 159). De esta forma, hay obras suyas que explotan al máximo esa elasticidad referencial propia del género novelístico, llegando incluso a violar adrede, casi con actitud provocadora, el respeto de la más elemental correspondencia con la realidad, y *Crónicas reales* o *El viaje de los siete demonios* son sólo los casos más evidentes, que no los únicos.

Junto a esta tendencia explícitamente fantástica encontramos otras muchas novelas en las que la ambientación histórica, la correspondencia general con el mundo real y el realismo de personajes y situaciones, son fruto de trabajosa labor documental que llegaba a durar años. *Bomarzo*, *El unicornio* y *El laberinto* son algunos ejemplos de esta obsesión por evitar lo que el escritor denominaba “fantasma del anacronismo” (Vázquez, 1983: 102), al que temía pero del que conseguía burlarse a menudo: aprovechándose de las numerosas brechas que salpican la crónica oficial, el autor se cuela por ellas para dar paso a su impetuosa imaginación, que va echando raíces por doquier hasta enredarse por todos los entresijos del armazón histórico, cuyo aspecto hace cambiar completamente aun sin llegar a echarlo abajo.

En el audaz e irreverente juego novelesco que nada ha de respetar y que todo lo puede poner en solfa no se salva tampoco el concepto de identidad, pilar en el que se fundamenta todo el pacto autobiográfico, y que ahora en cambio es puesto en tela de juicio cada vez que se le antoje al novelista. En la literatura narrativa queda pues

invalidado el principio de identidad A=N=P, algo que el lector podrá averiguar a través del paratexto.

Como consecuencia, el escritor sólo debería respetar en teoría un precepto básico, el de firmar la obra (incluso en este caso el anonimato o el pseudónimo son ardidés recurrentes para saltarse también esta regla). Por lo demás, no hay ninguna imposición que le prohíba jugar con las figuras del narrador y de los personajes, dependiendo exclusivamente de sus gustos y ocurrencias. El principio de distanciamiento entre autor, narrador y personajes (A/N-P) le ofrece todo este amplio margen de maniobra (Alberca, 2007: 78-80).

Lo cual no significa que, en sentido contrario, haya un impedimento que vede al novelista la posibilidad de llevar a cabo incursiones en el territorio de géneros “limítrofes”, con el fin de apoderarse de algunos de sus procedimientos formales y de maniobrarlos a su gusto, sea su intencionalidad directa u oculta, seria o irónica, bienintencionada o más bien maliciosa.

Una de las tierras fronterizas que despierta mayormente la avidez de la narrativa es el dominio del autobiografismo, porque su estructura y su acentuado ritualismo consienten a la propensión natural del novelista al disfrazamiento y a los equívocos, multitud de posibilidades que podrá explotar sin límite alguno en beneficio de su inspiración novelesca. El *Lazarillo de Tormes* es de nuevo la mejor demostración.

e) Clasificación de la escritura del yo

Hablar de límites y reglas puede parecer inadecuado o incluso arriesgado, cuando se deben aplicar a un campo como el literario, cuya principal marca distintiva es la subversión sistemática de las leyes físicas del mundo real a través de la fantasía, con el fin de crear en una dimensión distinta, la de nuestra imaginación, universos nuevos con nuevas leyes. A pesar de todo, esta aserción no invalida la utilidad del estudio de los géneros literarios pues, como afirma Elizabety W. Bruss,

Naturalmente lo studio dei generi letterari è pienamente legittimo [...], danno al lettore la possibilità di suddividere con poca fatica i diversi tipi di significato [...]. Ma per comprendere questo abbiamo bisogno di sapere in termini più precisi quali siano le modalità d'esistenza di un genere: in che modo possiamo riconoscerlo e reagire ai tipi di significato che esso ci trasmette

(Bruss, 1996: 39-40)

A lo que habría que añadir, y esta autora lo hace en parte, que tales reglas deben evitar prejuicios, han de ser flexibles y no estáticas, esto es, abiertas a los cambios que siempre se van produciendo, a partir de las coordenadas espacio-temporales; y tienen que evitar un carácter exclusivamente nominalista, para lo cual han de ser también permeables a la aportación de otras disciplinas, semiótica, pragmática y filosofía del lenguaje entre otras.

Aplicando tales circunstancias a la cuestión de la que nos estamos ocupando, cada campo del saber marca su propio territorio a partir de una serie de normas que lo caracterizan, y es lo que acabamos de ver en los casos concretos de la autobiografía y de la novela. Pero hemos adelantado ya que las lindes que fijan el dominio de cada

modalidad literaria no son nunca rígidas ni inamovibles, sino todo lo contrario, maleables y difuminadas. Aún más en el caso concreto del género narrativo, cuya insaciable voracidad le lleva siempre a extender su zona de control más allá de sus fronteras tradicionales a costa de otros géneros.

En esta especie de contienda pacífica y enriquecedora para ambos frentes, la eliminación de barreras provoca el nacimiento de peculiares “marcas fronterizas” en donde interfieren y se sobreponen la influencia de dos o más géneros diferentes. El interés que han ido despertando últimamente entre la crítica literaria no nace sólo de la novedad que supone este tipo de mestizaje literario. Detrás de muchas de las investigaciones que han tomado en consideración estas obras híbridas se esconde de forma más o menos velada la tentación de usarlas como armas arrojadas. Tanto por parte de los que quieren demostrar a toda costa la ineficacia (o incluso inexistencia) de los pactos literarios, como desde el otro frente, el que ve en esta “bastardía literaria” la excepción que confirma la regla (Puertas, 2004: 148-149).

Sea como sea, esa tierra fronteriza a mitad de camino entre la novela y la autobiografía es quizá una de las más fascinantes, a la vez que complejas, pues es el caldo de cultivo ideal para todo tipo de experimentaciones, tan de moda en la actualidad. Este afán iconoclasta por trastocar y subvertir las bases de cada género literario ha dado lugar a denominaciones nuevas que ratifican esta especie de revolución narrativa en acto. Una de ellas, la más común en los últimos decenios, es la de “novelas de laboratorio”, y otra la que con tanta gracia e imaginación ha creado el crítico Manuel Alberca en uno de sus últimos estudios sobre el nuevo panorama de la novela con impulsos autobiográficos: “experimentos de reproducción literaria asistida” (Alberca, 2007). Sin embargo, en el presente trabajo hemos ido utilizando hasta ahora otra

expresión, la de “novelas del yo”, igualmente eficaz y si acaso más precisa para el tema que nos ocupa. Algo que nos parece conveniente seguir haciendo por una cuestión de comodidad de y simplicidad.

Las novelas del yo son por tanto obras híbridas en las que se entrecruzan aspectos característicos de los dos géneros que se disputan esta tierra de nadie. Debido a la indefinición propia de todo lo que es producto del cruce o mezcla de entes diferentes, esta modalidad narrativa tiende a crecer desmesuradamente y sin ningún control, movida por el afán experimentador –a veces excesivo- de sus creadores. Ante un panorama tan enrevesado como éste, intentar clasificar tal cantidad y tal variedad de novelas es una hazaña para nada fácil que, además, puede darnos resultados más que dudosos. A pesar de todo, procuraremos hacerlo para poder aplicar este parámetro a la narrativa mujiciense, que es el tema central de nuestra tesis. En esta tarea nos dejaremos guiar de nuevo por el excelente estudio de Manuel Alberca.

No hay un único indicador capaz de esclarecer aguas tan turbias como en las que retozan las novelas del yo, así que tendremos que manejar varios de ellos. El primero, que podríamos denominar nominal-pragmático, consiste en la “relación contractual” que se instaura entre autor y lector por medio del texto literario, basada en los principios caracterizadores de los dos pactos en liza, que son también los que los diferencia más claramente: los principios de identidad y veracidad en el caso de la autobiografía, y los de distanciamiento y autonomía referencial por lo que se refiere a la novela.

En segundo lugar, habrá que recurrir asimismo a una información de índole extratextual que sin embargo nos parece más que justificada, obligada añadiríamos, pues se trata de la biografía del autor y de su personalidad. Para descubrir qué aspectos de su vida se reflejan en la obra y cómo aparecen representados, será necesario estudiar

previamente todo lo relacionado con el hombre que prepara y escribe la novela. Aparte de ser datos fundamentales para poder clasificar la novelas del yo, todos estos datos personales sobre el escritor pueden ayudar también a la interpretación y valoración adecuadas del texto.

En las obras literarias suele haber una serie de personajes, temas y motivos que tienden a repetirse con pocas variaciones en más de un relato y que pueden ser una clave fundamental de lectura para conseguir una comprensión precisa del significado del mensaje. Hay incluso ocasiones en que algunos detalles escapan al mismo autor porque son fruto de su inconsciente, y lo que para él puede ser un dato insignificante al que ni siquiera hace caso, en manos de un crítico y con una clave de lectura adecuada puede darnos informaciones preciosas sobre algunos episodios de su vida, sobre las personas que lo rodearon, sobre obsesiones y traumas que lo persiguieron durante su juventud, etc. Pero el simple conocimiento de los aspectos personales del novelista no son suficientes si después, durante la lectura del texto, no somos capaces de descubrir los indicios que el autor, queriendo y sin querer, nos va dando de sí mismo. No consiste siempre en información que se nos ofrezca explícitamente, pues el tipo de comunicación establecido por la novela de corte autobiográfico concierne al conocimiento estético del hombre, y como tal nos da una representación simbólica de la existencia humana (Pfothenauer, 1996: 110).

La habilidad del crítico reside en saber interpretar de forma correcta todas estas señales que podrían esconder tras sí al autor, mimetizado en algún rincón del episodio o desdoblado en uno de los personajes. El dominio de los códigos estrictamente literarios deberán contar con la colaboración de otra disciplinas (historia, antropología, filosofía y psicología) con el fin de localizar esos importantes indicios relativos al escritor, que

suelen aparecer enmascarados bajo forma de figuras retóricas, y a través de los cuales se pueden descubrir nuevos significados del texto artístico.

Basándonos en estos dos parámetros se podría establecer de manera más o menos aproximativa el porcentaje “novelesco” y autobiográfico que encierra cada novela, sea a nivel nominal (forma) sea a nivel biográfico (contenido). Con este método podemos ordenar las las novelas del yo en tres grupos principales:

- Autobiografías (o memorias) ficticias: novelas que presentan una forma aparentemente autobiográfica pero que siguen el pacto ficcional.
- Novelas autobiográficas: novelas de marcada inspiración autobiográfica.
- Autoficciones: novelas que imitan formalmente la estructura autobiográfica pero que se rigen por un espíritu claramente novelesco.

Esta clasificación simplifica una realidad mucho más compleja y caótica, pues es tal la cantidad de propuestas novelísticas en circulación que siempre habrá obras que no puedan ser encuadradas en uno de estos tres grupos. Por otra parte los indicadores no siempre pueden ser aplicados como se debiera, porque en muchas ocasiones los datos en que se basan no son del todo fiables, sobre todo cuando provienen de novelas que por sus propias características son difícilmente interpretables. Por consiguiente, este esquema será nuestro punto de partida para ordenar, sólo a título orientativo, la narrativa mujiciense.

5. LAS FUENTES

Hasta ahora hemos querido delinear un cuadro lo más completo posible de las características fundamentales de este trabajo de investigación, desde los aspectos metodológicos que consideramos más importantes, justificados por una concepción semiótica e intertextual de toda obra literaria, hasta los principales objetivos, generales y particulares.

Esta especial concepción de la presente tesis, con una base teórica que hemos procurado que sea lo más sólida posible, con unos propósitos bien claros desde el principio, y con un preciso plan de trabajo, comporta igualmente un soporte bibliográfico adecuado a tales intenciones científicas. Como ya mostraremos de forma más detallada en el apartado dedicado a la bibliografía, que se encuentra al final de la tesis, toda esta gran cantidad de libros y artículos consultados podríamos dividirlos en secciones bien precisas, cada uno de ellas con un argumento concreto y, por consiguiente, con un objetivo muy claro.

En primer lugar, nuestro propósito ha sido el de llevar a cabo una lectura lo más amplia y abierta posible de *Bomarzo*, considerada como un mensaje estético autónomo, con sus propias características, con sus propios códigos estéticos. Dentro de esta amplia

gama de lecturas diferentes hemos dado una importancia especial, que no significa ni mucho menos una monopolización, a la presencia de lo autorreferencial en la novela. Lo cual no es sin embargo incompatible con una perspectiva que tiende a incluir la novela en un cosmos narrativo aún más amplio, el de toda la obra literaria de Manucho. En el seno de ésta, examinando atentamente las muchas conexiones que la novela posee con las demás, intérpretándolas adecuadamente a partir de los códigos literarios y paraliterarios que enlazan unos textos con otros hasta crear una densa red de complejas y fascinantes significaciones, se puede alcanzar el más alto nivel interpretativo que acompaña a este mensaje literario, que incluye también el planteamiento autobiográfico. Por lo que mucho de nuestro interés se ha concentrado en la atenta y detenida lectura de toda la narrativa mujiciense.

Existe una peculiar concepción de la narrativa mujiciense según la cual esta aparecería como un vasto sistema estético-literario, dentro del cual conviven y se interaccionan una serie de códigos propios, sin los cuales toda interpretación de la obra del escritor porteño sería, según nuestro parecer, parcial y superficial. No es una idea que se nos haya ocurrido sin más. Fue en primer lugar una intuición nacida tras la lectura directa de *Bomarzo*, que después se fue consolidando, conforme fuimos cotejando los rasgos principales de esta novela con los de las demás obras de nuestro autor. Es así como se llegó a la conclusión de que una visión tan compleja y abierta del mensaje literario, en la que tenían cabida multitud de enfoques y métodos de crítica literaria, necesitaba una justificación teórica: el análisis semiológico. Este planteamiento general abierto a la contribución de numerosas perspectivas y a la aportación de diferentes disciplinas que colaboran con la crítica literaria, era según nuestro parecer el contexto ideal para intentar interpretar *Bomarzo* y toda la obra narrativa de Mujica

Láinez como un proyecto estético de indagación personal. Es por eso que una buena parte de las fuentes consultadas están relacionadas directamente con el campo de la teoría de la literatura y de la crítica literaria.

No cabe la menor duda de que en este tipo de investigaciones, la mejor fuente, la que ha de estar siempre presente y alrededor de la cual deben girar todas las demás, es la lectura directa de las obras literarias. El crítico es ante todo un lector, y desde ahí debe partir toda investigación literaria seria. Pero el crítico no es un lector más pues, sin ánimo de encumbrar la figura del crítico literario a ninguna posición privilegiada, para acometer su labor ha de respetar una serie de condiciones de tipo teórico y metodológico que no tienen por qué ser exigidos al lector corriente.

Dado que consideramos que una crítica de corte impresionista, basada casi exclusivamente en sensaciones subjetivas es, además de anacrónica, una perspectiva insostenible, hemos recurrido, no podía ser de otra forma, a los estudios que antes de nosotros han sido preparados por otros estudiosos que se han aproximado al fascinante mundo literario de Mujica Láinez. Tales trabajos ya tenían una gran tradición en su propio país, como era de esperar acerca de un escritor que durante buena parte de su vida se halló en el grupo de los escritores argentinos de moda.

En España la situación ha sido muy diferente y, curiosamente, si bien en Argentina la muerte del autor provocaba un cierto desinterés hacia su obra, por cuestiones más de las veces de tipo totalmente extraliterario, en España la tendencia era casi inversa: Mujica Láinez viajó a nuestro país en numerosas ocasiones, pero será a partir de finales de los años setenta cuando la presentación de las novelas por el propio autor en los medios de comunicación de la época, con su aire algo extravagante y las polémicas que lo solían acompañar, empezó a despertar el interés del público español por este escritor

argentino, a la par que no pocos estudiosos y críticos iniciaban una interesante labor interpretativa de su obra. Ya en los años ochenta aparecieron algunos de los más válidos estudios mujicienses, la mayoría de ellos tesis doctorales, y esta tendencia afortunadamente no ha dejado de seguir dando interesantes frutos, no sólo en España y Argentina, sino también en Estados Unidos e Italia, por poner sólo algunos de los más significativos ejemplos. Ni qué decir que en la preparación de nuestro trabajo la aportación de todas estas publicaciones ha sido inestimable.

Todos ellos nos han ofrecido interesantes datos sobre la biografía y personalidad del autor, por ser susceptibles de enlazar con datos, temas y motivos de su obra literaria para poder alcanzar una mejor comprensión de esta última. Aunque no por ello queremos ni mucho menos aventurarnos a afirmar que estas posibles interrelaciones entre unos elementos y otros sean producto de una regla fija, según la cual la creación artística estaría directamente condicionada por el autor y por sus circunstancias.

Más bien querríamos conocer en primer lugar al ser humano que se esconde tras su obra, para analizar su influencia en la expresión literaria del autor. Tales conexiones han de ser interpretadas en clave literaria, sin olvidar el aspecto connotativo y simbólico que predomina en toda obra de arte. Es decir, queremos conocer al autor a través de su obra, para profundizar a partir de esos datos la comprensión de arte literario, que es el objetivo principal que nos hemos programado.

Para ello contamos en el caso de Manucho con cinco tipos de fuentes principales: en primer lugar, toda su obra literaria, dentro de la cual destaca su novela *Cecil*, muy útil por tratarse de un texto que nos ofrece directamente una enorme cantidad de datos autobiográficos. En segundo lugar tenemos las entrevistas que a lo largo de su vida se le han ido haciendo, en las que él mismo con sus respuestas nos indica elementos de gran

importancia para el estudio crítico de su literatura; después viene su obra no estrictamente literaria, es decir su vasta labor periodística, como crítico de arte, como corresponsal (destacan sus crónicas de viajes) y como columnista. Son igualmente interesantes varias e interesantes obras biográficas o de carácter cuasi biográfico¹.

Pero no cabe la menor duda de que tal cantidad de datos deberían ser ordenados y clasificados a partir de una sólida base teórico-metodológica que nos fuese guiando en una investigación tan compleja como ésta. Nos referimos a los estudios que han ido apareciendo cada vez con mayor frecuencia desde las investigaciones pioneras de Philippe Lejeune. En España este interés por las escrituras del yo empieza con gran vigor a partir de finales de los años ochenta, dando sus mejores resultados en los últimos quince años. Querríamos destacar sobre todo algunos autores, sin los cuales esta tesis no habría sido posible, por una cuestión de justicia intelectual, y como muestra de agradecimiento por su importante contribución a nuestra investigación: Manuel Alberca, Anna Caballé, Ángel G. Loureiro y José María Pozuelo Yvancos. Obviamente son muchos más. Y junto a ellos, creemos que es igualmente justo nombrar también los interesantes estudios sobre literatura autobiográfica en que es muy rica Italia, país en el que se ha desarrollado buena parte de la labor investigadora que ha dado como fruto esta tesis. Limitémonos a nombrar a los más importantes: Bartolo Anglani, Demetrio Duccio e Ivan Tassi.

Es de señalar que gracias a esta preciosa guía metodológica no aceptaremos sin más toda esta ingente cantidad de información a la hora de enlazarla con su producción literaria. Es necesario llevar a cabo una labor de escrupulosa selección. Por lo que

¹ Desde este punto de vista destaca *Manucho. Una vida de Mujica Láinez* de Óscar Hermes Villordo, estudio enteramente biográfico, aunque da además interesantes datos más estrictamente literarios. Asimismo contamos con importantes estudios literarios que, aún sin ser exactamente biografías, dedican algún que otro capítulo a la vida y personalidad del autor. Podemos señalar entre otras *Genio y figura de Manuel Mujica Láinez* de Jorge Cruz, y dos tesis doctorales: *La narrativa de Mujica Láinez* de Sorkunde Francés Vidal y *La narrativa de Manuel Mujica Láinez* de Antonio Cerrada Carretero.

procuraremos detenernos exclusivamente en aquellos datos de su vida que puedan tener interés, por estar relacionados directa o indirectamente con algún aspecto de su obra.

Para ser coherentes con nuestro enfoque semiótico, hemos recurrido a estudios de otras muchas áreas del saber que hemos creído necesarios utilizar en aras de una visión lo más amplia y completa posible del valor artístico de *Bomarzo* y de la obra mujiciense en general. Por consiguiente, los estudios sobre la literatura hispanoamericana, a la que obviamente pertenece Manucho, en concreto la argentina, nos han sido igualmente útiles. Destacamos sobre todo aquellos que se ocupan de aspectos tan importantes en las confesiones del duque Orsini como el elemento mítico-legendario, sus conexiones con el género de la novela histórica o el tema de la inmortalidad, sólo por aludir a algunos.

Serán asimismo frecuentes las referencias a otros escritores, para ver en qué coincide y en qué se diferencia Manuel Mujica Láinez y los más representativos autores del llamado “boom” de la narrativa hispanoamericana, para analizar su relación con otros escritores y movimientos artísticos a los que nuestro escritor estuvo estrechamente vinculado, empezando por la tradición literaria española, a la que estuvo muy unido, y por la francesa, que también consideró suya.

Tampoco ha faltado la consulta de obras de cultura general relacionados con el contexto histórico y cultural en el que se mueve Manuel Mujica Láinez, ni con los más directamente relacionados con la ambientación de la novela misma, es decir el Renacimiento europeo, en concreto el italiano.

No cabe la menor duda de que nosotros, respecto a todos los que antes se han ocupado de Manucho, partimos con una ventaja: la posibilidad de acceder a internet, una herramienta insustituible a la hora de acceder a todo tipo de información con gran comodidad y a una gran velocidad. Habría que añadir que, dado que en esta vastísima

red virtual que actualmente nos conecta desde casa con todo el mundo cabe de todo, y que en esa enorme cantidad de noticias también se hallan datos superficiales, malintencionados y falsos, tal ventaja acarrea también sus inconvenientes, por lo que la labor de seleccionar escrupulosamente la información puesta a disposición por esta herramienta, tomando lo que se considera fundamental y desechando lo inútil, ha sido constante.

Segunda parte:

**CARACTERÍSTICAS GENERALES
DEL AUTOR Y DE SU OBRA**

6. EL HOMBRE

6.1. INTRODUCCIÓN

a) El autor y la crítica de su obra literaria

Existe una larga tradición de crítica literaria según la cual, a la hora de estudiar una obra literaria, los datos relacionados directamente con su autor, como son su vida, personalidad, ideología y tantas otras facetas del escritor como hombre de carne y hueso, no son sólo elementos secundarios, de poco peso en la interpretación y valoración de ese producto literario, sino que incluso se consideran perjudiciales, pues tienden a alejarnos del verdadero objeto de la investigación crítica, el texto mismo, más que ayudar a comprenderlo mejor.

Nosotros por razones obvias no estamos de acuerdo con esta idea, pues de lo contrario el presente trabajo de investigación no tendría razón de ser. Lo que tampoco

quiere decir que nos consideremos adalides incondicionales de toda teoría literaria que opte por encumbrar los aspectos biográficos y psicológicos del autor como datos principales a fin de descubrir los significados últimos que esconde toda obra estética.

Pensamos modestamente que en este caso, como en otros muchos, la elección de un punto intermedio entre ambos extremos es la decisión más prudente y sabia, pues el texto literario es un mensaje muy articulado, de enorme complejidad, que encierra dentro de sí tantos códigos y tantos significados, que la aportación del mayor número posible de perspectivas investigativas se ha de considerar algo positivo, capaz de abrir horizontes en la ardua y al mismo tiempo fascinante labor hermenéutica en campo literario. Todo ello se llevará a cabo, claro está, con orden, respetando las diferentes pautas de la metodología elegida, que conviene que sea sólida a la vez que flexible.

Si aplicamos lo antes dicho a un escritor en concreto, en nuestro caso a Manuel Mujica Láinez, creemos que sus propias palabras pueden sernos muy útiles. Durante una entrevista en la que se le preguntó por qué en toda su dilatada obra no había ninguna memoria o autobiografía, él contestó de forma muy natural y espontánea, dándolo por descontado: “mis memorias van en mis libros” (Villena, 1979: 393).

Podría justificar por tanto un estudioso su decisión de hacer caso omiso a una afirmación tan contundente y obviar todo tipo de referencia al autor para concentrarse exclusivamente en el texto o textos, y evitar así cualquier tipo de posible “contaminación” que vicie su labor crítica así como sus conclusiones últimas? Nuestra respuesta es no, y no sólo por una cuestión de simple sentido común, sino porque creemos que, con las debidas reservas, sin pasar de un extremo a otro, conocer al autor, las principales vicisitudes de su vida, el entorno en el que ha nacido y se ha criado, el tipo de formación humana, intelectual y artística que ha recibido, su modo de pensar y

de ver el mundo y de verse a sí mismo, son elementos a tener en cuenta, que podrán ayudarnos en muchas ocasiones a comprender mejor las características, algunas fundamentales, de su legado literario.

Es esta la razón por la que en este capítulo procuraremos dar algunas pinceladas sobre la biografía de nuestro autor, sobre su personalidad y su forma de ver e interpretar todo lo que le rodea, para pasar posteriormente a concentrarnos en su obra narrativa. Esto porque creemos, y el objetivo de este trabajo es precisamente demostrarlo, que en Manucho, mucho más que en otros autores, el vínculo entre el hombre y el artista, entre el creador y sus creaciones, es muy estrecho, hasta el punto de que en muchos aspectos son realidades indivisibles que se necesitan recíprocamente, para poder ser comprendidas de la forma más completa y profunda posible.

b) Continuidad hombre-artista

Cuando todos nuestros actos hablan de nosotros mismos

Existe una multitud de conexiones entre vida y obra artística. Tales interferencias entre ambas facetas de un escritor se dan siempre, son constantes, aunque en mayor o menor medida, dependiendo de una serie de circunstancias, y manifestándose en el mensaje literario bajo formas muy diferentes, a menudo como símbolo (Bruner, 1996: 56). Es algo que ocurre incluso cuando el mismo autor, debido a su propio modo de interpretar el arte, decide evitar adrede cualquier tipo de referencia a su propia vida

cuando escribe. Esta postura, que puede ser todo lo sincera y bienintencionada que se quiera, es un intento fallido a priori porque, le guste o no, inconscientemente, todo individuo no deja de hablar de sí mismo a lo largo de su existencia.

Cualquier acción por parte nuestra, hasta el último detalle, por muy insignificante que pueda parecernos, es siempre un indicio de nuestra personalidad, de nuestra forma peculiar de colocarnos en el mundo y de relacionarnos con los demás. El modo de vestir o de hablar que tiene cada persona, cómo se dirige a los que lo rodean, sus costumbres y obsesiones, sus gustos y vicios, su forma de pensar y de ver la vida, así como claro está, su manera de escribir, serán sus variadas tarjetas de visita con las que constantemente, aun sin pensar, se va presentando al mundo (Duccio, 1995: 101)

El caso de Manucho

Esto es aún más patente en el campo de la literatura pues, a la hora de crear, todo escritor filtra las experiencias, propias y ajenas, reales o inventadas, a través de un tamiz que va dando a lo que sale de su pluma un toque muy personal. La omnipresencia del autor en sus obras estará siempre asegurada, por mucho que procure esconderse tras sus criaturas para no dejarse descubrir.

En lo referente a Mujica Láinez, elementos de su carácter como pueden ser experiencias personales o preocupaciones que lo obsesionaron en su vida real, son introducidos voluntariamente en sus páginas, algo que podemos considerar como una

clara reivindicación de la autoría de sus obras y de sus personajes. Nuestro novelista reconoce en muchas ocasiones que lo que escribe no tiene una entidad independiente, al estar íntimamente ligado a él mismo. Eso porque, por encima de todo, sus obras son un microscopio muy especial mediante el cual, con mirada escrutadora, examina minuciosamente su entorno y, sobre todo, se examina a sí mismo, deteniéndose con morbosa paciencia en lo que más lo atrae y obsesiona.

Vida y arte en Manucho

La dedicación de Manuel Mujica Láinez a su creación literaria no es comparable a la que cualquier persona suele dedicar a una actividad profesional. Para él escribir, inventarse mundos nuevos que el impulso vital que hace funcionar con gran coherencia, primero en su imaginación, después en su obra y por último en la mente del lector, es algo inherente a su existencia, de lo que no podría prescindir. La literatura no es una actividad limitada a un tiempo y espacio precisos, programada y circunscrita a un momento determinado del día, sino que es una pasión a tiempo completo que lo envuelve y domina a cada instante, con tanta o más fuerza que la parte de lo que hace y le ocurre en la vida real.

Porque en el fondo, el arte para él es una prolongación de la vida que no está subordinada a esta última, antes bien, supera sus límites y se adentra en el mundo tangible por doquier, hasta confundirse ambos entes como partes solidarias e inseparables de una misma existencia, como escribe el comentarista:

Pero vida y obra se mezclan y las personas que conoció a lo largo de su vida de periodista y de viajero se superponen con los protagonistas de sus libros. Y el soldado español de Misteriosa Buenos Aires es tan real como Alexander Flemming, y Gabriela Mistral se cruza con la tía Duma, y el poeta Lucio de Silvestre y Alberto Gerchunoff parecen mirarse en el mismo espejo. Ficción y realidad son vistas por Mujica Lainez con la ironía y sabia aquiescencia de quien ha vivido y trabajado intensamente.

(Vázquez, 1983: 7)

No olvidemos que la literatura, como todas las artes, es una forma más de conocimiento de la realidad, ni mejor ni peor que otras, simplemente especial, con sus propias reglas y características, y con su correspondiente clave de lectura (Navarro, 2007: 15). Por tanto, no es descabellado que Manucho desee observar, interpretar y reconstruir su vida a través de la escritura. Aplicando a Mujica el pensamiento de un importante estudioso que analiza el autobiografismo desde una perspectiva próxima al psicoanálisis, Jerome Bruner, él es un escritor auténtico que vive para su obra, pues al tomar conciencia de lo que ha sido a través de la escritura, está modificando también lo que es en el presente (Bruner, 1996: 155-158).

Y de todos sus relatos, el caso de *Bomarzo* vuelve a sernos ejemplificador. Durante la documentación y la escritura de esta novela, fue tal el ensimismamiento del escritor con aquel extraño lugar, que al final se producirá una verdadera identificación entre Vicino y su creador. A pesar de las debidas distancias que siempre estarán presentes entre la vida real y los mundos inventados por la imaginación literaria, serán muchos los aspectos de la vida y de la personalidad de Manucho que se van incorporando a la libre recreación de la biografía de este personaje histórico. Rasgos que van mucho más allá de los simplemente autobiográficos, y que el autor corrobora de forma rotunda: “El

duque de Bomarzo y yo hemos quedado mezclados. Ya no sé cuál es cuál” (Gallardo, 1963).

c) Manucho versus Mujica Laínez?

Son éstos los elementos que demuestran, de forma nítida para nosotros, que hay una clara correlación entre la forma de vivir y de pensar de Manuel Mujica Laínez, y sus creaciones literarias, como si en realidad estas últimas fuesen la mejor forma de reflejar su visión del mundo y de sí mismo, de materializar a nivel práctico su definición de lo que es el arte (Francés, 1986: 28). Por consiguiente, su literatura corre paralela a su vida real, completándola. Entre ambas hay una especie de continuidad y complementariedad, concretizadas en infinitas interrelaciones y transferencias de una a otra, aunque sin llegar a las transposiciones directas y ni mucho menos al determinismo infalible. De ahí que para el crítico el conocimiento de su biografía sea una herramienta imprescindible para conocer mejor al creador y a sus creaciones, y para poder interpretar más adecuadamente estas últimas (Cruz, 1978: 166-169).

Manucho fue en la sociedad argentina de mediados del siglo XX un personaje muy conocido que a lo largo de varias décadas dio mucho que hablar de sí mismo. Durante su vida vio reconocido repetidas veces el interés que despertaba su obra literaria, tan variopinta como extensa, mediante infinidad de premios y homenajes que recibió dentro y fuera de su país.

Sin embargo, en su propia ciudad se fue creando alrededor de él, y en buena parte por decisión propia, una imagen de artista con un aire aristocrático y excéntrico típico de otros tiempos, que seguía llevando una vida de dandi y bohemio que poco o nada tenía que ver con la sociedad bonaerense de aquellos entonces. De ahí que no nos deba extrañar esa forma tan peculiar suya de vestir que recuerda al viejo patriciado porteño decimonónico, sus ademanes, elegantes tirando a amanerados, distantes y algo desdeñosos, o el gracejo de sus rápidas respuestas. Todas estas actitudes cultivadas en su intensa vida mundana, eran también consecuentes con esa necesidad de distinguirse de esa masa urbana de la que nada sabía y con la que nada tenía que ver, para reivindicar hasta sus últimas consecuencias el apego a sus raíces, al pasado glorioso de su estirpe. Algo que se ve también en su rechazo de todo lo que pudiera pecar de ordinario y grosero (su literatura es la mejor prueba). Esta actitud provocadora a la que en vida supo astutamente sacarle réditos comerciales, “es una cosa que como leyenda me ha ayudado mucho”, llegará a decir en una ocasión (Serrano, 2000).

Es decir que Manuel Mujica Láinez, excelente creador de personajes inolvidables, trasladó estas dotes desde sus mundos literarios a la vida real y se inventó a Manucho, una especie de doble suyo con que divertirse provocando aún más al sector de la sociedad argentina que, por cuestiones ideológicas más que estéticas, siempre lo había visto con malos ojos. Pero el escritor no podía imaginarse que con el paso del tiempo, a fuerza de usar y abusar de tal imagen falsa, ésta acabaría suplantándolo realmente y retorciéndose contra sí mismo. La deliberada frivolidad del personaje Manucho, su aire extranjerizante y anacrónico, su aparente altivez, al final se volvió contra el escritor y contra su misma obra literaria, haciendo arraigar en el imaginario de público y de la

crítica argentina una serie de prejuicios basados en aspectos ajenos al arte de escribir y para nada relacionados con la verdadera calidad de sus cuentos y novelas.

De la misma forma que sin querer el duque de Bomarzo dio al traste con sus ansias de inmortalidad, Manuel Mujica Láinez distorsionó su imagen de cara a los lectores con tal precisión, que al final personaje real y personaje ficticio acabaron confundándose del todo. Y esta confusión sigue perjudicando la justa valoración de su legado artístico incluso actualmente, veinticinco años después de su fallecimiento. Creemos que las siguientes palabras, escritas por un prestigioso estudioso de literatura hispanoamericana para describir al novelista bonaerense, sean muy elocuentes al respecto:

Manuel Mujica Láinez (1910-1984) es un narrador casi inclasificable y es por su rareza, no por su importancia, que merece un párrafo. [...]. Tenía un alto sentido de la alcurnia de su propia sangre y de las viejas raíces de las que procedía. Esa actitud llegó a extremos irritantes y fáciles de ridiculizar por los que le reprochaban su insensibilidad social en momentos críticos para el país; era un anacrónico como llegó a serlo Mallea”.

(Oviedo, 2002: 101-102)

6.2. Aspectos biográficos del autor que se reflejan en su literatura

a) Cambios vitales como eje inspirador de lo autobiográfico

La necesidad de escribir sobre uno mismo suele aparecer cuando el escritor quiere contar un cambio importante de su vida, un período específico en el que tienen lugar una serie de vivencias, positivas o negativas, que inciden de forma clara en su evolución como persona y le hacen pasar de una etapa a otra diferente, desde lo que se era a lo que se es (Caballé, 1995: 32). En el caso específico de Manuel Mujica Láinez, son tres los momentos clave que tendrán en él y en su obra una profunda y constante influencia. Se trata de tres largos períodos, cada uno de los cuales dura bastantes años, que representan en la personalidad del autor tres actitudes fundamentales, tres hitos en su existencia que marcarán su forma de ver y de actuar en el mundo.

Por esta razón, creemos ver una intensa relación entre esos tres episodios de la vida del autor y otras tantas experiencias de muchos de sus personajes literarios, entre los que sobresale el protagonista de *Bomarzo*, expresadas en un lenguaje artístico que nos aleja en parte de esa verdad tangible basada en datos exactos y verificables, pero que guarda bajo forma estética un fondo de verdad que relaciona directamente las impresiones y emociones vividas por el duque jorobado con las de su creador porque, es lo que pensamos y lo que queremos demostrar, Manucho al hablar de ese personaje

renacentista, lo que en realidad estaba haciendo es reflexionar sobre sí mismo y sobre su propio pasado, aunque en clave literaria.

b) Niñez

Importancia de la infancia a nivel autobiográfico

El estudio de la niñez del escritor es fundamental, no sólo por una simple razón cronológica, sino sobre todo por ser esos primeros años de existencia los que dejarán mayor huella en su personalidad como individuo, que poco a poco se irá forjando a través de constantes experiencias y vivencias.

De hecho, a la hora de dar una explicación a su propia vida, a su forma de pensar, de comportarse y de ver el mundo, Manucho considera como piedra angular el ambiente familiar en el que vivió su infancia. Lo demuestra la respuesta que da a María Esther Vázquez cuando ésta le pide su opinión sobre la idea de Horacio Butler, según la cual los primeros años de vida de un artista son la base de su quehacer estético:

Estoy de acuerdo con Butler. Mis primeros años fueron importantísimos; en su curso sentí las influencias que durante toda mi vida definirían mi carácter y mi personalidad.

(Vázquez, 1983: 8)

En *Bomarzo* la niñez del del Orsini contrahecho también cobrará una enorme importancia, ya que tendrá una influencia constante y directa en toda su vida, algo que

también repercute a nivel narrativo, al ser esta etapa de su biografía una pieza fundamental de la trama. Lo demuestra el hecho de que los capítulos iniciales de la novela, más de la tercera parte del texto, están dedicados a los primeros años del protagonista. Además, las referencias a ese período serán constantes en los capítulos restantes. El duque lo reconoce a menudo:

Lo percibí, huelga decirlo, embarulladamente, como todo lo que acontecía en ese período en que se multiplicaban mis conflictos psicológicos, pero no me cansaré de repetir, para que el lector mida mi situación en la infancia, que yo era un chico excepcionalmente precoz y vigilante y que a los doce años mi inteligencia y mi intuición sobrepasaban las corrientes, a causa de mi temperamento peculiar, de mi físico también peculiar y del medio agresivo en el cual me desarrollé y que me compelió a afinar vislumbres y defensas.

(Bomarzo, 2009: 36)

La familia

Ese primer contacto del individuo con su entorno se produce primero en el seno de la familia, en esa compleja relación sentimental que se va creando dentro de las paredes domésticas, y que se irá enriqueciendo paulatinamente a lo largo de los años con la aportación de otras experiencias que se empezarán a vivir fuera del hogar. Pero estas últimas tendrán siempre como base, como pilares primordiales, todo lo vivido en las relaciones directas con padres, hermanos y demás familiares. Es éste un concepto nacido con el psicoanálisis y que después se ha ido perfeccionando y adaptando a la

crítica literaria y a la hermenéutica, dando lugar a escuelas y teorías tales como la psicobiografía y psicocrítica.

Aplicándolo a nuestro autor, los años que pasará en la casa familiar de Buenos Aires de Avenida Libertador, donde nació el 11 de septiembre de 1910, son de vital importancia en su formación como persona y como artista. En ese ambiente marcadamente culto y refinado que no dejará nunca de mirar hacia Europa, recibirá una esmerada educación conforme a su clase social, y se irá despertando dentro de él un intenso apego a sus orígenes, a su pertenencia a una rancia estirpe rioplatense. Algo que el autor sentencia con una sola frase (Puente, 1994: 61): “Para mí ha sido muy importante proceder de la familia de la que procedo, [...] Eso incidió también sobre mi obra, que encierra la descripción del final de un tipo de sociedad”.

Aunque con tonos dramáticos, es ése también el caso de Pier Francesco Orsini, quien a tan temprana edad va instaurando unas relaciones muy especiales con sus parientes más cercanos, que serán la espina dorsal de su existencia y la causa de todas las tragedias con que irá sembrando su vida (*Bomarzo*, 2009: 13):

Por último, para terminar con este análisis amargo, anotaré que se me ocurre ahora que si mi padre, mi abuelo, Girolamo y Maerbale procedieron conmigo con tan encarnizada perversidad, fue porque acaso captaron desde el comienzo que yo era distinto en esencia [...]. Ojalá haya intervenido ese ingrediente secreto —el miedo— en la cotidiana lucha que ensombreció mi infancia. Ojalá sea así, porque ello me aseguraría, póstumamente, que aun entonces, aun cuando mi padre me despreciaba, me golpeaba Girolamo, y Maerbale, el cínico, remedaba mi andar y mi traza, hundiendo la cabeza en el pecho y arrastrando una pierna, yo era el más fuerte de todos, el triunfador enigmático, espléndido, si no por el cuerpo, merced al ingenio. [...] A mí me atacaron y me defendí. Me odiaron y odié. Pero ansié delirantemente hasta las lágrimas, que me amaran.

El padre

Tras estudiar la figura del padre en las obras autobiográficas de varios escritores en lengua española, la investigadora Anna Caballé llega a la conclusión de que en la mayoría de ellos el autor marca una clara distancia respecto a su progenitor. En buena parte se debe al papel autoritario que tradicionalmente se le ha tenido reservado al padre. Cuando esta relación padre-hijo es muy tensa, “en ocasiones se trata de un condicionante psicológico, un complejo excesivamente intenso al que el individuo sucumbe” (Caballé, 1995: 103). Esta investigadora cita el caso de escritores como Zorrilla y Rafael Alberti, en los que es tal este sentimiento traumatizante hacia la figura paterna, que la “tiranía emocional ejercida por la figura paterna” se refleja en su fantasía literaria, incrementando la dramaticidad o el misterio de la trama, o bien decidiendo la total eliminación de ese personaje.

El padre de nuestro autor, Manuel Mujica Farías, más conocido como Manucho, apodo que heredaría su hijo, simbolizaba a la perfección el estilo de vida de una familia porteña de larga e ilustre genealogía. La relación entre ambos no difería mucho de la normal en aquella época: fue casi inexistente pues, por edad y trato, don Manuel podría haber sido más el abuelo del escritor que su padre (Hermes, 1991: 17). En lo cotidiano, algo que afectó al futuro escritor fueron las ausencias del cabeza de familia. Por esta razón, dirá de él: “era una especie de clubman, había sido siempre un solterón, también después de casado; vivía siempre en el club más distinguido de Buenos Aires; lo quería, pero a cierta distancia” (Serrano, 2000).

Las figuras femeninas

En cuanto a las mujeres de la casa, Anna Caballé señala como aspecto común a todas las obras autobiográficas escritas por hombres, la aplicación de un mismo modelo descriptivo en todo lo referente a la madre y a otros miembros de la familia de sexo femenino. En éste destacan rasgos como la belleza, la discreción, la laboriosidad y la sensibilidad. Y para demostrarlo esta estudiosa pone los ejemplos varios escritores: Blanco White, Castelar, Zorrilla y Alcalá Galiano. Pero e entre todos ellos sobresale sobre todo Domingo Faustino Sarmiento quien, en su obra *Recuerdos de provincia*, tiende a enaltecer a su madre de forma exagerada (Caballé, 1995: 98-99).

La idealización de la figura materna la hallamos igualmente en otro escritor argentino, Mujica Láinez, aunque en su caso este profundo amor no se concentrará en una sola persona, la madre, sino que se dirigirá también a las demás mujeres que vivían en casa. Esto se debió sobre todo a las frecuentes ausencias del padre, por lo que en realidad el escritor creció en un ambiente casi exclusivamente femenino.

Las Láinez pertenecían a una ilustre familia de gran tradición cultural, dedicada enteramente al arte y a la literatura desde hacía muchas generaciones, entre cuyos antepasados se contaban importantes escritores y periodistas. Esta atmósfera de exquisitez y sensibilidad artística que se respiraba en el hogar marcará profundamente al futuro escritor argentino, cuya sincera vocación literaria iniciará a tan temprana edad.

En cuanto a su madre, Lucía Laínez de Varela, conocida como Chía por amigos y parientes, siempre vivió con él, le hace un curioso homenaje en la novela *Cecil*: el narrador-personaje, el perro de compañía de Mujica, es quien describe con cariño a esta mujer, ya anciana, a la que tanto estuvo apegado el novelista y de quien tanto aprendió:

La madre del Escritor ha alcanzado, en el lapso en que se consignan estas memorias, la alta edad de ochenta y ocho años. La quiero también, y mucho. Guarda en su ropero, para Miel y para mí, unas galletitas, manjares perrunos, aunque me asiste la seguridad de que me prefiere. Soy más parecido a ella. Nuestras innatas elegancias se vinculan. Un poeta la definió, de joven, "cisne negro", y yo tengo el cuello largo, mientras que mi boca se prolonga y estrecha como un pico. Es, como la mujer de mi dueño, inteligente y fina. Usa la ironía y la imaginación. Aún en la avanzada ancianidad, sus cuentos, sus comparaciones, continúan hechizando. Y no cansa. Viene lentamente, por los salones, hacia el comedor, vestida de negro, un fichú de encajes antiguos, procedente de la colección de su madre, sobre los hombros, y se confirma que en ese ambiente nadie quedaría mejor.

Como a su mujer, el Escritor le debe no pocos datos singulares que figuran en sus libros y que pintan los tics de una sociedad. A diferencia de otros novelistas — habrá que recordar el ilustre ejemplo de Proust?— mi dueño tuvo la suerte de no necesitar salir de su casa, en busca de documentos.

(*Cecil*, 2000: 44-45)

Salud delicada e hiperproteccionismo

Hay algunos episodios de la infancia de Mujica que remarcarán aún más su conformación caracterial, sus gustos y su sensibilidad artística. El primero de ellos es su nacimiento poco después de la muerte repentina del primogénito, Manuel Bernabé, que falleció con tan solo un año y medio por problemas de salud, algo que traumatizaría a

madre, abuela y tías. Por eso, al venir al mundo Manuel casi un año después, todas ellas le reservaron cuidados excesivos por miedo a que se repitiera el final trágico del primogénito. Como él mismo confiesa divertido, “fui terriblemente mimado” (Serrano, 2000).

Otro importante hecho que acentuó aún más este hiperproteccionismo fue un accidente doméstico que estuvo a punto de costarle la vida: cuando no contaba más de cinco años, mientras correteaba por el patio de su casa tropezó con la mala suerte de caer en un barreño de agua hirviendo. Sólo la providencial intervención del cocinero evitó lo peor y le pudo salvar la vida. Es así como toda la cohorte femenina de las Laínez no cesaba de jugar con él y de contarle cuentos y leyendas para entretenerlo y aliviarle el dolor de las heridas. Además, durante ese largo período de convalecencia pudo dedicar mucho tiempo a la lectura, con lo que empezó a entrar en el vasto mundo de los libros (Miguez, 1990).

Este accidente doméstico fue para Mujica tan traumatizante que llegó a incorporarlo casi setenta años después en la novela inconclusa *Los libros del Sur*. En el primer capítulo Juan, protagonista de la historia y alter ego del escritor, corre gritando perseguido por su hermano mayor Antonio, que lo amenaza con una espada de madera. Cuando, inesperadamente:

Semiescondida por los pilares, había surgido inesperadamente, frente a la fuga de Juan, una gran tina desbordante de agua hirviendo. Flotaban en ellas unos paños sucios, y las burbujas reventaban alrededor. Juan alcanzó, en la brevedad de un relámpago, a discernir los irisados glóbulos que aparecían y desaparecían en el estremecimiento del agua turbia. Le dio en la cara el vapor, el calor terrible, giró por milagro, y vio detrás el rostro de Antonio, torcido por una mueca; gritó, manoteó, pero era tarde; caía, sentado, escaldado, abrasado, con las piernecitas colgando fuera de la implacable vasija. Crepitaba el líquido, como fuego. Tan

tremendo fue el dolor que no pudo resistirlo, y la cocinera recibió en sus brazos su desmayo convulso.

(*Sur*, 1986: 111-112)

Son otros muchos los detalles que demuestran la inspiración autobiográfica de este episodio, como la larga y dolorosa curación que tuvo que soportar el niño (“Un año entero duró el martirio de Juan”). Pero nos llama la atención de forma especial la escena en la que el autor incorpora los cuidados con que las Láinez lo ayudaron a él verdaderamente para resistir los suplicios de la convalecencia:

Aquél fue definitivo para la formación espiritual de Juan Cané. En tanto transcurría, y el niño, alternativamente por las muchas complicaciones que se produjeron, mejoraba y empeoraba, las mujeres de su familia se turnaron para entretenerlo con sus relatos: cuentos de su casa y de su gente; consejas y tradiciones ilustres; fantasías fraguadas por la imaginación de las narradoras.

(*Sur*, 1986: 113-114)

Es aún más sorprendente cómo esta circunstancia se refleja en el carácter de Juan, claro reflejo de lo que le ocurrió en realidad al novelista:

Como consecuencia, abriéronse puertas a su propia imaginación y su cuarto se pobló de figuras que mezclaban y enmarañaban lo ficticio con lo real, hasta que más tarde, en el andar de la vida, a menudo le resultó imposible diferenciarlos. Su hambre y sed de maravilla se desarrollaron a la sazón.

(*Sur*, 1986: 114)

La abuela materna

En cuanto a sus abuelas, sólo conoció a la materna, Justa Varela de Láinez, más conocida como Lala en el ambiente familiar. Orgullosa de sus ilustres orígenes y depositaria de la sabiduría acumulada por su estirpe, generación tras generación, en esta

elegante y culta mujer confluía la sangre de tres importantes familias, los Varela, los Láinez y los Cané.

Ella misma había sufrido en sus propias carnes las consecuencias de los juegos de intereses que prevalecían en las decisiones de la familia: había contraído matrimonio con su propio tío, del que tuvo siete hijos. Tres de ellos serán solteras, Josefina, Ana María y Marta, que vivirán siempre al lado de la madre y, posteriormente, en casa del nieto predilecto, nuestro escritor (Hermes, 1991: 9).

Mujica Láinez transcurrió al lado de ella buena parte de su infancia. Fue tal vez la persona que más influyó en él. Los recuerdos de aquellos momentos pasados en su dormitorio son muchos, pero el que sin lugar a dudas le llamó más la atención fue una gigantesca cama china, que ocupaba casi toda la alcoba de la anciana mujer. En realidad un quiosco chino para tomar té del siglo XVIII, regalo hecho a su padre, y que años después pasaría de madre a hija.

En aquel lugar fantástico, transcurrió Manuchito, un niño frágil y enfermizo, interminables horas admirando la infinidad de extraños objetos que lo rodeaban, sobre todo figuras de marfil que coleccionaba su abuela, y escuchando embelesado las fantásticas historias que ella le contaba con tanta paciencia y ternura, condimentadas con sus envidiables dotes de gran narradora.

De esta forma, el dormitorio de Lala se fue transformando para su nieto en un mundo bien distinto del que rodeaba su hogar, lleno de personajes fantásticos, muchos de ellos salidos de los cuentos de su abuela, otros tantos creados por su ya insaciable fantasía. Él incluso llegaba a impersonarlos disfrazándose con toda libertad en el ropero de su abuela (Cruz, 1978: 15). Esta presencia constante de arcas y armarios llenos de

extraños atuendos de otros tiempos en los que los niños de la casa juegan a los disfraces procede precisamente de estos recuerdos del autor.

Lala para él impersonaba la sabiduría, la experiencia, el cosmopolitismo propio de la alta burguesía argentina –hablaba muy bien inglés y francés-, la abnegación en pos del bien familiar, la elegancia y la majestad. Aquella mujer resumía por sí sola, con sus ademanes, con su voz, con la memoria centenaria de la casta, a toda una época gloriosa definitivamente pasada que, por influencia de su familia, Manucho no dejará de añorar y de revivir aún sin haberla conocido jamás. Es así como su abuela le transmitió el bagaje cultural de la familia, y como él heredó de aquella matriarca porteña el estrecho apego a la estirpe. En una entrevista Manucho expresa con una simple frase todo lo que la admiraba y todo el amor que sentía hacia ella: “mi abuela era divina” (Serrano, 2000).

Y en su obra literaria no faltarán ocasiones para recordar cariñosamente a doña Justa, retratándola fielmente en multitud de personajes. Así será su abuela materna el paradigma de la matriarca Duma, uno de los personajes mejor logrados en *Los ídolos*, y será esa fascinante atmósfera de su dormitorio el evocado en la alcoba de Clara, personaje de *La casa*. Pero sin lugar a dudas, los más sinceros y conmovedores homenaje los encontramos en la señora de Andrade y sobre todo la entrañable Diana, respectivamente abuelas de Juan Cané, protagonista de *Los libres del Sur*, y del duque de Bomarzo (Francés, 1986: 48).

En el primer caso, el amor el nieto hacia ella supera incluso el que sentía hacia su propia madre:

Con ser su madre excepcional, con ser singulares sus tías, se esfumaban todas en presencia de su abuela. Era un personaje estupendo, célebre por su hermosura, pero a quien observaba sus rasgos impresionaba, más que por el equilibrio y delicadeza de éstos, por el aire de suprema majestad con el cual difícilmente

hubiesen rivalizado las reinas de entonces. Eso –“¿es una reina!”- es lo que pensaban o decían sus contemporáneos.

(*Sur*, 1986: 114)

Incluso el autor llega a darle a este personaje el mismo apodo de su abuela. En la novela se contrasta la diferente relación del niño protagonista con sus dos abuelas:

Exactamente lo más contrario era la otra abuela de Juan, Ana Rosa de Cané, que sobre él ejerció influencia muy escasa, y por lo demás murió cuando el párvulo cumplía diez años. [...] Nadie podía contrastar con la señora de Andrade que la señora de Cané, y el nieto de ambas, que llamaba “Lala” a la primera, decía “Señora”, irreductiblemente, a la segunda.

(*Sur*, 1986: 114-115)

En el segundo caso, el cariño que el autor muestra hacia Justa es aun mayor. Se trata de la abuela de Pier Francesco Orsini, Diana, personaje muy cautivador, prácticamente inseparable del protagonista de *Bomarzo*, y que es un homenaje del autor a la persona a la que tanto debe (“La abuela del duque me es muy querida, porque a quien tuve de modelo para hacer el personaje fue a mi propia abuela”, Vázquez, 1987: 89). Esto se debe entre otras cosas a que ese cariño que Mujica sentía en su infancia hacia madre, abuela y tías, se concentra ahora en una sola persona, pues en la vida del noble italiano, la madre murió al dar a luz y no aparece ningún otro personaje femenino en su familia. De ella dará el narrador imágenes poéticas, llenas de gran belleza estética, como la siguiente:

La veo, intacta, luminosa, transparente, en la distancia inmensa del tiempo, cruzar las salas del palacio romano, conjurando con su aparición a los duendes y a los vampiros que lo habitaban. La veo, inclinada en las terrazas de Bomarzo, bajo un quitasol redondo, o avanzando por el jardín italiano de la villa, entre los canteros geométricos, tan radiante que sus ojos azules brillaban más que las alhajas

de sus manos y de su seno, y que su piel, adivinada bajo el velo con el cual se protegía del aire, parecía esparcir a su paso una suave claridad, como si toda ella fuera una lámpara de alabastro encendido.

(Bomarzo, 2009: 10-11)

Por otra parte, Diana desde el inicio de la novela aparece como personaje central de toda la trama, al ser el más fiel e incondicional de los aliados del duque:

De no haber sido mi abuela Diana como fue, creo que yo no hubiera sobrevivido a los años de mi infancia. En medio de mis amarguras y resentimientos, su belleza estupenda que no ajaba la mucha edad, y el fervoroso cariño con el cual me envolvió, resplandecen y alumbran mi niñez. Ninguno me ha querido tanto, ni me ha dado una prueba tan honda de amor como la que referiré más adelante y que, si bien muestra un aspecto inesperado de dureza, terriblemente frío, con relación a mi hermano Girolamo a quien detestaba —como la detestaba él a ella, como lo detestaba yo a él—, afirma su solidaridad conmigo y su afán inmovible de sacrificar a quien fuera, llegada la ocasión, en favor de su nieto Pier Francesco Orsini.

(Bomarzo, 2009: 10)

c) Viaje a Europa

El segundo período fundamental de la vida de Mujica Láñez es su viaje de estudio a París y Londres, durante el cual entrará en contacto con una realidad muy diferente de la argentina, adquirirá una educación típicamente europea y una visión del mundo cosmopolita, que irá complementando con su conciencia de pertenencia a la cultura patria. Esta faceta de su vida aportará a su bagaje cultural el estudio de dos realidades

lingüísticas y artísticas tan ricas como son la cultura francesa y británica. El reflejo de esta experiencia en su obra literaria será intenso y constante.

El viaje a Europa, una tradición de la clase alta argentina

Era una costumbre en la vieja y opulenta burguesía bonaerense mandar a los hijos a transcurrir largas temporadas en Europa, sobre todo en París, punto de referencia de toda Argentina y modelo de modernidad y cultura. Esta actitud se debía a varias razones. En primer lugar, este hábito, ya muy arraigado desde la segunda mitad del s. XIX, era un toque de prestigio inherente a su condición socio-económica, que en ninguna familia acomodada podía faltar. Eso significaba que los hijos, o incluso toda la familia, al estar en contacto directo con el centro neurálgico de Europa, aprendían el francés, la lengua de cultura más prestigiosa en aquella época, y de camino adquirían una formación cultural europea y una visión más cosmopolita de la vida.

Estudios en Francia

En cuanto la familia Mujica llegó a la capital francesa, los dos niños fueron matriculados en una prestigiosa escuela, la École Descartes (Hermes, 1991: 51). Los más de tres años pasados en sus aulas dejarán en nuestro escritor una impresión que a menudo se reflejará en su obra literaria con un intenso sabor nostálgico, pues es allí

donde la formación cultural de Mujica Laínez madurará con gran vigor (Fléming 1999: 36). Aprendió rápidamente francés, lengua que llegará a dominar perfectamente, y algo de latín. Leyó asiduamente los clásicos de la literatura francesa, de entre los cuales le llamaron especialmente la atención Corneille y Racine, conocerá el arte en todo su esplendor, además empezará a conocerse mejor a sí mismo. Como el afirma escritor, “aprendí más allí que en ningún otro colegio” (Serrano, 2000).

M. Charles Bernard

Rememora con gran cariño a su profesor, Monsieur Charles Marie Bernard, gran experto en culturas clásicas de origen caribeño, de quien aprenderá algunas actitudes que después le serían fundamentales en su futura carrera literaria: una visión universalista de la Humanidad y la cultura, que con su multitud de horizontes y perspectivas enriquecen al hombre; una profunda pasión por la cultura europea, clásica y moderna; y, claro está, la vocación literaria (Cerrada 1990: 39-40). También tomará de él una serie de instrumentos que desde entonces no volverá a abandonar: una rigurosa actitud intelectual, apoyada en un serio método de trabajo; una meticulosa labor de documentación mediante la consulta de enciclopedias y otra bibliografía (Rossetto 1995: 9), y el uso de cuadernos de notas para organizar la investigación a la hora de completar y profundizar sus estudios.

Por último, habría que indicar otras enseñanzas de capital importancia que le dará su maestro francés: el conocimiento práctico de la historia y del arte, basado más en la visita de lugares y en la contemplación directa de las obras de arte, que en el simple estudio teórico de manuales (Carsuzán 1962: 146); así como rasgos estilísticos que a partir de entonces adoptará, como la sobriedad y la precisión lexical, aplicadas a la literatura y al periodismo.

Es tal el recuerdo entrañable de su maestro Monseur Bernard y de aquella experiencia en la escuela francesa, que mucho después les dedicará varios poemas como signo de agradecimiento. Incluso llegará a usarlo como personaje en varias obras. En un caso respeta su nombre original. Ocurre en *Los libros del Sur*, cuando los padres de Juan Cané deciden mandar a éste fuera de Buenos Aires para que se recuperara tras el accidente del agua hirviendo. En este viaje a la estancia que los Cané tenían en el campo, lo acompañarían familiares y personal doméstico:

Se resolvió, pues, que con Juan irían a San Pedro su hermano Antonio y su tía Luisita Cané; a esta última le había dado por mencionar con exceso al Barón Günter von Holmberg, y a la dignidad e la parentela le convenía alejarla. Los escoltaba el ama Teodora, la que mejor entendía a Juan.

(*Sur*, 1986: 124)

Más que las referencias a un cierto Barón Günter, verdadero vecino del novelista en su finca de El Paraíso, al que le dedica en la novela *Cecil* un capítulo entero, es otra persona que acompañaría a Juan en este viaje, y que el autor indica en la última frase que escribió antes de morir (*Sur*, 1986: 124): “En calidad de profesor, de tutor, se agregó al grupo Monsieur Charles-Marie Bernard, un francés sexagenario”.

Pasión por el arte y por el coleccionismo

La frenética actividad cultural que la madre de Manuel Mujica había llevado en Argentina se incrementará aun más en Europa, algo que no pasará desapercibido a su primogénito. En las constantes visitas que ella emprenderá a museos, iglesias y monumentos de París y sus alrededores, a menudo implicará directamente a sus hijos, a los que transmitirá este interés y sincero amor por el arte. Durante estas continuas excursiones y paseos por palacios y exposiciones de todo tipo, Manuel Mujica Laínez se verá atraído cada vez más por todo aquello que represente lo bello, tanto en la naturaleza como en cada uno de los diferentes tipos de expresión artística.

Otra pasión que el escritor aprenderá de su madre es el coleccionismo de objetos raros. Por las mañanas, Lucía solía dirigirse con sus dos hijos a los barrios del río Sena, en cuyas orillas aparecían pintorescos mercadillos populares, tiendas de anticuariado y librerías. Allí tenían la ocasión de admirar multitud de libros, obras de arte y objetos variopintos puestos en muestra, y de adquirir muchos de ellos. Tales experiencias irán haciendo de nuestro autor, como ya ocurriera antes con sus antepasados, un experto de arte y un empedernido coleccionista. Es una pasión que nunca dejará de crecer y que dejará también un profundo rastro en sus novelas.

Breve viaje a Londres

Su estancia en Europa no se limitó a París. Es verdad que buena parte de esos cuatro años los transcurrieron en la capital francesa, pero el que debía ser un breve viaje a

Londres para hacer una visita a unos familiares del padre, los Domínguez, al final se alargó hasta ocho meses por un problema de apendicitis del escritor (Cruz, 1978: 59).

En Inglaterra también seguirá dedicando buena parte del tiempo a su formación académica y cultural. Con esa intención los huéspedes de los dos hermanos pondrán a su disposición la presencia constante de un preceptor nativo. Su nombre era John Light. Hombre culto y excéntrico, se dedicará a enseñar inglés a los dos muchachos y a consolidar su amor por el arte, sobre todo a través de la lectura de los clásicos de la literatura inglesa. Pero este profesor inglés será fundamental en la vida del joven Manucho por razones muy diversas, relacionadas esta vez con el sexo, algo que comentaremos en el apartado siguiente.

Aunque con menos intensidad respecto de la influencia cultural francesa, en él también despertará espontáneamente un hondo amor por toda la civilización británica, que irá asimilando. Esta admiración la expresará años más tarde con la traducción de sonetos de Shakespeare y con las numerosas referencias a la isla europea que aparecen en su extensa obra (Cerrada, 1990: 33-35).

De vuelta a Buenos Aires

Manucho regresó a su país hecho ya un adolescente, como miembro de una ilustre familia porteña con una sólida formación intelectual típicamente europea. Tanto es así que su forma de vestir, sus gustos e incluso el acento con el que hablaba, parecen más propios de un muchacho francés que de un argentino. De hecho, al principio lo llamaban

“el franchute”, de lo que en absoluto se avergonzaba, más bien lo contrario, al ser un mote conciliable que consideraba con su orgullo clasista y a su refinamiento.

Tanto es así que durante los primeros meses, empapado de cultura francesa, sigue pensando y escribiendo en francés. En este detalle se veía también las grandes diferencias que distinguían a los dos hermanos Mujica Laínez. Si bien Roberto, debido a sus ganas de volver lo más pronto posible, se aclimató rápida y fácilmente a la vida bonaerense, Manuel necesitará un período transitorio más largo en el que, con no pocas dificultades, deberá adecuarse al nuevo contexto en el que le tocará vivir y recuperar los rasgos propios argentinos que poseía antes de embarcarse hacia Europa. Uno de los aspectos más arduos fue tal vez el cambio de lengua para comunicar con sus compatriotas y, como no, para expresar su inspiración literaria (Cruz 1978: 59).

El viaje a Europa dejará en nuestro autor una huella indeleble desde muchos puntos de vista. Sobre todo porque significaba una apertura meridiana de sus horizontes vitales, hasta entonces reducidos al ambiente argentino, que lo ponía en contacto con una de las culturas más brillantes de la Europa de aquellos entonces, templo de la cultura y del arte mundiales, capital de las más importantes corrientes intelectuales y literarias, de las que tanto aprenderá.

d) Retiro en El Paraíso

A la edad de sesenta años, el escritor, tras su jubilación como periodista, se retira a su finca de El Paraíso, una decisión que simboliza esa especie de “vuelta al útero

materno”, ese de intento de recuperación del ambiente familiar en el que nació y se crió. De hecho, allí se trasladarán con él, junto a su mujer, su madre y sus tres tías. Y de la mudanza no se salvará ninguno de los muebles y objetos que lo habían ido siguiendo fielmente en sus cambios de domicilio, muchos de ellos herencia de sus antepasados.

Esta actitud del escritor en la vida real sigue muy de cerca una de las bases de la rememoración autobiográfica, de esa necesidad de crear, al menos en la imaginación, un espacio que represente esa imagen de felicidad lejana que a lo largo de la vida se quiere volver a alcanzar, consciente e inconscientemente, y que suele corresponder a algunos momentos especiales de la niñez. Es una tendencia a conectar, casi a identificar, al individuo con un lugar relacionado con su ideal de vida y de realización como persona, creando esa pareja inseparable de hombre-casa u hombre-ciudad. En Mujica esos “lugares sagrados” y “centro primordial” son el hogar de la infancia (Hernández, 1993: 243-244), que Mujica quiere reconstruir, para recuperar, en El Paraíso.

De todas formas, es algo de lo que hablaremos más extensamente en el capítulo 7, dedicado a *Bomarzo*, por sus semejanzas con la actitud que el duque Orsini tomará también en esa misma etapa de su vida.

6.3. EL BRUSCO DESCUBRIMIENTO DEL SEXO

a) Infancia y sexualidad

Algo que llama la atención al leer la obra de Manuel Mujica es su interés por los personajes que durante su infancia viven episodios de signo erótico, que después con el paso del tiempo irán adquiriendo un enorme valor, al condicionar sus vidas como personas adultas. Es, ya lo hemos señalado, un aspecto que está relacionado con experiencias que el mismo escritor tuvo de niño.

Los complejos y otras afecciones psiconeuróticas se originan y desarrollan precisamente en la infancia, en concreto durante las relaciones interpersonales del ámbito familiar. Dependiendo del temperamento del niño y de las circunstancias en que tienen lugar algunos descubrimientos importantes a tan temprana edad, como por ejemplo la propia sexualidad, el individuo dará una respuesta psicológica y comportamental diferente. Esa personalidad aún no bien definida, expuesta a estímulos interiores y exteriores, es lo que ha llevado a algunos estudiosos a describir al niño como un “perverso polimorfo” (Paraíso, 1994: 73). De ahí el interés hacia esa primera etapa de la vida por parte del psicoanálisis y de la literatura de tendencia psicológica, incluyendo a las novelas del yo.

Tales perturbaciones psíquicas, cuyas consecuencias en el desarrollo de la personalidad pueden ser muy graves, suelen expresarse a nivel literario desde la

perspectiva del inconsciente individual y colectivo, que tanto ha influido en las corrientes artísticas a partir de principios del siglo XX. Algunas de las mejores formas que tiene el estudioso para detectarlo son el método de asociaciones, la interpretación del mundo de los sueños y otros muchos síntomas de claro sabor simbólico. Son todos estos elementos, aspectos que abundan en el mundo literario de Manucho, de los que nos ocuparemos más adelante.

b) La estancia de Mujica en Inglaterra, marco de la pulsión erótica

Ya hemos adelantado antes que el ingreso del joven Manuel Mujica en el mundo del sexo tuvo lugar durante su viaje de varios meses a Inglaterra, y el adulto responsable de esta experiencia tan intensa fue su preceptor inglés, John Light, hombre culto y excéntrico frecuentado por otros personajes igualmente pintorescos, como su amiga la exuberante baronesa Orczy. En sus declaraciones, el escritor suele dar informaciones más bien generales, sin llegar nunca a afrontar directamente los detalles de aquella vivencia. La descripción que hace sobre ese personaje inglés aporta bien poco: “Teníamos un tutor, un poeta inglés que se llamaba mister Light. Era un poeta mediocre, pero eso lo supe después” (Vázquez, 1983: 22). En cuanto a las relaciones de Manuchito con él, los datos son igualmente vagos: “Este hombre tenía aspectos buenos y malos, aprendí muchas cosas malas de él, pero hubo cosas buenas” (Vázquez, 1983: 22).

Al respecto, Jorge Cruz (1978: 56) da un paso más y habla ya de “experiencia turbulentas con el sexo”, si bien es Óscar Hermes Villordo, gran amigo del novelista así

como su mejor biografiador, quien en *Una vida de Manucho* (1991: 61) es más explícito y dedica mayor espacio al tema:

Mientras los padres se quedaban en Francia, ellos viajaban solos a la capital inglesa como alumnos del preceptor John Light. Manuchito tenía quince años y comenzaría para él, también, otro tipo de enseñanza [...]: la aventura del sexo. Conviene decir que este aspecto de su experiencia nunca quedó del todo claro. Hay, sin embargo, expresiones del propio Manucho que hacen pensar que fueron ambiguas y tuvieron que ver con el maestro. [...] Entre las “cosas malas” se contaron las vacaciones que pasó en su compañía durante una gira que hicieron juntos por Devonshire, a las que calificó de “turbulentas”. La escena de El retrato amarillo en la cual el personaje-niño descubre los cuerpos entrelazados de Maximina y Absalón en la caballeriza parece evocar un lejano momento, desagradable por la sorpresa pero atractivo por lo misterioso, aunque en este caso los protagonistas sean hombre y mujer.

Lo realmente interesante de este fragmento es la clara referencia a “un descubrimiento turbulento del sexo” de tipo homosexual, que a partir de entonces formará para siempre parte de su vida que es como califica la experiencia que tuvo lugar con Mr. Light. Prueba de ello es que, como se señala igualmente en la cita anterior, esa experiencia traumática será recordada más de treinta años después en el relato *El retrato amarillo*. A lo cual nosotros podríamos añadir que la huella de ese episodio no se limitará a esa novela corta de 1956. Así, como ya hemos ido señalando en otras ocasiones, este tema será de tanta importancia en Mujica Láinez que en 1984, poco antes de morir, a la edad de 74 años, vuelve a ocuparse de él, esta vez de forma aún más directa y extensa, en los únicos tres capítulos que consiguió escribir de *Los libros del Sur*.

**c) Reflejo de la esfera íntima del escritor en su obra literaria:
jóvenes atractivos y gráciles**

Junto a este episodio vivido por Manuel Mujica Láinez en Europa, hay otro elemento que igualmente condicionará su sexualidad. Desde pequeño nuestro novelista se obsesionó con algunos rasgos que lo diferenciaban claramente de su hermano Roberto: la pasión que este último sintió por los deportes y por todo lo relacionado con la actividad agonística. Manucho recuerda en varias ocasiones las largas temporadas de vacaciones que pasará en la casa que la familia poseía en las afueras de Buenos Aires, llamada el Tigre. Allí Buby y sus amigos no paraban de practicar todo tipo de deportes, como el piragüismo y la equitación. Nuestro autor en cambio, de salud más bien delicada y frágil, y para nada propenso a ese tipo de actividad física, observaba pasar a aquellos jóvenes de cuerpos atléticos que le producían un mixto de recelo, por ser una cualidad que él nunca había poseído, y de admiración a causa de su belleza.

Estas sensaciones que despertaron dentro de él ya en su temprana infancia tiene su correspondiente literario en los numerosos personajes, jóvenes y de sexo masculino, que destacan por su hermosura y natural elegancia. Esa belleza juvenil que tanto lo atrae, da lugar a interpretaciones psicológicas y morales muy características dentro de la trama general del relato, según los casos. Es frecuente que la perfección física vaya acompañada de inocencia e ingenuidad, como en Miguel, el niño protagonista de *El retrato amarillo*; Tristán de *La casa*, Pier Francesco y Juan Bautista Martelli en *Bomarzo*; Aiol, héroe de *El unicornio*; Aquiles en *Cecil*; Sergio, protagonista de la homónima novela; o Juan Cané de *Los libros del Sur*.

Sin embargo, los acontecimientos, a menudo dictados por la fatalidad, les tienen reservados destinos muy diferentes. Algunos de ellos son víctimas del mundo de los adultos, por culpa del cual descubren de modo traumático el sexo, casi siempre homosexual. Esta circunstancia, que nos vuelve a remitir a las experiencias propias del escritor, provoca en estos jóvenes delicados reacciones muy dispares, cada una con valores simbólicos diferentes.

Tristán es víctima de un asesinato, pero seguirá presente en la casa familiar bajo forma de fantasma, como símbolo de su innata inocencia. En otros muchos casos, estos personajes en edad púber se decantan por la huida ante unas escenas y sensaciones del todo incomprensibles. Miguel se refugia en un mundo de ensoñación que lo aleja de la vida real, Sergio huye de un lugar a otro, pero sin conseguir alejarse de ese impulso erótico, que termina dominándolo hasta llevarlo a la muerte. Situados en polos opuestos, Aiol lucha denodadamente para borrar esa mácula, que sólo eliminará sacrificando su propia vida, mientras que Juan Bautista se rendirá y entregará desde el principio a una vida sexual lúbrica y pecaminosa que lo conducirá a la perdición. Aquiles, por su condición divina, descubrirá su propia sexualidad de forma natural, sin complejos, y seguirá su destino de héroe.

d) El noble Orsini y el sexo

Análoga experiencia del duque en Florencia

Este aspecto íntimo asume también una gran importancia en la vida de Pier Francesco Orsini, y como consecuencia en la trama de *Bomarzo*. La permanencia del protagonista en la capital toscana, a parte de ser la primera ocasión en que se separaba durante un período de varios años de toda su familia, será también la ocasión de sus primeras experiencias con el amor y con el sexo, otros puntos neurálgicos de su personalidad, asociadas a personas cuya imagen y recuerdos lo acompañarán hasta el final de sus días. Aun salvando las distancias que ha de haber entre la dimensión real y la fantástica que mueve toda creación artística, es obvio que no se trata de simples coincidencias, sino que muchos de estos elementos están relacionados con situaciones reales de la vida del escritor. Así, ese episodio es experimentado por el escritor y su personaje a la misma edad, quince años, durante su primer viaje fuera de casa y a manos de un adulto.

Bomarzo y la presencia de los traumas infantiles en la obra de Mujica Láinez

De esta forma, tales episodios escabrosos padecidos por Vicino lo conectan con un grupo de novelas unidas por el tema del erotismo infantil. Esta serie relatos, de gran importancia en el marco de la narrativa mujiciense, cruza transversalmente toda su

producción literaria, desde la obra que la inaugura, *El retrato amarillo*, hasta la última, *Los libros del sur*, iniciada casi treinta años después, y que el autor dejó precisamente inconclusa en el capítulo en que el protagonista Juan Cané acaba de sufrir esa experiencia traumática. Por consiguiente, *Bomarzo* sería en este caso una etapa intermedia, en la que ese episodio erótico adquiere un gran valor simbólico, que después tendrá réplicas en otras novelas, como *El laberinto*, *Sergio* y *El escarabajo*, hasta llegar a *Los libros del Sur*.

6.4. IDENTIDAD COLECTIVA

a) Mujica Láinez, testigo de una época

Como apunta Ángel G. Loureiro a analizar el fenómeno autobiográfico (1993: 44), aun siendo la indagación personal del autor el eje central de toda obra de corte autorreferencial, el individuo tiene una doble sujeción, una individual, otra colectiva, y ambas son piezas esenciales en la conformación de una propia identidad. Por tanto, en el estudio de las literaturas del yo son igualmente importantes, junto a la introspección, disciplinas e instituciones sociales y políticas que nos ayudarán a comprender el marco histórico-social en el que nace y vive el autor.

Mujica Láinez no es ajeno a esta perspectiva y en su obra se refleja, junto a sus vivencias personales, la crisis social que le tocó observar a su alrededor, empezando por su propia familia. Y algo que le atraerá sobre todo será la visión del individuo como víctima inocente de las circunstancias, chivo expiatorio de las culpas de su clase social:

En todos esos libros hay muchos recuerdos de mi familia. Y, claro, un gusto personal, al que se suma la influencia de todo eso que ya había oído contar. El «perdedor» viene también de los recuerdos familiares. La mía era una familia de mucha calidad espiritual que ha ido perdiendo todo; y eso me ha impresionado.

(Villena, 1979: 22)

El personaje Pier Francesco Orsini no es ajeno a esta propensión del autor a proyectar esta visión del final de un estilo de vida que queda simbolizado en un solo individuo sobre el que cae todo el peso de la historia (Villena, 1979: 22): “Por otro lado, siempre me han interesado más los personajes desvalidos y sin suerte. Los he querido más... El duque de Bomarzo, por ejemplo”

b) Vida afortunada

Llama la atención comprobar que, a pesar de considerarse nuestro autor un extraño en el mundo que le ha tocado vivir, a pesar de haber asistido desde su infancia al trágico descalabro de una parte tan importante de la sociedad argentina como había sido la vieja aristocracia criolla, que él consideraba cimiento de la nación, símbolo de la identidad argentina; a pesar de todo, en sus entrevistas declara sin titubeo alguno que, después de todo, se considera una persona feliz y afortunada, de ahí que se sienta muy satisfecho y contento con su vida:

sabía que iba a ser escritor, pero no podía suponer las cosas que me han pasado, ni podía imaginar que iba a vivir aquí ni que iba a amar tanto ni tan profundamente, ni que iba a viajar como lo he hecho. Me parece que mi vida ha sido buena, muy feliz. Me gusta y si tuviera que volver a vivirla nada le tocaría.

(Miguez, 1990)

En efecto, si se compara con buena parte de las familias patricias porteñas, incluida la suya, Manuel Mujica Láinez consiguió llevar una vida bastante desahogada a nivel económico. Las estrecheces que provocaron las malas inversiones financieras de su padre no llegaron a tener secuelas dramáticas en la vida cotidiana de la familia, por lo que, aun respirándose un aire de crisis por doquier, el escritor llevó una infancia dichosa y tranquila, gracias a la cual pudo recibir una formación propia de su clase, yendo a los centros escolares más prestigiosos de la capital y teniendo a disposición profesores privados, además de contar con el ambiente culto y refinado de su hogar que tanta huella dejaría en su personalidad y en su obra. Tampoco faltó en su caso otra de las costumbres distintivas de la clase alta bonaerense: el obligado viaje a Europa. De niño, Mujica Láinez se trasladó al Viejo Mundo con toda su familia, donde vivió una enriquecedora experiencia de casi cuatro años en contacto directo con las culturas francesa e inglesa.

Aun ventiañero inició con buen pie sus dos actividades principales, la profesional como periodista y la artística como escritor, gracias a las cuales pudo esquivar la ruina económica que sí fue cayendo sobre bastantes amigos y allegados suyos. Si a esa buena posición laboral añadimos su matrimonio con Ana de Alvear, miembro de una adinerada y prestigiosa familia bonaerense, es más que comprensible que nuestro novelista se considerase una persona afortunada. Había sido testigo directo del final de una época a la que seguirá nostálgicamente vinculado durante toda su vida, pero sin tener que renunciar a la posibilidad de disfrutar de una infancia y adolescencia con todas las comodidades y todo el cariño de los suyos, sin ser víctima de la ruina económica que se abatirá en la primera mitad del siglo XX sobre la mayor parte de la aristocracia criolla.

c) Agudo observador de la sociedad

A esa posición privilegiada en la que se encontró se debe también en buena parte que en ninguna ocasión, y menos aún en sus novelas, se transparente algún resquicio de rencor o resentimiento hacia los responsables directos del derrumbe de todo el grupo social al que pertenecía, al menos de forma clara y directa. Ni hacia los propios miembros de su casta, culpables de la catástrofe por no haber estado a la altura de las circunstancias, al haberse dejado obnubilar por la vanidad de su cómoda posición social, el lujo y la superficialidad, y no haber sabido reaccionar ante el nuevo contexto histórico-social. Ni tampoco hacia la nueva clase dominante que había conseguido desbancar a la vieja clase argentina, a la que de todas formas nunca verá con buenos ojos (Cruz, 1978: 33).

La narrativa mujiciense es una crónica de la clase alta argentina en toda regla. Su autor vivió desde dentro ese trance tan crucial desde el esplendor hasta la inexorable decadencia, tanto en el papel de testigo como en el de actor. De pequeño no dejó de ver y conocer en su hogar a multitud de personajes característicos de ese mundo que se encaminaba a su fin, y ya adulto asistió de forma incansable a las fiestas, tertulias y eventos culturales de todo tipo que se sucedían incesantemente en la capital argentina. Además de diversión, fueron estas ocasiones especiales para profundizar en su estudio

concienzudo, casi científico, de una forma de vivir y de ver la vida que estaba a punto de extinguirse.

Y que todo ello fuese expresado con un lenguaje literario de claros ecos barrocos, de una rara perfección en su factura y una sorprendente riqueza léxica, no le quita valor frente a un tratado histórico o sociológico. El haber sentido un sincero amor hacia dicho estamento social, del que se consideraba miembro de pleno derecho aunque le hubiese tocado nacer en el peor momento, el poder contar con envidiables dotes de observación y con una seria labor de documentación, hacen de él uno de los escritores que entendió a su clase como pocos y que supo expresar todo ese saber a través de una obra literaria de gran calidad (Piña, 1989: 10).

d) Virtudes y defectos de su estirpe

Ese vínculo con su estirpe y con lo que ésta representaba es tan intenso que no dudará en imitar las costumbres, gustos y vicios que vio de niño en sus propios padres y demás familiares. En varias entrevistas no tendrá objeción alguna a definirse a sí mismo como una persona frívola, pero se trata en su caso de una frivolidad deliberada, por consiguiente “inteligente”, fruto de sus convicciones más profundas, usada como reivindicación extrema de su pertenencia a la rancia oligarquía argentina y, por qué no, como última posibilidad que le quedaba para evadirse de una realidad que le resultaba

extraña –la cual a su vez lo consideraba a él un extraño- y de volver al “útero materno”, a sus raíces (Francés 1986: 15).

De hecho, la total sinceridad y coherencia de su forma de pensar y de ver la vida se demuestra precisamente con las actitudes que va tomando como escritor y como ciudadano, pero también en aspectos de gran valor simbólico como son sus preferencias a la hora de vestirse, su forma de relacionarse con los demás y el tipo de vida que llevará.

Ya el simple hecho de que decidiera en la última etapa de su vida retirarse a la mansión El Paraíso junto a su madre y tías deja bien claro que el apego al pasado precisaba sobre todo que continuase el contacto físico con sus seres más queridos, que eran las personas que le habían transmitido desde siempre ese orgullo de clase, además de ser prácticamente las últimas reliquias de ese mundo ya desvanecido.

Con estas premisas, había que dar por descontado que nuestro escritor imitaría hasta en los últimos detalles a los que para él eran ante todo un modelo de vida, aunque con reservas. Así, Manucho recreará cada vez que pueda, en su propia vida y en su literatura, esos ambientes festivos basados en banquetes, cenas y bailes que distinguieron toda la clase alta bonaerense, y que también distinguirán a su propia familia. Eran ocasiones de evasión en que el escritor, rodeado por personas como él, buscaba el esparcimiento y la alegría mediante un cóctel de refinamiento y lujo, que se percibía en las casas en que se celebraban tales fiestas, en la decoración, en los atuendos y, por qué no?, en un pronunciado toque de desinhibición y lujuria que no estaba vedada a los miembros de la vieja clase dominante, siempre que se llevara a cabo con buen gusto, evitando lo vulgar y grosero (Carretero 1990: 87).

Él mismo se definirá como un gran pecador, y lo hará sin ningún tipo de arrepentimiento, al menos de forma aparente. Era como si el hecho de pertenecer y simbolizar, incluso de forma provocativa, un estilo de vida propio de sus antepasados del siglo XIX, conllevara inevitablemente este otro aspecto más oscuro. Por lo que él se asumía –y se vanagloriaba de eso- en lo bueno y en lo malo, con una responsabilidad sin atisbo alguno de vergüenza. Además, y su obra de nuevo es su mejor arma y prueba, la Humanidad, nos guste o no, quiere decirnos el autor, está marcada por la contraposición entre los dos polos de esa doble naturaleza, la bondadosa y la maligna, que es el motor de la historia.

e) Arte, belleza y coleccionismo

Otro aspecto que le transmiten los suyos desde pequeño es la manía del coleccionismo. Durante toda su vida y de forma obsesiva no dejará de incrementar el ya de por sí alto número de libros, obras de arte y objetos de todo tipo heredados de su familia, amén de los que después recibiera de parte de la familia de su mujer y los que le fueron regalando a lo largo de su vida.

En varias ocasiones el escritor cuenta divertido la multitud de peripecias en que se vio envuelto durante sus viajes, algunas de ellas peligrosas, para poder adquirir y llevar hasta Argentina extraños objetos, algunos de ellos de grandes dimensiones y peso. Y al momento de trasladarse a El Paraíso, su remanso de paz particular, hecho a su imagen y

semejanza, no prescindirá de ninguno de ellos ni escatimará gastos y esfuerzos para reunirlos todos allí. A título de ejemplo, eso es lo que ocurrió con una enorme estatua regalo de su suegro que se le antojó colocar en el parque de su nueva morada: no renunció a ella aunque para ello el camión que la transportaba tuviera que recorrer cientos de kilómetros y afrontar un sinnúmero de imprevistos, como la imponente huelga general del 69 que paralizó a todo el país (Hermes 1991: 172-173).

Ese afán por reunir en su casa una gran cantidad de objetos es en primer lugar consecuencia de su amor por la belleza, no sólo artística, que en edad temprana le transmitieron en su hogar y que él considerará como parte integrante de su persona y de su existir. Sin embargo, esta atracción hacia todo lo hermoso esconde además el modo de aislarse del mundo que le circunda, de recuperar y de seguir en contacto con un pasado que siempre añorará.

Esa intensa sensación de frescura y de misterioso júbilo ante la obra de arte, tal vez es la principal meta que nuestro autor perseguirá con ahínco durante toda su vida, es la que aspira –y generalmente logra- ofrecer al lector que decide adentrarse en sus mundos literarios. Para él belleza y arte, antes inseparables, son uno de los grandes placeres de la vida, sólo accesibles a personas que posean una especial sensibilidad, razón por la cual se transforma también en un claro toque de distinción (Cruz, 1978: 3). Por consiguiente, sus creaciones literarias han de buscar sobre todo esto, provocar en el lector una grata sensación que sólo puede dar la belleza artística. Nada más lejos de otro tipo de artistas que ven en sus obras una herramienta más para comprometerse ideológicamente y expresar sus protestas y sus reivindicaciones políticas.

Mujica Laínez se niega a reducir la literatura a un apéndice del mundo que le rodea, ya de por sí prosaico y ordinario, pues piensa que el arte tiene una función bien

diferente que lo aparta de la vida real y que hace de él una alternativa a esa misma vida que rechaza, por lo que sus libros ofrecen una oportunidad de evadirse, al menos temporalmente y de forma ilusoria, de la cruda realidad.

Su pronunciado esteticismo, su estilo refinado y sobrecargado, repleto de matices cromáticos y sensoriales, que busca ante todo el deleite producido por la belleza formal a través del uso virtuoso del lenguaje, puede ser considerado también como una forma más o menos velada de mostrar su posición ideológica. Frente a un presente aséptico y anodino en el que el individuo se siente incómodo, el artista descarta a priori la opción de criticarlo o, peor aún, combatirlo con el arma de la literatura, y decide voluntariamente escabullirse de él e inventarse con su propia fantasía un mundo más conforme a sus propias necesidades.

f) Amor: patria y amistad y sexo

Sin ánimo alguno de defender su postura ideológica o sus elecciones en el campo artístico, sino con la simple intención de conocer y comprender mejor al autor para interpretar más adecuadamente su creación literaria, podemos afirmar con total seguridad que, de la misma forma que su actitud provocadora y algo despreciativa hacia la sociedad en que le tocó vivir se puede considerar fruto de una reacción contra un mundo que rechaza, el amor es sin lugar a dudas el sentimiento humano que para

nuestro autor salva a la humanidad de sus pecados y que lo salva a él mismo del entorno con el que no se identifica.

El amor puede aparecer bajo multitud de formas y todos esos matices tienen cabida en la cosmovisión de Mujica Láñez. Acabamos de ver el amor a la belleza que nos transmite la naturaleza y la que consigue crear la mano del hombre mediante el lenguaje artístico. A éstos hay que añadir el amor que se siente hacia el prójimo, con una amplia gama de tonalidades. Una de ellas, la más pura e inocente, está producida por la simple amistad, a la que nuestro autor le dará una enorme importancia y que mostrará en la vida real con los que lo frecuentan a través de su generosidad y su hospitalidad (su casa estuvo siempre abierta a los amigos). Es este sentimiento el que inunda toda su literatura de frescura y de calor humano, el que consigue que el lector leyendo una de sus obras tenga la sensación de estar en su propia casa, de identificarse con el personajes, de considerar ese mundo que Manucho le muestra como un mundo a su propia medida (Carretero Cerrada, 1990: 87).

Otra de las caras del amor es el que late hacia su familia, hacia su clase social, la oligarquía criolla, y hacia la patria, entes estos que tienden a confundirse en el imaginario del autor. De hecho ve en sus raíces los verdaderos pilares de la nación argentina. En relación a esto, históricamente se constata que mientras la aristocracia porteña vivió una larga época de prosperidad, ésta se tradujo en un auge económico en todo el país. En cambio, nada más entrar aquélla en una profunda e irremediable decadencia, toda la Argentina padecerá inexorablemente sus devastadoras consecuencias.

Por esta razón el sentimiento de patriotismo Manuel Mujica Láñez es tan peculiar como sincero, del todo ajeno al que puso de moda el populismo peronista. Su amor a la

patria no es ni mucho menos chauvinista ni un nacionalismo exaltado. Nunca quiso militar en ningún círculo o movimiento de tendencias políticas explícitamente nacionalistas, pues veía en ellos (su obra lo demuestra constantemente, la historia nos da esa enseñanza) un instrumento que, cuando cae en manos equivocadas, sirve para manipular al pueblo. Y sin embargo, el amor que siente el autor hacia su ciudad y hacia su país es un dato incuestionable. Baste pensar en las obras dedicadas a Buenos Aires, mediante las cuales repasa toda la historia de la ciudad desde su fundación, con el fin de crear alrededor de ella y de toda la Argentina un mito que le otorgue los atributos necesarios para colocarse en el mismo nivel que las demás grandes urbes del mundo. Más adelante tendremos ocasión de ver cómo la narrativa mujiciense a través de un complejo juego de espejos tiende a identificar sin más entes pertenecientes a planos tan diferentes como Argentina-Buenos Aires-oligarquía porteña-él mismo.

En tercer lugar, el sexo es quizás para el escritor la expresión más intensa del amor, a la vez que la más problemática, al estar caracterizado por un continuo y peligroso movimiento pendular pasión-odio. Efectivamente, como ya hemos tenido ocasión de comentar anteriormente, el deseo sexual, visto en su doble vertiente dicotómica, como fuente de placer y como instinto que tiende a esclavizarnos y que nos obliga a apoderarnos de la persona que nos produce esa sensación, es omnipresente en todas sus obras, casi su más característica marca de identidad.

Por consiguiente, creemos no exagerar si afirmamos que el amor carnal como tema literario es uno de los principales en su literatura, una de sus grandes obsesiones, de la misma forma que lo debió ser en la vida real (no olvidemos su condición de homosexual y lo que eso conlleva en una sociedad católica y machista como la argentina). Es curioso notar que un asunto tan engorroso y delicado como este, tabú para la sociedad

bienpensante, sea tratado en la narrativa mujiciense desde infinidad de perspectivas. Sólo por nombrar algunas de ellas, destacan el aspecto trágico y pesimista que suele alcanzar en bastantes de sus principales relatos, al ver en el sexo la cara más oscura y misteriosa de la naturaleza humana, una fuerza incontrolable que las más de las veces hace de los hombres víctimas indefensas a las que el destino les tiene reservados un final violento y despiadado. Son bastante emblemáticas novelas como *Bomarzo*, *El unicornio* y *Sergio*.

Por contra, a partir de *De milagros y melancolías* se irá abriendo camino una visión irónica y cómica del sexo, con la cual se subraya lo frágiles que son los hombres respecto al ardor erótico. Ante esta realidad no hay otra posibilidad que la de la resignación, la de aceptarlo como una característica común a todo el género humano, independientemente de las épocas históricas o zonas geográficas en que le haya tocado vivir. En este caso la forma de expresarlo es mediante la comicidad, un humor aparentemente divertido, pero en realidad no muy distante de la visión dramática de la sexualidad, al compartir ambas perspectivas un fondo común: el hombre está indefenso contra el embate del deseo carnal.

Otro aspecto es la decisión de evitar siempre las escenas pornográficas, basadas en la descripción pormenorizada del acto sexual. Bien es verdad que no faltan en sus novelas los episodios de gran crudeza, pero en estos casos el autor con ello quiere detenerse en su valor simbólico, en las repercusiones que esa experiencia tendrá en el protagonista y en el desarrollo de la trama, más que en la enumeración voluptuosa y gratuita de detalles explícitos. Mujica Láinez descarta sistemáticamente el tratamiento pornográfico del sexo por una cuestión de principios, más estéticos que morales. En el

arte genuino y de calidad basado en la belleza y en el buen gusto, cuenta más la sensualidad, las connotaciones, lo sugerido, que los datos crudos y directos.

g) Fe católica, magia y superstición

Otra de las señas de identidad de Manuel Mujica Láinez, tan bien reflejada en su obra, es la extraña convivencia de un sentimiento cristiano, más por herencia familiar y nacional que por profundas convicciones religiosas, con una mirada constante a todo lo relacionado con lo sobrenatural y lo misterioso. El escritor nunca renegará de su fe católica, pero nunca se aventurará en cuestiones de tipo teológico o metafísico. Hablará frecuentemente de valores cristianos como el amor, la generosidad y el perdón, pero vistos como virtudes comunes a todas las religiones y culturas, presentes -y ausentes- en la sociedad cristiana como en las de otros credos. No suele entrometerse en asuntos relacionados con el papel jugado por la Iglesia en la historia de Occidente. Y aunque nunca llega a defender posiciones anticlericales, tampoco renunciará a hacer críticas más o menos veladas contra una institución a la que se le ha acusado de una actitud hipócrita y conformista que la ha llevado a subirse al carro del vencedor de turno con tal de preservar sus privilegios y su papel dominante. Baste pensar en la descripción que hace del Vaticano durante el siglo XVI en *Bomarzo* y en la valoración de la labor evangelizadora en América en la novela *De Milagros y Melancolías*.

En cuanto al elemento sobrenatural, es curioso notar que tanto él como buena parte de sus personajes se dejan guiar sin apenas resistencia por una fuerza casi tan intensa como la sexual, la de la magia. Manucho durante toda su vida se dirigió constantemente a magos y videntes para intentar conocer mejor su futuro, su destino, y para conocerse mejor a sí mismo. Solía hacerlo antes de tener que tomar una decisión importante. Él mismo cuenta que aún siendo un niño varias personas previeron que iba a ser escritor, y precisamente la premonición lo animó a alcanzar esa meta. De la misma forma, la lectura astral de otro vidente barruntó que los últimos años de su vida los transcurriría en una casa llamada como una de sus novelas, *El Paraíso* (Miguez, 1990).

Así las cosas, no es de extrañar que el duque de Bomarzo se deje guiar hasta un final trágico por ese afán de inmortalidad que una carta astral le prometía, o que el protagonista de *El unicornio* vaya en busca de un destino que le había sido asignado desde su nacimiento. Todas sus obras están repletas de magos y de personas con poderes sobrenaturales, y lo sorprendente no es su simple presencia, sino sobre todo la naturalidad con que los inserta en sus historias. Para el autor cuestiones como el destino, la magia y la existencia de personas con una sensibilidad especial que les brinda la posibilidad de comunicar con seres inanimados y de otros mundos, son creencias sólidas por las que no tiene atisbo alguno de vergüenza, antes bien, lo declara públicamente y lo defiende con su literatura.

Relacionado con este último punto, en todas sus obras hay una perfecta imbricación entre la realidad y un mundo fantástico paralelo, cuyos habitantes, fantasmas, hadas, duendes y demonios, no tendrán reparos en traspasar la frontera entre ambas dimensiones para interactuar con personas de carne y hueso. No se trata de simples elementos decorativos sino, en muchas ocasiones, elementos fundamentales de la

historia, sin los cuales no sería posible comprender hasta el fondo el mensaje y las sensaciones que nos quiere transmitir el autor.

7. EL ARTISTA

7.1. SINGULARIDAD DE MANUEL MUJICA LÁINEZ

a) Un escritor inclasificable?

En el contexto de la narrativa argentina del siglo XX el caso de Manuel Mujica Láinez es peculiar, por lo que intentar enmarcarlo en una generación o corriente literaria específica a partir de los parámetros literarios de la época se convierte en una tarea harto complicada. Esto ha llevado a unos estudiosos a etiquetarlo sin más como un “escritor inclasificable” (Martín, 2004), algo que según nuestro parecer es injusto, pues conlleva un cierto matiz despectivo, como si su obvia singularidad, el simple hecho de salirse de los cánones artísticos de su período, hiciera de él un escritor incómodo para la crítica.

Otros en cambio lo han definido poéticamente como una “isla casi paradisíaca en medio de un mar bravío y tempestuoso” (Lastra, 1988), por ser la suya una literatura diáfana, llena de humanidad y sentimientos, para nada pretenciosa y rupturista, que en su afán de perfección y de ofrecer simple y llanamente goce estético mira hacia la grandeza artística de otras épocas y otras naciones, ignorando las grandilocuentes y a veces fatuas propuestas revolucionarias del segundo tercio del siglo XX.

Este fuerte individualismo no se circunscribe a una sola de sus facetas, sino que es patente tanto en su vida por su fuerte apego al pasado, su elitismo y su impronta cosmopolita, como en el plano literario por su estilo preciosista y arcaizante, sus temáticas preferidas y la manera de afrontarlas. Él mismo era seguramente consciente de su particularidad y, lejos de rechazarla, alimentaba adrede esa imagen de artista excéntrico por dos razones principales: una más profunda, como respuesta provocadora hacia una sociedad en la que se siente un extraño, con la que no comparte casi nada; y otra más práctica, relacionada de forma más directa con su actividad literaria, al ver que los escándalos y las polémicas que solía tener con los críticos literarios y con otros escritores podían ser una forma eficaz de hacer publicidad a sus libros, en el intento de abrirse camino en un mercado literario cada vez más competitivo y difícil.

Su misma formación cultural es sintomática de sus rarezas. Como iremos viendo más abajo, las circunstancias de la vida y sus propias inclinaciones dan lugar a que se vaya forjando un bagaje cultural indudablemente amplio, pero a la vez variopinto y caótico, en donde notamos más aportación del siglo anterior que de las tendencias más novedosas de su época. Esa es la razón por la que lee con asiduidad los clásicos argentinos, españoles y franceses, mientras que prefiere obviar la multitud de movimientos artísticos vanguardistas que se suceden en el primer tercio del siglo XX.

Años más tarde, en pleno auge del llamado “boom de la narrativa hispanoamericana”, se aísla de la literatura argentina, critica algunos aspectos de este movimiento literario e incluso llega a enfrentarse abiertamente a algunos de sus protagonistas. Ahora su mirada –y su fama- se vuelve hacia Europa (Rossetto, 1995: 88-89). Esta posición artística e ideológica no será bien vista por buena parte de los intelectuales nacionales, que lo tildarán de “escritor extranjerizante, frívolo y decadente”, estigma que acompañará a su obra después de la muerte del autor (González Toro: 1999).

Estas decisiones son fruto de su propia sensibilidad artística y condicionarán a su vez su producción literaria. Es por eso que creemos importante ocuparnos ahora de su relación con los movimientos artísticos de su época y los inmediatamente anteriores, para intentar, si no clasificarlo, al menos enmarcarlo a partir de diferencias y parecidos con autores y grupos artísticos de su entorno.

b) Influencias literarias

Individualismo y mirada hacia generaciones anteriores

La sensación de haber nacido en una época equivocada que hemos apuntado en Mujica se traslada igualmente, de forma automática, al campo de las letras. Durante sus setenta y cuatro años de vida se sucedieron en su país y a escala internacional una larga serie de movimientos artísticos a los que él bien habría podido adherirse de haberlo

deseado. Frecuentó a un sinnúmero de artistas de las tendencias más variopintas, con algunos de los cuales instauró una gran simpatía e incluso llegó a compartir amistad; colaboró con gran número de revistas y periódicos adscritos a una corriente literaria u otra, tuvo ocasión de conocer sus objetivos y postulados, pero no simpatizó con sus gustos o preferencias literarias.

Así, por ejemplo, no se vio atraído por el experimentalismo vanguardista que giraba alrededor de la revista *Sur*, aun a pesar de haber sido muy amigo de su directora, Victoria Ocampo, y de haber publicado en sus páginas varios artículos². Otro tanto ocurre con revistas como *Martín Fierro*, muy influida por los nuevos aires de revolución estética de aquellos años, sobre todo por el surrealismo francés y por el ultraísmo borgiano; o bien con *Boedo*, medio de expresión de aquellos escritores que veían en el arte ante todo una misión social y política (Cruz, 1978: 61-63).

Pero a causa de su particular sensibilidad artística y de su carácter independiente, que lo llevaba a evitar que lo homologaran a otros artistas, prefirió no integrarse en ningún grupo o asociación, excepción hecha de la SADE, a la que perteneció durante decenios y en la que ocupó cargos importantes junto a Borges, Martínez Estrada y otros intelectuales y artistas argentinos. Aunque habría que precisar que en este caso la decisión se debía más a razones ideológicas, resistencia frente al envite peronista, que estrictamente artísticas (Reportaje, 1981).

Frente a las modas artísticas de sus coetáneos, Manucho sentía una fuerte atracción por el pasado. Estaba muy orgulloso de su familia y de sus raíces, como hemos mencionado previamente. Sus antepasados se remontaban hasta los mismos fundadores

² Incluso esta revista cultural bonaerense le dedicará en 1986, pocos años después de su muerte, un número entero a la figura y obra de Manuel Mujica Láinez.

de Buenos Aires, eran padres de la patria, y entre ellos se contaban infinidad de periodistas y de hombres de letras, algunos de ellos verdaderos iniciadores de la cultura y literatura argentinas. Se vanagloriaba de ser descendiente del poeta neoclásico Juan Cruz Varela y del periodista Manuel Laínez. La escritura era una marca familiar y por tanto se veía a sí mismo como su modesto continuador, de la misma forma que antes de él lo había sido también su madre (Pogoriles, 2000).

Pero su predilección se concentraba en la Generación de 1880, que representaba las esencias del espíritu nacional. En una época tan convulsa como la terrible dictadura de Rosas, estos héroes románticos, que como hombres de armas se habían enfrentado heroicamente al autoritarismo y a la barbarie en defensa de los ideales de igualdad y libertad, como hombres de letras habían demostrado una sensibilidad y un talento fuera de lo común, y en la intimidad se mostraban como hombres elegantes y refinados, propensos a la vida mundana y bohemia. En resumidas cuentas, reflejaban mejor que nadie el ideal del verdadero patriarca, coherente con sus principios en todos los ámbitos de la vida, tanto en la esfera íntima familiar como en la pública, la social o la literaria.

Uno de los más representativos integrantes de la generación es Miguel Cané, literato famoso sobre todo por su obra *Juvenilia* (Francés Vidal, 1986: 15-18), fue tío bisabuelo de Manucho quien, deslumbrado por su fama y por la leyenda que lo rodeaba, le dedicó una minuciosa biografía, a la que le seguirán dos más sobre otros tantos componentes de aquel mítico grupo de poetas gauchescos, Hilario Ascásubi y Estanislao del Campo.

Ese anclaje en el pasado para él significaba mucho, pues era una forma de sentirse parte de una vasta comunidad cultural y de seguir recibiendo a través de estos próceres de la patria las esencias de lo argentino. Aun reivindicando su propia originalidad, Manuel Mujica Laínez tenderá a considerarse deudor de esa generación y a reconocer

una profunda influencia que, de forma continua y latente, envuelve toda su obra literaria (Francés Vidal, 1986: 212)

Es esta actitud la que lo colocó por iniciativa propia fuera de todo tipo de clasificación. A la larga, sin embargo, será una posición incómoda que terminará revolviéndose contra él y contra su obra, provocándole sin querer una marginación en el campo de la literatura argentina, lo que se puede comprobar fácilmente si se consultan los principales manuales de historia de la literatura hispanoamericana actualmente en circulación, situación que dura desde hace ya varios decenios y que sólo recientemente parece haber empezado a remitir para ir dando paso a una valoración más justa de su vasta y rica producción narrativa.

Modernismo y decadentismo

Si quisiéramos analizar su obra literaria poniendo como punto de referencia corrientes literarias y escritores de su época o anteriores, podríamos señalar su proximidad a la literatura modernista y decadentista en sentido lato, sea a nivel de contenido sea a nivel de expresión.

En cuanto a temas y ambientaciones, sus novelas nos recuerdan bastante a escritores como Henry James, Marcel Proust y Virginia Woolf, pertenecientes a una forma de escribir literatura que podríamos definir artesanal, respetuosa del lema “el arte por el

arte”, y de carácter totalizador, por pretender concentrar en su obra toda la visión que el autor tiene de la vida y del mundo, a través de un narrador omnisciente (Piña, 1989).

Estos tres escritores coinciden con Manucho en la tendencia a recrear en sus páginas las costumbres y vicios del estamento social al que pertenecieron, el de extracción burguesa y aristocrática, marcados por el lujo y la desinhibición. De hecho todos ellos se encuentran entre los principales representantes de la literatura de la alta sociedad, en la que se refleja con total fidelidad su refinamiento y su mundanidad, mezclados con una atmósfera manifiestamente corrompida y decadente tan característica del período histórico a caballo entre los siglos XIX y XX (Font, 1976: 140).

Hay además otras coincidencias que ayudan a que la obra de todos estos escritores tienda a transmitirnos puntos de vista y sensaciones muy semejantes. Por ejemplo, la mayoría de ellos transcurrieron una infancia enfermiza que a medio plazo les condicionaría psicológicamente. En efecto, en todos los casos se trata de personas reflexivas y de gran sensibilidad, muy proclives a la fantasía. Otro dato muy importante es la forma obsesiva con la que tocan el tema del sexo, debido en parte a experiencias traumáticas vividas durante la niñez o adolescencia, y en parte a la relajación con que se trataba este aspecto en las familias acomodadas. A menudo se trata de tendencias bisexuales u homosexuales (Cerrada Carreter, 1990: 1179).

Porque a todos estos escritores les tocó vivir precisamente el ocaso de una época de opulencia que se vino abajo al cambiar el contexto histórico, y por culpa también del derroche y de la inoperancia de sus miembros, que no supieron estar a la altura de las circunstancias. A Manucho en concreto le impresionó tanto el hecho de haberse convertido sin saberlo en un testigo privilegiado de esa ruina, que no dejará de seguir

reviviendo insistentemente en toda su obra aquel trance por el que pasó él mismo con su propia familia. Es como si, volviendo a esos días de efímera felicidad procurase dar una explicación al derrumbe de todo un grupo social que durante siglos y hasta hacía relativamente poco había dominado la escena argentina.

Para llevar a cabo este cometido precisará indagar desde dentro a aquella aristocracia de estancieros venida a menos, que acabará sucumbiendo por culpa de dos acontecimientos principales. En primer lugar, por los cambios bruscos que iban sacudiendo a los principales países industrializados desde finales del siglo XIX y que culminarán con la gran crisis económica internacional de 1929. Sus consecuencias golpearán a la sociedad argentina con especial virulencia al año siguiente. En segundo lugar, ya en el ámbito político nacional, por el advenimiento de la democracia de masas del primer gobierno del radical Hipólito Yrigoyen, que supone el ingreso por primera vez en la vida política del país de un amplio sector de la sociedad que hasta entonces no había tenido ni voz ni voto en los asuntos de Estado (Pogoriles, 2000).

Pero las indagaciones de Mujica no son un tratado de sociología basado en documentos oficiales y cifras, nada más lejos de sus las intenciones. Aun sin despreciar la documentación, a la cual recurre siempre como paso previo a la composición de una obra literaria, nuestro autor no quiere salirse del ámbito artístico y desde éste lo que procura es estudiar estos acontecimientos que transforman radicalmente la historia contemporánea de la Argentina, pero desde un enfoque para él mucho más cómodo a la vez que entrañable: estudia con especial detenimiento el aspecto psicológico y emocional de aquellos perdedores, de aquellos destinos caídos que no supieron reaccionar ante un destino adverso que ya se venía anunciando con mucha antelación (Villanueva, 1979: 292-293). Muchas de estas personas, frágiles víctimas de los errores

de su clase social, de sus mayores, le producen al escritor una especial ternura. Son estos hondos sentimientos de afecto y de comprensión hacia sus personajes los que transpiran sus historias. Y no ha de extrañarnos la desgarradora conmoción que despiertan en él sus desgraciados protagonistas, pobres desvalidos que repentinamente, casi sin darse cuenta, se ven desposeídos de todo, pues en muchos casos se basa en la experiencia padecida por miembros de su propia familia.

Desde este punto de vista Mujica Láinez tiene con la novela psicológica francesa, en concreto con Marcel Proust, muchos rasgos en común, sobre todo esa rara sensibilidad llena de humanidad que guía su escritura, así como las técnicas narrativas necesarias para trasladar tales emociones a su obra. Como consecuencia, ambos coinciden en la propensión a colocar el estado psicológico de los personajes -su dolor y su impotencia, las hondas contradicciones interiores que los domina y el autoengaño como única salida ante un conflicto interior sin solución- por encima de la historia misma que se nos cuenta, que a menudo es escasa, sin apenas tensión argumental, porque todo el interés del autor se concentra en la personalidad de sus criaturas literarias (Cerrada Carretero, 1990: 1179).

También notamos entre los dos escritores ciertas afinidades temáticas. Manucho, igual que el novelista francés, tiende a reconstruir de forma obsesiva e insistente, con minucia, aquel pasado que se le antoja tan lejano. Es como si él -y sus personajes- no pudiera resignarse a aceptar que se hayan desvanecido para siempre y que sean ya irre recuperables todos aquellos momentos que llegó a saborear de forma fugaz en los mismos estertores de su final y cuyas imágenes, que no quieren darse por vencidas, siguen aflorando a la mente mezcladas con una vaga sensación de ingenua e infantil ufanía. Así las cosas, la única esperanza que queda en pie es procurar seguir en contacto

con ese tiempo perdido, sea como sea, aunque sea sólo por medio de una vana y sutil ilusión.

Y es aquí donde la literatura le brinda al escritor la posibilidad de revivir esos días añorados, de recrearlos a su antojo con su pluma. A través de un objeto o de una situación dada, el autor logra ir tirando del hilo de ese recuerdo hasta alcanzar aquellas felices emociones. Es la técnica narrativa denominada “memoria asociativa”, a la que con tanta asiduidad recurrirá Mujica Láñez. Pero recurre a ella de forma original al darle un toque muy personal respecto al uso más clásico de Proust, gracias al ingrediente de lo fantástico, cuya expresión más característica en muchas de sus obras será la inmortalidad (Craig, 1984: 103).

Hay más técnicas literarias comunes a los escritores de corte decadentista, usadas también para salvar esa disparidad entre el recuerdo de la opulencia perdida y la cruda realidad. Una de ellas es el recurso a la belleza y al refinamiento estético como forma de engañar la visión de un presente para nada halagüeño. En efecto, las páginas de estos novelistas están repletas de edificios imponentes en los que se ambienta la trama. Los personajes en sus continuos conflictos interiores, en sus locuras y veleidades, en su lucha sin cuartel con un entorno tan opuesto a sus expectativas, estarán siempre rodeados por un lujo desenfrenado y una elegancia sobrecargada, que se transparentan en multitud de detalles: en la forma de vestir, en sus modales, en el lenguaje artificioso que suelen usar y en la omnipresencia de obras de arte. Los objetos suelen jugar un papel fundamental, sobre todo en el caso del escritor argentino, porque parece como si su perfección formal y las sensaciones que transmiten pudiesen contrarrestar el agobiante contacto con una sociedad de la que se quiere evadir. De nuevo este otro tipo

de quimera, tan falsa como necesaria, es la única y magra consolación con la que autor y personajes pueden contar (Cruz, 1978: 11-13).

Esa consideración de la belleza como torre de marfil en la que guarecerse de un ambiente hostil se refleja también halla otro aliado en el estilo con que componen sus obras. En el caso específico de Manucho, notamos cómo prevalece una tendencia obsesiva al uso elitista y claramente esteticista del lenguaje literario, gracias al dominio de la lengua española y al perfecto conocimiento del arte de escribir, que se traduce en la selección de una amplia y variopinta gama lexical en la que predominan los términos poco corrientes como cultismos, arcaísmos y extranjerismos, y en una adjetivación recargada basada principalmente en elementos sensoriales y cromáticos. De esta manera consigue crear antes los ojos del lector un estilo rico y elegante con el que pretende deslumbrarlo, aunque por ello a veces peca de artificiosidad.

Desde este punto de vista podemos hablar también del gran parecido que Mujica Laínez comparte con Gabriele D'Annunzio, el admirado escritor al que leyó con asiduidad y del que se siente deudor. Limitándonos a enumerar los puntos de encuentro más destacables, tenemos en primer lugar la marcada tendencia a la fuga de sus personajes, que suele desembocar en un hedonismo desenfrenado. En los relatos del italiano los protagonistas, alter ego del autor, llevan una vida mundana sin límites en busca del goce voluptuoso de todo lo que les ofrece la vida. El sexo, el alcohol y el lujo son las típicas formas de expresión de esta insatisfacción en un mundo que les resulta extraño. También hallamos en el escritor argentino la chocante convivencia de la pasión por la belleza formal y una conducta amoral que a menudo roza el sadismo y la psicosis, a través de la cual las perversiones, sobre todo las sexuales, y los instintos más primitivos campan a sus anchas (Rossetto, 1995: 128).

Sin embargo, convendría trazar algunas importantes diferencias entre ambos escritores. En cuanto a la presencia de lo que podríamos llamar “decadentismo ético”, si bien es verdad que en Manucho el sensualismo a menudo se convierte también en el último recurso que les queda a sus criaturas para evadirse de la realidad, nunca llega a los extremos de D’Annunzio, que suele regodearse en el placer provocado por los vicios sin atisbo alguno de la presencia de principios morales que rijan las vidas de sus personajes. Por lo que se refiere a la forma literaria, el estilo del italiano es más manierista y elaborado que el de Manucho, de una exuberancia que a veces parece no conocer límites. En cambio, el lenguaje del escritor bonaerense, aun sin dejar de rozar el barroquismo, la adjetivación recargada o el preciosismo en el léxico y en la sintaxis, nos da siempre la impresión de lograr mantenerse dentro de ciertos límites, sin perder de vista un ideal de escritura basado en el equilibrio y la claridad. Estas divergencias nos llevan a pensar que los puntos en común entre ambos se deben quizá más a coincidencias que a influencias directas (Cerrada, 1990: 1175).

Relacionado con esto último, hay otro aspecto común entre Manucho y estos escritores que podemos tachar de “decadentistas”: su inclinación a evitar cualquier tipo de crítica a esta forma tan pródiga como falsa de vivir. Es más, a pesar de la aparición de algunas pocas pinceladas irónicas, a veces sarcásticas, contra tales excesos, la tónica general es la de zambullirse sin miramientos en esas atmósferas exquisitas y sofisticadas, como si la literatura para ellos tuviese como único objetivo el de describir y transmitir al lector hasta el último detalle los ambientes artificiales y sensuales en que se mueven los personajes, con un tono melancólico propio del que añora ese estilo de vida y desea por encima de todo recuperarlo, haciendo caso omiso de cualquier tipo de apreciación política o ética.

Por esta razón no nos ha de extrañar (aunque no compartamos del todo unas acusaciones de tales características) que en el seno de la sociedad argentina se pusiera de moda referirse a Manuel Mujica Láinez con el apodo de *El exquisito*, para subrayar esa visión del mundo anacrónica y escapista, más atenta al goce frívolo e insolidario de los placeres que a los verdaderos problemas de la sociedad, que tantas críticas provocó contra él.

Escritor renovador

Acabamos de ver cómo Mujica Láinez es un escritor que no deja de mirar hacia el pasado. Los grandes novelistas, decimonónicos o incluso anteriores, son sus guías constantes al momento de decidir temas, planteamiento de la obra, personajes, ambientación y estilo, pues en líneas generales su concepción del arte de narrar tiende a respetar tales cánones tradicionales. Así la misma estructura interna de sus novelas no suele alejarse mucho de la base clásica y conserva su coherencia en la *dispositio* y de la *elocutio* (Cerrada, 1990: 1363)

De esto no se ha de deducir que cierre los ojos ante la intensa y constante experimentación que se llevará a cabo durante todo su siglo, pues habría sido una postura contraria a su natural tolerancia y a su predisposición a acoger novedades llegadas de fuera. Si hay dos rasgos de su personalidad que sobresalen por encima de los demás, éstos son los de la inquietud y la curiosidad. Inquietud propia de su carácter

que viene reforzada por el contexto familiar y social que le toca vivir, y que se trasvasará a su arte. Es lo que lo lleva a buscar constantemente nuevas formas expresivas que satisfagan sus ansias de crear y de trasladar al papel la multiplicidad de visiones del mundo que se puede tener dejándose conducir por la imaginación, fuente inagotable de nuevos ambientes y criaturas (Francés, 1986: 215-217).

La curiosidad, ingenua e infantil, es inconsciente e instintiva, casi incontrolable, insaciable. Durante su estancia europea este don de artista lo anima a estudiar profundamente la lengua y cultura de los países en los que reside. Posteriormente, en sus constantes viajes por todos los continentes, siempre irá acompañado de sus famosos cuadernos de notas, en los que irá apuntando incesantemente datos de todo tipo que le han llamado la atención, que cree interesantes para enriquecer sus nuevos proyectos literarios. Y de vuelta a su ciudad seguirá documentándose por todos los medios a partir de esas noticias recogidas, para ahondar los aspectos factibles de ser incluidos en sus relatos.

Eso es lo que hace que en su obra tengan cabida un sinfín de sensibilidades e influencias de orígenes muy diversos, ya que después será su fuerte personalidad, su genialidad literaria, la que se encargue de amalgamar perfectamente tantos elementos heterogéneos, cada uno de los cuales adquirirá una función determinada, todos ellos supeditados a una finalidad común que es la que canaliza la obra misma, que es la que irá dando a cada uno de esas aportaciones una función específica hasta hacer de lo variado y multicolor un todo monolítico con un sello muy personal (Font, 1976: 145-146).

Es decir que él, aún estando muy ligado a sus maestros literarios, por algunos de los cuales sentirá una sincera devoción, no se limitará a emularlos, nada más contrario a su

personalidad, sino que siempre irá aportando cambios, algunos de gran calado. Sobre un fondo cultural de claro signo hispano acogerá aportaciones de otros orígenes, viejas y nuevas, gracias a las cuales se irá produciendo en su obra una continua y sorprendente evolución en todos los aspectos, que le dará la posibilidad de abrir horizontes literarios y de experimentar nuevas formas expresivas, gracias a lo cual su forma de relatar adquirirá cada vez más rasgos personales, como son su flexibilidad en el lenguaje y la autenticidad con que va abriendo ante el lector un modo muy original de interpretar la vida (Francés, 1986: 217).

La narrativa mujiciense se convierte así en una especie de encrucijada en la que se dan cita, por una parte, los ecos de una admirada herencia literaria española que va desde el Medievo hasta Valle-Inclán, a la que se une la novela europea decimonónica, y por otra los nuevos aires que desde Europa y Estados Unidos se van abriendo camino en la narrativa del siglo XX. Así, no desdeña ningún tipo de recurso narratológico. Experimentará con todos los géneros y moldes novelescos y con las innovaciones relacionadas con las coordenadas de espaciotemporales, en las que él también demostrará ser un maestro. Se atreverá a ambientar sus relatos en los más variopintos lugares y épocas, mezclando la realidad con la ficción, manipulando todos los procedimientos a su alcance con el fin de demostrar al lector que todo es relativo, que lo considerado una verdad inquebrantable, oficial, puede ser descompuesta y transformada radicalmente cuando se ve filtrada por el arte de inventar y narrar (Galeota, 1999: 8-9)

Tampoco escatimará ningún esfuerzo por presentarnos igualmente un sorprendente surtido de narradores y personajes detrás de los cuales, bajo multitud de formas y perspectivas, siempre se asoma, divertida, la sombra del autor, en su constante propensión a identificarse con ellos, pues en realidad, a través de ellos, se cuele en el

texto para hablarnos incesantemente de sí mismo y de su cosmovisión. En ocasiones, no contento de su papel de autor, acaba predominando su incontenible afán por literaturizarse en todos los planos de la historia, que lo lleva a desempeñar todos los roles que consiente el género narrativo. Tal osadía no le impide ni siquiera disfrazarse de curiosos seres inanimados o sobrenaturales, desde una casa a un anillo, desde un perro a un hada, en cuyo proceso de personificación la figura de Manucho asoma por todas partes (Francés, 1986: 224).

Pero queda igualmente claro que, de la misma forma que su arte no se reduce a una simple y pasiva imitación de sus modelos literarios, tampoco verá con mucho agrado las propuestas extremas de signo rupturista tan en boga en las primeras décadas del siglo XX, sobre todo cuando se trata de subvertir los fundamentos del arte de narrar, de trastocar las herramientas tradicionales del cuento o de la novela. De ahí que rechace todo tipo de experimentalismo que vaya descaradamente contra las características intrínsecas del género novelesco. Así, se desvinculará desde el principio de ciertas veleidades vanguardistas y ,décadas más tarde, hará otro tanto al criticar sin ambages las osadías de algunos protagonistas del llamado “boom de la narrativa hispanoamericana” (Cruz, 1978: 81).

Por todo ello podemos ver en él un escritor que, sin dejar de mirar y admirar a sus referentes narrativos del pasado, llevará a cabo un proceso muy personal de asimilación en el que incluirá también, aparte de aspectos relacionados con su propia manera de interpretar el arte y de crearlo, ciertas propuestas de la narrativa de última hora, aunque no todas, sino sólo aquellas que no lleguen a sobrepasar ciertos límites de lo que él consideraba que tenía que ser una novela o un cuento. De ahí que en su obra prevalezca la elegancia y la profundidad humana por encima de un experimentalismo mecánico y

vacío, que sólo pretende desmontar el género narrativo guiado por veleidades que parecen no querer (o no poder) aportar nada constructivo. Podemos definirlo por tanto más un renovador que un verdadero innovador (Francés, 1986: 265-266).

7.2. HUELLAS CULTURALES (1): ARGENTINIDAD

a) Su tierra, en su arte

Igual que todos los grandes artistas, Manuel Mujica Láinez era una persona extremadamente receptiva cuya curiosidad evita que rechace a priori nuevas propuestas artísticas. Del mismo modo que Lezama Lima, Alejo Carpentier, Julio Cortázar, Jorge Luis Borges y muchos más, se le puede considerar el arquetipo del escritor americano que sin resquicio alguno de prejuicios está abierto a cualquier tipo influjo. Su obra es una esponja en la que confluyen tres presencias principales, hispana, europea y argentina, que después aparecerán expresadas con un toque muy personal. Los gustos y preferencias del escritor porteño funcionarán como imán, alrededor del cual girarán todos estos elementos, tan dispares si son observados por separado, pero que logran acoplarse y enriquecerse recíprocamente al estar subordinados a un objetivo final, en función del cual Mujica Láinez los ha ido seleccionando y amalgamando dentro de una misma obra (Villanueva-Viña, 1987: 168-171).

En cuanto a la presencia de lo argentino en la narrativa mujiciense, se ha ido creando a lo largo de decenios una corriente crítica que se ha obstinado en acusar a Manucho de ser un escritor argentino que reniega adrede de su tierra y de su presente

para trasladarse en sus relatos a lugares y épocas extravagantes que nada tienen que ver con su propio país.

Esta leyenda nació sobre todo a partir de los años 60, tras la publicación de sus novelas ambientadas en Europa, gracias a las cuales pudo darse a conocer fuera de las fronteras argentinas hasta obtener fama internacional. Pero se trata de una valoración que es, además de falsa, malintencionada pues, basándose puntualmente en una pequeña parte de la obra mujiciense, intenta esconder al público el peso de muchas otras novelas y cuentos en que la impronta bonaerense, y en menor medida hispanoamericana, prevalecen por encima de otras influencias foráneas.

Sin ir más lejos, ya desde sus primeras tentativas en el mundo de las letras y durante más de veinte años (desde *Glosas castellanas*, ensayo aparecido en 1936, hasta la novela *Invitados en El Paraíso*, de 1957), su obra podría parecer monotemática, al ocuparse casi exclusivamente de la Argentina y de las familias aristocráticas que pusieron los cimientos de esta joven nación. En efecto, *Glosas castellanas* y *Don Galaz de Buenos Aires* escudriñan las raíces hispánicas de la Argentina en clave literaria.

En la década de los 40, Mujica Láinez escribe sobre la vida de tres escritores argentinos, Miguel Cané, Hilario Ascásubi y Estanislao del Campo. La publicación de estas tres biografías tiene lugar precisamente durante los acontecimientos que van preparando la llegada de Perón y su encumbramiento al poder. Y ésta no es una simple coincidencia. La subida al poder del líder argentino simbolizaba para un sector de la sociedad un momento crucial en la historia nacional: el final de una época marcada por aquellas familias criollas que habían puesto las bases del país, habían luchado por su independencia y la había llevado a la prosperidad económica, y el inicio de otra etapa, más caótica y con claros signos de decadencia, en la que los viejos pilares nacionales

eran derribados por unos advenedizos quienes, con su deje populista y su falta de tacto político, estaban alejando al país de sus raíces y lo estaban conduciendo al borde de la ruina.

Es por eso que Manucho vuelve su mirada hacia los tres grandes poetas románticos y gauchescos, enemigos del totalitarismo y la barbarie, cuyo arrojo e ideales representan el paradigma de la vieja casta porteña (Caballero, 2000: 61). En estas historias escritas con pasión, animadas por una sincera admiración hacia estos prohombres y construidas sobre una sólida y seria labor documental, se produce un complejo proceso identificador en cadena que con el tiempo llegará a convertirse en una de las marcas más características de toda la producción mujiciense. El autor, a través de su identificación con estos miembros de la Generación de 1880, con los que comparte gustos artísticos e ideales, en el fondo se está identificando con la clase patricia, fundadora del país sudamericano. Ésta a su vez constituye, para el escritor, el modelo a imitar de toda la sociedad argentina, de ahí que en último término se trate de un efecto en cadena mediante el cual él alcanza su identificación con la misma Argentina a través de la comunión de valores y sensibilidades con los tres poetas gauchescos y con la aristocracia porteña. Aunque en planos diferentes, todos ellos simbolizan mejor que nadie, en el imaginario del escritor, las virtudes más sobresalientes de la esencia argentina (Cruz, Jorge, 1978: 95).

Pocos años después su interés volverá a concentrarse de nuevo a su ciudad, bajo forma de relatos. Como muy bien dice el mismo Manucho al referirse a sus dos colecciones de cuentos, *Misteriosa Buenos Aires* y *Aquí vivieron*, “quiero darle (a Buenos Aires) una mitología que la comunique con las grandes ciudades del mundo” (Miguez, 1990). El sincero y profundo amor que siente hacia el lugar que lo vio nacer y

crecer lo lleva a buscar, por todos los medios, los ingredientes peculiares de lo argentino, la verdadera esencia de lo que conforma la conciencia nacional. Al final se decantará por hacer prevalecer, frente a todos los demás elementos, el más exquisitamente literario, el legendario, el cual podrá convivir cómodamente con los datos, presuntamente objetivos, que le brinda la historia y las crónicas oficiales (Francés Vidal, 1986: 28-29).

En estos cuentos es tal la atracción que siente hacia su ciudad que su presencia no se limita a ser un simple lugar para ambientar acción y personajes, sino que llega a convertirse en la verdadera protagonista. Buenos Aires, noble e inmortal, a pesar del paso de los siglos y de la sucesión de tragedias personales y nacionales, seguirá ahí, incólume y altiva, como silencioso testigo del devenir histórico (Francés Vidal, 1986: 297).

Ya en los años 50 aparece su tetralogía de novelas conocidas como la “saga porteña”, *Los ídolos*, *La casa*, *Los viajeros* e *Invitados en el Paraíso*, en la que reduce ulteriormente su radio de acción para concentrarse en la la aristocracia porteña, el grupo social al que pertenecía su familia y del que siempre se había sentido parte integrante. Estos relatos muestran al lector, con tono nostálgico y evocador, a la vez que ligeramente crítico e irónico, el triste final de la oligarquía bonaerense.

Es tal la maestría con que Mujica Láñez nos narra este drama personal y colectivo, que su valor supera el simplemente literario para adquirir por méritos propios una innegable importancia histórico-social. En palabras de uno de los críticos literarios que ha estudiado con más profundidad las cuatro novelas, “Creo que es un cronista privilegiado de nuestra clase alta, y la lectura de su ‘saga porteña’ nos enseña más sobre

la visión del mundo y del país de dicho grupo social, que veinticinco volúmenes de historia o de sociología” (Piña, 1989: 4).

b) Bomarzo y la fundación de Buenos Aires

Sin embargo, la anécdota más llamativa al respecto, es la relativa al primer asentamiento español en aquel recóndito territorio, que después llegaría a ser capital argentina, y que Manucho crea a partir de la enésima manipulación histórica. Con ella prepara a Vicino un encuentro “casual” con el fundador de Buenos Aires, durante un memorable evento histórico, igualmente trascendental para la civilización hispana: la coronación de Carlos V como emperador en Bolonia. En este episodio, como veremos más adelante con Cervantes, este personaje histórico trata de ayudar a nuestro desdichado protagonista y éste, absorto en sus preocupaciones, deja pasar una ocasión única de conocer a quien años después pondría las bases de la futura nación argentina:

La cota me pesaba y entorpecía mis movimientos. Tiré de ella, histérico, y un señor de mirada triste acudió a ayudarme y a atármela con un cordel de su capa. Le pregunté su nombre.

—Don Pedro de Mendoza, de la casa del Infantado.

Algunos años después supe que había fundado una ciudad, Buenos Aires, por los extremos australes de América, y que había muerto en el mar. Tenía, en la cara y en los dedos, las mismas pústulas que afeaban a Pier Luigi Farnese, y había andado en el saqueo de Roma, pero se le distinguía la calidad en los desmanes.

(Bomarzo, 2009: 186)

Es una escena que puede parecer insuficiente pero que, según nuestro parecer, adquiere un importante valor simbólico, que entronca *Bomarzo* con el primer capítulo de *Misteriosa Buenos Aires*, que rememora las terribles condiciones en que los colonizadores españoles van asentándose en medio de tantas tragedias, en un territorio tan hostil. Este detalle junto a las constantes referencias a la historia de España (junto a otras citas anacrónicas –Ortega y Gasset.....), muestran que este cambio de perspectiva iniciado con la historia del príncipe Orsini, en algunos aspectos incluso radical, no está en absoluto reñido con la continuidad de temas y motivos, que hasta entonces habían monopolizado parte de sus obras anteriores. Gracias a esta función sintetizadora de *Bomarzo* respecto a los relatos que la precedieron, se producirá además una proyección de esas mismas sensibilidades en sus novelas de los años setenta y ochenta. Transformadas las memorias de duque en un puente entre dos etapas literarias diferentes, el interés por la historia mítica de la Argentina y de toda América reaparecerá en *De milagros y melancolías*, en *El laberinto* y en el cuento *El inca Garcilaso o el conquistador conquistado* , así como su deuda con la cultura española se sigue reflejando en *El laberinto*, *El escarabajo* y *Un novelista en el Museo del Prado*.

7.3. HUELLAS CULTURALES (2): AMERICANISMO FRENTE A EUROPEÍSMO?

a) Americanismo

Bien es verdad que la mayor parte de la narrativa mujiciense se ocupa en concreto de la clase alta bonaerense, que a nivel geográfico es una parte de Sudamérica, pero que no es, ni mucho menos, representativa de todo el continente, a causa de las propias peculiaridades de la capital argentina, y sobre todo porque América no es una tierra monolítica ni uniforme, sino un vasto crisol de pueblos, lenguas y sociedades variadísimas, cada una de las cuales a una pieza del rompecabezas cultural que es el Nuevo Mundo.

Por tanto, un nuevo y grave error cometido por cierta crítica que, no contenta con haberlo tacharlo de “poco argentino”, elevase el alcance de sus acusaciones hasta hacer de Manucho un traidor de todo el continente americano, valiéndose también de las polémicas en que solía verse enzarzado el escritor con varios de los principales representantes de la nueva narrativa hispanoamericana, precisamente en el momento de su mayor auge y reconocimiento internacional.

El desacierto de tales ataques cae por su propio peso, pues no existe ninguna realidad americana que pueda considerarse la más representativa de todo este enorme continente. Tan americano es el Teatro Colón de Buenos Aires como el indigenismo andino. Pero es que, a pesar de todo, sus adalides demuestran un desconocimiento total de la narrativa de Mujica Láinez, pues no es verdad ni mucho menos que Mujica Láinez descuide en su obra la realidad hispanoamericana no relacionada directamente con su ciudad natal. Así, en *Cuentos inéditos*, obra póstuma publicada en 1994, aparece un relato escrito muchos años antes y cuyo título, *El Inca Garcilaso de la Vega o el conquistador conquistado*, ya es de por sí indicativo del interés del autor. Destaca este cuento de entre los demás porque en él se nos plantea, con mucha agudeza y suspicacia, el drama de toda la América Latina: el dilema provocado por la mezcla de la sangre de dos pueblos enfrentados y de dos mundos tan diferentes (Caballero, : 2000, 40), que tan bien simboliza aquel intelectual peruano coetáneo de Cervantes, considerado con justicia el primer escritor hispanoamericano. Y esa dicotomía nacida a raíz del encuentro entre dos culturas sigue siendo de gran actualidad al cabo cuatro siglos, síntoma de la dificultad que halla todo un continente a la hora de delinear su propia identidad. El mismo Manucho vivió en sus propias carnes esta lucha interior, debido al origen diverso de las ramas paterna y materna de su familia, la primera rural y apegada a la tierra, la segunda urbana y cosmopolita, así como a su formación cultural y literaria, mitad argentina y mitad europea.

Pero no cabe duda de que la contribución más valiosa de la narrativa mujiciense al tema de la identidad hispanoamericana es una novela muy extensa que publica en 1969, *De milagros y melancolías*. Esta obra, perteneciente al llamado “ciclo antihistórico” junto a *Crónicas reales*, es una visión humorística y legendaria de América desde su

descubrimiento hasta la época contemporánea en la que, basándose en la historia oficial pero “deconstruyéndola” sistemáticamente, da al lector una crónica festiva e irónica de la verdadera historia del Nuevo Mundo, respetando cada una de sus etapas, desde la colonización española hasta la independencia, desde los caudillos a los infinitos golpes de estado con su vaivén de dictadores y cabecillas, pero en clave paródica (Caballero, 2000: 38).

Los nombres de los personajes, inventados, son tan extravagantes como las vicisitudes por la que pasa esta la imaginaria república bananera de San Francisco de Apricotina. Todo lo relatado es apócrifo, fruto de la fantasía del autor y por tanto no se refiere a ningún país en concreto. Sin embargo son eventos que por muy demenciales que puedan parecer nos cesan de recordarnos la historia verdadera de ese continente, llegando a confundirse unos con otros hasta crear una masa informe de veleidades dictatoriales, contrastes estrambóticos entre lo autóctono y lo importado de Europa y Estados Unidos, guerras provocadas por malentendidos y nimiedades, sublevaciones y revoluciones seguidas de alzamientos militares, el comportamiento ambiguo e hipócrita de la Iglesia y, sobre todo, el continuo sufrimiento de un pueblo pobre y desorientado que se deja instrumentalizar por el caudillo de turno.

Manuel Mujica Láinez ha sido obviado a menudo por críticos y manuales de historia de la literatura por no haber seguido las tendencias más significativas del llamado boom de la narrativa hispanoamericana y por haberse enemistado con algunos de sus principales representantes, como si eso fuese un pecado imperdonable pagado con la pena del olvido. Y sin embargo esta novela, además de ser divertida y agradable de leer, no deja de echar continuos guiños a obras tan señeras de la revolución novelística hispanoamericana como la misma *Cien años de soledad*. Tanto San

Francisco de Apricotina como Macondo reflejan, a través de lo mágico que se confunde con la realidad, el devenir del Nuevo Mundo con todos sus contrastes y todas sus paradojas.

La novela del argentino está escrita con tono más claramente humorístico y su autor, que por una cuestión de principios artísticos siempre evitó hablar de política, tampoco lo hará en ocasión de la publicación de *De milagros*, a pesar de tratarse del momento ideal para hacerlo. Sin embargo, eso no borra los innegables los puntos en común que esa obra tiene con la obra maestra de García Márquez: una novedosa perspectiva postmoderna y deconstruccionista, cuyo resultado final es una sorprendente visión del continente americano, tan fantástica y a la vez tan cerca de la realidad. De ahí que sea de justicia reconocer a la novela de Mujica Láinez su valiosa contribución, en clave literaria y simbólica, a un conocimiento más profundo del mundo al que perteneció su autor y al que nunca quiso renunciar (Font, E., 1976: 1-5).

La presencia de lo americano en la narrativa mujiciense no se limita sólo al cuento y a la novela que acabamos de comentar. En 1974 publica *El laberinto*, una novela ambientada en la época barroca y cuya acción tiene lugar, primero en la España de los Austrias, y después en las colonias americanas. Es otra interesante aportación del autor al conocimiento del proceso de colonización y conquista de las nuevas tierras, en las que no escatima críticas, por muy indirectas y sutiles que puedan parecer a simple vista, al comportamiento de los europeos en un territorio del que se apoderaron sin muchos miramientos frente a sus verdaderos dueños.

En otras obras, aunque de forma mucho más tangencial, a veces casi de pasada, Manucho sigue contando con el continente americano a la hora de ambientar a sus personajes. *La casa*, *Bomarzo*, *El escarabajo* y bastantes cuentos hacen referencia al

Nuevo Mundo (Galeota, 1999: 123-127). Eso para dejar claro que nuestro autor al echar mano de culturas diferentes, al sentirse parte de cada una de ellas a la vez que de todas, demuestra que el conocimiento y el arte no saben de fronteras y que en un mismo escritor, incluso en una misma obra, pueden convivir e influenciarse reciprocamente lo americano con lo europeo, lo urbano con lo rural, la visión localista de la vida con su contrapeso, el cosmopolitismo, en aras de un enriquecimiento cultural positivo, se mire como se mire, aunque no exento de conflictos y malentendidos.

b) Europeísmo

Éste es otro importante ingrediente de su formación cultural y de su vocación literaria, y el que quizás ha aumentado desmesuradamente los ataques contra él en su país por ser considerado, de forma injusta, un escritor extranjerizante y poco argentino. Tales acusaciones faltan a la verdad al borrar de un plumazo los escritos de Manucho sobre temas locales, que representa más de la mitad de su producción literaria, ,como hemos apuntado, desde sus dos libros de cuentos ambientados en Buenos Aires y la saga porteña, de clara temática argentina, hasta las novelas y cuentos de asunto americano, por citar sólo algunos.

La atracción hacia otras culturas, sobre todo las europeas, no era nada nuevo en la Argentina de principios del siglo XX, sino que es una tradición muy asentada en la oligarquía bonaerense que nuestro autor heredará de su propia familia. Ese amor por

todo lo llegado del Viejo Mundo lo respirará Manuchito desde su infancia y se lo contagiarán sus familiares. En las charlas de los mayores, en las frecuentes tertulias y visitas de artistas que se sucedían en su hogar, en las historias que le contaban los miembros de la rama materna, las Laínez, en todas estas ocasiones, las referencias a Europa, a sus modas, a sus ciudades, a su cultura eran continuas. Por lo que no nos ha de extrañar que ya a temprana edad no dejara de mirar y de soñar con Europa, pero sin que por ello debiera renunciar a su tierra (Francés, 1986: 19-29).

Si a Argentina se le considera el país hispanoamericano con los rasgos europeos más pronunciados, Buenos Aires es vista en muchos aspectos casi como una ciudad europea asentada en suelo americano. Sus claros orígenes españoles junto a las múltiples oleadas de emigrantes llegados sobre todo de Europa, hacen que su clase dominante, y no sólo ella, no paren de mirar hacia Europa y de imitar las modas que periódicamente iban llegando de París y de otras ciudades de la otra ribera del Atlántico. Incluso era casi obligado hacer allí al menos un viaje para conseguir cierto toque de distinción dentro de la sociedad argentina. Era ésta una tradición que se remontaba a la Generación de 1880 y que seguían religiosamente otros muchos intelectuales argentinos (Rossetto, B., 1995: 107-110).

La familia de Mujica Laínez respetará esta costumbre y toda ella se trasladará a la capital francesa en 1923, donde residirá casi cuatro años. El haber estado viviendo allí de niño reforzará aún más su amor por Europa y le permitirá profundizar en el conocimiento de su cultura, hasta llegar a considerarla parte integrante de su propia identidad como hombre y como artista. En la escuela francesa se empapará no sólo de la cultura del país sino también de la clásica, base de toda la civilización occidental. Es en París donde, visitando multitud de museos y monumentos, estudiando y leyendo los

clásicos franceses, inmerso en plena época de la *Belle époque*, irá descubriendo con pasión el arte y la historia, donde se irá abriendo camino en su personalidad una visión universalista de la vida, superadora de las estrechas fronteras nacionales. Con esta nueva óptica se le brinda la posibilidad de conocer mejor el mundo que le rodea y, por ende, de conocerse también mejor a sí mismo (Cruz, J., 1978: 48).

Incluso su vocación artística nacerá precisamente en Francia: en las aulas de la École Descartes, bajo la mirada atenta de su admirado profesor M. Charles Bernard, el estudiante argentino Manuchito escribe sus primeros textos literarios, en prosa y en verso, sobre asuntos franceses –destaca un relato juvenil acerca de la leyenda de Luis XVII, tema que retomará muchos años después en varias obras- y usando el francés. Es en ese ambiente tan especial en el que ya tempranamente tomará la decisión de convertirse en escritor, algo que sí conseguirá, aunque por aquellos entonces estuviese convencido de que su herramienta sería la lengua de Corneille.

La impronta europea no se reducirá a lo francés, aunque ésta sea, después de la hispana, la influencia más intensa presente en su literatura. Durante esos años de estancia en el Viejo Mundo tendrá también ocasión de visitar y de conocer Inglaterra. Lo que debía ser una breve visita a unos parientes lejanos que vivían allí desde hacía décadas, se transformará, a causa de unos problemas de salud, en una estancia de bastantes meses. Y con la guía de un preceptor nativo, consolidará su conocimiento del inglés leyendo los clásicos de esa lengua (Cruz, 1978: 48).

Toda esta savia cultural de origen europeo no se truncará con su regreso a Argentina. De vuelta a su ciudad seguirá alimentándola con la lectura continua de obras llegadas de allende el océano, y con los frecuentes viajes que a lo largo de su vida lo mantendrá en contacto con su segunda patria, Europa. La huella de esta aportación

elude ninguno de sus libros, ni siquiera los que podemos considerar más propiamente argentinos o americanos. El cordón umbilical que une ambas riberas del Atlántico se refleja constantemente en toda la literatura argentina, dentro de la cual la narrativa mujiciense no será una excepción sino todo lo contrario, uno de sus más claros ejemplos. La presencia de Europa en ella es constante y compite con lo argentino y americano. Todas estas variadas fuentes de inspiración de Mujica Láinez irán alternando su preeminencia de una obra a otra, según el centro de interés que tenga el autor en ese momento, pero conviviendo siempre, con sus múltiples enlaces y con sus contradicciones, al ser esta atractiva combinación cultural la verdadera esencia de Mujica Láinez, como de toda la Argentina (Francés, 1986: 197).

Las referencias a lo europeo hacen acto de presencia ya en sus dos primeras colecciones de cuentos bonaerenses, algo inevitable al visitar en estos relatos la historia de un país como la Argentina, cuyos contactos con la metrópoli han sido siempre estrechos y continuos. En *Misteriosa Buenos Aires* llega a aparecer incluso un cuento escrito enteramente en francés, *Le Royal Cacambo*. Las novelas de la saga porteña seguirán por la misma senda, haciéndose eco de las inclinaciones europeístas de la casta criolla y terrateniente que había fundado el país.

Aunque es en los años 60 con el llamado ciclo europeo, *Bomarzo* y *El unicornio* sobre todo, cuando nuestro escritor salda realmente su deuda con la cultura europea, como hiciera en la década anterior con su ciudad y su país (Galeota, 1999: 124-130). Aquí la presencia de lo europeo deja de ser indirecta como en sus relatos de ambiente argentino. Ahora no se trata de hacer referencias al Viejo Mundo conforme se va hablando del Nuevo, sino que Europa en su conjunto se convierte en el verdadero asunto de sus historias, en su gran protagonista, reemplazando completamente a

América en el centro de interés del autor. A éstas dos novelas, una de las cumbres literarias de Manucho, habría que añadir *Crónicas reales*, en la que se da una visión cómica y desenfadada de la Europa central, aunque con resultados unos resultados artísticos mucho menores (Francés, 1986: 37-41).

Nos parece también del todo obligado hacer referencia a otro de los filones del que el escritor bonaerense obtendrá gran cantidad de temas y motivos, la cultura italiana. Creemos no exagerar si afirmamos que Italia es una de las madres de Argentina. El gran número de italianos llegados a esta tierra sudamericana desde mediados del siglo XIX y durante más de un siglo hace de Buenos Aires una urbe con muchos rasgos de ese país europeo, desde el habla hasta la mentalidad, pasando también, cómo no, por su arte y literatura (Rossetto, 1995: 11). Y en la narrativa de Mujica Láinez no hay que limitarse a nombrar sólo la que tal vez sea su mejor obra y la que seguramente le ha aportado mayor renombre internacional, *Bomarzo*. Esta novela ambientada en el Renacimiento italiano es fruto del enorme interés que siempre suscitó en el autor la cultura italiana, y así el duque Orsini se convertirá para él en el vehículo literario ideal a través del cual logre expresar este amor por la belleza artística (Caballero, 1999: 27).

Pero no es éste ni mucho menos el único caso. De la misma forma que el autor quedará deslumbrado ante el más vasto patrimonio artístico del mundo, el italiano, muchos de sus protagonistas se verán contagiados por esta actitud, que en no pocas ocasiones los arrastrará a la locura y a finales trágicos. En efecto, en la saga porteña este afán casi patológico por apoderarse de todo objeto artístico tendrá una valencia claramente psicológica e incluso sociológica: la pasión hacia la perfección artística que muestran muchos personajes suyos, miembros de la vieja oligarquía argentina venida a menos, simboliza en clave literaria la reacción generalizada de toda una clase social. El

arte será así un subterfugio a través del cual poder ilusionarse de vivir un sueño, por muy irreal que sea, para esquivar una realidad que se le antoja ordinaria, prosaica, en la que ya no consigue reconocerse (Rossetto, 1995: 155).

En las obras posteriores seguimos hallando más ejemplos del interés por este país europeo: En *Sergio*, novela publicada en los años 70, la especial sensibilidad del autor llevará al protagonista a la ciudad europea más mencionada por Manucho en toda su obra, Venecia. *El escarabajo*, obra muy ambiciosa que narra la historia de un curioso protagonista, una sortija de lapizlázuli, es la novela que, después de *Bomarzo*, nos da las mayores muestras del amor que Mujica Láinez siempre sintió hacia Italia. De la misma forma que el autor viajó muchas veces a la tierra de Dante a lo largo de su vida, las peripecias relatadas en primera persona por la piedra preciosa tampoco escatiman visitas a la península itálica. Es el país al que irá más frecuentemente y en épocas históricas muy diferentes, desde la Antigua Roma hasta el siglo XX, deteniéndose sobre todo en el Medioevo, en el Renacimiento y en el siglo XVIII, es decir los períodos más emblemáticos de la civilización italiana. También en *Un novelista en el Museo del Prado* es constante las referencias a la pintura italiana de todos los tiempos (Rossetto, 1995: 155).

Como hemos visto, si los ecos de la cultura europea son tantos en la narrativa mujiciense, ello no se debe a la decisión aislada de un excéntrico escritor argentino, imagen por la que se ha querido hacer pasar a Manucho, sino que se trata de una tendencia constante en toda la clase intelectual argentina. Este país es, como hemos dicho, heredera directa de la cultura europea, mucho más que el resto de hispanoamérica. Por consiguiente nuestro escritor forma parte de una actitud propia de enteras generaciones de su tierra que, antes y después de él, amaron la civilización

europea y la revisitaron en sus creaciones artísticas. Por las mismas razones que sería injusto tachar a Borges o a Cortázar de escritores antiargentinos y extranjerizantes, es igualmente falso pretender encasillar a Manuel Mujica Láinez con tales acusaciones. Esos y otros muchos intelectuales argentinos e hispanoamericanos comparten con nuestro autor ese amor por lo europeo, al que consideran parte de su cultura y de su más profunda identidad, sin que ello suponga una ruptura o renegación de sus propias raíces. Manucho es, como otros muchos, un escritor a la vez bonaerense y cosmopolita, que logra nutrirse de muchas fuentes sin tener que renunciar a ninguna de ellas, a través de un constante proceso de formación que evita la recepción pasiva de tales aportaciones – no faltan sus críticas contra la “barbarie bélica” que marca toda la historia europea- y que las va amoldando a sus propios objetivos y sensibilidades, hasta crear una obra original en la que las peculiaridades de cada uno de sus libros no choca con una esencia común a todas ellas. En esto radica la universalidad de su literatura (Galeota,1999: 5).

c) Lo europeo hasta los años cincuenta

Es verdad que en su producción anterior no faltan en absoluto continuas referencias a tierras y culturas lejanas, pero siempre teniendo como escenario principal Buenos Aires y sus alrededores. Los personajes extranjeros que aparecen en sus primeros relatos, así como los objetos llegados allende los mares para decorar las casas en que se ambientan sus tramas, se hallan siempre en la Argentina. Manucho subraya así la gran

aportación que otras gentes han dado a la construcción de este rincón de Sudamérica, pero sin apartar la mirada de su tierra ni del grupo de familias que levantaron a lo largo de los siglos el país.

A finales de los 50, en pleno apogeo de su carrera literaria, Manuel Mujica Láinez tiene plena conciencia de haber pagado ya su deuda con su patria, a la que ha dedicado todo el esfuerzo artístico de más de veinte años. Por otra parte, está seguro de su madurez literaria, y así se atreve, por fin, a escribir novelas ambientadas en lugares lejanos, con personajes y asuntos que nada tienen que ver con su tierra. El mismo autor lo reconoce:

“Tras concluir *la saga*, me sentí un poco vacío. Creí que ya había cumplido con mi ciudad, y que tenía derecho a tratar temas que estuviesen fuera de la realidad que me circundaba. Escribí *Bomarzo* y *El Unicornio*. Luego me pasó algo semejante respecto a *lo histórico*”.

(Villena, 1979: 22)

Sabe además que para llevar a cabo esta empresa puede apoyarse en su profundo conocimiento de Europa. La estancia de varios años en Francia e Inglaterra durante su juventud, y los constantes viajes que lo seguirán llevando allí, le permitirán estudiar la historia y cultura europeas con sincera devoción, como algo que considera propio.

d) La llegada de *Bomarzo*

Novedad metodológica

Es por esta razón que el primero de estos proyectos literarios, *Bomarzo*, lo podemos considerar como un gran hito en su carrera literaria, tal vez el más importante de todos, la verdadera línea demarcadora entre una forma de escribir de claro sabor local, centrada en su tierra, y otra mucho más universal, que lo abre al exterior. De hecho, las confesiones del duque Orsini no sólo inauguran una fundamental apertura de horizontes culturales y artísticos, sino también algo igualmente trascendental en su labor literaria: un nuevo método de trabajo basado de modo especial en largos y absorbentes períodos de estudio e investigación, con los que llega a realizar empresas literarias muy ambiciosas, algunas de ellas con excelentes resultados finales, otras en cambio más bien decepcionantes.

Es obvio que esta ardua y escrupulosa labor documental no nace de la nada. Desde los inicios, toda su obra se había ido basando en una seria recopilación de información que pudiera ser útil para la ambientación de la historia y la caracterización de sus personajes. Se trata de un método que aprendió ya en temprana edad, durante su estancia en París, que de vuelta a Buenos Aires reforzará con la influencia que recibe de su maestro Enrique Larreta, y que perfeccionará aún más con su profesión periodística. Los primeros frutos de esta obsesión documental se plasman en sus biografías de los años cuarenta (nota?).

Apertura de horizontes

Pero ahora la ampliación de perspectivas, el interés por otros países y otras épocas históricas implica un mayor esfuerzo en la preparación de su obra, en algunos casos incluso terriblemente agotadores, como en más de una ocasión declara el mismo autor (nota?). Es ésta la razón del silencio artístico que abarca desde 1957, cuando se publica *Invitados en “El Paraíso”*, hasta 1962, año en que ve la luz *Bomarzo*.

Esta magnífica novela ambientada en el Renacimiento italiano es la más compleja de todas las escritas hasta entonces por varias razones. En primer lugar por la fatigosa investigación que comporta, pues supuso casi cuatro años de estudio y de viajes en busca de material de lo más variado posible, parte de él obtenido de formas igualmente curiosas e incluso sorprendentes. Algo que confirman los voluminosos cuadernos de anotaciones utilizados por el autor, fruto de su paciente dedicación y tenacidad. A lo que habría que añadir otros dos aspectos: lo atrevido y arriesgado del proyecto, que lo llevaba bien lejos de su tierra natal y lo expondría a feroces críticas; así como la extensión de la obra, la más voluminosa hasta esa fecha, con sus más de 700 páginas.

Por consiguiente, no podía empezar de mejor forma esta nueva época en su carrera artística. *Bomarzo*, además de ser una de sus obras maestras, simbolizará esa trascendental transformación a que se verá sometida su narrativa a partir de ahora. Las novelas que le seguirán serán muy diferentes entre sí, en los escenarios elegidos,

en las fuerzas temáticas y en el mismo tono con que el autor narra aunque, como veremos más adelante, con algunos importantes elementos en común.

e) **Europeísmo versus americanismo y argentinidad?**

América, vista desde Europa

A pesar de todo, la vida del duque giboso instaure de forma bastante peculiar, una relación con las novelas que hemos calificado como nacionales. La biografía de Pier Francesco Orsini transcurre paralela al primer siglo de conquista y colonización de América, y las referencias a este evento histórico, escuetas y vagas, aparecen esparcidas por todo el texto (poner algunos ejemplos).

Y curiosamente, desde el Viejo Mundo, será el pobre príncipe jorobado el que sueñe con cruzar el Océano en dirección contraria, para huir de su mundo y de sus pesadillas:

Algunos rezagados, que habían quedado en un rincón de la plaza, charlaban, cuando crucé junto a ellos, del mundo nuevo hallado a la otra parte del mar, donde antes se aseguraba que la Tierra concluía. Hernán Cortés ya había conquistado México, y las noticias se encendían de oro y de sangre. Allá, lejos, lejos, hubiera ansiado irme.

(*Bomarzo, 2009: 103 pdf*)

Será precisamente de aquel continente fantástico que los europeos empezaban a conocer por aquellos entonces, y sin que nunca pudiera imaginárselo el caballero

italiano, del que llegue cuatro siglos después, por arte de la magia que encierra el arte literario, la persona que le done su añorada inmortalidad.

7.4. HUELLAS CULTURALES (3): HISPANISMO

a) Enrique Larreta y la cultura hispana

Tras varios años de estancia en Europa, la vuelta a la Argentina de nuestro autor en el año 1926 simbolizaba también su regreso a los orígenes, su reencuentro con la cultura nacional de raíz hispánica. Empapado ya de cultura “extranjera”, sobre todo francesa y anglosajona, en su formación intelectual y artística no podía renunciar al pasado del país, y los clásicos españoles constituían sus más sólidos cimientos (Rossetto, 1995: 11-12).

En la acalorada polémica sobre la definición de la argentinidad que nació a raíz de la celebración del 1° Centenario de la Revolución de Mayo en 1910, aparecieron una serie de posturas a veces contrastantes e irreconciliables en la que se vio enzarzada buena parte de la intelectualidad. Una de ellas, quizás la más minoritaria en un contexto dominado por la visión patriótica y nacionalista de un país aún rico y orgulloso, era la de raíz hispana, encabezada por Enrique Larreta y Gálvez, en la onda de otros escritores hispanoamericanos como el uruguayo José Enrique Rodó o nicaragüense Rubén Darío, éste sobre todo en las obras de su última etapa (Caballero: 2000, 58).

El autor de *La gloria de don Ramiro* era un viejo amigo de la familia de Mujica Laínez. Ya en su infancia Manuchito lo vio frecuentar su casa en numerosas ocasiones, pero será tras su vuelta de París en 1926 cuando entre ambos se instaure una intensa y

duradera amistad. En sus largos paseos con el escritor modernista y en las numerosas visitas que se intercambiarán nuestro autor verá en Larreta un verdadero maestro del que aprenderá mucho. No tendrá problemas a la hora de reconocer su influencia, sobre todo en *Glosas castellanas* y en *Don Galaz de Buenos Aires*, obras de formación que escribe durante su juventud. Incluso confiesa que la segunda de ellas, nacida como homenaje al maestro, aspiraba a ser una modesta continuación de *La gloria...*

De entre las numerosas deudas literarias que debe a su mentor literario, destaca de modo especial su intenso amor hacia la lengua española, que a efectos prácticos tomará cuerpo en el uso de un estilo rico y elegante, con una predilección por los vocablos cultos y arcaicos, junto a los que no suelen tener cabida los localismos. (Hermes Villordo, 1991: 392-393). Sin embargo, en un intento de desmarcarse al menos en parte de Larreta, Mujica afirma que influencia no significa imitación. Así por ejemplo, aun habiéndose inspirado en la prosa modernista que caracteriza al maestro, evitará su “pompa literaria”.

También hay que señalar entre estas huellas el interés por todo lo relacionado con lo criollo, empezando por los orígenes mismos de Buenos Aires, cuestión histórica a la que Larreta dará una valiosa contribución en el IV Homenaje a la Fundación de la Ciudad (Caballero, 2000: 40) con el ensayo *Las dos fundaciones de Buenos Aires*. En un cierto aspecto este interés por el origen mítico de esta ciudad tiene eco en la primera etapa de la obra mujiciense, no sólo en sus escritos juveniles señalados más arriba, sino sobre todo en las dos colecciones de cuentos que publica en los años 40, *Misteriosa Buenos Aires* y *Aquí vivieron*.

A nivel más estrictamente técnico, hay que indicar también como herencia del maestro la importancia que va adquiriendo en su obra la documentación a la hora de

recrear otras épocas históricas. Estos estudios, llevados a cabo con el fervor de un verdadero historiador, solían llevar varios años de investigación, que a menudo lo obligaban a viajar para conocer *in situ* los lugares en que ambientaría a sus personajes, y a acudir a expertos de las más variadas disciplinas para que le facilitaran datos y detalles de todo tipo. También seguirá al pie de la letra el consejo que le dio el gran maestro modernista de usar grandes cuadernos en los que preparar esquemas y resúmenes de lo que vaya escribiendo y en los que ir tomando apuntes (Cruz, 1978: 82-84).

No obstante, lo que ahora nos interesa sobre todo es subrayar esa pasión por toda la cultura clásica española que Larreta fue trasvasando en el joven Manucho. Gracias a ese amor por la cultura de la Madre Patria, que no tiene por qué entrar en conflicto ni con lo argentino, que nace de aquélla, ni con otras influencias extranjeras, nuestro escritor se dedica con fervor y avidez a sus “lecturas españolas” (Francés Vidal, 1986: 19-20). Como resultado, la impronta española será sin lugar a dudas la más profunda, la que supera con creces a todas las demás (Cruz, 1978: 78-81).

Pero es menester precisar que esta influencia no se reduce a sus primeros libros, cuando frecuentaba a Enrique Larreta, sino que es un enorme caudal que de forma continua abarcará prácticamente toda su obra. Así, deteniéndonos sólo en las obras que consideramos más sobresalientes bajo este perfil, *Glosas castellanas* es ante todo fruto de la lectura de la literatura de los Siglos de Oro, no sólo en el lenguaje, sino en la atmósfera que se respira en sus páginas. *Don Galaz*, obra a mitad de camino entre el ensayo y la novela, está inspirado en *El Quijote* –el protagonista es en realidad un hidalgo trasplantado en las Indias- y en el género picaresco. Ya en plena madurez, como prueba de que la linfa española nunca cesará de nutrir la fantasía del escritor porteño, aparece *De Milagros y Melancolías*, que con tono irónico y humorístico parodia la

historia de Hispanoamérica escrita por los viejos historiadores y cronistas de las Indias. En 1974, casi cincuenta años después de *Don Galaz*, sale a la luz *El laberinto*, tal vez su más importante homenaje a la cultura española, desde Garcilaso de la Vega a Cervantes, pero haciendo hincapié sobre todo en el Barroco, cuyo ambiente logra recrear en esta novela hasta en los últimos detalles.

Aun siguiendo la estela con que le fue guiando Larreta, Manucho en cambio aporta una perspectiva de gran originalidad que lo distingue del viejo maestro y que lo sitúa mucho más cerca de la “nueva novela histórica”, posmoderna y deconstruccionista, propia de la segunda mitad del siglo XX: los toques costumbristas son aún intensos, haciendo convivir personajes reales con otros inventados, pero el tono humorístico, tan evidente en obras anteriores, ahora es mucho más sutil y va dejando paso a un visión aparentemente más objetiva, envuelta en ese clima pesimista y enmarañado tan característico del Seicientos español (Caballero, 2000: 40).

Hay otras obras en las que el eco de lo español también se dejar sentir. En *Sergio* la acción se desarrolla en buena parte en Madrid, ciudad en la que el protagonista al final fallece trágicamente. En *Un novelista en el Museo del Prado*, la última obra literaria publicada por el autor, pocos meses antes de su muerte, la presencia de lo español es aún más patente, debido a que toda la acción tiene lugar en el interior de la gran pinacoteca madrileña.

Incluso en las novelas del ciclo histórico, que aparentemente poco tienen que ver con la civilización hispana, esta huella se deja sentir. En el caso de *Bomarzo*, la recreación del Renacimiento italiano también le dará la posibilidad de escribir uno de los más bellos homenajes a los dos pilares de la literatura de los Siglos de Oro, a Garcilaso de la Vega y, aún con mayor intensidad, al gran Cervantes. En *El unicornio*,

ambientado en el Medioevo francés y en las Cruzadas, su modelo literario son inequívocamente los libros de caballerías (Francés Vidal, 1986: 212-214).

b) Memoria asociativa y encuentro de Manucho con el gran Cervantes, a través del duque corcovado

Lepanto y la memoria asociativa

Antes de abandonar Italia consigue algo más de material útil y prosigue su periplo por otros países mediterráneos, que lo llevará a Grecia, Turquía e Israel, en compañía de su inseparable Luzbel (Hermes 1991: 220-221). En la primera fase de este interesante recorrido, durante viaje por mar desde Trieste, su última parada en Italia, rumbo a Grecia, su imaginación no cesa de ir enriqueciendo mentalmente la autobiografía de su personaje. Así por ejemplo, de paso por el mar Jónico (o Adriático?), muy cerca del golfo de Corinto, idea un amplio capítulo, uno de los más extensos y conmovedores, en el que se atreve a recrear la famosa batalla naval de Lepanto, que tuvo lugar cuatro siglos antes en aquel mismo escenario.

De nuevo, el resorte que pone en marcha todo este mecanismo de invención literaria es un estímulo visual (en este caso voluntario, el del art. Sobre el Parque fue involuntario, y tb la mayoría de los de Vicino), en este caso las costas griegas. Ésta imagen inspiradora a su vez se asocia inmediatamente al autor del *Quijote* pues, como

señala Mujica Láinez, “por supuesto, que si se habla de Lepanto, no se puede dejar a Cervantes de lado” (Vázquez 1983: 88). Tras lo cual recurrirá a toda su erudición y habilidad para poder montar un escenario histórico verosímil y creíble, repleto de hechos y personajes reales.

Curiosamente, sitúa al protagonista del relato a bordo de uno de los barcos que participaron en tan cruento choque armado, cuando en realidad no consta en ninguna crónica de la época su participación. Por consiguiente, se le puede considerar un “polizón histórico”, un personaje apócrifo que el autor introduce aprovechando los vacíos que presenta la ciencia histórica, con el fin de mostrarnos un relato lo más cautivador posible.

Su presencia no podía alterar lo más mínimo el desarrollo de la cruenta batalla, pues Lepanto tenía, entre otras funciones, la de aparecer como magnífico escenario en el que se seguiría desarrollando la trama de la obra. La solución era presentar a nuestro duque malherido, para que fuese sólo espectador de aquella terrible matanza entre cristianos y musulmanes. Así, de la misma forma que aquella victoria naval de los españoles servía como espléndido decorado más de los que se van sucediendo en la biografía parcialmente inventada del giboso, él mismo se transformaba en un minúsculo objeto decorativo en medio de aquella fragorosa batalla.

El encuentro del duque corcovado con el autor del *Quijote*, reflejo del que tuvo Manucho con la estatua de Juan de Austria

Mucho más importante que esa empresa guerrera es el episodio inmediatamente anterior, que tiene lugar en la ciudad siciliana de Messina, en cuyo puerto se había

reunido todas la flota de la liga cristiana, antes de zarpar rumbo a Grecia. Una noche quiso la fatalidad que Vicino se viese enzarzado sin querer en una reyerta entre marineros, y a punto estuvo de perder la vida, si no llega a ser por la providencial intervención de un “anónimo” soldado español que por allí pasaba en ese preciso momento. A la mañana siguiente, al despertar en el lecho de su aposento herido y aún aturdido, le presentan a la persona que lo había salvado en medio de esa refriega:

De la penumbra del habitáculo emergió la fina cara aguileña de un joven, cuyo nombre pronunció el duque sin que yo lo captara, en mi turbación sufriente, pues vino embarullado dentro de un aluvión de palabras que describían la intromisión oportuna del extranjero y la forma en que, atraído por las voces de Antonello y del propio Crispi, que ya había vuelto en sí, me había recogido y me había llevado en brazos hasta la nave. Era un español, paje del cardenal Julio Aquaviva.

(Bomarzo, p. 325 archivo)

Se trataba de un jovencísimo y aún desconocido Miguel de Cervantes. Mujica Láinez había inventado para la ocasión esta riña de soldados ebrios, y la idea de ubicar en la ciudad siciliana le había venido estando de paso por allí, mientras se hacía unas fotografías con su amigo Luzbel al lado de la estatua de Don Juan de Austria (Hermes 1991: 215). Manucho vuelve a inspirarse en el arte visual para crear literatura.

Esta obra escultórica que representa al gran militar no podía aparecer en la novela por obvias razones cronológicas. La estatua, homenaje al estratega que, al mando de la flota de la Liga Santa, partió desde aquel puerto italiano rumbo a la victoria contra el turco, es muy posterior a la batalla misma. Sí aparece en cambio en la crónica periodística que el autor mandó a la redacción de La Nación durante este viaje:

Llegué a la plaza del Duomo, en Messina, a mediodía. Es una hora mágica. Todos los días, a las doce, las grandes figuras doradas que ocupan cuatro pisos en

el campanario de la catedral se ponen en marcha. [...] Ese ballet mecánico dura quince minutos y, a pesar de referirse al tiempo, dijérase que la ciudad siciliana lo mira fuera del tiempo, fascinada, olvidada de las destrucciones crueles que la han arrasado durante siglos. Luego cada uno se da prisa, en pos del tiempo perdido que flota y se desvanece en el aire. Y sólo don Juan de Austria, de pie en su base de mármol, sigue soñando, vencedor en la sabia paz de la muerte.

(Mujica Láinez, *El arte de viajar* 2007: 298)

Si no podía aparecer la estatua en *Bomarzo*, la que sí acompañará a Vicino cuando estaba a punto de morir bajo los efectos del veneno, es la imagen del mismo Juan junto a su padre, en medio de una mezcla caótica y frenética de alucinaciones, sueños y recuerdos, con la que se despide de este mundo:

—¡Dios mío! —murmuré—. ¡Dios mío!

Todavía me alcanzó la lucidez para observar cómo se recortaba la silueta de Don Juan de Austria, en su proa de neblina, y la de Carlos Quinto, con la espada rota en la diestra, y todo se borró. La cantilena punzante de añoranzas y el arpa del pastor, reptaron hasta el zumbir de mis oídos. El tiempo no existía ya. Otras imágenes, extrañas, terribles, comenzaron a ascender de los arcanos. Pero el tiempo no existía.

(*Bomarzo* 2007: 838 archivo)

Es curioso notar cómo las dos referencias a Juan de Austria, tanto en el artículo periodístico como en la novela, están rodeadas por una atmósfera rarefacta e irreal que consigue parar el paso del tiempo. Una interpretación podría ser la sensación de que la fama de este personaje histórico, gracias a sus grandes hazañas bélicas, ha conseguido salvarlo de la muerte, del olvido. Es una de las formas de inmortalidad que baraja Vicino a lo largo de su vida, y que no obtendrá ni en sus participaciones en empresas guerreras ni con la literatura. La suya había de ser más apropiada a su misma esencia, a sus estatuas monstruosas, y habría de obtenerlas cuatro siglos más tarde, cuando

Manucho decide interpretar su autobiografía en piedra y adueñarse de su identidad para transformarlo en protagonista de su novela.

A partir de esta presencia en la isla mediterránea de la flota española al mando del hermano natural de Felipe II, nuestro autor, en su constante juego de manipulación histórica a través de la ficción literaria, introduce en este suceso verdaderamente acaecido a un intruso, el duque, que le permita llevar a cabo su original homenaje a Cervantes.

Para procurar dar a este extraño, en el que se apoya para colarse él mismo en la historia, mayor apariencia verídica y evitar así que se note el forzamiento en acto, crea a su alrededor una tupida red de conexiones con otros personajes reales de la época relacionados con tales sucesos históricos, que hacen más plausible a ojos del lector esta escena espuria dentro de un contexto históricamente real. El primer paso es presentar la parte auténtica, en este caso aspectos autobiográficos de Miguel de Cervantes, para que el lector baje la guardia ante un dato aceptado oficialmente:

Me esforcé por expresarle mi reconocimiento, pero no lo toleró el muchacho, que con tono vivaz respondió a las preguntas formuladas por quienes me rodeaban. Lo oí confusamente, tanto me entorpecía el largo desmayo. Hablaba de cómo había trabado relación con el cardenal en Madrid, en ocasión de la embajada que presidió ante Felipe II, para significarle el pesar de Pío V por la muerte de su hijo Don Carlos, y de cómo lo había acompañado luego a Roma, en su séquito.

(Bomarzo, p. 325 archivo)

Ese es el momento adecuado para insertar el elemento ficticio que juega a favor de las intenciones del autor, entremezclado con nuevas noticias verdaderas:

El cardenal —yo lo conocí en casa de su padre, el duque de Atri, y conversé con él después en la de mi suegro Farnese— se destacaba por su cultura, y el paje

(nos lo confesó sonriendo) también había hecho ensayos poéticos y hasta compuso una elegía con motivo del fallecimiento de Doña Isabel de Valois, tercera esposa del rey.

(Bomarzo, 2009, p. 325 archivo)

Es así como al final es tal la trabazón creada entre un gran número de noticias auténticas y el único falso, que bien podría pasar desapercibido o que por lo menos no desentona aunque se deduzca su origen, pues se trata de todas formas de un artificio realizado en el ámbito del pacto ficcional, que es en el que se produce este acto comunicativo entre autor y lector.

La conversación entre ambos tenía lugar treinta y cuatro años antes de escribiese su obra más universal. El duque no podía imaginarlo y por lo tanto mantuvo con él una breve plática, sin sentir ni mostrar ningún sentimiento especial. Si acaso un ridículo deje de vanidad por su condición de noble. Al cabo de unos días llegaría incluso a olvidarlo: “Ya no lo vi nunca más, y concluí por olvidarlo. [...] un nombre que jamás había oído de labio alguno: Miguel de Cervantes Saavedra” (Bomarzo, p. 326 archivo).

Aquel primer y único encuentro entre ambos versó sobre varios asuntos, hasta que se detuvieron en temas literarios. El duque, por culpa del orgullo miente y alude a su faceta de poeta, sin mencionar obviamente su fracaso en campo poético, y regala al soldado español un ejemplar del *Orlando furioso*. En muestra de agradecimiento, éste por su parte regala al duque convalesciente con gesto de humildad un libro de poemas de Garcilaso de la Vega, y le habla del poeta toledano, que llega a compararlo al mismo Vicino:

—Permita Vuestra Excelencia —expresó— que a mi vez le deje el libro de un autor excelso, de un poeta de Castilla. [...]

—Garcilaso ha sido —añadió el muchacho— poeta y guerrero, como Su Excelencia. Murió en Francia, en el asedio de una fortaleza, camino de Fréjus. Lo destrozaron bajo una piedra enorme; cayó al foso. Tenía treinta y tres años.

(*Bomarzo*, p. 325 archivo)

Homenaje de Manucho al gran Cervantes

En aquel diálogo, más entrañable para Manucho que para el pobre Vicino, las palabras de Cervantes son las únicas que aparecen en discurso directo. Es él el gran protagonista de esta secuencia, por lo que los demás personajes presentes en la habitación quedan en un segundo lugar, casi como comparsas. Incluso la figura del duque queda ensombrecida ante este futuro genio de las Letras españolas, y su peso como personaje principal aparece esta vez difuminado, porque él mismo, de forma voluntaria, se aparta para ceder el protagonismo de la escena al insigne escritor español.

A su vez, el punto de enfoque en esta parte de la novela sufre una serie de cambios importantes, conforme van fluctuando las intenciones y necesidades de Mujica Láinez. A lo largo de la obra la voz del narrador es en general el resultado de una síntesis entre las voces propias de autor y protagonista. El narrador es la encrucijada en donde ambas tienden a confundirse, dejando muy difuminada la línea divisoria que debiera separar nítidamente las figuras de protagonista y autor.

Sin embargo, con la aparición de Cervantes como personaje, la preeminencia natural de Vicino en la voz del narrador por ser el protagonista de la novela, va dejando

paso al mismo autor. Manucho ahora siente la necesidad impelente de colocarse en primera fila, de ser él quien esté experimentando este mágico contacto con su gran maestro literario. En algunas expresiones el autor se asoma tras la figura del narrador y se distingue del personaje, aunque compartiendo con él protagonismo, sin llegar a anularlo del todo:

Pero ni siquiera pude enterarme de la edición del *Quijote*, para la cual faltaban treinta y cuatro años todavía, ni de nada, ni de nada... [...] Pero ahora, si pienso que mi sangre salpicó su jubón, acaso sus dedos y su rostro, en el acecho de Messina, se me calientan las venas y tiemblo.

(*Bomarzo*, p. 326 archivo)

En otras frases el autor va aún más lejos y sale del todo al descubierto, suplantando directamente al narrador-protagonista, sin necesidad de recurrir ni a disfraces ni a otros ardidés: “Siglos más tarde he pensado infinitas veces en él, con desesperación.” (*Bomarzo*, p. 326 archivo). Porque todo este largo pasaje, en realidad un vertiginoso salto en el tiempo, un puente que comunica historia y fantasía, está creado como signo de reconocimiento y de deuda hacia la obra literaria de Miguel de Cervantes (Marrón Casanova. URL ?), que queda simbolizada en la novela con la escena en que el gran escritor español salva la vida al personaje creado por Mujica, Vicino.

Manucho va moviendo todos los hilos de su juego literario para ir preparando el terreno a esta escena, que cobra un gran relieve en la trama, pero que sobre todo manifiesta en todo su alcance la conmovida admiración de nuestro novelista hacia el escritor español. Su descripción ya es de por sí elocuente:

Él me atendía con solicitud cortés. He guardado en la mente su imagen nítida: la frente alta, los ojos negros bajo las cejas de preciso dibujo, los pómulos modelados, la nariz fuerte y sensible, las sonrisas

que lo esclarecían, los dedos largos que acariciaban las tapas del Ariosto.

(*Bomarzo*, p. 326)

De nuevo, esa memoria asociativa que Manucho sabe usar con tanta maestría, se convertirá en el estratagema que le consentirá preparar el encuentro entre Pier Francesco Orsini, su proyección simbólica, y nuestro más grande escritor de todos los tiempos, quien sí participó realmente en una hazaña bélica tan trascendental como aquella. Es la magia del arte la única que podía concederle el deseo de expresar con tanta originalidad su gran deuda al legado del Manco de Lepanto:

El último capítulo de Bomarzo es un añadido a la “biografía fantástica” del personaje para propiciar el homenaje cervantino, culminación de un pormenorizado y selectivo recorrido por la creación para abocar en la figura consagrada como centro y objetivo de una novela de artista, donde la sombra de Cervantes se proyectará como un espejismo. Las constantes reverberaciones, los ecos, los reflejos del “otro” se perciben en escenas y episodios, en imágenes codificadas, ofrecidas con empeño para que sean reconocidas por el lector.

(Fernández Ariza, 2003, pp. 100-101)

El grado de intensidad de la emoción que siente Mujica Láinez al imaginarse que en aquella ocasión llegó a conocer verdaderamente al genial escritor, se incrementa notablemente con el recurso a una figura retórica, la antítesis. En efecto, la naturalidad, casi indiferencia, que muestra el noble italiano en esa escena al no ser consciente de quién le había ayudado en la pelea, se transforma de modo violento cuando la voz narradora reflexiona con obsesión sobre la enorme importancia que suponía haber tenido el privilegio de vivir aquel encuentro fortuito. Es cuando Manucho expresa una

irrefrenable emoción que se transpira en todo el pasaje y que llega a contagiar al mismo lector:

¡Ay, si yo hubiera sabido, si hubiera adivinado! Pero ni siquiera pude enterarme de la edición del *Quijote*, para la cual faltaban treinta y cuatro años todavía, ni de nada, ni de nada... Cervantes se redujo a eso, para mí: a un paje, un camarero del cardenal Aquaviva y Aragón; un soldado del capitán Diego de Urbina, del tercio de Don Miguel de Moncada, que me transportó en brazos [...]; un poeta, un muchacho a quien di mi volumen de Ariosto y que me dio el suyo, de Garcilaso de la Vega... Unos ojos negros, una leve sonrisa... Mi sangre manchó sin duda su jubón, en tanto me sostenía, me abrazaba... Junto al mío, el corazón de Cervantes... Y yo, imbécil, le mentí mi *Bomarzo* retórico, en cuarenta cantos fantasmales, en un diluvio de estrofas invisibles, cuando él callaba y aprobaba mis pobres frases preñadas de vanidad... ¡Si hubiera sabido! Lo hubiera aposentado en mi castillo; lo hubiera festejado como a un monarca, mejor que al cardenal de Este, mejor que al duque de Urbino, mejor que a la marquesa de Mantua, mejor que a ninguno... [...] nadie presintió que entre nosotros pasaba, recatándose, oscura, encarnada en un muchacho de Alcalá que dejó una mano en la empresa, la dolorosa gloria? Pero ahora, si pienso que mi sangre salpicó su jubón, acaso sus dedos y su rostro, en el acecho de Messina, se me calientan las venas y tiemblo.

(*Bomarzo*, p. 326)

La huella cervantina en *Bomarzo* y en toda la narrativa mujiciense

Ya hemos tenido ocasión de ver en el capítulo ? cómo las huellas del escritor castellano se hallan por doquier en la narrativa mujiciense. Baste recordar el ensayo

“Prosas quijotiles” de la primera obra publicada por el argentino, *Glosas castellanas*, en donde Manucho reinventa algunas escenas de la novela más universal en lengua española, aunque dejando entrever aún la impericia propia de un escritor novel.

Ahora, a treinta años de distancia, va más lejos y, en lugar de presentar una lectura personal de escenas y personajes cervantinos, se atreve a hacer otro tanto con el mismo Cervantes, al que literaturiza transformándolo en un personaje, verdadero protagonista de la secuencia, que representa a sí mismo. Frente a él, Mujica Láinez se somete al mismo proceso de ficcionalización, aunque en su caso escondiéndose tras la figura del narrador-protagonista.

Pero la impronta cervantina en *Bomarzo* no se reduce únicamente a este importante episodio que abarca buena parte del último capítulo. La caracterización del mismo duque debe mucho al personaje más universal de todos los creados por la pluma de Cervantes, Don Quijote. No es una casualidad que el noble jorobado ya desde la niñez halle en la literatura fantástica un remanso de paz, una vía para aislarse de una realidad familiar y social que con terrible crueldad lo discrimina y excluye. La lectura le da la posibilidad de evadirse y de vivir en otros mundos, junto a personajes maravillosos con los que siente la ilusión de ser una persona normal, como los demás:

¡Cómo gocé con los *Orlandos* y el *Morgante*! ¡Qué influencia, qué enorme influencia ejercieron sobre mí! ¡Cómo me ayudaron a vivir entonces, poblando mi vida de reflejos áureos! Lo que yo no podía hacer, lo que no podría hacer nunca, otros lo hacían por mí, saltando armados de los folios. [...]La brutalidad [...] de mi padre, precipitándome en una celda que encerraba a un esqueleto coronado de rosas; la de mi hermano Girolamo, persiguiéndome con sus amigos ebrios en las noches de Bomarzo, se transformaban en las páginas de Ariosto en un loco, divino forcejeo de gigantes y de campeones[...]. Todo crecía en esas páginas; todo era inmenso. Olvidado de mí mismo, entraba en los relatos como un guerrero, como un gigante más, como si me enderezara y como si una de las hadas que por ellos

circulan me hubiera despojado, gracias a un toque breve, del bulto que el destino me había echado sobre los hombros. ¡Oh maravilla! ¡Maravilla de la maravilla!

(*Bomarzo*, 2009, p. 57 archivo)

Esos mundos fantásticos plagados de monstruos y héroes como Orlando y Astolfo están presentes en su vida cotidiana, incluso a veces, en los momentos difíciles, en los que ve cómo la vida se ensaña con él, parece como si ellos fuesen su única salvación, como si la llegada de esos personajes sobrenaturales fuesen los únicos que pudieran cambiar desventuras. Es lo que le ocurre tras el ridículo hecho en el dormitorio de Pantasilea. Ésta se despide de él con sorna: “—Vuelve a visitarme, príncipe —dijo Pantasilea—. Hablaremos de Ariosto” (*Bomarzo*, p. 74 archivo).

El desdichado Pier Francesco se siente desesperado. Al salir a la calle, nota cómo sus acompañantes ríen y bromean a escondidas suyas porque ya han sido informados de lo que acaba de ocurrirle en la alcoba de la meretriz. Y es ése el momento en el que se dirige con su imaginación precisamente a las criaturas fabulosas del gran poeta italiano:

Florenia giraba alrededor, como una rueda de oro, sin que la notara. Hubiera querido cortarme las venas; hubiera querido tirarme al Arno. Estaba loco de humillación. Sólo un instrumento mágico —el cuerno encantado de Astolfo; la espada Durindana de Orlando; Balisarda, la espada del hada Falerina— hubiera podido salvarme, y ningún nigromante se acordaba de mi miseria.

(*Bomarzo*, p. 74 archivo)

Es tal su humillación que, de haber podido, habría abandonado esta vida para alojarse en algún mundo fantástico en el cual consiguiera por fin deshacerse de su giba y de los complejos que ésta le acarreaban:

Algunos rezagados, que habían quedado en un rincón de la plaza, charlaban, cuando crucé junto a ellos, del mundo nuevo hallado a la otra parte del mar, donde antes se aseguraba que la Tierra concluía. Hernán Cortés ya había conquistado México, y las noticias se encendían de oro y de sangre. Allá, lejos, lejos, hubiera ansiado irme, porque América era la verdadera tierra de *Orlando Furioso*, y entre sus monstruos yo hubiera pasado inadvertido.

(*Bomarzo*, p. 75 archivo)

Y esas lecturas que a lo largo de su vida le ayudaron a huir con la imaginación de sus desdichas, que lo fueron aliviando en los momentos más difíciles, será una de sus mayores inspiraciones a la hora de construir su misterioso parque en los alrededores del castillo:

El recuerdo de aquellas alegorías gravitó sobre mí poderosamente. Años después, cuando conseguí llevar a cabo el Sacro Bosque de los Monstruos cuya semilla maduraba en lo profundo de mi ser y que fue el corolario artístico de muchas y distintas contribuciones, la memoria de los *Orlandos* me sugirió algunas de sus esculturas extrañas, hombres descomunales, dragones y arpías [...] Desde cierto punto de vista, el Sacro Bosque de Bomarzo ha sido, en piedra, lo que *Orlando Furioso* fue en peregrinas palabras. Uno y otro inician una época, una revolución en el arte.

(*Bomarzo*, p. 58 archivo)

Esta obra labrada en piedra era la más fiel y auténtica autobiografía del duque jorobado en la que, a nivel simbólico, se concentraban los sueños y esperanzas de toda una vida, donde estaban representados sus miedos y obsesiones, donde se mezclaban en igual de condiciones seres reales que habían tenido para él una gran importancia, junto a criaturas fantásticas con las que había convivido y compartido sus desgracias. Ése era el legado que dejaba a la posteridad, a quien supiera interpretar aquellas misteriosas

estatuas (deberían pasar cuatro siglos para que Manuel Mujica Láinez llevara a cabo ese cometido). Pero era sobre todo la última esperanza de obtener su añorada inmortalidad, una inmortalidad entendida como liberación definitiva de los lastres que habían hecho de su vida un infierno. En la ilusión de alcanzar ese deseo quiere imitar también a los héroes ariostescos:

Estaba después la ballena colosal, labrada rudamente en honor del divino Ariosto, recordando la escena en que Astolfo —ese Astolfo en quien mi adolescencia intuyó una arbitraria encarnación de Benvenuto Cellini— se asiló en una isla que era en realidad un cetáceo. Historias portentosas, escuchadas en Roma, en Florencia y en Francia a antiguos marineros, me inculcaron también la incorporación de la ballena a mi bestiario, porque en ellas resonó para mí el eco de la prodigiosa fantasía ariostesca, mudada en verdad en el apasionante Nuevo Mundo.

(Bomarzo, p. 58 archivo)

Y ya en el umbral de la muerte, entrando en la Boca del Orco, vuelve su imaginación a Astolfo. Necesita que éste y su fantástico mundo literario lo sigan acompañando, para no sentirse sólo en un momento tan crucial de su existencia, el que en su imaginario iba a darle a través de aquel elixir otra vida. La ironía del destino que su creador le quiere asignar lo convierte en realidad en una imitación caricaturesca de sus héroes. De la misma forma que su aspecto estaba más próximo a los gigantes enemigos de Astolfo que a este último, el acto de escapar de las vísceras del infierno obstruyendo su entrada, se invertía en el caso de Vicino. Mientras que Astolfo lucha de forma enconada con criaturas infernales para salvarse y al final lo logra, el duque decide encerrarse allí voluntariamente, como si quisiera infligirse con sus propias manos la condena que merecía. Y no siente miedo en ese momento, como si su monstruosidad

física y moral fuese tan poderosa que lograra salir victoriosa incluso frente a los personajes ariostescos:

apreté los puños al ingresar en su interior, pero no experimenté ninguna angustia sino una bienandanza incomparable. Un psicoanalista explicaría que ello resultaba del hecho de que en aquella penumbra yo hallaba nuevamente la felicidad del claustro materno. [...] Una puerta de bronce clausuraba la boca del mascarón, y la cerré. Se insinuó delante de mí como una alegórica pintura de Botticelli, la escena del *Orlando Furioso* en que Astolfo obstruye la entrada del Infierno con árboles de pimienta y plantas de amonio, para que las arpías no escapen de su prisión, antes de ser recibido en el Paraíso por San Juan. La diferencia fincaba en que yo quedaría adentro, con las arpías.

(*Bomarzo*, p. 344 archivo)

En este último fragmento vemos asomar de nuevo la identidad del autor que juega a esconderse tras el narrador-protagonista, cuando leemos el término “psicoanalista”, un anacronismo lexical (y conceptual) que sólo podría ser utilizado directamente por el escritor e inimaginable en boca de un italiano del siglo XVI. Es la última pista que el autor, atento, siguiendo un plan bien definido, coloca al lector pocas páginas antes de que éste se dé de bruces con la clarificadora frase “Yo he gozado del inescrutable privilegio, siglos más tarde...”, que soluciona el enigma que encerraba la novela.

La presencia del autor en todo el texto supera con creces esas huellas que él suele mostrar adrede, para atraer la curiosidad del que lee y despertar en él sospechas que constituyen las bases de este juego literario. El autor es un elemento fundamental en el mundo literario del que no se puede prescindir. Su presencia, bajo la forma de lo que se ha venido llamando “autor implícito”, realidad intratextual como lo son el narrador y los personajes, es la que domina el universo del relato. Y Mujica Láinez reivindica esta figura y la defiende contra la presunta asepsia a la que algunos han querido reducirla

(nota), introduciendo en este portentoso armazón novelístico la clave interpretativa de la obra y su sistema de valores, algo que nota el lector desde el principio.

Un juego de espejos: Manucho-Vicino-Cervantes-Ariosto

A él sobre todo se debe ese apego de Vicino a la literatura fantástica tan bien representada por su connacional Ariosto. Es Mujica Láñez quien da esa interpretación tan moderna, tan actual, del Bosque Sacro, apoyándose en la obra literaria de la época que posee alguna analogía con las corrientes artísticas más representativas del siglo XX:

la memoria de los *Orlandos* me sugirió algunas de sus esculturas extrañas, hombres descomunales, dragones y arpías, de modo que si el *surrealismo* de mi creación —que provoca actualmente el estupor de maestros de esa escuela tan imaginativos como Salvador Dalí— debe buscarse en fuentes telúricas como la que provee la tradición etrusca local, o en homenajes sentimentales como el que suscita el elefante de Abul, también se lo debe buscar en el hechizo que brota de Boiardo y de Ariosto, caldeado de genial fantasía.

(*Bomarzo*, p. 58 archivo)

Y el mismo autor reconoce que esta fuerte atracción hacia la obra ariostesca es suya, y por efecto reflejo llega a su criatura quien, como el escritor, ve en la creación literaria el modo más asequible para evadirse de una realidad que se le antoja extraña, ajena:

yo amo profundamente a Ariosto. A mí lo que más me deslumbra de los escritores es la imaginación, y Ariosto, si de algo está saturado es de imaginación. Si yo te digo que prefiero Ariosto a Dante, se va a armar un escándalo, pero es la verdad. Yo he sido muy feliz leyendo a Ariosto y me acuerdo de que una vez Borges me dijo, y también te lo habrá comentado, que a él le encanta Ariosto. Pues bien, me gustó que el duque, que era un hombre tan imaginativo, leyese a Ariosto.

(Vázquez, 1983: 86)

Por consiguiente, la fantasía que se adueña de la mente del giboso, sus preferencias artísticas y estéticas, amén de otros muchos rasgos, tienen su origen en Manucho. Y si Pier Francesco intenta convencer al autor del *Orlando furioso* para alojarlo en su palacio (“Me hubiera gustado que Ariosto fuera mi huésped y envié un correo a Ferrara para manifestárselo, pero el poeta declinaba ya y murió ese año mismo”, *Bomarzo*, p. 188) lo debe a su creador. No lo consigue por culpa de las circunstancias y de esa adversidad que con ciego ahínco lo persigue burlándose de él y que tan bien lo caracteriza en el contexto de la trama.

Desdicha que regresa con tono travieso cuando al duque se le cruza por el camino el escritor más admirado por el argentino, Cervantes, sin llegar a disfrutar plenamente de una ocasión única porque, ironía de la suerte, el Quijote se publicará muchos años después de la muerte del duque desafortunado. Pero a pesar de todo, el autor no desaprovecha ni mucho menos esta aparente casualidad que ha hecho que su alter ego se tope con el genial escritor. El noble Orsini es un personaje creado por Manucho y actuará según lo vaya manejando la pluma que le da vida. Es por eso que sacrifica sus sentimientos y emociones, al no darle la posibilidad de hospedar a su coetáneo Ariosto, ni de disfrutar de ese encuentro único con el escritor español (en la sombra es Manucho el que goza de esta ilusión), porque jamás volvería a repetirse:

Entró el médico de Marcantonio Colonna para cambiarme los vendajes. Salieron todos [...]. Antes de que se fuese, pedí al paje del cardenal Aquaviva que tornase a visitarme. Prometió hacerlo, pero al día siguiente no apareció por la *Capitana*, y al otro, 8 de setiembre, se efectuó en Messina la revista general de la flota. Ya no lo vi nunca más, y concluí por olvidarlo.

(Bomarzo, p. 326 archivo)

A pesar de todo, como fruto de su mala estrella, el recuerdo del escritor de Alcalá de Henares acompañará al noble Orsini hasta la misma Boca del Infierno, bajo forma del ejemplar de Garcilaso que le regalara meses antes en Messina (“Antonello había acatado mis órdenes. Había dispuesto al alcance de mi mano varios libros de devoción. Los tomé, distraído, y comprobé que había agregado el Garcilaso de Miguel de Cervantes”, *Bomarzo*, p. 344 archivo), y en el que aparecía también su característica firma, aunque al principio el desdichado Vicino no le diera la menor importancia:

Durante el resto del viaje, leí los poemas de Garcilaso. Sólo entonces noté en la segunda página del ejemplar, la firma de quien me lo diera. Estaba trazada en dos líneas unidas por el diseño de la rúbrica, y en ellas se apretaba un nombre que jamás había oído de labio alguno: Miguel de Cervantes Saavedra.

(*Bomarzo*, 2009: 326 archivo)

Sin embargo, la mala suerte de su criatura no impide a Manucho salirse con la suya en este complejo malabarismo literario que está construyendo. Si por un lado perpetua con saña el adverso sino de su personaje, a la vez se vale de él para rendir un sincero homenaje al autor del Quijote, que para un lector desatento podría pasar desapercibido, pero que nosotros en cambio consideramos de gran importancia.

Como signo de reconocimiento hacia el gran escritor, Manucho ha querido participar, aunque sea simplemente con un gesto simbólico, en este continuo trasvase

intercultural que es el que mueve toda la historia de la Humanidad. De la misma forma que toda la obra del argentino es deudora de la influencia cervantina, Cervantes debe mucho a la literatura renacentista italiana, sobre todo a Ariosto (Fernández Ariza, 2003, p. 102). Y será precisamente Mujica quien, en calidad de demiurgo del mundo ficticio que encierra *Bomarzo*, invente la situación propiciadora de esa influencia ariostesca en la obra del escritor español:

La mención de sus inclinaciones líricas me impulsó a manifestarle, sin desprenderme de mi aire condescendiente, que yo era asimismo poeta, y mandé a Antonello que buscara el ejemplar de Ariosto del cual no me separaba nunca. Lo entregué al paje de Aquaviva y le pedí que lo conservara, en recuerdo de mi gratitud. Él lo tomó con respeto y algo dijo de cuánto admiraba al *Furioso*.

(*Bomarzo*, p. 326 archivo)

De forma tan sugestiva nuestro autor cierra el círculo que abarca su sistema de valores y su fantasía literaria, que le da la posibilidad de huir del presente y aterrizar, aunque sea una mera ilusión, en un pasado atractivo, construido a partir de aspectos autobiográficos reales, datos históricos y creatividad artística. Este nuevo cosmos que sale de su pluma saca de la nada un personaje muy especial, bajo cuyo aspecto exterior, más verosímil que real, se esconde una visión del mundo impetuosamente actual, propia del hombre contemporáneo, a través de la cual Manucho se reinventa su vida, trastocando el cronotopo del alter ego que inventa, pero conservando sus deseos y aspiraciones, sus obsesiones y pesadillas, y la esperanza de que sólo el arte puede acercarnos a nuestros sueños.

La literatura era la única forma de romper la barrera cronológica que lo separa del gran maestro de la literatura en lengua española, para permitirle entrevistarse con él y

agasajarlo con las fuentes literarias que tanto aportarían en la creación de un personaje tan universal como el Quijote. Es, en definitiva, el homenaje de un novelista a otro, su maestro, hecho de la forma más atrevida y auténtica que se pudiera hacer: a través de la literatura misma, usando a los dos escritores, sus vidas, como materia prima.

7.5. RELACIÓN CON OTROS ESCRITORES Y ARTISTAS DE SU ÉPOCA

Manuel Mujica Laínez transcurrió toda su vida inmerso en la cultura. En el ambiente familiar y en el profesional no dejó de respirar arte por doquier. Él, como todos los que lo rodeaban, consideró desde el principio la expresión artística un elemento esencial de la persona, un medio insustituible para conocerse mejor a sí mismo y para interpretar adecuadamente el mundo.

Un contexto tan propenso a la expresión artística supondrá para él una enorme ventaja que sabrá aprovechar a la perfección a la hora de decidir cultivar su gran vocación literaria. Muchos familiares y allegados suyos que se dedicaban ya activamente a la cultura, le contagiarán igual pasión por la belleza artística y, llegado el momento, lo animarán a emprender la carrera literaria y lo apoyarán por todos los medios en sus primeros pasos como escritor.

a) Su hogar

Su casa fue un continuo entrar y salir de artistas e intelectuales, y no sólo nacionales, gracias a la relación tan estrecha que su familia tuvo siempre con la cultura en general. Las viejas glorias artísticas de su estirpe eran revividas constantemente en su

hogar. Infinidad de retratos, libros y objetos de todo tipo rememoraban a todos los miembros de las familias Mujica, Cané, Varela y Laínez que, una generación tras otra, habían dado su preciosa contribución a la construcción de la ya rica tradición cultural y artística argentina.

Allí las Láinez se organizaban una tras otra reuniones sociales y tertulias que eran concurridas a menudo por importantes personalidades de la escena política y cultural bonaerense. Incluso su madre y tías llegaron a organizar concursos literarios en cines y salas de toda la ciudad en las que solían asomarse las futuras promesas de la literatura argentina. Se daba por descontado la participación en ellas del mismo Mujica Laínez, al lado de cual tendremos, junto a muchos más, a un joven y tímido Jorge Luis Borges que en edad tan temprana daba ya muestras de una inagotable genialidad. Lucía Laínez Varela, madre de nuestro novelista, fue asimismo una talentosa escritora que cultivó todos los géneros literarios, destacando sobre todo en el campo del teatro. Gómez de la Serna, amigo de familia, le dedicó algunos comentarios que alababan la calidad de sus obras dramáticas (Hermes, 1991: 77).

b) Amistades durante su juventud

En 1926 el adolescente Manucho regresa de su larga estancia en Francia e Inglaterra empapado de cultura europea, sobre todo clásica y francesa, decidido ya a emprender la carrera literaria, animado por la atmósfera cosmopolita parisina y por los resultados de

sus primeras creaciones artísticas en lengua francesa. En Buenos Aires cambiará la lengua con que se expresará literariamente y cambiará igualmente el ambiente al que se deberá adaptar de nuevo, pero no disminuirá ni un ápice su amor por las letras.

Fue en el círculo familiar en el que halló a sus más sinceros e incondicionales admiradores. Asimismo, desde el principio pudo contar también con el apoyo de escritores consagrados e intelectuales amigos de sus padres y tías, a la mayoría de los cuales los conoció con motivo de los encuentros literarios organizados en su casa. (Cruz, 1978: 73). Entre ellos podemos nombrar, aparte de Enrique Larreta, del que ya hemos hablado, al periodista Enrique Méndez Calzada, director por aquellos entonces del Suplemento Literario de *La Nación*, quien a petición de las tías del joven escritor le publicó a éste un poema y varios cuentos.

También frecuentó a la poetisa Alfonsina Storni, amiga de familia, a la que Manuchito de joven visitaba a menudo para leerle alguno de sus poemas y charlar de literatura. Al cabo del tiempo evitó seguir yendo a su casa porque, como contará divertido durante una entrevista, en una de esas ocasiones ella, mucho mayor que nuestro escritor, intentó besarlo. El joven escritor, espantado, se escabulló como pudo y desde entonces, casi traumatizado, prefirió evitarla (Hermes Villordo, 1991: 79). También en calidad de periodista de *La Nación* tuvo ocasión de tratarla más tarde. En una ocasión Alfonsina Storni le telefoneó a la redacción del periódico en relación con un artículo que tenía que salir sobre su obra poética. Al cabo de pocas semanas a Manucho le pilló de sorpresa la noticia del suicidio de la poetisa (Hermes, 1991: 132-133).

De aquella época es también su amistad con Manuel Gálvez, quien mostró interés por la obra del escritor novel aunque, al contrario de lo que le ocurriera con el autor de

La gloria de don Ramiro, Mujica no consideró la obra de aquél como un modelo a seguir para sus creaciones (Hermes, 1991: 81). Otro artista que lo admiró y lo animó a seguir adelante fue Ernesto P. Bustamante. Éste incluso llegó a dedicarle dos de sus libros de poemas, en uno de los cuales le vaticinó una carrera literaria brillante (Hermes, 1991: 81-82).

La simple enumeración de los muchos escritores y artistas que Mujica Laínez frecuentó a lo largo de su vida podría hacérsenos tan larga como tediosa, así que limitémonos a nombrar a los más importantes, para después ocuparnos de los que sí influyeron de forma clara en la obra de nuestro escritor. Esa lista de personalidades de la cultura argentina incluye a los escritores Gloria Alcorta, Augusto Mario Delfino, Luis Mario Lozzia y Silvina Bullrich. Hacia esta última sintió un cariño especial aunque, como recuerda en más de una ocasión, solía discutir a menudo con ella. A título sólo anecdótico, podemos añadir que entre las muchas personas que conoció en las fiestas y bailes a las que asistía nuestro autor asiduamente tras su vuelta a Buenos Aires, destacan los españoles Ortega y Gasset y García Lorca, con los que tuvo interesantes charlas (Hermes, 1991: 103).

c) El periódico *La Nación*

La redacción de este diario será otro lugar en que su cultura y su sensibilidad artística podrán enriquecerse. Ingresó en este periódico en 1932 y durante casi cuarenta

años trabajará en él. *La Nación* será un punto de referencia fundamental para su carrera de escritor por varias razones. A parte de ser un medio privilegiado para publicar sus primeras creaciones literarias junto a sus artículos, allí convivió con grandes figuras del periodismo y de la cultura argentina con los que solía entablar largas conversaciones en las que pudo capturar infinidad de datos y detalles útiles para sus escritos. Algunas de estas personalidades dejaron honda huella en Manucho, como Eduardo Mallea, cuya manera de escribir y tratar escenas y ambientes tienen un claro eco en la narrativa mujiciense; el gran Leopoldo Lugones, al que frecuentó –estuvo almorzando con él pocas semanas antes de que se suicidase–; el escritor y periodista de origen judío Alberto Gerchunoff, de lenguaje agudo y chispeante, hacia el que también Borges reconoce una profunda deuda; el periodista y amigo Pablo Echagüe y muchos más (Cerrada, 1990: 1179).

d) Borges

Pero no cabe duda de que una de sus más importantes amistades fue la que mantuvo con el gran Jorge Luis Borges, once años mayor que él, al que conoció muy joven en el teatro Cervantes, en uno de los festivales literarios organizados por la tía Pepita Laínez. En aquella ocasión subió al escenario un introvertido y balbuceante Borges, acompañado por su madre debido a la ceguera que ya padecía el escritor, y a partir de entonces nació entre ambos una intensa y sincera amistad, que no se vio entorpecida por

las enormes diferencias que existía entre estos dos escritores argentinos. Efectivamente, se trataba de personalidades muy distintas en todos los sentidos, desde la personalidad hasta el estilo de vida de cada uno de ellos, pasando por los campos de interés, por las formas tan diferentes de ver la Argentina y la vida, incluso en el modo de vestir y de comportarse en la vida social e intelectual (Serrano, 2000). Así, si Manucho era extrovertido y elegante, Borges representaba exactamente lo contrario, la timidez y el desaliño en persona, que sin querer se reflejaba también en su atuendo. Si el primero pecaba de orgulloso, exquisito y frívolo, frecuentador de la vida mundana bonaerense, el gran cuentista bonaerense tendía a la humildad y a la introspección filosófica.

De todas formas, a pesar de tales contrastes, reflejados en la forma de escribir que tenían, hallamos interesantes paralelismos. En primer lugar están sus familias, que se conocían muy bien y que se frecuentaban. Ambas pertenecían a las rancias familias criollas que, habiendo puesto en pie el país, le habían infundido igualmente su propio carácter. Además es curioso notar el papel fundamental jugado por las mujeres dentro de estas estirpes, que les daba una imagen casi matriarcal. La madre del gran cuentista argentino, que murió casi al mismo tiempo que la de Manucho, era una persona muy especial, de gran vitalidad, verdadero motor de toda la familia (Serrano, 2000). Su fuerte carácter, su apego a las propias raíces, su especial toque de distinción, que tanto impresionaron a nuestro escritor y que tanto le recordaba a su propia abuela, serán el modelo ideal para muchos de sus personajes literarios, algunos tan entrañables como Diana, la abuela del duque de Bomarzo. Precisamente con la madre de Borges se entendió muy bien Mujica Láinez, casi mejor que con su hijo. A causa de su vínculo con el pasado glorioso de las viejas familias porteñas, ella fue una sincera admiradora de la obra literaria de Mujica Láinez (Serrano, 2000).

Nuestro escritor entabló con el argentino universal un fuerte vínculo que los uniría durante décadas. Siente admiración hacia él y reconoce su importante papel en las letras argentinas. Él, como todos los escritores del país sudamericano, se nutrió de la literatura borgiana y se considera un humilde deudor suyo (Serrano, 2000). Por parte suya, Borges le correspondió subrayando la condición “diurna” y colorida de la prosa del amigo al ocuparse de temas relacionados con el espíritu nacional (Cruz, 1978: 93-95).

Además, durante algunos períodos llegaron a frecuentarse y a colaborar en muchas actividades literarias. Por ejemplo, entraron a la vez en la Academia Argentina de Letras (Serrano, 2000) y participaron juntos en bastantes actos culturales. Cultivaron siempre que pudieron la grata costumbre de conversar rememorando circunstancias y anécdotas de su juventud, como bien demuestran sus varias charlas publicadas en periódicos y revistas argentinas. En una de ellas, salida en *La Nación*, comparten juntos viejos recuerdos de la Buenos Aires del pasado, guiados por un tono nostálgico que caracteriza la literatura de ambos (Serrano, 2000).

También se intercambiaron reseñas y dedicatorias. Es interesante recordar el prólogo que preparó Borges para *Canto a Buenos Aires*, la única obra poética de Mujica Láinez, publicada en 1943. Bajo forma de soneto, los versos de Borges, tan profundos como a los que nos tiene acostumbrados su pluma, transmiten una forma común de ver ambos el país y de verse a sí mismos que refuerza su amistad. Pero su significado va más allá de la pura relación humana entre ellos, para tocar un punto clave que une a los dos escritores con un pasado común ya desvanecido: “Manuel Mujica Láinez, alguna vez tuvimos una patria – recuerdas?- y los dos la perdimos” (Hermes, 1991: 125).

De ahí que, tanto Borges como Manucho, sean nostálgicos de esa Argentina criolla fatalmente desaparecida y grandes enamorados de su ciudad, Buenos Aires. En ambos

destaca la obsesión por rescatar el pasado del que se sienten parte, y recrean incesantemente ese momento de inflexión histórica que provocó el final de un apogeo que parecía infinito y el inicio de una traumática decadencia (Schanzer, 1980: 677-678). El ansia por aferrarse a esos recuerdos los lleva a identificarse con tal fuerza con la ciudad que los vio nacer y crecer, que acaban interiorizándola y dándole un halo mágico e intemporal con el cual contrarrestar el paso inexorable del tiempo (Caballero, 1999: 63-64).

Asimismo estas palabras hacen referencia a lo que ambos sufrieron durante el peronismo. El pertenecer a los antiguos linajes que fundaron la Argentina y el no haber querido – o no haberse sabido- integrarse plenamente en la nueva sociedad que se iba formando, sobre todo a raíz de la llegada de Perón, hacía que los dos sufrieran el peso de esa advenediza clase dominante y que tendieran a evocar la sociedad de sus antepasados, de la cual se sentían en el fondo parte integrante, aun a pesar de que el paso del tiempo ya se hubiese encargado de borrarla para siempre (Serrano, 2000).

En este aspecto, y salvando diferencias, sus vidas corrieron paralelas durante años. Ambos sufrieron las consecuencias de la persecución de baja intensidad que el peronismo llevó a cabo contra la clase intelectual no afín al nuevo régimen, por lo que al final los fueron cesados en sus respectivos cargos públicos, Borges en la Biblioteca Nacional y Manucho en su puesto de secretario del Museo de Arte Decorativo.

Cada uno a su manera, los dos se opusieron a este sistema político populista y con ramalazos dictatoriales, pues en realidad implicaba un cambio radical en la historia argentina, una ruptura con su pasado más reciente: el principio del fin del poder de las rancias familias argentinas, a las que ambos escritores pertenecían. Desde la SADE, Borges como presidente y Mujica Láñez alternando los cargos de secretario y de

vicepresidente, celebraron reuniones en las que participó un numeroso grupo de intelectuales con una vocación liberal que chocaba con la ideología peronista.

Con la revolución que durante varios años alejó al dictador argentino del poder, ambos escritores volvieron a ostentar importantes cargos públicos. Borges volvió a la Biblioteca Nacional en calidad de director, Manucho a su vez fue nombrado director de Relaciones Culturales en el Ministerio de Asuntos Exteriores.

Los vaivenes de la vida y los problemas de salud los fueron alejando con el paso de los años, pero no dejaron de admirarse recíprocamente y de reencontrarse de vez en cuando, cuando las circunstancias lo permitían. También los alejó la postura ideológica que cada uno de ellos fue tomando ante los continuos acontecimientos políticos que seguían sacudiendo al país, una honda tristeza expresada con la evasión de la realidad en el caso de Manucho, posiciones y declaraciones duras y vehementes que nos sorprenden y que a veces incluso nos parecen incomprensibles, por parte de Borges. Pero estas diferencias, como las ya existentes cuando se conocieron en los años veinte, tampoco borrarían una amistad y una comunión de sensaciones y de recuerdos que los uniría para siempre.

e) Otros escritores argentinos

En el panorama literario argentino destaca también la gran amistad que le unió a la escritora Victoria Ocampo, cuya obra tanto alaba, llegando a considerarla un importante

testimonio de la Argentina contemporánea. Es además muy interesante el carteo que mantuvieron los dos durante muchos años (*Sur*, 1986: 55-92).

Gran amigo de toda la familia Ocampo, Manucho frecuentó también a la hermana de Victoria, Silvina, con la que compartirá, aparte de una sincera amistad, una recíproca admiración. En más de una ocasión la describió como una poetisa y cuentista de fuerte personalidad. De su marido, el también escritor Adolfo Bioy Casares, dirá que es un serio y buen escritor, aunque sin la originalidad de ella (Serrano, 2000).

Podríamos añadir otros muchos nombres más, pero baste señalar los más destacables. Ernesto Sabato y él se apreciaron mucho a nivel humano e intelectual, aunque en realidad se frecuentaran sólo muy de vez en cuando. Mujica lo considera una excelente persona y un escritor excepcional. Nuestro novelista destaca sobre todo su novela *El túnel*, que le encantó (Serrano, 2000). Fue también muy amigo de la escritora Sara Gallardo, de la que subraya sobre todo su inagotable imaginación. A ella le dedicó su novela *Sergio* (Serrano, 2000). Por último tenemos su relación con otro gran escritor argentino, Julio Cortázar. Es verdad que la forma de ver la literatura de ambos es en muchos aspectos diametralmente opuesta, pero sin embargo los dos tienen al menos varios puntos en común: la visión cosmopolita de la vida y del arte, gracias al contacto constante con Europa, sobre todo con París, así como un premio que compartieron en el momento preciso en que ambos se hallaban en la cumbre de sus carreras literarias: el John Fitzgerald Kennedy de 1964, que recibieron respectivamente por sus novelas *Bomarzo* y *Rayuela*. De esta coincidencia nació la idea, más bien festiva, de escribir juntos una novela que se podría titular *Boyuela* o *Ramarzo*, y que sólo quedó en eso, en una broma adecuada a la ocasión. De Cortázar apreciará sobre todo sus cuentos, más accesibles para un escritor de corte más bien tradicionalista como lo era Manucho,

mientras que sus novelas le atraerán mucho menos, debido, claro está, al demasiado experimentalismo que en ellas hay, nada más lejos de la narrativa mujiciense (Serrano, 2000).

f) Otros escritores hispanoamericanos

En cuanto a otros escritores hispanoamericanos no argentinos, por obvias razones geográficas no se relacionó tanto con ellos como con sus connacionales, aunque no faltan comentarios y opiniones sobre muchos de sus contemporáneos. A veces dará sus impresiones sobre la obra de otros escritores hispanoamericanos basándose sólo en opiniones estrictamente literarias, pero tampoco escasean críticas basadas más bien en simples cuestiones de simpatía, debidas a cuestiones ideológicas o como respuesta a las acusaciones que le dirigían, y no sólo desde su país.

De entre los escritores que más admira podemos contar a Alejo Carpentier, al que ve muchas afinidades con él, aunque reconoce que el cubano poseía una cultura mucho más vasta. Considera su obra de gran calidad (Pogoriles, E., 2000: 3). Lo mismo ocurre con otro gran escritor cubano, Lezama Lima. A pesar de las diferencias de estilo y de extensión de sus respectivas obras –frente a lo relativamente breve de la obra del caribeño, Manucho publicó más de veinte novelas e infinidad de cuentos, eso sin contar sus escritos no narrativos– sí podemos señalar importantes concordancias: además de la edad –los dos nacieron en 1910–, a nivel estético notamos en ambos una marcada

impronta cosmopolita y universal de su cultura que se trasvasa directamente a sus obras, constantes temáticas como son el aprendizaje continuo y el paraíso perdido, así como la original mezcla de lo real con lo mágico (Villanueva-Viña, 1980: 160-174). Otro autor que considera admirable y cuya obra ha leído con gran interés es el mejicano Juan Rulfo.

Por otra parte, su relación con los más importantes representantes del llamado realismo mágico no fueron siempre buenas, por razones estéticas y políticas. Tuvo varias polémicas con García Márquez, una de ellas de gran eco en la prensa española durante una de las visitas que el argentino hizo a nuestro país a finales de los 70 para promocionar sus novelas, que empezaban por fin a abrirse camino en el mercado español. No obstante, este cruce de acusaciones entre ellos no fue a mayores, duró lo que duró el viaje de Manucho a nuestro país y fue asumido sea por la opinión pública sea por la crítica con naturalidad, como un resorte publicitario más. Tales ataques velados no invalidaban ni mucho menos el reconocimiento público que nuestro autor mostró hacia la trascendentalidad de la obra del escritor colombiano. En cambio, del que nunca tuvo una buena impresión es de Vargas Llosa, tal vez debido a unos roces por un premio literario que los dos se disputaron y que al final consiguió el novelista peruano. Y en este caso no se trataba de simples antipatías a nivel humano, sino que los comentarios de Mujica Láinez iban directos a la labor literaria del otro. De él llegará a decir que es el peor de todos los escritores de la nueva generación de narrativa hispanoamericana (Serrano, 2000).

Es curioso ver cómo reconoce haber leído bastante poco a Octavio Paz, quien pocos años después ganaría el prestigioso premio Nobel de Literatura, o cómo afirma incluso desconocer la obra de José Donoso, achacándolo a que hasta entonces nadie le había

facilitado ninguna de sus novelas (Pogoriles, 2000:3). Pueden parecer datos anecdóticos si los tomamos de forma aislada. En cambio, si a ellos les añadimos otros, como por ejemplo que en otra de sus entrevistas dijera que su interés por la literatura española se concentraba en los clásicos y cronológicamente se para en Valle-Inclán, podemos deducir que se trata de datos sintomáticos de la formación cultural de Manuel Mujica Láinez, vasta y rica, que sobrepasa las fronteras de su país, pero que tiende a mirar más hacia el pasado que al panorama literario de su época.

5.1. CRONOLOGÍA

- 1906 -El cuatro de octubre se casan en Buenos Aires sus padres, Don Manuel Mujica Farías y Doña Lucía Laínez Varela, a la edad de 35 y 23 años respectivamente.
- 1909 -Muere el primogénito Manuel Bernabé, del que el escritor heredará el nombre.
- 1910 -11 de septiembre, Manuel Mujica Laínez nace en la casa de familia de Buenos Aires, situada en el solar donde hoy se alza el Automóvil Club Argentino, en la actual Avenida del Libertador General San Martín, antes Avenida Alvear. Son sus padres Manuel Mujica Farías y Lucía Laínez Varela.
-Comienza sus estudios primarios en la Escuela General San Martín y los termina en el Colegio Lacordaire, donde también empezará los secundarios.
- 1923 -Toda la familia, sus padres, su hermano y Roberto, viajan a Europa y se establecen en París. Se matricula en la École Descartes, donde prosigue sus estudios secundarios.
- 1925 -Estancia de Manuel y su hermano Londres, que dura varios meses. Vuelven a Francia.
- 1926 -La familia Mujica regresa definitivamente a Argentina.
- 1927 -Empieza a colaborar en el diario bonaerense *La Nación*.
- 1928 -Se matricula en el Colegio Nacional San Isidro, donde termina sus estudios secundarios.

- Ingresa en la Facultad de Derecho de la Universidad de Buenos Aires. Abandona estos estudios dos años después.
- Publica en las revistas *El Hogar*, *Fray Mocho* y *Don Goyo*.

- 1930 -Empieza su carrera periodística en el diario *La Razón*, donde publica algunos artículos de tema político y escritos literario. En esta redacción sólo dura tres meses.

- 1931 -Consigue una plaza de funcionario público en el Ministerio de Agricultura.

- 1932 -El nueve de noviembre ingresa en *La Nación*, en el que desarrollará su labor periodística durante casi 40 años.

- 1935 -Viaje en el dirigible Graf Zeppelin, enviado por La Nación, que lo lleva hasta la Alemania nazi, haciendo escalas en Brasil y en diferentes lugares de Europa.

- 1936 -Se casa con Ana de Alvear.
-Publica su primer libro, *Glosas castellanas*, colección de varios ensayos, gracias al cual consigue la medalla de oro de la Institución Cultural Española de Buenos Aires.

- 1937 -Entra como funcionario en el Museo Nacional de Arte Decorativo, hasta 1947.
-El 17 de octubre nace su primer hijo, Diego.

- 1938 -Va en calidad de enviado de La Nación a presenciar la firma de la paz del Chaco entre Bolivia y Paraguay.
-Publica su primera novela, *Don Galaz de Buenos Aires*, por la que es galardonado con la medalla de oro del Instituto Bonaerense de Numismática y Antigüedades.

- 1939 -Nace su hija Ana.

- 1940 -Forma parte de la misión económica que el Ministerio de Relaciones Exteriores manda a Extremo Oriente. Visita en esa ocasión el Japón, Corea, China y Manchukuo.

- 1941 -Nace su tercer hijo, Manuel.
- 1942 -Sale su primera biografía de una serie de tres, *Miguel Cané (padre)*, dedicada al gran escritor decimonónico, antepasado suyo.
-Es nombrado secretario de la SADE.
- 1943 -Aparece su única obra poética, *Canto a Buenos Aires*, y su segunda biografía, *Vida de Aniceto el Gallo*, sobre la vida del poeta gauchesco Hilario Ascasubi.
-Se le concede el Premio municipal de Buenos Aires.
-Golpe de estado con el que el coronel Juan Domingo Perón toma el poder.
- 1945 -Viaja a Europa en misión periodística recién concluida la Segunda Mundial. Visita Gran Bretaña, Francia, Alemania, Suecia y Finlandia. En Estocolmo asiste a al otorgamiento del Premio Nobel de Literatura a la escritora chilena Gabriela Mistral.
- 1946 -Publica *Estampas de Buenos Aires*, con ilustraciones de Marie Elizabeth Wrede.
-Gana las elecciones el coronel Juan Domingo Perón.
- 1947 -Escribe su tercera y última biografía, *Vida de Anastasio el Pollo*, sobre el poeta Estanislao del Campo.
-Con la llegada del régimen peronista es cesado en su cargo de funcionario en el Museo Nacional de Arte Decorativo
- 1948 -En mayo viaja a Gran Bretaña con una delegación de periodistas.
- 1949 -Sale al mercado su colección de cuentos *Aquí vivieron. Historia de una quinta de San Isidro, 1583-1924*, por la que recibe la Faja de Honor de la SADE. Además inicia su labor como crítico de arte en La Nación.
- 1950 -Publica su segundo libro de cuentos, *Misteriosa Buenos Aires*.
-Es elegido vicepresidente de la SADE, cargo que desempeña hasta 1953.

- 1951 -Se presenta en las elecciones del 11 de noviembre como candidato a diputado por el conservador Partido Demócrata, partido adversario del peronismo. No obtiene la elección. Será su primera y última participación activa en la vida política argentina.
- 1952 -Publica su novela *Los ídolos*.
- 1954 -Sale una de sus mejores novelas, *La casa*, por la que se le concede el Premio Gerchunoff 1952/1953.
- 1955 -Aparece la tercera novela de la saga porteña, *Los viajeros*.
-El gobierno de la “Revolución Libertadora”, triunfante en las elecciones de septiembre, lo nombra Director General de Relaciones Culturales del Ministerio de Relaciones Exteriores.
- 1956 -Es elegido en su país miembro de la Academia Argentina de Letras, y en los Estados Unidos, miembro de la Melville Society.
-Viaja al Perú en misión oficial del Ministerio de Relaciones Exteriores.
- 1957 -Publica otra entrega de la saga porteña, la novela *Invitados en “El Paraíso”*.
-Se le entrega el Gran Premio de Honor de la SADE (1955), y el segundo Premio Nacional de Literatura (1954/1956) por *La casa*.
-Viaja a Ecuador en misión oficial.
- 1958 -A principios de año viaja a Europa en calidad de Director General de Relaciones Culturales del Ministerio de Relaciones Exteriores. Durante estos seis meses recorre España, Francia, Gran Bretaña, Grecia, Rumania e Italia. En este último país hace su primer viaje a Bomarzo.
-En Roma se entera del nombramiento como presidente constitucional del peronista el Dr. Arturo Frondizi y decide renunciar a su cargo ministerial.
-Prosigue su viaje, a partir de entonces privado, por Europa.
- 1959 -Es designado miembro de la Academia Argentina de Bellas Artes.

- 1960 -Vuelve a hacer un largo viaje por la cuenca Mediterránea que dura más de seis meses. Visita Grecia, Israel, Turquía e Italia. Aquí vuelve por segunda vez a Bomarzo para recoger nuevos datos e impresiones para la homónima novela en la que ya está trabajando.
- 1961 -En septiembre viaja a Brasil para asistir a la Bienal de San Pablo en Río de Janeiro.
- 1962 -Sale a la venta la novela *Bomarzo*, tal vez su mejor obra literaria.
-Publica también *Cincuenta sonetos*, traducción al español de otros tantos poemas de Shakespeare.
- 1963 -Obtiene el Primer Premio Nacional de Literatura por *Bomarzo*.
- 1964 Uno de sus años más intensos:
-Viaje a los Estados Unidos, durante el cual asiste al estreno de la cantata *Bomarzo*, con música de Alberto Ginastera y texto del escritor, y recibe el Premio Kennedy 1962-1964 a la novela *Bomarzo*, premio compartido con Julio Cortázar por su novela *Rayuela*.
-Asiste a dos importantes congresos: el de la SADE en Paraná y el IV Congreso de las Academias de la Lengua Española de Buenos Aires
-Se representa su versión castellana de *Les femmes savantes*, de Molière y aparece la edición de la obra.
-Condecorado en Francia como Oficial de la Orden *des Arts et des Lettres*.
- 1965 -En el Teatro Colón de Buenos Aires se representa la cantata *Bomarzo*.
-Se publica su novela *El unicornio*.
-Diversos viajes por provincias argentinas.
-La novela *Bomarzo* empieza a traducirse en varias lenguas.
- 1966 -Exposición “Laberintos”, de poemas y dibujos suyos.

- Obtiene el premio PEN Club.
 - Escribe la letra del tango “Como nadie”.
 - Aparece su libro de cuentos *Crónicas reales*.
 - Se excluye a la ópera *Bomarzo* del programa del Teatro Colón por “referencia obsesiva al sexo y la necesidad de salvaguardar la moral pública”.
 - Gobierna, de facto, el General Juan Carlos Onganía.
- 1967
- Hace varios viajes. El primero lo lleva por España y Francia, el segundo a los Estados Unidos para el estreno de la ópera *Bomarzo*, el 21 de mayo en el Lisner Auditorium de la Universidad George Washington, en la capital estadounidense, y el tercero a Río de Janeiro.
 - En Buenos Aires el gobierno prohíbe la representación de la ópera *Bomarzo*.
 - Estreno de su versión castellana de *Les fausses confidences*, de Marivaux.
 - Estreno de *Sueño de una noche de verano*, de Shakespeare, según la adaptación de George Neveux, que traduce en colaboración con Guillermo Whitelow.
 - El gobierno italiano lo nombra Comendador de la Orden al Mérito.
- 1968
- Nuevo viaje a los Estados Unidos para asistir al estreno de la ópera *Bomarzo* en el State Theater, del Lincoln Center, Nueva York.
 - Asiste en Quito al V Congreso de las Academias de la Lengua Española.
 - Obtiene el premio Forti Glori.
- 1969
- Aparece la novela *De milagros y melancolías*.
 - En agosto se jubila como periodista.
 - A fines de diciembre se instala en “*El Paraíso*”, en Cruz Chica, Córdoba, donde transcurrirá sus últimos quince años de vida. Allí se trasladará con toda su familia, incluidas su madre y sus tres tías, y se llevará todas sus numerosas pertenencias.
- 1971
- Breve viaje a España.
- 1972
- Época de violencia y caos político en la Argentina.
 - Primer estreno de la ópera *Bomarzo* en el Teatro Colón de Buenos Aires, tras cinco

- años de censura. Asiste el escritor junto al compositor Alberto Ginastera.
- Publicación de la novela autobiográfica *Cecil*.
 - Traduce al español la obra teatral *Phedre* de Racine.
- 1974
- Nuevo viaje a Europa.
 - Publicación de dos obras narrativas, *El laberinto* y *El viaje de los siete demonios*.
 - Muere su madre, algo que le afectará mucho.
- 1976
- Publicación de la novela *Sergio*.
 - Recibe el premio Lorenzutti.
- 1977
- Vuelve a viajar a Europa.
 - Aparece la novela *Los cisnes*.
 - Publica *Letra e imagen de Buenos Aires*, libro en que sus textos van acompañados por fotografías de Aldo Sessa.
- 1978
- Escribe otro libro de cuentos, *El brazalete y otros cuentos*.
 - Sigue la colaboración con el fotógrafo Aldo Sessa en *Más letras e imágenes de Buenos Aires*.
 - Sale el primer tomo de las *Obras completas*.
- 1979
- Publica su nueva novela, *El gran teatro*, así como el volumen *Los porteños*, que recoge buena parte de sus artículos periodísticos.
- 1980
- Sale el segundo tomo de las *Obras completas*.
- 1981
- Aparece el tercer tomo de las *Obras completas*.
- 1982
- Publica otra novela, *El escarabajo*, y la obra miscelánea *Páginas de Manuel Mujica Láinez seleccionadas por el autor*.
 - Viaja a Europa, donde el Gobierno francés le otorga la Legión de Honor.

- 1983 Salen el cuarto y quinto tomo de *Obras completas*, y publica además otras dos obras: el libro de notas de viajes *Placeres y fatigas de los viajes* y *Vida y gloria del Teatro Colón*, nueva colaboración con el fotógrafo Aldo Sessa.
- 1984 -Publica su última obra literaria, *Un novelista en el Museo del Prado*, una colección de cuentos.
-Recibe el título de “Ciudadano Ilustre de Buenos Aires” en su último viaje a la capital argentina.
-Poco después de su vuelta de Buenos Aires, el 21 de abril muere en “*El Paraíso*”.
-El Suplemento Literario de La Nación publica los dos capítulos de su novela inconclusa *Los libros del Sur*.
- 1988 Inician sus actividades la Fundación Mujica Laínez, impulsada por su mujer Ana de Alvear de Mujica Laínez y Laura Saniez, y queda inaugurado el museo en “*El Paraíso*”.

8. LA NARRATIVA MUJICIENSE BAJO EL SIGNO DEL AUTOBIOGRAFISMO

8.1. AUTOBIOGRAFISMO Y UNIDAD DE LA OBRA LITERARIA DE MUJICA LÁINEZ

a) Cuando vida y obra se abarcan

Si observamos detenidamente la evolución de la obra literaria de Manuel Mujica Láinez, notaremos que el orden con el que van apareciendo sus obras, la clasificación y división en grupos que de éstas podemos hacer teniendo en cuenta sus rasgos comunes, no son únicamente fruto de la casualidad. Más bien se descubre que la sucesión con que sus historias se van dando podría muy bien deberse al respeto de un guión, a la ejecución de unas pautas comunes a todas ellas. Eso nos llevaría a interpretar la narrativa mujiciense como un plan preparado de antemano por el autor que después él, pacientemente, con el curso de los años, ha ido desarrollando hasta procurar completarlo aun en las postrimerías de su vida.

Y este proyecto, que podríamos denominar vital, pues su fin último es conocerse mejor y conocer en profundidad el mundo que le rodea, respeta sorprendentemente una disposición metodológica bien precisa, que evoluciona paralelamente a su vida, con tantas relaciones y conexiones entre realidad y ficción que, juntas, logran dar de Manucho una visión global como hombre y como artista. Desde esta perspectiva, su natural propensión a hablar de sí mismo mediante el uso de máscaras literarias, hace que su particular autobiografía no se reduzca a una o pocas obras, sino que las englobaría a todas, pues en todas ellas no cesa en su empeño de observarse para redescubrirse. “Sólo puedo hablar de mi experiencia y transmitirla con honradez” confiesa el mismo autor (*Cecil*, 2000: 24).

Adele Galeota habla conjuntamente de la vida y de la obra literaria del escritor argentino como de un “viaggio narrativo” en el que sus memorias, que van recogiendo a lo largo de ese camino experiencias e impresiones existenciales, adoptan la forma novelística (1999: 33). *Bomarzo* es quizá la prueba más clara de esa atractiva encrucijada donde se dan cita autor y personaje, para intercambiarse aspectos de su carácter y de su existencia, llegando a influirse recíprocamente, cada uno desde su propia dimensión, la real para Manucho, la fantástica para Vicino.

Esa coincidencia de rutas que el autor va recorriendo en su existencia y en su mundo literario, se debe sobre todo a que ambas dimensiones poseen como impulso principal esa inquietud característica del escritor, que lo lleva a estar en continuo estado de búsqueda y de perfeccionamiento, a partir del cual hallar en el mundo que le tocó vivir su lugar exacto, así como la postura más adecuada frente a su sociedad. Es, en definitiva, esa vocación autobiográfica de la que nos habla Demetrio Duccio (1995: 81), esa insaciable necesidad de introspección permanente que dura tanto como la vida

misma, que provoca una sensación real de dicha y que ofrece infinidad de satisfacciones:

El lapso dedicado a inventar, a poner en marcha la máquina compleja, a cuidar sus ruedecillas sin olvidar detalle, se distingue, en lo que me atañe, por su honda felicidad. Escribo, aun cuando trato un tema dramático, en medio de la alegría de la creación. Para otros, según he oído, esos son los grandes momentos que torturan. Para mí no, por suerte. Son, al contrario, los del alivio que exalta a quien da vida.

(Mujica Láñez, *Cecil*, 2000: 24-25)

Manucho ni quiere ni puede separar la literatura de la existencia real. Para él escribir es también una forma más, tal vez la mejor, de vivir la vida, de saborearla y de conservarla en sus manos, dándole con la manos de su fantasía la forma más apetecible para colmar así los vacíos y las limitaciones que la real le sigue mostrando tozudamente día tras día. Y quizás viva de forma más intensa y profunda el mundo de su fantasía respecto al que verdaderamente le tocó vivir. Este último, vulgar y prosaico, poco acorde con sus ideales y aspiraciones, preferirá rechazarlo por no sentirse a gusto en él. Prueba de ello es su tendencia a transformarlo caprichosamente para mostrar sus contradicciones y reírse de él, o la necesidad constante de rehuirlo.

Evadirse de la realidad era algo que ya venían haciendo muchos poetas desde la llegada del Romanticismo, y Manucho tomará nota de las estrategias más convenientes para superar esos angostos límites que tanto lo coartaban. Lo conseguirá, o trastocando la coordenada temporal con sus continuos viajes al pasado, un pasado mágico producto de su imaginación; o bien violando las fronteras geográficas para visitar a su antojo todos los rincones de la Tierra. Todo eso será posible precisamente a través de su mundo literario, que además le otorgará una aspiración aún más ambiciosa, la de

alcanzar la inmortalidad que defienda su ser, su existencia, del paso del tiempo y del olvido, aunque sea bajo forma de sueño o de ilusión. Y eso puede darlo sólo el arte literario (Georges May, 1996: 57).

b) Su obra, un proyecto de vida

Es esta la razón por la que Manucho no podía contentarse con reducir toda su existencia a una única novela, ni la crítica por tanto puede pretender encerrar en una sola obra toda la vida de su autor, por tratarse de un planteamiento hartamente reductivo. Y de la misma forma que Georges Gusdorf subraya en Balzac su voluntad de hacer sobresalir sus escritos por encima del resto de su existencia como hombre, por ser aquéllos la razón última de toda su vida (1996: 11), nosotros queremos hacer otro tanto con el novelista porteño, cuya obra de conjunto podemos considerar en el fondo un proyecto de vida compuesto en igual de condiciones por vivencias experimentadas realmente y por sueños vividos como verdaderos.

Para Manucho escribir es esencial, tanto como vivir en el mundo real, y el momento en que cesa esa actividad vital por una razón cualquiera, es vivida con sincera angustia, como si esa inactividad se correspondiese con la sensación de no existir realmente, como si su condición de escritor fuese la que realmente prevaleciese frente a las demás facetas de su vida. Sirva como muestra anecdótica el profundo malestar que se apodera del escritor cuando llega el momento de dar por concluida una obra, y que no pasa hasta

que no inicia otra aventura literaria. Sensación que el escritor describe en un pasaje de su novela *Cecil*, tal vez la más cercana a los cánones clásicos de la literatura autobiográfica:

Hay una etapa en mi vida de escritor, singularmente angustiada: es la que se estira entre la terminación de un libro y el comienzo del siguiente. Como lapso empezó cada vez que puse fin a una obra, ya múltiples los períodos arduos que he debido atravesar. [...] Sólo puedo hablar de mi experiencia y transmitirla con honradez: el desasosiego que en ese tiempo me invade es muy afligente. He cerrado el último capítulo de un libro; me he despedido de los personajes que durante meses, quizá durante años, poblaron mi imaginación y mis horas, y de repente me siento despojado, vacío. El lapso dedicado a inventar, a poner en marcha la máquina compleja, a cuidar sus ruedecillas sin olvidar detalle, se distingue, en lo que me atañe, por su honda felicidad. [...] Esa alarma se intensifica si el libro cumplido ha sido largo y absorbente. La impresión de ausencia, de carencia, de orfandad —esa es la palabra: orfandad—, que reemplaza entonces a las sensaciones radiantes que me dio el libro en gestación, alcanza en esas oportunidades a extremos casi dolorosos. Recuerdo que cuando estampé la palabra 'fin' en mi dilatada novela del Renacimiento italiano, luego de más de dos años de redacción, me sobrecogió el desconuelo de que ya no volvería a escribir, tanto había puesto de mí mismo en sus 650 páginas”.

(Mujica Láñez, *Cecil*, 2000: 23-25)

Tras leer estas palabras, uno tiene la sensación de que el escritor vive sólo para la propia autobiografía, como si la vida sin la escritura no fuese vida, como si al escritor sólo le quedase la novela como opción última para intentar explicarse a sí mismo y para comprender mejor la propia vida y el mundo de alrededor. Es tan estrecha la relación existente entre autor, vida y obra que no dejan de interferirse incesantemente, hasta llegar a instaurar entre los tres, a través del arte, una compleja correspondencia

simbólica que podríamos resumir tan bien con la imagen del juego de los espejos, los cuales van reflejándose una figura de unos a otros hasta llegar a deformarla de todo con representaciones extrañas e incomprensibles para quien no sepa interpretarlas del modo adecuado (Alberca, 2007: 63-64).

Es lo que también le ocurrió a finales de los años 60 al trasladarse a la finca El Paraíso. Todo el ajeteo que conllevaba la mudanza, las reformas interiores y exteriores del gran edificio y su amueblamiento, seguidas de interminables visitas de familiares, amigos, artistas y periodistas, debilitó a Manucho tanto que se vio obligado a dejar de escribir durante dos largos años:

Enflaquecí, enfermé, y la enfermedad me distrajo. Pero todo el tiempo, oculto en lo más secreto de mi corazón, un demonio microscópico me repetía: 'Ya no escribirás, ya no escribirás', y sus palabras circulaban con mi sangre.

(*Cecil*, 2000: 24-25)

Esa sensación de desolación, de desamparo, se acentúa aún más cuando pasa por una crisis de inspiración que le impide llevar a cabo alguno de sus proyectos artísticos. Una idea artística, que se le presenta de forma improvisada en su imaginación, que le manda señales cada vez más nítidas, y en cuya presencia se concentra, ensimismado, el escritor, con tanta o más intensidad que en las acciones de la vida cotidiana, a veces acaba traicionándolo. Así, a la hora de materializarla en el papel, se ve imposibilitado a reflejar lo ya experimentado mentalmente y al final, rendido, lo interpreta ese fracaso literario como si se tratase de un drama ocurrido en su existencia real como hombre de carne y hueso:

¡Cuánto desaliento! ¡Qué desilusiones! Las sombras se condensaron detrás, en mi huella, rastros de mi búsqueda estéril. La Historia cambia sus máscaras. Clío se

mofa de mí, se venga de la traición de mis 'crónicas'. Ahora, un personaje inesperado me intriga. Le consagraré un libro? Lo conseguiré? Romperé el hechizo tenaz? No lo sé... Y espero. Tiemblo y espero. Tal es el sino del escritor.

(*Cecil*, 2000: 26 arch)

c) Unidad de la narrativa mujiciense

Tal proyecto artístico de corte autobiográfico se sustenta en una serie de parámetros estructurales, narrativos, temáticos y estilísticos que, sin dejar de respetar la autonomía que ha de tener cada uno de sus títulos, les otorga a todos ellos una unidad común y una armonía general que termina dándoles el aspecto de una sola obra, aunque articulada. Las palabras de Eduardo Font son muy acertadas cuando escribe:

La narrativa de Mujica Lainez, al menos hasta *Bomarzo* y aun en *El unicornio*, constituye un bloque monolítico cuyas constantes coordinadas le prestan armonía, belleza y singular efecto expresivo. Estas obras hablan de un autor que con sinceridad y profunda vocación literaria ha sabido internarnos en las reconditeces de almas y de ambientes [...]. Manuel Mujica Lainez ha pensado bien sus obras y las ha vertido en una prosa tan elegante como los mundos que nos revela.

(Font, 1976: 145)

Las constantes de que nos habla este crítico remiten directamente al objetivo del autor de colocar su quehacer artístico en un lugar privilegiado dentro de un plan vital general, como herramienta fundamental con la cual poder embarcarse mejor en la travesía de esa existencia en la que él resulta ser el único protagonista, capitán, timonero

y pasajero a la vez. Su obra literaria, peculiar diario de a bordo, le sirve para lograr mirarse a sí mismo desde perspectivas diferentes, como si de un juego de espejos se tratara. Analizarse, redescubrirse, representarse en personajes diferentes y jugar consigo mismo, le permite situarse en el centro de su universo (función narcisista) y reescribir su propia vida a partir de reglas especiales (función cognoscitiva), para buscar su colocación adecuada en el mundo que le tocó vivir (función histórico-documental), divirtiéndose (función hedonística), defendiendo su estilo de vida (función justificativa), aislándose en la medida de lo posible de un medio hostil (función evasiva), y mostrándose ante el lector como “exemplum” (función ética).

En definitiva, se trata del planteamiento autobiográfico que mueve el acto de escritura en esa continua interrelación del sujeto con su entorno y con su identidad que es el vivir, y que Demetrio Duccio (1996: 12) ve como una especie de viaje formativo durante el cual, la vida resulta ser la mejor escuela personal, donde el aprendizaje es continuo, al ser continuo el contacto del individuo con el contexto del que forma parte. Este recorrido vital se articula sin embargo en una serie de etapas intermedias, cuyos mojones toman la forma de cada una de sus creaciones, paradas dedicadas a la reflexión sobre los acontecimientos que lo van acompañando durante su paso por el mundo, materia prima de la narrativa mujiciense.

8.2. HACIA UNA CLASIFICACIÓN DE LA OBRA DE MUJICA LÁINEZ

a) Unidad, por encima de la diversidad

Acabamos de ver cómo hay innumerables hilos invisibles que acercan y comunican de mil formas diferentes todas las historias que forman parte de la narrativa mujiciense. Esta característica es la que logra darle una configuración interna reticular, que abarca todas sus piezas y las enlaza firmemente. Observando desde fuera este armazón literario, nos ofrece una imagen homogénea y compacta en la que ningún elemento desentona. Mientras que si es vista desde dentro, descubrimos que esa fuerte cohesión es el resultado de una infinidad de interrelaciones y llamadas de todo tipo, mediante los cuales se comunican y se encadenan sin cesar unos relatos con otros, en la totalidad de niveles que componen un producto literario: relaciones con el referente externo, cronotopo, temas y motivos, personajes, estilo, tono, etc. (Font 1976: 139).

Como consecuencia, la división de su narrativa en grupos temáticos, sagas y trilogías suele ser una labor tan ardua como decepcionante, pues supone a menudo separar lo inseparable. Los elementos que en apariencia podrían considerarse fundamentales cuando se quiere estructurar la obra mujiciense (tema, período histórico, espacio, género narrativo, etc.), al final se demuestran secundarios y poco importantes a la hora de descubrir lo que verdaderamente nos está transmitiendo el autor, y de valorar su quehacer literario.

En resumidas cuentas, podemos afirmar que, a pesar de experimentar nuestro escritor con todos los géneros narrativos posibles, con multitud de escenarios y personajes o con temas muy dispares, en el fondo sus intereses y obsesiones, marca indeleble de su propia personalidad, son siempre los mismos y se reducen, por encima de tanta variedad de situaciones y de tanto colorido escenográfico, a pocas ideas fundamentales. Éstas están relacionadas con lo que podríamos llamar código existencial del ser humano, impulsos primarios que guían la existencia de todos los seres vivos: el instinto de supervivencia basado en la nutrición, la procreación, la dominación y la lucha contra la muerte. Y que sin embargo, tales ideas básicas, verdaderas preocupaciones metafísicas, van adquiriendo en el contexto simbólico que encierra la fantasía literaria, un valor mítico común a muchas tradiciones culturales milenarias, que disimula su sencillez y la enriquece con connotaciones mágicas y sobrenaturales. Es lo que hay tras los ejes temáticos tan frecuentes en sus obras (la atracción sexual, la admiración y posesión de la belleza, la lucha entre el bien y el mal, o el ansia de inmortalidad), esa necesidad natural, aunque ilusoria, de superar los límites físicos del ser humano, a través de fuerzas que escapan al mundo material y tangible, al conocimiento lógico (Tacconi, 1989: 11-12).

Eso es lo que predomina por encima de las diferencias superficiales y lo que hace de su bibliografía un corpus sólido y unitario. *Bomarzo* no es una excepción pues, detrás del duque y de toda la familia Orsini, aparece inexorablemente Manucho y su pensamiento. Sin embargo, por comodidad científica y sólo con fines descriptivos y analíticos, que no prescriptivos, procuraremos dar a nivel orientativo, sin pretensión alguna de mostrar una división única y definitiva, una clasificación de la narrativa mujiciense. Con tal fin habremos de tener en cuenta obligatoriamente diferentes

parámetros para poder abarcar todas las obras y examinarlas desde los más importantes puntos de vista.

b) Clasificación formal

Si en cambio nos basamos en el aspecto estrictamente formal de cada una de las obras que componen la narrativa mujiciense (obviamente, a partir de este parámetro excluiríamos a priori la producción literaria no escrita en prosa narrativa), podríamos hablar de dos importantes divisiones, dependiendo del género al que pertenezca cada una de sus obras:

1. Cuentos. Aparecen reunidos en varios libros: *Misteriosa Buenos Aires*, *Aquí vivieron*, *El brazalete y otros cuentos* y la póstuma antología *Cuentos inéditos*.
2. Novelas: *Don Galaz de Buenos Aires*, *Los idólos*, *La casa*, *Los viajeros*, *Invitados en El Paraíso*, *Bomarzo*, *El unicornio*, *De milagros y melancolías*, *Cecil*, *El laberinto*, *Sergio*, *Los cisnes*, *El gran teatro*, *El escarabajo* y *Los libres del Sur* (*Bomarzo* es una de las más extensas, la más extensa hasta ese momento, síntoma de lo ambicioso del proyecto).

Queda el caso de tres obras cuyo formato se encuentra a mitad de camino entre el cuento y la novela: *Crónicas reales*, *El viaje de los siete demonios* y *Un novelista en el Museo del Prado*. Creemos sin embargo que su planteamiento general, teniendo en cuenta elementos narrativos comunes a todos los relatos integrados en el mismo volumen, como la trama, el narrador, los personajes, las coordenadas espacio-temporales y las fuerzas temáticas, así como el estilo y el tono, apuntan a que el autor

las ideó más bien como novelas. Se les podría denominar por esta razón “novelas episódicas” o “cuentos encadenados”, en las que aparece una cierta autonomía por parte de cada una de las historias que se cuentan, pero sin obstaculizar la presencia de unidad superior que las engloba a todas ellas (Cruz, 2001: 27).

c) Clasificación cronológica

En este apartado queremos seguir un estudio de tipo diacrónico, con el cual analizar la intensificación existente entre la vida del autor y la evolución de su obra literaria. A nivel cronológico podríamos seguir, al menos en parte, un método adelantado por Francés Vidal, denominado “serie de círculos concéntricos” (1986: 159-162), con el cual se puede abarcar la totalidad de la narrativa mujiciense, siguiendo una serie de etapas principales que se van sucediendo en perfecto orden, en cada una de las cuales el autor tiende a concentrarse, sobre todo, en un aspecto concreto de entre sus principales intereses. Así hasta llegar a *Bomarzo*, que funcionaría como una especie de prisma en el que confluyen todas esas preocupaciones, para después irradiarse con formas y pautas muy diferentes, de forma más caótica. Esto no quita que a veces nos veamos obligados a “forzar” algunas obras, para que de una forma u otra puedan colocarse en uno de estos grupos, o que algunas puedan pertenecer a la vez a varios de ellos.

Esta evolución de Mujica Láinez es en realidad el intento de conocer el mundo que le rodea, a través de la construcción de una identidad propia que condense sus necesidades y su sensibilidad, en el marco de la realidad en la que vive. Tal perfeccionamiento se dará a la vez en dos frentes diferentes, y en ambos casos empieza

con una desorientación inicial que después, con el paso del tiempo, se irá despejando, para dar paso a mayor madurez y precisión en los temas elegidos y en la forma de expresarlos. Por una parte tenemos la forma artística elegida para tal fin. Durante su adolescencia y juventud recurrirá a la poesía y al ensayo, hasta que por fin descubrirá, tras varias tentativas, que es la prosa narrativa la herramienta ideal para interpretar adecuadamente su visión del mundo y de sí mismo (Cruz, 1978: 78).

En segundo lugar, el concepto de identidad, fundamental para situarse en el mundo como individuo, irá pasando por distintos estadios que lo llevará desde conceptos más generales y vagos, hasta el fundamental, el de identidad individual, concentrada específicamente en la infancia, como germen de lo que después llegará a ser en edad adulta. Así, podríamos señalar una especie de cadena de moldes en los que procurar concentrar el concepto de identidad, que irían de mayor a menor: nación>clase social>familia>individuo>niñez. Se trata de un proceso de gran modernidad, en el que el autor con vocación autobiográfica quiere verse desde diferentes perspectivas, pero dando al final prioridad a la introspección, a la intimidad, como vía fundamental para alcanzar un verdadero conocimiento de la propia personalidad (Alberca, 2007: 19).

A partir de estas premisas, la clasificación cronológica sería la siguiente:

Etapas de formación

Comprende sus primeros ensayos reunidos en *Glosas castellanas*, la novela *Don Galaz de Buenos Aires* y sus tres biografías. Son creaciones en donde se nota aún

indecisión y desorientamiento en la búsqueda de su propia identidad. Se deja llevar por modelos fijos, clásicos españoles y escritores argentinos ya consagrados, que sigue y respeta de forma algo pasiva, imitando más que reelaborando, prefiriendo utilizar mejor protagonistas colectivos que concentrarse en un único personaje individual. No está aún en condiciones de adentrarse en la personalidad de un solo individuo en el que reflejarse, por lo que sus propios rasgos intentará distribuirlos entre personajes diferentes. El autor se refleja sobre todo en el narrador, no supera esa dimensión y no penetra claramente en el universo de sus protagonistas. De todas formas, volverá a tales motivos en su obra posterior, aunque mostrando mayor pericia a la hora de tratarlos. En *Bomarzo* abundan los temas y personajes hispánicos (Cervantes, Carlos I, Felipe II, Juan de Austria, Lepanto, colonización de América, etc.), así como en *Cecil* (Colón y los Reyes Católicos, Juana la Loca, el reino árabe de Granada, El Greco...), *El laberinto* (El Greco, la España de la Contrarreforma, la Armada invencible, la colonización de América, etc.), *De milagros y melancolías* (sobre todo la colonización, personajes y ambientes españoles), *Sergio* (parte de la novela está ambientada en el Madrid contemporáneo), *El escarabajo* (El Greco y la corte de los Austrias), *Un novelista en el Museo del Prado* (arte pictórico y motivos españoles), amén de otras referencias indirectas en otras novelas y cuentos. No obstante llame la atención la poca destreza del escritor en el uso de los instrumentos narrativos, así como la dependencia de modelos literarios, este período tiene su interés e importancia, ya que es precisamente ahí donde inicia a pulir su estilo y a ensayar procedimientos literarios que caracterizarán su obra posterior.

Etapa argentina

A ella pertenecen sus dos libros de cuentos y la saga porteña. Aquí se ven ya de forma nítida tendencias peculiares de la literatura mujiciense, desarrolladas y perfeccionadas en sus siguientes relatos. El autor da un paso más en la búsqueda de una personalidad propia, y cree hallarla esta vez en su tierra, que quiere interpretar mediante una mirada retrospectiva. Considera su propia identidad como algo inseparable de su clase social, la aristocracia porteña, que es la que sienta las bases de la Argentina, pero ante la crisis en la que vive en el presente del escritor, este tiende a volver a su pasado glorioso, al que se siente espiritualmente unido, y desde ahí procurará comprender las causas de su desastre. Su personalidad empieza a abrirse camino, reflejándose aunque sea parcialmente, en algunos protagonistas de sus obras, como Gustavo en *Los ídolos*, el narrador de *La casa* o Miguel en *Los viajeros*. Este apego a la tierra y a los antepasados seguirá apareciendo en otras novelas: *Bomarzo*, *De milagros y melancolías*, *Crónicas reales*, *Cecil*, *El escarabajo* y *Los libros del Sur*, sólo por poner los ejemplos más claros. Además, teniendo en cuenta esa ambientación nacional y contemporánea tan característica de la tetralogía porteña, novelas posteriores y muy diferentes en algunos aspectos como *Los cisnes* y *El gran teatro*, deberían ser acomodadas también en este grupo.

Etapas de madurez

La inaugura *Bomarzo* y llegaría hasta *El gran teatro*. Es el período en el que la fantasía del autor logra dar sus mejores frutos artísticos. Se aventura en escenarios hasta entonces del todo novedosos, se centra con mayor seriedad en la psicología de sus personajes y retoma temas anteriores, pero desde perspectivas más originales y acertadas. El centro de interés de Manucho ahora se va dirigiendo hacia sí mismo, hacia la introspección, a comprender aspectos fundamentales de su personalidad –sexo, amor, belleza-, aunque sin desdeñar el interés por la ambientación. De hecho, en bastantes novelas de esta época destaca una relación estrecha con la historia, aunque desde polos opuestos: algunas, las llamadas en sentido amplio “novelas históricas” tienden a respetar la verosimilitud y a evitar el anacronismo, como por ejemplo *Bomarzo*, *El unicornio* y *El laberinto*, pero conjugándolo con el interés por el mundo interior de sus personajes, en concreto la niñez. Destacan sobre todo *Bomarzo* y *El laberinto*, y seguirá la misma línea años después *El escarabajo*. Por otra parte, hay otras dos que, para poder contraponerlas a las anteriores podríamos denominarlas “novela antihistóricas”. Nos referimos a *Crónicas reales* y a *De milagros y melancolías*. Son síntoma del agotamiento que había supuesto para el autor largos años de documentación y de estudio, necesarios para escenificar adecuadamente los relatos que quería enmarcar en esos marcos históricos. Por consiguiente su escritura, que ahora se reduce a escasos meses de dedicación para cada una de estas dos novelas, se convierte en una burla de la ciencia histórica, que el autor manipula y viola sistemáticamente. Aunque en realidad, el germen de esta manipulación histórica ya lo hallamos en las obras anteriores, como por

ejemplo en *Bomarzo*. Además, en estas novelas de tono burlesco, vuelve a la colectividad como protagonista de la trama, como si ese cansancio en la documentación también hubiese contagiado al estudio psicológico de un solo personaje. La contribución de la obra que inaugura este período, las memorias de Pier Francesco Orsini, es fundamental.

Período de posible decadencia

Desde *El escarabajo* hasta la inconclusa *Los libros del Sur*, el autor tiende a repetir las mismas estructuras narrativas a los temas de siempre, sin aportar perspectivas nuevas, antes bien, dando a menudo a su estilo un tono excesivamente humorístico e irónico, que resta fuerza y profundidad a las historias que nos cuenta, a la vez que a sus personajes.

Alejándonos ya de esta perspectiva estrictamente cronológica, que de por sí no puede hacer una perfecta clasificación de toda la narrativa mujiciense, habría que recurrir a otros elementos semánticos para poder reunir en grupos las obras que han escapado a este primer intento de ordenación. Así por ejemplo, con las debidas reservas, se podría aceptar otra propuesta, esta vez de Cerrada Carretero (1990: 1352), con la cual conseguiríamos juntar bajo el epígrafe de “novelas sobrenaturales” obras tan diferentes entre sí como *El viaje de los siete demonios* y *Un novelista en el Museo del Prado*, al destacar en ambas el rasgo de lo mágico por encima de otros muchos. De todas formas,

no es un rasgo exclusivo suyo, pues el mundo de los fantasmas, de lo demoníaco y de lo inmaterial es una constante de todas las obras del escritor argentino, desde *Misteriosa Buenos Aires* hasta *El escarabajo*, pasando también, cómo no, por *Bomarzo*.

En cuanto a las novelas que están fuera de todas estas divisiones semánticas, en los casos de *El retrato amarillo*, *Sergio* y *Los libros del Sur* sería necesario hallar el aspecto significativo común que logre relacionarlas entre sí. Nosotros apuntaríamos al respecto, el hecho de que en todas ellas aparece como protagonista un niño o adolescente, cuyo crecimiento está marcado por un episodio traumatizante que lo lanza de forma tan cruenta al mundo (homo)sexual de los adultos, y que remite directamente a experiencias autobiográficas del propio autor. Se les podría denominar “novelas sobre erotismo infantil”, tema igualmente importante en *Bomarzo*.

Por último, la única novela que nos quedaría “huérfana” en medio de estas clasificaciones sería *Cecil*. Al girar toda la acción de esta curiosa obrita alrededor del propio autor, en concreto durante sus primeros años en El Paraíso, podría etiquetarse como “autobiografía novelesca” o “novela autobiográfica”, al hallarse a mitad de camino entre los pactos autobiográfico y novelesco. Sin embargo, como trataremos de demostrar más adelante, desde nuestro punto de vista *Cecil* no es por esta razón la obra más autobiográfica de Manucho. Nosotros modestamente pensamos que este lugar privilegiado se le deba atribuir más bien a las memorias de Pier Francesco Orsini.

d) Clasificación temática

Por lo que se refiere a una posible división de la narrativa de Mujica Láinez considerando la presencia de temas y motivos, es quizás la que podría darnos mayores

quebraderos de cabeza. Efectivamente, tales temas reflejan los verdaderos intereses del autor sobre sí mismo y sobre su relación con el entorno: con el prójimo, con la sociedad, frente al mundo en general y sobre su proyección, como persona y entidad, hacia el futuro. Se trataría pues de un trabajo de enorme complejidad al no tratarse nunca de temas aislados, sino más bien de redes temáticas en donde se instauran complejas conexiones entre unos temas y otros.

De ahí que, al ser normal que en todas las obras aparezca más de un eje temático principal, a veces incluso muchos a la vez, en primer lugar se tendría que seleccionar los temas principales de cada uno de sus relatos. Después sería igualmente imprescindible individuar el que sobresale por encima de los demás, es decir ordenar jerárquicamente los que conviven en la misma novela o cuento. Algo que en algunas ocasiones puede llegar a ser una ardua tarea que, además, nunca podrá garantizar una estructuración temática del todo precisa.

Procurando hacer una clasificación lo más esquemática posible que ilustre las fuerzas temáticas que recorren todo el entramado narrativo mujiciense, nos ocuparemos sólo de las principales por su frecuencia, a las que podríamos calificar como temas universales (Tacconi 2000: 23):

El amor

Es tal vez el tema que va apareciendo con más constancia en todas sus obras, pues para el autor es la fuerza vital que mueve el mundo. A pesar de todo, el amor es un

sentimiento que puede ser expresado desde perspectivas y tonos muy diferentes, a veces contrapuestos. Así, reflejado en la patria, ese amor se expresa con dolor al observar en el presente el final de una época gloriosa de la Argentina, y al procurar dar una explicación a esa crisis social, que es lo que predomina en la tetralogía porteña. Una posible solución de reconstruir esa frágil identidad nacional podría ser volver la vista al pasado, un pasado mítico, que haga del país sudamericano una gran nación. Los cuentos sobre Buenos Aires tienen esa finalidad. Ese amor puede ser dirigido además hacia otros seres humanos, versión en la que destaca la perspectiva erótica. Ésta, sin llegar a la pornografía, suele ir acompañada de un valor simbólico negativo, por ser la causa de cambios violentos en la vida de algunos personajes (*Los ídolos*, *El retrato amarillo*, *Bomarzo*, *El unicornio*, *Los libros del Sur*) o incluso de su muerte (*La casa*, *Los viajeros*, *Sergio*). También hay numerosos casos de amor puro sin tintes sexuales, por ejemplo en Gustavo, narrador de *Los ídolos*, en Pier Francesco Orsini hacia algunas personas, el perro Cecil, algunos personajes en *Los cisnes* o el narrador-protagonista de *El escarabajo*. Por último, tenemos el amor hacia la belleza estética, materializada en todas las artes, sobre todo las visuales, en la naturaleza, así como en los cuerpos y movimientos de personajes jóvenes, casi siempre de sexo masculino.

El paso del tiempo y la inmortalidad

El tiempo y la visión de la muerte son otras de las grandes constantes temáticas de nuestro escritor, que abarca prácticamente todas sus obras sin excepción alguna. Aquí de nuevo vemos gran variedad de puntos de vista, llegando en algunos casos a

transformarse el tiempo y la historia en los verdaderos protagonistas del relato (ciclos histórico y antihistórico sobre todo, *El escarabajo*, *Cecil*, etc.). Pero un elemento común en la mayoría de los casos es el intento ilusorio por parte del individuo de vencer a la muerte, para lo cual se recurre a cualquier tipo de stratagema, por muy absurda que sea. Es decir, los personajes añoran conservar su propia vida, su propia identidad, frente a los envites del tiempo y del olvido, alcanzando la vida eterna. Esta inmortalidad adquiere de todas formas multitud de matices, desde una meta ansiada, y *Bomarzo* es el ejemplo máximo, hasta transformarse en una maldición o castigo (*El unicornio*, *El escarabajo*).

El destino y la fatalidad

Son éstos otros temas de orden metafísico que suelen aparecer en la mayoría de las obras, casi siempre con un valor simbólico negativo, que suele traducirse en finales trágicos para los protagonistas de las historias. *Los ídolos*, *Los viajeros*, *Bomarzo*, *El unicornio*, *El laberinto*, *Sergio* y *El escarabajo* son sólo algunos de los principales ejemplos.

Lo mágico y lo misterioso

Es otra fuerza temática que envuelve toda la narrativa mujiciense, independientemente de la época a la que pertenezca la obra o del argumento principal. En este caso, el tono con que el autor trata esta cuestión puede ir desde la tragedia (los cuentos *El lobisón* y *El brazalete*, o la misma *Bomarzo*) hasta la más pura comicidad (*El viaje de los siete demonios*), pasando por la melancolía (*La casa*) o el puro juego literario (*La casa*, *Cecil*, *Un novelista en el Museo del Prado*).

8.3. LA PULSIÓN AUTOBIOGRÁFICA EN MANUCHO

a) Literatura e introspección

Ilusión de identidad

El objetivo autobiográfico de conocerse mejor comporta también tener el atrevimiento de querer construirse una identidad de persona, a partir de la relación que cada uno tiene consigo mismo y con su entorno, además de la interpretación cognoscitiva y emocional que se formula sobre ese contexto en la intimidad. No es tarea fácil pues, si bien en las autobiografías anteriores al siglo XVIII al autor le bastaba autojustificarse y justificar a la sociedad sus actos públicos, sin entrar en la esfera íntima, considerada un verdadero tabú, en el hombre contemporáneo esa actitud es del todo insatisfactoria.

Una seria labor introspectiva y retrospectiva, una de las grandes conquistas del autobiógrafo actual, que lo enfrenta a prejuicios morales y estéticos (Alberca, 2007: 19), llegar a ser ahora la gran herramienta capaz en teoría de solucionar de una vez por

todas la búsqueda casi desesperada de una identidad única y perfecta. Descubre sin embargo, azorado, desorientado, que en realidad él, como individuo, no presenta una personalidad única y clara, sino que dentro de su ser alberga un fascinante hervidero de múltiples yos. A este archipiélago de voces que escondemos dentro de nosotros, no puede dar una respuesta adecuada la autobiografía tradicional, con su planteamiento psicológico plano, sin profundidad alguna.

Queremos aplicar directamente tales nociones a la figura de Mujica Láinez, a su necesidad de observarse y redescubrirse desde multitud de perspectivas diferentes, pues la base sobre la que se sustenta el asunto central de este trabajo de investigación es precisamente ése: el planteamiento claramente autobiográfico que según nosotros guía toda su narrativa. Y para demostrarlo no podemos darnos por satisfechos con el simple hecho de que el mismo autor lo haya reconocido en repetidas ocasiones, aunque no cabe duda de que se trata de un claro indicio de la consistencia de esta clave de lectura. Que Manucho además haya invitado a los especialistas a seguir esta interpretación es un aliciente añadido para aplicar este enfoque metodológico.

Escritura como autoanálisis

La función curativa que el profesor Demetrio Duccio destaca en la que él denomina “pasión autobiográfica” representa, sin ser la única, una de las más importantes en la labor introspectiva. Hablar de sí, transformarse uno mismo en el objeto único de su

interés por decisión propia, nos da la gran posibilidad de conocernos mejor, de echar una mirada hacia atrás con el fin de dar un sentido más hondo a la vida. Es observándonos desde dentro como logramos tener al alcance de la mano explicaciones a las tantas preguntas sobre nosotros mismos y nuestro entorno, que nos van asaltando durante nuestra existencia. Quien tenga la valentía de enfrentarse a su propio ser, incluidos los fantasmas que están ahí, siempre al acecho, nos permite reflexionar acerca de todo lo relacionado con nuestra identidad y con las decisiones que hemos tomado o dejado de tomar en los momentos importantes de la vida, acerca de las causas por las que somos así. Esta minuciosa ordenación de nuestros recuerdos y sensaciones es una oportunidad para conocernos mejor y, conociéndonos mejor, aceptarnos tal como somos.

En efecto, tomar esta iniciativa es una gran responsabilidad para la que no todos están preparados, y llevarla a cabo implica también el respeto de una serie de reglas, muchas de ellas de carácter metodológico, para que el resultado final satisfaga nuestras expectativas. Este especialista italiano defiende que la voluntad de querer descubrir nuestra propia personalidad ha de ir acompañada de una buena dosis de valor, junto a una actitud seria y prudente, que está del todo reñida con la superficialidad y la improvisación. Es por eso que afirma que

Si soffre e si pena, soprattutto quando la propria vita appare informe e certamente non un'opera d'arte e ci si tortura quando i ricordi rievocano ingiustizie subite o inferte. L'autobiografia, quando la si voglia percorrere in lungo e in largo, senza nulla lasciare in disparte, è curativa però ad alcune condizioni. Non molto diverse da quelle vissute dai primi autobiografi. Ciascuno scopre a sue spese, e in base alla sua storia autoriflessiva (ognuno di noi ha e ha avuto una biografia

coscienziale seppur minima e pratica, applicata alle cose fatte nel passato e nel trascorrere del presente), che l'una o l'altra modalità è un sollievo e un aiuto.

(Duccio, 1996: 46)

El valor terapéutico de la escritura sobre sí mismo pone de acuerdo a otros muchos estudiosos, y no sólo al referirse a la concepción más moderna que el autobiografismo ha adquirido desde el advenimiento del movimiento romántico, con su culto al yo y a la intimidad; sino que se generaliza al acto mismo de escribir. Así, Paul Jay subraya el hecho de que toda escritura en realidad es siempre una forma de autoanálisis, aunque en el caso de la autobiografía este aspecto es aún mayor y aparece de manera mucho más explícita. Parafraseando a Sigmund Freud, este investigador llega a decir que, de la misma forma que los poetas fueron los primeros en descubrir la existencia del inconsciente, los autobiógrafos son los verdaderos inventores de los procesos psicoanalíticos (1996: 97-99).

b) Presencia de lo autobiográfico en la narrativa mujiciense

Quando el arte es un reflejo del artista

En uno de los episodios más trascendentales de *Bomarzo*, el protagonista pronuncia una palabras que desde nuestro punto de vista resumen de forma muy acertada algunos de los conceptos básicos de *Bomarzo* y de toda la narrativa mujiciense. Pier Francesco

acababa de convertirse en el nuevo duque de Bomarzo a tan sólo 18 años, sucediendo a su padre Gian Corrado. La muerte repentina de este último durante una acción bélica, se había producido en circunstancias misteriosas, de las que fueron directamente responsables su hijo jorobado y un cómplice suyo, el brujo Silvio Narni.

Después de asistir a los funerales del gran condottiero, el joven noble se vio dominado por una intensa sensación de confusión, provocada por la mezcla de dos sentimientos irreconciliables: la satisfacción de haber sido él el que al final alcanzaba el poder y no sus hermanos, y el remordimiento por haberlo logrado mediante el asesinato y la magia negra. Tanta turbación comporta también que de su memoria se borre todo rastro de la imagen de su padre. Su abuela le habla de un retrato suyo conservado en una iglesia de la localidad de Recanati, la de Santo Domingo, y hacia allí se dirige el giboso en cuanto se le presenta la ocasión.

Al ver el cuadro, reaflore repentinamente la imagen que de su progenitor había tenido siempre, y nota asombrado que, cotejándola con la representada por el pintor Lorenzo Lotto en aquel lienzo, parecían dos personas completamente diferentes, sin apenas rasgos en común. Es el momento en que el noble Orsini se expresa así:

Cada pintor se retrata a sí mismo, porque cada pintor recoge y subraya en el modelo lo que se le asemeja y se activa y brota a la superficie, llamado por su pasión. Cada uno de nosotros se ve a sí mismo, en los demás. Somos ecos, espejismos, reverberaciones cambiantes.

Y si yo estuviera equivocado? Si todo este reflexionar frente a San Segismundo no fuera más que un juego retórico? Si Lorenzo Lotto, más lúcido que yo, más maduro de experiencia, sin las trabas que yo traje a la tierra, se hubiera adentrado en la genuina psicología de mi progenitor y hubiera desentrañado su hondo misterio, el que yo no supe intuir porque los celos me cegaban? Si mi padre hubiera

estado mucho, mucho más cerca de mí de lo que yo pensaba, de mis penumbras, de mis indecisiones dolorosas ante las perplejidades de la vida?

(*Bomarzo*, 2008: 144-145)

Giancorrado, paradigma del caballero renacentista, elegante y cruel, orgulloso y sensible a la belleza artística, intrépido a la vez que traicionero, había rechazado a su segundogénito por ver en él, con sus defectos físicos, una vergüenza para un rancio linaje aristocrático como el de los Orsini. Y el pobre Vicino estaba convencido de ser efectivamente la oveja negra de la familia, de no compartir nada con su progenitor.

Desde el mismo nacimiento de Vicino y hasta los últimos días, entre ambos se había ido instaurando una terrible relación de amor y odio que había desembocado en un final tan trágico. Y sin embargo, la obra del artista veneciano le hacía recapacitar sobre la idea de la subjetividad y de la relatividad con que él mismo, como todo ser humano, observa e interpreta lo que le rodea. Concepto que le es confirmado al noble Orsini instantes después por su inseparable criado y aprendiz de brujo, Silvio de Narni:

—Se parece a ti —susurró Silvio de Narni.

Se me parecía? Mi padre y yo parecidos? ¡Qué disparate! Nadie lo había dicho hasta ese momento... Y con todo, había algo, en ese ademán, en esa apostura, en el volver de la cabeza, en el largo de la cara, en la recta nariz, en el trazo de las cejas, en el aire, eso es: en el aire impalpable y obsesionante, que me indicó que Silvio no hablaba sólo estimulado por la adulación. ¡Parecidos! Quien se pareció a mi padre fue Girolamo. Siempre lo repitieron, si bien tenía los ojos de mi abuela. Maerbale y yo procedíamos físicamente de la otra rama, del cardenal Orsini de Monterotondo. Pero ahora debía rendirme ante lo evidente: a los dieciocho años, con el pelo partido como el suyo, aunque el mío era castaño y yo lo recogía sobre las orejas, la similitud se afirmaba, indiscutible. Mis manos, en las que yo cifraba tanta presunción como Galeazzo Maria Sforza en las suyas, célebres, hubieran podido confundirse con las del retrato.

(*Bomarzo*, 2008: 145)

Vocación autobiográfica

Las últimas palabras de Vicino cobran una gran importancia si las analizamos a partir de la línea metodológica que seguimos en el presente trabajo de investigación, pues sintetizan a la perfección lo que consideramos el pilar en la que se sustenta toda la obra literaria del escritor argentino, su clara vocación autobiográfica, la tendencia del autor a reflejarse en sus creaciones artísticas como operación introspectiva consciente.

La voluntad de inventarse nuevos mundos, nuevas tramas y nuevos personajes tiene precisamente ese objetivo, el de mirarse desde perspectivas diferentes, el de reflejarse incluso en situaciones que aparentemente poco o nada tienen que ver con su propia vida, en ese proceso infinito de búsqueda por parte del escritor de construirse un identidad inasible, que se le escapa a cada instante de las manos, y que es tan característica del hombre moderno, en constante crisis consigo mismo y con su entorno (Pozuelo 2006: 31).

Ese “yo” de Manucho, presente en todas sus obras, es al que le corresponde recomponer para reinventarse, las piezas sueltas y desordenadas de un rompecabezas muy especial, su propia personalidad, sobre un terreno tan flexible y versátil como es el literario. Es un paso que comporta una actitud de distanciamiento de sí mismo, de manipulabilidad de la propia identidad, propuesta con infinitas imágenes a cada cual más chocante, con diferentes dosis de ese “yo” omnipresente que todo lo maneja y todo lo organiza (Roy Pascal, 1996: 76). Es así como Manucho se asoma tras Gustavo en *Los*

ídolos, habla con la voz del narrador de *La casa*, se expresa a través de las reflexiones de Miguel en *Los viajeros*, sufre cómo no junto al pobre Vicino, se divierte al lado de Cecil y experimenta su traumática infancia bajo el disfraz de Juan Cané en *Los libros del Sur*.

El autor no tiene reparo alguno en reconocer esta intención autobiográfica, casi psicoanalítica añadiríamos, que recorre toda su obra, que se entrevé tras narradores y personajes, que logra instaurar una relación directa y especial, casi mágica, entre sujeto y texto narrativo, que de hecho, como ya hemos tenido ocasión de ver anteriormente, el mismo autor en muchas de sus entrevistas lo indica de modo explícito, como cuando afirma:

Hasta el momento he escrito muchos libros -dice-, y en ninguno de ellos he puesto nada que no fuera, en verdad, una sincera expresión de mí mismo. No quisiera que, ahora, si sigo escribiendo novelas, dejaran de ser el reflejo exacto de mi personalidad. Sé que mis libros, por más que traten sobre los temas más diversos y aparentemente alejados de mi realidad, de nuestra realidad, son mis confesiones.

(Barnatán, 1994: 5)

c) Autoconocimiento y experimentación narrativa

Evolución literaria

Poseído por esta imperiosa necesidad de dar un sentido a su vida y de crearse una identidad inmerso en una sociedad, la argentina, en la que ya no se veía reflejado y de la

que tenderá a evadirse por todos los medios, Manuel Mujica Laínez explotará al máximo todas las posibilidades, casi ilimitadas, que le ofrece el género novelístico para plasmar el mundo a través de sus ojos y de su imaginación, y para representar su personalidad bajo multitud de máscaras y disfraces.

Sin embargo, no será ésta una decisión que tome desde el principio, sino que llegará al cultivo de la narración en prosa tras varias tentativas fallidas que acometerá previamente, a través de la poesía y del teatro. Es más, en su más temprana infancia el interés por la literatura inició precisamente con unos curiosos escarceos dramaturgicos a imitación de la labor teatral de su madre, a los que les siguió durante más de veinte años, un esfuerzo inmane por afirmarse como poeta, su primer gran sueño. Se esforzó de forma denodada, versificando tanto en español como en francés, y llegó a dar discretos resultados, algunos de ellos premiados y elogiados por la crítica y por otros escritores de la época, entre los que sobresale su libro *Canto a Buenos Aires*, de 1942. Sin embargo, rindiéndose por fin a la evidencia, él mismo terminará reconociendo sus escasas cualidades poéticas, “sé, y te lo digo con pena, que no soy un poeta” (Vázquez, 1983: 59), y abandonará el verso para buscar un cauce más adecuado en el que vertir su talento artístico.

De ahí que, aprovechando al máximo la infinidad de recursos que le brinda generosamente la narrativa, sus relatos lleguen a transformarse en una encrucijada especial gracias a la cual, el Manuel Mujica Laínez hombre y el Manuel Mujica Laínez escritor logran mezclarse hasta confundirse, para dar paso a una tercera proyección. Como parte integrante de su propio mundo literario, vivirá su otra vida, paralela a la real, en su condición privilegiada de narrador y de esencia de sus personajes, muchos de ellos alter egos suyos.

Por tanto, el autobiografismo resulta ser el elemento más importante que logra dar a toda su obra una gran unidad y cohesión, al girar toda ella alrededor del yo del autor y de sus ansias de conocerse y reconocerse en sus criaturas. Manucho juega con todos los resortes que le pone a disposición la literatura, su fantasía se divierte trastocando divertido toda la gama de posibilidades que la vida le ofrece, y se inventa con sorprendente naturalidad situaciones a veces inverosímiles, en las que realidad e imaginación llegan a mezclarse hasta confundirse del todo. De esta forma logra que esta constante voluntad de experimentar y de inventar que le distingue, le permita seguir siendo sujeto y objeto de su análisis existencial, contenedor y contenido de sus mundos literarios, con un cierto toque de orgullo, casi de engreimiento incluso en los episodios más escabrosos, evitando además que su narrativa padezca de monótona, de repetitiva.

Manucho y el desdoblamiento como juego literario

Es así como nuestro autor, en esa necesidad de verse desde el mayor número de situaciones posibles para obtener una imagen más real y completa de sí mismo, decide enfrentarse a las varias caras de su naturaleza para aceptar y conciliarse con aspectos de su vida y de su personalidad que siguen presionando desde su interior, y considera que la narrativa es el instrumento ideal para llevarlo a cabo. Las llamadas novelas del yo le permiten indagar en las zonas más oscuras de su existencia, de interpretarlas a nivel simbólico en completa libertad y comunicarlas a los demás bajo forma artística, sin

tener que exponerse abiertamente a las miradas y críticas de su sociedad. Esta nueva modalidad de pulsión autobiográfica expresada a través del lenguaje literario consiente al autor convertirse en su propio héroe (a veces antihéroe), de usar la amplia gama de disfraces que le ofrece la invención narrativa y de literaturizarse, de catapultarse en sus propios mundos fantásticos, aportando a cada criatura suya y a cada escenografía las dosis autobiográficas que más le convengan según el caso.

Esta manipulabilidad de su propia identidad, esa movilidad psíquica interna con la que se introduce en sus relatos, se nos antoja un juego de espejos, muchos de ellos deformes, que reflejan la imagen del mismo autor proyectándolo, desde el presente, hacia el tiempo pasado y hacia el futuro, observándose desde dentro y desde fuera (Tassi, 2007: 112), para liberarse de sus propias pesadillas, jugando consigo mismo con humor e ironía, aceptando, socarrón, sus luces y sus sombras que, después de todo, no son tan diferentes de las del lector, pues la naturaleza humana es siempre, en el fondo, la misma.

Las múltiples caras de Manucho en su universo literario

La tipología de personajes mujicienses sobresale precisamente por su enorme variedad y riqueza, que podría ser analizada y clasificada de forma pormenorizada, teniendo en cuenta una serie de parámetros como la jerarquía que se podría establecer entre ellos según el orden de importancia de cada personaje, según el papel que se le va

asignando en el relato (principales, secundarios, comparsas), según su relación con el protagonista (aliado o adversario), según su carácter real (personajes históricos, contemporáneos verdaderamente existidos) o ficticio, según su carácter humano o no (animales, cosas, demonios, hadas, espectros, etc.) y un largo etcétera. En nuestro caso querríamos seleccionar algunos de los personajes más estrechamente vinculados a la esfera biográfica y personal de escritor.

Y en este aspecto la lista es también muy extensa. En ella no faltarían referencias a la mayoría de sus familiares, amigos, personas a con las que mantuvo relaciones íntimas, artistas y personajes públicos que frecuentó, incluso animales y objetos que le pertenecieron. Sin embargo, creemos que es mucho más útil seleccionar algunos de los que consideramos fundamentales, por varias razones: por estar claramente vinculados a la vida del Manucho, por ser personajes que reúnen bastantes rasgos característicos de sí mismo y de esas personas de su entorno, que tuvieron para él una gran importancia; y por ser tipos de personajes que no aparecen de forma aislada, sino cuya presencia en varias de sus obras, aún mejor si pertenecen a épocas diferentes, es significativa, y con una función narrativa destacable. Todos elementos hacen de tales personajes otra marca personal de nuestro autor, que refuerza la unidad general de toda la narrativa mujiciense (Cerrada, 1990: 1312-1316).

8.4. MUJICA LÁINEZ Y LAS NOVELAS DEL YO

a) Contenido autobiográfico bajo forma novelesca

Debido a la naturaleza misma de la textualidad, el lenguaje verbal es un código sustitutivo de la realidad extraliteraria, un campo en el que elementos de otras dimensiones padecen infinitos procesos de transformación para que puedan acomodarse en el texto (Elbaz, 1996: 111). Es este carácter simbólico de la escritura el que da a la literatura narrativa la posibilidad de explotar al máximo su enorme potencial transformacional y de representar el mundo exterior e interior sin límite alguno, bajo infinitas formas, gracias al pacto ficcional que en ella reina.

Si tenemos en cuenta que el escritor Manuel Mujica Láinez es ante todo un narrador y que la materia prima de toda su obra procede de su propia existencia como individuo, de las experiencias de vida, de sus sensaciones ante el mundo, exterior e interior, y ante el arte, nivel supremo de la belleza, es fácil deducir que el motor de sus relatos es el impulso introspectivo.

Ahora bien, el elemento autobiográfico no se da por igual a lo largo y ancho de su narrativa, ni con la misma intensidad ni adoptando igual forma expresiva. Aun tratándose de un elemento común al conjunto de historias que el escritor nos cuenta, no

llega a homogeneizarlas del todo, pues las herramientas que el género novelístico le ofrece al autor permiten a éste seguir hablando de su yo desde perspectivas muy diferentes, a través de multitud de personajes situados en escenarios muy variados. Es decir, que la narrativa mujiciense, que en buena parte se puede definir como grupo de novelas del yo, por ser el autobiografismo su principal rasgo común, presenta a nivel tipológico formatos muy variados para sus cuentos y novelas.

Y ya esto nos lleva a sacar una primera conclusión: a pesar de tanta originalidad de enfoques, tramas, personajes y motivos, Manucho prefiere mantenerse siempre dentro de los dominios de lo novelesco. Es ése el hábitat ideal en el que mejor logra realizar su afán por conocerse mejor y por mostrarse a los demás, exento de reglas y condiciones que coharten su inventiva de escritor.

Aplicado a tal fin, esto significa que la obra en que el escritor quiere representarse, no ha de respetar ninguna norma ajena a la creación artística impuesta desde lo alto, como pueden ser los dos principios que rigen la autobiografía antropológica, el de identidad autor-narrador-personaje (A=N=P) y el de referenciabilidad, o el de la veracidad histórica en el caso del artículo o ensayo histórico. Lo cual tampoco ha de llevarnos a pensar que la narración impide al autor adaptarse a los parámetros propios de cualquier otro género, algo que es perfectamente viable, de la misma forma que esa adecuación a reglas extrañas a la literatura puede ser sólo aparente e incluso falsa.

Es lo que se ha venido en llamar el “autobiografismo caníbal” (Tassi, 2007: 49), esa tendencia insaciable del escritor a expresarse y reflejarse bajo los aspectos más variopintos posibles, devorando todos los instrumentos al alcance de su pluma, de los que uno de los principales es, por su riqueza y versatilidad, la novela. Ésta podría imitar el formato de los géneros afines a la autobiografía, cuya gran diversidad va desde el

diario a las memorias, pasando por las confesiones, las crónicas, el género epistolar y la autobiografía propiamente dicha. Pero también puede tomar como punto de referencia otras formas de escritura (biografía, ensayo, artículo, cuento, poema, etc.), o incluso inventarse otra totalmente nuevas, pues el género narrativo está caracterizado precisamente por eso, por su tendencia a invadir el territorio de otros géneros y por su capacidad de fagocitar cualquier tipo de molde textual hasta hacerlo suyo propio.

Ésa es la actitud de Manucho al elegir en cada ocasión una forma literaria diferente, según sus necesidades creativas, que dan a su narrativa un carácter tan rico y variado como su necesidad de reflexionar sobre su personalidad y su existencia, de conocerse mejor a sí mismo bajo formas diferentes. Por lo que su objetivo autobiográfico no puede reducirse a una obra sola, sino que abarca el conjunto de todo lo que ha ido escribiendo a lo largo de la vida.

b) Hacia una clasificación de la obra de Manuel Mujica Láinez desde la perspectiva autobiográfica

Hacer una clasificación más o menos exacta de la obra de Manucho no es nada fácil, pues casi sesenta años de actividad literaria e intelectual han producido una obra vasta y variada que no se puede analizar, describir y ordenar partiendo de un único parametro. Su quehacer artístico está provocado por una actitud irrequieta e inagotable que lo lleva a buscar siempre nuevos caminos literarios para poder expresar, desde perspectivas muy diferentes, cómo se relacionan su propia personalidad y su mundo

interior con lo que le rodea. Este vínculo que no es uno solo ni estático, sino que varía constantemente, de la misma forma que el yo del autor, sus yos, cambian y se alternan en correspondencia con una realidad, igualmente variopinta, que está en continuo movimiento y que puede ser abarcada desde ópticas muy diferentes.

Como consecuencia, de querer dar una visión lo más completa y profunda posible de la narrativa mujiciense, la sobreposición de tantos puntos de vista y de tantas dimensiones, literarias y extraliterarias, nos obligaría a estudiarla teniendo en cuenta todas estas perspectivas. Los numerosos estudios sobre Mujica Láinez que nos han precedido barajan multitud de posibles clasificaciones, algunas con intención generalizadora, es decir, procurando tener en cuenta a la vez varias coordenadas (las principales las hallamos en Francés, 1983, pp. 159-163); otras concentrándose en uno o pocos aspectos de la narrativa mujiciense. En el apartado anterior creemos haber logrado una síntesis de las aportaciones más interesantes al respecto, junto a elementos nuevos con los que hemos intentado ordenarlas y darles una cierta coherencia, para que se pueda tener una visión panorámica de una serie de parámetros que estructuran la mayor parte de la producción literaria del escritor argentino.

Ahora en cambio haremos otro tanto aunque desde la perspectiva que según nosotros, como el título mismo de esta tesis indica de forma clara, consideramos uno de los principales pilares que sustenta toda la narrativa mujiciense, esto es, deteniéndonos en la interrelación entre mundo interior del autor y su obra literaria. Al tratarse de dos realidades dinámicas que van cambiando continuamente con el paso del tiempo, es preciso otro parámetro que complemente el puramente autobiográfico, que es además el que ha ido prevaleciendo en las clasificaciones que acabamos de hacer. Nos referimos a la perspectiva cronológica, que nos permitirá analizar la relación existente entre la

biografía del autor y la evolución de su obra, y que aplicaremos en la última parte del presente trabajo. Porque pensamos, y es nuestra responsabilidad demostrarlo con datos fehacientes, que en Mujica Láinez vida y obra son dos facetas íntimamente relacionadas, tan unidas, casi confundidas en algunos aspectos, y tan interdependientes, que para aproximarse a la creación artística del escritor argentino es paso obligado conocerlo antes a él. De la misma forma que el mejor modo de descubrir al Mujica Láinez hombre es a través de su producción literaria, pues es ahí donde mejor se refleja y se define él mismo, a través de su imaginación, a través de la expresión estética.

En primer lugar queremos llevar a cabo un primer intento de clasificación de la obra del autor a partir del punto de vista formal-pragmático, es decir en relación con los pactos que actúan en ella, el autobiográfico y el novelesco, pero sin perder de vista la perspectiva diacrónica. De esta forma nos ocuparemos de la evolución del autor tanto a nivel biográfico como artístico, lo que nos dará la oportunidad de ir enlazando elementos de un ámbito y otro, en concreto la contextualización biográfica e histórica de cada uno de sus obras, con el fin de comprender mejor la importancia que en la narrativa mujiciense adquiere el autor como persona. Y es así porque ésta es la manera con que Manucho plantea conscientemente su propio quehacer literario.

En este capítulo en cambio vamos a apostar por una visión fundamentada más bien en la descripción sincrónica. Analizaremos de modo minucioso el reflejo que se da en la narrativa mujiciense de aspectos personales del autor: su vida y su entorno familiar, así como la interpretación que hace del mundo que le tocó vivir, de sí mismo y del arte. Comprobaremos así de qué forma tales rasgos están presentes en *Bomarzo* y en el resto de su obra, gracias al examen de gran cantidad de elementos de muy diversa procedencia.

Basándonos en la concepción semiótica e hipertextual que sustenta nuestra investigación, el texto literario es visto como una encrucijada donde se dan cita, para mezclarse e interrelacionarse, multitud signos y códigos, desde los llamados pre-textuales (el autor y el contexto histórico-cultural) y subtextuales (códigos temáticos e ideológicos), para acabar con los más estrictamente literarios (Rei, 1981, 282-285). Todos ellos se van cristalizando en todos los ámbitos del texto, lingüísticos y narratológicos, aunque en clave simbólica. Y esta presencia, a veces muy sutil, va desde el estilo a las preferencias estéticas del autor, pasando por argumentos, temas, motivos, estructura narrativa, coordenadas espacio-temporales, narrador y personajes.

Con estos presupuestos teóricos y esta metodología aspiramos a aportar más datos - algunos bastante novedosos creemos- que sean útiles para la mejor comprensión e interpretación de la obra del gran autor argentino. No pretendemos dar una visión definitiva sobre un tema tan espinoso ni es nuestra intención invalidar estudios que nos ha precedido. Antes bien, nos hemos apoyado en muchos de los datos y de las conclusiones que nos han sido facilitados por aquellos que antes de nosotros han descubierto la belleza y la alta calidad de la obra de Manuel Mujica Láinez. Y nos daríamos por satisfechos si el presente trabajo estimulara y ayudara a otros más a seguir ocupándose de la obra de uno de los más grandes -e incomprensidos- escritores hispanoamericanos.

El afán con el que nuestro autor habla a través del lenguaje narrativo, de sí mismo y de su relación más bien tensa con el mundo exterior, da lugar a que buena parte su obra se halle en esa marca fronteriza que, aun sin dejar de ser dominio novelesco, penetra temerariamente en territorio autobiográfico. Sin embargo, este aspecto tan fundamental de la narrativa mujiciense no podría por sí solo resumir toda su riqueza, pues entre otras

cosas tampoco aparece con la misma intensidad ni de la misma forma en cada una de las obras que la componen. Luego es necesario poner un mínimo de orden teniendo en cuenta de cómo va apareciendo este aspecto autobiográfico en la obra de Manucho.

Partiremos del análisis del nivel de respeto en la obra mujiciense de los principios fundamentales que rigen el llamado pacto autobiográfico, labor que nos permitirá por último poder aplicarles una de las que consideramos mejores y más recientes clasificaciones de las novelas del yo, que son las que nacen en esa tierra de nadie donde entran en contacto, para enfrentarse y entrecruzarse, la novela y la autobiografía. Nos referimos a la propuesta por Manuel Alberca (2007, pp. 92-93).

c) Principios del pacto autobiográfico

Bien es verdad que entre las obras de Manucho no escasean las que al menos aparentemente guardan alguna semejanza con los principios fundamentales del pacto autobiográfico, pero ninguna de ellas, exceptuando un breve cuento, lo respeta al 100% pues, aun hallándose todas en la frontera borrosa que une (o separa) los géneros autobiográfico y novelesco, es este último el que predomina y el que manipula los rasgos caracterizadores de aquél. Veamos uno por uno las reglas caracterizadoras del género autobiográfico.

Principio gramatical

En primer lugar habría que tener en cuenta el nivel sintáctico del pacto de lectura, es decir el uso de la primera persona gramatical que certifique la coincidencia entre narrador y autor o, más frecuentemente en la narrativa mujiciense, entre narrador y personaje. Este aspecto es el que excluye del pacto autobiográfico novelas de claras intenciones autobiográficas como *El retrato amarillo*, *El laberinto*, *Sergio* y *Los libres del Sur*, porque son obras en que el narrador se refiere al protagonista usando la tercera persona, y este alto grado de distanciamiento es incompatible, al menos a nivel formal, con el género autobiográfico.

No obstante, habría que subrayar la peculiaridad de *Los libres del Sur* de ser una novela que, en los pocos capítulos que Manucho logró escribir antes de su muerte, se detiene en un episodio traumático de la infancia del protagonista, Juan Cané, nítido alter ego del autor. Este último toma distancias de su personaje a nivel nominal y sintáctico, pero la experiencia infantil, tal vez la más explícita de todas las que en la narrativa mujiciense intentan recrearla desde perspectivas diferentes, posee un intenso sabor autobiográfico.

El respeto del yo del narrador no es tampoco por sí solo una garantía de autobiografismo. Así, en *El unicornio*, el uso de la primera persona identifica al narrador con uno de los personajes principales de la historia, el hada Melusina, obviamente la novela tiene bien poco de autobiográfica, aunque los elementos que remiten a la personalidad de Manucho sean bastantes. En el caso de *Bomarzo* y *Cecil* la presencia del yo tiene una interpretación y una función especiales, de gran complejidad

que, como veremos más adelante tiende a mezclar y confundir el yo del autor con el del narrador-protagonista.

Principio de identidad

Una prueba aún más patente de que Manucho descarta en todo momento la posibilidad de escribir sobre sí mismo mediante la adopción rigurosa de todas las reglas básicas de la escritura autobiográfica, está en el hecho de desechar el principio pragmático-nominal de identidad $A=N=P$, base en la que se sustenta todo el pacto autobiográfico. Su inagotable fantasía necesita plena libertad para poder ser representada bajo forma literaria, las reglas impuestas por el género autobiográfico hubieran supuesto incómodas trabas para su expresión artística.

De hecho, el único ejemplo de texto en que se respeta este principio, casi a título anecdótico, excepción que confirma la regla, es un curioso cuento incluido en el volumen *El brazalete y otros cuentos*, titulado “Los espías”. En este caso, el autor elige la forma epistolar a la hora de dirigirse Guillermo Whitelow, a quien también dedica el relato. En pocas páginas le cuenta un extraño suceso, a mitad de camino entre lo sobrenatural y lo macabro, del que fue testigo durante su estancia en una pensión situada en las montañas de la Córdoba argentina. Al final de la carta, el autor se despide, indica la fecha de escritura y firma con su verdadero apodo (“Te abrazo. Manucho. 1968”). Pero creemos que esta excepción es más bien anecdótica, pues todos los datos

reales que van apareciendo (nombres de emisor y receptor, la fecha y el lugar), tienen como único objetivo crear un marco verosímil que contraste inmediatamente con una historia fantástica que el lector no tarda en calificar como irreal.

Dejando a parte este caso curioso y concentrándonos en el resto de la narrativa del escritor porteño, no hay en toda su obra ningún caso de narrador que se llame como él, es decir que respete la primera parte de esta fórmula autobiográfica, $A=P$, y eso que la inmediatez con que se dirige al lector podría llevar a pensar a este último que la persona que le está hablando directamente es el mismo Mujica Laínez. Gracias a la maestría con que usa los resortes propios de la narración, el autor consigue pasar por natural lo que en cambio es, como todo objeto artístico, una convención. Más aún si su medio de expresión es el discurso literario, tan enriquecido de significados connotativos.

En definitiva, a través de la retórica el novelista puede expresar su propio yo psicológico transformándolo en sujeto literario. La correspondencia entre ambos niveles, el psicológico y el estético, nunca será inmediata, pero el autor hábil, experimentando infatigablemente, jugando con la realidad y con el lenguaje, consigue ofrecer al lector una sensación de autenticidad que termina envolviendo e implicando emocionalmente a este último, cautivado por la belleza artística (Jay, 1996: 96-98). Como consecuencia, la regla autobiográfica $A=N$ nunca se respeta a nivel nominal, pero el lector tiende a interpretarla como tal.

Sí hay en cambio un caso curioso de personaje que lleva el mismo nombre del escritor ($A=P$). Y no porque Manucho se haya atrevido a escribir una de esas novelas experimentales de última generación denominadas autoficciones, cuya originalidad consiste en asignar a un personaje homónimo del autor una vida ficticia que nada tiene que ver con la verdadera. En este caso se trata de la misma imagen de Manucho

reflejada en una de sus criaturas literarias, situada además en el preciso momento en que el escritor está redactando la novela en cuestión, *Cecil*, poco después de su mudanza a la quinta de El Paraíso. Por lo que no estamos ante la consabida visión retrospectiva, sino que el autor se describe a sí mismo en el tiempo presente de la escritura.

Esta novedad crea una situación bastante extraña pues, si por un lado acabamos de decir que nunca hay correspondencia nominal entre autor y narrador (A/N) en la narrativa mujiciense, Mujica Láinez en *Cecil* abandona todo disfraz para presentárenos como personaje (A=P). Dicho de otra forma, la fantasía y las ganas de experimentar del autor lo llevan a escribir una novela en que se ve a sí mismo, pero a través de un intermediario, un narrador de lo más extraño: el perro de compañía que tenía por aquellos entonces, cuyo nombre da título a la obra (Carretero Cerrada, 1990, pp. 68-70).

Principio de autenticidad

Por lo que se refiere al principio de autenticidad o referenciabilidad, tan caro a toda autobiografía pues se trata de otros de sus principales pilares, nace como demostración de que el autor decide escribir con la intención de contar hechos reales, ya que la veracidad de lo que se nos relata puede ser comprobada examinando datos y documentos. Es decir, estamos hablando de una verdad empírica que guía y domina todo lo afirmado en la autobiografía, y de cuya vericidad o falsedad, que puede ser verificable a través de documentos, el autor es el único y directo responsable. Pues bien,

esta regla queda igualmente anulada cuando nos hallamos en el campo de la novela. Las referencias al mundo real no podían faltan en las obras de Manucho, al ver en la literatura el mejor medio expresivo con que interpretar su vida y reconstruir su propia identidad de hombre. No obstante, para alcanzar esta meta él no necesita dar una lista detallada de los acontecimientos más importantes que han ido marcado su crecimiento como persona. Tampoco busca métodos presuntamente exactos pero fríos, sin calor humano, que lo obliguen a ir respetando de manera escrupulosa el orden cronológico de los hechos y la explicación de sus causas, bajo pena de ser acusado de poco serio, inexacto o incluso embustero. Si el escritor ha decidido establecerse y deambular por los vastos dominios de la literatura, es porque piensa con convicción que se trata de la forma ideal de hablar con completa libertad de su existencia, de las personas que le rodearon desde niño y que jugaron un papel tan importante en su vida, de su gustos y preferencias, de sus preocupaciones y obsesiones, de sus debilidades y veleidades. Y todo ello sin tener que respetar regla alguna ni responsabilizarse de lo que expresa públicamente, al haber censurado previamente su verdadera identidad.

La obediencia de tal principio de veracidad va en contra la esencia misma de la imaginación literaria. Mujica Láinez rechaza semejante compromiso. Su pacto con el lector se mueve en otra dimensión que poco tiene que ver con el rigor y la objetividad. Él crea y ofrece un producto estético fruto de su fantasía y expresado bajo forma de discurso literario, con el que entretener y dar goce estético. Goce que nace de la belleza de la palabra, de las extraordinarias asociaciones posibles entre la expresión verbal y las múltiples significaciones que ésta puede encerrar, jugando con la libérrima unión, mezcla y confusión de elementos inventados y otros reales.

Por consiguiente, el lector no lee con la tensión y el distanciamiento propio del que exige una correspondencia exacta entre lo que se cuenta y la realidad. Sino que se entrega a un viaje con su imaginación de la mano del autor, por el que se deja guiar sin poner reparo, lejos del entorno real, para disfrutar de la belleza artística y de las infinitas posibilidades que pone a su disposición la imaginación. Leyendo una novela vivimos virtualmente una segunda vida que, sin llegar a interferir en la vida real, nos enriquece emocionalmente, rejuvenece nuestra sensibilidad y nos abre nuevos horizontes.

Desde esta perspectiva, ni el autor se compromete a brindar datos claros y precisos sobre su propia vida, ni el lector deberá tomarse la responsabilidad de comprobar la exactitud de tales datos. El acuerdo tácito entre ambos pertenece a otro nivel de comunicación. Cuando el lector acepta el pacto ficcional que le propone el autor, debe respetar una primera condición, ineludible, sin la cual esta relación mágica entre los dos nunca podría funcionar: suspender completamente el principio de incredulidad. Ha de tener bien claro que el tipo de lectura que deberá llevar a cabo en este ámbito rompe en buena parte con los esquemas comunicativos ordinarios, que no pertenecen al ámbito literario:

Las reflexiones anteriores nos han servido para explorar algunos aspectos que revelan en qué medida el funcionamiento de las obras literarias, consideradas como piezas de comunicación, se aparta del de otros tipos de discursos.

Hemos visto cómo una parte central está ocupada por un proceso de fictivización: se finge la comunicación, se finge la existencia de un emisor y un destinatario, se fingen acciones y personajes, se finge una actividad ilocutiva... La ficción debe ser, además, abierta, transparente. Para que ello sea posible, se necesita una suspensión temporal de las reglas usuales que gobiernan los intercambios comunicativos: quedan en suspenso los mecanismos de asignación de referencias, los criterios que determinan la verdad de los enunciados y las condiciones de adecuación que regulan los actos ilocutivos. Como consecuencia de ello, y al no

existir una situación compartida, se produce una inversión del sentido habitual de los procesos de inferencia, que parten del texto para inferir todo el contexto.

(Escandell Vidal, 2006: 214-215)

Impulso autobiográfico, desde la perspectiva del pacto novelesco

El arte, visto desde la concepción que le asigna Mujica Laínez, es un mundo aparte que debido al instrumento que lo crea y que lo pone en marcha, la fantasía, instaura un tipo especial de relación con la realidad, que de todas formas sigue siendo en último término su objeto de inspiración. Pero la mente le permite al hombre ausentarse temporalmente de ese mundo exterior que a veces tiende a alienarlo, y experimentar una nueva vida ensimismándose en obra literaria. Una vida que de todas formas es un laboratorio virtual en el que el autor, como también ocurre con el lector, experimenta sensaciones y emociones verdaderas, relacionadas de alguna forma con acontecimientos reales de su propia vida, que ahora son examinados y revividos desde nuevas ópticas, pero sin dejar de tener un intenso valor autoanalítico.

Este efecto catártico es ambivalente, pues en primer lugar el artista escribe por necesidad (y por placer) de verse a sí mismo desde otra óptica, para conocerse mejor y descubrir ámbitos nuevos en su personalidad y en su vida. También con el fin de compensar las limitaciones de la existencia y de poder construirse una personalidad más satisfactoria que la real y apuntalar el yo con algún elemento de ficción. Desde este punto de vista, los novelistas autobiográficos ejecutan y representan literariamente un

proceso psicológico universal, que nace de la disposición que tenemos los humanos de contar y contarnos relatos de nuestra vida, para reafirmar o reconstruir la constitución de la propia persona (Alberca, 2007, p. 104).

Este pacto novelesco que Mujica Láinez nos pone al alcance de la mano con su obra, está rubricado a través del paratexto, esto es, el principio de distanciamiento indicado por la divergencia nominal entre autor, narrador y personaje. Lo que nos evita tanto a él como a los lectores estar obligatoriamente con los pies en el suelo real. La aceptación del acuerdo literario abre la puerta que nos da acceso a otra dimensión, en la cual podremos movernos con total libertad, sin reglas –al menos diferentes de las que funcionan en la sociedad- que nos opriman. Así, el placer artístico y la evasión están aseguradas a ambas partes.

d) Clasificación de las novelas del yo

Pero dentro de la ficción literaria, el autor puede decidir si enmarcar el mundo que quiere crear en un escenario más o menos verosímil. Se trata siempre de acuerdos que establece con el lector y que comportan por parte del escritor un cierto grado de responsabilidad de cara a las expectativas de su público (Bruss, 1996: 39). Los grupos serían tres: novelas autobiográficas, autobiografías ficticias y autoficciones. A pesar de que la distinción entre los tres nunca podría ser clara, pues toda la frontera autobiográfica destaca precisamente por su indefinición y confusión, creemos que la

mejor forma de proceder es por exclusión: iniciar por los conjuntos de obras cuyas características los distinguen nítidamente del resto, dejar para el final las obras más difícilmente clasificables e intentar agruparlas a su vez a partir de algún rasgo común.

Autobiografías ficticias

Bajo este epígrafe podríamos reunir algunas de las obras más ambiciosas e importantes del novelista porteño. El elemento común a todas ellas es la adopción parcial de la forma autobiográfica, que es la que condiciona su estructura interior y exterior. Esta semejanza no llega a completarse del todo porque se trata simplemente de un juego literario en el que, gracias a su índole versátil y multiforme, el género novelístico se enriquece disfrazándose con los rasgos propios de otro género. A nivel paratextual, la marca unívoca de que lo ficcional prevalece sobre lo factual es la no correspondencia del nombre de autor con los de narrador y personaje. Este hecho es el que da al lector la clave de lectura de la novela: ficcional (predomina la invención sobre los elementos reales) pero haciendo un guiño al autobiografismo (Puertas Moya, 2004, pp. 140-141).

Así, en el caso de nuestro novelista, hay obras que a nivel nominal se acercan a la autobiografía. La imitación del pacto autobiográfico la hallamos en la identificación que se produce entre narrador y personaje, (N=P), aunque no se complete con la figura del autor, que es diferente, como bien señala el paratexto. La consecuencia directa de esta

identidad parcial en el texto mismo es el uso de la primera persona. Así, la fórmula que sintetiza este comportamiento ambiguo respecto a los géneros novelesco y autobiográfico sería la siguiente: A/N=P. Por tanto se trata de autobiografías ficcionales.

Dentro del contexto claramente novelesco en que deben ser situadas tales autobiografías ficcionales, el autor le pide al lector que participe en este juego literario, que a nivel pragmático interprete la novela como el relato que hace sobre su propia vida un narrador-personaje diferente del autor, con una intención aparentemente sincera. En este caso el autor sería en teoría un simple editor o transmisor del texto, en cuya confección no participa directamente o si acaso de manera muy marginal.

Aun a pesar de que el narrador en primera persona es uno de los recursos narrativos preferidos por Manucho, esto no significa que todas las obras que usan esta persona gramatical puedan ser consideradas autobiografías ficticias. En muchos casos la función de este recurso tiene poco que ver con la finalidad autobiográfica, pues hay ocasiones en que se trata de un narrador omnisciente que no se corresponde con ningún personaje al no participar directamente en los acontecimientos que narra, sino que los relata desde lo alto, con cualidades demiúrgicas. Es el caso de las llamadas novelas antihistóricas, *Crónicas reales* y *De milagros y melancolías*, en las que el narrador se presenta al final como un historiador o cronista que cuenta la historia basándose en documentos históricos que ha ido estudiando con suma paciencia (Tacconi, 1989, pp. 60-61).

En otras ocasiones como en *Los ídolos*, el narrador en primera persona aparece en los tres relatos de que está compuesta la obra, y aunque cuenta al lector acontecimientos que están relacionados con su propia vida, en realidad su participación es más bien como testigo o, en contados episodios, como coprotagonista (Fleming, 1999: 43-45).

Por tanto, en toda la novela no hay ningún tipo de diseño autobiográfico que le consienta entrar en este grupo. La primera persona gramatical también se usa en cuentos de diferentes épocas, pero a causa de su breve extensión, propia del género al que pertenecen, no existe la posibilidad física de acomodar en un espacio tan restringido una autobiografía.

Tras esta labor de selección y exclusión, llegamos a la conclusión de que las únicas novelas a las que se les puede aplicar la etiqueta de autobiografías ficticias son un total de siete: *La casa*, *Los viajeros*, *Bomarzo*, *El unicornio*, *Cecil*, *El laberinto* y *El escarabajo*. Aunque, como veremos en el siguiente apartado, entre unas y otras hay también importantes diferencias que dan lugar a que el fondo autobiográfico que se esconde tras ellas no sea tan similar como la apariencia formal pudiera indicarnos en un primer momento.

Novelas autobiográficas

El resto de la obra narrativa de Mujica Láinez se aleja de los principios caracterizadores del género autobiográfico, y como consecuencia no podría pertenecer al grupo de autobiografías ficcionales que acabamos de describir. Esto no quiere decir ni mucho menos que no tengan tanto derecho como las anteriores a ser parte integrante de las novelas del yo. Muchas de estas obras están situadas también en la que hemos dado en denominar frontera autobiográfica, pero en circunstancias diferentes.

Su situación es aún más confusa y ambigua, ya que a ellas llega el eco de los dos géneros que las rodean, presionan sobre ellas y se las disputan, aunque en esta ocasión es el género novelesco el que, al menos en apariencia, lleva todas las de ganar. En este caso el autor ha preferido no jugar abiertamente con los rasgos propios de la autobiografía, y el paratexto de nuevo es una pieza esencial que da al lector una primera clave de lectura bien precisa, la ficcional. Al no producirse el principio pragmático de identificación nos alejamos automáticamente del dominio autobiográfico y, en consecuencia, es el género novelesco el elemento predominante, al menos en la forma (Alberca, 2007: 99-100).

En efecto, de las tres categorías de novelas del yo que estamos barajando, ésta de las novelas autobiográficas es la más lábil e imprecisa, la que no se puede describir con pocos trazos ni individuar a partir de rasgos fáciles de detectar dentro del texto. Como bien indica su misma denominación, se consideran ante todo novelas, en línea con sus dos principios de distanciamiento A/N y de ficcionalidad. Así las cosas, nos quedarían pocas posibilidades para poder distinguirlas del resto de novelas que tienen poca o nula relación con el autobiografismo.

Al no contar con unas características formales bien definidas, lo que en realidad estamos haciendo es juntar sin más las novelas de esta marca fronteriza novelístico-autobiográfica que no pueden formar parte de las otras dos clases de novelas del yo. Al no respetar ni el principio A/N=P de la autobiografía ficcional, ni el más neto de la autoficción (A=N=P), por una cuestión de simple exclusión forman un grupo aparte pero claramente informe. Tales textos no se incluyen ahí por compartir una serie de elementos comunes, sino sólo por coincidir en la ausencia de elementos caracterizadores de los dos grupos restantes. Esto determina que bajo la etiqueta de novelas

autobiográficas puedan aparecer obras con gran variedad de combinaciones de elementos narratológicos (cualquier tipo de narrador, personajes, trama y coordinadas espacio-temporales), casi sin límite alguno.

Esto nos lleva a buscar obligatoriamente otras perspectivas que nos ayuden a poner un poco de orden en este terreno tan indeterminado y escurridizo, en el cual estaría incluida la mayor parte de la narrativa mujiciense. Para poder definirlo y delimitarlo precisamos algún aspecto que dé un mínimo de cohesión a esta clase de novelas. Esa solución factible nos llega de la mano de la información extraliteraria, la única capaz de solventar la ineficacia demostrada por aspectos exclusivamente textuales y paratextuales, y que no podía ser otra que el conocimiento directo de la biografía del novelista (Ledezma, 1999: 11-13).

Es obvio que se trata de un interés que no tiene por qué interesar a cualquier lector, pues su importancia dependerá del tipo de lectura que se vaya a hacer. Así, la mayor parte del público se limitará a una simple (y más que respetable) lectura, sin mayores pretensiones que disfrutar del placer estético que da una obra literaria y alejarse temporalmente del ambiente circundante, para dar rienda suelta a la imaginación, sin ninguna pretensión teórica o crítica. El crítico o estudioso ha de ir más allá de este primer nivel de lectura, aún más teniendo en cuenta que es el mismo autor el que a menudo nos hace un guiño y señala hacia esta pista autobiográfica que recorre toda su producción literaria.

Nosotros hemos aceptado esta invitación hecha por Manuel Mujica Láinez. En efecto, a partir de datos claros y seguros estamos procurando demostrar aquí el gran peso que tiene la esfera personal y biográfica del autor en su obra literaria, lo que justificaría de manera satisfactoria la clave de lectura autobiográfica reconocida por el

mismo escritor. Interpretación que según nuestro parecer salta a la vista con sólo leer parte de su obra y conociendo someramente su vida y carácter. Esta perspectiva no puede faltar en un estudio serio de la narrativa mujiciense, como una aportación más que se complemente con las demás y que abre nuevos horizontes en un estudio cada vez más enriquecedor y profundo de la interpretación y valoración hipertextual de la literatura, vista como un fenómeno de comunicación estética que se interrelaciona con el contexto socio-cultural en cuyo ámbito nace y al que se dirige (Camarero, 2008: 13-15).

Por una cuestión de simple lógica, no pueden formar parte del conjunto denominado novelas autobiográficas todas aquellas obras que no pertenecen al género narrativo, lo que no puede derivar en un juicio negativo contra esa parte de la obra literaria de Manucho, ni tan siquiera en un prejuicio sobre las huellas autobiográficas en tales obras. No es despreciable la presencia de aspectos personales del autor en sus tres biografías, en la producción poética (el libro en verso *Canto a Buenos Aires*, amén de numerosos poemas sueltos), así como en ensayos y artículos sobre los temas más más variados (artículos periodísticos, obra de crítica literaria y artística, diarios de viajes, etc.).

En cuanto a la narrativa, se da por descontado que quedarían excluidos de este grupo los libros de cuentos, *Aquí vivieron*, *Misteriosas Buenos Aires* y *El brazalete y otros cuentos*. En cambio los problemas podrían empezar a surgir con algunas obras a mitad de camino entre el molde de la novela y el del cuento o relato breve. Son *Crónicas reales*, *El viaje de los siete demonios* y *Un novelista en el Museo del Prado*. Pero en el tema que ahora nos ocupa tampoco se trataría de una cuestión trascendental, pues en estas obras la huella autobiográfica es de tan poco peso respecto a otras, que

este dato extraliterario justifica por sí solo que estos libros de relatos no puedan ser incluidos bajo el epígrafe de “novelas autobiográficas”.

Aplicando este mismo parámetro a las novelas que aún no hemos examinado, notamos que el peso de la esfera personal del autor no se da por igual en todas ellas. Los temas y motivos que remiten a la biografía de Manucho, tanto su tendencia compulsiva a hablar de sí mismo disfrazándose de multitud de personajes, como la de revivir escenas del pasado trastocando las coordenadas espacio-temporales, aparecen en la mayoría de estas obras. Pero será de nuevo la cantidad y calidad de estos elementos lo único que pueda orientarnos a la hora de clasificarlos o no como novelas autobiográficas.

Así por ejemplo, hay algunas de ellas en que el objetivo último del relato no es ahondar psicológicamente en un personaje y ver cómo el entorno en el que se mueve desde su niñez va condicionando su forma de sentir, pensar y actuar. Es éste el terreno fértil para que el autor, ensimismado en su criatura, pueda indagar desde diferentes perspectivas los asuntos que tanto lo obsesionan a lo largo de su obra, como son el amor, sobre todo en su aspecto sexual, la amistad, el destino o la acción de fuerzas sobrenaturales en el mundo real. Es lo que ocurre con el protagonista de *Bomarzo*, pero no en novelas como *Don Galaz de Buenos Aires* y *De milagros y melancolías*.

En estas dos últimas prevalece como tema principal el histórico-legendario. Su interés se transfiere más a lo colectivo que a lo individual, de ahí que prevalega una preocupación por dar una visión mítica a la fundación de Buenos Aires y a la historia de Latinoamérica. Manucho quiere que la fantasía literaria complemente y enriquezca, con tono poético a la vez que irónico, la tradicional versión histórica oficial de historiadores y cronistas, aportando así una dimensión humana que vaya más allá de los simples datos

tangibles y de la idealización de héroes y hazañas históricas (Galeota, 1999: 37). En ambas novelas aparecen también temas y motivos que pueden conectarse con la vida interior del escritor. No obstante, su número escaso y la falta de un programa introspectivo e retrospectivo claro del autor para hablar sí mismo a través de sus personajes, da lugar a que no les corresponda el epíteto de autobiográficas, por no ser éste su aspecto más sobresaliente.

En cuanto a otras tres novelas, *Invitados en El Paraíso*, *Los cisnes* y *El gran teatro*, tienen el gran mérito de ofrecernos, cada una de ellas a su manera y con cualidades literarias diferentes, atractivos cuadros costumbristas de una sociedad bonaerense ya decadente. Ambientadas respectivamente en una quinta de las afueras de la capital argentina, en un viejo edificio lleno de estudios y talleres de extravagantes artistas y en el teatro Colón de Buenos Aires, nos muestran a esa multitud de personajes pintorescos que compone un importante sector social que por miedo o por simple frivolidad, prefiere cerrar los ojos ante la realidad y seguir encerrada en su propia cotidianidad, preocupándose cínicamente de asuntos nimios y superfluos que contrastan del todo con un contexto histórico y social mucho más grave y dramático.

En su condición de novelas colectivas, la atención de Mujica Láñez no se concentra en una única vida, ya que su objetivo último no es fijarse en la evolución psicológica de un solo personaje que, con sus experiencias emocionales y sexuales, pueda acoger como una máscara artística más sus propias experiencias íntimas. Sino que jugando con muchos personajes a la vez, intenta dar una visión más general de la crisis que azota a una sociedad argentina totalmente desorientada, en cuyo interior luchan sin cuartel un pasado glorioso frente a un presente desolador (Piña, 1989). De ahí que los rasgos

autobiográficos que aparecen en las tres obras y la manera de plantearlos no sean suficientes para encajarlas en este grupo de novelas de corte autobiográfico.

De esta forma, fijándonos en los conceptos constituyentes de la etiqueta de “novela autobiográfica” (la condición de ser obras del género novelístico y el gran nivel de importancia que el escritor otorga a su propia vida), hemos ido reduciendo ulteriormente el número de novelas hasta tres, *El retrato amarillo*, *Sergio* y la inconclusa *Los libros del sur*, por ser las que respetan más de cerca dichas características. De las tres nos volveremos a ocupar más detenidamente en el siguiente apartado

Autoficciones

La autoficción es el único tipo de novela del yo que Manucho no llega a practicar por una cuestión puramente cronológica, al ser un formato narrativo que se pondrá de moda varios años después de su muerte. Sin embargo, nos atreveríamos a añadir además que es una modalidad literaria que poco tiene que ver con la forma de escribir y con el temperamento de nuestro escritor.

La autoficción (volvemos a basarnos en los estudios de Manuel Alberca, -2007- sobre este tipo de novela), que podríamos definir como novela del yo de última generación, va más allá de las propuestas de sus dos “precedentes genéticos”, novela autobiográfica y autobiografía ficticia, llevando hasta sus últimas consecuencias los más audaces experimentos literarios de “ingeniería genética”. Su originalidad consiste en

subvertir y falsear los principios en que se sustenta la autobiografía de la siguiente forma: respeta escrupulosamente uno de ellos, el de identidad (A=N=P), certificado por el paratexto (el nombre de la persona que firma la obra coincide con el del narrador-protagonista); y por otra parte viola del todo el otro precepto autobiográfico, el de veracidad, al sustituirlo con su contrario, el principio de ficcionalidad típicamente novelesco. Es decir, que se trata de una autobiografía apócrifa, sin ninguna correspondencia con el que debería ser su referente, el mundo real.

Para contextualizar adecuadamente el origen de esta especie de falsa autobiografía que en el fondo es la autoficción, habría que hacerlo a partir de su cronotopo, algo que recomienda Pozuelo Yvancos como condición imprescindible para poder interpretar el alcance de las propuestas de cada modalidad literaria. En el caso que nos ocupa, el espíritu que anima esta mixtificación autobiográfica está relacionado con lo que este mismo investigador español denomina “crisis de identidad posmoderna” (Pozuelo, 2005: 15-16). Esta enfermiza inestabilidad moral que afecta al mundo occidental a partir de las últimas décadas del siglo pasado, es provocada por la consolidación de una sociedad cada vez más individualista y descomprometida.

El individuo, sometido a continuos y vertiginosos cambios que provocan en él fragilidad, ansiedad, procura refugiarse en un consumismo y un ludismo compulsivos, que lo corroen y lo distorsionan todo, incluso su propia personalidad, fragmentaria y virtual, en el más puro estilo del relativismo nihilista. Desde esta perspectiva, la literatura se transforma en una diversión más con la que engañarnos a nosotros mismos y con la que falsear una realidad que ni se puede ni se quiere descubrir. Algo que poco tiene que ver con el valor que en cambio Manucho quiere darle a su narrativa, que no es otro que el de ofrecer una respuesta a su afán por conocer mejor el mundo y por

conocerse mejor a sí mismo. Él aspira descubrir su propia identidad, aunque sea jugando con las coordenadas espacio-temporales, regresando a un pasado más acorde con los valores de su estirpe, y no autoengañarse con imágenes quiméricas que no le pertenecen.

La esencia de la autoficción es lo que Alberca denomina “hipótesis de vida”, cuando analiza una de las autoficciones más famosas en el ámbito de la literatura hispanoamericana, (2007: 31-32). Se trata por tanto de escritura puramente lúdica, basada en un juego literario con los pactos autobiográfico y novelesco, aún más provocador que los dos anteriores. Toma del primero sólo la confección e injerta dentro de ella la sustancia, la materia prima del segundo. El resultado es un producto literario de laboratorio, un clon del modelo de autobiografía, pero con una inspiración exquisitamente novelesca, de la cual toma al pie de la letra la libertad total de inventar sin límite alguno.

Ante una obra de ese tipo, la posición del lector tradicional que esté poco avezado a experimentos tan osados, es de incomodidad y de desorientación, ya que el autor es ambiguo a la hora de facilitarle la clave de lectura necesaria para comprender e interpretar adecuadamente una obra híbrida como la autoficción (Alberca, 2007: 50). En este caso el paratexto, más que una ayuda, se transforma en una trampa más con la que el escritor lo desvirtúa todo, desde el género literario que aparentemente está usando hasta su propia identidad, provocando así una confusión general que no permite distinguir con un mínimo de certidumbre, los elementos tomados de la realidad de los que son sólo fruto del capricho falaz del novelista. Podría antojársenos que se ha producido un cambio radical en el acuerdo que siempre se instaura entre escritor y lector. Así, el lector virtual al que se dirige Manucho, su compañero de viaje en las

aventuras fantásticas en las que ambos se embarcan juntos, cómplice de sus juegos ante el cual siempre tendrá descubiertas todas las cartas, llegase a transformarse del todo. Ahora, en manos del escritor de autoficciones, este lector pierde todo sentido de orientación para convertirse, dentro del ámbito literario, en una víctima de todas las trampas y engaños con que el autor pretende inventarse una personalidad y una vida falsas, sin necesidad de dar pista alguna.

Decíamos antes que este tipo de creación novelística choca con la manera típicamente mujiciense de crear literatura porque el escritor argentino parte de una concepción del arte de escribir más emparentado con la novela decimonónica que con la experimentación a que nos tiene acostumbrada la novela del siglo pasado. Manucho no para de experimentar, de jugar con todos los resortes de este género literario. Y a veces su temperamento juguetón da frutos muy atrevidos, sobre todo en cuanto al uso de narradores, a la manipulación del tiempo y de la historia, o a la aparición de elementos mágicos y maravillosos mezclados con lo real.

Sin embargo, todo ello tiene lugar dentro de ciertos límites, llamémoslos tradicionales, que sin llegar a trastornar del todo las bases en que se sustenta la novela, hacen que su obra sea renovadora, más que verdaderamente innovadora (Cruz, 1978: 143). Es por esta razón que nunca perteneció a ningún movimiento vanguardista ni apoyó las propuestas narrativas más audaces de la segunda mitad del siglo XX. Teniendo en cuenta esta forma suya de ver y hacer literatura, creemos que difícilmente habría podido comulgar con una concepción de la literatura, puramente lúdica y casi deshumanizada, que se esconde detrás de la autoficción.

8.5. AUTOBIOGRAFÍAS FICTICIAS

a) Hacia una subdivisión de las autobiografía ficticias

Aspectos comunes

Todas ellas coinciden en que son novelas que se adaptan en parte a la forma y estructura propias de la autobiografía, por ejemplo en el uso de la primera persona. Y relacionado con esto, la marca por antonomasia de toda autobiografía, aunque sea inventada: la aparición de un narrador-personaje que cuenta buena parte de su vida de forma retrospectiva, remontándose a sus primeros años de vida, para ir avanzando cronológicamente hasta alcanzar el presente del narrador.

Además, las siete obras comparten también un rasgo característico y común a toda la narrativa mujiciense, pero que en el caso que nos ocupa adquiere un valor aún mayor, al condicionar la estructura narrativa de la obra y el desarrollo de la trama. Se trata de la presencia constante de elementos marcadamente mágicos y sobrenaturales, en medio de un ambiente verosímil, más fácilmente creíble desde la óptica de la realidad, y que precisamente por esta razón contrastan con ese contexto en que se producen y llaman la

atención al lector. Es otro claro indicio de la naturaleza fantástica de estas novelas (Caballero, 2000, p. 175).

Autobiografías ficcionales inverosímiles

Y sin embargo, al lado de estas afinidades tampoco faltan divergencias de todo tipo entre estas obras, concernientes al narrador, personajes, clave de lectura, tono, cronotopo, relación entre mundo ficcional y realidad, temas y motivos predominantes. Tal vez la más significativa sea la relacionada con la figura del narrador-protagonista, uno de los aspectos más originales e innovadores en la literatura de Manucho, por ser la que divide de forma neta estas autobiografías ficcionales en dos subgrupos. La insistencia con que el autor intenta salirse de los límites impuestos por la realidad y de verse a sí mismo desde un enfoque diferente, se debe a su necesidad de asignar a la vida un sentido diferente con la esperanza, aunque sea ilusoria, de alcanzar una existencia más afín a sus aspiraciones. Su especial sensibilidad lo lleva a dar vida a seres inanimados y rasgos humanos a los irracionales, o bien a echar mano directamente de seres fantásticos (Cruz, 1978: 11-13).

Al querer dar una visión diferente de la vida más allá de lo que los ojos humanos ven, donde la realidad pueda instaurar con otros mundos una estrecha interrelación que afecta la existencia de los seres humanos aunque la inmensa mayoría de ellos no se dé cuenta, eran precisos narradores que por sus características especiales pudiesen darnos

esa otra perspectiva maravillosa del mundo. Es así como en muchas de sus obras la voz narradora está personificada en seres no humanos: en *La casa* el narrador-protagonista es precisamente la casa que da título a la novela, en *El unicornio* hallamos un hada, Melusina, que nos habla de sus aventuras al lado del caballero Aiol; en *Cecil* quien nos relata su vida en compañía de su amo Manucho es un perro whippet, y por último un anillo de lapislázuli nos narra en *El escarabajo* miles de años de historia durante los que, inmóvil, va pasando de un dueño a otro a través de rocambolescas aventuras, pero poseyendo intensos sentimientos que lo colocan en el mismo nivel que los hombres.

El hecho de tratarse de la presencia de narradores no humanos en las novelas *La casa*, *Cecil* y *El escarabajo*, da lugar a que sea preciso completar su clasificación como autobiografías ficcionales, con el adjetivo de “inverosímiles”, o incluso mejor, en lugar de autobiografías ficcionales habría que hablar directamente de autobiografías fantásticas. Además, en dos de estos tres casos el formato autobiográfico no encierra una sincera intencionalidad introspectiva del autor, sino que se trata de un artificio usado con otro objetivo principal: mostrar a nivel simbólico las causas de la desaparición del patriciado porteño en *La casa*, o dar una visión cíclica de la historia en el caso de *El escarabajo*. Como consecuencia, en este grupo sólo se conservaría un claro espíritu autobiográfico en *Cecil*.

Autobiografías ficcionales verosímiles

Las tres novelas restantes, *Los viajeros*, *El laberinto* y *Bomarzo*, poseen en cambio narradores-protagonistas humanos, y por tanto más creíbles desde la perspectiva referencial, al respetar la regla de verosimilitud. Desde esta perspectiva las tres juntas formarían un subgrupo al que podríamos denominar autobiografías ficcionales verosímiles. Sin embargo, también en este caso hay que hacer una serie de aclaraciones. Así, en la primera novela, *Los viajeros*, el narrador, Miguel, es también uno de los protagonistas del relato, habla en primera persona y además la trama se sitúa en un contexto que se corresponde a la realidad argentina de mediados del siglo XX. No obstante, Miguel, más que contarnos su propia vida desde la infancia hasta la edad adulta, nos habla de la experiencia tan trágica que vivió en casa de su tío Baltasar, símbolo este último del derrumbe de la clase social que levantó los cimientos de la Argentina. Es decir, hay en esta novela una intención más social que autobiográfica.

Por otra parte, en dos de las novelas que forman parte de este pequeño grupo, se deja notar igualmente la huella fantástica tan cara a Manucho, que tampoco se amilana ante la presencia de un narrador humano. Es el caso del protagonista de *El laberinto*, Ginés de Silva, es un personaje que el autor se inventa a partir de un cuadro. En concreto lo inspiró la figura del niño que aparece en *El entierro del conde de Orgaz* de El Greco, por lo que se trata de la personificación de un elemento pictórico, procedimiento bastante común en nuestro novelista. De hecho, su amor a la pintura, arte que llegó a conocer a la perfección como crítico de arte, se refleja de manera constante en su literatura. Y no sólo por su tendencia a dar descripciones plásticas en que el aspecto cromático adquiere una gran importancia, sino precisamente por esa costumbre

de dar vida a figuras tomadas de la pintura. Ya antes de *El laberinto* desarrolla plenamente esta técnica en *La casa* y *Sergio*, para volver a hacerlo en *Un novelista en el Museo del Prado*, ya como elemento central de toda la obra (Villanueva, 1992: 173-174).

En cuanto a *Bomarzo*, es verdad que dentro de todo el grupo de autobiografías ficcionales se trata del único caso de narrador auténtico, pues el duque Pier Francesco Orsini existió realmente. Sin embargo, aquí tampoco podía faltar este toque mágico típicamente mujiciense. Aparte de que la novela nos da una imagen del noble italiano que poco tiene que ver con la que aparece en las crónicas de la época o en los estudios históricos, desde el principio de la novela entra en escena el tema de la inmortalidad. Es un elemento de capital importancia en toda la narrativa mujiciense, que aparece también en otras dos autobiografías ficcionales, *El unicornio* y *El escarabajo*. Aun así, el caso del duque jorobado es el más emblemático de todos. Dentro de la novela, la lucha contra la muerte representa un aspecto fundamental en la estructura general de toda la obra, al darnos la solución del enigma que la historia nos plantea. Pero es que además Manucho no dejará de jugar con el concepto inmortalidad a lo largo del texto, hasta conseguir transformarlo por fin en la astucia que le permita alcanzar el principio de identidad $A=N=P$ que distingue a toda autobiografía (Galeota, 1999: 76-78).

b) *La casa*

En 1954 Mujica Láinez publica la segunda novela de la saga porteña, *La casa*, para muchos la más emblemática de las cuatro y una de sus obras maestras, además de ser

una de las preferidas del propio autor (Fleming, 1999, p. 32). Sus virtudes son muchas, pero creemos que la más sobresaliente de todas, la que le da un toque de verdadera genialidad, es la figura del narrador. Se trata de la misma casa que da título a la obra, escenario parlante en el que se desarrolla la trama. Es ésta la razón por la que se la puede etiquetar como autobiografía ficticia inverosímil.

Este juego literario tan original comporta una serie de dificultades que sólo un escritor maduro y experimentado podía afrontar airoso. Es el caso de Manucho quien, demostrando una total seguridad narrativa, recurre a la prosopopeya con sorprendente maestría para asignar a la casa cualidades humanas y darle así la posibilidad de escribir su peculiar autobiografía (Francés, 1986, p. 77).

Esta noble mansión de la prestigiosa calle Florida, construida en 1885 por un senador de la república, nos cuenta en primera persona toda su historia en el preciso momento en que va siendo demolida, por lo que es a la vez narrador y, en teoría, protagonista de la obra, aunque en el fondo sea más exacto hablar sobre todo de testigo mudo de lo que ocurre entre sus cuatro paredes. Como consecuencia, la obra adopta en parte, a nivel formal, el formato de un relato autobiográfico, es decir aplica la fórmula A/N=P.

De todas maneras, aun sin salir del dominio de la escritura del yo, por el tono de la novela *La casa* en realidad está más cerca del testamento que de las memorias, al ser en realidad el intento extremo y desesperado que hace este curioso narrador de dejar a la posteridad su legado antes de “morir”. Y no quiere llevarlo a cabo por razones egoístas, pensando en sí misma, en su existencia. El fin último de su testimonio es mucho más noble: evitar que con ella se derrumben también recuerdos y sensaciones de un mundo,

el de la oligarquía bonaerense, que ya dejó de existir y del que ella, la casa, es su último testigo (Villanueva, 1993: 167).

Son también de apreciar en esta novela la desenvoltura con que el escritor prepara ante nuestros ojos una compleja cuanto perfecta estructura que no descuida detalle alguno. Tal urdimbre tiene en cuenta un desarrollo cronológico externo, supeditado al paso del tiempo, que va flanqueado por otro interno, con un toque de modernidad experimental mucho más interesante, al coincidir con el fluir propio de la conciencia del narrador, con su desorden natural y sus digresiones. El resultado es un modelo de naturalidad y verosimilitud difícilmente superable.

A través de este singular truco narrativo, propio del más genuino realismo mágico, Mujica Láñez nos va relatando sensaciones y recuerdos de su propio pasado. Efectivamente, si bien la forma elegida para esta novela pudiera desorientarnos, el autor no deja de hablar de su propia vida. Pero en esta ocasión se atreve a hacerlo distanciándose de sí mismo, viéndose desde otra perspectiva, con los ojos y los sentidos “humanos” de una casa. Mientras ésta rememora a sus antiguos dueños, lo hace con tal absorción que al final morador y morada acaban fundiéndose en un único ser.

Al confesar las virtudes de la familia del senador, el extraño narrador se vanagloria como si fuesen méritos propios. Cuando es el turno de contar miserias a las que ha asistido impotente, el sentimiento de vergüenza es el que prevalece. De igual modo, disfruta junto a ellos de los momentos de esplendor y felicidad, sufre con idéntica intensidad por culpa de pecados secretos y de eventos trágicos, participa de su ideología y de sus culpas, y, en definitiva, llega a simbolizar mejor que nadie la trayectoria de todo el patriciado argentino.

Por último, como ya hemos mencionado más arriba, esta novela representa uno de los ejemplos más bellos de reivindicación que hace el novelista del valor de las cosas. Y no sólo por el hecho de haber elegido como narrador al espacio en el que tiene lugar toda la historia. Aun siendo el caso más elocuente, no es el único. Junto a él, otros muchos objetos artísticos que decoran el interior del edificio, sobre todo cuadros, cobran vida por la noche cuando nadie puede verlos, interactúan y dialogan entre sí o con el narrador.

El interés de esta serie de prosopopeyas reside en que su función no es simplemente decorativa o basada tan sólo en su originalidad literaria. El autor las usa con la intención clara de dar así un testimonio, más fiel incluso que el de una persona, sobre las circunstancias, individuales y sociales, que provocaron la decadencia de su entorno social (Cruz, 1978: 111). Es por esto que según nosotros, *La casa* es un logro que desde este punto de vista supera con creces a otras novelas como *El unicornio* o *El escarabajo*.

La obra tuvo el reconocimiento general de su calidad literaria con dos galardones, el Premio Gerchunoff 1952-53 y, años más tarde, el segundo Premio Nacional de Literatura (1954/1956).

c) *Cecil*

El rasgo que más sobresale en esta novela por su novedad y por su interés, es que se trata de la primera vez que Mujica Láinez habla abiertamente de sí mismo, sin

escondese tras el nombre o la figura de alguno de sus personajes. De hecho *Cecil* es, en el ámbito de la narrativa mujiciense, la obra que más se acerca al género autobiográfico según algunos estudiosos (Hermes Villordo, 1991: 277). Y se acerca a ese género sin llegar a integrarse del todo en él, porque el imparable afán por experimentar del escritor lo lleva a violar los cánones clásicos de la autobiografía o de formas literarias afines como las confesiones, crónicas y memorias, justamente en su eje principal: la identificación entre autor, narrador y protagonista.

Frente a esta regla capital en el terreno de la literatura autobiográfica, el escritor argentino prefiere inventarse un original narrador que no es otro que Cecil, un perro whippet que unos amigos le habían regalado. Pero, como ya hemos apuntado más arriba, todo lo que se nos va relatando a través de los ojos y de la voz del animal gira alrededor de su amo, Mujica Láinez, de quien nos facilita numerosos e interesantes datos sobre su vida, personalidad, pensamientos, gustos y debilidades.

Es un acto de valor por parte del autor éste de desnudarse sin velo alguno ante su público y ante toda la sociedad, y hablar abiertamente de sí mismo, deteniéndose adrede en esos aspectos de la vida íntima de los que normalmente uno evita hablar por una cuestión de buen gusto o por pudor. Gracias a toda esta gran cantidad de datos de todo tipo, los investigadores logran reconstruir al hombre de carne y hueso que se esconde tras los mundos literarios de más de veinte novelas y libros de cuentos, para corroborar con datos fehacientes lo que ya se podía inferir al leer esas obras: la estrecha correspondencia existente entre el hombre de a pie Manuel Mujica Láinez y el artista Manucho, entre su vida y su fantasía. Tras la lectura de *Cecil* son mucho más comprensibles las palabras pronunciadas por el autor cuando, durante una entrevista, se le preguntó si tenía pensado escribir algún día sus memorias:

No, resolví hace tiempo que nunca escribiría memorias. Mis memorias van en mis libros. Si algún especialista tuviera paciencia podría reconstruir mi propia vida a través de lo que escribí. Mis novelas son mis memorias.

(Villena, 1984: p. 22)

Y, efectivamente, al decidir el autor transformar su vida en asunto novelesco, este pequeño libro se transforma en una preciosa fuente de datos fiables y realistas de su personalidad. No se demora ni siquiera en darnos una imagen prosopográfica de sí mismo. Los pocos elementos que averiguamos sobre su aspecto físico, más que ofrecérselos él explícitamente, se van deduciendo conforme avanza el texto, porque el autor los considera irrelevantes. Su intención es claramente otra, reflejarse tal como es para conocerse mejor y para dejarse conocer mejor, y para ello no escatima detalles. Así nos confiesa a través de la voz del perro su ingenua vanidad por pertenecer a una centenaria y gloriosa prosapia, con una consecuente actitud clasista que lo lleva a rechazar desdeñosamente todo lo que sus gustos refinados y exquisitos consideran ordinario y grosero; se describe, con actitud divertida y socarrona, como un hombre dominado por las manías y las supersticiones, con una fuerte atracción por lo mágico y lo esotérico.

Incluso se atreve a hablar largo y tendido, de un aspecto tan conflictivo como el de su sexualidad. Bien es verdad que evita las referencias explícitas a su condición de homosexual y tampoco usa términos ordinarios que podrían escandalizar al lector, sino que con tono humorístico y a través de ambigüedades alusivas y elusivas, comenta tranquilamente sus relaciones sentimentales con el poeta Óscar Monesterolo y el sufrimiento que se apodera de él cuando por alguna circunstancia ha de alejarse del hombre que ama. Todo ello sin referirse a posibles problemas que esta situación pueda

haberle acarreado en la esfera familiar o a nivel social. En un arranque de sinceridad, asumiendo sus defectos y debilidades, se define a sí mismo como un hombre muy afortunado y un gran pecador (Rodríguez Díaz, 1973: 62).

Creemos que un recurso tan audaz como el de elegir un animal como narrador tiene importantes consecuencias que no se limitan a sus innovaciones técnico- literarias. No es la primera vez que en el universo mujiciense aparece un narrador no humano. Manucho ya hizo anteriormente experimentos similares con una casa o con un libro, y años después volverá a ensayarlo en *El escarabajo* con una piedra de lapislázuli. Tiene una explicación congruente si partimos de la premisa que el escritor nunca ha escondido el amor que siente hacia los objetos, a los que llega a conceder cualidades humanas. Pero en este estudio nos parece aún más interesante otro concepto, relacionado directamente con el proceso de indagación autobiográfica en el terreno literario, el desdoblamiento (Duccio, 1996: 80).

El desdoblamiento o despersonalización es un procedimiento muy extendido en todo método introspectivo, gracias al cual la persona consigue distanciarse de una visión demasiado limitada y subjetiva de sí mismo, mediante la manipulación de los entes narrativos a los que habrá de recurrir a la hora de escribir: autor, narrador y protagonista. La pretensión de querer identificar a toda costa estas tres figuras es el recurso más extendido en el género autobiográfico hasta hace relativamente poco que, como bien nos recuerda Ivan Tassi (2007), se remonta a las *Confesiones* de San Agustín y fue teorizado mucho más recientemente, en los años 70, por Philip Jeune, quien propone una especie de “pacto autobiográfico” de carácter prescriptivo. Tal postura tiene su parte de verdad, pues esas tres figuras remiten a la misma persona, el autobiógrafo. Pero según este estudioso italiano, un método formal y abstracto como

éste encierra multitud de fallas y desventajas que tarde o temprano siempre salen a flote, porque comete el grave error de prescindir de la coordenada temporal y de no saber distinguir claramente la dimensión textual de la extratextual (Ivan Tassi, 2007).

Con *Cecil*, Mujica Láinez demuestra haber intuido mucho antes esta grave carencia, que esquiva genialmente apoyándose en un narrador que no es él, sino un simpático perro. Con este curioso truco rompe la norma principal sobre la que sustenta el llamado pacto autobiográfico y se lanza, entre despreocupado y divertido, a una insólita introspección que le brindará la posibilidad de verse a sí mismo desde fuera, a través de los ojos de otro ser que, por su condición de perro, no puede poseer ni la hipocresía ni los prejuicios propios de los seres humanos, y que como consecuencia relata todo lo que ve en el mundo de los hombres de forma ingenua, con buenas dosis de sinceridad, y con un toque autoirónico.

Según nuestro parecer, todo lo dicho apunta a lo que hemos venido defendiendo en esta investigación: el alto contenido autobiográfico de la narrativa mujiciense, que el autor no duda en reconocer y que la lectura atenta de su producción literaria no deja de demostrar con tozuda insistencia, sobre todo si los elementos fundamentales de su arte, como fuerzas temáticas, motivos y tipología de personajes recurrentes en sus relatos, se cotejan pacientemente con datos de su biografía y de su personalidad. Mujica Láinez escribe para conocer mejor el mundo que le rodea y para conocerse mejor a sí mismo, es decir desde una perspectiva introspectiva y retrospectiva que le permite enfrentarse con su entorno y con la multiplicidad de personalidades y voces que conforman toda identidad. Es esta una labor de claro sabor autobiográfico que no tiene una sola finalidad, sino muchas, formativa, estética, narcisista, conocitiva, terapéutica y hedonística, en la no ha de faltar para que se lleve a cabo correctamente, un método

coherente, buenas dosis de paciencia, sinceridad y por qué no, distanciamiento, que sólo puede darnos el valor de cuestionarse a sí mismo sin hipocresías ni tretas exculpatorias, y la sana autoironía (Duccio, p. 52).

Además de toda esta información sobre la personalidad del autor, otro de los núcleos conceptuales de la obra es su estrecho vínculo con el arte en general, y con la literatura en particular. Nos da una imagen humana y cotidiana de la vida de un escritor para el que expresar sus sentimientos y su inagotable creatividad a través de la palabra es mucho más que un pasatiempo o una profesión. Mujica Láinez no esconde que la simbiosis que se ha producido entre vida y literatura es tan estrecha que una no puede prescindir de la otra, él vive para escribir y escribe para vivir. Cuando Mujica Láinez recrea una historia, cuando crea un personaje y darle vida, vive con él con la misma intensidad con que vive su vida real. En esas historias, en el relato de las vicisitudes de sus creaciones hay un alto porcentaje de su propia persona y de su propia existencia (Cerrada Carretero, 1990: 68).

Razón por la que un período de inactividad artística por motivos de salud o por falta de inspiración se transforman en interminables días de angustia con visos de crisis existencial (Cruz, 1978: 153). Y uno de los momentos más atormentadores lo acaba de vivir durante la mudanza desde Buenos Aires a la serranía cordobesa, es más, *Cecil* marca el final de dos largos años de pesadumbre, por lo que es una experiencia fresca que puede comentar dándole gran espacio en la narración del perro, su alter ego.

En lo cotidiano, vemos también a Manucho respetando una metodología y un rigor espartanos para llevar a cabo sus creaciones, que nada tienen que ver con esa imagen idealizada del poeta o novelista que sólo se alimentan de momentos de mágica inspiración. Cecil no muestra en cambio la cara más real y despoteizada de la labor

literaria, con horarios precisos, orden maniaco en las diferentes fases de la escritura (documentación, escritura, correcciones, etc.) y con situaciones de miedos e inquietudes cada vez que el autor se topa con algún impedimento que pone en peligro su obra. Y son muchos los ejemplos de proyectos inconclusos, interpretados por el escritor como graves fracasos, que hallan consuelo salpicando este texto por numerosas historias que por una razón u otra no han llegado a cuajar bajo formato de cuento o novela.

Tanta sinceridad es expresada con un estilo pulcro y elegante, compatible con la sencillez y la familiaridad que en el ámbito del juego literario cabe esperarse de un simple perro. El relato de Cecil va acompañado además por un tono alegre e irónico, con lo que se alcanza un logrado efecto de inmediatez que nos acerca a la vida del escritor durante sus primeros años en El Paraíso. De esta curiosa forma, el lector se ve catapultado directamente en los meandros de la mente del Manucho personaje sin que éste se dé cuenta, guiado por el simpático can, insólito alter ego del Manucho autor. Esta postura privilegiada permite al narrador y lector esquivar los mecanismos de autodefensa con que toda conciencia defiende su propio mundo del exterior, para conocer de primera mano gustos y costumbres del escritor, y acceder sin prejuicio ni rubor alguno que lo impida a sus más íntimos arcanos, a sus manías y debilidades.

d) *El escarabajo*

Tras casi dos años de dura labor de documentación y escritura, Manucho publica a principios de 1982 una de sus novelas más ambiciosas, una especie de síntesis de toda

su obra anterior, en la que elenca y resume escrupulosamente sus principales ejes temáticos y la gran variedad de intereses que lo han ido guiando en su más de medio siglo de carrera artística.

Una de sus constantes vuelve a transformarse aquí en el elemento fundamental que rige toda la estructura narrativa y le da una sólida unidad, es decir la figura del narrador (Francés, 1986: 248). Se trata de nuevo de un objeto, una piedra de lapislázuli, a la que el autor le da el don de la palabra y otras cualidades humanas que reflejan la conciencia del autor que, entre bastidores, lo va manejando: importancia del amor, que todo lo mueve y todo lo domina, el culto a la belleza o la aceptación del destino (Francés 1986: 255). El anillo cuenta todas sus aventuras desde que en el Antigua Egipto lo transformaron en una joya para la reina Nefertari, hasta el presente del escritor, cuando éste consigue el anillo y, gracias a un misterioso juego de telepatía, piedra preciosa y escritor se funden.

De la misma forma que *Bomarzo* es un proyecto literario que tiene como elemento estructural principal la visita que el escritor hiciera a Bomarzo, en *El escarabajo* reaparece el mismo artificio: el viaje que en 1960, tras la segunda visita a aquella localidad italiana, condujo al novelista a Grecia. Durante los días que permaneció en Atenas, fue huésped de su amiga la escritora Ersi Hatzimihali, a la que cinco años después dedicará su novela *El unicornio*. Y desde allí realizó varias excursiones a algunas islas del Egeo. Es ese viaje el que se transforma en el elemento principal de toda la trama. Ambos escritores aparecen literaturizados en las últimas páginas de la novelas, cuando la piedra narra la llegada de Ersi y Manucho a casa de su ama Kyria Penélope:

Y fue que acudieron a la sala azul, invitados por la señora, los de la tercera visita: Kyria Ersi, una amiga de ésta a quien yo había admirado en previas

reuniones, por la hermosura de sus ojos, claros y transparentes como los berilos verdmar [...]; y un desconocido, un escritor del extremo de la América del Sur, del país donde yo estuve después de residir en Withrington Hall, el país apartado donde quizá (y no quizá) murió el Delfín de Luis XVI, y donde nació el meliflúo Yturri.

(Mujica, 1996 -El escarabajo-: 574)

Ese “desconocido”, que no es otro que el mismo Mujica Láinez transformado en personaje, habla precisamente de ese periplo que hizo de verdad por las islas griegas:

Refirió el extranjero que se hallaba en Hydra hacía una semana, y que se alojaba en el edificio de la Escuela de Bellas Artes, instalada en el antiguo caserón palaciego de Tombazi, el navarca glorioso que de la isla había partido, al frente de la flota revolucionaria, a luchar contra los turcos.

(Mujica, 1996 -El escarabajo-: 574)

Es entonces cuando tiene lugar ese instante mágico en que narrador y autor se encuentran para no separarse nunca más, algo muy parecido a lo que le ocurriera al mismo escritor durante su primera visita a Bomarzo:

Sirvieron té en las consabidas tazas azules; Kyria Penélope contó la visita de la Duquesa de Brompton, [...] y repentinamente (ahí procedió, sin duda, como hipnotizada, porque en mitad de la frase, sin motivo se levantó, y vino hasta donde yo dormitaba, enmarcado por el azul de mis compañeros) abrió la vitrina, [...] me sorprendió y despabiló al retirarme de mi puesto ufano, [...] tras lo cual volvió a la mesa en la que no paraba la conversación y Kyria Ersi servía la tercera o cuarta taza de té:

-Esto, esta sortija –dijo Kyria Penélope, dirigiéndose al latinoamericano a quien antes no había visto nunca-, es para usted. Acéptelo, por favor, y consérvelo como un amuleto de la isla de Hydra y como un recuerdo de Grecia, por más que sea egipcio...

(Mujica, 1996 -El escarabajo-: 575)

Días después, ya con su último e inseparable amo, el coleóptero lo acompaña al Museo Nacional Arqueológico de Atenas, y allí tendrá lugar el enésimo encuentro fantástico de la sortija con su compañero, durante una centenaria estancia en el fondo del mar, la estatua de Poseidón:

[...] y cuando retrocedimos, para iniciar el camino de la serie de espacios consagrados a las arcaicas esculturas, me pareció oír [...] una apagada y remota voz que me estaba llamando. Creí al principio que era una ilusión, y miré alrededor desde el anular derecho de mi amo. [...] y yo no cesaba de escuchar, más próxima, la querida voz llamándome:

-¡Escarabajo! ¡Escarabajo! ¡Por aquí!

[...] estaba aguardándome Poseidón. Supe al instante que era él, [...]

-Por fin llegaste, Escarabajo –me dijo éste-. Hace años que te espero, y auguraba que terminaría por llegar.

(Mujica, 1996 -El escarabajo-: 576-577)

Es una escena que recuerda muy de cerca otra que tiene lugar en *Bomarzo*, precisamente durante una visita a otro museo, en este caso en Roma, en donde el escritor reconoce la armadura etrusca que, en su “otra vida” como duque, le regalara su abuela Diana, y de la que ya nos hemos ocupado en el capítulo dedicado a *Bomarzo*, al hablar de la memoria asociativa que usa Manucho con tintes mágicos (“*Hace algún tiempo, en el Museo Etrusco Gregoriano, me estremeció una fuerte emoción cuando me enfrenté con las piezas de mi armadura. [...] La armadura de Bomarzo tiene alma. Y nos reconocimos en el museo papal*”, *Bomarzo*, 2003: 16)

Al no poder escribir directamente la piedra preciosa por obvios límites físicos, el autor vuelve a dar a la novela en su última página un aspecto fantástico: ya de vuelta a su finca El Paraíso, donde realmente Manucho escribe la obra, este objeto con alma transfiere su pensamiento al escritor de noche mientras duerme, para que sea él el que

materialmente transcriba bajo forma de libro estas extensas memorias del escarabajo de lapislázuli:

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, [...] Lee, anota, pasea lentamente; contempla los árboles, el cielo. De noche me deja sobre su mesa, y no bien 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?

(Mujica 1996 -El escarabajo-: 578-579)

Esta forma tan curiosa con que termina la obra el narrador ficticio, en el preciso momento en que el autor verdadero toma pluma y papel para escribir lo que por telepatía le dicta aquél, no es nada nuevo. El escritor ya usó en *Cecil* la misma técnica. Incluso se podría hacer un cotejo entre la parte final de ambas novelas, para confirmar este interesante juego intertextual. En ambos casos es la extraña sensibilidad del escritor la que le concede el privilegio de comunicar, incluso sin darse cuenta, con el alma que objetos y animales tienen:

Lo confirmé al día siguiente, cuando descendió a la biblioteca, se acomodó frente al escritorio y abrió un gran cuaderno de gruesas tapas azules. Me atreví a empinarme a su lado y cuáles no serían mi arrebató y mi sorpresa, cuando avizoré que en la página virgen, allí donde supuse que trazaría, con firmes letras de imprenta, el título "Heliogábalo", en vez diseñaba lentamente mi nombre, "Cecil".

Se volvió hacia mí, que temblaba y hacía relampaguear de gozo las piedras esmeraldinas del collar. Me acarició el lomo, la cabeza, el hocico y hasta los ojos en los que espejeaba el llanto.

(Mujica, *Cecil*: 106 archivo)

e) *Los viajeros*

En 1955 aparece la tercera entrega de la tetralogía, *Los viajeros*. Aunque de tono menor respecto a la anterior, la podemos considerar una novela muy bien elaborada y con grandes aciertos expresivos. De entre estos últimos sobresalen su estilo, poético y simbólico, a menudo impregnado de nostalgia y melancolía, según se vaya desarrollando la trama. En algunas escenas se combinará con toques humorísticos, para ir dejando paso a un tono trágico conforme nos vamos acercando al final, acorde con el triste final de la historia (Cerrada Carretero, 1990: 913).

El tema, común a las dos novelas anteriores, es el elemento que da mayor unidad a la saga entera. Junto al cual habría que señalar también la aparición en *Los viajeros* de personajes pertenecientes a las dos novelas anteriores. En efecto, esta obra nos muestra la cara más dramática de la decadencia a que se ve abocada la aristocracia bonaerense. Y lo hace mostrándonos sus dos momentos más representativos de esta parábola, la riqueza y la miseria, simbolizados cada una de ellas por dos ramas diferentes de la misma familia.

Miguel, narrador y protagonista de la novela, nos cuenta cómo una pariente suya, la anciana señora Ema, rica y generosa, decide mantener económicamente a la familia del tío Baltasar, con el que este vive Miguel. Estos últimos no pueden aceptar en sus adentros la ruina que los atenaza pero, a la vez, no están en condiciones de reaccionar para salir de esa situación, por culpa de su debilidad y de prejuicios sociales. Para obviar la cruda realidad y engañarse, transcurrirán todo el tiempo preparando un

quimérico viaje a Europa, meta de sus antepasados, que en su imaginario representaría la vuelta al lujo desenfrenado de otros tiempos. El viaje nunca llega y, al final, tanta hipocresía y tanta farsa desembocarán en una cadena de tragedias.

Hay un dato muy significativo de la trama, directamente relacionado con los bruscos cambios que padece la sociedad argentina en la primera mitad del siglo XX. Se trata de la humillación que sentían Baltasar y los suyos al tener que depender del dinero de Ema. Y no a causa de la actitud de anciana quien, como acabamos de señalar, era muy caritativa. Sino más bien por parte de sus criados los cuales, con astucia y cinismo, van adueñándose de la situación hasta transformarse en influyentes intercesores entre unos miembros de la familia y otros.

Que sean las capas bajas las que en el fondo dicten sus propias leyes, es una clara referencia a la ruptura de ese equilibrio social que, desde la independencia del país, había sobrevivido hasta la llegada de Perón. La inmigración en masa desde todo el mundo y el empobrecimiento de la vieja oligarquía porteña estaba abriendo nuevos escenarios en la Argentina del siglo XX. Y ése es precisamente el objetivo principal de las novelas de esta década: reflejar el trauma colectivo sufrido por el grupo social del autor que, obnubilado e impotente, no supo estar a la altura de las circunstancias.

Este tema ya había sido inaugurado en la novela *La casa*, aunque es en *Los viajeros* donde se incrementan los tintes de dolor y desgracia. Dicha dramaticidad se deberá a la plena conciencia que en este relato sí tiene la vieja clase dominante argentina de su funesta situación actual. Mientras puedan, el tío Baltasar y los suyos optarán por fingir desconocer una terrible realidad que aun conociendo les es imposible aceptar. Como consecuencia, deberán resignarse a dejarse menospreciar por unos criados que años

antes estaban a sus órdenes, y a disimular ante el resto de la sociedad, con un estilo muy picaresco, la terrible miseria que se ha apoderado de su hogar.

Semejante tensión va aumentando conforme avanza la trama, hasta que por último Baltasar, obcecado por la desesperación, decide suicidarse prendiendo fuego a la casa familiar. Lo que Baltasar no sabe es que con su gesto extremo provocará involuntariamente la muerte de otros dos personajes. Este terrible final simboliza, con tintes patéticos, el destino de una aristocracia argentina que no supo cambiar para adaptarse a los nuevos tiempos. En palabras de Miguel ante los restos del incendio:

Era como si lleváramos con nosotros los últimos despojos de un mundo –de una concepción del mundo- que moría entre las llamas de “Los Miradores”, metamorfoseados, al aniquilarse, en la torre en llamas del blasón, un mundo del cual no quedarían más que ruinas humeantes.

(*Los viajeros*, en Obras completas, tomo V, 1983: 256)

f) *Bomarzo*

De esta novela en concreto nos ocuparemos en los siguientes capítulos con mayor detenimiento. Desde nuestro punto de vista, *Bomarzo* es la obra más representativa de toda la narrativa del escritor argentino desde muchos puntos de vista, también a nivel de huella autobiográfica, como tendremos ocasión de ver en su momento. Uno de los aspectos más interesantes sin lugar a dudas es el modo tan

original en que el autor no deja de hablar de sí mismo disfrazado de noble renacentista, jugando con los principios de los pactos novelesco e autobiográfico.

g) *El laberinto*

El laberinto es la otra novela que junto a *El viaje de los siete demonios* verá la luz en 1974. El escritor, ya sexagenario, se enfrenta a los achaques y enfermedades propios de esa edad, y desde El Paraíso no dejan de llegarle noticias del caos político que se sigue abatiendo sobre la Argentina. En el entorno familiar sufre además la gran pérdida de su madre, a la que estaba tan unida. En un contexto como éste la literatura se seguirá mostrando como un hermoso refugio (Cruz, 1978: 157).

Su versatilidad artística nos vuelve a sorprender en esta ocasión con una novela que, al menos en apariencia, nada tiene que ver con las aventuras de los siete diablillos que había publicado pocos meses antes. *El laberinto* es una nueva incursión en la historia, que va a completar el tríptico de novelas históricas iniciado en la década anterior con *Bomarzo* y *El unicornio* (Cruz, 1978: 157). En esta especie de continuo pulso que Mujica Láinez mantiene a lo largo de su carrera literaria con la crónica oficial, esta novela supone un nuevo acercamiento a la reconstrucción histórica, basada en un exhaustivo período de estudio y documentación previo, con la que quiere mostrarnos su visión particular de una época tan trascendental para el mundo hispano como es el Barroco. Este nuevo viaje hacia otras épocas recupera la verosimilitud histórica como

marco sólido sobre el cual apoyar un complejo entramado de personajes y vicisitudes creadas alrededor de Ginés de Silva, un personaje ficticio que la pluma del escritor logra delinear de forma tan magistral.

Lo real y lo imaginario, en perfecto equilibrio, colaboran aquí para permitirnos acompañar con la imaginación a este aventurero toledano, quien nos va relatando a la manera picaresca, con tono agridulce, diferentes episodios de su vida (Galeota, 1999: 33). Una laberíntica cadena de peripecias lo llevan durante la España de la Contrarreforma, en la que ya se había puesto el sol tras decenios de terrible crisis económica y decadencia militar, desde su ciudad natal al Nuevo Mundo en busca de El Dorado, donde muere en la batalla de San Bernardo (1658), luchando al lado de los conquistadores españoles contra las tribus autóctonas.

La idea de este proyecto nació muchos años antes durante su actividad periodística en La Nación, y sin querer se la brindó el charlista español Federico García Sanchís, quien en una ocasión en que visitaba la redacción de este periódico bonaerense, comparó la imagen del personal que allí trabajaba disponiéndose a darle la bienvenida, con el cuadro de El Greco “Entierro del Conde de Orgaz”. En esa caricatura jocosa del grupo de periodistas, a nuestro escritor se le adjudicó el lugar del pajecillo que aparece en el famoso lienzo al lado del cadáver (Hermes Villordo, 1990: 82).

Ese símil llamó tanto la atención a Manucho, que llegó a identificarse con aquel personaje del que nada se sabía y del que la crítica sólo barajaba probables hipótesis. Durante mucho años esa idea siguió rondándole la cabeza, pero sin llegar a cuajar. Hasta que por fin decidió emprender esta empresa literaria, que titularía *El laberinto*. Ocho años después reelaborará este tema en la novela *El escarabajo*, al que dedicará largo espacio.

Las aventuras y desventuras de este buscón, tan controvertido como todas las criaturas mujicienses, son una buena ocasión para profundizar en las esencias de Hispanoamérica, a partir de un período histórico tan trascendental como es el siglo XVII. La visión que nos da el autor del Barroco español se expresa a través de numerosos cuadros costumbristas, más basados en la pintura de la época, con sus plasticidad y colorido, mezclando personajes reales y ficticios, que en datos aportados por la historiografía. Este planteamiento no peca en superficialidad pues, como ya hiciera en *Bomarzo* y *El unicornio*, el ingenio del escritor consigue que el lector se identifique con el protagonista y que respire la atmósfera de aquellos años. Y para ello no necesita dar una versión destructiva o mitificadora de la España de los Austrias o de la empresa colonizadora en América (Villanueva, 1993: 61), y que por eso evita juicios personales y la mordacidad. Prefiere más bien narrar libremente y sugerir con un fascinante cromatismo de hechos y comentarios, para que al final sea el mismo lector el que se encargue de interpretarlos y valorarlos a su antojo.

Como acabamos de ver, *El laberinto* es una novela que lleva por delante el marchamo característico del autor, y cuyo título se hace eco de los temas y motivos tan caros al autor: recreación histórica a través de una perfecta combinación de crónica y fantasía en el más puro estilo del realismo mágico, la insistencia en mitos como el de El Dorado, que simbolizan la perdición de aquellos hombres que obsesivamente persiguen una ilusión ; y la contradicción que por nuestra naturaleza llevamos todos los seres humanos, incluidos escritor y lector, y que hace de cada uno de nosotros y de toda sociedad, un mixto de luces y sombras, abarcando desde la gloria al ridículo, desde la generosidad cristiana al más abyecto de los comportamientos (Piña, 1989: 69).

El formato en el que encaja la novela es el de la biografía de un buscón que, por tema y por la características propias del protagonista, se encuentra a mitad de camino entre la novela histórica y la novela picaresca. Sin embargo, a parte de los temas ya indicados anteriormente, que conectan la obra con el resto de la narrativa mujiciense y que constatan que sus intereses son siempre los mismos, independientemente de la ambientación de la trama, los aspectos autobiográficos en este caso no alcanzan gran importancia, quizá contrarrestados por la visión desmitificadora que se da de un período histórico de tanta trascendencia para Viejo y Nuevo Mundo.

8.6. NOVELAS AUTOBIOGRÁFICAS

En las tres novelas que forman parte de este grupo, destaca el hecho de que la voz narradora, que no puede ser la del protagonista pues habla en tercera persona, nos cuenta la historia de sendos adolescentes que, al entrar en contacto con la vida de los adultos descubren, entre curiosos y traumatizados, el mundo del amor y del sexo, en concreto el homosexual. Esta experiencia los sacará de manera cruenta del comportamiento ingenuo e inocente propio de la infancia. Coincidiendo con las primeras manifestaciones físicas y psicológicas de la pubertad, el acoso que sienten por los que los rodean provoca dentro de ellos una infanda lucha interior que los lleva a escapar constantemente sin saber a ciencia cierta qué es lo que en verdad rehúyen: si el mundo exterior que con tanta violencia los ha catapultado en un mundo adulto dominado por la pulsión sexual, la envidia y los celos; o bien sus propias pulsiones eróticas (Francés, 1986: 189-190).

En *El retrato amarillo* Miguel, el protagonista, opta por encerrarse en sí mismo, defendiéndose con una actitud introvertida y creándose un mundo suyo propio, ficticio, que mira hacia el pasado de su ingenua infancia, lejos del mundo de los adultos. Con *Sergio* cambia en parte la perspectiva: el personaje principal, que da título a la novela, ya está hecho un hermoso adolescente, y prefiere viajar yendo de un sitio para otro para

huir de los adultos, hombres y mujeres, que lo acosan y lo quieren poseer como si fuese un objeto erótico. Pero a pesar de intentarlo por todos los medios, el destino fatal se lo impide una vez tras otra, pues en el fondo lo que hace es escapar de sí mismo, al acoger ya en su seno la semilla de esa atracción sexual que empieza a dominarlo a él igual que a los demás.

En las pocas páginas de *Los libros del sur* que Manucho llegó a escribir antes de su muerte (Sur, 1986: 107-124), es donde el autor tal vez se atreva a afrontar más directa y explícitamente los acontecimientos de su infancia y adolescencia reales, con los que descubrió bruscamente el sexo. Lo interesante es notar cómo continúa indagando sobre sí mismo, buscando aún una respuesta que le despeje sus dudas sobre su propia identidad, sobre las inclinaciones que lo han ido guiando a lo largo de tantos años, precisamente al final de su vida, sesenta años después de aquellos episodios. Es la prueba de que tanto tiempo no había conseguido borrar esas imágenes de su memoria, imágenes y sensaciones que lo marcarían para siempre.

Y no sólo como hombre por haber condicionado sus preferencias sexuales, sino sobre todo en su literatura. De hecho, tales sentimientos, tales dudas, tales cargos de conciencia, repercutirán directamente en la creación de tramas y en la elección de protagonistas que, como alter egos del escritor, revivirán de nuevo junto a su creador, esas mismas escenas. Quizás necesite distanciarse de ellas, disfrazándose bajo la figura de personajes de lo más variado que va situando en contextos muy diferentes. Pero al final, irremediablemente, terminarán saliendo a flote esas mismas emociones y con la misma intensidad, como signo inequívoco de que dicha lucha interior, criada dentro de Manucho, acaba revirtiéndose en todas sus criaturas literarias.

h) *El retrato amarillo*

En 1956 aparece en el número tres de la revista *Ficción* una novela breve de Mujica Láinez muy poco conocida, que sin embargo es muy significativa dentro de la narrativa del autor. A simple vista podría pensarse que con la saga porteña sólo comparte una simple coincidencia cronológica aunque, como veremos, los aspectos en común con los demás relatos de este decenio son muchos más, empezando por el tipo de personaje que lo protagoniza y por el entorno social en el que se cría (Cruz, 1978: 111).

En esta historia de poco más de sesenta páginas, el escritor se concentra en una de las claves imprescindible para interpretar de forma adecuada toda su obra, la de la inocencia perdida. Es un tema muy importante en el mundo literario de Manucho, porque lo había sido igualmente en su propia vida. Nos referimos en concreto a la experiencia sexual que él mismo sufriera en Inglaterra a manos de su preceptor Mr. Light cuando era tan sólo un adolescente. Ese episodio, que es el que realmente inauguró su ingreso turbulento en el mundo de los adultos, marcará su vida de hombre y por ende se irá vertiendo con regularidad en buena parte de sus personajes.

Es la prueba de que la literatura puede desempeñar también una función terapéutica, mediante la cual el autor lleva a cabo un delicado autoanálisis para conocerse mejor y para darse respuestas acerca de su propia personalidad. A través del texto, transformado en espejo, el yo “presente” tiene la gran oportunidad de observarse, dirigiendo la atención hacia atrás, hacia el “yo del pasado”. Ese otro yo sigue siendo él mismo pero a la vez, debido a la lejanía temporal y psicológica, se le presenta como un individuo distinto, con el que en parte se identifica y al que en parte observa como si fuera un

desconocido. Desconocido al que sin embargo debe tanto, al compartir con él tantas experiencias y tantos sentimientos.

En conclusión, la ficcionalidad le permite al escritor estudiar su propia intimidad, designándose a sí mismo narrador a la vez que protagonista, y disfrutando con un toque narcisista de esta mezcla de roles. Además, de cara a su público, crea un producto artístico que pueda despertar placer estético. Empero, el autor no arriesga nada en este juego narrativo de identificaciones autor-narrador-personaje, pues explotando al máximo la posibilidad de desdoblarse en otros seres, no deja de hablar de sí mismo, incluso de los aspectos más delicados de su propia vida, a pesar de hacerlo proyectándose en sus criaturas literarias (Tassi, 2007: 54).

Es si acaso esta visión intimista y psicológica del protagonista, un adolescente, el rasgo más original de *El retrato amarillo*. Miguel, que así se llama, no comprende el mundo de los adultos. Ciertas situaciones familiares lo turban, de modo especial el comportamiento “ambiguo” de sus progenitores. Así, la presencia de un compañero sentimental de su madre o la figura del padre, que tanto necesita, y que ve más relacionada con otro hombre que con su propia madre, provocan en este niño frágil sensaciones de desorientación e inseguridad, a las que precisa dar una respuesta.

Miguel descubre por casualidad la existencia de Arenbergh, el amante de su padre, en un viejo retrato, que es el que da título al relato. Y desde su visión aún infantil e ingenua de la vida, no acierta a dar una explicación plausible al comportamiento de sus padres. Ante este enigma que tanto lo agobia, recurre a la ayuda de otras personas: familiares, amigos y compañeros de clase. Sin embargo, lo que tan sólo recibe tras tantas insistencias son gestos de empacho e incomodidad, y alguna que otra respuesta esquiva. Este muro de silencio lo arrastra a encerrarse en una soledad llena de inquietud

y de dudas que alteran su concepción del mundo y de sí mismo. Aún más cuando debido a su edad, se va abriendo paso dentro de sí el instinto sexual.

No estamos de acuerdo con la opinión de Cerrada Carretero cuando, al describir este libro, afirma que resulta una pequeña obra muy original en el conjunto de su narrativa, pues por primera y única vez encontramos a un niño como protagonista de un relato de cierta extensión, cosa insólita en un Mujica Laínez, que parece desdeñar el mundo infantil (Cerrada 1990: 1150). Pensamos en cambio que la niñez es la etapa de la vida a la que Manucho le presta mayor atención, por ser esos años los que luego irán marcando de forma indeleble el resto de la vida de todas las personas. Y nos parece aún más sorprendente esta opinión al provenir de uno de los estudiosos más serios y lúcidos sobre la narrativa del escritor argentino. La infancia es un tema constante en todas sus obras, y cada vez que relata con minuciosidad la historia de un personaje, se detiene precisamente en sus primeros años de vida. Lo hizo con el protagonista de su primera novela, *Galaz*, ocurre lo mismo con varios personajes de sus dos libros de cuentos sobre Buenos Aires, y vuelve a hacerlo pocos años antes de publicar *El retrato amarillo*, en novelas como *Los ídolos* y *Los viajeros*.

O sea, que es en realidad una praxis, un comportamiento metodológico, casi maniático, que seguirá aplicando a otras muchas criaturas suyas, después de esta novela corta. Así en *Bomarzo*, los capítulos iniciales en que el duque relata con paciente meticulosidad su infancia en el seno de su familia, resultan imprescindibles, pues es ahí donde el autor nos da la solución al enigma que nos presenta la trama. En *El Unicornio* Aiol, el otro coprotagonista junto al hada Melusina, es precisamente un adolescente enfrascado en una terrible lucha interior entre la virtud y el pecado sexual. La personalidad de Ginés de Silva, héroe de *El laberinto*, sólo puede ser comprendida

estudiando muchos episodios de su niñez. La novela *Sergio* habla también de un adolescente como Miguel, que pasa por situaciones muy parecidas a las suyas. Y así hasta llegar a *Los libros del sur*, última novela del escritor, inconclusa, en la que Juan Cané padece las mismas situaciones que todos los alter egos de Manucho.

Ya en los años sesenta María Emma Carsuzán, una investigadora compatriota de nuestro novelista, llega a nuestra misma conclusión al analizar *El retrato amarillo*: esta insistencia por parte de Manucho en indagar los momentos tan cruciales de la vida en que, de forma brusca, casi violenta, se pasa de la niñez a la adolescencia, son motivos claramente autobiográficos. Éstas son sus palabras:

En ella el apenas adolescente Miguel [...] cuenta de sus temores, de sus lágrimas fáciles, irreprimibles, de sus vergüenzas, de sus desilusiones al empezar el tránsito de la adolescencia, cuando los mayores inhiben, ordenan, se burlan, asustan, exigen y defraudan a los aquejados de “adolescere”, de inseguridad, de desconocimiento...

Entre la niebla de las nostalgias de Mujica Laínez está, sin duda, la de la infancia intacta, la de la prístina inocencia. De los muchos personajes suyos, reflejados desde distintas edades y perspectivas, lo encuentro a él mismo en sus adolescentes, o en los protagonistas que siguen viviendo con el alma inmadura (Carsuzán, 1962: 41).

Un concepto tan esclarecedor que se remonta al año de publicación de *Bomarzo*, que con el paso del tiempo irán corroborando otras muchas novelas sin dejar margen alguno de duda. Y la presunta singularidad que defiende Cerrada Carretero en este relato, es decir el hecho de ser el único en ocuparse exclusivamente de la infancia del protagonista, no es ni mucho menos una excepción que confirme la tesis de este

estudioso. Esta característica es, si acaso, tan sólo un rasgo incidental que vuelve a repetirse en *Los libros del sur*.

En efecto, en ambos casos Mujica Laínez no llega a completar sus proyectos literarios. Si en *Los libros del sur* es la misma muerte del autor la que trunca la terminación de la novela, en *El retrato amarillo* será su mujer la que lo desanime a seguir contando las vicisitudes íntimas de Miguel. Y quién mejor que las palabras del mismo escritor para demostrar la validez de esta opinión:

Empecé a escribir una novela, que transcurría en el Tigre y que se llamaba *El retrato amarillo* (hace muchos años), y le di a leer a Anita unas páginas y ella me dijo: “Cómo te metés con ese tema, con esas cosas tan ambiguas?” Entonces, me sacó todas las fuerzas para escribir y abandoné el libro. [...] Lamenté no haber seguido con esa novela porque, por lo menos, lo que había hecho estaba bien; tenía un clima verdaderamente poético, era el Tigre de mi infancia. Quizá fui un poco tonto, pero yo soy enormemente influenciable.

(Vázquez, 1983, : 111-112)

Por consiguiente, esta novela supone un hito en el autobiografismo de toda la narrativa mujiciense. Los motivos autobiográficos cruzan y unen de forma transversal todo el universo literario de Manuel Mujica Laínez, independientemente de la época, trama o ambientación que hallemos en cada una de esas historias. Y *El retrato amarillo* funcionaría como punto neurálgico de este importante eje temático.

i) *Sergio y la belleza como destino cruel*

Esta novela de 1976 supone el enésimo cambio de rumbo en la carrera literaria de Mujica Láinez y, tras la experiencia de recreación histórica llevada a cabo con *El laberinto*, agotado por el esfuerzo historiográfico que había significado recrear con impecable credibilidad histórica el Barroco español, regresa a la época contemporánea para dejar atrás la aparatosidad propia de las grandes hazañas históricas, como pueden ser la conquista y colonización española del Nuevo Mundo, y concentrarse en la composición de un relato más próximo a la indagación psicológica. En su constante labor de introspección, el autor vuelve a acercarnos más íntimamente a su propia personalidad (Cruz, 1978: 163), siguiendo el camino abierto cuatro años antes con *Cecil*.

Aunque ahora, en el caso de *Sergio*, no se pondrá bajo examen en edad adulta, como ocurre en el relato del perro narrador, sino remontándose a las viejas obsesiones y debilidades de la juventud. El personaje al que se dirige todo el interés de Mujica Láinez es Sergio, el protagonista que da título a la novela. Este adolescente reúne los rasgos físicos y caracteriales más atractivos para el autor, algunos de ellos de signo claramente autobiográfico. De hecho Sergio recita el papel del “perdedor magnífico”, prototipo de ese personaje mujiciense que tan a menudo vemos aparecer por toda su obra, y cuyas principales características son: extracción social alta, culto y sensible, de ademanes elegantes y gustos exquisitos, sobre el que sin embargo se ensañará inexplicablemente un destino ciego y cruel que terminará acabando de forma despiadada con su vida.

Es de nuevo la representación de toda una clase social, la del autor, que sucumbe bajo sus propias acciones y cuyas víctimas directas son precisamente sus miembros más

frágiles e inocentes, por no haber tenido una responsabilidad directa en ese descalabro económico ni por haber estado en condiciones de prevenir el desastre y de defenderse de él adecuadamente. Mujica conoció y frecuentó a muchos de estos ingenuos chivos expiatorios en el seno de su familia durante su infancia, y el impacto que produjo en él, el trauma que perdurará en su conciencia toda su vida, a menudo se hace un hueco en las creaciones literarias del escritor. La novedad de *Sergio* reside en que no es un motivo secundario o pasajero que se mezcla con otro sinfín de asuntos sucesos, sino el elemento que acapara totalmente las miradas del autor-narrador.

Y el afán con que nuestro escritor procede en este sentido provoca la relegación de otros aspectos formales y conceptuales a un segundo plano. De hecho, la estructura externa e interna de la obra es extremadamente sencilla, de tipo tradicional, que seguramente recuerda la de las novelas picarescas. Si en el caso de estas últimas el cambio de amo por parte del pícaro provocaba el inicio de un nuevo capítulo, en *Sergio* son sus once intentos de huir del destino los que van marcando con precisión un cambio brusco de escenario, y con ellos la división del relato en otros tantos capítulos (Marani, 1981: 45).

Tampoco las coordenadas espacio-temporales dejan rastro de la vocación experimental a que Manucho nos tenía acostumbrados en otras novelas, ni tan siquiera la figura del narrador, de tipo heterodiegético, que se refiere a los personajes usando la tercera persona, y que nada nos dice de él mismo por ser un aspecto que apenas tiene importancia en el planteamiento de la trama, de ahí que el lector tienda a identificarlo sin dificultad con el autor (Cerrada Carretero, 1990: 588).

Todo este marco narrativo en el que se asienta la historia que se nos cuenta, simple y casi lineal, sin trucos ni sorpresas en el terreno técnico-literario, da lugar a que el

lector se deje guiar sin más por la atención que muestra el autor-narrador hacia Sergio, y se ensimisme en el drama de este delicado muchacho, cuya belleza es vivida como una desgracia, pues se ve envuelto en multitud de situaciones desagradables por despertar, sin darse cuenta, la libido de cuantos lo rodean. Esta fatalidad de la que no podrá escapar lo atormentará, provocándole trastornos de personalidad relacionados con esta manera brusca de descubrir el sexo, y agobiantes alucinaciones que le hacen confundir la realidad con sus fantasías.

La elección como protagonista de un joven que por su hermosura y fragilidad parece confundir maliciosamente rasgos propios de su sexo con otros típicamente femeninos es, ya lo hemos señalado, una constante en toda la narrativa mujiciense. No es de extrañar que la reiteración de este motivo caracterial lleve al lector a la conclusión de que se trata de una referencia a las verdaderas preferencias sexuales de Mujica Láinez. *Cecil* es desde este punto de vista su primera gran prueba de madurez al hablar abiertamente, a través de la voz del perro, de su vida íntima. *Sergio* sigue esa misma senda y va incluso más lejos, porque en este caso el autor condensa en una sola persona, el objeto de deseo de sus fantasías sexuales con un acontecimiento autobiográfico extremadamente delicado que marcó de modo indeleble su sexualidad.

En efecto, en la novela el pobre Sergio no deja de ser acosado sexualmente por todas las personas que se le cruzan por el camino. Destaca sobre todo un hombre adulto, mister Light, un pastor protestante, personaje que a nivel narratológico no alcanza una gran relevancia dentro de la trama de la obra, pero que es prácticamente la trasposición, incluso en el nombre, del preceptor nativo que durante la estancia del escritor en Inglaterra, cuando apenas contaba quince años, lo introdujo de forma “turbulenta” en el mundo del sexo.

Esta imagen volverá a aperecer, esta vez analizándola de forma más detenida y exhaustiva, en *Los libros del sur*, la última novela del autor, inconclusa, de la que dejó tan sólo los tres primeros capítulos pocos días antes de fallecer. El hecho de que hasta sus últimos días Mujica Láinez siga recordando aquella escena, nos puede dar una idea clara de lo trascendental que esa experiencia de Manuchito será en la vida y en la obra del Manuel Mujica Láinez escritor. Desconocer este detalle podría significar llegar a interpretaciones y valoraciones parciales de la narrativa mujiciense, al menos en algunos aspectos como el del autobiografismo.

Temas como el destino y la fatalidad, anunciados sistemáticamente por premoniciones y eventos enigmáticos; la fugacidad de la vida humana, la evasión física y mental como mecanismo de defensa contra una realidad que no se quiere o puede aceptar, así como la sexualidad vivida y padecida como una fuerza interior incontrolable, son otros ingredientes que condimentan y decoran adecuadamente las dramáticas vicisitudes del protagonista (Puente Guerra, 1984: 111).

Siguiendo de cerca el estilo experimentado ya en *Cecil*, obra con la que hemos visto que comparte muchos rasgos, *Sergio* es otro acierto en el uso concienzudo de un lenguaje inmediato y espontáneo, con matices irónicos, que es llamativo sobre todo cuando se habla explícitamente de sexo. Este argumento, uno de los más recurrentes, lo toca con acierto, de forma directa, sin subterfugios, pero evitando desembocar en un lenguaje mediocre que echa mano por efectismo a expresiones vulgares. Es otra demostración palpable de la madurez artística de que Manuel Mujica Láinez sigue haciendo gala.

j) *Los libros del Sur*

A principios de 1984 Manucho se embarca en otro proyecto literario de gran interés, por tratarse de la visión más directa que el autor quiere dar de un episodio autobiográfico del que ya nos hemos ocupado en el capítulo dedicado a *Bomarzo*: esas “turbulencias eróticas” que marcaron su niñez y de las que ya se había ocupado en obras anteriores. El escritor llegó a escribir sólo los tres primeros capítulos de esta novela. Obviamente es imposible saber qué parte de su vida quería reinterpretar aquí Mujica, pero es curioso notar cómo las páginas que nos han llegado analizan detenidamente esos traumas que turban del todo la psicología de un niño como el protagonista, con el que el autor-narrador, nuestro novelista, se identifica de tantas formas: tono con el que lo narra todo, ambientación, nombres y situaciones que señalan de modo inequívoco su propia experiencia infantil. No se respeta el principio de identidad $A=N=P$, pero en esta autobiografía ficticia este detalle formal no impide que la obra cumpla la función introspectiva que le estaba asignando el autor.

Volviendo a esa experiencia sexual que se va repitiendo sistemáticamente a lo largo de toda la narrativa mujiciense, el caso de Juan Cané es el que, tal vez, refleje con mayor nitidez el ingreso “borrascoso” del propio Mujica Láinez en el mundo del sexo. Llevado por su ingenuidad, Juan se deja guiar por su instinto erótico:

No supo el pobrecito qué le decían: por primera vez, surgida de lo más hondo de su esencia, una sensación simultánea de delicia y espanto lo estremeció, como si

de súbito se apoderara de él una enfermedad exquisitamente perturbadora. Lo hizo vacilar un breve vértigo; nublóse su vista; iba a estallar su corazón.

(*Sur*, 1986: 120)

La perturbación que le había provocado el descubrimiento de esa sensación nueva no le hizo caer en la cuenta de que esa experiencia sexual lo convertiría en víctima de los prejuicios y de la maldad de una sociedad hipócrita y puritana:

En ese preciso momento instante, volvióse hacia ellos un muchacho que ocupaba el banco inmediato, y espío lo que acontecía. Fue fatal, porque a la mañana siguiente, durante el recreo, cuando Cosme, traicionero y ufano, narro la aventura, el otro corroboró con burlas procaces.

Desde entonces, durante una semana, Juan fue encarnizadamente asediado, atacado e insultado por sus compañeros.

(*Sur*, 1986: 120)

El joven Cané, angustiado por toda esta situación, sólo hallará consuelo en el dormitorio de su abuela, Misia Bernabela (“Perdido, aterrado, buscó refugio, al regresar diariamente a su casa, en el lecho famoso de su abuela Andrade”, *Sur*, 1986: 121). Las analogías entre estas escenas y las humillaciones padecidas por Vicino durante su infancia son muy llamativas, aún más si consideramos que los más de 22 años que separan ambas novelas y unas coordenadas espacio-temporales tan diferentes (*Los libros del Sur* está ambientada en la Argentina de principios del siglo XIX), no impiden que en la esencia se trate de dos episodios semejantes y, sobre todo, de un mismo trauma infantil.

En el caso de Vicino, el ingreso en el mundo de los adultos tuvo lugar en Florencia. La primera ocasión consistió en una burla organizada por su abuelo Franciotto, y se

produjo en la casa de la meretriz Pantasilea. De esta escena nos ocuparemos más adelante. La segunda, en la que Vicino llega a consumir su primera relación sexual, es víctima de Nencia, una criada de los Médici, cuya maniática atracción por las grandes alcurnias italianas la lleva a pervertir al niño giboso por el simple hecho de ser un Orsini.

Como consecuencia, las sensaciones de Juan y Vicino son parecidas. Sin embargo, las características intrínsecas de un personaje tan especial como el duque, y la trama tan compleja que se entreteteje a su alrededor, provocan que el nivel de horror y perversión se vean incrementados notablemente. Eso debido a que se trata de un acto sexual entre un niño deforme físicamente y una mujer mucho mayor, a que tiene lugar en un capilla, y al darse de forma simultánea con el asesinato Beppo, el hermano bastardo de Vicino, ordenado por este último:

Quise huir y Nencia me retuvo. Me apretó contra su pecho. Con una mano me tapó la boca. En la escalinata resonaban voces. La mujer cerró la puerta. [...] Nencia advirtió, en mi cuerpo tenso, el horror que me sacudía, y se pegó a mí. [...]; 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!

(Bomarzo, 2009: 149-150)

Las consecuencias de este primer contacto con el sexo son igualmente diferentes, pues en el caso de Juan, éste es víctima de la situación y por culpa de esa terrible experiencia cae enfermo. Por contra, Pier Francesco simbolizaba de una forma tan siniestra su paso de una infancia ingenua a la madurez perversa, en la que todo era lícito con tal de sobrevivir y de alcanzar sus objetivos. Tras este episodio, el Orsini no pudo

acudir a su abuela por culpa de la distancia, pero mientras estuvo viviendo en Bomarzo, el jorobado sí solía encerrarse en el dormitorio de Diana para evitar las agresiones y burlas de su padre y hermanos. Uno de esos episodios recuerda al de Juan Cané:

eché a correr por las galerías, escaleras abajo, rumbo a las habitaciones de mi abuela. El lóbulo me dolía como si me lo hubieran arrancado, y a pesar de ese tormento, la noción de lo irrisorio de mi apostura —un giboso vestido de mujer, con un largo pendiente en la oreja izquierda, que huye, ensangrentado, gimiendo, renqueando, por las salas de un viejo castillo— [...]. Ya faltaba poco para el aposento de mi abuela. Ya llegaba, ya llegaba a mi refugio, a mi salvación, al lugar donde me cuidarían, me mimarían y me devolverían, dentro de lo relativo, el perdido sosiego.

(Bomarzo, 2009: 5)

Es una escena que tiene lugar tras una agresión, en la que los hermanos de Vicino lo disfrazan de mujer y le producen una herida en la oreja al intentar colocarle un humillante pendiente. Es curioso notar cómo en *Los libros del Sur*, pocas líneas después de la entrada de un Juan trastornado en el dormitorio de su abuela, inicia otro episodio perturbador para el ya traumatizado niño: en el dormitorio de su madre, sus hermanas se divierten disfrazándose con las extrañas prendas que hallan en un viejo arcón. Juan las imita, con la mala suerte de ponerse una indumentaria masónica de su abuelo. La reacción de sus familiares es violenta:

Se pavoneó así, distraída la memoria de sus penas, y al punto que la tía Magdalena lo vio, alzando los ojos de la lujosa lectura, lanzó un grito que las otras corearon. En segundos, tumultuosas, lo despojaron de la máscara. Volaron las prendas, el mandil, el collarín; tronaba la abuela; chisporroteaban las tías, y Juan era zarandeado y pasaba de unos brazos a los siguientes, hasta quedar casi desnudo y huir lloriqueando a su habitación.

(*Sur*, 1986: 122)

A pesar de algunas discordancias, debidas sobre todo a las características propias del contexto y de la trama de cada una de estas novelas, no cabe la menor duda de que las afinidades entre ambos personajes son tantas, que apuntan directamente a experiencias personales de autor durante su infancia.

Tercera parte:

BOMARZO,

UNA AUTOBIOGRAFÍA MÁGICA

9. BOMARZO Y LA LITERATURA DEL YO

9.1. TRANSFERENCIAS DEL AUTOR Y DE SU ENTORNO AL MENSAJE LITERARIO

a) Realidad extratextual y literatura

Cotejo de ambas dimensiones

Vida y obra literaria poseen un impulso vital basado en la visión particular del mundo que posee el escritor. Ese modo que tiene el hombre de interpretar su entorno y de verse a sí mismo dentro de él, es lo que condiciona estas dos caras de su existencia, vida y obra, ambas de gran dinamismo, en constante movimiento, que avanzan juntas buscando nuevas formas de expresión y cuya esencia es, en el fondo, siempre la misma. De ahí que sea importante conocer al autor a través de su obra (y viceversa), al haber

entre ambas una estrecha relación que da lugar a que en muchas ocasiones se condicionen recíprocamente y evolucionen de forma paralela.

Por esta razón, Anna Caballé llega a considerar como método ideal para comprobar las cualidades de una autobiografía, en concreto su grado de veracidad, el de cotejar lo que el autor escribe sobre sí mismo y su biografía hecha por otra persona. Mediante este cruce de datos, unos que vienen directamente desde el interior del escritor, con los que él se refleja a sí mismo aunque en clave literaria, y otros que llegan de fuera, recogidos por una persona diferente, se podría reflejar la personalidad real del hombre y del artista que conviven en la figura del escritor. Pero esta misma estudiosa pone reparos a este método (1995: 29):

Cabe pensar en un método óptimo para lograr una imagen ajustada de un hombre, éste sería el que permitiera poder contrastar su autobiografía con la biografía del mismo escrita por otra persona, sin olvidar el soporte memorialista de quienes lo rodearon. Y ni aún así obtendríamos una visión completa, porque el acto de conocer es un acto inalcanzable.

Esta certeza de que la verdad absoluta no existe, de que ni aun con la colaboración de biografía y autobiografía se llegaría a alcanzar una visión completa del escritor y de su obra, pues siempre aparecerán imperfecciones y vacíos a los que nunca se podrá dar la respuesta adecuada, es un concepto que de todas formas no se refiere exclusivamente a la escritura autorreferencial, sino que abarca todos los campos del saber. Y a pesar de todo, eso no ha de amedrentarnos en nuestro afán por acercarnos lo más posible a esa meta utópica de descubrir la verdad.

Autobiografismo y ficcionalidad en la literatura de Mujica Láinez

En el caso específico de Manuel Mujica Láinez, contamos con una obra literaria de clara inspiración autobiográfica, en la que él tiende a considerar su propia existencia como centro de interés de sus creaciones artísticas. Tales escritos podemos confrontarlos con numerosas entrevistas y declaraciones del autor, junto a varios estudios biográficos, algunos francamente buenos, lo cual nos ayudará sin lugar a dudas a comprender mejor el grado de introspección y retrospección que encierran *Bomarzo* y el resto de la narrativa mujiciense.

Con tal fin, antes de estudiar detenidamente las confesiones del duque desde la perspectiva autobiográfica, hemos creído necesario esbozar antes el contexto en el que vive su autor, comentar aquellos aspectos de su vida y de su personalidad que consideramos fundamentales, por haber influido de forma directa o indirecta en su labor literaria. Además, nos hemos detenido en los elementos característicos de su narrativa que pueden ser comprendidos e interpretados mejor si van aparejados a las vivencias e ideales del hombre de carne y hueso que hay detrás del escritor Manuel Mujica Láinez.

Por otra parte, hemos de tener en cuenta que en el dominio de las llamadas novelas del yo, la intersección que se produce entre pacto de veracidad, propio del género autobiográfico, y el de ficcionalidad, que caracteriza toda obra literaria, nunca se muestra claro, con límites netos que muestren lo que proviene de cada uno de tales contratos. Es más, la transferencia que se da de elementos biográficos del autor al personaje, es decir elementos pertenecientes a la vida del escritor y por lo tanto extratextuales, que se transforman en realidades intratextuales, no se suelen producir directamente. Al tratarse de dos dimensiones diferentes que entran en contacto en el

texto, dentro de éste han de expresarse bajo forma de códigos igualmente distintos. Por consiguiente, el mensaje estético tiende a homogeneizarlos hasta llegar a desfigurarlos y a confundirlos, si no del todo, al menos parcialmente, bajo forma de figuras literarias, sobre todo símbolos y metáforas (Alberca 2007: 96).

b) *Bomarzo* y lo autobiográfico

Autorreferencialidad, vista como acto comunicativo

En ese mecanismo que va desde la producción de la novela *Bomarzo* hasta la recepción, tenemos una serie de factores que repercuten en el producto artístico final que llega a su público. El modo de pensar de Mujica Láinez, su visión de sí mismo, de la sociedad y del mundo en el que le ha tocado vivir, la época y las condiciones en que escribe, las intenciones reales que lo llevan a preparar una obra y la decisión de utilizar una coordenadas espacio-temporales concretas (el Renacimiento italiano), de crear un personaje específico (mezcla de datos históricos, biográficos y ficcionales) y de preparar un entramado narrativo tan peculiar (relaciones tensas y complejas con su familia, con el entorno social y consigo mismo, la búsqueda de la inmortalidad como símbolo de la liberación de todos sus problemas), son elementos que se esconden y se muestran disimuladamente en el texto literario.

El lector en muchos casos no presta demasiada atención a esta realidad, propia del arte, visto como acto comunicativo emisor (autor)-receptor (lector), y se deja guiar por el contrato de lectura al que en apariencia se amolda la obra que lee. Sin embargo, el estudioso que decide emprender un análisis serio sobre la aportación de la esfera biográfica y psicológica del autor al mensaje artístico, así como el modo elegido para expresarla en clave literaria, no podrá prescindir de esas informaciones que provienen del contexto empírico que rodea toda expresión artística.

La literatura, como producto social que es, cumple en el seno de la sociedad una función comunicativa peculiar y sutil, para cuya descodificación e valoración adecuada es preciso tener en cuenta cada uno de los elementos que hacen posible que el mensaje artístico vaya desde quien lo crea hasta quien decide acceder a él (Pozuelo, 2006: 50). El lenguaje usado por el autor, con sus numerosas connotaciones, es quizás el más importante, el que encierra mayor densidad de significados, que conlleva asimismo a un alto grado de dificultad de interpretación.

A la hora de explicar el mismo escritor ese sentido especial que nos quiere transmitir con *Bomarzo*, reconoce su complejidad, a la vez que da a entender que, precisamente en esa conexión que se instaura entre las palabras y la significación especial que le ha querido asignar el artista, es donde reside la belleza del arte:

Mi duque tenía que ser inmortal porque el duque era yo, que ahora contaba esa vida mía del siglo XVI y seguía siendo el mismo. Yo recordaba que el era yo. En fin, mi querida, es bastante sutil. Déjalo así, el que quiera entender, entenderá.

(Vázquez, 1983: 88)

Clave de lectura de *Bomarzo*

El escritor, el más libre de los hombres, es dueño, por encima de las demás prerrogativas que le otorga el hecho de no ser un comerciante en un mundo de juntadores de “divisas”, del privilegio de expresarse como se le antoje, creando sin más socorro que su pluma sincera, la atmósfera espiritual que conceptúa necesaria. Al fin de cuentas, no obstante que disfrace a sus héroes, complique los episodios, etc., siempre escribirá sobre sí mismo. Vamos por la vida con un tema único y es fuerza que nos ingeniemos para desarrollarlo sutilmente.

(*Sur*, 1986: 67-68)

Mujica Láinez hablaba así en una carta dirigida a su amiga Silvina Ocampo, en defensa del derecho del artista de poder reflejarse en su obra, sin reglas ni coacciones. El escritor en realidad no es tan libre como quisiera –o debiera- porque está condicionado por la sociedad, por su propia autocensura y por las convenciones y reglas propias del lenguaje verbal en general y del literario en particular. Y son todos estos factores en concreto los que el investigador ha de tener en cuenta para poder evaluar adecuadamente la intención última del autor en una obra literaria.

Parafraseando al mismo Manucho, a la hora de individuar y analizar precisamente ese “tema único” que caracteriza a *Bomarzo* y a toda la narrativa mujiciense, se deberá llevar a cabo una lectura crítica en clave autobiográfica (“el escritor siempre escribirá sobre sí mismo”), en la que no escatimará ningún dato, ni biográficos, ni históricos ni, claro está, estrictamente literarios, extraídos de la lectura directa de la obra del autor, todo ello bajo la guía de un planteamiento metodológico sólido a la vez que flexible, que nos permita interpretar y valorar adecuadamente lo que el autor esconde en realidad

tras su mensaje literario, y en el cual hay cabida para la propuesta de Anna Caballé que acabamos de transcribir.

9.2. *BOMARZO* Y LAS DÉCADAS DE ORO DE MANUEL MUJICA LÁINEZ

a) Años 50 y 60

Una época de gran actividad profesional y literaria

El período en el que nace y se va desarrollando el proyecto literario de *Bomarzo* es de gran efervescencia creativa para el autor. Por un lado continuará la intensa labor periodística en *La Nación* que empezara treinta años atrás, en cuya redacción llega a convertirse en una especie de archivo viviente. Pero es sobre todo una etapa durante la que cuajarán muchas de sus obras más señeras, entre las cuales destacan su magnífica saga porteña y el llamado ciclo europeo, inaugurado precisamente por las memorias del duque Orsini. Labor artística que además será reconocida públicamente con multitud de premios que se le otorgarán dentro y fuera de la Argentina. En definitiva, se nos muestra un Mujica Láinez en la plenitud de su vida, lleno de energía, claramente inspirado, estimulado por la curiosidad y por las ganas de seguir creando arte (Cruz, 1978: 146).

Tampoco faltarán actos públicos de gran trascendencia, algunos de los cuales llegarán a condicionar de una forma u otra su obra literaria. Así, en 1959 es designado

miembro de la Academia Argentina de Bellas Artes, institución en la que ingresaba junto a Jorge Luis Borges. Allí tendrá la posibilidad de conocer a multitud de artistas, con muchos de los cuales entablaría duraderas relaciones de amistad.

En varias ocasiones tales contactos serán la inspiración para que nuestro autor en su faceta de crítico lleve a cabo estudios sobre la obra de algunos de ellos, e incluso llegarán a desembocar a veces en fructíferas colaboraciones del novelista con otros asiduos de la Academia. La más interesante de todas por su conexión con *Bomarzo*, es la se produce con el prestigioso compositor Alberto Ginastera. En efecto, Mujica Láinez preparará con él dos interesantes versiones musicales de *Bomarzo*, una cantata y una ópera, que provocarían sin que al principio lo pudiera prever el escritor, un gran revuelo político y cultural del que sacará réditos artísticos y comerciales, como él mismo reconocerá años después: “que a uno le prohíban las cosas es utilísimo, yo después desgraciadamente no lo he conseguido, porque se multiplican las ediciones” (*A fondo*, 2000).

Manucho, en el candelero

Es ese vigor que lo inunda el que lo lleva al activismo político, a hacer declaraciones y apariciones en todos los medios de comunicación, algunas de las cuales despertarán también airadas reacciones por parte de un sector de la sociedad argentina, que ve con malos ojos su actitud aristocrática, frívola y provocadora, del todo ajena a los tiempos difíciles por los que pasa la sociedad argentina. A veces él mismo alimentará apostas esos ataques, en otras ocasiones replicará airado:

En el fragor de las polémicas entre coetáneos, en las que se mezclan recelos sociales, prejuicios y otros condimentos extra o intraliterarios, alguien acusó de frívolo a Mujica Láinez. Éste, con un gesto mundano y sin frivolidad, rebatió con argumentos: un frívolo no escribe treinta libros. Su bibliografía da testimonio de su intensa actividad.

(Fléming, 1999: 16)

Nuestro novelista había ido creando desde su juventud una imagen de sí mismo, una especie de personaje extravagante y provocador en el mundo real, fuera de su mundo literario, a mitad de camino entre la diversión y la publicidad, como una posibilidad más de representar un papel que mostraba una de las caras de su personalidad, como desahogo a su propensión a imitar las costumbres de otros tiempos, ya consideradas desfasadas. Y aceptaba de buena gana las consecuencias de este juego teatral, incluso en los momentos de mayor polémica, aunque prefería distanciarse netamente de ese personaje a la hora de asumirse la responsabilidad, mucho más seria, de artista, de autor de su obra literaria. Así, durante una entrevista (Roffé, 1977: 107), ante la pregunta ” - No le da miedo que el glamuroso Mujica eclipse al Mujica Láinez escritor?”, el novelista contestó seriamente: “No, para eso están mis libros, cuando escribo Manucho queda de lado”.

La verdad es que al novelista llegó a escapársele de las manos esta separación neta entre el escritor y su imagen más extravagante y displicente, que en realidad existe, prueba de ello es que no siempre ha sido respetada por la sociedad y la crítica. Incluso en la actualidad, su obra sigue arrastrando este pesado prejuicio, fruto de una inoportuna confusión de papeles que tanto daño hace a la justa valoración del escritor argentino.

Y es ese distanciamiento del mundo que le rodea, esa desafección hacia un entorno en el que no se reconoce y dentro del cual se siente un extraño, el que lo lleva a evadirse. Lo hará procurando emular en la medida de lo posible el tenor de vida al que siempre había estado acostumbrada la vieja aristocracia porteña. Son los años del Manucho festivo y dandy, que dará mucho de qué hablar, y no tanto por su faceta estrictamente artística, como por el comportamiento extravagante y anacrónico que de modo aparentemente desdeñoso suele adoptar de cara a la sociedad.

Cuando puede, o cuando lo cree conveniente, intenta contrarrestar esa imagen exageradamente clasista y anacrónica que de él se va formando en la sociedad, pero a veces son sus propias palabras las que alimentan aún más esa fama de intelectual snob: “Todo eso no es cierto, pero odio ir en metro, en colectivos, prensado entre tanta gente” (A fondo, 2000). Palabras que nos recuerdan ese “orgullo de raza” del que habla insistentemente el duque Orsini en sus confesiones, personaje en el que precisamente se dan cita también esas dos facetas en apariencia tan opuestas de su creador, la superficial de Manucho y la seria de Mujica Láinez:

Que el lector no refunfuñe y trate de comprenderme: yo era así, frívolo, superficial —siendo, por otro lado, profundo y complejo—; tenía ansias de reconocimientos que me afirmaran en la posición mundana que me correspondía, aunque contaba también con una inmunidad congénita que se afianzaba en mi sangre y en derechos que suponía divinos. Era, simultáneamente, muy seguro y muy inseguro.

(Bomarzo, 2009: 118)

Su chocante forma de vestir, típica de otros tiempos, los multitudinarios eventos en los que participa, como lujosas cenas, fastuosos bailes y bulliciosas fiestas de disfraces, muchos celebrados directamente en su casa, todo parece ser calco de aquellos ambientes

refinados y algo decadentes a los que perteneciera su familia. Y al no poder aceptar la desaparición de aquel pomposo y refinado mundo al que se sintió tan vinculado desde niño, al no poder renunciar a sus propias señas de identidad, la única alternativa que le quedaba era imitarlo de forma provocadora en su vida cotidiana o plasmarlo lo más fielmente posible en su mundo literario.

De hecho, más allá de lo criticable que pudiera ser esta actitud suya tan peculiar, no cabe la menor duda de que ese estilo de vida será un medio envidiable para poder reflejar en sus relatos los últimos ecos de esa clase que no abandona su debilidad por el lujo y las fiestas, ni aun en el mismo borde del abismo. “Aprendí mucho de esa sociedad frívola que frecuenté” reconoce el autor (Vázquez, 1983: 41).

La saga porteña es un grupo de cuatro novelas con la que Manucho retrata y recupera la peculiar forma de vivir de la oligarquía porteña, y muchas de las escenas en que describe de forma certera y minuciosa aquellas atmósferas cargadas de bullicio y suntuosidad, podrían ser sin más una de las fiestas protagonizadas por el mismo Manucho:

se bailaba, se bailaba... se bailaba en los clubs, en los teatros, en los jardines, en los cafés, en muchas casas de familia... Por las ventanas abiertas, más allá del mediocre ornato de pino y lienzo de la calle, se veía a las parejas que giraban y giraban: era la época de las faldas muy ampulosas y del tontillo. Giraban las mujeres como flores rosadas, celestes, amarillas, en brazos de unos hombres severos, barbudos, enguantados (se podía sospechar que dentro de los guantes escondían unas garras de leones), dramáticamente trajeados de negro. Los pianos no tenían vacación... ¡Cuánta fiesta!... [...] Nosotros también nos divertíamos: en otra forma, evidentemente, señorial, porque no olvidábamos nuestra posición en el barrio y en la República. En el balcón principal estaban el senador, Clara y sus hijos. Había invitados en torno.

(La casa, 1983: 7)

Fiestas y bailes muy parecidos, con el mismo aire refinado y pomposo en el que años más tarde hallaremos al duque de Bomarzo, subrayando que los hábitos del autor habían de ser remedados por su personaje, tras el cual siempre se deja entrever él mismo:

Bailamos hasta muy tarde. La marquesa Isabel de Mantua, que era nieta de Ferrante de Aragón, rey de Nápoles, y acarreaba en la sangre el caudal de numerosas generaciones de afabilidad cortesana y de repetir fórmulas que facilitaban el trato en sociedad, me dijo en una pausa de la música que yo bailaba muy bien, que poseía un donaire espontáneo. Y aunque yo sabía demasiado que no era cierto, pues la mentira era obvia, hubiera deseado que ese baile no terminara nunca, que bailáramos y bailáramos, de noche, de tarde y de mañana, sin detenernos, como animados muñecos o como si fuésemos unos príncipes embrujados, inclinándonos e incorporándonos al galano compás, avanzando un pie, tendiendo la diestra, haciéndonos reverencias cadenciosas como los cardenales en la capilla, a fin de que todo, desde que habían llegado a Bomarzo los Farnese, resultara un ballet irreprochable, mientras los días se encendían y se apagaban en los balcones, y los astros que aseguraban mi infinita presencia, movidos por el mismo ritmo de violines, continuaban diseñando su eterna danza pausada en la altura.

(Bomarzo, 2009: 195)

b) Una curiosa cuanto fallida aventura política

Manucho, candidato antiperonista

Durante estos años llega a hacer incluso incursiones en el mundo de la política, aunque poco felices, al dejarse convencer por un amigo de familia para presentarse a las elecciones del 11 de noviembre de 1951, como candidato a diputado por el conservador Partido Demócrata, que reúne a buena parte de los adversarios del peronismo. Por aquellos entonces Domingo Perón se hallaba en uno de los puntos más álgidos de su carrera política, mientras que la popularidad de Manucho quedaba limitada casi exclusivamente a la clase alta bonaerense, y era debida sobre todo a su aspecto de bohemio algo estrafalario. El resultado fue que, obviamente, no salió elegido (Hermes, 1991: 73).

Es éste un gesto se nos antoja más bien como un intento desesperado por detener el proceso de derrumbe de una clase, la suya, ya condenada a la aniquilación desde hacía bastante tiempo. Es como si quisiera evitar lo inevitable, es decir participar en persona en la vida política del país, para desviar así el rumbo de la historia y regresar a la situación inmediatamente anterior a la ruina en que ya se hallaba la vieja clase dirigente.

Tras este sonoro fracaso político, a nuestro autor no le quedaba otra alternativa que la que sólo la literatura le podía brindar: reflejar en su obra los últimos estertores de una forma de vida que tocaba a su fin y que, si bien resultaba imposible librar de los embates de los nuevos tiempos, urgía al menos retratarla para salvar del olvido el mundo de sus antepasados. Al año siguiente inauguraría con su novela *Los ídolos* dicha

“tetralogía porteña” en la que, como acabamos de ver en el apartado anterior, hallaremos una atmósfera y una variopinta galería de personajes que remiten en buena medida al entorno del autor, cuando no a él mismo:

Conviven en él el intelectual y el hombre mundano. La literatura es para Mujica una forma de vida; el «ocio» un medio para consagrarse a la literatura y la escritura sin descuidar la mundanidad; la narración, el testimonio de un tiempo y un espacio que le tocó vivir, y de otros que le tocó soñar; sus cuentos y novelas son memoria de la aristocracia terrateniente rioplatense, su encumbramiento y decadencia vertiginosos.

El punto de vista es múltiple y complejo: el hombre, involucrado en ese grupo, aporta la intransferible precisión de la experiencia; el intelectual, toma distancia y juzga; el escritor, que aúna a ambos, se sirve de los dos y cuenta con implacable ternura las contradicciones de un grupo opulento y caduco, cerrado y selecto, que marcó la vida de una ciudad: Buenos Aires.

(Fléming, 1999: 16-17)

Malogros que unen a Manucho y a Vicino

Los resultados tan decepcionantes en esta tentativa política lo acercan curiosamente a las actitudes extravagantes típicas de algunos de sus personajes literarios. Así, nos viene casi espontáneo recordar las frustradas empresas bélicas del duque Orsini, que en un cierto aspecto se corresponden con las campañas políticas de la época contemporánea. En efecto, ambos, escritor y personaje, se ven obligados a dar ese paso debido a las circunstancias. En el caso de Manucho, fue un amigo el que lo convenció;

en cuanto a Vicino, era su condición de *condottiero* el que lo impelía a partir hacia el norte las guerras del norte de Europa junto a otros nobles italianos.

Salvando las diferencias de contexto y la dramaticidad de la situación en que se halla el noble italiano, las palabras pronunciadas por este último al encaminarse a un desastre ya anunciado (“Resolví, muy contra mi voluntad, ir a la guerra”, p. 267) o al expresar los sentimientos de frustración, dolor e impotencia que se apoderaban de él, con sólo recordar el desastre de sus acciones en el campo de batalla (“No me extenderé demasiado en la narración de la campaña de Metz, que sólo entristece para mí desilusiones dolorosas”, p. 271; “La campaña de la frontera de Flandes no pudo ser más desgraciada. Cuando la evoco, se me eriza la piel”, p. 273), podría haberlas pronunciado perfectamente el mismo Manucho tras sus intentos fallidos en campo político.

La evidencia de que tanto desesperado intento de defender una concepción de la vida ya desbaratada por el curso de la historia, había sido del todo inútil, provoca en autor y personaje sensaciones de angustia muy equiparables. Por lo tanto las siguientes palabras, puestas en boca del duque jorobado, se hubiesen casado perfectamente con el estado de ánimo de Mujica Láinez al ser consciente de su impotencia ante el final de toda una época:

El final de la empresa está envuelto en mi memoria dentro de una nube grisácea. Fue como si Horacio, al morir, se llevara con él todo el color y todo el brillo. Las armas y los ropajes, las empavesadas velas, las proas doradas, cuanto hasta entonces había contribuido a rodearnos de un halo maravilloso, palideció como si una carcoma sutil hubiese comenzado a roer la esencia misma de lo que constituía nuestro esplendor. [...] mis esperanzas se derrumbaban y me dejaban solo, una vez más, con mi propia realidad sin consuelo. No tenía ya a quien recurrir para apoyarme en la ruta.

(*Bomarzo*, 2009: 333-334)

La renuncia de Manuel Mujica Láinez a aventuras políticas similares sellan su total resignación a aceptar, por mucho que le pesara, la inexorable aniquilación en acto de su añorado mundo. Lo único que le quedaba era concentrar todas sus energías en la faceta de escritor, única posibilidad de conseguir aún salvar su esencia de hombre y sus ideales, si no en la realidad, por lo menos reviviéndolos a través de sus creaciones literarias.

Siguiendo con el parangón, venía a ser una situación similar a la de Vicino Orsini: éste dedicará buena parte de su vida intentando alcanzar una quimera, la inmortalidad, y tras una larga serie de vanos intentos al final, ya desesperado, se consolará creando el Bosco Sacro como testimonio de sus sueños y esperanzas. Por consiguiente, para ambos, para Manucho y para Vicino, el arte era la única herramienta con la que reivindicar su mundo y su propia identidad:

El bosque sería el Sacro Bosque de Bomarzo, el bosque de las alegorías, de los monstruos. Cada piedra encerraría un símbolo y, juntas, escalonadas en las elevaciones donde las habían arrojado y afirmado milenarios cataclismos, formarían el inmenso monumento arcano de Pier Francesco Orsini. Nadie, ningún pontífice, ningún emperador, tendría un monumento semejante. Mi pobre existencia se redimiría así, y yo la redimiría a ella, mudado en un ejemplo de gloria. Hasta los acontecimientos más pequeños cobrarían la trascendencia de testimonios inmortales, cuando los descifrasen las generaciones por venir. El amor, el arte, la guerra, la amistad, las esperanzas y desesperanzas... todo brotaría de esas rocas en las que mis antecesores, por siglos y siglos, no habían visto más que desórdenes de la naturaleza. Rodeado por ellas, no podría morir, no moriría. Habría escrito un libro de piedra y yo sería la materia de ese libro impar.

(Bomarzo, 2009: 706)

El momento de la revancha y un feliz hallazgo

De todas formas, la decisión de no presentarse a otras elecciones no significaba desinterés hacia la sociedad argentina. El peronismo era considerado como un serio peligro para los intereses de la oligarquía nacional, y las secuelas de ese duro enfrentamiento entre dos visiones del país tan irreconciliables alcanzaron también a la familia del escritor. Su hermano, importante diplomático desde los años cuarenta, es cesado y se ve obligado a marcharse al extranjero.

El mismo escritor había perdido años antes su puesto de funcionario en el Museo Nacional de Arte Decorativo. Por consiguiente, siguió manifestando su oposición a Perón desde la SADE, y en 1955 se le brindó la gran ocasión de cubrir un cargo institucional de claros matices políticos con el que mostrar públicamente su comunión con el antiperonismo oficial: en las elecciones de septiembre de ese mismo año, triunfa la coalición que se opone al coronel Perón y se forma el gobierno de la denominada “Revolución Libertadora”. Es una ocasión única para el desquite por parte de muchos intelectuales que habían estado padeciendo las consecuencias de su militancia política. Manucho no se la deja escapar y acepta la propuesta de nombramiento como Director General de Relaciones Culturales del Ministerio de Relaciones Exteriores, función que desempeñará durante pocos años.

Más allá del aspecto estrictamente político, lo que a nosotros más nos interesa de esta experiencia es su relación directa con el quehacer artístico del novelista porteño. En efecto, además de introducirlo aún más en el mundillo artístico e intelectual, tanto nacional como internacional, este cargo le dará la posibilidad de incrementar sus numerosos viajes por todo el mundo. En el que emprende a principios de 1958, el último que hace como director general, recorrerá durante seis meses buena parte de la cuenca mediterránea. Durante su estancia en Italia tiene lugar su primera visita a la hasta entonces casi desconocida localidad de Bomarzo.

Paseando por aquel parque adornado con enigmáticas estatuas labradas en la roca viva, se produce ese momento mágico en que una barrera levantada sobre miles de kilómetros y cientos de años de distancia, no impedirá que se produzca el asombroso encuentro entre un escritor argentino y un olvidado miembro de la casa Orsini. Con él nace el proyecto de la novela *Bomarzo*, en la que convergen y se fusionan la autobiografía de ambos, hasta crear un nuevo personaje, el duque giboso, a mitad de camino entre la historia, la personalidad de Manucho y su portentosa fantasía.

Ese instante en el que un gesto, el de entrar en la Boca de Orco, unirá para siempre a ambos, se transformará en el elemento primordial de toda la obra, columna central de su estructura narrativa, tema principal que guía toda la trama y clave al enigma que encierra desde el principio las memorias de Vicino. No es una casualidad que tanto la dedicatoria que da inicio al relato (“Al pintor Miguel Ocampo y al poeta Guillermo Whitelow, con quienes estuve en Bomarzo, por primera vez, el 13 de julio de 1958”, 2009: 17), como uno de los últimos párrafos del texto (“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”, (2009: 839), aludan a ese fascinante encuentro entre dos vidas y dos mundos que, después de todo, gracias a la pluma del escritor, nos llegan a parecer mucho más cercanas de lo que se pudiera imaginar.

c) Mujica Láinez y la huida del presente a través del arte

Arrecian las críticas contra el escritor

Durante su participación en un congreso de la SADE, celebrado en Paraná en 1964, tuvo una experiencia algo agridulce, que mostraba claramente cómo sus nuevas propuestas artísticas podían provocar en un país ya enfrentado en el terreno ideológico, reacciones tan contrapuestas. Por un lado, se reunió allí con un grupo de escritores noveles admiradores suyos, algo que llegó a emocionarlo mucho.

Pero además, por contra, fue ocasión de un desencuentro con el artista izquierdista Juan L. Ortiz quien, capitaneando a un grupo de jóvenes tan exaltados como él, llegó a criticarlo repetidamente por su decisión de ambientar *Bomarzo* en unas coordenadas espacio-temporales que nada tenían que ver con la realidad argentina (Hermes, 1991: 244). No era la primera vez que desde los ambientes próximos al marxismo se le acusaba de tomar una actitud y una forma de escribir aparentemente conformista o,

cuanto menos, indiferente al sufrimiento del pueblo, opuesta por consiguiente al ideal de literatura comprometida.

Otras expresiones artísticas, como medio de evasión

La vocación autobiográfica, que transforma a la literatura en el principal instrumento para reflejarse a sí mismo en el marco de la sociedad en la que vive el escritor, llega a ser igualmente una ayuda preciosa en los momentos difíciles de la vida. Cuando el individuo se siente perdido, desorientado en un mundo tan lejano de sus ideales, hay ocasiones en que ese sufrimiento es casi insoportable, pues se es consciente de pertenecer espiritualmente a una época que se opone a la realidad en que uno se halla. A veces nuestro novelista se desahogaba en la correspondencia que mantenía con amigos, como cuando se sincera así con Victorina Ocampo (*Sur*, 1986: 81):

Perdóname el tono quejumbroso, pero pese a la hermosura del día, no consigo emplear uno más feliz. Miro por las ventanas, de tanto en tanto, mientras te escribo; miro los árboles, las sierras; los pájaros regresan en multitud a "El Paraíso"; y cuando comparo tantas bendiciones con la maldición peroniana, mi desazón oscila. [...] Acaso, por lo demás, no es ese el destino de todos los que hemos sido ubicados, con refinada crueldad, entre dos épocas?

Más a menudo, era la literatura misma la que le servía de soporte para evitar que el ambiente hostil terminara arrollándolo, alienándolo a través de la anulación de las esencias de su identidad. De este modo el arte se convierte también en un "objeto

transicional” que, a la vez que refuerza los propios ideales a través de lo que Duccio llama “autocoscienza riflessiva” (1995: 36), los defiende de los ataques externos.

Así, en este periodo marcado por tanta actividad creativa, nuestro novelista tendrá también la oportunidad de descubrir otras facetas artísticas, a veces muy diferentes de la estrictamente literaria. Son proyectos que en ese afán del escritor por expresar su insaciable fantasía, suelen sobreponerse a menudo unos sobre otros. Se da incluso el caso de su dedicación a impulsos inspiradores cuya materialización requieren viajes y una seria labor de documentación, cuando aún están por concluir proyectos iniciados anteriormente. Llama la atención su obra como dibujante. Aun reconociendo su falta de habilidad y talento en el arte pictórico, se atreve a preparar la exposición titulada “Laberintos”, en la que presenta curiosos dibujos acompañados por sendos poemas compuestos por él mismo (*A fondo*, 2000).

Sin embargo, mucho más fructífera será en cambio su actividad traductora. El mismo año en que publica *Bomarzo* aparecen también sus *Cincuenta sonetos*, traducción al español de otros tantos poemas de Shakespeare, en los que demuestra tanto su dominio de la lengua inglesa como la destreza para adaptar en unos versos castellanos de impecable factura, lo que el gran poeta inglés compusiera más de tres siglos antes. Las razones por las que toma esta decisión pueden ser varias, la más simple de todas su admiración al gran poeta inglés o la falta hasta entonces de una versión en nuestra lengua de los sonetos. Sin embargo, como él confesará, lo que lo embarcó en esta aventura poética fue la necesidad de evadirse de un período histórico muy difícil para la Argentina: “Empecé con la traducción de los 50 sonetos de Shakespeare. Los escribí para olvidarme del primer gobierno de Perón” (*A fondo*, 2000). Una cruda

realidad cada vez más caótica y más lejanas de los ideales o aspiraciones del escritor lo llevará a buscar de nuevo refugio en la literatura.

Este repentismo versificador desembocará también en composiciones poéticas de tono claramente humorístico sobre personajes y situaciones del periódico *La Nación* en el que sigue trabajando, pero en este caso lo hace más como pasatiempo jocoso que con la seria intención de publicarlos. (Cruz, 1978: 125)

Durante varios años hará igualmente varias incursiones en el mundo teatral con el estreno de sus versiones en castellano de *Les femmes savantes* de Molière, *Les fausses confidences* de Marivaux, *Anima nera* del italiano Patrone Griffi y *Sueño de una noche de verano* de Shakespeare. Esta última la llevará a cabo según la adaptación de George Neveux, que traducirá en colaboración con el poeta y amigo íntimo Guillermo Whitelow. Es precisamente éste quien acompañaba a nuestro autor durante su primera visita a Bomarzo, y al que dedicará la homónima novela. Esta experiencia lo animará a preparar varias obras teatrales originales suyas, pero al final se demuestran intentos fallidos que abandona al poco tiempo, por considerarlos una labor ardua (Cruz, 1978: 141).

Su traslado a El Paraíso

Tras unas décadas de incesante labor intelectual y artística, Mujica Laínez da un vuelco completo a su vida, marcada finalmente por la tranquilidad y el recogimiento: su retiro en El Paraíso, una mansión situada en la sierra cordobesa, a unos quinientos

kilómetros de Buenos Aires. Esta decisión, tomada en 1969, coincide con su jubilación en la redacción del diario La Nación, tras casi cuarenta años de ininterrumpida carrera periodística. Ya empezaba a sentir agotamiento y necesitaba buscar por todos los medios un remanso de paz que lo llevase bien lejos de la vida frenética que había tenido hasta entonces en la capital.

Los nuevos aires que corren por la Argentina y que la van convirtiendo irremediabilmente en una sociedad en la que Manucho ni quiere ni puede reconocerse, provocarán en él una tendencia aún más acentuada a la evasión, simbolizada por esta finca, a la que se trasladará con toda su familia y con todas sus pertenencias, y de la que sólo saldrá para viajar o participar en actos relacionados con su condición de escritor.

Tras tomar esta decisión, no descansará hasta realizar por fin su sueño. Se dedicará con tanta abnegación a su nueva empresa que no ahorrará ni dinero ni energías para lograrlo. Llegará incluso a sacrificar durante un largo periodo de tiempo su principal pasión, la escritura, y tanto esfuerzo le provocará también algún que otro problema de salud. Estos años de tanto ajeteo los describe en *Cecil*, la primera obra que escribe en su nuevo hogar:

Tardó un año, con la sola ayuda de su mujer, en arreglar la casa, en distribuir en ella las cosas incontables que transportó de Buenos Aires; en encaminar cada una hasta el sitio para el cual parecía predestinada, por arcano designio, desde que la adquirió, decenios antes de que ni soñase venir aquí; y no bien consiguió su fin —que en verdad no se concretará nunca, pues siempre habrá algo que añadir a la minuciosa composición—, gozó enseñándola. [...] Supongo que es por eso que hace dos años que no escribe [...]. Se llega así a la biblioteca, estrecha y larga, dividida por dos arcos conventuales. Los volúmenes, alineados por temas y por orden alfabético —lo que significó siete meses de tenaz trabajo sin socorro y una

enfermedad misteriosa, literaria, originada vengativamente en los hongos de los libros—, tapizan los muros.

(*Cecil*, 13-14)

Observando atentamente los aspectos biográficos más sobresalientes de nuestro autor, podemos decir que su propia vida representa nítidamente esa visión cíclica y circular que tiene de la historia de la Humanidad (su vejez calca casi exactamente el ambiente hogareño en que nació y creció) y esa necesidad de apartarse de una sociedad con la que no se identifica, buscando como alivio la evasión, a través de su familia y del pasado glorioso de su clase social. Con su creación artística, apéndice de su vida real, ocurre otro tanto. De poder reunirlos, formarían multitud todos los personajes mujicienses que resuelven aislarse del mundo que les circunda para remedar en la medida de lo posible el mundo con el que se identifican, aunque haya de ser de forma artificial. Tenemos entre otros muchos personajes con estas características a Duma en *Los ídolos*, a las criadas de *La casa*, al tío Baltasar en *Los viajeros* y a los protagonistas de *Invitados en El Paraíso*, es decir en todas las novelas que forman parte de la saga porteña, con las que nuestro autor narra precisamente la desaparición del viejo patriciado bonaerense.

Pero es sin lugar a dudas Pier Francesco Orsini el más famoso y emblemático de todos. Siete años antes de que Manucho se fuera a vivir a su nueva casa, el duque jorobado ya había trabajado frenéticamente para amoldar el castillo de Bomarzo a sus gustos y para construir el Sacro Bosque, su autobiografía en piedra, en la que había decidido aislarse del mundo para siempre:

 y allí les comuniqué lo que proyectaba. Quería aprovechar el oculto pasadizo, ignorado de todos, que descendía hasta el valle, y para ello era imprescindible contar con su cooperación.

Abajo, más allá del jardín, en pleno bosque, haría un gran *Ninfeo*, con fuentes, estatuas, frutas y habitaciones excavadas, a semejanza de los que adornaban otras señoriales posesiones, y en su interior, que estaría en comunicación directa e invisible con el castillo, por medio del pasadizo mencionado, emplazaría mis colecciones y tendría un lugar mío, sólo mío, disimulado, disfrazado de las miradas de los demás por la apariencia convencionalmente ornamental de las fachadas, donde podría recluirme cuando se me ocurriera.

En seguida puse manos a la obra.

(*Bomarzo*, 2009: 605-606)

Es como si nuestro escritor por fin hiciese realidad el sueño de construir un edén a su medida, del que volvieran a formar parte las personas y los objetos tan entrañables que constituyeron durante sus primeros años de existencia verdaderos puntos de referencia. Sin ellos prácticamente se habría visto solo y perdido en un mundo que consideraba extraño y hostil. En realidad se trataba una vuelta al pasado, preconizada a lo largo de todas sus creaciones artísticas y que en la etapa final de su vida podía conseguir tras la oportunidad que le estaba brindando aquella sugestiva casona de montaña.

Esta decisión no pasará desapercibida, y de la misma forma que su vida mundana anterior, sus declaraciones directas y sarcásticas habían creado noticia, este mismo revuelo era provocado esta vez por una especie de conversión eremítica que muchos achacaban a su edad y otros a un nuevo truco de marketing. De nuevo *Cecil* nos será útil para recoger los momentos de esa mudanza:

No comprendían, en lo que a mi amo respecta, su necesidad de apartarse, a esta altura del camino, de las sendas demasiado transitadas, para que ese otro "smog" que es la novelera bruma no le impidiese ver con lucidez dentro de sí mismo. Como él se caracterizó, pues la frivolidad es uno de sus muchos ingredientes psicológicos, por la tenacidad con que participaba del mundano estrépito, aun en sus manifestaciones más tontas —sin captar que al narrador todo lo nutre—,

resolvieron al fin que su exilio voluntario constituía una actitud, una "pose" más, y un medio astuto para continuar llamando la atención con un nuevo artificio, y cada vez que el Escritor regresó a Buenos Aires, muchos lo comentaron como si fuese una traición y un testimonio de su flaqueza.

(*Cecil*, p. 23)

Y no le molestará que la prensa saque a luz el tópico de la torre de marfil, porque para él ese refugio, hecho a imagen y semejanza de su hogar infantil y de todas las casas patricias que tanto le habían atraído tanto, era un codiciado premio al que siempre había aspirado, y que sólo ahora lograba alcanzar. Como se infiere de las siguientes palabras con que continúa comentando en *Cecil* este hecho, no faltará ese ingrediente elitista suyo tan característico, que tantas ampollas levantara durante decenios en la sociedad bonaerense:

No le importó que alguno recurriese, en la charla, a la metáfora remanida de la torre de marfil. Para meterse en una torre de marfil — pensó— hay que conquistarla. Al contrario de lo que se dice, la torre de marfil es el gran premio y la gran aspiración de quienes son sinceros consigo mismos. La torre tiene ventanas, numerosas ventanas, y un encendido fuego. La mía dispone también de una puerta, no para que por ella entren los de afuera, sino para que el de adentro salga. Es menester, eso sí, ganarla, como en la Edad Media se ganaba un bastión. Quienes no la logran —que son los más— fingen mirarla con desdén y berrean la urgencia imprescindible, para un escritor, de hundirse en la ciénaga de la multitud. Pero la torre constituye para ellos un desesperante espejismo no confesado.

d) Inicio de una nueva etapa literaria

Bomarzo, como línea divisoria

En 1957 Manuel Mujica Láinez daba por concluida la que será conocida como tetralogía porteña, tras la publicación de *Invitados en el Paraíso*. Si bien es verdad que habrá que esperar cinco largos años hasta la aparición de su siguiente novela, *Bomarzo*, ese largo lapso de tiempo no es consecuencia de agotamiento o de desinterés por parte del autor, como podría pensarse en un primer momento. No tiene nada que ver con una supuesta crisis de inspiración ni nada parecido. Si acaso, podríamos considerarlo como un momento de transición que pronto dará paso a un giro radical en su quehacer artístico, giro que lo llevará directamente a la cumbre de su carrera literaria y de su fama internacional.

Se trata del período en que nuestro autor, tras su primera visita a la localidad de Bomarzo, se concentrará por completo en una de sus obras más ambiciosas, las memorias de Pier Francesco Orsini. Es como si hubiese decidido tomarse un tiempo de reflexión, durante el cual replantearse todo lo hecho hasta entonces, con el fin de llevar a cabo un cambio de rumbo en su obra, aportando grandes novedades que, aun sin romper la unidad general de toda su narrativa, sí marcarían a partir de ese momento su producción artística.

Bomarzo y la inauguración de este cambio de rumbo

Como consecuencia, el primero de estos proyectos literarios, *Bomarzo*, lo podemos considerar como un gran hito en su carrera literaria, tal vez el más importante de todos, la verdadera línea demarcadora entre una forma de escribir de claro sabor local, centrada en su tierra, y otra mucho más internacional, que lo abre al exterior.

Es ésta la razón de ese silencio artístico que abarca desde la publicación en 1957 de *Invitados en "El Paraíso"* hasta 1962, año en que ve la luz *Bomarzo*. Esta magnífica novela ambientada en el Renacimiento italiano es la más compleja de todas las escritas hasta entonces por varios motivos. En primer lugar por la fatigosa investigación que comporta, pues supuso casi cuatro años de estudio y de viajes en busca de material de lo más variado posible, parte de él obtenido de formas igualmente curiosas e incluso sorprendentes. Algo que confirman los voluminosos cuadernos de anotaciones utilizados por el autor, fruto de su paciente dedicación y tenacidad. A lo que habría que añadir otros dos aspectos: lo atrevido y arriesgado del proyecto, que llevaba al novelista bien lejos de su tierra natal y lo expondría a feroces críticas; así como la extensión de la obra, la más voluminosa hasta esa fecha, con sus más de 700 páginas.

Manuel Mujica Láinez no podía empezar de mejor forma esta nueva época de su carrera artística. *Bomarzo*, además de ser una de sus obras maestras, simbolizará esa trascendental transformación a que se verá sometida su narrativa a partir de ahora. Las novelas que le seguirán serán muy diferentes entre sí, en los escenarios elegidos, en las fuerzas temáticas y en el mismo tono con que el autor narra pero, como veremos más adelante, respetando en todos los casos algunos importantes elementos en común.

En efecto, con las cuatro novelas publicadas en esta década se produce un interesante acercamiento hacia propuestas narrativas novedosas, mediante las cuales el escritor consigue reflejar aún mejor sus propias inquietudes, que son las de siempre, si bien desde otras perspectivas o incluso mediante temas y motivos del todo originales. En estas obras suele darse un pulso constante con la historia, a la que manipula sutilmente adentrándose en sus recovecos para manejarla mejor desde el interior, como ocurre con *Bomarzo* y *El unicornio*, o bien burlándose de ella directamente, como síntoma de rechazo de las extenuantes sesiones de estudio a que le habían obligado las dos obras que acabamos de mencionar. Ésta es la causa por la que a *Crónicas reales* y *De milagros y melancolías* se les denomina “novelas antihistóricas” :

Escribí Bomarzo y El Unicornio. Luego me pasó algo semejante respecto a «lo histórico». Esas novelas me habían dado mucho trabajo, tuve que estudiar mucho. Así que necesitaba un desquite (lo irónico-fantástico que dices tú) con la historia. Pese a todo hay un erudito argentino, cuyo nombre no voy a decir, que asegura que mi mejor libro es *Crónicas reales*.

(Villena, 1979: 22)

El ciclo europeo de novelas

En efecto, a pesar de tener un aspecto tan aparentemente diverso, la autobiografía del duque Orsini y varias de las novelas que irán apareciendo en los siguientes años, destacan por ser diversas reformulaciones de los mismos intereses del escritor argentino, y por reflejar su impelente necesidad de abrirse a nuevos cronotopos, con el objetivo de salir por fin de las estrechas fronteras nacionales que hasta entonces lo habían tenido atado.

En el caso concreto de *Bomarzo*, *El Unicornio*, novela que se publica tres años después, y *El laberinto*, escrita ya en los años setenta, la unidad entre ellas es tal que, como recoge Depretis (2000: 128-19), los estudiosos Francés Vidal, Jorge Cruz y Cerrada Carretero las han denominado “trilogía europea”, “tríptico” y “ciclo de novelas históricas” respectivamente. Según muchos críticos, es ésta la época dorada de Manuel Mujica Láinez, por ser la que mejor refleja sus inquietudes.

Bomarzo es la novela que da inicio al llamado ciclo histórico, en el que se recrean diferentes épocas de países de la cuenca mediterránea, algo que va acompañado además por una curiosa continuidad cronológica: la Edad Media en el relato del hada Melusina, el Renacimiento en las memorias de Vicino y el Barroco en el historia de Ginés de Silva (Francés, 1986: 218). Y la principal novedad es precisamente ésa, su internacionalización como escritor, la apertura de su fantasía a nuevos horizontes, que la trasladan a coordenadas temporales y espaciales tan distintas de las suyas propias y de las tratadas en su obra hasta entonces, con las que simboliza este importante salto de calidad artística (Francés, 1986: 115).

Aparte del cronotopo, aparecen otros elementos que refuerzan este cambio. Destaca el tono equilibrado que guía las tres novelas, a mitad de camino entre lo serio y lo irónico. Pero son aún más significativas las recurrencias estructurales y temáticas que se dan en todas ellas, y que podríamos resumir de la siguiente forma: el uso de la historia como materia estructural, a partir de la cual se cuenta la vida de uno o más personajes principales, y la reiteración de una serie de ejes temáticos. En cuanto al último punto, este grupo de temas son en realidad una de las constantes más caracterizadoras de toda la narrativa mujiciense que, en el caso específico de la trilogía europea, llegan a convertirse en el pilar a partir del cual se va montando toda la trama. Nos referimos en

primer lugar al tema de la inmortalidad, de la que nos ocuparemos en la cuarta parte de la presente tesis, junto al cual aparecen también los de la homosexualidad, la guerra o la estrecha convivencia entre lo real y lo fantástico.

Por último, podemos subrayar también en las tres historias una especial armonía con la que se amalgaman elementos de procedencia tan dispar, y el montaje de unas historias de gran complejidad, para cuya preparación se le ha requerido al autor grandes dosis de paciencia y una singular maestría. De hecho podemos considerarlas novelas de sorprendente coherencia interior, con una recreación de la época impecable, dentro de la cual encajan a la perfección personajes verdaderamente existidos junto a otros inventados (Depretis, 2000: 128-19). Algunos, en concreto los protagonistas de la trama, resultan ser tan complejos, modernos y contradictorios como su mismo creador, entre los que destaca el mismo duque Orsini, en muchos aspectos su alter ego.

9.3. *BOMARZO*, UNA AUTOBIOGRAFÍA FANTÁSTICA DEL AUTOR?

a) *Bomarzo* y las literaturas del yo

Ya hemos visto en la primera parte de la presente tesis lo complejo que es poder clasificar una obra literaria que se haya a mitad de camino, en esa tierra de nadie, entre el pacto autobiográfico y el novelesco. Tras haber aplicado los diferentes parámetros y reglas de cada uno de tales géneros a la narrativa de Mujica Láinez, hemos llegado a clasificar *Bomarzo*, junto a otros relatos, con la etiqueta de “autobiografía ficcional”, por ser una novela en la que en parte se aceptan y se respetan los principios del género autobiográfico, en concreto el de identidad en su segundo segmento, A/N=P. Lo que coincide con lo que Isabel de Castro denomina autobiografías fictivas, que según ella son “aquellos relatos en los que el personaje escribe sobre sí mismo, pergeña una historia de vida” (1993: 152-153). Al escribir el mismo Pier Francesco Orsini su propia historia de vida, *Bomarzo* merece ese calificativo.

Nosotros además le hemos añadido el adjetivo “verosímil” por ser su protagonista un ser humano, en concreto un personaje histórico realmente existido. Lo cual lo distinguiría de obras similares que, sin embargo, tendrían como narrador-protagonista cosas, una vivienda en *La casa* o una sortija en *El escarabajo*, o bien un animal irracional, un perro en el caso de *Cecil*.

Como consecuencia, creemos haber demostrado en el capítulo correspondiente con datos suficientes, que ese calificativo es adecuado y puede ser aplicado a la historia de Vicino, por lo que no volveremos a esa cuestión. Sí nos parece más interesante comprobar ahora si, bajo esa forma que en parte recuerda la estructura de la autobiografía pura, se haya una verdadera introspección que hace el autor sobre sí mismo, aunque sea realizada usando una identidad y un cronotopo que no coinciden con los propios del escritor; o si en cambio el material autobiográfico que subyace a la historia de este duque renacentista es tan discontinuo y de tan poco peso que la ficcionalidad, elemento imprescindible en toda creación narrativa, supera con creces la aportación específica de la vida y de la personalidad del autor.

Introspección bajo disfraz histórico

Es obvio que nosotros nos decantamos por la primera opción, es decir, que tras la voz de Vicino puede entreoírse la del propio escritor, y que una trama tan compleja como la de *Bomarzo* sostiene muchos aspectos autobiográficos de Manucho que él mismo, apoyándose en su personaje, autoanaliza con una clara intención introspectiva y restrospectiva, aunque haya decidido hacerlo usando todos los instrumentos que la creatividad del género novelesco le pone a disposición.

Desde este punto de vista, toda esa parafernalia de eventos históricos de los que está repleta la novela, la infinidad de personajes -algunos reales, otros inventados- que no dejan de pulular por sus páginas, y una larga serie de relaciones complejas, a menudo extravagantes o incluso perversas, que el protagonista instaura con su entorno y con él

mismo, podrían parecer diversivos que el escritor porteño, verdadero demiurgo, usa con suma habilidad para deslumbrar al lector. Pero en el fondo, tras este variopinto entramado narrativo repleto de tanto colorido y de tanta belleza artística, Manucho disimula su mirada hacia su propio interior, aunque sin llegar a esconderla del todo. Llevado por un sincero impulso autobiográfico, no deja de autoanalizarse, de observar y reflexionar sobre su pasado, para reinventarse e interpretar una vez más aspectos esenciales de su vida y de su personalidad.

b) Herramientas de análisis

Los mismos principios, desde nuevas perspectivas

En primer lugar analizaremos las reglas usadas hasta ahora para clasificar las escrituras del yo, pero desde un punto de vista nuevo, que nos dé la posibilidad de profundizar aún más en el tema del nivel autobiográfico de *Bomarzo*. Para ello nos basaremos en la idea defendida por los últimos estudios sobre este peculiar tipo de literatura, según la cual lo autobiográfico, debido a su propia naturaleza narrativa, no puede admitir una definición prescriptiva sustentada por reglas y prohibiciones que pretendan limitar su margen de acción (García-Page, 1993: 205).

Además, como ya hemos analizado en la primera parte de la tesis, la literatura del yo no es un género estático, y en su evolución histórica no ha dejado de sufrir un sinfín de cambios, hasta crear diferentes formas de autorreferenciabilidad y distintas visiones

de cómo ha de tratarse en un texto el mundo interior del autor. Toda esta diversidad puede incluso convivir, y de hecho convive, en un mismo período.

En cuanto al aspecto formal y textual, en el que destaca sobre todo el principio de identidad, veremos cómo su interpretación exclusivamente nominal es de por sí insuficiente, por una razón muy simple: considerar que para el respeto de esta convención basta que coincidan los nombres de autor, narrador y personaje significaría provocar una simplificación harto peligrosa, pues tal homonimia podría ser manipulada con demasiada facilidad para hacer pasar por autobiográficas todas las patrañas que se quieran, algo que hurtaría descaradamente con el segundo principio que rige toda autobiografía, el de veracidad.

Al contrario, un escritor podría esconder tranquilamente su propia identidad tras un nombre cualquiera, inventado o de otra personal real, y a través de él indagar sobre su propia experiencia vital. Porque en este caso la identidad espiritual, emocional o de comunidad de vivencias, prevalecería sobre la simple coincidencia nominal. Ya hemos visto cómo en la obra literaria de Mujica Láinez hay un ejemplo de ese tipo, *Cecil*. En este texto la presencia de un perro de compañía como narrador-personaje, simple ardid literario tras el cual aparece incuestionablemente el mismo autor, no impide que la novela sea bajo otros muchos aspectos una obra de clara inspiración autobiográfica.

En cuanto al principio de referenciabilidad, mostraremos cómo en el ámbito de la literatura ficcional la verdad empírica posee un valor muy relativo, pues el contrato pragmático entre autor y lector no contempla el respeto escrupuloso de la veracidad extratextual. Más bien, el texto literario lo que sí exige es una coherencia interna entre todos sus elementos, al prevalecer en este caso la autorreferencialidad, o sea, la consideración del mundo literario creado por el escritor como una realidad

independiente del mundo extraliterario real, con sus propias reglas y leyes, que son las únicas que ha de respetar el texto.

El principio de veridicidad es contrarrestado por el de ficcionalidad. De ahí que lo importante, lo “verdadero” para el autor no sea respetar fechas y lugares exactos de los acontecimientos, o llamar a los personajes con el nombre de las personas en que se inspiran, sino más bien compartir con el lector emociones intensas del pasado, a través de la recreación artística de las situaciones que realmente las provocaron. En efecto, el autor tiene como punto neurálgico de la escritura literaria su mundo interior, que Isabel de Castro (1993:154-155) llama muy acertadamente “mismidad y autorretrato”, Son precisamente esas vivencias personales las que quiere recrear a su antojo, con el fin de recuperar recuerdos y sensaciones asociadas a ellos y, recuperándolos, conocerse mejor y mostrar su intimidad al lector bajo forma estética.

Nuevos parámetros

También echaremos mano de otros parámetros que nos ayudarán a valorar adecuadamente la obra desde esta perspectiva, para concluir si nuestra hipótesis, basada en las propias declaraciones del autor y de bastantes estudiosos, así como en datos extraídos directamente de la lectura de la novela y de la documentación sobre la biografía del escritor, es acertada o no.

En primer lugar habría que recurrir a un tercer género o subgénero literario que se da cita en el texto junto al autobiográfico y al ficcional. Nos referimos a la novela histórica, pues Mujica Láinez crea alrededor de su personaje una fantástica recreación

del Renacimiento italiano y europeo en general, fruto de una larga y extenuante labor documental, que nos ofrece multitud de datos y detalles sacados de la ciencia histórica. Es esa la razón por la cual a nivel formal, *Bomarzo* debería añadir también al calificativo de autobiografía ficcional el de novela histórica, al menos en apariencia. En esta ocasión la situación se nos presenta igualmente enrevesada, pues como veremos más adelante, las memorias del duque tampoco se ajustan del todo a los principios propios del género, sino que más bien juega con ellos y los manipula a su antojo.

Pero su interés radica en que la manipulación histórica permite al autor, no sólo reelaborar episodios de su propia vida, sino también hacer claras referencias a elementos fundamentales en su formación cultural y en su identidad personal y colectiva, como son la sorprendente y emocionante aparición en la novela de Miguel de Cervantes, o la del fundador de Buenos Aires.

Por otra parte, dentro del dominio de la literatura del yo, *Bomarzo* no se limita a respetar únicamente las reglas que rigen la autobiografía ficticia, como acabamos de comentar más arriba. Llega a adentrarse también en el territorio de otros tipos de escritura autobiográfica. Destacan por ejemplo la confesión, pues en un cierto aspecto el narrador-protagonista busca la exculpación o perdón del lector; el autorretrato, al dar descripciones de sí mismo en una atemporalidad que lo aleja del tiempo presente de autor, narrador y personaje; del diario íntimo, porque hay dentro de la novela párrafos de desgarradora sinceridad que, en apariencia, son fruto de la espontaneidad cotidiana del narrador; y las memorias, al dar Vicino, desde su subjetividad, impresiones acerca del entorno social e histórico que lo rodea.

9.4. ASPECTOS FORMAL Y PRAGMÁTICO-NOMINAL

a) Texto

Análisis descriptivo de la presencia autorreferencial en la literatura

Desde el momento en que la literatura introspectiva hace acto de presencia en la literatura occidental, la teoría y crítica literarias han ido barajando infinidad de reglas y principios para distinguir las obras que pueden ser consideradas autobiográficas de las que no lo son, o bien lo son sólo en apariencia. Conforme ha ido evolucionando el género, han ido cambiando igualmente las diferentes propuestas de delimitación de la literatura del yo. Y es tal la variedad de fórmulas y de posturas metodológicas existentes en la actualidad, que al final la única certeza es que las modalidades susceptibles de ser adoptadas por este género son infinitas, y que siempre habrá alguna excepción que refute e invalide cualquier intento de prescripción. Creemos que las palabras de Vicenta Hernández (1993: 241) son muy elocuentes al respecto:

En repetidas ocasiones se ha intentado una definición y una delimitación del género autobiográfico. Esta clasificación, afortunadamente quizás, sigue siendo imposible. La autobiografía ocupa aún un lugar a parte en la literatura, aunque no se sepa muy bien cuál.

Elementos formales de la literatura autobiográfica

Esto no quiere decir ni mucho menos que haya que criticar todo propósito de poner un poco de orden en un terreno tan variopinto como éste. Y en el caso de *Bomarzo*, para lograr esclarecer el alcance de su pulsión autobiográfica, es menester analizarlo desde todas las principales perspectivas que actualmente nos ofrece la crítica literaria. A nivel estrictamente textual, los estudiosos se han ocupado de cada uno de los componentes presentes en el texto literario, gramaticales, lingüísticos, retóricos y narratológicos sobre todo, para verificar en cuáles de ellos se puede hallar una especificidad de los géneros del yo. Nosotros nos ocuparemos de los principales, aunque sólo y exclusivamente con un objetivo descriptivo e interpretativo.

Lenguaje

Un elemento sobre el que se ha discutido mucho es la forma del lenguaje en que ha estado escrita la obra. Durante muchos años, siguiendo sobre todo las condiciones indicadas por Lejeune, se daba por sentado que la única forma posible de presentar un texto autobiográfico era como narración en prosa. Ya desde el principio nacieron

muchos reparos sobre la cuestión y, si bien es verdad que la praxis demuestra que esa es la tendencia adoptada por la mayoría de autores este género, nada impide que un texto autobiográfico se componga en verso.

La prosa no ha de considerarse una limitación, pues lo importante en este aspecto es la presencia de la narración, que es la que da lugar a que en lo autobiográfico aparezca siempre una dosis de ficción (Villanueva, 1993: 28-29). Al tratarse de la historia de la propia vida o de parte de ella, siempre será necesario relatar el paso del tiempo desde el pasado hacia el presente. De todas formas, en el caso de *Bomarzo* no hay ningún problema al respecto pues, siendo una novela, es obvio que está escrita en prosa narrativa.

Otras marcas lingüísticas y narratológicas

Hay otros muchos elementos que pueden evidenciar el grado de introspección que sustenta una obra literaria. Algunos son de tipo morfosintáctico y están relacionados directamente con la persona gramatical, propia de pronombres personales, formas verbales y de otras categorías de palabras (posesivos y deícticos). Esta marca gramatical tiene mucho que ver con el principio autodiegético, tan característico del pacto autobiográfico. En realidad, el uso de la tercera persona para referirse al protagonista no tendría por qué contradecir esta norma. Podría tratarse de un recurso del autor para apartarse, aparentemente, de su función de personaje, con lo cual adquiriría más

distanciamiento y objetividad a la hora de indagar sobre sí mismo (García-Page, 1993: 207). En la narrativa mujiciense los ejemplos son muchos: *El retrato amarillo*, *Cecil* y *Sergio*.

Sin embargo, lo habitual en la literatura del yo es usar la primera persona, que es la que ratifica explícitamente la identidad instaurada entre autor, narrador y personaje. *Bomarzo* cumple esta regla aunque, como ya hemos adelantado, el autor en el texto le da a esta primera persona una valencia no del todo clara. Suele corresponderse con el personaje, a veces se refiere al mismo autor y, ya al final de la obra, a ambos a la vez.

En ámbito netamente narratológico, son piezas importantes las figuras de autor, narrador, personaje y narratario. Muchas de las propuestas hechas sobre estas funciones narrativas tienen como puntos centrales la relación que en el ámbito textual se produce entre la persona que escribe, la que cuenta y la que protagoniza la historia. Entre las viejas condiciones indicadas por Lejeune para que una obra pueda ser considerada una auténtica autobiografía, se encontraba la identidad $A=N=P$, que ha sido el verdadero caballo de batalla alrededor de la cual se han librado las más importantes polémicas en el último medio siglo de crítica literaria. No obstante, una visión tan simplificadora de la compleja realidad autobiográfica fue superada bien pronto, y en la actualidad se tiende a evitar afirmaciones tan tajantes. El concepto de identidad en realidad puede dar mucho de sí, ya que la identidad nominal no es la única existente en el campo literario.

Otro tanto ocurre con el concepto de yo, que puede desdoblarse dentro del texto en funciones bien distintas, como son el yo reflexivo y el yo ejecutor. Si a eso añadimos el hecho de que estas figuras son entes pertenecientes a dimensiones diferentes, una proyectada desde la realidad extraliteraria, el autor, y otras con única razón de ser dentro

del texto, comprobaremos que la cuestión es más enrevesada de lo que pudiera parecer a simple vista, y de nuevo *Bomarzo* es el ejemplo más claro de tanta complejidad.

Sea como sea, tanto la persona gramatical como las cuatro figuras narratológicas son temas a los que volveremos en el apartado dedicado al principio de identidad A=N=P, al ser cuestiones muy relacionadas con este concepto autobiográfico.

b) El factor tiempo

Hay otros muchos aspectos relacionados con el texto que pueden cobrar gran importancia a la hora de analizar el aporte autobiográfico en una obra literaria. Para ello tendríamos en cuenta todo lo relacionado con el tiempo, parámetro que en el caso de la literatura del yo es esencial, dado que el eje temporal es el que estructura todo lo que el autor escribe sobre sí mismo, y es el que delinea dos aspectos principales en la propia vida: qué cambios que se van produciendo en la personalidad del individuo, a partir obviamente de experiencias del pasado; y por otra parte qué es lo que refuerza esa línea continua que hace que todas las etapas de esa persona confluyan en una única identidad.

Además, debería comprobarse: si la autobiografía abarca toda la existencia del escritor hasta el presente de la escritura, si se describe de forma fragmentaria porque, según las últimas intenciones del autor, es más conveniente concentrarse en unas etapas o vivencias específicas, y sacrificar otras que se consideran menos interesantes; si el tiempo del relato respeta en líneas generales el orden cronológico de la historia real,

extraliteraria, del autor; si hay una relación especial entre todos esos momentos del pasado analizados y el presente del narrador.

Desde este punto de vista, salvando las numerosas y destacables peculiaridades de las memorias del duque Orsini, esta obra tiende a amoldarse al esquema clásico de la autobiografía. De hecho, es la única autobiografía ficcional de Manucho que relata toda la vida del narrador-protagonista, desde su nacimiento hasta el mismo acto de escritura. Bien es verdad que en *La casa* el narrador-protagonista también cuenta en qué circunstancias fue construida, precisamente en el mismo instante en que están a punto de derribarla; y en *El escarabajo* el extraño personaje nos cuenta sus peripecias, desde que lo transforman en joya con forma de escarabajo, hasta el momento en que, a través de la telepatía, va dictando su propia existencia al novelista.

A pesar de todo, las diferencias son grandes respecto a *Bomarzo*. En primer lugar porque en los dos últimos casos mencionados, se trata de dos seres inanimados que, sólo en el ámbito intratextual y gracias a la magia literaria, se personifican en narradores-protagonistas. De ahí que, refiriéndose a una casa y a una piedra preciosa, sea del todo inadecuado el uso de conceptos netamente humanos como nacer, crecer, envejecer y morir. Lo cual supone un claro límite para que el autor pueda narrar y reflexionar sobre sus propias experiencias infantiles de una forma verosímil y creíble.

Tampoco *Cecil* respeta el principio de relatar buena parte de la vida del autor. Y no por el hecho de que el narrador-protagonista sea un perro, pues la fantasía narrativa en ámbito autobiográfico tolera recursos de este tipo. La cuestión principal es que el autor, a través de este curioso narrador, se limita a hablar de su presente y, como mucho, de su pasado inmediato, desde su traslado a El Paraíso. Mientras que etapas de la vida tan importantes para la labor introspectiva, como son la niñez y la adolescencia, son

ignoradas por completo. De hecho, ya señalamos en su momento que, dentro de los géneros literarios del yo, *Cecil* en realidad se acerca más a la fórmula del autorretrato que a la verdadera autobiografía.

Por último tenemos *Los libros del Sur*, pero en este caso podemos hablar de los tres únicos capítulos que logró escribir Manucho antes de su fallecimiento. En esas páginas conservadas se nota una actitud claramente autobiográfica. Prueba de ello es que desde el principio afronta sin subterfugios uno de los episodios de su infancia que más lo ha marcado para siempre, el descubrimiento de la homosexualidad. Pero el hecho de que sea una obra truncada por la muerte del escritor, da lugar a que se trate un proyecto incabado que termina justamente en una escena relacionada con sus experiencias sexuales en edad púber.

Frente a estas otras obras de carácter preeminentemente autorreferencial, *Bomarzo* es la única que llega a narrar completamente la vida de un narrador-protagonista humano, desde el nacimiento hasta su muerte. Podríamos añadir que el duque giboso llega a relatar sus últimos segundos de agonía (“un frío más intenso empezó a invadirme las piernas y la cintura y a helarme el corazón, y lo único que distinguía, pues casi no podía moverme, eran mis manos”), los últimos pensamientos y preocupaciones que lo asaltan en esos postreros instantes (“Vibraba alrededor la frase que mi padre había escrito debajo de mi horóscopo, con su letra insolente, aristocrática: *Los monstruos no mueren*”), hasta el instante mismo de fallecer (“el anillo de Benvenuto Cellini, el de acero puro, lo último, en mi meñique crispado, que mis ojos vieron, antes de que la noche implacable los cegara y me arrastrase”). Incluso sigue hablándonos tras su muerte física (“El duque murió; el duque Pier Francesco Orsini, que luego se miraría a sí mismo, asombrado, murió de veneno, sin originalidad, como cualquier príncipe del

Renacimiento”), para poder reencarnarse por fin en el escritor argentino (“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”), gracias al poder mágico de la inmortalidad (“y con ello se cumplió, sutilmente, la promesa de Sandro Benedetto, porque quien recuerda no ha muerto”), que sólo el arte le podía donar, al identificarse el autor con él (“y el deslumbramiento me devolvió en tropel las imágenes y las emociones perdidas [...] 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”). Es éste un argumento que de todas formas volveremos a retomar en las partes del trabajo dedicadas al principio de identidad y al tema de la inmortalidad.

Además, en esta novela el narrador-protagonista cuenta con toda precisión su infancia y juventud, deteniéndose escrupulosamente en los momentos más delicados, muchos de ellos referidos en la sustancia al mismo autor, pues son los que lo formarán como persona y los que lo guiarán a lo largo de toda la vida.

Todos ellos están marcados por su joroba y cojera, defectos que condicionarán su relación con sus familiares desde niño, sobre todo con su padre, hermanos y abuela, y que lo llevarán a buscar desesperadamente una superación de sus propios límites físicos –y morales-, para crearse una identidad nueva en la resplandezcan las virtudes que nunca poseyó y que desde siempre ansiaba: la belleza y la perfección, así como el sentimiento que sólo muy pocos lograron concederle, el amor. Este camino, falaz y lleno de trampas, que debería haberlo conducido hasta tales metas, en realidad simples espejismos, será la inmortalidad. Por lo que, dentro de la lógica interna del texto, esta

trama conforma un proyecto autobiográfico cabal, y no sólo en su aspecto formal sino, como veremos más adelante, también en buena parte de su contenido.

c) Paratexto

Todo elemento que acompaña y completa el texto mismo tiene una función pragmática y literaria para nada desdeñable, que es tenida en cuenta por autor, editor y público. En muchas ocasiones puede ser de vital importancia para enmarcar adecuadamente la obra y, a partir de ahí, darle la clave de lectura correspondiente. Ya el mismo título suele aportar datos de interés a la hora de interpretar de forma correcta la obra. Así, en muchas ocasiones éste deja bien claro que el texto que le sigue es, al menos aparentemente, una obra perteneciente al dominio del género autobiográfico.

De ahí que en muchos casos sólo un término o expresión del tipo memorias, confesiones, vida, recuerdos, etc. indique claramente al lector que se trata de una obra de tipo autobiográfico. Lo cual no quita que en muchas ocasiones sea precisamente éste el artificio usado por el escritor para engañar, desorientar o simplemente jugar con las convenciones del género autobiográfico. Los casos de la *Vida de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades* o de las autoficciones son algunos de los muchos ejemplos que podríamos sacar a colación.

En el caso específico de Manuel Mujica Láinez, los títulos de sus obras nunca son usados con esta intención autobiográfica. Sólo en dos casos, *Vida de Aniceto el Gallo* y

Vida de Anastasio el Pollo, aparece la palabra *vida*, pero sabemos que estos casos se trata de dos biografías que nuestro novelista hace sobre dos importantes escritores argentinos del siglo XIX. Y sin embargo, como hemos procurado demostrar en el capítulo 6, buena parte de la narrativa mujiciense convierte la introspección del autor en impulso y tema principal. Baste pensar en *Bomarzo*, *Cecil* o *Los libros del Sur*, en los que un título para nada esclarecedor encierra una interpretación todo lo ficcional que se quiera, pero en definitiva con intenciones netamente autobiográficas.

Otros segmentos paratextuales como la portada, prólogos, introducciones, lemas, dedicatorias, firma al final del texto, contraportadas y solapas, pueden servir igualmente para orientar al público sobre el género al que pertenece la obra. De nuevo tales indicaciones pueden servir para ayudar al lector o para despistarlo adrede, pues en el campo de la ficcionalidad, el juego literario se nutre también de este tipo de trucos y trampas. Volviendo a Manucho, en la portada de sus relatos aparece siempre su nombre. El escritor argentino nunca ha usado ni pseudónimos ni nombre artístico alguno, prueba de que en ningún caso ha querido dar a entender a su público la intención de emprender una aventura de corte autobiográfico que lo aleje del ámbito ficcional. Antes bien, todo lo contrario, la dirección será siempre la opuesta: desde la literatura llevará a menudo incursiones en los dominios de las escrituras del yo, pero teniendo en todo momento como base sólida, la creatividad y fantasía sin límites que sólo la literatura narrativa puede ofrecerle. Es lo que ocurre también en *Bomarzo*.

En cuanto a otros tipos de paratexto presentes en las memorias del duque, esta novela a diferencia de lo que ocurre en otras muchas obras de Manucho, no lleva al final del texto la fecha en que se termina la labor de escritura. En la narrativa mujiciense tampoco son raros los libros que indican la fecha de inicio de redacción seguida de la

conclusiva, por ejemplo en *Los Ídolos* (“2 de setiembre de 1951-6 de octubre de 1952”) y en *De milagros y melancolías* (“13 de diciembre de 1967-2 de julio de 1968 ”). En algunos se añade a ambas fechas el lugar en que se redacta, como en *La casa* (“Buenos Aires, 9 de enero — 3 de agosto de 1953”), *Sergio* (“El Paraíso”, 15 de diciembre de 1975 — 23 de junio de 1976) y *El escarabajo* (“El Paraíso”, 10 de mayo de 1979 — 31 de enero de 1982). En casi ningún caso tales datos van acompañados de la firma del autor, a excepción de algún que otro cuento, pues su presencia en la portada no deja dudas sobre la autoría de la obra. En el caso de *Bomarzo*, no hay nada de todo eso.

En cuanto a los lemas y dedicatorias que suelen preceder al texto, en contadas ocasiones llegan a ser un indicio de la pulsión autobiográfica del texto. *Cecil* es quizá una de las pocas excepciones. El lema que precede al texto está compuesto de dos citas tomadas de otros tantos escritores. La primera de ellas es un verso extraído de la obra *L'homme et la mer* de Baudelaire, "Tu te piáis a plonger au sein de ton image...". Y aquí, ese placer que se siente al zambullirse uno en la propia imagen sí está claramente relacionado con la intención autorreferencial del autor. En cuanto a la segunda, también podría recordar vagamente esta intención autoanalítica del autor («“... desde que tuve fuerza para roer un hueso tuve deseo de hablar, para decir cosas que depositaba en la memoria...”», *Novela y coloquio que pasó entre Cipión y Berganza, perros del Hospital de la Resurrección... CERVANTES*»), al hacer referencia al concepto de memoria, tan importante en la literatura del yo. Pero de todas formas, es probable que la utilidad de tal cita sea la de relacionar al narrador canino de *Cecil* con sus insignes predecesores, los perros parlantes creados por Cervantes muchos siglos antes. Por lo que la intencionalidad autobiográfica, de existir, pasaría del todo desapercibida al lector común.

El lema de *Bomarzo* (“...sappi ch’i fui vestito del gran manto; e veramente fui figliuol dell’orsa”, *Infierno*, XIX, 69, 70) hace más bien referencia a la estirpe del duque, los Orsini, que con la cita dantesca se dejan bien claros sus orígenes legendarios y su antigüedad. En cambio, es la dedicatoria (“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.”), la que realmente tiene una función fundamental en la novela, también a nivel autobiográfico. Como ya veremos al hablar del principio de identidad, es ésta realmente la clave de lectura y la solución al enigma que encierra toda la trama aunque, como suele ocurrir en las novelas de suspense, es sólo al final cuando el sorprendido lector descubre que la llave de la inmortalidad la ha tenido al alcance de las manos en la dedicatoria, aun antes de iniciar a leer el texto.

En este sentido, la obra en la que el autor deja bien claras sus intenciones de indagar las vivencias más traumáticas de su propia infancia es *Los libros del Sur*. Ya el simple hecho de que esta introducción vaya encabezada por el título de *advertencia*, es de por sí sintomático. En efecto, primero afirma repetidas veces que el protagonista de esta historia, Juan Cané, es real y nadie puede contradecirlo mediante pruebas a la mano, que es ardid para indicar irónicamente que se trata de un personaje inventado, para pasar a dedicar la obra a su tatarabuela, Justa Cané de Varela. Y concluye la advertencia diciendo (*Sur*, 1986: 108): “...pido excusas por 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”.

Con estas palabras da directamente la clave de lectura de la obra, es decir, nos indica que se trata de una novela, por lo que se halla en el mundo literario de la ficcionalidad. Pero tras este personaje ficticio se esconden experiencias del escritor

durante su niñez. Nada que ver con la vida de Vicino, donde el autor ha preferido mimetizar ese mismo objetivo autobiográfico, por lo que tendrá que ser el lector el encargado en ir siguiendo las pistas preparadas por aquel, hasta lograr dar con la interpretación real que se esconde tras una historia tan fantástica como ésta, enmarcada en una sorprendente recreación del Renacimiento italiano.

9.5. EL PRINCIPIO DE IDENTIDAD

a) Complejidad de la realidad textual

Superación del principio de identidad nominal

El pacto autobiográfico $A=N=P$ da una imagen harto ingenua de todos los fenómenos y de todas las dimensiones, no sólo textuales, que se agolpan y que interactúan en el ámbito del texto. Ya señalamos en su momento que, pretender asimilar totalmente entes que pertenecen a realidades tan diferentes, es un forzamiento que hace caso omiso de la esencia de cada una de esas figuras narratológicas, por ignorancia o por conveniencia. Y lo más equivocado de toda esta cuestión es, sobre todo, considerar como única condición suficiente para solventar el problema, que dentro del texto literario el yo del narrador se dirija al personaje, al que se asimilaría, y que a su vez el nombre de la agrupación $N=P$ coincida nominalmente con el escritor que firma la obra, sujeto real extraliterario. Es por esta razón que Salustiano Martín (1993: 289) tilda el principio de identidad de “simplificación”, de “concepto inexacto”.

La falla principal de esta visión superficial de la naturaleza narrativa reside en dos aspectos principales. Uno de ellos relacionado con la dimensión lingüística del producto literario, que ya hemos tratado anteriormente, y del que sólo nos limitaremos a recordar que esta perspectiva considera el paso de la realidad extratextual a la textual como un salto en el vacío, que transforma el referente externo del mundo exterior en una realidad nueva, en su metáfora.

El parámetro cronológico

El segundo, igualmente importante, se basa en un punto de vista temporal. Es decir que, amén de otras distinciones, lo que de verdad distingue las figuras de autor, narrador y personaje son los momentos diferentes en que cada uno de ellos lleva a cabo la función que les otorga su razón de ser en la labor literaria. Respectivamente, cuándo se escribe, cuándo se recuerda y cuándo tiene lugar el momento que se recuerda (Martín, Salustiano: 1993: 289-290)

Aplicándolo a *Bomarzo*, la situación resulta indudablemente paradójica, sobre todo si el análisis está contextualizado en el ámbito del autobiografismo, puesto que el presente del autor, Manucho, serían los tres años que dedicó a la redacción de la novela, entre los años 1958, cuando tiene lugar su primera visita al Parque de los Monstruos, y 1962, que es cuando por fin la publica. En cuanto al momento que se recuerda, función desarrollada por el narrador, el período es en líneas generales similar al anterior. Por

último, y es aquí donde reside la peculiaridad de *Bomarzo*, el tiempo que se recuerda coincide con la vida del personaje, desde su nacimiento hasta el instante mismo de su muerte, aunque salpicado de saltos cronológicos de tipo retrospectivo y prospectivo.

Al tratarse de un personaje real del siglo XVI, eso significaría que entre los tiempos de la escritura y del recuerdo, que coinciden, y el de la época que se recuerda, hay un abismo de cuatro siglos, algo impensable en una autobiografía tradicional. Empero, como nos dice Salustiano Martín, “el marco para el nivel de la enunciación puede ser ficticio y contar recuerdos verdaderos “ (1993:290). Por consiguiente, el juego literario, columna vertebral de *Bomarzo*, no es un impedimento para que el autor hable de sí mismo, de su pasado, de sus traumas infantiles.

El proceso de desdoblamiento

El pilar fundamental de todo el mecanismo narrativo es sin lugar a dudas el autor, sujeto productor -Loureiro (1993: 35-36) prefiere denominarlo “sujeto de la enunciación”-, al ser de las tres figuras narrativas, A-N-P, la única real extraliteraria, de quien nace la voluntad real de escribir y quien lleva a cabo el acto mismo de escribir.

Pero la realidad extratextual no puede entrar directamente en el espacio literario, dentro del cual no cabe una expresión inmediata del mismo autor. A éste le queda sólo la capacidad de reflejarse en su obra a través del clásico e inevitable juego de espejos, aun sabiendo que la imagen proyectada tenderá a deformar y reinventarse su referente,

él mismo, más que a reproducirlo. Es por esta razón que el autor, al zambullirse en el universo ficcional, pierde buena parte de su capacidad referencial –se halla en otra dimensión- y debe apoyarse inexorablemente en uno o más entes propios del mundo literario, sus intermediarios, a través de los cuales dominar la narración. Este proceso particular de identificación entre entes de dimensiones diversas, creado a través de la comunicación estético-literaria, podríamos llamarlo acertadamente “retórica de suplantación”, en la cual el texto narrativo aspira a una homogeneidad interna propia, aunque basada en una heterogeneidad subyacente (Cabo, 1993: 134-135).

Manucho, disfrazado de sí mismo

Debido a ello, el principio de ficcionalidad no da al autor la posibilidad de catapultarse en su relato tal como es. En realidad, lo que hace la narración es obligar al escritor a usar una o más máscaras como condición a priori para adentrarse en otro mundo, del cual él seguirá siendo su único arquitecto, pero viéndose obligado a respetar las reglas propias de ese otro ámbito. Así las cosas, en *Bomarzo* Pier Francesco Orsini es un sujeto tan fabuloso como el personaje que, ya al final de la obra, va a Bomarzo en compañía de un poeta y un pintor, y se tumba sobre la mesa de la Boca del Infierno.

Manucho a través del narrador, su delegado, nos presenta a este literato bonaerense (en la novela la capital argentina aparece descrita como “una ciudad vasta y sonora, situada e 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”, 2009: 839) como si fuese él mismo, a partir de datos extraliterarios reales. Y el lector, respetando la clave de lectura ficcional, tiende a interpretarlo de esa forma. Pero la naturaleza de ese personaje será siempre y exclusivamente textual. Bien es verdad que por sus rasgos y por la información biográfica del autor esa imagen la relacionamos directamente con el autor Manuel Mujica Láinez, pero la identificación total nunca será posible.

Juego de roles en el ámbito ficcional

Si la complejidad inherente al principio de identidad $A=N=P$ es tal en el ámbito del género autobiográfico puro o antropológico, en el cual la vigencia de otras convenciones lingüístico-pragmáticas impiden, al menos en teoría, que se excedan ciertos límites en el uso (y abuso) de estas tres figuras narrativas, qué decir de las tantas versiones ficcionales de la escritura del yo. En éstas se da por descontado que el juego literario con los tres entes es una práctica muy común hasta límites insospechados, con innumerables posibilidades. Manucho siente una especial atracción por este recurso narrativo, y en muchas de las novelas, es precisamente el respeto parcial o ficticio de tal regla la clave de lectura de toda la obra.

Pensamos que la genialidad de nuestro escritor se puede concentrar sobre todo en su autobiografía ficticia *Bomarzo*, de la cual ya hemos adelantado algunos detalles. De hecho, la consideramos como uno de los mejores frutos de la vocación introspectiva de su narrativa, por ser el texto que presenta la gama más interesante de relaciones, a

menudo difuminadas y ambiguas, entre autor, narrador y personajes. Pues, como veremos, el terreno de la ficcionalidad da al escritor la posibilidad de manipular estos tres entes, de escondiéndose de multitud de formas diferentes tras ellos, pero sin dejar de estar presente en todos a la vez, ni de hablar continuamente de sí mismo.

b) La voz del autor tras sus criaturas

Manucho y la manipulación narrativa

Un escritor que como Mujica Láinez decide verse a sí mismo a través del lenguaje literario, para conocerse mejor y para hacerse conocer por el lector, encuentra ahí un terreno muy fértil en el que la semilla de su imaginación le permite situarse en variados lugares, reales o inventados, encarnar el tipo de personaje que más le plazca, participar en las experiencias más inauditas, sin tener que exponerse a ningún tipo de crítica o censura. La literatura en este caso lo ayuda a indagar sobre su pasado para revivir escenas y emociones que le han cambiado la vida, pero no en clave empírica o científica. Todo lo contrario, como si fuera un juego, que lo es, ofreciendo placer estético y diversión al lector y a sí mismo.

Su fantasía es la que logra que cada una de sus obras reconstruya originales atmósferas y escenas con las que deslumbrar a su público, a la vez que le da indicios sobre su propia vida e identidad, siempre que el lector quiera o pueda interpretarlos

adecuadamente. Y en este mecanismo creador de mundos y sueños, el eje autor-narrador-personaje cumple una función determinante. Veamos algunos ejemplos.

La casa

En cuanto al narrador-protagonista de *La casa*, es un simple artificio del autor para analizar en clave mágica los males de una sociedad que se ha ido cavando su tumba con sus propias manos. El hecho de que sea una casa la que hable puede permitir a Manucho, si acaso, transferirle su modo particular de ver las cosas, o algunos de los rasgos de su personalidad. Pero la confusión autor-narrador es prácticamente imposible, al tratarse de un edificio que en la trama funciona sólo como testigo mudo y como narrador, sin llegar a participar directamente en ninguna de las acciones que se desarrollan dentro de ella. Por lo que la primera persona en el texto se puede desdoblar únicamente en dos papeles que coinciden, la del narrador, quien habla, y la del protagonista, quien ve, pero nunca en el autor (A/N=P). Con suma habilidad Mujica Láinez logra llevar hasta límites insospechados el proceso de personalización del protagonista (1983: 5):

Soy vieja, revieja. Tengo sesenta y ocho años. Pronto voy a morir. Me estoy muriendo ya, me están matando día a día. Ahora mismo me arrancan los escalones de mármol, la gloria de los escalones de mármol, pulidos, que antes, al darles encima el sol a través de los cristales de la claraboya, se iluminaban como una boca joven que sonrío. Siento terribles dolores cuando los brutos esos andan por mis cuartos con sus hierros, golpeando las paredes. Dolor y vergüenza.

A pesar de todo, es obvio que el lector sabe que se trata de una licencia literaria de gran belleza estética gracias a la cual, sólo en el ámbito de este texto se concede a un edificio pensar y reflexionar como un ser humano, y escribir sus memorias bajo forma de novela.

El escarabajo

Con *El escarabajo* la situación es similar, pues se trata nuevamente de un objeto, que va pasando de amo a amo, que observa e instaura (o cree instaurar) relaciones especiales con algunos de ellos, que cuenta lo que ve y da sus impresiones, pero sin llegar nunca a ser el protagonista del entramado narrativo. En los dominios del texto, el yo del narrador se asimila al del personaje principal, aunque se trata de dos tiempos muy diferentes: el del protagonista, que va desde que un orfebre del Antiguo Egipto lo fabricó como regalo para la reina Nefertiti, hasta poco después de su encuentro con su último amo, Manucho, que es cuando éste empieza a escribir en un cuaderno todo lo que el escarabajo le cuenta mediante telepatía por las noches mientras duerme.

En cuanto al tiempo de la narración, primero hay que puntualizar que, por obvias limitaciones de su naturaleza mineral, el acto de escritura en realidad no lo realiza físicamente el mismo coleóptero de lapislázuli, Es la mano del personaje que simboliza al novelista argentino el que escribe a la letra todo lo que su sortija le va relatando. Y es el paratexto que aparece al final de la obra el que, después de señalar el lugar, “El Paraíso”, indica con precisión las fechas de inicio y conclusión de la redacción de la novela: 10 de mayo de 1979-31 de enero de 1982. Como consecuencia, se trata de dos

tiempos muy diferentes, cuyos inicios están separados por miles y miles de años pero que, conforme avanza la narración, se van aproximando hasta converger del todo en las últimas páginas.

Sin embargo esta asimilación narrador=personaje, simbolizada por la unión de sus respectivos tiempos, no afecta a la figura del autor. Si acaso, el personaje que al final aparece representando al autor real desempeñaría, dentro de este juego ficcional, la única función de simple escribano que sin darse cuenta, casi como un autómatas (en la escritura ni tan siquiera cambia el “yo” del narrador-protagonista, el escarabajo), redacta lo que se le va dictando.

En relación con este último personaje, doble literario de Manucho, que llega de la nada, guiado por la fatalidad, podríamos añadir como dato curioso que entra en escena como huésped de la que por aquellos entonces era dueña del anillo, una rica dama griega. El escarabajo, que lo veía por primera vez, lo presenta con estas palabras:

Y fue que acudieron a la sala azul, invitados por la señora, los de la tercera visita: Kyria Ersi, una amiga de ésta [...] y un desconocido, un escritor del extremo de la América del Sur, del país donde yo estuve después de residir en Withrington Hall, el país apartado donde quizá (y no quizá) murió el Delfín de Luis XVI [...]. Dicho escritor se entendía a las mil maravillas con Kyria Ersi, quien era escritora y pintora.

(El escarabajo, 1996: 575)

De repente, sin mediar ninguna razón lógica, Kyria Penélope decide regalar el escarabajo a este invitado, un “anónimo” latinoamericano:

-Esto, esta sortija –dijo Kyria Penélope, dirigiéndose al latinoamericano a quien antes no había visto nunca-, es para usted. Acéptelo, por favor, y consérvelo como un amuleto de la isla de Hydra y como un recuerdo de Grecia, por más que sea egipcio...

(El escarabajo, 1996: 575)

De todas formas, esta escena es en realidad casi anecdótica, sin más pretensiones que preparar el encuentro entre Manucho y su sortija. Nada que ver con la genialidad con que veinte años atrás el escritor preparara su encuentro mágico con el duque Orsini. Además, la aparición del mismo novelista en *El escarabajo* no conlleva ninguna complejidad de tipo sintáctico o nominal. De hecho, en todo el texto narrativo de la novela (el discurso directo es un caso aparte) el pronombre yo tiene como referente exclusivo al narrador-protagonista, en ninguna ocasión es adoptado por el personaje que simboliza al novelista. Siempre que la voz narradora se refiere a él, lo hace con la tercera persona. El otro personaje de la escena, Kyria Penélope, sí se le dirige directamente, tratándole de usted, aunque este último detalle no guarda ningún interés especial en la relación A-N-P.

El personaje-escritor llega a hablar en esta escena, aunque sus palabras no aparecen transcritas, sino a través del discurso indirecto. En una primera ocasión, inmediatamente después de su aparición en la escena (“Refirió el extranjero que se hallaba en Hydra hacía una semana, y que se alojaba en el edificio de la Escuela de Bellas Artes”, p. 574), y en otra al recibir tan preciado regalo (“Mientras barajé esas posibilidades, el escritor me tranquilizó, arguyendo que soy demasiado valioso, y que no podía admitir un obsequio tan considerable e inmerecido”, p. 575), pero es una intervención que no afecta para nada a la función de narrador-protagonista del escarabajo de lapislázuli. Prueba de ello es que precisamente en esta última referencia al escritor, dentro del texto contrastan claramente la primera persona, que es exclusiva del escarabajo (“me tranquilizó..... soy demasiado valioso”), mientras que las intervenciones del supuesto novelista son en tercera persona (“tranquilizó.... podía”) Por lo que no existe

posibilidad alguna de intercambiarlos, es decir, se da también en esta ocasión un neto $A/N=P$.

Los libres del Sur

En *Los libres del Sur* la situación es diferente de las anteriores. Ahora el mismo autor se presenta como narrador del relato (firma la introducción con las siglas M.M.L.), esto es, se produce la identificación $A=N$. En cuanto al protagonista, su nombre, Juan Cané, impide que se dé la misma coincidencia nominal, por lo que la fórmula sería la siguiente: $A=N/P$. Bien es verdad que esta falta de identidad de Manucho con el niño que vive en primera persona el trauma sexual descrito en el texto, no impide que en realidad el personaje sea una transposición más o menos directa de vivencias personales del mismo autor durante su infancia. Sin embargo, en el texto no se produce en ningún caso una confusión de ambos roles, ni a nivel gramatical ni a nivel nominal, más allá de la coincidencia psicológica y emocional que se esconde tras este proyecto literario inconcluso.

Como consecuencia, el autor en el texto habla como narrador heterodiegético, al no ser nominalmente personaje de la historia que relata, y lo hace en primera persona (“Nadie podrá refutarme, tampoco, si sostengo que en casa de mi abuela, dentro de un enorme y terco baúl, descubrí, siendo yo un muchacho, manuscritos de Juan que me permitirán componer su breve biografía”). Mientras que el verdadero protagonista

nominal, Juan Cané, aparece siempre en tercera persona (“cuando nació Juan”, “ Juan Cané abría los postigos de su ventana”, “la despierta inteligencia de Juan)

Cecil

Son contadas las ocasiones en que la primera persona coincide de forma incuestionable con la del mismo escritor. Uno de los ejemplos más claros lo hallamos en numerosos pasajes de *Cecil*, su obra más autobiográfica al menos a nivel formal, y que no nos ha de extrañar si se tiene en cuenta que a lo largo de esta curiosa novela, el autor habla sin cesar de sus primeros años de residencia en El Paraíso: de la mudanza y de las reformas que le llevaron tantos años y tantas energías para transformar aquel viejo edificio en la casa de sus sueños, de sus familiares más entrañables, de sus manías y obsesiones, de su vida sexual, de su quehacer literario, etc., datos fundamentales para conocer mejor al hombre y al artista.

No obstante, para escribir esta novela el autor ha decidido elegir como recurso literario a un narrador muy especial, su perrito de compañía, a quien le da el don de la palabra. Desde el principio esta voz canina aparece como una curiosa licencia literaria, a partir de la cual Manucho puede hablar de sí mismo con un toque de originalidad, y sin necesidad de exponerse del todo a la mirada indiscreta del público.

En esta obrita de 1972, las apariciones directas de la voz del autor se producen de diferentes formas. Una bastante habitual es la de introducirla de forma inesperada, que más de una vez coge por sorpresa al lector, pues al pasar bruscamente la primera persona el perrito whippet al personaje Mujica Láinez, se crea una sensación de

desorientación en quien lee. Este recurso es de claro sabor experimental, con el que a veces se echa mano del discurso directo libre, que mezcla y confunde la voz del narrador, el perro, y la del mismo escritor, verdadero protagonista “espiritual”, que no nominal, de la novela. En cambio, en otras ocasiones este último habla directamente, sin intermediación del narrador. A veces el perro narrador indica gráficamente, mediante comillas, que esas palabras o expresiones son propias de su amo:

Sí, a la "visita" me la sé de memoria. Si pudiera hablar, me encargaría de ella y no lo haría mal. Quién asegura, de continuar evolucionando, que no consigo hablar algún día? [...]. La "visita" comienza delante de los iconos "que traje de las islas griegas" y de una tallada máscara de apóstol, "que me regalaron después del incendio de los templos, en Buenos Aires, y procede eventual-mente del de San Juan". A esto último lo manifiesta con un tono dubitativo, encaminado con destreza a convencer.

(*Cecil*, 2000: 14)

Por lo que en el texto se cruzan el yo del narrador (“me la sé de memoria”, “Si pudiera hablar”) con el del personaje-escritor (“que traje”, “que me regalaron”), aunque en esta ocasión las comillas son el signo que distingue y separa uno del otro, para evitar que se confundan.

Pero no son tampoco raros los textos entrecomillados de mucha extensión, a veces bastantes páginas, en los que oímos directamente la voz del autor, sin ser introducido ni con ardidés literarios ni con intermediarios. Así Manucho, con tono socarrón, deja ver todo el entramado montado para crear esta obra. Después del inicio, "Hay una etapa en mi vida de escritor", ese yo del escritor continúa sin cesar, párrafo tras párrafo, hasta que llega un momento en que en la mente del lector no queda resquicio del artificio del narrador canino y piensa directamente en el autor, en cómo expresa con gran sinceridad las emociones, positivas y negativas, que conlleva la dedicación a la literatura:

abrióse para mí la puerta de un mundo que había entrevisto apenas: el de la ironía pura, el de la sátira, rico en fecundas probabilidades. Acontecimientos inexplicables, desventurados y ridículos, vinculados con el destino de la ópera que sugirió mi novela italiana, me distrajeran después de mis tareas, pero esa vez estaba raramente tranquilo, y cuando la serenidad substituyó al barullo compré un cuaderno grande y di principio a otra novela.

(*Cecil*, 2000: 26)

Es así como Manucho usa por primera vez un verdadero monólogo interior que, en ocasiones, llega incluso a rayar el flujo de conciencia. La justificación tiene un sabor claramente mujiciense: es el amor que siente el animal doméstico hacia su amo el que le dona el privilegio de introducirse en los meandros de su mente y descubrir lo que en el fondo piensa y siente el autor, llegando a saber más cosas sobre Manucho que el mismo autor. El mismo artificio del amor que supera todas las barreras ya lo había usado en *El unicornio*, con la relación de amor que se instaura entre el narrador, el hada Melusina, y el protagonista, Aiol. Y volverá a repetirlo en *El escarabajo*, con la pasión del narrador-protagonista hacia su primera dueña, la princesa Nefertari.

Sea como sea, no es ésta la única fórmula para que el autor pueda hablar en primera persona. Se alterna con la intervención del autor como simple personaje, junto a otros con los cuales interacciona, y cuyas conversaciones son introducidas y transcritas adecuadamente por el narrador canino, siguiendo la tradición narrativa. Así, al final de una de las visitas que hacen los visitantes por El Paraíso guiados por su anfitrión, cuando llegan a su dormitorio, se produce esta conversación entre uno de sus huéspedes y el escritor:

y cuando el Escritor cree que se deshace de él, el intruso se mete en el cuarto de baño, no por motivos obvios sino para admirarse ante las cincuenta "figas" brasileñas que cuelgan de la pared sus brazos toscos, sus manos que reproducen, con el pulgar dentro del índice, el ademán desvergonzado, ritualmente obsceno, que conjura la

mala suerte. Interroga: " Es usted supersticioso?" "Sí, muy supersticioso. Como Byron. Doy por esa ruta el paso inicial hacia el misticismo. Curso, sin proponérmelo, el primer grado inferior de místico. De acuerdo con mi horóscopo —con mis horóscopos, pues me han trazado tres— el desenlace de mi vida será muy particular. Anuncia uno que moriré precipitado en el agua, empujado por alguien que evidentemente no me tendrá cariño; pero los demás calculan que el misticismo será mi meta inesperada. Por descontado, prefiero este último remate, menos súbito y húmedo, y aguardo el signo del deslumbramiento sobrenatural. Día a día, me propongo leer a Buda, para empezar, aunque les temo a los éxtasis de moda y sospecho que es demasiado tarde y que mis músculos y mis huesos se negarán ya a asumir la excelsa y ardua posición del loto."

(*Cecil*, 2000: 21-22)

Es decir, la voz del narrador, que las más de las veces es un observador de lo que ocurre en la mansión del novelista, por tratarse de un perrito que fuera del ámbito literario no puede hablar, es la que va organizando la historia dentro de los cánones tradicionales del discurso. Lo domina por su condición misma de narrador, y a veces, cuando quiere, lo cede a los personajes. Es obvio que lo haga casi exclusivamente con el personaje Manuel Mujica Láinez, el principal de todos al ser él la materia misma de la obra, y al que se refiere curiosamente llamándolo Escritor, con letra mayúscula inicial. Denominación que contrasta claramente con la asignada al otro personaje, una comparsa anónima, casi decorativa, a la que se refiere con un seco y frío término, "intruso".

Por lo que en *Cecil* notamos un aumento de complejidad en el juego de roles entablado entre autor, narrador y personaje, respecto a lo visto en *La casa*, *El escarabajo* y *Los libros del Sur*. Ahora Mujica Láinez llega a un nivel tan alto de identificación textual -y no sólo, también nos atreveríamos a añadir la expresión "introspectiva"-, que, aparte del desdoblamiento producido gracias a la identificación N=P, el yo del texto cruza las lindes que separan la dimensión extratextual del texto

mismo. De forma que esta amalgama homogénea de figuras narratológicas llegan a confundirse casi del todo, con lo que el autor en este caso excede su comportamiento en otras obras, para abrirse camino y mostrarse tal como es, guiado por un impulso claramente autobiográfico.

Es por esta razón que, aun siendo a nivel textual el perro Cecil el que relata, por la forma de expresarse no cabe duda de que son palabras del autor puestas en el hocico de su mascota. Eso ocurre al hablar de la familia del escritor:

Las Tías son dos y fueron hasta hace poco tres, todas solteras. Una, la intermedia, murió un año atrás y reposa en el calmo cementerio próximo, entre los cipreses. Era la más misteriosa. Hizo versos; estudió religiones orientales

(*Cecil*, 2000: 46)

O bien cuando, dentro de esta obra tan experimental, se intercala una de las obras inconclusas del autor en el flujo del discurso, por ejemplo la historia de Aquiles:

Aprestábanse ya los cabeceantes navíos de Grecia a zarpar en pos del robador de la mujer del Atrida, cuando entre sus jefes cundió la certeza de que sólo Aquiles podría otorgarles el triunfo; sólo él, semilla de dioses, adiestrado en la áspera escuela de un centauro, sería capaz de vencer a Héctor, el formidable.

(*Cecil*, 2000: 81)

En conclusión, el interés que despierta la aplicación del principio de identidad en *Cecil* es debido al impulso autorreferencial que encierra esta obra ficcional. Esta fuerza autocognoscitiva es tal, que incluso aspectos formales como el uso de la primera persona gramatical tienden a romper barreras, logrando identificar así las tres figuras narrativas en varios niveles, hasta acercarse bastante a la clásica fórmula A=N=P, tan cara al autobiografismo ortodoxo.

9.6. LA SOMBRA DE MANUCHO, TRAS LAS MEMORIAS DE PIER FRANCESCO

a) Anacronismo y juego de identidades

Bomarzo, aun sin ser la única autobiografía ficcional de Manucho, es la que ofrece la mayor riqueza de posibilidades para que el autor se adentre en ese mundo que él mismo está creando a su antojo, y no deje de hablar de sí mismo, de reflexionar sobre su pasado, sus obsesiones y su personalidad, disfrazándose cuando las circunstancias lo requieran, de narrador, de personaje, de ambos a la vez o de él mismo, casi queriendo hacer caso omiso a las distancias existentes entre las varias dimensiones que se entrecruzan y conviven en el espacio textual.

Primeras sospechas

Como ya hemos tenido ocasión de analizar anteriormente, *Bomarzo* es, junto a *Cecil*, la única novela en donde Manuel Mujica Láinez se introduce directamente en el

texto —la ficcionalidad permite dar al lector esa apariencia de inmediatez—, sin necesidad de apoyarse en otra figura, ni en el que hasta entonces había sido único e indiscutible narrador-protagonista, ni tan siquiera en otro personaje. Ya desde el principio el yo narrador, identificado con el protagonista Pier Francesco Orsini pues es así como se nos presenta, despierta en el lector la sospecha de que está claramente contaminado por la identidad del autor, de que este último se está escondiendo tras la Vicino, dejándose entrever sólo de vez en cuando, cuando el desprevenido lector menos se lo espera. Este hábil juego ficcional resulta en ocasiones tan atrevido que llega a desconcertar al receptor del mensaje artístico.

Entre los muchos ejemplos que podríamos sacar a colación, nos llama la atención uno que, aun sin ser el primero de este cariz (pocas páginas antes, durante la descripción de la violencia que asolaba la Europa renacentista, la frase “El más insigne de los antepasados del pobre Toulouse-Lautek” nos alerta ya de este extraño juego de roles, con la mención del gran pintor francés de finales del s. XIX), sí es el que pone sobre aviso al lector de que esta novela oculta en el fondo características incompatibles con las simples denominaciones de autobiografía, memorias o novela histórica.

Nos referimos al momento en que el duque nos está hablando de su nacimiento en uno de los palacios que la familia Orsini poseía en Roma. El narrador no comenta cómo pocos meses después los suyos tuvieron que abandonarlo y trasladarse a Bomarzo huyendo de las tropas españolas que, en 1528, entrarían en la ciudad del Papa para saquearla. Al comentar la suerte del edificio que lo viera nacer, refiere lo siguiente:

Nuestra morada —a diferencia del Palacio Torlonia que perteneció a León X, y del de los caballeros del Santo Sepulcro, propiedad del cardenal della Rovere, que permanecen todavía en la vecindad— se transformó con el andar del tiempo y perdió toda traza de grandeza, hasta que sus últimos restos anónimos

desaparecieron en 1937, al ordenar Benito Mussolini la apertura de la Via della Conciliazione que da perspectiva a San Pedro, demoliendo, entre el Borgo Nuevo y el Borgo Viejo, la estrecha Spina di Borgo. Mentiría si dijera que lamento esa desaparición.

(*Bomarzo*, 2009: 17-19)

Esta información es como mínimo chocante, pues nos la brinda el propio Pier Francesco, quien acaba de decirnos que nació en 1512. Cómo es posible que él mismo nos explique el triste final de ese lugar al cabo de más de cuatro siglos? Es patente que no puede ser fruto de un error del escritor, por muy distraído que éste pudiera ser, sino un dato colocado ahí adrede, con esa naturalidad que extraña aún más al sorprendido lector, y que irá seguido de varios más, desperdigados a lo largo del relato. Uno de ellos, pocas páginas más adelante, lo hallamos cuando la voz narradora utiliza el término “esnobismo” y la expresión “países comunistas” (*Bomarzo*, 2009: 35).

Una voz narradora que se funde en dos identidades

Estas pistas sueltas, casi indicadas por casualidad y que tienen desconcertado al lector, pues éste necesitaría una clave de lectura que pueda justificar mínimamente tales anacronismos, nos van llevando directos hasta el final de las memorias del duque jorobado. Y es ahí donde, por fin, esta solución al enigma nos es facilitada por el yo narrador. Tras entrar de forma ridículamente ceremoniosa en la Boca del Orco y beber

el elixir que debiera concederle su añorada inmortalidad, descubre espantado que ese brebaje estaba envenenado:

Entonces comprendí que iba a morir; comprendí que no iba a vivir para siempre, sino a morir en seguida; comprendí que Cleria, despechada, le había comunicado a Nicolás cuál era la parte esencial que me incumbía en la muerte de su padre, y que el muchacho había mezclado el veneno, mientras caminábamos rumbo al Orco, en el mismo cáliz donde Salomón Luna volcó el filtro que me procuraría la eternidad anunciada por Benedetto. Mi fin resultaba tan paradójico, tan digno de la contradicción de mi vida, tan perfecto, tan propio para fascinar, con su exacta estructura, al poeta que soñé ser, que a pesar de mi espanto, sonreí. Pesadamente, me incorporé.

—¡Dios mío! —volví a murmurar—. ¡Dios mío!

(Bomarzo, 2009: 285-286)

Lo asombroso es la deducción a la que se llega con demasiada facilidad a partir de una manifiesta incoherencia de la trama, si analizamos el texto con un mínimo de sentido común: cómo es capaz de contar toda su vida una persona que está a punto de morir empozoñado? Muerte que es certificada por el siguiente párrafo, cuando el duque comprende en sus últimos instantes de vida que la inmortalidad es una falacia:

Me acerqué a la mesa catafalco y caí de bruces sobre su superficie. Vibraba alrededor la frase que mi padre había escrito debajo de mi horóscopo, con su letra insolente, aristocrática: *Los monstruos no mueren*. Sí mueren: los monstruos mueren también; todos morimos; la inmortalidad –me lo había confiado mi abuelo, el cardenal, en su agonía- es la voluntad de Dios; la única; un día morirán los monstruos de piedra erigidos por mi orgullo.

(Bomarzo, 2009: 839)

Es como si se tratara de la sentencia final que demuestra que todos sus esfuerzos por alcanzar la inmortalidad, para los cuales no ha escatimado ni energías, ni el despilfarro de riquezas, ni el sacrificio de una vida entera, han sido del todo inútiles. Es la amarga conclusión a la que llega poco antes de expirar, con la que se desvanece lo que hasta entonces había considerado Vicino su única certeza, anulando de sopetón el valor de dos importantes indicios: la frase del padre “los monstruos no mueren” dirigida precisamente a él, y que le daba la esperanza de llegar a ser inmortal; y la eternidad asignada a unos monstruos de piedra tallados en las rocas milenarias de aquel antiguo territorio etrusco, que tendrían que haber sido una prolongación de la existencia de su autor.

La confirmación de que se había tratado de intentos vanos por evitar la muerte, de que su lucha desesperada por sobrevivir se había reducido a una cadena de fracasos, acentúa aún más esa incongruencia que supone que el personaje envenenado pueda escribir el texto que está relatando en tiempo real sus últimos suspiros de vida.

b) La voz de Manucho

Su primera aparición

Sin embargo, es el texto siguiente el que desbarata asombrosamente lo que parecía ya el triste y casi ridículo final de un pobre y excéntrico duque italiano, cuando esa

misma voz narradora que parecía haber sucumbido ante la evidencia de que todo se había tratado de un espejismo, afirma:

Yo he gozado del inescrutable privilegio, siglos más tarde —y con ello se cumplió, sutilmente, la promesa de Sandro Benedetto, porque quien recuerda no ha muerto—, 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.

(Bomarzo, 2009: 285-286)

Así se resume en un solo párrafo el misterio que encerraba desde el principio toda la trama de la novela, mediante el cual se puede dar respuesta a cada una de las supuestas contradicciones que salpican todo el texto. El escritor en persona se desenmascara y toma directamente la palabra para reconocer que este singular juego de roles entre autor, narrador y protagonista, nace de una identificación surgida tras su primera visita a la localidad de Bomarzo en 1958. Por consiguiente, el yo narrador en realidad nunca ha dejado de ser la voz del autor. Ha querido disfrazarse de noble renacentista y a través de este truco relata la vida de Vicino Orsini. Pero en estos acontecimientos que relata hay mucho de la misma biografía y de la misma personalidad de Mujica Láinez. Mucho más de lo que se pudiera pensar a priori, si nos dejáramos desorientar por el nombre del protagonista y por el escenario en el que transcurren sus desventuras.

Un dato autobiográfico que sustenta toda la obra

Ya la sola referencia a la visita del escritor a Bomarzo en compañía de otros dos artistas argentinos, cobra gran importancia al tratarse de un dato autobiográfico real, que se cuela directamente en el texto. Pues, más allá de su mención anecdótica al final de la novela, es éste un episodio fundamental por otras muchas razones. En primer lugar porque es el momento en que Manucho queda ensimismado ante un escenario tan misterioso y sorprendente como el Parque de los Monstruos. En varias ocasiones el escritor confirma que fue allí donde inicia ese proceso de identificación con el hasta entonces desconocido autor de aquel extraño paraje. Además, es éste el detalle en el que se apoya la trama de la obra, la clave esencial para comprender toda la historia, para aclarar todo el suspense creado a raíz de la búsqueda de la inmortalidad y de los presuntos anacronismos que salpican todas sus páginas.

Por último, este desenlace con el que el autor descubre las cartas y muestra de qué forma se ha producido su identificación –y recreación a su imagen y semejanza- con el protagonista, remite directamente a la dedicatoria inicial de la novela (“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.”). Es decir, el paratexto es en realidad la primera y principal pista que nos da el autor para que podamos comprender adecuadamente la obra, cuyo significado último está basado en el proceso de mezcla de identidades que a lo largo del texto se produce entre autor y personaje, con la intermediación de un narrador que es a la vez ambos.

El yo del autor, sin máscara

Si bien en el fragmento que acabamos de analizar más arriba se produce la sorprendente identificación Vicino-Manucho, esquivando de golpe los cuatro siglos que alejan sus respectivas vidas, en el siguiente y sin salir de este mismo párrafo, nos topamos con un ingenioso malabarismo, esta vez gramatical, gracias al cual se resalta que tal asimilación entre creador y criatura se circunscribe a los límites precisos del espacio literario, que es provocada y que no comporta ni mucho menos una fusión o confusión de roles:

Así se realizó lo que me auguró en Venecia, por intermedio de Pier Luigi Farnese, una monja visionaria de Murano, a quien debo esta profecía que ninguno de nosotros entendió a la sazón y que atribuimos a su mística locura: *Dentro de tanto tiempo que no lo mide lo humano, el duque se mirará a sí mismo...* El duque murió; el duque Pier Francesco Orsini que luego se miraría a sí mismo, asombrado, murió de veneno, sin originalidad, como cualquier príncipe del Renacimiento, en el instante preciso en que creía que tornaba a ser totalmente un ascético príncipe medieval, émulo de los santos insignes de su familia.

(Bomarzo, 2009: 285-286)

Ahora el autor sale al descubierto y aparece con su verdadera personalidad, aunque sin dejar del todo el juego literario, pues en la frase con la que inicia la cita, el pronombre “me” y el uso de la primera persona verbal (debo, atribuimos) siguen manteniendo viva la identificación. Pero es éste el momento en que se adueña definitivamente de la voz narradora, suplantando al narrador-protagonista en el que se

había estado apoyando durante todo el texto hasta este preciso momento. Será el vaticinio de la religiosa, “Dentro de tanto tiempo que no lo mide lo humano, el duque se mirará a sí mismo...”, la línea divisoria entre las dos personalidades distintas que se intercambian el uso del yo narrador. De hecho, es a partir de ahí cuando el escritor ya se referirá por primera vez al giboso en tercera persona: “El duque murió; el duque Pier Francesco Orsini que luego se miraría a sí mismo, asombrado, murió de veneno”.

Al final de este párrafo leemos una frase que en pocas palabras sintetiza ese llamativo proceso de intercambio de funciones que sustenta todo el armazón de la novela: “Murió esa noche de mayo de 1572 en que yo, tumbado sobre la mesa de la Boca del Infierno, sentí el frío de la piedra contra mi cara” (*Bomarzo*, 2009: 287).

Indica con conmovedora precisión el instante mismo en que un gesto por parte del argentino, el de apoyar su rostro en la mesa de piedra colocada dentro de la Boca del Orco, rompe la distancia cronológica y existencial de Vicino y Manucho, uniendo así sus vidas y sus destinos para siempre, identificándolos, casi confundiéndolos, a través del texto literario. Éste llega a obtener resultados mágicos, al otorgar al duque la tan añorada inmortalidad, y al dar al autor de la novela tantas satisfacciones profesionales y artísticas.

El momento mágico

El párrafo que da fin a la obra va más lejos con el concepto de identificación de ambos, pues regresa de nuevo a la escena en la que el duque empieza a notar los efectos

devastantes del veneno y su vida, a punto de apagarse, se proyecta hacia el más allá, hacia el infinito:

Un frío más intenso empezó a invadirme las piernas y la cintura y a helarme el corazón, y lo único que distinguía, pues casi no podía moverme, eran mis manos, los largos dedos del retrato de Lorenzo Lotto. Me estiré, gimiendo. Quería besar el rosario de Don Juan, el rosario bendito por San Pío V, que colgaba de mi yerta muñeca, y mis labios quedaron inmóviles a mitad de camino, entre la sarta de cuentas negras y el anillo de Benvenuto Cellini, el de acero puro, lo último, en mi meñique crispado, que mis ojos vieron, antes de que la noche implacable los cegara y me arrastrase, pobre monstruo de Bomarzo, pobre monstruo pequeño, ansioso de amor y de gloria, pobre hombre triste, hacia el bosque de los verdaderos monstruos y de la postrera, invencible, apaciguadora luz.

(Bomarzo, 2009: 285-286)

Todo el fragmento gira únicamente alrededor del duque en trance de expirar. Y es curioso notar cómo el elemento que realmente funde ambas identidades, la del escritor y la del duque, anulando al instante distancias temporales y espaciales entre ambos, es una simple sensación que se repite en dos personas tan diferentes entre sí, pero que a pesar de todo consigue unirlos: un escalofrío. Si por una parte el duque en 1572 fallece envenenado, sintiendo el frío de la muerte (“Me acerqué a la mesa catafalco y caí de bruces sobre su superficie [...] Un frío más intenso empezó a invadirme las piernas y la cintura y a helarme el corazón”), en 1958 Manucho experimentará la misma sensación al reproducir por arte de magia, sin saberlo, el mismo gesto que había hecho Vicino en sus últimos estertores y en el mismo lugar (“yo, tumbado sobre la mesa de la Boca del Infierno, sentí el frío de la piedra contra mi cara”). La impresión compartida por ambos es la que rompe esa especie de barrera infranqueable que los separaba, y en ese preciso

instante, bajo el hechizo de la literatura, dos vidas tan lejanas se hallan por fin tan cerca (“rescaté mi historia, [...] mi vida pasada, la vida que continuaba viva en mí”).

Predominio del yo del autor

Esta cita es igualmente interesante desde el punto de vista narratológico. En ella, la voz narradora no siempre se refiere al duque de la misma forma. De hecho, en buena parte de la secuencia predomina una primera persona que hace coincidir al narrador con el protagonista. Así inicia el párrafo (“empezó a invadirme”) hasta “me arrastrase”. A continuación y en la misma frase, sin apenas un límite semántico o sintáctico claro aparte de la coma, esa primera persona del duque que ha monopolizado las casi setecientas páginas del relato, se transforma inesperadamente en una tercera persona, que hace ahora del duque una identidad diferente de la del narrador. Con este ardid vuelve a asomarse de nuevo y sin intermediarios, la figura del autor, quien marca así una distinción puntual respecto de su personaje, al que se dirige con ternura, llamándolo “pobre monstruo de Bomarzo, pobre monstruo pequeño”.

Por lo que la obra, si bien iniciaba con la voz del duque que cuenta su vida desde su nacimiento, concluye de forma diferente, con la primera persona del escritor, la cual en realidad se ha ido escudando en un personaje real del pasado, y en los datos históricos oficiales que de él se conocían a principios de los años sesenta. Y a partir de esas premisas, nuestro escritor lleva a cabo con gran precisión lo que, parafraseando a

Alberca (2007: 59), podríamos denominar “artesanía literaria” y no “ingeniería literaria”, que es como este estudioso español clasifica las autoficciones y otras novelas del yo de última generación.

Este peculiar juego de roles que hallamos en las memorias de Pier Francesco Orsini lo distingue netamente de las autobiografías ficticias que hemos analizado antes. En *El escarabajo* el narrador nunca cede el yo textual al personaje-escritor, que siempre aparece en tercera persona. En cuanto a *Cecil*, aquí es el narrador-personaje ficticio, el can, el que va cediendo a su antojo la voz textual al personaje-escritor, sin perder en ninguna ocasión su control. Al contrario, la novedad de *Bomarzo* consiste en que, quien de verdad ha dominado desde el principio la voz narrativa es el autor. Éste, con suma habilidad, desde las primeras líneas del texto decidió cederla casi enteramente a un narrador ficticio. Ha ido dejando adrede indicios de este truco en el paratexto y a lo largo de todo el texto, hasta que casi al final, para sorpresa del lector, se deshace de sus disfraces de narrador-personaje y toma directamente las riendas discursivas.

Con este gesto relega a un segundo plano a quien hasta ese instante considerábamos nuestro único referente, el duque jorobado. La subordinación del personaje está corroborada por el uso deliberado que el verdadero dueño de la situación, el yo reflexivo manejado por el narrador-escritor, hace de la persona gramatical al referirse a Vicino: la tercera persona cuando quiere distanciarse completamente de su títere literario (“el duque fue distinto a los numerosos duques envenenados de su época”), o la primera, cuyo control no volverá a ceder, en los casos en que decide proponer una vez más la identificación literaria con él (“Me estiré, gimiendo. Quería besar el rosario de don Juan”).

En esta atrevida experimentación literaria, Manucho usa la figura del duque cual conejillo de indias, conservando sólo su identidad nominal y su contexto histórico, pero vaciándolo de todo lo demás. A partir de ahí, vierte en ese molde insólito una enorme cantidad de aspectos de su vida y de su personalidad, cuidando que forma y contenido coincidan y se integren del todo, con la destreza del que pretende y logra que se acoplen piezas de dos rompecabezas distintos. El resultado, extraordinario, es el de un personaje nuevo, con un pie en la Italia renacentista y el otro en la Argentina contemporánea, compuesto por elementos muy dispares. Unos provenientes de un personaje histórico reinventado y otros del mismo novelista, pero que sin embargo se compaginan tan bien que el resultado final se nos muestra como una obra artística acabada, homogénea, cohesionada, en la que el objetivo último prevalece sobre las piezas que lo integran, que terminan amoldándose a una unidad superior.

9.7. PRINCIPIO DE VERACIDAD

a) Los conceptos de verdad y memoria

La falacia de la verdad absoluta

En los siglos de vida que tiene el fenómeno de la escritura del yo, se ha ido creando una expectativa, excesiva y utópica, según la cual la buena autobiografía es sólo la que respeta a rajatabla los llamados principios de identidad y de referencialidad. Sin embargo, la evolución del género ha ido demostrando, una vez tras otra, que la cuestión es mucho más compleja de lo que parte de la crítica quiere mostrar, y que la intimidad del autor puede ser expresada de multitud de formas, sin que a priori se pueda establecer si una es mejor que otra. Por lo que la práctica literaria, a despecho de las reglas y prescripciones, ha ido descubriendo nuevos cauces de expresión artística que se alejan y que en buena parte contradicen y anulan el modelo tradicional de autobiografía (Caballé, 1995: 18-19).

Creemos que el origen de esta cuestión se halla en el concepto mismo de verdad. Pues pretender concentrar en un libro todo lo que el autor quiere contar sobre su pasado,

sobre su evolución como persona a lo largo de toda su vida o de parte de ella, es un objetivo imposible. Por muy exhaustivo que un escritor quiera ser en esta empresa, nunca logrará decirlo todo y de una forma “científicamente impecable”. El autoconocimiento, el recuerdo e interpretación de acontecimientos del pasado, junto a las emociones que los acompañaron, así como las consecuencias de esas vivencias, no es ni mucho menos una ciencia exacta. No se puede medir según el número de datos empíricos aportados en un texto, su proporción de veracidad y el modo preciso en que todo ese material autobiográfico es expresado mediante el uso del lenguaje verbal.

Refiriéndonos ya en concreto al nivel de autobiografismo existente en *Bomarzo*, con esta reflexión queremos decir que según nosotros, si esta novela es leída de modo adecuado, llega a reflejar más profundamente los momentos fundamentales de la vida del escritor argentino que *Manucho. Una vida de Mujica Láinez*, la mejor biografía hasta el momento sobre él, publicada por su amigo Óscar Hermes Villordo en 1991.

En el mundo del arte, la verdad tiene muy poco que ver con la obsesión por ofrecer el mayor número posible de datos de todo tipo. Y es que además, esa verdad empírica de la que tanto se habla resulta ser, en sí misma, paradójicamente, una falsa realidad. Se trata de una invención del hombre que en la práctica es del todo inalcanzable, debido a la naturaleza propia de las dos herramientas principales en las que se ha de basar a la fuerza: el lenguaje verbal y la memoria.

El recuerdo y sus límites

Decirlo todo es imposible, ni tan siquiera cuando el autor tiene voluntad de sincerarse completamente en su autobiografía. La memoria tiene sus límites, no es un almacén de recuerdos que los va acumulando tal cual los fuimos experimentando en el pasado, y que a la hora de recuperarlos volverán de forma idéntica a como los vivimos en aquel momento. Junto a los recuerdos conviven olvidos y vacíos parciales, “zonas blancas” que modifican la rememoración e interpretación de tales recuerdos (Hernández Álvarez, 1993: 243-245).

La memoria no es ni homogénea ni totalizadora, tiene su propio sistema de funcionamiento, a menudo impulsado más por nuestra subjetividad, por los sentimientos que van aparejados al recuerdo, que por la razón. Como consecuencia, no es un instrumento con una fiabilidad comparable a la de una grabadora u ordenador, que devuelve repetidas, idénticas, las impresiones recibidas anteriormente. Menos aun cuando, por ejemplo, el autor intenta reflejar en el texto acontecimientos que trascurrieron hace mucho tiempo, cuando era todavía un niño. En palabras de Anna Caballé (1995: 109), “es imposible que el narrador recuerde, al cabo de los años, con tan minuciosa precisión la vida de su infancia”.

Por otra parte, los recuerdos no se guardan en compartimentos separados que los aíslan de emociones, sentimientos, interpretaciones e invenciones. Nuestra mente en realidad no para de elaborarlo y ordenarlo todo junto, hechos y sensaciones, tanto actuales como del pasado. Y a la hora de reactualizarlos, de darles una forma lógica para plasmarlos en el papel, es inevitable narrarlos mediante el lenguaje literario, respetando sus reglas y convenciones. Así las cosas, el proceso de rememoración del pasado está en un estado de cambio constante, dependiendo de muchos factores que

intervienen a la vez: forma en que se ha retenido, el paso del tiempo, estado de ánimo en el momento de recordar y modo en el que se quiere expresar por escrito. Es decir, la memoria no actúa de forma fría, aséptica, sino que los recuerdos llegarán a nuestra mente filtrándolos con nuestro lado emocional. Es lo que le ocurre a Manucho cuando se reinventa a sí mismo en *Bomarzo*, y es ésta la razón por la que Vicino se deja dominar por las sensaciones a la hora de recordar su pasado:

Lo mismo que contrasté esas dos realidades, quiero, ahora que he evocado el recuerdo más acerbo y cruel que me dejó mi padre, enfrentarlo con la memoria más hermosa que le debo. Naturalmente, si se los coteja, se reparará en que las negras tintas ofensivas son, sin comparación, mucho más penetrantes que esta orla estética, pero de cualquier manera narraré el episodio por la influencia que ejerció —al actuar inconscientemente, con su paradoja, en el campo propicio de mi ánimo, agregándole otros elementos significativos— sobre la futura creación del Sacro Bosque de los Monstruos. Se trata de una impresión poética que, como se verá, conmovió mis zonas más profundas.

(*Bomarzo*, 2009: 53)

Creemos que la última frase, “Se trata de una impresión poética que, como se verá, conmovió mis zonas más profundas”, refleja de forma cabal cómo funciona el recuerdo, dominado más por las sensaciones que dejó en alguien un episodio de su vida, que por el hecho en sí. Y es el lenguaje ficcional el que mejor puede materializar y transformar en texto literario esa “impresión poética” de que nos habla el duque Orsini.

b) Verdad y ficcionalidad

Verdad literaria

La crítica ha cometido en muchas ocasiones el grave error de exigir a la literatura del yo una representación lo más exacta posible de su referente externo, cuyos datos habrán de ser objetivamente “verdaderos”, susceptibles de ser verificados por el lector, quien juzgará en última instancia si esa autobiografía es fiable o no, si es verdadera o falsa.

El mundo literario posee un mecanismo epistemológico muy peculiar, comparable sólo al de otras artes, ya que su objetivo último no es ni mucho menos el de representar fielmente la realidad exterior. En las novelas con forma y contenido próximos al autobiografismo, la autenticidad expresada por el autor no se mide a partir de la cantidad y calidad de datos empíricamente verdaderos o falsos que contenga. Sería absurdo pretender de una creación artística lo que normalmente se exige a un documento científico o histórico. Que Manucho haya decidido crear un marco histórico tan diferente del suyo y un personaje que en apariencia no se le parece en nada, no debe significar que el grado de verdad que contiene la autobiografía de Vicino sea exiguo, pues a nosotros lo que nos ha de interesar es la verdad subjetiva e íntima del autor. El crítico debe ir más allá de las interpretaciones superficiales y apresuradas.

La verdad literaria se rige por otras normas que poco tienen que ver con la realidad materialmente tangible y medible. En el caso de Mujica Láinez, como de cualquier otro autor, no nos referimos a la verdad objetiva, sino a su verdad particular, a la expresión

estética y simbólica de sus impresiones sobre aspectos de su vida, sensaciones íntimas y consideraciones personales sobre su entorno.

El lenguaje estético-literario da a nuestro escritor, sujeto real y por lo tanto un “enunciado de realidad” (Hernández Álvarez, 1993: 241) que posee su propia conciencia y sus propios sentimientos, la posibilidad de transformar en escritura esa realidad subjetiva que sólo a él le pertenece y a la que él, y sólo él, puede acceder para después mostrarla al lector. De esta forma, lo fundamental son esas sensaciones del pasado actualizadas al tiempo presente —el presente de la enunciación, de la escritura— disfrazados de símbolos, de sueños, de fabulaciones con los que reinventarse. Narrar significa precisamente eso, fantasear, inventar (Martí, 1993: 289-290), pero con la intención de reflejar con la misma intensidad emocional la impresión que recibió a partir de un episodio de su propia vida. Poco importa que parte de lo que se diga sea fruto de la invención.

Aspectos biográficos de Manucho reflejados en su autobiografía ficcional

Así, es una constante en las novelas de Manucho la presencia de un desván en la casa del protagonista, repleto de baúles viejos donde su familia ha ido guardando gran cantidad recuerdos de los antepasados: trajes, joyas, documentos, etc., al que acuden los niños de la casa, atraídos por la atmósfera rarefacta que allí se respira, por la curiosidad de hurgar entre tantos objetos viejos y para divertirse disfrazándose con ropas de otros tiempos. En la advertencia que precede a los capítulos conservados de *Los libros del Sur*, el escritor habla directamente al lector y le explica en qué circunstancia halló el

manuscrito en el que se basa para escribir la biografía del protagonista de la novela,
Juan Cané:

Nadie podrá refutarme, tampoco, si sostengo que en casa de mi abuela, dentro de un enorme y terco baúl, descubrí, siendo yo un muchacho, manuscritos de Juan que me permitieron componer su breve biografía

En el tercer capítulo de esta novela inconclusa, vuelve una imagen en donde se reconstruye un ambiente muy parecido, esta vez en el dormitorio de Misia Bernabela, abuela de Juan, en el que las hermanas del protagonista se divierten jugando con los vestidos que encuentran en un arcón:

Sucedió que una tarde sus hermanas más niñas, Bernabela y Ana, jugaban a disfrazarse, con la contribución de los elementos desbordados de un colosal arcón de cuero que, abierto a los pies de la cama, reveló tesoros.

Ese lugar misterioso y aislado, donde parece que se ha parado el tiempo y donde, durante la infancia, el protagonista y sus hermanos rebuscan entre tantas cosas viejas algún atuendo antiguo para disfrazarse y jugar, ya había aparecido más de 22 años antes en *Bomarzo* (2009: 33)

Recuerdo el intenso olor a humedad y cierto tufo acre, a ratones, a cosas encerradas, que impregnaba el desván. Recuerdo perfectamente el rayo de sol que lo cruzaba con su columna trémula y, esparcido en el suelo o desparramado sobre los arcones, un desorden de vestiduras que mezclaban sus manchas de color. En aquellos cofres se guardaban los ropajes que habían pertenecido a las dos mujeres de mi padre

Además, ambas escenas están asociadas a una fuerte regañina que ambos niños, Juan y Vicino, reciben de sus respectivos familiares adultos por disfrazarse. Como consecuencia, en este caso lo importante para el autor, lo que realmente quiere transmitirnos, es la impresión del niño curioso que se adentra en un lugar misterioso,

donde se conservan recuerdos de sus antepasados y, de repente, es descubierto por sus mayores, que lo castigan injustamente. Son datos del todo secundarios que esto ocurra en un castillo italiano o en una mansión bonaerense, en el siglo XVI o a principios del XIX, que el niño se llame Juan o Pier Francesco, que esté acompañados por dos hermanos o por dos hermanas, que lo castigue su abuela o su padre. Porque la verdad subjetiva que el autor quiere expresarnos es ese ambiente tan particular y las emociones asociadas a él.

Otro tanto ocurre con la figura de la abuela, esencial en el crecimiento de Manucho y de varios de sus personajes, dentro de los cuales destaca el mismo Vicino. Aparte de su ternura, esta matriarca familiar estimula en el niño el amor y orgullo hacia su estirpe y la tendencia a soñar y a fantasear. Durante una entrevista, el escritor dirá “mi abuela era divina” (*A fondo*, 2000) y en otra ocasión:

tanto mi abuela, Justa Varela de Láinez, como mi madre y mis tías, desde mi más lejana niñez no cesaron de narrarme anécdotas vinculadas con la historia de mis mayores, entre los que abundaron, junto a personajes ilustres, los pintorescos, se deducirá que crecí en un medio espiritual en el que todo se conjugaba para facilitar una vocación que, como antes dije, se manifestó siendo yo muy niño”

(*Reportaje a Manuel Mujica Láinez*, 1981)

Cuyas semejanzas no son pocas con lo que a su vez cuenta Pier Francesco de Diana:

No hubo entonces historiador ni archivero que dominara como mi abuela Diana la crónica de nuestra familia, y se consagró a transmitírmela, desde que yo era muy pequeño, lo mismo las paladinas proezas que los bárbaros crímenes, proponiéndose de ese modo —cuando fui mayor me percaté de ello— robustecer mi flaqueza con modelos gloriosos y trágicos que me caldearían como vinos de cepa antiquísima y me impulsarían a enfrentar los laberintos de la existencia con el denuedo viril propio de mi casta

(*Bomarzo*, 2009: 11-12)

En el caso de *Bomarzo*, es obvio que la trama de la novela y el lenguaje ficcional en que está compuesta da lugar a que todo el fragmento esté envuelto en una atmósfera que no aparecen en las palabras de su entrevista. Sin embargo, ni este detalle, ni el contexto histórico ni la falta de coincidencia entre los nombres propios de personajes reales y literarios pueden borrar o difuminar un fondo íntimo de Mujica Láinez que transmite a sus criaturas, con las que vuelve a experimentar momentos de gran importancia en su formación como persona y en su vida emocional. Es precisamente por eso, porque son las sensaciones y los sentimientos lo trascendental, que tales vivencias se repiten igualmente durante los primeros años de vida del personaje.

Y esas escenas que acabamos de analizar son en el fondo una versión libre, literaria, de otra que vivió el autor en su propia niñez y que lo marcará para siempre. Prueba de ello es que lo seguirá recordando ya anciano, poco antes de fallecer, en *Los libros del Sur*, y que reelaborará esa misma situación, además de las memorias del noble renacentista, en otros relatos distantes cronológicamente y con características diferentes.

Simbolismo y fantasía del lenguaje literario

Esta transmisión que hace el autor de su propia realidad subjetiva, que quiere recrear para revivirla y, a partir de ahí, conocerse mejor, halla su mejor forma expresiva en la literatura ficcional. A través de ese significado connotativo, metafórico, escondido las más de las veces tras el texto, las imágenes descritas por el autor se transforman en verdades que expresan aspectos fundamentales del pensamiento y de la experiencia vital

del autor, los cuales, fuera del dominio fantástico, no serían sino falsedades o exageraciones.

Por consiguiente, la joroba con la que Manucho obligará al duque a cargar durante toda su existencia, es un detalle que no se apoya en ningún dato históricamente verificable, pero que el autor no utiliza sin más, sin ningún objetivo claro. Esa giba es en realidad un símbolo de todos los pecados y culpas que irá acarreado a lo largo de su vida cruel. Asimismo, las ansias de inmortalidad se conectan igualmente con esta interpretación simbólica, según la cual el logro del don de vencer a la muerte ha de interpretarse como liberación de todas las culpas –de la joroba- acumuladas durante años de terribles delitos y asesinatos. Es el mismo duque el que da esa lectura metafórica:

A la joroba resolví no mirarla. Colgaba detrás, mochila de mi desventura. Cuando encontrara las cartas de Dastyn al cardenal Orsini (si las encontraba), renacería sin ella. Porque de eso se trataba: de vivir eternamente sin aquel monstruoso añadido; de lo contrario la inmortalidad sería la prolongación de un tormento.

(Bomarzo, 2009: 432-433)

Otros elementos como su relación de amor con su abuela Diana, y de odio y desprecio con padre, abuelo paterno y hermanos; la atracción por la belleza artística y masculina, el recurso a la magia negra, el tono morboso con el que se afronta el tema del sexo, la creación del Bosque Sacro, son otros elementos que se añaden también a esta enorme constelación de realidades simbólicas y que, sólo en el contexto de la novela y puestas en relación con las demás, respetando su propia sintaxis estético-simbólica, alcanzan todo su significado y consiguen comunicar su particular verdad.

Es obvio que expresarlo bajo el amparo del mundo ficcional nunca significará hacerlo de forma caótica, sin observar reglas ni principios. La creación artística posee –

ha de poseer- sus propias reglas y debe realizarse respetando una coherencia interior, una lógica causal, que se extienda a todos los ámbitos y niveles del mensaje literario (texto, estructura, elementos narrativos, etc.). De ello depende el éxito autobiográfico, que se instaure una relación (aparentemente) natural y directa con el “tú” que lee, para que reciba de forma adecuada el significado que en el fondo quiere mandarles su emisor (Catelli, 2006: 48).

c) Verdad subjetiva y mismidad

La escritura del yo, mixtura de diferentes impulsos

La maleabilidad del principio de ficcionalidad da lugar a que la definición y clasificación de una novela desde los parámetros propios del género autobiográfico llegue a ser bastante compleja. Más aún si en esta labor analítica añadimos otros aspectos no relacionados estrictamente con los principios formales, nominales y pragmáticos que conlleva todo acto comunicativo en el seno de una sociedad, dirigido a un público más o menos numeroso. Acabamos de definir *Bomarzo* como una autobiografía ficcional verosímil, pero según nuestro parecer, esta etiqueta es demasiado esquemática y no logra profundizar en la gran riqueza que ofrece la novela, a través de una lectura crítica que combine parámetros autobiográficos con otros pertenecientes al mundo de la fantasía literaria.

En realidad, toda obra literaria de inspiración autobiográfica está guiada por tres fuerzas interiores diferentes, que aun presentándose en continua tensión entre sí por tender a predominar una sobre las otras dependiendo de las verdaderas intenciones de su autor, están destinadas a convivir en el interior del texto. Se trata de los ejes histórico u objetivo, literario-artístico y antropológico (Castro, 1993: 153-155).

El primero de ellos está relacionado con el referente externo en el que se ha de situar la indagación introspectiva que mueve al escritor a componer la obra literaria. No es posible que el autor hable de su mundo interior en abstracto, sin situarlo en un cronotopo preciso, pues la vida interior de todo individuo nace, se desarrolla y varía en función de la interrelación instaurada entre esa persona y su entorno. Si por un lado tenemos la escritura del yo que prefiere respetar más de cerca los cánones tradicionales del género, reflejando el contexto histórico-social en que el escritor vive realmente, hay otras tendencias, llamémoslas fantásticas, que sitúan esa búsqueda introspectiva en un contexto espacio-temporal bien distinto. Aplicándolo a la obra de Manucho, son los casos de *El retrato amarillo*, *Cecil* y *Sergio* en cuanto a la primera opción, y de *Bomarzo*, *El laberinto* y *Los libros del Sur* si nos referimos a la segunda. Pero, insistimos, la elección de una de estas posibilidades no implica por sí sola que el “grado de mismidad” de la obra sea mayor o menor.

En segundo lugar tenemos la naturaleza artística de la obra, que según Georges Gusdorf (1996: 3-18) tiende a prevalecer en todo producto artístico. De hecho, es con las reglas, principios retóricos y narrativos de la literatura con los que habrá de convivir la originalidad del artista, a la hora de ir construyéndose su propio lenguaje artístico, dentro de ciertos márgenes de libertad creativa personal. Y todo eso con un objetivo prioritario: la belleza estética. Porque “el esfuerzo creativo, respetando una serie de

convenciones y categorías estéticas, busca transformar ideas o emociones en algo superior e imperecedero” (Caballé, 1995: 33).

El tercer eje es el que está relacionado más directamente con la labor introspectiva y retrospectiva del autor. El yo reflexivo, que es el que impulsa, maneja y coordina todos los resortes a su disposición para buscar una verdad propia y personal, una significación íntima, decide en qué escenario, real o inventado, con qué personajes y a partir de qué trama creará este viaje interior que quiere compartir con el lector.

Los tres movimientos en la narrativa mujiciense

Si bien algunas obras de nuestro escritor tienden a privilegiar una de estas tendencias frente a las demás, *Bomarzo* logra mantener un admirable equilibrio entre las tres. Y éste no es siempre el comportamiento del escritor porteño. La intención estético-literaria es omnipresente en todas ellas, no olvidemos que nos hallamos en el terreno de la narrativa y que Manucho es un esteta. En cuanto a las otras dos, es aquí donde notamos las mayores divergencias. Así, en *El unicornio*, *El laberinto* y *El escarabajo* lo histórico, la reconstrucción de otras épocas y sociedades destaca por encima del mundo interior de los personajes. Al contrario, en *El retrato amarillo*, *Cecil* y *Sergio* resalta sobre todo la intimidad del protagonista, mientras que la línea histórica apenas se toca directamente. Al tratarse en los tres casos de la época contemporánea, el autor no tiene la necesidad de hacer ningún tipo de referencia explícita a su época, pues es la suya propia y la de su lector implícito.

Los libros del Sur seguirían también más o menos esta segunda tendencia. Bien es verdad que los hechos narrados se remontan a la segunda década del siglo XIX, pero el autor-narrador, aparte de dar la fecha de 1820 y de hacer referencia a sus propios antepasados, en concreto a su bisabuela, no da indicación alguna sobre el período histórico por el que pasaba la Argentina pocos años después de su independencia. Es obvio que el interés de Mujica Láinez se concentraba en esta ocasión exclusivamente en la descripción libre de un episodio de su niñez, y que todo lo demás pasaba automáticamente a un segundo plano. Es probable que su decisión de ambientar la última reconstrucción de esa vivencia infantil fuese debida a la necesidad de reforzar su desdoblamiento literario, colocando entre él mismo y su nuevo doble una distancia nominal y también cronológica.

d) *Bomarzo* y los motores del autobiografismo ficcional

La vida de Vicino, un difícil equilibrio de impulsos

Bomarzo supone un gran desafío para su autor, pues en este caso el objetivo era mucho más ambicioso: reflexionar sobre su personalidad a través de la ambientación impecable de uno de los períodos más fascinantes de la civilización europea, el Renacimiento, lo cual comportaba un gran esfuerzo documental. Con esta elección, el autor decidía emprender este especial autoanálisis bajo el disfraz de un excéntrico y desdichado duque, indagando concretamente en su parte más frágil e íntima, su

sexualidad. A lo cual añade algunas de las principales preocupaciones y obsesiones que lo han acompañado desde siempre.

Gracias a esta tensa armonía entre dos tendencias aparentemente irreconciliables, Pier Francesco Orsini nos va contando con tono reflexivo y casi confesional toda su vida –y su muerte- en un marco histórico-cultural espléndido, con el cual además podrá exhibir ante el público un sólido conocimiento de aquella fascinante época. Erudición que incluso a él mismo le sorprenderá al cabo de los años. En efecto, durante una entrevista con María Esther Vázquez (1983: 30), cuando Manucho empieza a comentar la reelaboración que hace en *El escarabajo* de la escena del duque en casa de Pantasilea, refiere que para ello tuvo que volver a leer *Bomarzo* veinte años después de su publicación, y que al hacerlo “lo que más me ha asombrado es lo que sabía en esa época”.

Sintonía entre indagación personal y escenario histórico

Pero éste no es simplemente un fondo cautivador que sólo sirve para embellecer la trama y deslumbrar al lector. Al contrario, las conexiones entre vida interior del protagonista y el mundo hostil al que ha de enfrentarse son constantes y muy estrechas. Porque el autor explica con gran astucia el contexto que rodea a su alter ego, con la intención última de justificar todos sus pecados. Nunca son datos gratuitos, y aunque tampoco faltan las escenas de inspiración pictórica, llenas de lujo, dinamismo y colorido, tan típicas de nuestro autor en todas sus obras, las informaciones históricas siempre están presentes para reforzar la tesis del autor. Pongamos un solo ejemplo:

Manucho con pocas frases describe a la perfección, en qué marco histórico han de situarse las enseñanzas que le dio su abuela, dignas del mismo Maquiavelo, para que aquel pobre niño indefenso lograra sobrevivir en un ambiente tan violento:

Tan original método pedagógico modeló curiosamente mi personalidad. No hay que olvidar, por supuesto —me gustaría vindicar a mi adorada abuela—, que las bases sobre las cuales se asentaba la conducta en aquella época eran muy distintas de las de hoy, y que lo que hoy es condenable no lo era en el siglo XVI. Así, por ejemplo, mi padre, mis abuelos y mis bisabuelos habían sido condottieri. Los condottieri comerciaban con la guerra como otros comercian con el trigo.

(*Bomarzo*, 2009: 4-5)

Con suma habilidad, una tras otro, justifica sus crímenes por ser consecuencia de la educación que le dio su abuela, justifica que ella transformara a su nieto en un cínico sanguinario, demostrando que lo hizo movida por el sincero amor que sentía hacia un niño tan indefenso y frágil; y al final llega a perdonar a Diana y a perdonarse a sí mismo a la vez, pues ese proceder no era ni extraño ni condenable en aquella época, antes bien, era la regla general: todos se comportaban así, incluidos sus principales enemigos, su propio padre y abuelo. De todas formas, es un concepto que ahondaremos más adelante al ocuparnos del estudio de *Bomarzo* desde la perspectiva de la literatura confesional.

Autobiografismo ficcional e identidad

El ámbito de la invención literaria se transforma así, gracias a todas sus posibilidades, mayores cuanto mayores sean las ansias del artista de fantasear, en el mejor laboratorio para que nuestro autor se reinvente y se pueda presentar ante su

público disfrazándose a su antojo, escondiéndose tras sus personajes y asomándose en el momento más inesperado, a través de pistas y huellas que va dejando por todas partes, adrede o a veces sin darse cuenta.

Estos artificios sirven además para que el escritor pueda relatar situaciones muy delicadas de su vida interior con total sinceridad, deteniéndose en ellas con insistencia, sin necesidad de tener que hacerlo hablando directamente de sí mismo, con su verdadera identidad. La literatura le concede la posibilidad de apoyarse en alguno de sus personajes, con los que parcial o totalmente se identifica, y tras cuya voz se puede escuchar, si prestamos atención, la voz del propio Manucho.

Porque en el fondo, los escenarios en los que el autor quiera ambientar su particular indagación personal no impedirán que ésta se lleve a cabo correctamente. Mujica Láinez desea hallar en la literatura el medio adecuado para conocerse y para crearse una identidad propia. Este paso es fundamental en el momento de tener que hallar su sitio en el mundo como individuo y de entablar una relación con los que lo rodean. Y es a través del duque cómo nuestro escritor hace sus propias reflexiones al respecto:

No existiremos como entidades particulares, independientes? Cada uno de nosotros será el contradictorio resultado de lo que los demás van haciendo de él, de lo que los demás forjan, por esa necesidad de transposición armonizadora que cada uno siente como un medio de comunicación; por esa necesidad de verse a uno mismo al ver al otro? Cada uno de nosotros será *todos*, si estamos hechos de repercusiones que los demás se llevan consigo? Andaremos por el mundo entre espejos enfrentados y deformantes, siendo nosotros mismos esos espejos? Pero no... porque cuando yo me pienso, a mí mismo, sin el aditamento que cada uno, para sí, me añade, me pienso tal cual soy, en mi desnuda limitación auténtica. Y acaso esas incorporaciones no dejan rastros, no desfiguran, no mimetizan, no nos hacen actuar a menudo de diversa manera ante la diversa gente, dándonos, sin que

nos percatemos de ello, lo que esperan de nosotros, multiplicándonos, diluyéndonos?

(*Bomarzo*, 2009: 352)

La identidad que el autor busca de forma incesante en sus relatos ha de pasar obligatoriamente por esa continua interacción con los demás, tan singular como complicada, que llega a condicionar incluso la manera en que él se ve a sí mismo. Se trata de un largo proceso que irá recorriendo distintos estadios, a través de los cuales pasará desde conceptos más generales y vagos, hasta el fundamental, concentrado sobre todo en la infancia, como germen de lo que después llegará a ser en edad adulta. Así lleva a cabo esta labor autocognoscitiva, con la cual espera poder reforzar, tanto su identidad individual, reflexionando sobre sus propios comportamientos, necesidades y obsesiones, como la colectiva, indagando sobre su difícil y variable relación con familia, clase social y sociedad a las que pertenece.

Se trata de un proceso de gran modernidad, en el que el autor con vocación autobiográfica desea verse desde diferentes perspectivas. Se nos antoja como una especie de cadena de moldes en los que procurar concentrar el concepto de identidad, que irían de mayor a menor, integrando cada uno de ellos a los anteriores: nación>clase social>familia>individuo>niñez>experiencia traumática. Pero es a los últimos eslabones a los que se tiende a dar prioridad en esta labor de introspección, como vía fundamental para alcanzar un verdadero conocimiento de la propia personalidad (*Alberca*, 2007: 19), en los cuales se concentra precisamente Mujica Láinez al escribir *Bomarzo*.

La literatura, un laboratorio introspectivo

Poco importa si dicho autoanálisis se personaliza en una casa que está a punto de ser derribada, a la hora de expresar ese dolor tan traumatizante que lo atenaza, provocado por la desaparición de una clase social, la suya, con la que siempre se identificará. Algo que tampoco impide que, a la vez, le dé a ella misma la culpa por haber sucumbido bajo el peso de su vanidad y de sus propios pecados:

La huella de los pecados que aquí se cometieron ha quedado en mí, ensuciándome, corrompiéndome, quitándome poco a poco, habitación a habitación, todo lo que contuve de gracia, de belleza, de brillo. Eso que no se veía en los que pecaban, porque su cara seguía siendo igual, serena, pulcra, aristocrática a veces y otras canallesca, pero siempre indiferente, intacta, en mí se ve porque es como una costra que me envuelve.

(La casa, 2000: 5)

Qué más da si ese obsesivo recuerdo del momento de su niñez en el que descubre traumatizado el sexo de la mano de un adulto depravado, lo vuelve a vivir en Florencia, bajo la fisionomía del futuro duque quien, inerme, intenta en vano defenderse de la violación, más psicológica que física, de una criada:

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!

(Bomarzo, 2009: 213)

Son, respectivamente, las sinceras emociones del autor ante el derrumbe de su mundo y ante su primer contacto con el mundo del eros, que logra expresar mediante un lenguaje estéticamente bello y pletórico de significaciones simbólicas, disfrazándose

con total libertad en los personajes más inesperados. 3. Es lo que también ocurre cuando habla de su amor hacia un hermoso y elegante mozalbeta, tanto personificándose en el hada Melusina:

Me di cuenta de que la borrasca que me había despabilado y aterrado, sin que empero temblase ni una hoja en el calvero del bosque de Lussac donde yacíamos, se desarrollaba dentro de la mente de Aiol, y de que yo, de tanto inclinarme sobre él y vigilarlo, y remirarlo –y amarlo-, desde que lo vi por primera vez al partir de Lusignan, había concluido por atravesar la membrana impalpable que separaba a su pensamiento del exterior y, en tanto el muchacho, ignorante de mi involuntaria intromisión, dormía, había participado del desorden de sus sueños y sus recuerdos.

(*El unicornio*, 1997: 100)

como adoptando la identidad de Pier Francesco Orsini, ya adulto:

Uno de ellos, el mayor, Zanobbi, siendo menos hermoso que su hermano, por cierta irregularidad imprecisable de las facciones, me impresionó desde el primer instante. Digo mal: no me impresionó, me fascinó, me sugestionó. A un cuarto de siglo de separación, experimenté frente a él, inmediatamente, el mismo estremecimiento casi doloroso, la misma angustia que había sentido cuando mi adolescencia se asomó al *cortile* florentino de los Médicis y me hallé delante de Abul y de Adriana dalla Roza. Después de tanto tiempo, cuando creía yo que la posibilidad de esas sensaciones conmovedoras se había extinguido definitivamente, en mi interior coriáceo, porque ya no era capaz de alterarme, de turbarme, renacía en mí el calor desazonante de la juventud, cuyo excepcional fuego oculto abrasaba y fundía las demás percepciones, dejándome solo, encendido y vibrante, frente a un único objeto que borraba cuanto lo circuía.

(*Bomarzo*, 2009: 681)

A Mujica siempre le ha fascinado lo esotérico y la magia, más por necesidad existencial que por sincera convicción, como se puede deducir de sus propias palabras:

Creo en los dioses, creo en la reencarnación. Si no creyese en la reencarnación me sentiría muy desprotegido. Porque, ¡qué querés que te diga!, este mundo es la

patria de uno. La idea de que voy a volver, sea en un Cecil, en una mujer o en un hombre o en lo que sea, es muy consoladora y muy estimulante.

(Vázquez, 1983: 114)

Por la misma razón, frecuentemente escribe sobre esa extraña sensibilidad que le permite acceder al misterioso mundo del más allá, a partir del cual crear un vínculo especial con sus más lejanos antepasados y así obtener una de las variadas formas de inmortalidad, como él mismo reconoce. El duque es una de ellas, y la aprovecha, aunque para eso deba situarse en el siglo XVI, en la tierra de los antiguos etruscos:

Energías oscuras, milenarias, comenzaron a reptar y a moverse en mi interior, desperezándose, desveladas por un incentivo aparentemente tan trivial como el recreo de unos paisanos que se distraían tallando pedruscos. Sentí como si esa tierra reclamara de mí la expresión alegórica de su secreto, y sentí que ese secreto se confundía tan estrechamente con mi propia vida que ambos constituían un todo inseparable, de suerte que si alguna vez elevaba el raro monumento a la magia de Bomarzo que se iba gestando en mi espíritu y que principiaba a dibujarse, pálido, como si se despojara de antiquísimas nieblas, al mismo tiempo situaría en mi heredad de Etruria, como en el proscenio de un teatro, a los personajes estatuarios que simbolizaban con sus actitudes las etapas de mi existencia excepcional.

(*Bomarzo*, 2009: 216-217)

El autoconocimiento del autor, materia prima de *Bomarzo*

En definitiva, en el autobiografismo ficcional se dan cita esos tres ejes que mueven por dentro el texto mismo, y cada obra usa una dosificación particular de tales ingredientes, según los intereses del autor y la naturaleza del proyecto que quiere llevar a cabo. En el caso específico de *Bomarzo*, algo común al resto de la narrativa

mujiciense es el uso del lenguaje estético como canal comunicativo. De ahí que la construcción del mensaje se lleve a cabo mediante un estilo primoroso de gran belleza, en el que el escritor muestra su dominio de la lengua española, su habilidad en inventar personajes y ambientes, manejando sabiamente una adjetivación rica y precisa, recurriendo a todo lo que le ofrece la retórica literaria, para terminar hechizando al lector con una prosa narrativa, elegante a la vez que sugestiva.

Junto a esta esmerada forma literaria que cautiva los sentidos de quien lee, en las memorias del duque Orsini nuestro escritor arma un excelso entramado histórico que da a toda la novela una forma y una estructura admirables. Monta así la base ideal para que, por dentro de este objeto artísticamente bello y de gran solidez en su contextualización referencial, fluya lentamente la sustancia que anima toda escritura del yo: la autorreferencialidad retrospectiva: “querer verse a sí mismo en el espejo deformado del tiempo” (Caballé, 1995: 85).

Por medio de la literatura, el escritor vierte en el texto toda su conciencia, su necesidad de conocerse desde otras perspectivas, hurgando en su propio pasado, para descubrir su mismidad y reforzar su identidad de hombre, cuya imagen quiere mostrar al lector, bajo forma artística con la herramienta de la retórica, con sus artificios y sus metáforas.

De esta manera, el duque y todo el siglo XVI son sólo una excusa, una excusa muy bien construida y de gran calidad literaria, para que Manucho muestre todo su interioridad, su forma de ver y de interpretar el mundo. Cuando Vicino vislumbra desde lejos Florencia, ciudad en la que lo destierra su padre tras los episodios del disfraz de mujer y de la habitación del esqueleto, así expresa su placer ante un panorama tan

hermoso, tras el cual siguen haciéndose sentir, insidiosos, su complejos y sus inquietudes:

Apreté entonces las espuelas para llegar cuanto antes a la ciudad a la cual debía la única memoria feliz de mi padre, la ciudad por cuyas calles había desfilado el David gigantesco, camino de la Señoría, y donde la belleza imperaba. No debí apresurarme tanto. Qué le llevaba yo a Florencia, capital de la hermosura, qué le llevaba yo que no fuera mi fealdad, mi desdicha, mi ultraje, mi desubicación en el mundo, mis ansias de amor y de amistad y la certeza de que me estaba vedada la clara alegría, porque donde yo aparecía mi sombra de fantoche, de Polichinela vanidoso, manchaba el suelo con su irrisión?

(Bomarzo, 2009: 98)

Pero es el autor el que realmente ve tras los ojos de su criatura y el que admira una de las ciudades más bellas del mundo. Podrían ser incluso las palabras del mismo Manuchito cuando llegó por primera vez a París con tan sólo 13 años, o cuando el escritor, ya adulto, visitó durante sus numerosos viajes multitud de ciudades esparcidas por todo el mundo. Su sensibilidad, que se materializa a través de la vista, se traslada al duque.

La pasión por la literatura como fórmula mágica para soñar y crear mundos fantásticos en los que gozar de una nueva vida, ilusoria pero emocionalmente intensa, la descubrimos también en el noble giboso, que remeda los hábitos de su creador:

¡Cómo gocé con los *Orlandos* y el *Morgante*! ¡Qué influencia, qué enorme influencia ejercieron sobre mí! ¡Cómo me ayudaron a vivir entonces, poblando mi vida de reflejos áureos! Lo que yo no podía hacer, lo que no podría hacer nunca, otros lo hacían por mí, saltando armados de los folios. Comprendo el fervor que suscitaron. [...] Todo crecía en esas páginas; todo era inmenso. Olvidado de mí mismo, entraba en los relatos como un guerrero, como un gigante más, como si me enderezara y como si una de las hadas que por ellos circulan me hubiera despojado, gracias a un toque breve, del bulto que el destino me había echado sobre los hombros. ¡Oh maravilla! ¡Maravilla de la maravilla!

(Bomarzo, 2009: 140)

También la pesadumbre que siente el duque Orsini al morir su abuela deja entrever el propio dolor del escritor ante la pérdida de sus seres más queridos, sobre todo su madre y su abuela, a las que estuvo tan vinculado, a las que debe en buena parte su personalidad como hombre y como artista:

comprendí que los últimos lazos que me ligaban al pasado se habían roto. Entonces lloré por fin. Lloré por mi abuela, por mi padre, por Girolamo, por Maerbale, por mí mismo, sobre todo por mí mismo, por el sobreviviente, que era como una hoja seca en medio del huracán, como una de esas hojas amarillas que el viento de otoño empujaba contra los vidrios de mi ventana. Nadie ignoraba la pasión que me unía a Diana Orsini

(Bomarzo, 2009: 566)

Y sobre todo, la meditación de un yo reflexivo que al mirar hacia el pasado, hacia momentos trascendentales de la vida porque supusieron cambios importantes en su formación como persona, intenta darles una explicación desde una perspectiva cronológica, para intentar descubrir qué conexión hay verdaderamente entre ese yo reflexivo que escribe en el tiempo presente y el yo ejecutor del pasado:

La posesión de Abul me llenó de terror y de alegría. Cuando Hipólito me lo regaló, haría un año que yo estaba en Florencia. Trato ahora, desde lejos, infinitamente lejos, trato de ordenar mi cabeza, de indagar en mi memoria, y de entender cómo pasó y se escabulló ese año, qué sucedió con el tiempo, y comprendo que la novedad de aquella vida, al revolucionar mis anteriores hábitos y lanzarme repentinamente al corazón de un mundo distinto, al que debí adaptarme, torció mis nociones preestablecidas y me envolvió en una especie de torbellino cuyo vértigo puso alas a los días y a las horas. Los meses seguían andando. Atropellábanse los acontecimientos.

(Bomarzo, 2009: 133)

9.8. *BOMARZO*, LA OBRA MÁS AUTOBIOGRÁFICA DE MANUCHO?

a) Grado de autobiografismo en la narrativa mujiciense

Análisis de las novelas del yo

Para poder justificar con conocimiento de causa la hipótesis que defendemos en este trabajo de investigación, según la cual *Bomarzo* es desde muchos puntos de vista la obra de Mujica Láinez con mayor grado de impulso autorreferencial, pondremos como punto de partida dos elementos de análisis: los resultados de la clasificación que hemos llevado a cabo en el capítulo seis, y las conclusiones a las que acabamos de llegar en el presente capítulo. En ambos casos se trata de estudios basados en la aplicación de las reglas esenciales de los géneros autobiográfico y el novelesco, en cuyas zonas de influencia se halla toda la narrativa mujiciense.

Bomarzo y las autobiografías ficcionales verosímiles

Dentro del grupo de autobiografías ficcionales verosímiles, hemos visto que *Bomarzo* es la que posee un carácter más autobiográfico por varias razones. Es la que

relata la vida entera del narrador-protagonista, siguiendo muy de cerca las pautas de su evolución personal, que están marcadas directamente por las características físicas y psicológicas del duque. Además, a partir de tales pautas, la novela resalta la importancia del entorno familiar y social al que pertenece.

Bien es verdad que en otras autobiografías verosímiles el narrador cuenta igualmente su propia vida. No obstante, en el caso de *Los viajeros*, Miguel nos habla sólo de los años transcurridos junto a la familia del tío Baltasar, correspondientes a su infancia y adolescencia, y lo hace con el mismo objetivo que distingue también a las demás novelas de la saga porteña: observar la decadencia y desaparición del viejo patriciado rioplatense desde dentro, con los ojos de algunos de sus miembros más característicos, que actúan como testigos a la vez que víctimas del comportamiento autodestructivo de toda una clase social. O sea, que el autor se concentra casi exclusivamente en su identidad colectiva, como miembro de un grupo social, mientras que la esfera íntima del personaje, eje central de toda autobiografía moderna, pasa casi desapercibida en el texto.

En cuanto a *El laberinto*, las afinidades con *Bomarzo* son muchas, como la narración en primera persona y la ambientación de un período trascendental para el mundo hispánico, en este caso el Barroco. Sin embargo, la obra se acerca más a la novela picaresca, por la presencia de un protagonista, Ginés de Silva, que tanto recuerda a los buscones del Siglo de Oro, y por la estructura episódica de su trama. Además, la perfecta armonía con que el autor conjuga en *Bomarzo* la recreación del Renacimiento italiano y la indagación introspectiva de Vicino, en *El Laberinto* se rompe a favor de la visión del siglo XVII desde una perspectiva histórico-legendaria. De hecho, la novela tiene como eje central la búsqueda del mítico El Dorado.

Cecil y las autobiografías inverosímiles

Al analizar en el capítulo anterior las tres novelas que forman parte de este grupo, vimos cómo el artificio de elegir un narrador-protagonista no humano impedía en los casos de *La casa* y *El escarabajo*, que estas autobiografías ficticias lograsen ir más allá del simple respeto parcial del principio nominal (A/N=P) y de otras convenciones que rigen lo autobiográfico, como el uso de la primera persona gramatical. Mientras que el fondo introspectivo que ha de existir detrás de todo impulso autorreferencial brilla prácticamente por su ausencia. Las pocas veces que aparece como tema de la novela, o es consecuencia de la imitación superficial de las escrituras del yo como juego literario, o bien se trata de una simple excusa para abordar otras cuestiones que poco o nada tienen que ver con la mismidad del escritor.

Por lo contrario, en *Cecil* Mujica Láinez usa el artificio del narrador-protagonista como recurso literario al servicio de la intención última de la novela: expresar el mundo interior del autor en el preciso momento de la escritura, que coincide con sus primeros años en El Paraíso, observarse a sí mismo a través de los ojos ingenuos de un perrito. A causa de este planteamiento peculiar, la obra se convierte en la fuente principal a la que recurrimos todos los estudiosos del novelista bonaerense para obtener información biográfica precisa. Cerrada Carretero lo indica así (1990: 68):

Aunque en muchas novelas va dejando Mujica Láinez jirones de su vida y de su propia personalidad, no habrá ninguna obra que se iguale a Cecil, en cuanto fuente riquísima de datos fiables y realistas, pues ya no se trata de identificar hechos, situaciones, rasgos o personajes con la biografía del autor, a partir de hipótesis, presuposiciones y equiparación de elementos de distinta procedencia

(biográficos y novelescos), sino, simplemente, de ir recogiendo y clasificando el torrente de datos que de esta novela brota, sin mayor esfuerzo que el de admitir (y olvidar inmediatamente) que quien cuenta la vida del autor no es el mismo Mujica Láinez, sino su perro.

Los libros del Sur y las novelas autobiográficas

Ya por último, nos ocuparemos de los libros que hemos denominado novelas autobiográficas porque, como ya indicamos en el capítulo seis, aun sin respetar aspectos estructurales y narrativos característicos de las autobiografías propiamente dichas, poseen un fuerte carácter introspectivo. En efecto, en *El retrato amarillo*, *Sergio* y *Los libros del sur* no se produce la coincidencia narrador-protagonista y se usa la tercera persona gramatical. Pero esto no les impide contener numerosos detalles sobre la vida y la personalidad del autor. Las tres se detienen en la infancia y adolescencia del protagonista, en concreto en episodios que remiten directamente al tema del descubrimiento del sexo, en una atmósfera rarefacta que confunde e intercambia por igual, relaciones heterosexuales y homosexuales.

De ellas, es seguramente *Los libros del Sur* la que, a pesar de ser una novela incompleta, muestra por parte del escritor una inspiración más autorreferencial. Si bien no se produce la identificación narrador/personaje, la presencia del autor es explícita y constante. Ya hemos comentado más arriba que la introducción de la obra, que Mujica titula “advertencia”, es una declaración en toda regla de su afán por seguir indagando sobre su propio pasado al final de su vida. Algo que queda sentenciado sobre todo por la frase final, que no deja ningún margen de duda: «el Cané que (acaso sí, 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». Otros elementos apuntan en la misma dirección, como la idea de ambientar la trama en el hogar de sus antepasados y el hecho de reconocer que la historia es una nueva versión literaria de esa experiencia infantil real que ya reviviera en obras anteriores.

b) *Bomarzo, Cecil y Los libres del Sur*, la esencia del autobiografismo mujiciense

Mismo fondo introspectivo bajo formas literarias diferentes

El resultado final del análisis y cotejo de las obras literarias de Mujica Láinez en el ámbito de la escritura del yo, es que las tres novelas con características más claramente autobiográficas son *Bomarzo, Cecil y Los libres del Sur*, cada una con características propias pero con una base común: la vida y las emociones de su autor. De todas formas, como vamos a ver ahora, incluso en este caso sería necesario hacer una serie de puntualizaciones, pues las diferencias entre ellas son muchas.

En primer lugar por la época en que el autor las escribió, con un intervalo de diez o más años entre unas y otras: exactamente diez entre la publicación de *Bomarzo* y *Cecil*, 1962 y 1972 respectivamente, y doce entre esta última y *Los libres del Sur*, cuyos capítulos conservados fueron publicados en el diario La Nación el nueve de noviembre de 1984, pocos meses después del fallecimiento del escritor. También difiere la extensión de los tres textos, que va desde las más de setecientas páginas de la vida del

duque jorobado, a las cien del relato del perro de compañía, hasta los tres capítulos sobre la infancia de Juan Cané, que no alcanzan ni las veinte páginas.

La ambientación es igualmente distinta. En cuanto al tiempo, *Cecil* es la única en la que coinciden totalmente el presente del yo reflexivo, es decir el tiempo de la escritura, y el presente del yo ejecutor. En cambio, en las otras novelas hay una gran distancia cronológica entre ambas figuras: más de cien años en el caso de *Los libres* al estar ambientada la obra en 1820, y cuatro siglos en el caso de *Vicino*, por tratarse de un personaje histórico del siglo XVI. Por lo que se refiere al lugar donde se producen los hechos, en dos casos se trata de la Argentina (el hogar de Juan Cané está situado en la ciudad de Buenos Aires, el perro whippet y su amo viven en la finca El Paraíso), y sólo en *Bomarzo* la trama se desarrolla lejos de Sudamérica.

Y ya concentrándonos en aspectos relacionados más directamente con la literatura del yo como el respeto de los principios autobiográficos, los resultados son de nuevo muy desiguales. Si hablamos del principio de identidad, más arriba hemos comprobado que cada una de estas novelas sigue su propio esquema. Así, en *Cecil* la coincidencia se da entre autor y personaje, mientras que el narrador es un perro (A=P/N), tras el cual sin embargo se entrevistó al escritor; y en *Los libres del Sur* las figuras que se identifican son autor y narrador, frente al personaje Juan Cané (A=N/P), quien de todas formas es un alter ego de Manucho.

El caso de *Bomarzo* es, como hemos tenido ocasión de ver anteriormente, aún más peculiar, pues si bien la fórmula en teoría debiera ser A/P=N, al final de la novela descubrimos que, mediante la “reencarnación espiritual” del duque en el escritor argentino al entrar éste en la Boca del Orco, se ha producido una verdadera identificación A=N=P, aunque no lo sea a nivel nominal. En el fondo esta especie de

identificación artístico-espiritual podría aplicarse igualmente a las otras dos novelas, gracias a la habilidad con que Mujica Láinez maneja los resortes del lenguaje literario. Pero según nuestro parecer, es en *Bomarzo* donde se produce el resultado más logrado, en el preciso momento en que el autor descubre las cartas del juego y simboliza la fusión de ambas identidades con su primera visita al Bosque Sacro.

En cuanto a la sustancia autobiográfica que recorre las páginas de estas obras, ésta varía en cada una de ellas, según la perspectiva desde la que se estudie. Así, el texto se limita a relatar sólo una parte de la vida del protagonista. La niñez y pubertad en el caso de Juan Cané, y los primeros años de jubilación del novelista en *Cecil*. Curiosamente, sólo en *Bomarzo* leemos toda la vida del personaje, desde su mismo nacimiento hasta el preciso momento en que muere envenenado.

Si en cambio hemos de comparar la proporción de elementos provenientes de la realidad extraliteraria y de la fantasía artística, hallamos de nuevo tres situaciones bien distintas. Hablando de información empíricamente verdadera, es *Cecil* la obra que sin lugar a dudas encierra la mayor cantidad de datos reales sobre el escritor. Datos de todo tipo referidos a la descripción física y psicológica de Manucho, incluidas sus crisis artísticas y de amor, a noticias sobre todas las personas que viven o visitan su mansión (familiares, personal doméstico, periodistas, amigos, vecinos, obreros que trabajan en la rehabilitación del edificio o en la mudanza, y un largo etcétera), a pormenores sobre la finca El Paraíso y sus alrededores, junto a otro sinfín de detalles. A pesar de esta apabullante aparición de aspectos procedentes del contexto en el que vive realmente nuestro escritor, la presencia de lo fantástico tampoco es despreciable, como queriendo recordar que estamos en los dominios de lo ficcional. Baste pensar en el curioso narrador que nos habla.

En *Los libros* se produce ya una disminución muy significativa de todo este caudal de datos verídicos sobre el novelista. No obstante, podemos señalar informaciones que, aun sin ser elementos del todo pertenecientes a esa verdad susceptible de ser comprobada mediante documentación real, sí son fácilmente conectables con el entorno del escritor porteño. Aparte de la firma del autor al final de la advertencia hay, entre otras muchas noticias, referencias a antepasados suyos, como su tatarabuela y abuela, a Belgrano, barrio bonaerense habitado durante muchas generaciones por su estirpe, a su finca El Paraíso, así como noticias sobre la época histórica en que vive el protagonista.

En tercer lugar tenemos *Bomarzo*, donde se produce una neta propensión a privilegiar la invención literaria frente a la realidad extratextual del autor. No faltan las informaciones acerca de la época que le tocó vivir al protagonista. A veces son tantas que por momentos la obra parece emparentarse más con las crónicas o los ensayos históricos que con el género novelesco. Tampoco escasean referencias a personajes, acontecimientos y conceptos contemporáneos que en teoría están ahí para orientar al lector y darle la clave de toda la trama, pero suelen tener el resultado contrario y al final terminan por despistarlo. En cuanto a datos específicos de la biografía del autor que puedan ser verificados, prácticamente ninguno, exceptuando las referencias finales a su excursión a la localidad de Bomarzo.

Con todo, reiteramos que la voluntad de sincerarse y de hablar de experiencias y sensaciones de la propia vida no tiene como única medio de expresión el recurso a informaciones autobiográficas empíricamente demostrables, menos aún en literatura. El dato exacto, la veracidad basada en fechas y nombres propios puede llegar a ser contraproducente para el escritor, sobre todo cuando se trata de situaciones de la esfera íntima de las que es difícil hablar abiertamente. Ante la tesitura de deber exponerse

públicamente a la hora de tocar argumentos tan delicados, la alternativa a la autocensura, a la mentira o al simple silencio es la ficción literaria. Y la mejor prueba es precisamente *Bomarzo*, porque esta novela demuestra cómo podemos hablar de vivencias de la infancia, de nuestra relación con el prójimo, siempre compleja, a menudo difícil, de las virtudes y defectos que conviven en nuestra personalidad, de nuestras sensaciones y emociones más profundas, sin estar obligados a demostrar con pruebas a la mano nuestra sinceridad.

Es lo que hace Manucho cuando nos relata ese amor profundo que une a Vicino y a Diana, cuando el duque muestra el orgullo de pertenecer a la estirpe de los Orsini, cuando se enamora de donceles gráciles, cuando siente un profundo apego a su tierra, cuando nos confiesa sus creencias en la magia y en la reencarnación, cuando piensa que puede comunicar con los objetos, cuando se emociona al leer el *Orlando furioso* o al admirar un cuadro renacentista. Esa verdad que consigue transmitir al lector mediante la belleza estética es la que realmente cuenta, aún más admirable si para ello recurre a una envidiable ambientación histórica y a una asombrosa fantasía, mediante las cuales arma una trama de tintes trágicos en la que sus emociones, verdaderas, se nos muestran con máscaras multicolores.

Las limitaciones naturales de *Los libros del Sur*

Por la advertencia con que inicia la novela y por los tres capítulos que Mujica Láinez logró escribir, se puede deducir que en la mente del autor debía ser un proyecto

literario muy ambicioso. Lo corrobora también su última salida de El Paraíso cuando, ya de vuelta, insistió -y lo logró, a pesar de sus precarias condiciones de salud- en visitar viejos caserones patriarcales en los que quería ambientar algunas escenas de *Los libres*.

Aunque la fantasía del autor añade constantemente pinceladas a los aspectos biográficos reales, estos últimos son los que siempre tienden a resaltar. Digamos que con este relato, el escritor trastoca nombres, personajes y episodios, como si quisiera difuminar parcialmente la verdad extraliteraria que subyace en el texto, para cercionarse de que esta nueva indagación personal, tal vez la más atrevida, se apoya en los dominios del género novelesco, igual que todas las demás. Y nuestro novelista lo confirma con expresiones como “manuscritos de Juan que me permitirán componer su breve biografía, retocándola y completándola aquí y allá, cuando lo juzgue imprescindible.” o “Dejémoslo entonces así, envuelto en nieblas de duda”, dando a entender, de forma poco convencida, que el lector no debería hacer una conexión directa e inmediata entre realidad y recreación literaria.

Pero se nos antoja que se trata más de un amago que de una decisión firme, pues los datos reales saltan a la vista por sí solos. Entre otros muchos, podemos señalar el apellido Cané de los antepasados del autor, referencias a la casa familiar de Belgrano en la que vivió de niño, el protagonismo de madre, abuela, hermanos y tías, que tanto recuerdan a sus originales; la salud frágil del protagonista y su carácter tímido y soñador y, sobre todo, los episodios que lo marcarán para siempre y que el mismo narrador indica nítidamente, con la frase “Seis años antes, cuando Juan sólo tenía cinco años, ocurrió el episodio cruel que marcó para siempre su existencia y su carácter” al relatar el accidente con el agua hirviendo, y con el título del capítulo, “El niño ardiente”, junto a varias expresiones como “a esa época pertenecen sus enajenamientos más flagrantes”

o “sin saberlo, se abría a las tentaciones iniciales de la sensualidad”, cuando se refiere al descubrimiento del sexo.

Sin embargo, la que debería haber sido su obra de inspiración más claramente autobiográfica fue truncada por la muerte del escritor, quedando en un proyecto incompleto del que sólo poseemos pocas páginas. Hay además otros indicios que nos demuestran que Manucho quería analizar a fondo esos episodios que durante la niñez le cambiarían la vida, pero concentrándose exclusivamente en esas primeras etapas de su vida, sin pretender continuar este viaje introspectivo hasta la edad adulta. Las pruebas de estas intenciones reales del escritor son palabras de la advertencia como “componer su breve biografía” o “se parece tanto al que en mi infancia y adolescencia he sido”.

El caso de *Cecil*

Al tener que excluir *Los libros del Sur* por tratarse de una novela incompleta, llegamos a la conclusión de que son *Cecil* y *Bomarzo* las obras en las que Mujica Láinez, a través de una concienzuda labor introspectiva, logra reflejar mejor su mundo interior. Así que concentraremos ahora nuestro interés en ellas, y usando aún como guía metodológica el cotejo de todos los datos aportados por los análisis anteriores, detengámonos en las características propias de cada una de estas novelas, con el fin de responder a una pregunta que, aun siendo en parte ingenua pues esconde un fondo de verdad harto complejo, es lícita y viene casi espontánea: cuál de las dos podemos considerar más autobiográfica?

Los aspectos a favor del relato del perro no son pocos y podrían parecer suficientes para que uno se decante por ella. En primer lugar está el tema principal, por no decir el único, que es el autor mismo, aunque no sea él el que se describa directamente, sino que lo hace con la licencia literaria de darle voz a su perrito de compañía. La decisión de hablar de sí mismo a través de un animal es, ya lo hemos indicado, una simple excusa, una experimentación artística todo lo curiosa y original que se quiera, que sin embargo tiene como única función librar al autor de la responsabilidad que siempre conlleva hablar de uno mismo en primera persona.

De todas formas, el autor llega a hacerlo en repetidas ocasiones mediante ardidés que ya hemos tenido ocasión de analizar anteriormente, pero el punto fundamental es que el pacto ficcional ofrece al escritor la posibilidad de reflejarse en sus criaturas, de situarse en las coordenadas espacio-temporales que prefiera, sin tener que llegar a ningún tipo de compromiso, ni con el público al que se dirige ni con la sociedad en la que vive. Ésa es la gran fuerza del mundo literario, y es ahí donde Manucho se mueve con total desparpajo, sin dejar de hablar de su vida y de su entorno.

A parte de esa fórmula literaria de inventarse un narrador tan especial, todo lo que se nos cuenta se refiere exclusivamente al autor. El don de la telepatía que posee Cecil, gracias al cual puede leer la mente de su amo y dictarle lo que después este último irá escribiendo, que es la novela que estamos leyendo, es un artificio narrativo que sólo esconde a nivel nominal la identidad del verdadero autor-narrador. Aun así, Manucho sabe a priori, pues ésa es su intención, que los lectores deduciremos desde el principio que esta especie de velo con el que finge taparse es transparente, que el escritor está hablándonos de su vida cotidiana, de su personalidad, de todo lo que lo rodea, sin escatimar comentarios ni detalles.

Además, otro elemento que refuerza el carácter autorreferencial de *Cecil* es el uso de un cronotopo que coincide casi por entero con el que vive realmente el autor durante el acto de la escritura. Podría parecer incluso un verdadero diario íntimo en el que el novelista argentino va contando paso a paso el momento de la compra de ese viejo caserón español, las interminables obras de remodelación y la aparatosa mudanza desde Buenos Aires, y a partir de ahí la cotidianidad de Mujica Láinez y de los suyos.

Es esta la razón por la que el tiempo dedicado a la composición de la obra, pocos meses, nada tiene que ver con los largos años de documentación previos a la realización de proyectos mucho más ambiciosos, en los que era imprescindible construir con gran minuciosidad marcos históricos tan complejos como en *Bomarzo* y en las demás novelas del ciclo histórico. En *Cecil* no tiene necesidad de recopilar información que lo ayude a situar a sus personajes en ese tiempo y lugar elegidos, pues simplemente se trata de él mismo y de la rutina que, lenta y silenciosa, sigue su curso dentro de la finca, en la que se llega a crear una especie de apartado microcosmos que casi se nos antoja intemporal, donde las referencias cronológicas son vagas y escasas. Los datos y sensaciones que se nos facilitan son los que el autor va observando y experimentando día tras día, en su interior y a su alrededor. Ese aire irreal que todo lo envuelve y que nos aísla del resto del mundo, sale reforzado mediante la curiosa astucia de terminar el texto con las mismas palabras que habíamos leído al principio, símbolo de esa visión cíclica del tiempo y de la vida que se nos quiere transmitir:

Creo que lo he fascinado y sé que él me ha fascinado también. Presumo que nos perteneceremos el uno al otro hasta que la muerte ocurra. Cuál vendrá primero, desnuda, fría y alta, a visitarnos? La suya, la mía? La mía, probablemente, pese a que él está lejos ya de ser un niño...

Por último, sólo añadir que estos tiempos de la historia y del discurso que terminan asimilándose, son también una peculiaridad de dos modalidades de escritura del yo distintas de la autobiografía propiamente dicha, a las que ya hemos aludido en otra ocasión: el autorretrato y el diario íntimo. En el primer caso porque leyendo, el lector es consciente de que está accediendo a una mina inagotable de informaciones sobre el novelista, que éste le facilita entre distraído y malicioso, con una inmediatez que termina por adquirir el aspecto de un verdadero autorretrato fisionómico y psicológico. Esa misma inmediatez que se nos presenta con un ritmo casi cotidiano, sirve también para dar la impresión de que la novela esconde con sus convenciones y sus ardidés un auténtico diario de la vida que lleva Manucho en su nuevo hogar. Es como si el escritor hubiese hecho de este librito un híbrido de tres tipos diferentes de literatura introspectiva, autobiografía, autorretrato y diario, para conocerse mejor y darse a conocer en la intimidad de El Paraíso.

c) *Bomarzo*, cumbre del autobiografismo en la narrativa mujiciense

Cronotopo como diversivo

Todos estos datos que acabamos de apuntar parecerían llevarnos a la conclusión de que es *Cecil* la obra literaria de Mujica Láinez a la que con mayor justicia se le puede asignar el calificativo de autobiográfica. A pesar de ello, vamos a indicar las razones por

las que, según nuestro parecer, es en cambio *Bomarzo* la novela que merece verdaderamente ese lugar dentro de la narrativa mujiciense.

Es verdad que sus coordenadas espacio-temporales nos inducen a pensar lo contrario. La historia de un pobre noble italiano del siglo XVI se halla en las antípodas de lo que debería ser la autobiografía de un escritor argentino del siglo XX. Ya por el hecho de tratarse de un lugar y de una época tan distintos, el autor debió hacer varios viajes a Bomarzo, localidad que hasta entonces desconocía, y tardó más de tres años en estudiar numerosas fuentes para alcanzar un buen nivel de conocimiento de este personaje y de su contexto histórico-cultural.

Sin embargo, es en todo eso en lo que reside la originalidad de esta autobiografía, realizada con un personaje y una ambientación tan diferentes de él y de su época. Porque lo sorprendente es que tras esta deslumbrante escenografía, el autor habla sin cesar de su propia existencia. Este modo tan original de presentarse ante el lector cabe en el juego literario. Si quien lee no se deja ofuscar por tanto juego artificial, logra descubrir que el duque en realidad no es sino una proyección simbólica de la vida emocional del escritor, sólo que situándola en otro escenario. Manucho crea este personaje para henchar su silueta con material autobiográfico. Porque, como dice el mismo duque, «cada pintor se retrata a sí mismo, [...] cada uno de nosotros se ve a sí mismo, en los demás». Con mayor razón cuando se trata de una criatura ficcional inventada adrede para que cumpla la peculiar función de espejo, algo deforme, del propio autor.

La ambientación, por muy llamativa que sea, no deja de ser el telón de fondo en el que se desarrollan situaciones personales que el novelista porteño necesita expresar a toda costa. Aun mejor si lo hace disfrazándose con otra identidad, algo que lo ayudará a

ser todo lo sincero que quiera, al no tener que exponerse abiertamente cuando llegue el momento de confesar sus obsesiones y sus más hondas intimidades. Y estos últimos secretos son sin lugar a dudas los aspectos que realmente le interesan al autor como necesidad vital, como nueva reflexión sobre su propio ser, como pasión autobiográfica, que es el verdadero motor de su creación literaria.

Cecil, una introspección durante la madurez

Si bien la esencia autobiográfica en que se fundamentan *Bomarzo* y *Cecil* es la misma, la modalidad y tono distintos en que ésta se materializa en ambas da lugar a resultados contrapuestos. Así, frente a la descripción detallada y cuidadosa que Pier Francesco hace de su existencia desde la misma infancia, en *Cecil* todo está enfocado en la vida del autor a partir de los sesenta años cuando éste, ya jubilado, se traslada con familia y enseres a la finca que había comprado en la provincia argentina de Córdoba, para alejarse del ruidoso ajetreo bonaerense.

No hay por parte del perro narrador ninguna referencia a la niñez o a la juventud de su amo, porque a Mujica lo que le interesa, lo que realmente desea llevar a cabo con esta obra, es retratarse y retratar su mundo, su presente, como una especie de manifiesto a favor de su identidad, de los aspectos positivos y negativos de su forma de ser, de su imagen como hombre y como artista. Esto es, se detiene en los resultados de su evolución como persona y se acepta tal como es, sin preocuparse por las causas que han provocado en él ese carácter.

A través de la voz de su compañero canino, toca con osadía los puntos tal vez más delicados y controvertidos de su vida, como son el orgullo de clase, la homosexualidad, su exagerada superstición y el interés por todo lo mágico y misterioso. Lo hace sin medias tintas, aceptándolos con naturalidad, tratando su esfera sexual y privada directamente, aunque sin entrar en ningún tipo de disquisiciones con las que polemizar sobre su temperamento o sus preferencias sexuales. Antes bien, evita de antemano las provocaciones o las discusiones que él mismo solía alimentar, divertido, en décadas anteriores. En este nuevo contexto narrativo no queda ningún rastro del destino fatal que diez años atrás persigiera a Vicino en *Bomarzo*.

Toca todos estos temas con un tono irónico, casi cómico, mediante el cual llega a burlarse de sí mismo. Su obsesión por todo lo sobrenatural lo lleva a dar una enorme importancia a sus sueños y a sensaciones extrañas, así como a sobrecargar su casa, sobre todo su dormitorio, de objetos e imágenes que recuerdan asuntos y personajes pertenecientes al mundo de la magia. Con la homosexualidad ocurre otro tanto: los objetos relacionados con el sexo, que suelen escandalizar al desprevenido visitante –y en parte también al lector- por su desmesurada obscenidad, decoran insolentemente muchos rincones de la mansión, y los frecuentes enamoramientos del escritor son relatados con una frivolidad casi folletinesca que poco tiene que ver con el dramatismo dominante en la vida del duque.

Este toque burlesco tan llamativo en *Cecil* pertenece a esa tendencia del autor a observarse a sí mismo y a ver la vida con una sonrisa en los labios, que ya venía de la época de las llamadas “novelas antihistóricas”, *Crónicas reales* y *De milagros y melancolías*. Si en estas dos obras aplicaba esta visión sarcástica y socarrona a la

historia de Europa y de América respectivamente, en *Cecil* se atreverá a hacerlo consigo mismo, con su intimidad.

Bomarzo, las memorias de toda una vida

La autobiografía del duque Orsini en cambio pertenece a la etapa inmediatamente anterior de su vida y de su carrera artística. En este caso se trata de una indagación psicológica en toda regla, con la que procura reflexionar sobre los rasgos más sobresalientes de su personalidad. Y llevarlo a cabo de modo correcto implica remontarse al origen de las obsesiones y de los traumas que lo afligen, enfocar tales cuestiones desde una perspectiva temporal adecuada y hacerlo con buenas dosis de paciencia. Por eso el narrador-protagonista decide excavar en su niñez, para descubrir qué acontecimientos y qué impresiones de la infancia han provocado en edad adulta una mente tan controvertida y enferma como la suya, así como una muerte terriblemente absurda.

Se trata de un proyecto de análisis concienzudo y detenido de las experiencias que lo han ido acompañando día tras día, y que se van interrelacionando unas con otras hasta formar una densa red, que es la que estructura su existencia. Es una labor introspectiva con la que, describiéndose y analizándose a sí mismo ante la mirada del lector, desea conocerse mejor, conectar aspectos de su temperamento y episodios de su vida para tener una idea más precisa de su ser. Porque conociéndose mejor, llega a aceptar también todos los aspectos de su identidad, los positivos junto con los negativos.

Bomarzo y el autobiografismo literario

Con todo lo dicho creemos que, dentro de la narrativa de Mujica Láinez, son las confesiones de Pier Francesco Orsini las que cumplen con el mayor número de requisitos para merecer el calificativo de autobiografía ficcional. En efecto, es la novela que mejor sabe conjugar aspectos propios de las escrituras del yo con otros de la fantasía literaria, con el fin de encauzar adecuadamente, a través de esta síntesis equilibrada, todo el caudal introspectivo que mueve la obra.

Así por ejemplo, acabamos de ver cómo a nivel pragmático-formal, el escritor en *Bomarzo* logra superar las estrecheces inherentes a la fórmula de la autobiografía ficcional (A/N=P), recurriendo al ingenioso artificio de la inmortalidad. Esto le permite pasar desde la fórmula inicial A/N=P hasta la más ortodoxa A=N=P, transformación reforzada también por un uso muy original del yo gramatical, que de manera gradual nos va remitiendo al autor, hasta que éste sale por fin al descubierto en las últimas páginas de la obra. Algo que no se consigue del todo ni en *Los libros del Sur* ni en *Cecil*.

Por lo que se refiere a la savia autorreferencial que recorre por igual las tres novelas de las que nos estamos ocupando, creemos que es *Bomarzo* la que afronta de forma más genuina la indagación introspectiva del escritor, por varias razones. En primer lugar por ser la única que afronta la cuestión dando una visión global de toda la vida del personaje, alter ego del autor. Es en este detalle en el que las memorias de Vicino alcanzan el mayor nivel autobiográfico de toda la narrativa mujiciense, al examinar ese proceso evolutivo deteniéndose sobre todo en la infancia, la etapa más importante de

todas, en la que destacan esas relaciones tan especiales que se van instaurando con los demás miembros de la familia, y durante la cual se experimentan vivencias muy intensas que marcarán el carácter de la persona para siempre.

Cecil en cambio reduce su reflexión interior al presente del escritor, ya sexagenario. El interés del autor a través de su perro whippet se concentra con sorprendente osadía en las cuestiones más candentes de su personalidad, pero se limita a comentarlas sin hacer ningún tipo de referencia a sus causas, que sólo pueden ser localizadas y analizadas recurriendo a la memoria, a la mirada retrospectiva. Es un autorretrato estático de Mujica Láinez, en el que “el objetivo fundamental del autorretratista es el trazo de lo que uno es, o cree ser, no de lo que ha hecho” (Caballé, 1995: 48). Frente a esta postura, el duque comentará de forma pormenorizada esas experiencias infantiles, desde sus relaciones con cada uno de sus familiares hasta los acontecimientos con los que descubre el mundo del sexo, sobre todo las escenas con Pantasilea y con Nencia. A lo largo de su vida los recuerdos de tales situaciones serán constantes y lo acompañarán para siempre, como prueba de su importancia.

Algo igualmente logrado en *Bomarzo* es la perspectiva temporal desde la que se observa el pasado para poder comprender el presente. Aquí el yo reflexivo posee una visión completa de su vida y una distancia cronológica adecuada para poder afrontar un autoanálisis paciente de todo su recorrido vital. En *Cecil*, que desde este punto de vista se acerca más al diario íntimo que a la autobiografía propiamente dicha, el escritor se basa en impresiones tan recientes que tiende a asimilar yo reflexivo y yo ejecutor, por lo que falta del todo la perspectiva necesaria para reflexionar con la debida serenidad.

Además, las características intrínsecas del diario dificultan indirectamente una de los fundamentos más universales de la literatura, el contacto real que ha de producirse

entre autor y lector. Prueba de ello es la tendencia de la prosa de *Cecil* a transformarse a menudo en largos monólogos que rayan el flujo de conciencia, a causa de su presumible espontaneidad. El lector se limita a leer, pero sin llegar nunca a ser parte activa en el texto, quedando excluido a priori por esta especie de escritura endogámica en la que el narrador habla consigo mismo. Nada que ver con el diálogo constante que el narrador-protagonista de *Bomarzo* instauro desde el principio con su interlocutor. Al tratarse de una autobiografía ficcional muy próxima a la confesión, las llamadas directas al lector son constantes. Se dirige a él para guiarle en el relato de su vida (“Quizás no haya olvidado el lector que cuando fugazmente con Benvenuto Cellini, en la playa del castillo de Palo, me narró el lance...”, *Bomarzo*, 163) y para que participe activamente en el relato (“Imagina el lector al jorobado duque de Bomarzo yendo por la engalanada Florencia...”, *Bomarzo*, 546). Todo eso pensando en el objetivo último de las confesiones: dar al lector la posibilidad de juzgar al narrador-personaje (“que numerosos lectores juzgarán arriesgada y desmoralizadora“, *Bomarzo*, 7). Y para que esta sentencia sea lo más favorable al imputado, éste, que actúa también como abogado defensor de sí mismo, intenta condicionar la opinión del lector-juez (“y si el lector la censura por ello deberá proceder cautamente y pesar el pro y el contra en balanzas exquisitas, porque cuanto me atañe es intrincado y múltiple”, *Bomarzo*, 21).

En definitiva, la vida del duque Orsini nace como obra perteneciente a los géneros literarios del yo, con un narrador-protagonista tras el cual se esconde el mismo autor. Aun sin ser ésta una característica exclusivamente suya, *Bomarzo* es la única novela que concretiza un proyecto autobiográfico completo en el que un yo reflexivo analiza su pasado, el yo ejecutor, para procurar explicar la razón de por qué ha llegado a ser así en el presente partiendo desde lo que fue anteriormente. De esta forma se van enlazando

todas las etapas de la vida hasta crear todas juntas una única conciencia de identidad. *Los libros del Sur* se ocupa exclusivamente de la niñez del personaje, mientras que *Cecil* hace otro tanto con la edad madura del escritor. En este contexto, *Bomarzo* funcionaría como puente introspectivo que enlaza y engloba los estadios que las otras dos novelas analizan, aislados uno del otro.

CONCLUSIÓN

En este trabajo de investigación hemos querido demostrar la estrecha relación que se produce entre un novelista como Manuel Mujica Láinez y su obra literaria, relación que se da en doble sentido, desde el autor a sus relatos y viceversa, y que supera con creces las huellas que de todo escritor quedan inevitablemente en su producción artística. Y esto debido sobre todo a la intención voluntaria de Manucho de reflejar su mundo y de reflejarse a sí mismo en sus historias para conocerse mejor y hacerse conocer mejor a su público.

Es obvio que el interés hacia la narrativa de este escritor argentino nace de la profunda y sincera admiración hacia una prosa, que consideramos de entre las más interesantes y originales del panorama literario hispanoamericano del siglo XX. Sin embargo la idea de llevar a cabo este estudio de clara impronta autobiográfica nació durante la lectura de sus relatos, a partir de la intensa sensación de que, tras todos sus relatos y su personajes, iban apareciendo de manera sistemática una serie de constantes temáticas y de modelos de personajes fijos, que a simple vista podrían pasar desapercibidos, en medio de un mundo fantástico como el que nos ofrece la narrativa mujiciense.

Estos universos encerrados en cada uno de sus cuentos y novelas, caracterizados por una exuberante variedad de singulares y heterogéneos elementos, que son fruto de una especie de síntesis entre el mundo real y su imaginación, entre presente y pasado, acogen, respetando un cierto grado de autonomía que sobresale si los vamos tomando por separado, uno por uno, esta serie de rasgos uniformadores que afectan a la totalidad de dimensiones y códigos que se dan cita en ese particular mensaje estético que es

siempre la creación literaria, y que llegan a transformarse en la columna vertebral de la narrativa mujiciense. La mayoría de ellos, desde nuestro punto de vista apuntan directa o indirectamente, de modo incuestionable, a la vida y personalidad del propio autor.

Una intuición por sí sola carece de confiabilidad, por lo que era menester demostrar a través de una metodología seria y coherente, basada en conceptos teóricos aplicados a la creación artística. Prescindir de las propias convicciones en aras de una teoría literaria pura, no contaminada por ideas subjetivas y totalmente libre de prejuicios y preconcepciones, es una utopía que sólo sirve para engañarnos creyendo en lo que, como producto de la Humanidad, nunca podrá ser impermeable a las características individuales del individuo que las produce ni del entorno social al que pertenece.

Sin embargo, pensamos que sí es posible, y esperamos que esta tesis haya sido su más clara demostración, someter nuestras propias convicciones y opiniones personales al juicio de un planteamiento metodológico lo más coherente posible, que saque a luz los aciertos y errores del punto de partida o de la tesis que se quería demostrar.

En nuestro caso, el objetivo de descubrir la verdadera conexión existente entre el mundo literario de Mujica y del autor, su personalidad y sus experiencias vitales, descarta de antemano una serie de teorías, muchas de ellas ya superadas, maniqueístas desde nuestro punto de vista. Algunas de ellas demasiado esquemáticas, como el biografismo o versiones simplificadoras de la sociología o la psicología aplicadas a la literatura. Aceptar estas posturas implicaría anular la existencia misma de la comunicación verbal con fines estéticos.

Desde el otro extremo, consideramos igualmente una postura muy rígida la típicamente inmanentista, que pretende separar de forma más o menos neta la influencia

que sobre el mensaje literario llega desde realidades no estrictamente textuales, como son el autor mismo y el mundo circunstante.

Para ello hemos procurado tener como punto de partida un planteamiento metodológico abierto a la mayor parte de corrientes de crítica literaria más en boga últimamente, y que según nosotros, debido a la flexibilidad e interdisciplinariedad de tal postulado, podría ajustarse al concepto de hipertextualidad.

En efecto, la prueba de la veridicidad de nuestra intuición inicial pasaba obligatoriamente por el cotejo de datos biográficos y caracteriales de Manucho con elementos importantes de su narrativa. Pero para llevarlo a cabo era preciso además aplicarlo a partir de una clave de lectura adecuada, pues este estudio se desarrolla en el campo de la creatividad literaria, en donde el uso de metáforas y símbolos llegan a ser necesarias más que frecuentes.

Y la conclusión es, efectivamente, el trasvase de gran cantidad de aspectos biográficos y propios del pensamiento y de los ideales del escritor a sus historias y personajes. Es esa la razón por la que tanto en su vida real como en la vida asignada a sus criaturas, la infancia cobra una importancia fundamental, al ser el período de nuestra existencia en el que empezamos a descubrir aspectos de nuestra personalidad, gracias a nuestra interrelación con el ámbito familiar, sobre todo con el mundo de los adultos, que nos hace crecer de forma traumática, para catapultarnos desde la ingenuidad y espontaneidad del niño a los comportamientos egoístas y cínicos de los mayores.

Experiencias de ese tipo, siempre relacionadas con la esfera sexual, se dieron en la niñez de Manucho y se reflejan en muchos de los protagonistas de sus obras, aunque transformados en buena parte por la carga simbólica que encierra el texto literario.

Gustavo, uno de los narradores de *Los ídolos*, Miguel, protagonista de *El retrato amarillo*, nuestro duque de Bomarzo, Aiol en *El unicornio*, Ginés de Silva, héroe de *El laberinto* o su último alter ego, Miguel Cané, el frágil niño de *Los libros del Sur*, todos ellos pasan por situaciones parecidas, por el descubrimiento y convivencia de sus pulsiones sexuales, en general de tipo homosexual, que al inicio expresan espontáneamente, aunque al producirse en un contexto perverso, no exento de maldad, les obliga a vivir sus tendencias eróticas con grandes dosis de frustración y dolor, en un dilema entre aceptarse tal como son o avergonzarse de su naturaleza condicionados por su entorno social.

Estas vivencias de las que nos habla Manucho hasta poco antes de su muerte va acompañada de otros aspectos autobiográficos que se van repitiendo en sus principales criaturas. Otro elemento que consideramos importante es su postura clasista y escapista, propio del individuo que asiste impotente al derrumbe del mundo en el que transcurrió su niñez y cuyos valores le inculcaron en el hogar, y que termina viéndose como un extraño en su propia sociedad. Eso es lo que hace que todos los personajes más representativos de sus relatos pertenezcan a esa clase alta, refinada, sensible y tendente al lujo desenfrenado, que asisten a la desaparición de ese estilo de vida, como el narrador de *La casa*, Gustavo o Miguel en *Los viajeros*, o participan directamente en la sacudida de sus bases de apoyo. Pier Francesco Orsini pertenecería a este último grupo, aunque enmarcado en unas coordenadas espacio-temporales muy diferentes con las del autor, que sin embargo no evitan esa clara analogía.

A lo que habría que añadir aspectos tan importantes como el coleccionismo, que implica una propensión a poseer objetos bellos asociados a ese mundo esteticista y lujoso en vías de extinción, así como un refugio en los seres inanimados, incapaces de

provocar tragedias como sí suele acaecer en contacto con los demás seres humanos. También la presencia constante de lo mágico y lo sobrenatural en sus escritos, como única forma de superar los límites impuestos por un mundo material que tiende a desorientar y anular la personalidad de los individuos que se sienten incómodos en su entorno.

Tan importante como esta comparación entre vida real de Manucho y aspectos sobresalientes de su obra, así como el cotejo entre unas novelas y otras, es el estudio del autobiografismo en la literatura desde la vertiente más estrictamente formal y pragmática, a fin de comprobar de qué forma nuestro autor acomoda sus historias situándolas en un terreno tan controvertido como es el de la literatura con claros impulsos autobiográficos. En este sentido, Manucho juega con todas las herramientas que le ofrece el pacto ficcional que mueve toda expresión literaria, pues tal principio comunicativo de alto valor connotativo le da completa libertad de interpretar detalles de su biografía e interpretarse, bajo los disfraces que considere más adecuados según el caso, y evitando la engorrosa responsabilidad de llevarlo a cabo ateniéndose a los datos reales de su existencia, siguiendo el pacto de vericidad propio del género autobiográfico a secas. Estos estrechos límites lo obligarían curiosamente a ser menos sincero, a padecer la censura social que entra en acción cuando se trata de hecho que chocan con la moral social, e incluso a autocensurarse para evitar críticas y etiquetas.

Lo cual no quita que nuestro escritor tienda a jugar con ambos pactos, el literario y el autobiográfico, para esconder su identidad tras otras inventadas sin dejar de hablar de sí mismo, aunque observándose y aplicándose una labor introspectiva y retrospectiva aunque en ambientaciones muy dispares.

A nivel más técnico, con los datos seleccionados y ordenados tras la aplicación del método analítico que acabamos de describir, hemos llegado a la conclusión de que en la mayor parte de la obra del escritor sudamericano subyace un impulso autorreferencial que, de todas formas, ni se expresa con la misma intensidad ni de la misma forma. Así, debiendo clasificar la narrativa mujiciense a partir de coordenadas autobiográficas y literarias (principios de identidad de veracidad y ficcionalidad, tiempos de la escritura, del recuerdo y de la historia, parte de la vida del protagonista relatada, relación entre mundo interior y exterior del personaje, cotejo elementos extraliterarios y literarios), podríamos hablar de autobiografías ficticias (el principio de identidad se respeta parcialmente, las más de las veces se produce entre narrador y protagonista), tanto verosímiles como inverosímiles (el narrador-protagonista no es un ser humano), y de novelas autobiográficas (novelas que no respetan los principios pragmático-nominales de la autobiografía pero que encierran en otros niveles elementos autobiográficos del autor).

Bomarzo pertenece al grupo de autobiografías ficcionales verosímiles junto a otras como *Cecil*, *Los viajeros* y *El laberinto*. Sin embargo, frente a estas novelas y a todas las demás, la vida del duque Pier Francesco Orsini es la obra que más se aproxima, en la forma y en el contenido, a las características propias de la autobiografía clásica o antropológica, por diferentes razones:

1. El principio de identidad, aun siendo sólo parcial (autor/narrador=personaje), logra completarse gracias a la “reencarnación espiritual” del noble italiano en el autor.
2. Vicino Orsini cuenta toda su vida, desde su nacimiento hasta su muerte por envenenamiento, y lo hace desde una perspectiva muy cercana al psicoanálisis,

para mostrar al lector la influencia directa que tuvo en su personalidad y en sus actos en edad adulta, sus características físicas y fisiológicas, la relación durante la infancia con su entorno, sobre todo con su familia; y el contexto histórico.

3. El narrador-protagonista tiende a hablar constantemente de su esfera personal e íntima, y de algunos episodios traumáticos de la niñez que lo marcaron para siempre, sobre todo a nivel sexual.
4. Gracias a la labor de cotejo, hemos evidenciado las claras las conexiones entre estas experiencias del personaje y las del autor mismo, como él llega a reconocer en algunas entrevistas y como afirman sus autobiógrafos y otros estudiosos.

Por último, creemos que es igualmente interesante señalar la presencia de otros géneros literarios en *Bomarzo*, algunos afines a la escritura del yo (memorias, confesiones, diarios íntimos, autorretratos) otros no directamente relacionados con la literatura introspectiva, como la novela histórica.

BIBLIOGRAFÍA

- AA.VV. (1981), *Psicoanálisis y crítica literaria*, Madrid, Akal Editor.
- SERRANO SOLER, J. (dir. y presentador) (2000), *A Fondo, entrevista a Manuel Mujica Laínez* [1 videocasete VHS], Barcelona, Editrama, D.L.
- ABATE, S. (2000), «Los manuscritos de Bomarzo de Mújica Laínez», *Cuadernos hispanoamericanos*, 598, pp. 105-112.
- ABATE, S. (2004), «Psicología y simbolismo en ‘El unicornio’ de Mujica Laínez», en *Actas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, New York, 16-21 de Julio de 2001, Vol. 4 (Literatura hispanoamericana), pp. 27-33.
- AGUADO, J. A., «La mirada que escribe», [reseña de la novela *Un novelista en el Museo del Prado* de Manuel Mujica Laínez], en *Noticias*, 4 de diciembre, 1994. recuperado el 20-10-2008 de la página Web: www.qnv.com/limogin/clasicos/mujica.htm
- ALCÓN, A. (narrador) (2000), *Manucho (desde el Paraíso)/Manucho en el Paraíso* [video]
- ALBERCA, M. (2007), *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*, Madrid, Ed. Biblioteca.
- ANGLANI, B. (coord.) (1996), *Teorie moderne dell'autobiografia*, Bari, Edizioni B. A. Graphis.
- ARIAS SOLÍS, F. (2008), *Manuel Mujica Laínez*, recuperado el 12-09-2009 de la página Web: <http://blogs.nortecastilla.es/franciscoarias/2008/5/3/manuel-mujica-arias-solis-francisco>
- ARNAU, E., (1987) «Manuel Mujica Laínez», recuperado el 06-08-07 en la página Web: <http://www.literaturas.com/v010/sec0503/memoria/memoria.htm>

- ARTE ABSTRACTO O ARTE FIGURATIVO, encuesta a Manuel Mujica Láinez en *Sur*, n° 209-210 (marzo-abril 1952), pp. 157-168. (tb en *SUR*, N° 358-359 (enero-diciembre 1986), número dedicado a Manuel Mujica Láinez, pp.15-16)
- ATIENZA, I. J., (2007) «“El laberinto” por Manuel Mujica Láinez [reseña]», recuperado el 19-02-08 de la página Web: <http://escritores.wordpress.com/2007/03/19/el-laberinto-por-manuel-mujica-laínez-resena-de-ignacio-jordi-atienza/>
- AUBELE, L. (2007), «Los astros le fueron propicios a Bomarzo», *La Nación*, sección Espectáculos, 07-11-2007.
- AVIGLIANO, M. (1994), «“Ángeles de Manucho” de Manuel Mujica Láinez-Raúl Shakespear»[reseña], *Noticias*, 4-12-1994.
- BADENES, J. I., (1997), «El laberinto de Manuel Mujica Láinez. Novela picaresca neo-modernista», *Hispania*, 80 (diciembre), pp. 775-784.
- BARBIERI, V. (1986), «*Misteriosa Buenos Aires*» [reseña], *Sur*, 358-359 (enero-diciembre 1986), pp. 25-28.
- (1954/1986), «Reseña de *Los ídolos*»,*Sur*, 226 (febrero 1954), pp. 94-96 / tb *Sur*, 358-359 (enero-diciembre 1986), pp. 29-32.
- BARNATÁN, M.-R.(1994), «Preliminar», en Mujica Láinez, M., *Bomarzo*, Barcelona, Seix Barral (p. 4).
- BARNEY FINN, O. (1986), «Un poco de sol en las barrancas de Belgrano», *Sur*, 358-359 (enero-diciembre 1986), pp. 293-295.
- BARONCELLI, G. (1982), «Entrevista a Manuel Mujica Láinez», en *Nuovi Quaderni Italiani*, n° 8, 1982.
- BARRAZA JARA, E. (2009), «Sobre las configuraciones de la metaficción historiográfica en *Misteriosa Buenos Aires*», *Hipertexto*, 9 (invierno 2009), pp. 115-123.
- (1996) «“Misteriosa Buenos Aires” de Manuel Mujica Láinez: sobre la historia y la recepción y producción de la literatura en América», *Alpha: revista de artes, letras y filosofía*, 12, pp. 43-56.

- BARTHES, R. (1997), *El grado cero de la escritura, Seguido de nuevos ensayos críticos*, Barcelona, Siglo XXI Editores.
- BARRERA, T. (coord.) (2008), *Historia de la literatura hispanoamericana*, Madrid, ed. Cátedra, 2008.
- «Narrativa argentina del siglo XX: cruces nacionalistas, fantasías, inmigración, dictaduras y exilio», en BARRERA, T., *Historia de la literatura ...*, pp. 409-436.
- BATTLE, D., «*La novela de Mujica Laínez será filmada en Europa*» [reseña], recuperado el 23-12-07 de la página Web: http://www.lamaga.com.ar/www/area2/pg_notas.asp?id_notas=109
- BECCAR VARELA, C. (1986), «Algunos poemas juveniles de Manuel Mujica Laínez», *Sur*, 358-359 (enero-diciembre 1986), pp.267-275.
- BECCARESE, H.: «Manuel Mujica Laínez en la intimidad», en *SUR*, n° 358-359 (enero-diciembre 1986), pp.297-303.
- BELLINI, G. (1990), *Historia de la literatura hispanoamericana*, Madrid, Editorial Castalia.
- BELLOTTI, Alejandro (2005): *Manuel Mujica Laínez. Un esteta de las palabras*, 22-08-08 de la página Web: http://www.perfil.com/contenidos/2007/04/26/noticia_0021.html
- BERTINI, D. (2005) : *De recuerdos y melancolías* [reseña], recuperado el 18-05-09 de la página Web: <http://www.dantebertini.com/notas.htm>
- (2005), «Opiniones de Borges y Bioy Casares sobre Manuel Mujica Laínez», recuperado el 27-07-07 de la página Web: http://www.ctv.es/USERS/bertini/s_derre.htm
- BETUSSI, G. (1962), «“Il Raverta”, Dialogo quale si ragiona d’amore, et gli effetti suoi”», *Vinvegia*, MDLXII, pp. 34, 159-160.

- BIGLIA, Juan Carlos-LIFSCHITZ, David (2001): *La prohibición de la ópera “Bomarzo” de Alberto Ginastera: una mirada retrospectiva*, recuperado el 12-09-2009 de la página web: <http://www.gourmetmusical.com/bomarzo.asp>
- BIOY CASARES, Adolfo (2002), *Los cuadernos del señor Bioy*, Barcelona, Lateral, 2002 (extracto) recuperado el 20-10-2008 de la página Web: <http://www.islaternura.com/ARINCONES/Articulos/SujetoHomoNarrativaLatinoamericana.htm>
- BOLAÑO, R. (2001), «El gran fresco del Renacimiento», *El Mundo*, 06/04/2001.
— «Prólogo», Mujica Laínez M., *Bomarzo*, pp. 7-15
- BOMARZO UNA ÓPERA ARGENTINA, en *La Nueva Provincia*, Bahía Blanca, 1998. recuperado el 11-01-2009 de la página Web: <http://www.monografias.com>
- BORELLO, R. (1973): *Estilo tradicional de narrar: la saga, la memoria de la especie*, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 274 (1973), p. 141-147.
- BORGES, J.L. 2003: *Nueve ensayos dantescos*, Madrid, Espasa Calpe, 1982, pp. 100 y 120-121
- BORGES-BIOY CASARES (2005): “Comentario sobre la obra de Manuel Mujica Laínez”, recuperado el 12-03-2009 de la página Web: http://www.ctv.es/USERS/vertini/s_dierre.htm
- BRIGNONE, Jerry 2003: “Notas sobre la puesta” recuperado el 02-12-2007 de la página Web: <http://www>.
- BRUNER, Jerome (1996), «Il processo autobiografico», en ANGLANI, B. (coord.), *Teorie moderne...*, pp. 155-163.
- BRUNO, Paola 2003: *Notas críticas acerca del uso de la expresión Generación del 80 (1920-2000)*. colocación recuperado el 12-01-07 de la página Web: <http://www>.
- BRUSS, E. (1996), “Atti letterari”, en ANGLANI, B. (coord.), *Teorie moderne...*, pp. 39-50.

- BUCH, E. (2003), *The Bomarzo Affair*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora.
- BURCKHARDT, J. (1974), *La cultura del Renacimiento en Italia*, Madrid, Ed. Escelier, 1974.
- CABALLERO WANGÜEMERT, M.M. (2000), *Novela histórica y posmodernidad en Manuel Mujica Láinez*, Sevilla, Universidad de Sevilla.
- CALVESI, M. (2009), *Gli incantesimi di Bomarzo. Il Sacro Bosco tra arte e letteratura*, Milano, Buonpiani.
- (1999) «El Renacimiento italiano en la pluma de Mujica Láinez», *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 28, pp. 489-506.
- CAMACHO DELGADO, José Manuel (1999) “Ulrico Schmidel y Mujica Láinez: Cronistas de la fundación de Buenos Aires”, en *Revista hispánica moderna*, Vol. 52, Nº 1, pp. 125-134.
- CAMARERO ARRIBAS, J. (2008a), *Intertextualidad. Redes de textos y literaturas transversales en dinámica intercultural*, Barcelona, Anthropos Editorial.
- (2008b), *Metaliteratura. Estructuras formales literarias*, Barcelona, Anthropos Editorial.
- CAMERÓN, J., «Relectura de Manuel Mujica Láinez. Días de Bomarzo» [reseña], recuperado el 19-10-2007 de la página Web:
<http://liberacion.press.se/antiores/030221/notas/cameron.htm>
- CAMPOS, J. (1977), «La obra novelesca de Mújica Láinez», *Ínsula*, 371, p. 11.
- CAPALBO, Armando (1996), “Pequeños registros posmodernos en Manuel Mujica Láinez: El caso de Un novelista en el Museo del Prado”, Vol. XIV, Nos. 26 y 27, (1996), pp. 235-240, ALBA DE AMÉRICA: QUINCE AÑOS DE PUBLICACIÓN (1982-1997).
- CARSUZÁN, M. E. (1962), *Manuel Mujica Láinez*, Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas.
- CASARIEGO, M. (2002, 6 de julio), «Monstruos en el jardín», en el suplemento “El Viajero” de *El País*, p. 7.

- CASTELLINO, M. E. (1994), «El juego de los espejos: presencia de Cervantes en la obra de Manuel Mujica Láinez», *Actas del Simposio Nacional Letras del Siglo de Oro Español*, pp. 327-340.
- CENTENO BELVER, Pedro 2005 2003: “Bomarzo, Manuel Mujica Láinez”. N° II (octubre-noviembre 2007): Bomarzo recuperado el 08-06-2008 de la página Web: <http://www.joseguadalajara.com/modules.php?name=Content&pa=showpage&pid=47>
- CERRADA CARRETERO, A. (1990), *La narrativa de Manuel Mujica Láinez*, tesis doctoral del departamento de Literatura Hispano-Americana de la Facultad de Filología de la Universidad Complutense de Madrid.
- CERVERA SALINAS, V. (1994), «Espinosa y Spinoza: “Asklepios” desde el prisma de la inmortalidad», en *Miguel Espinosa: Congreso*, Murcia, Editora Regional de Murcia-V Centenario. Comisión Autónoma, pp. 319-332.
- CHOUHI, A.A. (2004), «Crónica y literatura en “El hambre” de Manuel Mujica Láinez», *Gramma*, abril, pp. 40-45.
- COSTA, I. (2002, 4 de febrero), «Clima de época: Bomarzo. Una pesadilla censurada», *Clarín*.
- COETZZE, J. M. (1996), «La verità nell'autobiografia», ANGLANI, B. (coord.), *Teorie moderne...*, pp. 83-89.
- CRAIG, H. (1984), «Proust y Mujica Láinez: La memoria asociativa», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 409, julio, pp. 101-105.
- CRISTOFF, Sonia (2008, 05 de enero): «Una curiosa mirada exterior» [nota de prensa al libro *El arte de viajar* de Manuel Mujica Láinez y Alejandra Laera], *La Nación - Revista ADN*.
- CRUZ, J. (1986), «Presentación», en SUR, 358-359, pp.3-5.
- (2005), «La vida con los ojos limpios», *La Nación*. recuperado el 12-11-2008 de la página Web: www.ilhn.com
- (1978), *Genio y figura de Manuel Mujica Láinez*, Editorial Universitaria de Buenos Aires.

- (2001), «Prólogo», en MUJICA LAÍNEZ, M., *Cuentos completos...*
- (1998), «Reseña de *Los porteños II* de Manuel Mujica Laínez», *La Nación*, 5-4-1998.
- (1982), «Manuel Mujica Laínez», en *Historia de la literatura argentina...*, p. 8
- CURIA, B. (2007), «Miguel Cané (1812-1863), primer novelista argentino», en *Decimonónica*, vol. 4, n. 1, pp. 23-35.
- DEPETRIS, C. (2000), *El conflicto entre lo clásico y lo grotesco en "Bomarzo" de Manuel Mujica Laínez*, Navarra, Ediciones Universidad de Navarra.
- DÍAZ DE ALDA HEIKKILÁ, Carmen 2005 2003: La novela histórica como máscara. Análisis de la novelística de José Luis Sampedro. recuperado el 20-04-2009 de la página Web: http://cvc.cervantes.es/obref/aih/pdf/12/aih_12_5_013.pdf
- DOMÍNGUEZ DE RODRÍGUEZ PASQUÉS, Mignon (2005): “Tres imágenes del barroco español en Misteriosa Buenos Aires de Mujica Laínez”, Vol. XIII, Nos. 24 y 25, (1995), pp. 243-252, ALBA DE AMÉRICA 2003: QUINCE AÑOS DE PUBLICACIÓN (1982-1997)
- DOMÍNGUEZ, M.C. (2002), «Demiurgo y señorito», *Letras libres* (junio 2002), pp. 74-75.
- DUCCIO, D. (1996), *Raccontarsi. L'autobiografia come cura di sé*, Milano, Raffaello, Cortina Editore, 1996.
- ECO, U. (1978), *Entre mentira e ironía*, Barcelona, Ed. Lumen, 1998, traducido por Helena Lozano Miralles.
- (1988), *Semiótica e filosofia del linguaggio*, Colección Biblioteca Studio de Einaudi, 1988.
- (2000), *Tratado de semiótica general*, Barcelona, Ed. Lumen.
- «EL CASO LOLITA, encuesta a Manuel Mujica Laínez» (1959), *Sur*, n.260, pp. 44-75 /tb en *Sur*, n° 358-359 (enero-diciembre 1986), p. 17.
- ELBAZ, R. (1996), «Autobiografía e teoría del genere», en ANGLANI, B. (coord.) (1996), *Teorie moderne...*, pp. 111-122.

ENCICLOPEDIA HISPÁNICA 2003: artículo “Manuel Mujica Láinez. el escritor en su paraíso”, p. 262, tomo 10.

FERNÁNDEZ, Pedro Jesús 2003: Misterio en el jardín de los monstruos. Bomarzo y sus animales imaginarios en la ruta italiana de Viterbo. Reportaje aparecido en http://www.elpais.com/articulo/portada/Misterio/jardin/monstruos/elpeputec/20061007elpviapor_1/Tes

FERNÁNDEZ ARIZA, G. (1999), «‘Bomarzo’, el sueño manierista de Manuel Mujica Láinez», *Anales de literatura hispanoamericana*, nº 28, 1, pp. 563-588.

— (2005), «En torno a Bomarzo», *El Girador*, nº 1, pp. 415-424.

— (coord.) (2003), *Literatura hispanoamericana del siglo XX: mimesis e iconografía*, 2003.

— «Los disfraces del hada Melusina en El unicornio de Manuel Mujica Láinez», en *Escribir el cuerpo : 19 asedios desde la literatura hispanoamericana / coord. por Alfonso García Morales, Carmen de Mora Valcárcel*, 2003, ISBN 84-472-0772-2, pags. 73-88.

— (2004), «Manuel Mujica y Diego de Velázquez en "el laberinto del mundo»», en *Actas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, New York, 16-21 julio 2001, vol 4 (Literatura Hispanoamericana), pp. 185-191.

— (2003), «Manuel Mujica y Miguel de Cervantes», en FERNÁNDEZ ARIZA, G. (coord.), *Literatura hispanoamericana del siglo XX...*, pp. 91-120.

FERNÁNDEZ, Daniel 2003: Alquimia y literatura, apuntes para un estudio metodológico. recuperado el 09-03-2007 de la página Web: <http://www.miami.com/mld/elnuevo/living/6013873.htm>

— (1981), «Introducción a la psicobiografía», en AAVV, *Psicoanálisis y crítica literaria...*, pp. 67-91.

FERNÁNDEZ LISSO, Rubén Daniel 2003: Manuel Mujica Láinez. El hombre del sombrero gris. <http://www.icarodigital.com.ar/numero7/eldamero/manucho/manucho.htm>

- FISCHERMAN, A.-WULICHER, R.-BARNEY FINN, O., *De la misteriosa Buenos Aires* [Vídeo]
- FLEMING, L. (1999), «Estudio preliminar», en MUJICA LAÍNEZ, M., *Los ídolos*, pp. 11-58.
- FOLKENFLIK, R. (1996), «L'istituzione dell'autobiografia», en ANGLANI, B. (coord.) (1996), *Teorie moderne...*, pp. 145-153.
- FONT, E. (1976), *Realidad y fantasía en la narrativa de Manuel Mujica Láinez (1949-1962)*, Madrid, José Porrúa Turanzas.
- FRANCÉS VIDAL, S. (1983), «"El escarabajo" de Manuel Mújica Láinez entre la guerra y la inmortalidad», *Letras de Deusto*, Vol. 13, nº 27, pp. 137-150.
- (1986), *La narrativa de Mujica Láinez*, Bilbao, Servicio editorial Universidad del País Vasco.
- FRANCIA, Rosa 2003: “La tradición latina de la biografía: el ejemplo de Manuel Mujica Láinez”, en *Literatura hispanoamericana del siglo XX* : historia y maravilla / coord. por Guadalupe Fernández Ariza, 2006, ISBN 84-9747-123-7, pags. 155-174.
- FRANCO, J. (1998), *Historia de la literatura hispanoamericana*, Barcelona, Editorial Ariel, 1998.
- FREUD, Sigmund 2003: El chiste y su relación con el inconsciente, recuperado el 20-10-2008 de la página Web: <http://www.librodot.com>
- FRIERA, Silvina 2003: Genio y figura del dandy que fue fiel a sí mismo. recuperado el 20-10-2008 de la página Web: <http://www.pagina12.com.ar/diario/cultura/7-34232-2004-04-18.html>
- FUNDACIÓN MANUEL MUJICA LAÍNEZ, página Web: <http://www.alacumbre.com.ar/La-Cumbre/Cultura/artes/mujica-laínez/fundacion.htm>
- GALEOTA CAJATI, A. (1999), *I luoghi della storia in Manuel Mujica Láinez*, Salerno, Edizioni del Paguro.
- *Le case di Manuel Mujica Láinez*, pp. 269-282.

- GALLARDO, S. (1963, 21 de septiembre), «Manuel Mujica Láinez o el juego de la magia», en *Atlántida*.
- (1986), «Los objetos de “El Paraíso”», *La Nación*, 10-VI-1985 / tb en en *Sur*, n° 358-359, pp.281-283.
- GÁLVEZ ACERO, Marina 2003: *La novela hispanoamericana contemporánea*, Madrid, Taurus, 1988.
- GARCÍA CALVO, Carlos 2003: Seat 600, Madrid-Sigüenza, en la sección Motor&Viajes de El Mundo 3-1-98. recuperado el 20-10-2008 de la página Web: <http://www.el-mundo.es/motor/MVnumeros/98/MV043/MV043calvo.html>
- GARCÍA MARTÍN, P. (1989), «El "Parque de los Monstruos" de Bomarzo», *Goya: Revista de arte*, N° 213, pp. 144-150.
- GARCÍA SIMÓN, D. (2002), «El Renacimiento como tema en 'Bomarzo' de Manuel Mujica Láinez», Iª parte en *Espéculo* (Revista Digital Cuatrimestral de Estudios Literarios de la Universidad Complutense de Madrid), n° 21, julio-octubre, recuperado el 20-10-2008 de la página Web: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero21/bomarzo1.html>
- (2003), «El Renacimiento como tema en 'Bomarzo' de Manuel Mujica Láinez», IIª parte en *Espéculo*, n° 22 (febrero 2003), recuperado el 20-10-2008 de la página Web: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero22/bomarzo2.html>
- Kafka y Mujica Láinez – literatura neofantástica. recuperado el 20-10-2008 de la página Web: <http://www>.
- (2003): Paraíso. Metamorfosis. Memoria. La influencia de Proust y Kafka en Mujica Láinez recuperado el 20-10-2008 de la página Web: <http://www.accionarte.com/fundacioncanibal/kafka/html/ensayos/influencia/influencia01.htm>
- «Sierva. Amante. Madre. Modelos femeninos en la representación de la oligarquía argentina según Manuel Mujica Láinez 2/2». recuperado el 20-10-2008 de la página Web: <http://www.liceus.com/cgi-bin/ac/pu/2300.asp>
- GARGANIGO, John F. 2003: “Historia y fantasía en el viaje de los siete demonios de Mújica Láinez”, en Anuario de estudios americanos, ISSN 0210-5810, N° 36, 1979, pags. 467-502.
- GARRIDO DOMÍNGUEZ, A. (1996), *El texto narrativo*, Madrid, ed. Síntesis.

- GASPERINI, Lidio 2003: Un monumento rupestre iscritto di età romana a Bomarzo, en Epigraphica: periodico internazionale di epigrafia, ISSN 0013-9572, N° 63, 2001, pags. 47-54.
- GENETTE, G.(1989), *Figuras III. Palabra crítica*, Barcelona, Ed. Lumen.
- (1998a), *Nuevo discurso del relato*, Madrid, Ed. Cátedra.
- (1998a), *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus.
- GHIANO, J. C. (1955), «Nota de *Los viajeros*», *Sur*, n° 236 (septiembre-octubre 1955), pp. 90-92. /tb en *Sur*, n° 358-359 (enero-diciembre 1986), pp.139-42.
- GÓMEZ, Carlos Alberto 2003: Recuerdo de Manucho, en *La Gaceta de Tucumán*, 13-IV-86 [tb en en *SUR*, N° 358-359 (enero-diciembre 1986), pp.289-291].
- GÓMEZ REDONDO, (1996), *La crítica literaria del siglo XX*, Madrid, Ed. EDAF.
- GONZÁLEZ LANUZA , Eduardo 2003: nota/reseña a *La casa*, en *SUR*, n° 231 (noviembre-diciembre 1954, pp. 98-102 (tb en *SUR*, n° 358-359 (enero-diciembre 1986), número dedicado a Manuel Mujica Láinez, pp.33-38 .
- GONZÁLEZ MARTÍN, Vicente 2003: “Ficción y realidad histórica en Fra Filipo Lippi de Emilio Castelar y en Bomarzo de Manuel Mújica Láinez”, en *La lengua alemana y sus literaturas en el contexto europeo: siglos XIX y XX: estudios dedicados a Feliciano Pérez Varas*, 1999, ISBN 84-7800-972-8, pags. 107-114.
- GONZÁLEZ ROUCO, M. (1994), *Autobiografía: la experiencia personal en la elaboración literaria*, recuperado el 31-05-08 en la página Web: <http://mariagonzalezrouco.galeon.com/aficiones1716779.html>
- 2003: Inmigración a la Argentina. Portugueses. recuperado el 20-10-2008 de la página Web: <http://www.monografias.com/trabajos16/portugueses-en-argentina/portugueses-en-argentina.shtml?monosearch>
- 2003: Inmigración y literatura: periodismo. recuperado el 20-10-2008 de la página Web: <http://www.monografias.com/trabajos13/periodis/periodis.shtml?monosearch>

- *Manuel Mujica Láinez. Volver a las fuentes*, recuperado el 20-10-2008 de la página Web: http://letras-uruguay.espaciolatino.com/aaa/gonzalez_rouco_maria/manuel_mujica.htm
- *Manuel Mujica Láinez, biógrafo*, recuperado el 20-10-2008 de la página Web: <http://www.monografias.com/trabajos12/muji/muji.shtml>
- GONZÁLEZ TORO, A. (2007), *Manuel Mujica Láinez o el arte de viajar y después escribirlo bien*, recuperado el 20-10-2008 de la página Web: <http://www.clarin.com/diario/2007/12/17/sociedad/s-03601.htm>
- «Se cumplen 15 años de su muerte», en *Clarín* (21-04-1999), recuperado el 20-10-2008 de la página Web: <http://www.clarin.com.ar/diario/99-04-21/e-2d.html>
- GRIFFA, Norberto L. (2003): *Semblanza y resplandor de Manuel Mujica Láinez* (conferencia dictada el 3 de agosto de 2007 en la ciudad de Bomarzo, Italia, en el marco del actor cultural “Bomarzo a Bomarzo: un omaggio”. recuperado el 20-10-2008 de la página Web: <http://ar.geocities.com/bomarzo2007/perfil.html>
- GRINBERG, Paola 2003: "Vida Cotidiana de la Oligarquía *Argentina* (1880-1890)", recuperado el 20-10-2008 de la página Web: <http://www.monografias.com/trabajos3/oligargentina/oligargentina.shtml>
- GUASTA, E., (1986), «Nota de Manuel Mujica Láinez: *Bomarzo*», *Sur*, n° 358-359, pp.49-52).
- (1986), «Nota de Manuel Mujica Láinez: *Invitados en el Paraíso*», *Sur*, n° 358-359, pp.43-47.
- GUIMÓN, J. (1993), *Psicoanálisis y literatura*, Barcelona, Editorial Kairós.
- GULLÓN, R. (1979), *Psicología del autor y lógicas del personaje*, Madrid, Taurus.
- GUNN, J.V. (1996), «La condizione autobiografica», en ANGLANI, B. (coord.) (1996), *Teorie moderne...*, pp. en ANGLANI, B. (coord.) (1996), *Teorie moderne...*, pp. 73-81.
- GUSSDORF, G. (1996), «Condizioni e limiti dell'autobiografia», en ANGLANI, B. (coord.) (1996), *Teorie moderne...*, pp. 3-18.

- HEIKAMP, Detlev e Eugenio Battisti 2003: *Metamorfosi in Grotta*, en: FMR 35, Milano: Franco Maria Ricci, agosto-settembre 1985, p. 97-128.
- HENNENBERG, Josephine von 2003: *Bomarzo: nuovi dati e un'interpretazione*, en: *Storia dell' arte*, 13, Firenze, 1972, p. 43- 55.
- HERAS, A. Las, *Magia y misterio en El Paraíso*, recuperado el 20-10-2008 de la página Web: <http://www.esritoresarg.com.arg>
- HERMES VILLORDO, Ó. (1991), *Manucho. Una vida de Mujica Laínez*, Buenos Aires, Ed. Planeta del Sur.
- (1982), «Prólogo y estudio preliminar», en MUJICA LAÍNEZ, M., *Páginas de Manuel Mujica Laínez....*
- HERNANDEZ MARTINEZ, R. (1998), «Tres novelas de Manuel Mujica Laínez: Trilogía irónica», *Rev. signos*. [online], vol. 31, n.43-44 [citado 24 Julio 2007], p.89-95, recuperado el 20-10-2008 de la página Web: http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-09341998000100008&lng=es&nrm=iso.
- HISPAMÉRICA , Año XXIII, n. 67 (Abril 1994) Editorial: Gaithersburg (EE. UU.) : Hispamérica, 1994 Contiene Manuel Mújica Laínez / Angel Puente Guerra ; Sur / Diana Bellessi
- <http://www.elmundolibro.com/elmundolibro/noticia.html?sid=97b402a4d6a40da58d577ca6a1ea8981>
- HOURCADE, L., (1986), «Bibliografía», en *Sur*, n° 358-359, pp.311-312.
- HUAMÁN, M.A.-MONDOJEDO, M. 2003: «Literatura y psicoanálisis,pp. 149-179.
- IACOVELLO, Beatriz 2003: *En busca de la inmortalidad*. recuperado el 20-10-2008 de la página Web: <http://www.reforma.com/elangel/articulo/180444/default.htm>
- IBAÑEZ MOLTÓ, M.A. (1984), «En torno a un símbolo (Cortázar, Mujica Laínez y Cabrera Infante)», en *Cuadernos para la Investigación de la Literatura Hispánica*, 6, p. 23-33.

- 2003: Las descripciones de Bomarzo: su análisis estilístico, en *Anales de literatura hispanoamericana*, ISSN 0210-4547, N° 10, 1981, pags. 141-162.
- IERARDO, Esteban 2003: “Resplandores de la narrativa de Mujica Láinez”. recuperado el 20-10-2008 de la página Web: <http://www.temakel.com/rs15mlaínez.htm>
- INIESTA CÁMARA, Amalia Graciela 2003: " ‘El espectáculo de El Gran Teatro’ de Manuel Mújica Láinez”, en *Anales de literatura hispanoamericana*, ISSN 0210-4547, N° 18, 1989, pags. 181-190.
- 2003: “En torno a la narrativa de Jorge Luis Borges”, en TASCÓN, Valentín-SORIA, Fernando (dirigido por): *Literatura y sociedad en América Latina*, Salamanca, Ed. San Esteban, 1981, pp. 61-79.
- (1986), «Una perspectiva de crónicas reales de Manuel Mújica Láinez», *Anales de literatura hispanoamericana*, N° 15, pp. 149-158, -Madrid, Ed. Universidad Complutense-.
- IRIARTE ARISTU, J. (1982), «Mujica Láinez y los objetos», *Boletín Millares Carlo*, N° 6, 1982, pp. 327-336, recuperado el 12-05-09 del sitio Web: <http://dialnet.unirioja.es>
- IURILLI, A. 2003: *Claves y glosas para leer El Unicornio*, Università degli Studi di Milano, año, revista, recuperado el 20-10-2008 de la página Web: <http://www.club.it/culture/culture2001/aurelia.iurilli/indice-i.html>
- JAY, P. (1996), «L’auto-rappresentazione», en ANGLANI, B. (coord.) (1996), *Teorie moderne...*, pp. 91-102.
- JORGE ROMERO, Pedro 2003: «La casa de Borges, notas parciales sobre los laberintos en dos cuentos de Borges», en *El Archivo de Nessus* (Revista Digital de Estudios Literarios). El recuperado el 20-10-2008 de la página Web: de este documento es: <http://www.archivodenessus.com/articulos/001>
- KAZMIERCZAK, Marcin 2003: La metafísica idealista en los relatos de Jorge Luis Borges. Tesis doctoral en Teoría de la literatura y Literatura comparada del

Departamento de Filología Española de la Universidad Autónoma de Barcelona (España), defendida en 2001.

KERDEL VEGA, Francisco 2003: En busca de la inmortalidad. recuperado el 20-10-2008 de la página Web: <http://www.analitica.com/va/sociedad/articulos/8354313.asp>

KNUSSEN, Oliver 2003: Ginastera's Bomarzo, en *Tempo, New Series*, n. 119 (dic. 1976), pp. 48-49. recuperado el 20-10-2008 de la página Web: <http://www.jstor.org/stable/>

KRISTEVA, Julia 2003: *El texto en la novela*, Barcelona, Ed. Lumen, 1974.

— (2001), *La revuelta íntima*, Ciudad de Buenos Aires, Ed. Universitaria de Buenos Aires.

KUSS, Malena 2003: "Si quieres saber de mí, te lo dirán unas piedras": Alberto Ginastera, autor de Bomarzo, en *La ópera en España e Hispanoamérica : una creación propia : Madrid, 29.XI-3.XII de 1999 / coord. por Emilio Casares Rodicio, Alvaro Torrente, Vol. 2, 2001, ISBN 84-89457-18-2, pags. 393-412.*

LAGUNA GONZÁLEZ, Mercedes 2003: la escritura autobiográfica, recuperado el 20-10-2008 de la página Web: <http://www.filosofiyaliteratura.org/Literatura/escrituraautobiografica.htm>

LAS HERAS, Antonio 2003: Magia y misterio en "El Paraíso". recuperado el 20-10-2008 de la página Web: www.escritoresarg.com.ar

LASTRA, Vicente 2003: Nostalgia de Mujica Laínez, recuperado el 20-10-2008 de la página Web: <http://www.arbil.org/109muji.htm>

— 2003: Una breve semblanza de Manuel Mujica Laínez. recuperado el 20-10-2008 de la página Web: [http://www.arbil.org/\(88\)last.htm](http://www.arbil.org/(88)last.htm)

LAUDANNO, Claudia 2003: "Interdiscursividades artístico-literarias en la obra de Manuel Mujica Laínez", en *El Cuento en red: Estudios sobre la Ficción Breve*, ISSN 1527-2958, N°. 3, 2001 (Ejemplar dedicado a: Cuentistas hispanoamericanos de las décadas de 1970 y 1980).

- LEDESMA PEDRAZ, Manuela 2003: *Escritura autobiográfica y géneros literarios*, Jaén, Servicio de Publicaciones e Intercambio Científico, 1999.
- LENNARD, Patricio 2003: nota “Viaje de izquierda. Viaje de derecha” al libro *El arte de viajar* de Manuel Mujica Láinez y Alejandra Laera, en *Página 12*, 03/02/2008, recuperado el 20-10-2008 de la página Web: <http://www.fce.com.ar/ar/prensa/detalle.aspx?idNota=556>
- LOJO, Maria Rosa 2003: Mujica Láinez: “el resplandor del tiempo”, en *Cultura*, n° 14 (mayo-junio 1986 (tb en *SUR*, n° 358-359 (enero-diciembre 1986), número dedicado a Manuel Mujica Láinez, pp.187-192
- LOUREIRO, Ángel G. 2003: ”Autobiografía: el rehén singular y la oreja invisible”, *Anales de Literatura Española*, núm. 14 (2001), Alicante, Universidad, Departamento de Literatura Española, pp. 134-150.
- 2003: *The Ethics of Autobiography. Replacing the Subject in Modern Spain*, Nashville, Vanderbilt University Press.
- LOWENS, Irving 2003: *Ginastera’s Beatrix Cenci*, en *Tempo, New Series*, n. 105 (junio, 1973), pp. 48-53. recuperado el 20-10-2008 de la página Web: <http://www.jstor.org/stable/942993>
- LLARENA GONZÁLEZ, Alicia 2003: *La ficción como psique de la historia: Misteriosa Buenos Aires de Manuel Mujica Láinez*, en *Río de Plata*, pp. 249-257. recuperado el 20-10-2008 de la página Web: <http://www>.
- MAGALLANES LATAS, Fernando 2003: “El acercamiento al texto literario de carácter autobiográfico: puntos de partida terminológicos y conceptuales”, *Revista de Filología Alemana*, n. 4, 75-82, 1996, pp. 75-82.
- MAN, P. de (1996), «L’autobiografia come sfiguramento», en ANGLANI, B. (coord.) (1996), *Teorie moderne...*, pp. 51-56.
- MARANI, A.N. 2003: “El Renacimiento en Manuel Mujica Láinez”, en *Studi di letteratura ispanoamericana*, 11 (1981), pp. 45-71.

- MARCOS FERNÁNDEZ, Sergio 2003: “ ‘Ficcionalización’ y privatización de la Historia de Buenos Aires como *discurso estratégico* del agente y su clase: Algunos relatos de M. Mujica Laínez durante el primer peronismo”.
- MARCOS MARÍN, F. (1977), *El comentario lingüístico. Metodología y práctica*, Madrid, Ed. Cátedra.
- MARGULIS, Alejandro 2003: Los antros crueles (entrevista al escritor Abelardo Castillo, quien habla de Manuel Mujica Laínez y de su obra literaria). recuperado el 20-10-2008 de la página Web: <http://www.ayeshalibros.com.ar/anteriores/reportajes/reportajescastillo.htm>
- MARRÓN CASANOVA, Eugenio 2003: De cómo Miguel de Cervantes se encontró con el duque de Bomarzo. recuperado el 20-10-2008 de la página Web: http://www.cubaliteraria.com/pub/revista/la_letra_del_escriba/n5/Sitio-5/articulo-9.3.html
- MARTÍN CASARIEGO (2002, 6 de julio), «Monstruos en el jardín», en *El viajero*, suplemento del diario *El Mundo* de Madrid, p. 7 .
- MARTÍN CID 2003: Manuel Mujica Laínez (pequeña monografía). recuperado el 20-10-2008 de la página Web: <http://www.liceus.com/cgi-bin/gui/04/Mujica.asp>
- MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, José Enrique 2003: “Memorias de nuestro tiempo: teóricos y creadores”,
- MAY, G. (1996), «L'autobiografía», en ANGLANI, B. (coord.) (1996), *Teorie moderne...*, pp. 57-66.
- MENDIOLA OÑATE, Pedro 2003: Ficciones fundacionales en la narrativa argentina del siglo XX, pp. 156-163.
- MERINO CLAROS, Emilia 2003: Entre la literatura fantástica y la novela histórica. El escarabajo (1982) de Manuel Mujica Laínez, Wuppertal, 2003.
- MIGUEZ, R. (dir.) (1990), *Manucho en El Paraíso* [videocasete VHS PAL N], n. XIII de la Colección Artes y Artistas, Buenos Aires, Blakman.
- MONESTEROLO, Oscar 2003: Cartas de Manuel Mujica Laínez, Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1984.

- MONTERO CARTELLE, Enrique 2003: El mundo renacentista en *Bomarzo* de Manuel Mujica Láinez, en: *Anales de Literatura hispanoamericana* 18, Madrid, Ed. Universidad Complutense, 1989, p. 171- 180.
- MORCHIO DE PASSALACQUA, Teresa- DORMOND DE HEDMAN, Andrea 2003: Bomarzo y el arte de su tiempo, en *II Jornadas Nacionales de literatura comparada*, Mendoza, 21 al 23 de abril de 1994 : actas, Vol. 1, 1998, pags. 415-431.
- MOSAYEBI, E. 2003: Vollendung als Ruine - Il sacro bosco di Bomarzo, en *Anthos: Zeitschrift für Freiraumgestaltung, Grün-und Landschaftsplanung = Revue pour l'aménagement des espaces libres et du paysage = Periodical for landscape architecture and landscape planning*, ISSN 0003-5424, N°. 1, 2005, pags. 50-53.
- MUJICA LÁINEZ, M. 2003: Aspectos de la Generación del 80, en *La Nación*, 1° parte el 10-12-1939, 2° parte el 24-12-1939 [tb en *SUR*, n° 358-359 (enero-diciembre 1986), número dedicado a Manuel Mujica Láinez, 1° parte pp.125-137 y 2° parte pp. 138-145]
- 2003: *Bomarzo*, Barcelona, Seix Barral, 1994.
- 2003: *Bomarzo*, Madrid, Biblioteca El Mundo, 2001, II
- 2003: Cartas a Victoria Ocampo, en *SUR*, n° 340 en *SUR*, n° 358-359 (enero-diciembre 1986), número dedicado a Manuel Mujica Láinez, pp.61-65.
- 2003: *Cecil*
- 2003: *Cuentos completos*, prólogo de Jorge Cruz, Madrid, Alfaguara, 2001
- 2003: *Cuentos de Buenos Aires*, Buenos Aires,1993.
- 2003: *Cuentos inéditos*, Madrid, Ollero & Ramos Editores, D.L. 1994.
- 2003: *De la oratoria*, en *La Nación* 23-8-1978 [tb en *SUR*, n° 358-359 (enero-diciembre 1986), número dedicado a Manuel Mujica Láinez, pp.147-150]
- 2003: Dolor, angustia y lirismo, en *Cuadernos hispanoamericanos*, ISSN 0011-250X, N° 575, 1998, pags. 13-14.
- 2003: *El brazalete y otros cuentos*.

- 2003: El civilizado, en SUR, n° 340 (enero-junio 1977) (tb en SUR, n° 358-359 (enero-diciembre 1986), número dedicado a Manuel Mujica Láinez, pp.13-14
- 2003: *El coleccionista de caracoles*, en La Nación, 12/XI/1982 (tb en SUR, n° 358-359 (enero-diciembre 1986), número dedicado a Manuel Mujica Láinez, pp.101-105)
- 2003: *El escarabajo*, Barcelona, Plaza & Janés, 1996.
- 2003: *El gran teatro*, Barcelona, Planeta, 1979.
- 2003: *El hombre de azulejo*,1990.
- 2003: *El laberinto*, 1991.
- 2003: *El retrato amarillo*,Madrid, Ollero & Ramos, 1994.
- 2003: El traje de terciopelo verde, en La Nación, 17/XII/1978 (tb en SUR, n° 358-359 (enero-diciembre 1986), número dedicado a Manuel Mujica Láinez, pp.95-99).
- 2003: *El unicornio*, Barcelona, Seix Barral, 1989.
- 2003: *El viaje de los siete demonios*.
- 2003: *Invitados en el paraíso*.
- 2003: Instantáneas de Victoria ocampo, en La Prensa, 08/04/1979 (tb en SUR, n° 358-359 (enero-diciembre 1986), número dedicado a Manuel Mujica Láinez, pp.55-59)
- 2003: La amistad de Shakespeare, en SUR, n°289-290 (septiembre-octubre 1964) (tb en SUR, n° 358-359 (enero-diciembre 1986), número dedicado a Manuel Mujica Láinez, pp.9-13.
- 2003: *La casa*, Barcelona, Plaza & Janés, 1983.
- 2003: *Los cisnes*, 1977.
- 2003: *Los ídolos*, MADRID, Cátedra (Letras Hispánicas), 1999.
- 2003: *Los ídolos*; prólogo de Jorge Luis Borges, Barcelona, Orbis, D.L., 1987.
- 2003: Los libros del Sur, en La Nación, 09/IX/1984 (tb en SUR, n° 358-359 (enero-diciembre 1986), número dedicado a Manuel Mujica Láinez, pp.107-124).

- 2003: *Los viajeros*, 1967.
- 2003: *Medio Siglo de la Academia Argentina de Letras*, en *La Nación*, 16-8-1981 (discurso de MML en la conmemoración del medio Siglo de la Academia [tb en SUR, n° 358-359 (enero-diciembre 1986), número dedicado a Manuel Mujica Láinez, pp.151-162])
- 2003: *Misteriosa Buenos Aires*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1986
- 2003: *Obras Completas* 2003: *Misteriosa Buenos Aires* (1950), *Aquí vivieron* (1949), *Don Galaz de Buenos Aires* (1938), *Vida de Miguel Cané (padre)* (1942), *Vida de Anastasio el Pollo* (1948), *Vida de Aniceto el Gallo* (1943), *Glosas castellanas* (1936), *Estampas de Buenos Aires* (1946), traducciones: *Cincuenta sonetos de Shakespeare* (1963), poesías: *Canto a Buenos Aires* (1943), *Cuatro poemas franceses* (1940), *Algunos poemas*(1940- 1968). Prólogo de Jorge Cruz, Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1978.
- 2003: *Páginas de Manuel Mujica Láinez seleccionadas por el autor*. Prólogo de Oscar Hermes Villordo, Buenos Aires: Editorial Celtia, 1982.
- 2003: *Sergio*.
- 2003: *Un centenario olvidado*, en *La Nación*, 18-9-83, [tb en SUR, n° 358-359 (enero-diciembre 1986), número dedicado a Manuel Mujica Láinez, pp. 163-170]
- 2003: *Un novelista en el Museo del Prado*, Barcelona, Seix Barral, 1997.

MUÑOZ JIMÉNEZ, María José 2003: “La utilización de elementos clásicos en ‘Un novelista en el Museo del Prado’ y ‘El viaje de los siete demonios’ de M. Mujica Láinez”, en *Contemporaneidad de los clásicos en el umbral del tercer milenio: actas del congreso internacional de los clásicos. La tradición grecolatina ante el siglo XXI* (La Habana, 1 a 5 de diciembre de 1998) / coord. por María Consuelo Alvarez Morán, Rosa María Iglesias Montiel, 1999, ISBN 84-8371-120-6, pags. 125-134.

NACACH, Pablo 2003: “Las tijeras del poder”, en *Letras Libres* (junio 2005), pp. 65-66 (reseña de la obra “The Bomarzo affair”).

NAVARRO, J. (2007), «Prólogo», en ALBERCA, M., *El pacto ambiguo*, pp. 15-17.

- NEUMANN, B. (1996), «Identità e ruolo», en ANGLANI, B. (coord.) (1996), *Teorie moderne...*, pp. ANGLANI, B. (coord.) (1996), *Teorie moderne...*, pp. ANGLANI, B. (coord.) (1996), *Teorie moderne...*, pp. 33-38.
- NICOLETTI, Marco 2003: Il sacro bosco di Bomarzo e la Scarzuola, ovvero la sintesi dello straordinario. recuperado el 20-10-2008 de la página Web: <http://www.beniculturali-patrimoni.it/case/bomarzo.html>
- NOLHAC, Pierre de 2003: La Bibliothèque de Fulvio Orsini, Paris: Vieweg, Libraire Editeur, 1887.
- NOVELLA MARIANI, Alba 2003: El Renacimiento en Manuel Mujica Láinez, en "Studi di Letteratura ispano- americana", 11, julio 1981 y en SUR, N° 358-359 (enero-diciembre 1986), pp.227-255.
- OJEMBARRENA, Juan Manuel 2003: Manuel Mujica Láinez. La fantasía por la palabra. recuperado el 20-10-2008 de la página Web: http://lenguayliteratura.org/ltr/index2.php?option=com_content&do_pdf=1&id=616
- OMIL DE PIEROLA, Alba 2003: Mujica Láinez y las posibilidades de la novela, en XIII Congreso del Instituto internacional de Literatura Iberoamericana, Caracas, Universidad Central, 1968, pp. 297-301.
- PAGINAS DE MANUEL MUJICA LAÍNEZ SELECCIONADAS POR EL AUTOR. Estudio preliminar de Oscar Hermes Villordo. por —.
- PARAÍSO, Isabel 2003: literatura y psicología, Madrid, Ed. Síntesis, 1995.
- 2003: Psicoanálisis de la experiencia literaria, Madrid, Cátedra, 1994.
- PARAJÓN, Mario 2003: “Don Álvaro crece”, recuperado el 20-10-2008 de la página Web: <http://dialnet.unirioja.es/serv/et/articulo?codigo=70775>
- PARRA, Ernesto-ICAZA, Julio 2003: Borges: El otro, el mismo, en Zona Erógena, n° 12 (1992) (Entrevista publicada por "El Viejo Topo" de Madrid en 1981), recuperado el 20-10-2008 de la página Web: <http://www.educ.ar>
- PASCAL, R. (1996), Cos'è un'autobiografia?, en ANGLANI, B. (coord.) (1996), *Teorie moderne...*, pp. 19-32.

- PELOSSI, Claudia Teresa 2003: “«La hechizada» de Manuel Mujica Láinez y «La casa de azúcar» de Silvina Ocampo; dos relatos de transmigración de almas”, 2001, El recuperado el 20-10-2008 de la página Web: <http://www.archivodenessus.com/articulos/001>
- PELTZER, Federico 2003: “Manuel Mujica Láinez”, en SUR, N° 358-359 (enero-diciembre 1986), número dedicado a Manuel Mujica Láinez, pp.213-220/ en la Prensa, 10-VI-1984.
- PERASSI, Emilia 2003: Momentos de presencia de la cultura italiana en América (trad. de María Dolores Ramírez). recuperado el 20-10-2008 de la página Web: <http://www.>
- PÉREZ, Ana Laura 2003: “Un golpe bajo a la cultura. Entrevista con Esteban Buch”. recuperado el 20-10-2008 de la página Web: <http://www.clarin.com/suplementos/cultura/2003/05/31/u-00211.htm>
- PÉREZ MARTÍN, Lucas 2003: Bomarzo. recuperado el 20-10-2008 de la página Web: <http://es.shvoong.com/books/1671597-bomarzo/>
- PFOTENHAUER, H. (1996), «Autobiografía e antropología», en ANGLANI, B. (coord.) (1996), *Teorie moderne...*, pp. 103-110.
- PINEDA BUITRAGO, Sebastián 2003: “Bomarzo y La tejedora de coronas”. recuperado el 20-10-2008 de la página Web: <http://maestrospinoso.blogspot.com/2007/07/bomarzo-y-la-tejedora-de-coronas-dos.html>
- PINTO, Rodrigo 2003: nota sobre Bomarzo, El sábado, 28-04-2007. recuperado el 20-10-2008 de la página Web: <http://diario.elmercurio.cl/detalle/index.asp?id={73af9fd6-ffd7-4091-ae05-a62c3816e2ec}>
- PIÑA, Cristina 2003: “Historia, realidad y ficción en la narrativa de Manuel Mujica Láinez”, en Lucanor, n° 2 (octubre 1986).
- 2003: “Evocación de Manuel Mujica Láinez” (entrevista), en El Tiempo, Azul, 1989, recuperado el 20-10-2008 de la página Web:

<http://www.monografias.com/trabajos40/literatura-entrevistas/literatura-entrevistas3.shtml>

POGORILES, Eduardo 2003: Cultura: hace noventa años nacía Manuel Mujica Laínez. “El aristócrata que fue escritor”, en Clarín, 11/09/00, recuperado el 20-10-2008 de la página Web: <http://old.clarin.com.ar/diario/2000/09/11/s-03801.htm>

POZUELO YVANCOS, J.M. (2006), *Teoría y estilos*, Barcelona, Crítica.

PUENTE GUERRA, Ángel 2003: “Cartas de Mujica Laínez”, en Cuadernos hispanoamericanos, N° 453, 1988, pags. 156-158.

—, Ángel 2003: «Entrevista a Manuel Mujica Laínez», en *Hispanamérica*, 67 (abril 1994), pp. 61-76.

—, Ángel 2003: “Las mitologías personales de Manuel Mujica Laínez”, en SUR, N° 358-359 (enero-diciembre 1986), número dedicado a Manuel Mujica Laínez, 1° parte, “La gravitación de los objetos”, pp. 193-202; 2° parte, “Recursos estilísticos”, pp. 203-211.

—, Ángel 2003: «Manuel Mujica Laínez, o el lector cómplice», en *Cuadernos hispanoamericanos*, 409 (julio 1984), pp. 106-111.

—, Ángel 2003: «Manuel Mujica Laínez, el horror y belleza de la decadencia, recuperado el 20-10-2008 de la página Web: http://www.losandes.com.ar/2002/0430/suplementos/cultura/nota71305_1.htm

PUERTAS MOYA, Francisco Ernesto 2003: Aproximación semiótica a los rasgos generales de la escritura autobiográfica, Logroño, Servicio de Publicaciones de la Universidad de La Rioja, 2004.

— 2003: Los orígenes de la escritura autobiográfica. Género y Modernidad, Logroño, Servicio de Publicaciones de la Universidad de La Rioja, 2004.

— 2003: Una puesta al día de la teoría autoficticia como contrato de lectura autobiográfica”, SELITEN@T, pp. 299-329.

RAAB, Enrique 2003: “Mujica Laínez”. recuperado el 20-10-2008 de la página Web: <http://www.pagina12.com.ar/diario/principal/index.html>

- RECIO VELA, Rafael 2003: Las fantasías de Mujica y Roa. Tras el escrutinio cervantino, en *Espéculo*, n° 31. recuperado el 20-10-2008 de la página Web: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero31/escrutin.html>
- REIS, C. (1981), *Fundamentos y técnicas del análisis literario*, Madrid, Ed. Gredos.
- REPORTAJE A MANUEL MUJICA LAÍNEZ, en [Encuesta a la Literatura Argentina](#), Centro Editor de América Latina (1981), recuperado el 20-10-2008 de la página Web: <http://www.escritoresarg.com.ar/mujica%20laínez.htm>.
- REYES, Graciela 2003: Cruz, Jorge: Genio y figura de Manuel Mújica Laínez, en *Ínsula*, número 407 . Octubre 1980, pp. 14-33.
- RODRÍGUEZ DÍAZ, Rafael 2003: Bomarzo, el largo camino de la soledad, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 274 (1973), p. 53-72.
- BORELLO, Rodolfo 2003: Estilo tradicional de narrar: la saga, la memoria de la especie, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 274 (1973), p. 141-147.
- ROFFÉ, Reina 2003: *Conversaciones americanas*. Pres. by Blas Matamoro. Madrid Páginas de Espuma, 2001, 309p., notes, b/w photos. Col. Voces/Ensayos. [Crit. Twelve interviews by the Argentine author. With Borges, Mujica Laínez, Bioy Casares, Benedetti, Gambaro, Puig, Poniatowska, Bryce Echenique, Piglia, Peri Rossi, Giardinelli and Mastretta.]
- ROGLIANO, Adriana 2003: El sentimiento estético y un relato de manuel mujica laínez,
- ROMERA CASTILLO, José 2003: *De primera mano. Sobre escritura autobiográfica en España (siglo XX)*, Madrid, Visor Libros
- ROMERO, Pedro Jorge 2003: La casa de Borges. Notas parciales sobre los laberintos en dos cuentos de Jorge Luis Borges <http://www.geocities.com/Athens/6419/casa.htm>
- ROQUERO, Luisa 2003: “El Sacro Bosco de Bomarzo: análisis crítico de su restauración”, Madrid, Celeste, 1999. ISBN 84-8211-219-. recuperado el 20-10-2008 de la página Web: <http://www.geocities.Com/RainForest/canopy/4383/bol2bosco.html>.

- ROSALES, César 2003: reseña de/a “Aquí vivieron”, en SUR, N° 358-359 (enero-diciembre 1986), número dedicado a Manuel Mujica Láinez, pp. 19-23/ en SUR, 183 (enero 1950), pp.61-64.
- ROSSETTO, Biancaluisa 2003: *Manuel Mujica Láinez il lungo viaggio in Italia*, Roma, Bulzoni editore, 1995.
- ROSSLER; Osvaldo 2003: “Manuel Mujica Láinez o el impulso estético que lo conquista todo”, en SUR, N° 358-359 (enero-diciembre 1986), pp.285-288.
- ROVIRA, José Carlos 2003: Ciudad y literatura en América Latina, Madrid, Ed. Síntesis, 2005 (pp. 212-246, dedicadas a BB.AA.).
- RUIZ BARRIONUEVO, M. del Carmen 2003: Manuel Mujica Láinez, un narrador irresistible, en Insula, N° 450, 1984, pag. 10.
- SAINZ DE MEDRANO ARCE, Luis 2003: *Historia de la literatura hispanoamericana (desde el Modernismo)*, MADRID, Taurus, 1989.
- ÁNCHEZ, Alfredo 2003: "El duque es Mujica Láinez". Conversación con el *régisseur* Alfredo Arias, a 20 años de la muerte del autor de la ópera *Bomarzo*, Alberto Ginastera. recuperado el 20-10-2008 de la página Web: http://www.lanacion.com.ar/nota.asp?nota_id=503277
- SCHANZER, George O. 2003: Mujica Láinez Cronista anacrónico, pp. 677-680.
- 2003: “Un novelista argentino en España”, en SUR, N° 358-359 (enero-diciembre 1986), pp.257-263.
- 2003: *The persistence of Human Passions: Manuel Mujica Láinez’s satirical neo-modernism*, London, Tamesis Books Limited, 1986.
- 2003: Mujica Láinez, cronista anacrónico.
- SHERINGHAM, M. (1996), «Autobiografia e alterità», en ANGLANI, B. (coord.), *Teorie moderne...*, pp. 123-128.
- SPENGE MANN, W.C., (1996), «Le forme dell’autobiografia», en ANGLANI, B. (coord.) (1996), *Teorie moderne...*, pp. 67-71.

- TRAMBAIOLI, Marcella 2003: "La hechizada " y "El homrecito del azulejo" : dos vetas fantásticas del universo literario porteño de Mujica Láinez”, en *Studi di Letteratura Hispano-americana*, n. 25.
- TREVISÁN, Olga n.-PORTO DE FARIAS, Norma N.-NARDELLI, Verónica 2003: El mito del hombre-lobo en la narrativa argentina, en *Comunicaciones Científicas y Tecnológicas* año 2006 (resumen H –022) de la Universidad Nacional del Nordeste.
- VALLEJO, Ángel 2003: El escritor porteño por excelencia. Reseña a *Misteriosa* Buenos Aires. recuperado el 20-10-2008 de la página Web: <http://www.angelvallejo.com/?cat=21>
- VARELA JACOME, Benito. “La Argentina <visible>, en los libros de viajes”, en *Anales de Literatura Hispanoamericana*, n° 23 (1994), pp. 107-129 (p. 129, capítulo XIII: Viajes de Mujica Láinez por el Noroeste).
- WASH, Rodolfo 2003: La represión contra los intelectuales en la Argentina, *Nueva Sociedad* N° 35, Marzo-Abril, 1978, recuperado el 20-10-2008 de la página Web: <http://www.nuso.org>
- VÁZQUEZ, M. E. (1983), *El mundo de Manuel Mujica Láinez, conversaciones*, Buenos Aires, Editorial de Belgrano.
- VELA DEL CAMPO, Juan Ángel 2003: “Los monstruos dormidos de Bomarzo”, en *El País*, 23-02-2008, en la sección Reportaje: de viaje. recuperado el 20-10-2008 de la página Web: http://www.elpais.com/articulo/semana/monstruos/dormidos/Bomarzo/elpepuculbab/20080223elpbabese_12/Tes/
- VERDRU Henk 2003: *Il rasoio di Eco*, tesi de 1987, recuperado el 20-10-2008 de la página Web: http://users.telenet.be/henk.verdru/il_rasoio_di_Eco/node4.html
- VILLANUEVA, Darío-VIÑA LISTE, J.M. 2003: Trayectoria de la novela hispanoamericana desde el Realismo Mágico hasta los años 80, *Colección Austral*, pp. 160-174.

- VILLANUEVA COLLADO, Alfredo 2003: La constitución del sujeto homosexual masculino en la narrativa latinoamericana: un breve recuento. recuperado el 20-10-2008 de la página Web: <http://www.islaternura>
- VILLENA, Luis Antonio de 2003: «Manuel Mujica Láinez, entre la literatura y la vida», en *Ínsula*, año XXXIV, n. 392-393 (julio-agosto 1979).
- 2003: En la muerte de Manuel Mujica Láinez: recordando a "Manucho", en *Insula*, N° 450, 1984, pag. 10.
- 2003: “Manuel Mujica Láinez y sus laberintos”, en *Cuadernos hispanoamericanos*, ISSN 0011-250X, N° 680, 2007, pags. 23-26.
- 2003: Inicio de exploración del país: Mújica Láinez , en *Ínsula*, número 340 . Marzo 1975, p. 3.
- VINTILA, Horia 2003: Utopía y antiutopía en la literatura hispanoamericana: A. Carpentier, E. Sábato, J. Cortázar, en TASCÓN, Valentín-SORIA, Fernando (dirigido por): *Literatura y sociedad en América Latina*, Salamanca, Ed. San Esteban, 1981, pp. 215-227.
- VIÑAS, David 2003: “Panorama de la literatura argentina: de Sarmiento a Cortázar”, en TASCÓN, Valentín-SORIA, Fernando (dirigido por) 2003: *Literatura y sociedad en América Latina*, Salamanca, Ed. San Esteban, 1981, pp. 47-59.
- V.V.A.A. 2003: “Psicoanálisis y crítica literaria”, Madrid, Akal, Editor, 1981.
- YLLERA, A. (1989), «Del clasicismo francés a la crítica contemporánea. Historia de las ideas literarias (II)», *Revista de Filología* (5), pp. 345-369.
- ZEIGER, Claudio 2003: “Manuel Mujica Láinez, El Paraíso encontrado”, en *Radar*, suplemento del diario *Página 12*, Buenos Aires, Argentina, 2/09/07. recuperado el 20-10-2008 de la página Web: <http://www.gacemail.com.ar/Detalle.asp?NotaID=8468>
- ZUM FELDE, Alberto 2003: *La narrativa en Hispanoamérica*, Madrid, Aguilar, S. A. de Ediciones, 1964.

