

# Los rostros tras la máscara. Hacia una poética del yo en Manuel Mujica Lainez

*The Faces behind the Mask. Towards a Poetics of Self in Manuel Mujica Lainez*

Diego E. Niemetz<sup>1</sup>   
CONICET / UNCuyo, Argentina

ACCESO  ABIERTO

**Para citaciones:** Niemetz, D. (2022). Los rostros tras la máscara. Hacia una poética del yo en Manuel Mujica Lainez. *Visitas al Patio*, 16(1), 236-264. <https://doi.org/10.32997/RVP-vol.16-num.1-2022-3797>

**Recibido:** 18 de noviembre 2021

**Aprobado:** 10 de enero 2022

**Editora:** Silvia Valero. Universidad de Cartagena-Colombia.

**Copyright:** © 2022. Niemetz, D. Este es un artículo de acceso abierto, distribuido bajo los términos de la licencia <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/> la cual permite el uso sin restricciones, distribución y reproducción en cualquier medio, siempre y cuando el original, el autor y la fuente sean acreditados.

## RESUMEN

En este trabajo se aborda la producción del escritor argentino Manuel Mujica Lainez vinculada con lo que, genéricamente, ha dado en llamarse *poéticas o escrituras del yo*. El interés en tal análisis radica en el hecho de que la práctica laineceana, vista en su contexto, parece constituirse como una precursora en los borramientos de los límites entre lo ficcional y lo biográfico. Para valorar la importancia del autor a este respecto, consideramos el diálogo que se establece entre las ficciones relacionadas con esta línea de escritura y otro tipo de producción no-ficcional, como son las biografías, las entrevistas y los testimonios autobiográficos, géneros sustentados en un pacto de lectura que apunta a lo veraz y que comparten un rasgo fundamental que excede todas sus diferencias formales: la aparición del nombre propio (o de algún sucedáneo) como elemento unificador.

**Palabras clave:** autoficción; literaturas del yo; máscara.

## ABSTRACT

This work deals with of the Argentine writer Manuel Mujica Lainez's production linked to what, generically, has come to be called *self writing poetics*. The interest in such an analysis lies in the fact that Mujica Lainez's practice, seen in its context, seems to constitute itself as a precursor in questioning the limits between the fictional and the biographical. To assess the importance of the author in this regard, we consider the dialogue that is established between the fictions related to this line of writing and other types of non-fictional production, such as biographies, interviews and autobiographical testimonies, genres supported by a reading pact that points to truthfulness and that share a fundamental feature that exceeds all their formal differences: the appearance of the proper name (or some substitute) as a unifying element.

**Keywords:** self-fiction; literatures of the self; mask.

<sup>1</sup> Doctor en Letras por la Universidad de Cuyo. [diegoni Metz@gmail.com](mailto:diegoni Metz@gmail.com)

### Punto de partida: Borges, la medida de todas las cosas

Reviste categoría de lugar común, la afirmación de que Jorge Luis Borges ha sido el precursor de casi todo lo que ha sucedido en materia literaria en Latinoamérica desde mediados del siglo XX. Su rol como introductor o impulsor de ideas filosóficas y de técnicas y recursos narrativos, ha sido destacado por consenso unánime de la crítica<sup>2</sup>.

Uno de los campos en los que se destaca su magisterio es, ciertamente, el de la exploración de los límites de lo ficcional y lo autobiográfico, incluyendo diversos matices entre los que podemos contar también la autoficción. Sobre esta última categoría, la crítica, quizás, no ha hecho suficiente hincapié, especialmente si se tiene en cuenta que en muchos de sus textos tempranos Borges introduce recursos de carácter eminentemente autoficcional, disruptivos en el contexto de aparición. Para el caso, podríamos destacar como ejemplos dos de sus cuentos más famosos: "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius" (1940) y "El Aleph" (1945). No solamente hay que observar que en ambos textos se registra, nítidamente, la utilización del mecanismo autoficcional, sino que, en su momento se trató de estrategias que resultaron tan innovadoras y tan desconcertantes para sus primeros receptores, que el anecdotario sobre confusiones y malentendidos es profuso.

Es notable, asimismo, cómo la gama de recursos que apuntan a derrumbar los límites genéricos entre lo ficcional y lo autobiográfico aparecen desplegados en la producción borgeana casi como si se tratara de un inventario o de una exploración de combinaciones posibles. En efecto, su producción acciona como un dispositivo que, primero, elabora una serie de hipótesis acerca de las relaciones entre "lo verdadero" y "lo ficcional", para luego verificar de qué modo producen efectos sobre el mundo extratextual.

El muestrario, entonces, se completa con cuentos que no podrían considerarse autoficciones, aunque sí ficciones autobiográficas: "El Sur" (1953), por caso, sería un ejemplo ilustrativo de la distancia que media entre ambos polos. Incluso el gesto del autor de no producir una

<sup>2</sup> La bibliografía al respecto es inabarcable. Para mencionar solamente dos de los ejemplos más conocidos de estudios panorámicos sobre el sistema literario latinoamericano donde se resalta la centralidad de la figura de Borges, pueden consultarse: *Nueva narrativa hispanoamericana: Boom. Posboom. Posmodernismo*, de Donald Shaw; *La nueva novela histórica de la América Latina, 1979-1992*, de Seymour Menton. Esta misma preponderancia, aunque en trabajos cuya perspectiva es menos abarcadora, se aprecia en algunos de los autores citados en las páginas siguientes, como en los casos de Manuel Alberca y de Ángel Puente Guerra.

autobiografía propiamente dicha, sino un "ensayo autobiográfico" escrito en colaboración, debería también considerarse en diálogo con la producción ficcional mencionada<sup>3</sup>. Es decir, el cuidadoso uso de la imagen pública que Borges hace de su figura, por ejemplo a través de textos relacionados con lo biográfico o de entrevistas, debe ser también vinculado con una *poética del yo* en la que lo ficcional y lo autobiográfico interactúan manifiestamente<sup>4</sup>.

Retomando la idea de un inventario de recursos, podemos señalar que Borges prácticamente agota el espectro de posibilidades de lo que decantará, en el devenir teórico de la literatura del yo, hacia el concepto de la autoficción y, especialmente, en la exploración de sus implicaciones en tanto transgresión genérica. En *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*, Manuel Alberca confirma esta impresión, al resaltar que la autoficción "está ligada a la quiebra del poder representativo de las poéticas realistas, teorizada por la crítica literaria estructuralista, pues aunque tiene una apariencia realista convencional, en el fondo cuestiona y subvierte de manera sutil, pero efectiva, los principios miméticos" (Alberca, 2007: 50).

Por lo tanto, puede afirmarse que como materia específica, la literatura del yo que Borges produce, comprende una serie de textos que se singularizan, o bien, por su novedoso uso e intensificación de recursos que ya estaban disponibles, o bien por la introducción, el impulso y la visibilización de una dimensión (orientada específicamente hacia la quiebra de los pactos de lectura tradicionales), todavía inexplorada en ese momento de manera colectiva por el campo literario argentino en particular y latinoamericano en general. Pero, independientemente de la

<sup>3</sup> El único texto de la producción borgeana que responde, en alguna medida, a la tipología textual de una autobiografía es *Un ensayo autobiográfico* (1999). Prólogo y traducción de Aníbal González, epílogo de María Kodama. Barcelona: Galaxia Gutenberg. Este texto fue escrito originalmente en inglés con la ayuda de Norman Thomas di Giovanni, uno de sus colaboradores más estrechos, a partir de una conferencia titulada "*An Autobiographical Essay*" que Borges había dado en los Estados Unidos. El texto producido con Di Giovanni fue publicado en 1970 por la revista *The New Yorker* bajo el título "Autobiographical Notes" y, el mismo año, fue incluido en *The Aleph and Other Stories*. Durante su vida, Borges no autorizó la traducción del texto, lo que explica que se haya publicado en su versión castellana tan tardíamente.

<sup>4</sup> Esta interacción será uno de los aspectos a analizar en relación a Mujica Lainez. Ruth Amossy ha desarrollado este asunto en "La double nature de l'image d'auteur". Haciendo referencia a la interacción entre las imágenes "textuales" y las "extratextuales" para dar cuenta de la importancia de considerar ambas esferas, señala: "Lorsqu'il ne s'agit plus de promotion éditoriale ou de contribution à la sphère culturelle, l'image d'auteur participe de la gestion du patrimoine, souvent sur le mode savant (...). *Last but not least*, l'image d'auteur produite en-dehors du texte intervient directement dans la communication littéraire. Elle permet à l'amateur de lettres d'approcher celui dont il a aimé (ou éventuellement détesté) l'oeuvre pour mieux pénétrer (ou vitupérer) celle-ci. Dans cette perspective, les fonctions remplies par l'image d'auteur ne se limitent pas au plan institutionnel : elles peuvent modeler la relation personnelle que le lecteur noue au texte" (3).

capacidad generativa o precursora de Borges o incluso de la "originalidad" técnica, es fundamental destacar las consecuencias en lo tocante a la incertidumbre sobre la identidad y la condición humana posmoderna, que estos recursos buscan evidenciar:

Todo esto muestra de qué manera en la ficción autobiográfica van a confluír la capacidad de la novela para hacer visible la condición disgregada que impone al sujeto nuestra cultura, y un subjetivismo que puede interpretarse como el intento de recuperar el yo por encima de sus fragmentaciones. *Porque a la autoficción le afecta como a la autobiografía la necesidad de revelación del sujeto, pero esta búsqueda la realiza la novela no sólo expresándose sobre ello, sino representándolo*". (Alberca, 2007: 51, cursivas nuestras)

Independientemente de la fuerza renovadora atribuible a su producción, hay que señalar que no es la obra de Borges la única en avanzar sobre las convenciones de representación de lo personal: de hecho, en un sentido global, esa función de "revelación del sujeto" que Alberca menciona en el fragmento citado, podría rastrearse en otros escritores que, aunque de una u otra manera puedan aparecer asociados en la órbita borgeana, han desplegado una serie de recursos que abarcan visiblemente un espectro más amplio (y más problemático) en lo relativo al tema.

El caso de Manuel Mujica Lainez es emblemático al respecto, ya que su producción nunca dejó de ser leída por los críticos en el cruce vida-obra. Esa lectura, que se convirtió en hegemónica en los estudios sobre el autor, no siempre contempló la complejidad ni los matices que su intervención en el campo cultural significó en esta dirección. Por el contrario, se limitó a resaltar solamente una dimensión que es, fundamentalmente, la de la transposición de episodios de la vida del autor a sus ficciones y a evaluarla como un gesto elitista, producido a destiempo. Una cuestión singular en la obra de Manuel Mujica Lainez, que ha sido destacada por esa misma línea crítica (y también por el propio autor), es la de la progresiva construcción de personajes que resultan cada vez más autorreferenciales, especialmente a partir de la publicación de *Bomarzo* en 1962.

La *poética del yo* laineceana, cuya complejidad ha pasado largamente desapercibida, permite a su vez reflexionar sobre el estatuto de los géneros, sobre el valor de verdad y sobre los pactos de lectura que se establecen en cada caso con una fuerza germinal similar a la que surge de los textos de Borges. Entonces, en un sentido más amplio, el acercamiento a esta dimensión del proyecto estético de Mujica Lainez habilita no solamente discusiones que giran en torno a construcciones de

sentido común, según las cuales es recurrentemente abordado el escritor, sino que obliga a reflexionar sobre las prácticas de lectura que exceden el estudio de un solo caso y que rebotan permanentemente en los esquemas de comprensión de los agentes sociales. Algunas de estas construcciones pueden evaluarse al entrecruzar los textos biográficos sobre su vida, las ficciones autobiográficas y, por último, los escritos que podríamos considerar autoficcionales.

Si propongo el análisis de un conjunto de textos como serie es porque todos ellos comparten, más allá de sus esenciales diferencias formales, un rasgo fundamental: la aparición del nombre propio (o de algún sucedáneo) como elemento unificador, trascendente, que compromete los pactos de lectura. Si como propone Pierre Bourdieu, siguiendo a Kripke y a Ziff, el nombre propio es “un punto fijo en un mundo móvil” (Bourdieu, 2011: 124), podemos concluir con el autor que:

Por este modo tan singular de nominación que constituye el nombre propio, resulta instituida una identidad social constante y duradera que garantiza la identidad biológica del individuo en todos los campos posibles en los que interviene en tanto que agente, es decir, en todas sus historias de vida posibles. (Bourdieu, 2011: 124)

En línea con lo expresado por el sociólogo francés, la aparición del nombre propio en un texto constituye un faro permanente que, instalado en el centro de la materialidad textual, predetermina la decodificación, en principio, según el pacto de lectura veraz de lo (auto) biográfico. Y, justamente, sobre el escenario constituido con esos elementos del orden de lo autobiográfico, sobrevuela siempre una misma pregunta: ¿cuál es el “valor” de “verdad” acerca del sujeto que cada uno de ellos aporta y qué importa ese valor? La obviedad de esta pregunta no es para todos los casos la misma, de hecho hay una gradualidad ascendente, de contrato si quisiéramos utilizar la terminología de Philippe Lejeune, que parte de la confianza en que el biógrafo ha realizado una investigación seria (apelando a los recursos de la historiografía), que atraviesa casi con la misma fuerza los textos autobiográficos que respetan el contrato del género (Lejeune, 1991: 60) y que desemboca en el creciente escepticismo y ambigüedad que la autoficción siembra acerca de las posibilidades de la representación mimética del yo (Alberca, 2007: 18).

En las páginas que siguen comentaremos los modos en que el nombre propio “Manuel Mujica Lainez” es recogido y manipulado en escritos de

diferente naturaleza e intentaremos elaborar una hipótesis sobre algunas de las consecuencias que esas operaciones acarrearán.

### Dos biógrafos cautivos y un biografiado cautivado

En el análisis de la obra de Mujica Lainez predomina un conjunto de estudios que se acercan a su producción desde un enfoque eminentemente biográfico. En ese universo, esencialmente contamos con dos textos que responden a la tipología de la biografía: me refiero a *Genio y figura de Manuel Mujica Lainez* publicada por Jorge Cruz en 1977, que tuvo una reedición con ampliaciones hacia 1996, y *Manucho: una vida de Mujica Lainez*, de Oscar Hermes Villordo, aparecida en 1991. Por la centralidad que tienen estos textos y por su pertinencia para nuestro análisis, dedicaremos este apartado, especialmente, al análisis de la relación que establecen con el nombre propio, con la obra ficcional y con la crítica literaria.

En primer término, hay que resaltar que ambos biógrafos fueron amigos personales del escritor dato que, si en un primer acercamiento podría pensarse como marca de autoridad respecto a la fidelidad de la información consignada, en una mirada ulterior podría también señalarse como un obstáculo. En este sentido parece cumplirse una advertencia lanzada por Sigmund Freud, que Emanuele Coccia ha analizado en un artículo en el que estudia la relación entre biografía, hagiografía y las dificultades que entraña el conocimiento de una vida, en los términos en que la corriente mayoritaria de occidente viene trabajando sobre el tema. La negativa de Freud a ser biografiado por su amigo Arnold Zweig, recuerda Coccia, se sustentaba en su convencimiento de que “quien se hace biógrafo, se obliga a la mentira, al secreto, a la hipocresía, a la idealización y también a la disimulación de su misma incomprensión, porque la verdad biográfica no se puede lograr, y aun si uno la alcanzara, no la podría utilizar” (cit por Coccia, 2011: 138).

Hay razones de sobra para aceptar que la sombra de esta palmaria sentencia sobre el género se proyecta sobre las dos biografías que estamos comentando. Uno de los motivos que nos llevan a sostener esta afirmación radica, fundamentalmente, en que las biografías de escritores suelen proponer, más o menos explícitamente, claves interpretativas sobre la obra del biografiado. Es decir, las biografías suponen, a su vez, una interpretación crítica que, en razón de la autoridad de los biógrafos y del pacto de veracidad que las sustenta, se vuelve a menudo preponderante en el campo de los estudios literarios. En ese sentido, hay

que mencionar que tanto Cruz como Villordo han ocupado lugares representativos en cuanto a la formación de opiniones sobre la obra literaria de Mujica Lainez: tal es así que una de las consecuencias más evidentes de esa interacción entre biografiado y biógrafo, es que los dos textos a los que estamos haciendo referencia son citados permanentemente, en carácter de autoridad, para sostener o descartar lecturas e hipótesis sobre la poética laineceana. Para decirlo con mayor claridad, parapetados en la autoridad que su estrecha amistad con el autor les confiere, los dos biógrafos de Mujica han puesto en circulación juicios estéticos que, desde mi punto de vista, son sesgados e incompletos en lo tocante a la producción literaria. La fuerza de ese discurso, sin embargo, ha permitido legitimar una mirada muy particular, constituida ya en un verdadero sentido común, a partir del cual la obra es leída en una clave que ahoga otro tipo de lecturas e interpretaciones.

En sus valoraciones, Jorge Cruz, por ejemplo, privilegia una perspectiva conservadora acerca de la producción de Mujica Lainez. Esto se evidencia, específicamente, en su reticencia a reconocer ciertas transgresiones estéticas y temáticas del autor, sobre todo los rasgos asociables con las tendencias más contemporáneas de la literatura. En *Genio y figura de Manuel Mujica Lainez*, por ejemplo, son habituales juicios como el siguiente:

Mujica Lainez queda al margen de ese círculo [el del grupo Sur, interesado en las tendencias novísimas]. Su cultura y sus gustos son eminentemente clásicos. En sus juicios literarios, y sobre todo en los relativos a las artes plásticas, según lo certifican sus crónicas de *La Nación*, demostró gran sensibilidad para captar lo nuevo, lo raro (una de sus preferencias), lo vanguardista; pero, *como escritor, no se apartó de la claridad y la linealidad clásicas*. El traductor de Shakespeare, Marivaux, Molière, Racine, siguió fiel a un culto cuya iniciación comenzó en los años decisivos de Europa.<sup>5</sup> (Cruz, 1996: 96, el resaltado es mío)

En mi opinión, una afirmación así debe ser matizada, toda vez que algunas características de los textos laineceanos (que incluso el propio Jorge Cruz

<sup>5</sup> En el prólogo de los *Cuentos completos*, Cruz insiste en la misma idea: "No fue Mujica Lainez un innovador ni perdió el sueño por el afán de situarse en las líneas vanguardistas. Como Borges, se mantuvo siempre fiel a sus convicciones, como escritor y como hombre, aun cuando marchara contra la corriente y se ganara enemigos. Era un escritor de personalidad perfectamente definida, seguro de sí mismo. Sus temas y su estilo de escritura obedecían a inclinaciones profundas y a una preparación que, como se ha visto, fue larga y minuciosa. Por temperamento y por formación, coincidía con el realismo decimonónico que culminó con Marcel Proust; no el realismo de Balzac sino el de Flaubert, Stendhal, Henry James y el del maestro de *En busca del tiempo perdido*, reveladores de un mundo refinado y a veces aristocrático, muy afín al propio mundo del autor porteño" (Cruz, 1999: 27).

destaca en otros pasajes de su libro) servirían para vincular la poética del escritor con ciertas corrientes renovadoras del siglo XX. Si, por una parte, está claro que Mujica no fue un vanguardista en el sentido con que ese término se aplica a determinados grupos artísticos muy específicos; por otra parte, es innegable que en sus textos se aprecia una serie de elementos que relacionan al autor con algunas de las pulsiones renovadoras que se gestaron durante la segunda mitad de la década del 40, que cruzan la del 50 y que se imponen durante el decenio siguiente.

Entre esas características, precisamente, se cuentan los diversos procedimientos vinculados con la literatura del yo y los cuestionamientos a los géneros y a los pactos de lectura tradicionales.

Aunque resulte una digresión, creo pertinente mencionar que quizás el aspecto que mejor ilustra lo que venimos diciendo, y en el que más se ha detenido la crítica especializada, es el tratamiento al que Mujica Lainez somete al material histórico del que se vale en muchos de sus textos. El asunto es tan medular para comprender la poética del autor, que en un estudio al respecto Sandro Abate ha asegurado que "vista en su conjunto, se podría afirmar que toda la producción de Manuel Mujica Lainez es un extenso discurrir narrativo alrededor de la historia" (Abate, 2004: 17).

En esta perspectiva, y un poco a contramano de lo sostenido por Jorge Cruz en el pasaje citado, la utilización del material histórico que se aprecia en libros como *Bomarzo* (1962)<sup>6</sup> podría permitir contar al autor entre uno de los impulsores de la nueva novela histórica en la Argentina: esta misma opinión es sostenida por críticos como Gastón Gallo y María Caballero, quienes encuentran en la narrativa de Mujica Lainez elementos suficientes como para considerarlo prácticamente un precursor. Caballero, por ejemplo, señala que "el anacronismo, lo fantástico, lo grotesco y la paradoja, es decir, esa serie de rasgos que tanto Aínsa como Menton consideran constitutivos de la nueva novela histórica, están ahí" (Caballero, 2000: 104) y en otro pasaje, dedicado a *Bomarzo*, precisa esa misma idea del siguiente modo:

la superposición de distintos tiempos históricos y el rescate de esos "fragmentos heteróclitos" como únicos supervivientes del naufragio del "documento" remiten a una visión posmoderna de la historia. El perspectivismo respecto de la verdad, de la distorsión histórica

<sup>6</sup> La presencia de los recursos asociados a la Nueva Novela Histórica puede rastrearse en obras tempranas del autor y muy anteriores a *Bomarzo*: así, en algunos cuentos de *Aquí vivieron* (1949) y de *Misteriosa Buenos Aires* (1950) es posible encontrar ejemplos representativos. Para un análisis más detenido de la cuestión, puede verse mi libro *Aventuras y desventuras de un escritor: Manuel Mujica Lainez en el campo cultural argentino*.



apuntalada en la hipérbole o el anacronismo, la impredecibilidad de la historia en definitiva, están entre los rasgos que Menton considera constitutivos de la narrativa histórica actual. Bomarzo entrará por derecho dentro de la nueva narrativa histórica.<sup>7</sup> (Caballero, 2000: 144)

Es evidente que un análisis de esta naturaleza, que pone de manifiesto los aspectos transgresores de la producción, resulta un fuerte contrapunto con la lectura de Jorge Cruz. A pesar de que el biógrafo rescata en muchas ocasiones elementos novedosos que aparecen en la obra de Mujica, en general relativiza su valor y mantiene, como se ha señalado, encapsulada su opinión sobre la figura del escritor. En otras palabras, aunque Cruz aporta algunos datos que permiten encuadrar la estética laineceana en las tendencias renovadoras del arte contemporáneo (datos de los cuales se nutren críticos como Caballero), al mismo tiempo desatiende esas evidencias que él mismo registra, de modo que termina por apuntalar el prejuicio de que estamos ante un autor que “no se apartó de la claridad y la linealidad clásicas”, decimonónicas. Este tipo de caracterización acaba por imponer una lectura hegemónica, que niega la posibilidad de que la literatura de Mujica Lainez sea pensada en el orden de una estética posmoderna, característica del siglo XX: se trata, no está de más recordarlo, del conjunto de juicios que se ha consolidado como el sentido común respecto del cual el escritor es recibido en el campo literario.

### **Sobre el mito Manucho**

Sin embargo, como dijimos antes, la obra literaria de Mujica Lainez puede leerse también como un artefacto de transgresiones y renovaciones: de hecho, similares observaciones a las realizadas sobre la materia histórica de su producción por María Caballero, son factibles sobre otros rasgos de sus textos, como la vinculación con el realismo mágico y la recuperación y transformación de algunos géneros literarios<sup>8</sup>.

Una respuesta a la casi total ausencia de este tipo de lectura sobre la obra de Mujica Lainez podría residir en la influencia dispar que implica el discurso biográfico. La interacción entre biografía, crítica literaria y campo cultural se convierte así en un problema complejo que solamente se

<sup>7</sup> Ver: Gallo, Gastón Sebastián M (2004). “Manuel Mujica Lainez: el amplio gesto de la narración”. En: Saítta, Sylvia (dir.). *Historia Crítica de la literatura argentina: Vol.9-El oficio se afirma*.1 ed. pp. 483-499. Buenos Aires: Emecé.

<sup>8</sup> La utilización de mecanismos autorreferenciales identificados con la posmodernidad, entre ellos la autoficción y la metaficción (según lo desarrollamos en estas páginas), también forma parte de ese repertorio. He analizado muchos de estos puntos en mi libro, ya mencionado en una nota anterior.

explica al tener presente que, tal como sostiene Coccia en el artículo citado, el origen de la tradición occidental de la biografía se encuentra en los Evangelios:

La civilización europea ha estado y sigue obsesionada desde hace 2000 años con la biografía y con el mito de la biografía. Nuestra cultura –se podría decir sin ninguna exageración– es la civilización que nació de cuatro biografías míticas, la civilización que hizo de la biografía un mito o, mejor dicho, la forma suprema del mito, el discurso sagrado *par excellence*. (Coccia, 2011: 145)

La consecuencia de una verdad tan obvia como ignorada, dice Coccia, da por resultado una dinámica rizomática, ya que no es solamente una cuestión “meramente filológica y retórica (ni podría serlo), sino también cultural y teológica” (Coccia, 2011: 146), es decir:

Enunciar la ley suprema ha significado en Europa, durante siglos, narrar anécdotas sobre Dios, con cierto respeto quizás, pero sin mudar de estilo. Y por el contrario, narrar anécdotas, rumores sobre alguien, significa hacer algo de lo más cercano al derecho, aunque se trate de un derecho confundido con la mitología. La teología –el “habla sobre Dios”– es en primer lugar la ciencia de las anécdotas sobre la divinidad. Y si el discurso sobre Dios es su biografía, toda biografía no podrá sino ser en cierta medida también mitografía y, quizás, por ello mismo, ya mentirosa. (Coccia, 2011: 149)

En otras palabras, y tomando el caso que nos ocupa, es sobre la base de las anécdotas referidas al escritor (y también a las referidas por él) como se configura su mito biográfico, que es un mito (entre otros y entre todos) de la crítica literaria. Y es, además, sobre esa misma base sobre la cual se legitiman el prestigio y la autoridad del texto. La ambivalencia de la posición del biógrafo-amigo-crítico literario, permite la filtración entre la esfera de lo biográfico y la esfera de lo ficcional para construir un discurso de la verdad (“lo más cercano al derecho”) que, por extensión, impulsa la repetición compulsiva de una serie de *clichés*<sup>9</sup>: uno de los cuales, por ejemplo, es la idea de que Mujica Lainez es un escritor cuyos gustos pueden fluctuar hacia lo contemporáneo en la apreciación del arte ajeno, pero que la práctica de su propia literatura opta siempre, invariablemente, por lo clásico (entendido como una literatura realista al estilo decimonónico).

<sup>9</sup> Sobre el concepto de *cliché* ver el artículo de Amossy ya citado y, más específicamente, su libro. *Estereotipos y clichés* (2001) escrito en colaboración con Anne Pierrot.

Otro de esos *clichés* proviene del desdoblamiento de la personalidad del autor, según el cual habría, por un lado, un "Manuel Mujica Lainez" serio, que era el artista, el intelectual, el periodista; y un "Manucho", por el otro lado, festivo, frívolo, personaje mundano diseñado para hacer sus presentaciones en sociedad. Este concepto, sobre el que insiste gran parte de los estudiosos, tuvo un rol determinante en las lecturas que el campo cultural ha hecho sobre el escritor. En este sentido, no es un dato despreciable que ambas biografías incluyan fotografías en la que se lo ha retratado en fiestas de disfraces o en poses humorísticas. Alejandra Laera se refiere con precisión al respecto:

Amigos y detractores han elegido así, insistentemente, una imagen de Mujica Lainez (...) marcada por la frivolidad. Del lado del elogio, la frivolidad se convierte en un goce profundo de la vida (...). Del lado de la crítica, en cambio, la frivolidad se despliega en otro sentido: Mujica Lainez sería fútil, veleidoso, inconstante; su obra, por extensión, insustancial y ligera. (Laera, 2005: 7)

Como se ve, no se trata de una cuestión ajena al campo crítico y que hace solamente a la evocación biográfica del sujeto, sino que repercute en los estudios literarios una y otra vez juzgando a quienes juzgan a partir de una base dicotómica: los *amigos* pueden distinguir entre los diversos sedimentos que ocultan al escritor, discernir entre la *máscara* del personaje mundano y el rostro *verdadero* del gran artista. Los *detractores*, por el contrario, mezclan y confunden ambas fases y no logran sobrepasar la capa de frivolidad con que se recubría "Manucho", el personaje social. Esta dicotomía es más evidente en el texto de Oscar H. Villordo, donde tiene una función más acentuada que en el libro de Cruz. Esto queda ya en evidencia desde el título de la biografía de Villordo, donde aparece en primer lugar el apodo *Manucho* y se lo clasifica, explícitamente, como una (entre tantas) de las vidas de Mujica Lainez<sup>10</sup>. En otras palabras, el asunto parece convertirse en el centro de la atención y, en un sentido inmediato, podía deducirse un guiño hacia lo que de mundano y de frívolo había en la vida del autor. Esta percepción parece confirmarse a partir del hecho de que Oscar Hermes Villordo abra el libro con una descripción novelada de los últimos momentos de la vida de Mujica Lainez y de las primeras escenas tras su deceso, transcurrida en su célebre casa en las sierras

<sup>10</sup> Mujica Lainez se valió, a su vez, de la amistad que los unía para promocionar la carrera literaria de Villordo. En este caso, la figura del amigo, se amalgama con la del escritor mayor y consagrado, que apoya a la joven promesa. Para mencionar apenas un ejemplo, podemos citar esta evocación de uno de sus primeros encuentros: "Habló [Villordo] en la ceremonia familiar y conmovedora del Día del Escritor, y lo que dijo era tan hermoso y tan simple que al término del acto me acerqué a él y lo abracé. Conversamos cinco minutos y ellos bastaron para que, a pesar de los muchos años que nos separan, nos hiciéramos amigos para toda la vida" (Villordo, 1966: 8).

cordobesas. Este comienzo marca, en cierto modo, el tono general del texto que oscila permanentemente entre el interés investigativo, más sobrio y cercano al tono de la biografía tradicional, y la fascinación por el escándalo, la indiscreción y el exhibicionismo que rodearon al escritor.

Se trata, por cierto, de una forma de recordar instalada como *marca de estilo* por parte del biógrafo. Así lo reconoce el propio Mujica Lainez en el texto citado en la nota anterior, donde destaca el hecho de que Villordo llevara un diario íntimo, en el que "escribe ahí desembozadamente, sin pelos en la lengua, desnudándose, desnudándonos" y luego, agrega:

Por lo que a mí respecta y puesto que es ineludible que quienes hemos andado entre nuestros contemporáneos metiendo cierto ruido, provoquemos alguna curiosidad y hasta la riesgosa elaboración de algunas leyendas, desde ya declaro mi satisfacción ante las mencionadas memorias, por las cuales voy y vengo, como infinitos otros, ya que me tranquiliza saber que los defectos y flaquezas que en ellas se me señalarán, con prolija ilustración anecdótica, serán realmente los míos. (Villordo, 1966: 12)

Ahora bien, a pesar de esta anticipada anuencia del escritor (la biografía escrita por Villordo es veinticinco años posterior al texto citado y, además, Mujica Lainez no llegó a verla), en lo que se refiere a la interpretación y al análisis estrictamente literarios, Villordo parece buscar la consolidación de ciertos juicios que, según vengo sosteniendo, resulta necesario revisar.

Concretamente, lo que intento poner en evidencia, es que muchas de las apreciaciones de Villordo (aún más que las que pueden encontrarse en el libro de Cruz) apuntan a legitimar una interpretación biografista, que es sostenida por un grupo de lectores en base a su cercanía personal con el escritor, muy cercana a la "riesgosa elaboración de algunas leyendas" que menciona Mujica en su comentario. La recurrencia de ese tipo de apreciaciones en el libro de Oscar Hermes Villordo, no hace otra cosa que validar una lectura de los textos literarios sustentada en lo anecdótico-íntimo, registrada por el testigo-amigo a través de sus memorias<sup>11</sup>. Lo que

<sup>11</sup> Un ejemplo en el que se pueden identificar interferencias entre biografía, intimidad y hegemonía de la interpretación, se da cuando Villordo aborda un episodio ocurrido durante la Fiesta de las Letras de Necochea, en el año 1964. En esa ocasión José Luis Lanuza fue a visitar a Mujica a la habitación del hotel donde se alojaba. Al ingresar, a través de la puerta del cuarto de baño y "entre las nubes blancas [de vapor] ve entonces el cuerpo del hombre joven que está bañándose" (Villordo, 1991: 233). El joven era a la sazón el amante de Mujica Lainez. Según Villordo, la recreación de esta anécdota se verá algunos años después, cuando Lanuza: "atento e incansable lector, descubrió en *El unicornio* la escena de Aiol desnudo en la tina de agua tibia (en compañía del hada Melusina, invisible para la ocasión), la unió en seguida a la visita en el Hotel de Necochea. Lo comentó entre sus amigos, sin estar seguro de que fuera así. En lo que no se equivocaba era en el modelo: Aiol era Bruchmann" (Villordo, 1991: 233).

subyace implícitamente es que solo un grupo selecto tiene los elementos como para acceder a una interpretación *correcta* de las ficciones del autor, datos que, además, provienen de fuentes inaccesibles e improbables para el resto de los lectores.

En síntesis, la “vida de Mujica Lainez” (como reza el subtítulo del libro) que Villordo decide revelar, se apoya en el conocimiento de una dimensión del escritor que, innegablemente, puede aportar elementos valiosos para el análisis aunque, del modo en el que está presentada, deriva hacia una legitimación interpretativa que, al menos en mi opinión, debe ser matizada. En otras palabras, el conocimiento de los detalles revelados por Villordo no representa, necesariamente, una mejor comprensión de la poética del autor. Por el contrario, algunos pasajes de *Manucho...* colaboran exclusivamente en la exageración y la mitificación de las notas de la imagen pública que el propio biografiado exponía, con ribetes grotescos en algunos casos, en los medios de comunicación masivos. Para resumir lo que vengo señalando, valen estas palabras de Ruth Amossy:

C'est que l'écrivain doit, bon gré mal gré, sciemment ou involontairement, se situer dans le monde des Lettres – se positionner dans le champ littéraire – et que son image d'auteur joue un rôle non négligeable dans la position qu'il occupe ou qu'il désire occuper. D'où la tentative de reprendre possession de ce qui se dit de lui pour infléchir son image dans le sens désiré, selon le courant dans lequel il se range (un surréaliste n'aspire pas à la même image qu'un représentant du Nouveau roman) ou la place qu'il aspire à tenir (chef de file, ou dissident, par exemple). (Amossy, 2009: 3-4)

Insisto en que no necesariamente una biografía tiene que abordar la obra del escritor con la rigurosidad que puede exigírsele a un trabajo de otra índole, sin embargo, no es menos cierto que los textos biográficos con sus intereses específicos inevitablemente orientan y determinan gran parte de las lecturas que el campo literario hace de las obras del escritor. Esa idea es la que ha regido el breve y, sin dudas, incompleto análisis de las dos biografías existentes sobre Mujica Lainez que hemos realizado. Fundamentalmente, hemos procurado insistir en el modo en que estas fuentes pueden, en ocasiones, acoplarse a los *clichés* establecidos en el campo literario e, incluso, reforzarlo: la autoridad de los textos biográficos termina por institucionalizar las opiniones, dándoles el cariz de verdades indiscutibles e invisibilizando otras posibles lecturas e interpretaciones alternativas.

En el caso de Jorge Cruz, a pesar de reconocer en la escritura de Mujica elementos de vinculados con poéticas renovadoras en la época (como la revisión de la historia o la inclusión de elementos autoficcionales), se negaba a otorgarle un rol transformador que perfectamente podía atribuírsele en el contexto en el que fue producida. Por su parte, Oscar Hermes Villordo con su acentuado interés por el perfil mundano de *Manucho*, contribuye a la difusión de una imagen de superficialidad frívola que está instalada en el campo literario desde hace mucho tiempo y que, en mi perspectiva, resulta una mirada reduccionista frente a la complejidad de la literatura laineceana, principalmente porque la filtra a través de un conjunto de anécdotas que solamente los *avisados*<sup>12</sup> conocían: en definitiva, ambos biógrafos sostienen gran parte de sus argumentos en la exhibición del nombre propio del amigo-biografiado.

### Una senda estrecha: entre lo autobiográfico y lo autoficcional

No es difícil entender que la interacción entre biografía y autobiografía va más allá de una simple continuidad entre los datos que se registran en una y otra. Así como existe una marcada voluntad de producción de una imagen concreta en la biografía, lo mismo sucede en los fragmentos autobiográficos que un autor produce, tanto si son de naturaleza ficcional como si responden al pacto de veracidad a través de entrevistas o, incluso, de una autobiografía formalmente presentada como tal. Se impone aclarar, por lo tanto, que a los efectos de este trabajo, llamo "fragmentos autobiográficos" a cualquier manifestación que el escritor pueda hacer sobre su propia vida y, en consecuencia, sobre su obra. La imagen que surge de esos fragmentos, que lógicamente gozan de un grado de verosimilitud máximo por ser el mismo interesado quien los produce, responde a una necesidad estratégica del autor frente al campo literario. Ruth Amossy, en su artículo ya citado, ha considerado las relaciones que marcan los intercambios de una dimensión y de la otra:

En effet, les images que les commentateurs et les écrivains eux-mêmes proposent de l'auteur sont indissociables des représentations stéréotypées de l'écrivain à travers le prisme desquelles ils sont donnés, ou se donnent, à voir. On n' imagine pas aujourd'hui de projeter une image d'auteur en poète

<sup>12</sup> Este tipo de mecanismos de legitimación a través de la complicidad, aparece repetidamente en la biografía de Cruz, aunque es Villordo quien lo utiliza con mayor frecuencia. Al ejemplo de *El unicornio* ya comentado, podemos agregar el siguiente, referido a *Los ídolos*: "Apenas publicado el libro, sus lectores avisados y la crítica identificaron a Lucio Sansilvestre con Enrique Banchs (...). Manucho negó el parecido, pero la idea no dejó de seducirlo, y su negativa tuvo el matiz de la aceptación encubierta, ésa que a la vez asiente y escamotea la verdad. Es probable que con el tiempo se haya convencido de que fue así y de que acabara por aceptar la afirmación haciéndola suya" (Villordo, 1991: 187).

mourant telle qu'elle a pu circuler et impressionner les esprits au 19e siècle. De même, la figure de l'existentialiste exemplifiée par Sartre est datée, et ne participe ni de l'imaginaire des siècles précédents, ni du nôtre. (Amossy, 2009: 4)

La estudiosa francesa deja en claro que estos intentos por situarse y las imágenes sociales que proyectan, muchas veces no coinciden con los de los comentaristas, aunque otras sí lo hacen. Fuera de esa lógica general, en el caso específico de Mujica, por ejemplo, hay numerosas superposiciones con las ideas expresadas por sus biógrafos y también en sus propias reflexiones al respecto. Curiosamente, y para dar solamente un ejemplo, al ser consultado sobre la opinión que sus textos le merecen en una entrevista que data de 1983:

Pienso también que, a veces, no parecen escritos ahora, sino en otra época, acaso en el siglo XIX (claro que con los matices, con los enfoques que no puede evitar un hombre de nuestro tiempo). Y mi vanidad se atreve a suponer que eso hará que duren algo más, pues no dependen de lo pasajero de la moda, ni de lo que asimila a muchas novelas al preciosismo. (Jofré Barroso, 1986: 153)

Es fácil apreciar cómo el autor expone una mirada que, solamente de modo muy superficial, pareciera contradecir el razonamiento expuesto por Amossy en el fragmento antes citado. Ahora bien, aunque el juicio crítico sobre la propia obra pueda tener cierta similitud con el de los críticos y biógrafos (el de una escritura decimonónica), eso no implica que la relación vida-obra deba ser comprendida de ese modo necesariamente. De hecho, el propio escritor concede que son inevitables los "matices" y "enfoques" de un hombre de su siglo.

El paradigmático caso de *Bomarzo*, novela que en primer lugar pone en tensión el pacto de lectura de la novela histórica para, a partir del final de la obra, hacer lo propio con el pacto autobiográfico, es un excelente ejemplo para ilustrar lo que vengo sosteniendo. De hecho, hay consenso acerca de que la idea de escritura de la novela ha surgido de una experiencia biográfica del autor: la visita al Sacro Bosque en compañía de dos amigos. Jorge Cruz, por ejemplo, observa que a medida que Mujica Lainez escribe la novela:

se afirma la sensación experimentada al entrar, por primera vez, en el mágico parque: la de volver a un sitio conocido. Entre bromas y veras sugiere la impresión de que en una vida anterior (una idea heterodoxa) él ha sido el Duque de Bomarzo y, de tal modo, siente

mezcladas sus existencias –la suya actual y la del noble renacentista–  
*que el libro va adquiriendo intensidad autobiográfica.* (Cruz, 1996:  
142, el resaltado es mío)

A pesar de su afirmación de que se trata de una idea heterodoxa, Cruz no explica detalladamente el mecanismo ficcional de la novela ni se adentra en las implicaciones que la “intensidad autobiográfica” supone.

Otro crítico que se ocupó del tema es Ángel Puente Guerra, quien en su tesis doctoral estudia a *Bomarzo* desde la perspectiva de la narrativa histórica tradicional. Sin embargo, el crítico también señala que el elemento confesional de la novela implica una lectura descentrada respecto a los cánones:

Pero *Bomarzo* encierra otro recurso que la distingue de la novela histórica de cuño tradicional. En las últimas páginas del texto, el lector descubre que la extensa novela no es otra cosa que las “memorias” del escritor, quien declara haber sido el duque jorobado de Bomarzo en una vida anterior de la cual lo separan cuatro siglos. Este recurso permite establecer puntos de contacto entre *Bomarzo* y la novela confesional. (Puente Guerra, 1994: 78-9)

La identificación entre el narrador y el autor es un aspecto esencial en el juicio crítico de la obra. Ya que tal identificación se produce en las páginas finales de la novela, a través de una supuesta reencarnación, lo que sucede es que el lector se ve, literalmente, forzado a resignificar toda la narración precedente. Esto equivale, en definitiva, a decir que es preciso reformular el pacto de lectura: si primero se ha leído la novela como las memorias ficticias de un ignoto duque italiano, ahora es necesario releerlas como las memorias “recuperadas” por el escritor que firma el libro. El mismo Puente Guerra observa el recurso autorreferencial como una novedad: “Tampoco es novedoso el concepto de que el artista vuelca en su obra gran parte de su propia individualidad [...]. En el caso de *Bomarzo*, la originalidad de su propuesta estriba en el hecho de que el escritor mismo se reconoce en Pier Francesco Orsini” (Puente Guerra, 1994: 79).

El estudioso entiende que la identificación narrador-autor constituye un recurso original que supera el simple autobiografismo y concluye en que no se trata de un elemento fácil de desentrañar. En cierta medida, Puente



Guerra introduce aquí la disyuntiva sobre si la obra debe leerse según las coordenadas del pacto autobiográfico o si hay que darle entidad al pacto ambiguo-autoficcional. Finalmente, sin embargo, termina también él por inclinarse por una lectura orientada hacia el polo de lo autobiográfico:

Pero más allá de lo meramente lúdico, más allá de las declaraciones del propio Mujica Lainez [...], subyace el hecho de que *Bomarzo*, probablemente más que ninguna otra de sus obras –tal vez con la única excepción de *Cecil*, novela de corte autobiográfico–, nos permite acceder a las zonas menos transitadas de la personalidad del escritor, a su yo más íntimo: *Bomarzo* se nos revela así no sólo como un aleph de la literatura laineciana, sino también como el medio que nos permitirá reconstruir los elementos autobiográficos que subyacen en el texto. (Puente Guerra, 1994: 80-1)

Sandro Abate en *El tríptico esquivo* también ha hecho hincapié en lo que él llama “el discurso autorreferencial” y lo ha considerado uno de los cuatro componentes discursivos de la novela de “naturaleza fundante para el relato” (Abate, 2004: 57). El crítico observa que “la asimilación o identificación del narrador con el autor está esbozada en distintos pasajes a lo largo de la novela” (Abate, 2004: 57) y luego precisa que ambos “se ubican en la misma instancia enunciativa e incluso adoptan la misma perspectiva temporal abierta entre el presente de la enunciación y el pasado del enunciado. Se identifican, son la misma conciencia narrativa, la misma persona y se reconocen en la misma propuesta enunciativa” (Abate, 2004: 58).

Abate anota además un dato, de gran valor documental sobre la cuestión, que obtuvo en los cuadernos que Mujica llevaba para la escritura de la obra. Se trata de que la idea para esta particular disposición autor-narrador estaba ya en el germen primario de la novela (Abate, 2004: 58).

A partir de esa constatación, el crítico identifica la presencia metaficcional de un destinatario explícito, lo que le permite detallar ciertos patrones del relato fundados en “la instancia metadiegetica (...) que se caracteriza por la autorreferencialidad de la voz en clave autobiográfica” (Abate, 2004: 60), tales como el gusto compartido por viajar, las supersticiones, la estrecha relación con la abuela y la pasión del coleccionista. La conclusión de Abate es que “no sólo a través de la instancia metadiegetica de la voz, sino también por medio de algunas de estas íntimas ‘confesiones’, Orsini es sustancialmente el otro yo, la proyección ficcional de Mujica Lainez”. (Abate, 2004: 62)

Es evidente que el autor no ha hecho el intento de escribir una *novela autobiográfica*, del mismo modo en que no quiso escribir una *novela histórica*, en el sentido tradicional del término. Por lo tanto, si bien compartimos las observaciones de Cruz, Puente Guerra y Abate, a nuestro entender resulta necesario insistir en precisar las operaciones dispuestas por Mujica Lainez en el tratamiento del material propiamente autobiográfico. A este respecto, aplica lo que Silvia Molloy destacaba al afirmar que “la autobiografía es una manera de leer tanto como una manera de escribir” (Molloy, 2001: 12) y luego precisaba:

Así, puede decirse que si bien hay y siempre ha habido autobiografías en Hispanoamérica, no siempre han sido leídas autobiográficamente: se las contextualiza dentro de los discursos hegemónicos de cada época, se las declara historia o ficción, y rara vez se les adjudica un espacio propio. Esta reticencia es en sí misma significativa. El lector, al negar al texto autobiográfico la recepción que merece, sólo refleja, de modo general, una incertidumbre que ya está en el texto, unas veces oculta y otras evidentes. La incertidumbre de ser se convierte en incertidumbre en (y para) la literatura. (Molloy, 2001: 12)

Aunque Molloy caracteriza un tipo de texto muy distinto al que estamos comentando, en su observación reside el núcleo de la cuestión: ¿qué pacto de lectura debe privilegiarse al leer una novela como *Bomarzo*? Independientemente de la obviedad sobre si cabe o no cabe, recíprocamente, la posibilidad de leer la ficción en clave autobiográfica, la pregunta que nos planteamos es si resulta siempre preciso optar por un pacto de lectura, y solamente uno, en detrimento de los demás. En mi opinión, vacilaciones como las que se aprecian en los juicios críticos que he comentado antes tienen su origen, por un lado, en la aparición del nombre propio y en la invocación autobiográfica y, por el otro, en una precisa voluntad autoral de cubrir con un manto de indefinición genérica esas apariciones, de modo que funcione como contrapeso.

En otras palabras, este panorama solamente puede completarse si se atiende a la correlación que existe entre discurso biográfico-ficción autobiográfica-autoficción, tanto en la modalidad de un decir público que deviene en una ficción autoral (biográfica o autobiográfica) como en la de una forma de ficción que, en su núcleo, remite a un referente cuya veracidad histórica es comprobable.

## La ambigüedad autoficcional como revelación del espacio íntimo

Para comprender la vacilación sobre los pactos de lectura que se crea a partir de esos usos del nombre propio en la ficción y de la figuración social de la imagen del autor cabe, justamente, recurrir a una precisión introducida por Manuel Alberca en su artículo “¿Existe la autoficción hispanoamericana?”, donde el estudioso justifica la necesidad de diferenciar entre novela autobiográfica y autoficción y, posteriormente, aclara algunas de las diferencias:

Podemos considerar las autoficciones hijas o hermanas menores de las novelas autobiográficas, pero en ningún caso debemos confundirlas, pues en las segundas el autor se encarna total o parcialmente en un personaje novelesco, se oculta tras un disfraz ficticio o aprovecha para la trama novelesca su experiencia vital debidamente distanciada mediante una identidad nominal distinta a la suya. (Alberca, 2005: 116)

Por lo tanto, y en consonancia con las afirmaciones de Ruth Amossy, difícilmente *Bomarzo* (como así también gran parte del resto de la producción de Mujica Lainez) pueda cumplir el deseo de su autor de *parecer escrito en otra época*<sup>13</sup>. Todo lo contrario: en nuestra perspectiva *Bomarzo* resulta ser un ejemplo prodigioso de la literatura del siglo XX porque, entre otras razones, pone en conflicto los pactos de lectura tradicionales, tanto el de la novela histórica como el de la novela autobiográfica. Es decir, se trata de una obra que despliega un abanico de recursos que responden, tal y como afirma Alberca, a un uso del elemento autobiográfico no habitual. Como ya señalé, una de las consecuencias derivadas de esa particular configuración, se aprecia con nitidez en los testimonios críticos citados, en tanto dejan traslucir los efectos desconcertantes que la desestabilización de los pactos de lectura tradicionales produce sobre los lectores.

Podría decirse que con *Bomarzo* Mujica Lainez inaugura mucho más que una línea de temática cosmopolita de su narrativa. El camino abierto por esta obra se revela como una verdadera senda de experimentación formal, en la cual el socavamiento de los pactos autobiográfico y autoficcional juega un rol preponderante: *Bomarzo* marca el inicio de una trayectoria en la que el escritor explorará diferentes aristas de la *poética del yo*, en la que se valdrá de una serie de recursos muy variados, cuya

<sup>13</sup> Silvia Molloy señala: “La evocación del pasado está condicionada por la autofiguración del sujeto en el presente: la imagen que el autobiógrafo tiene de sí, la que desea proyectar o la que el público exige” (Molloy, 2001: 19).

complejidad formal creciente contrasta con una cada vez más expuesta necesidad de autorevelación.

Un buen ejemplo lo constituye “La máscara japonesa”, un texto casi desconocido que Jorge Cruz ha recuperado en los cuentos completos del autor y al que se refiere en los siguientes términos: ‘De ese año [1966] data un excelente cuento, escrito entre el 11 y el 14 de enero, nunca publicado ni recogido en libro, titulado ‘La máscara japonesa’, desarrollo de un tema característico del escritor. Un objeto de arte cobra una fuerza que supera largamente su atractivo estético” (Cruz, 1999: 22).

Se trata de un relato de corte fantástico, que permite ejemplificar la exploración de los límites entre la ficción y la no-ficción que Mujica Lainez emprende a partir de la publicación de *Bomarzo*. El cuento comienza con el casual encuentro entre el narrador y Philippe, un antiguo compañero de liceo en París con quien no se veía desde hacía cuarenta años:

Ayer me crucé con Philippe, inesperadísimo, en la calle Arenales. Nadie estaba en ese momento más alejado de mi mente; nadie tenía menos que ver que Philippe con la calle Arenales, con el general Juan Antonio Álvarez de Arenales, con la ciudad de Buenos Aires o con la República Argentina, y sin embargo –pese a que yo caminaba distraído– casi en seguida lo reconocí. También él me reconoció y nos abrazamos. (Mujica Lainez, 1999: 410)

A partir del desarrollo de la trama, será fácil reconocer en el narrador una representación autoficcional del escritor. Entre los aspectos más relevantes, además de que su nombre sea Manuel, la narración introduce datos de público conocimiento sobre la vida de Mujica Lainez. La consecuencia inmediata y más evidente de esa irrupción, es que el espacio entre lo ficcional y lo autobiográfico se reduce de manera notable, lo cual deriva en la lectura vacilante que Alberca señala como característica de la autoficción.

“La máscara japonesa” es, de hecho, uno de los escasos ejemplos en la producción de Mujica Lainez donde el autor ha recurrido a la referencialidad a través del nombre propio. Si bien, como hemos señalado, a partir de la década de 1960 se inicia un camino de revelación del yo cada vez más fuerte y evidente, no es menos cierto que Mujica Lainez suele evitar la introducción de su nombre, apelando a denominaciones más genéricas (aunque absolutamente transparentes)

para individualizar a los personajes que lo representan, como “el escritor del monóculo” que es mencionado en su novela *Sergio*.

En cuanto a la identificación autobiográfica, podemos destacar, por ejemplo, su adolescencia en París, sus estudios en la *École Descartes*, su oficio de escritor, su interés en el coleccionismo de arte y antigüedades y, también, su casa porteña en el barrio de Belgrano:

Vinimos, en consecuencia, a la casa donde esta tarde escribo para que no se me borre nada de aquella singular experiencia. Elogió mis cuadros, mis libros, mis objetos, y cuando recordó que en París me había acompañado, una mañana, a comprar un viejo plato de cerámica, con un gallito pintado –lo cual anunciaba mi futura y empeñosa pasión por las antigüedades– comprobé que había acertado al invitarle, pues sus palabras me reintegraron, con su intacta emoción, el episodio traspapelado en la memoria. (Mujica Lainez, 1999: 412)

Toda la información introducida por el narrador en este párrafo, incluyendo el episodio de la adquisición del platito de cerámica, coincide plenamente con testimonios brindados por el autor, como así también con información consignada en las fuentes primarias de las que disponemos (tales como las biografías antes citadas): el autor no solamente recuerda, o finge recordar, el momento en el que se inició su colección, sino que coloca a Philippe como un testigo privilegiado del mismo<sup>14</sup>.

El giro marcado hacia la autoficción, a partir del agregado de un componente fantástico que hemos anunciado, comienza mientras Manuel lleva a Philippe a través de las salas y le muestra algunas de las diferentes colecciones y objetos que posee. En determinado momento, después de detenerse frente a la vitrina en la que guarda piezas de arte popular americano, el narrador observa que su acompañante palidece al descubrir algunas máscaras que están acomodadas cerca de una ventana.

Philippe le pregunta: “¿No les tienes miedo? A las máscaras ¿no les tienes miedo?” (412). Mujica aprovecha para introducir aquí otro dato autobiográfico, el de su conocida superstición: “Como soy supersticioso y

<sup>14</sup> La descripción del suceso coincide palabra por palabra con la versión que registran los biógrafos, por lo que la impresión autobiográfica del cuento se refuerza. Al respecto, por ejemplo, Puente Guerra detalla: “En los *bouquinistes* de la orilla del Sena, ‘Manuchito’ (iban a transcurrir todavía algunos años antes de que pasara a ser ‘Manucho’) compra un plato de porcelana con la figura de un gallo: sin saberlo aún, acaba de adquirir la primera pieza de la que luego será una vasta y heterogénea colección”. (Cruz, 1996: 13) También Jorge Cruz se refiere, en términos casi idénticos, a estos comienzos (Cruz, 1996: 64-5).

las máscaras no han terminado nunca de tranquilizarme, exageré la broma insegura, en el sentido contrario" (412).

Esta extraña reacción del amigo francés dará el pie para que, después de la rápida cena y de un repaso presuroso por "los espectros de nuestros compañeros de clase" (412), el invitado relate su historia "dolorosa" y "fantástica", tal como la califica el narrador. Philippe, empujado por la pena que le han inspirado las máscaras contempladas en el salón, le cuenta a Manuel que se había casado con una bella mujer llamada Yvette con la cual inicialmente tenía una buena relación, aunque con los años había llegado a ser distante y fría. No obstante, el visitante francés aclara que se admiraban y respetaban mutuamente. Todo cambia cuando, de regreso a casa después de un largo día de trabajo, Philippe recuerda súbitamente que ese día se cumplía el décimo aniversario de su matrimonio y que no había adquirido ningún regalo para su mujer.

Providencialmente, a pesar de la hora, Philippe se encuentra con una tienda de anticuario que permanecía abierta. Al acercarse, puede ver que un exclusivo objeto "como si lo aguardase, se recortaba en el escaparate, sobre el terciopelo oscuro. Era una máscara japonesa" (413). El *marchand* de la tienda exalta su valor y aporta algunos datos eruditos, tales como que su nombre era Chûjô y que representaba a un joven aristócrata japonés. Si bien Philippe duda un poco a raíz del precio y de la excentricidad del regalo, termina por comprarlo acuciado por la urgencia. Al entregarlo, y en contra de los reparos de Philippe, su mujer acoge el regalo con entusiasmo. Si bien en un primer momento se podría haber pensado que estaban ante un renacer de la relación, en las semanas siguientes al aniversario la distancia entre los esposos se profundiza a raíz del comportamiento extraño de Yvette. El primer síntoma desconcertante ocurre cuando, al regresar a casa imprevistamente, Philippe sorprende a su esposa hablando sola. Al interrogarla, ella responde que simplemente estaba "recordando versos" (415), algo que llama la atención del marido "porque Yvette jamás decía versos" (415). Progresivamente el comportamiento de la mujer se vuelve más y más extraño y pasa de llevar una vida mundana a permanecer casi todo el tiempo recluida en la habitación, de donde a menudo salen voces misteriosas. Aguijoneado por la curiosidad, una noche Philippe se introduce subrepticamente en el cuarto de la esposa, donde la encuentra dormida y con la máscara apoyada en la almohada. Así refiere el asunto a Manuel: "No puedes imaginar una visión más extraña y, al mismo tiempo, más...más obscena. Sólo unos centímetros la dividían [a Yvette] del rostro esculpido de Chûjô, de sus dilatados ojos, de su hendida boca" (416).

Temeroso, Philippe consulta con el médico de la familia, quien insiste en que se trata de un mal pasajero y le recomienda tener paciencia y no preocuparse. A pesar de esa opinión, el hombre sigue atribulado porque siente que algo diabólico se cierne sobre ellos. Al comprobar que el comportamiento de su esposa es cada vez más incomprensible, decide suprimir la máscara, a la cual asocia con el origen de toda la situación, y salir de viaje con Yvette para ayudarla a reponerse. Ante la negativa de la mujer, Philippe la golpea. Luego, arrepentido por su brutalidad, pasa una noche tortuosa: "Y mientras la noche transitaba, lenta, se sucedían las pesadillas que convocaba la mueca de Chûjô y con las cuales combatía Philippe transpirando, en su solitario dormitorio. Una hubo, más intensa que las otras: la que le mostró a Yvette, de pie al lado de su lecho, con la máscara japonesa ajustada sobre el rostro" (Mujica Lainez, 1999: 418).

Philippe comprueba finalmente que no se trata de una pesadilla, sino que realmente su mujer está allí, con la máscara colocada. Lo sobrenatural sobreviene de la comprobación de que la máscara ya no era máscara, sino que "se había apoderado de la totalidad de la cabeza; la había, creo yo, substituido" (418). El hecho de que fuera una máscara de hombre sobre un cuerpo femenino: "le agregaba al personaje un toque equívoco, repulsivo, grotesco, convirtiéndolo en un monstruo de siniestra ambigüedad, bajo cuyos párpados rasgados, orientales, me acechaban los ojos azules de Yvette" (418).

Esta "nefanda convivencia de dos seres en uno" (418), como la califica el propio Philippe, lo aterroriza e inmoviliza, dando lugar a que Yvette-Chûjô le muerda el cuello y posteriormente huya para siempre, sin que se haya podido saber nunca nada más de ella ni cómo o dónde "prologarían juntas [la mujer y la máscara] su atroz alianza, su... ¿su amor?" (419).

La marca de ese ataque en el cuello no se ha borrado y es la prueba física que el amigo francés puede exhibir para confirmar la veracidad de su historia. Manuel reflexiona de la siguiente manera: "La escena descrita por Philippe, en la conformidad sedante de mi comedor de Belgrano, era demasiado horrible, demasiado fantástica, contenía una intromisión demasiado agresiva de lo ilógico y lo sobrenatural, en el funcionamiento de mi mundo y su prevista sensatez" (Mujica Lainez, 1999: 418-9).

El cuento se cierra cuando, en el camino a la salida, Philippe ingresa en la sala donde están las máscaras:

todavía me dijo Philippe, refinando lo que podía ser una vesánica burla (o no serlo) y señalándome la [máscara] que Madame Sawada me regaló el año 1940, en Tokio:

– ¿Ves?...como esa...la máscara de Chûjô es muy semejante a esa.  
(Mujica Lainez, 1999: 419)

Como bien destacaba Jorge Cruz, el tema de la pasión por los objetos, que a menudo deriva en actitudes enfermizas de aislamiento y de misantropía, es un tópico que se repite con relativa frecuencia en la obra de Mujica Lainez y que, en sí mismo, es un dato autobiográfico. En el cuento comentado, el tópico es utilizado por Mujica Lainez de un modo desconcertante, en tanto la aparición de su nombre propio, su pasado, sus gustos, su profesión y un espacio privado que se corresponde con el de su casa, son datos todos que inducen al lector hacia un registro vacilante en relación al pacto de lectura, muy característico de los textos autoficcionales. Como hemos visto, hay un primer nivel en el que Manuel, el "escritor" de la historia, refiere a su vez la narración de un hecho extraño y trágico que le ha contado su amigo Philippe. En este sentido, la primera persona podría estar funcionando, como en tantos otros cuentos fantásticos, como una instancia de legitimación de la historia de Philippe. El narrador atestigua que vio el estado patético en el que estaba su amigo, asegura que parecía decir la verdad y, sobre todo, ha visto la marca de la mordedura, prueba material de su historia. La autoficción en este nivel no tiene ninguna particularidad distintiva respecto a la observada, por ejemplo, en los cuentos de Borges que he mencionado al comienzo de estas páginas.

Si bien, por un lado, el desenlace podría simbolizar, como mencionaba Cruz, la conclusión del proceso de aniquilación de la voluntad humana frente al influjo irrefrenable que ejerce el objeto<sup>15</sup>; por otro lado, existe un nivel analítico del cuento que, partiendo también de la aparición del nombre propio y del hecho sobrenatural, introduce otra dimensión en la que puede leerse en clave confesional. Recordemos que Philippe, al describir su último encuentro con Yvette, insiste en que el resultado es la transformación de un cuerpo femenino en uno que contiene ambos géneros. La fusión Yvette– Chûjô, cuyo resultado es un nuevo organismo de sexualidad no binaria (otra "transgresión a la sexualidad normativa",

<sup>15</sup> Claudio Zeiger comenta este aspecto enfocándose en el goce fetichista de Mujica Lainez y en cómo ese aspecto contribuye a la creación del personaje Manucho: "Y así, a cien años de su nacimiento, Manucho quedará para siempre enmarcado entre el monóculo, los anillos, los brazaletes y tantos otros objetos que su goloso afán de coleccionista acumuló en sus mansiones y en sus novelas. Esa forma de vivir rodeado de objetos fetiche, van haciendo del propio escritor y su emblemático nombre, un fetiche privilegiado y un icono ambulante" (Zeiger, 2010).



Peralta, 2015: 202) no representa, por cierto, la única aparición con tales características en la obra de Mujica Lainez. En este sentido y sin dudas, el episodio más recordado por los críticos es la transformación del hada Melusina en *El unicornio*, cuando es obligada a encarnar en un cuerpo masculino. La importancia de este aspecto fue resaltada por Sandro Abate al asegurar: "Creo no exagerar si sostengo que Manuel Mujica Lainez planteó [en *El unicornio*] una de sus más hondas obsesiones vitales a través del motivo del travestismo. Lo ha repetido en un número más que considerable de sus novelas, y de una manera pertinaz" (Abate, 2004: 95). Peralta, refiriéndose a la misma novela, explica cuáles podrían ser las operaciones que subyacen a la aparición de tales recursos:

En el caso de *El unicornio*, dos operaciones, diferentes y a la vez complementarias, definen la incorporación del homoerotismo: por una parte, la distancia espacial y temporal favorece el tratamiento de cierta heterodoxia sexual y de género; por otra parte, los rasgos *negativos* que distinguen los personajes y relaciones homoeróticas parecen remitir no tanto al universo reconstruido en la novela como al contexto en que fue escrita. Dicho de otro modo, la coartada del distanciamiento da libertad al autor para jugar con identidades, deseos y placeres poco o nada ortodoxos, al tiempo que se constata la existencia de un límite o tabú que frustra la concreción del vínculo sexual y afectivo entre varones, en lo que puede entenderse como una proyección *actual* de la situación de los homosexuales en argentina. (Peralta, 2015: 203)

Aunque, en general, los críticos han insistido en que el tratamiento que Mujica le da a la homosexualidad en la mayor parte de sus obras es más bien sutil y ambiguo<sup>16</sup>, está claro que recurre a las coartadas de las que habla Peralta en el pasaje citado. En "La máscara japonesa", no se trata de distancia temporal, sino de un elemento fantástico que, sin embargo, involucra el nombre propio. Es decir, si por una parte es cierto que la poética laineceana no aparece comprometida a un acercamiento detallado ni naturalista sobre el tema de la homosexualidad; por otra parte, no es menos cierto que con un mayor o menor grado de exposición, Mujica Lainez la aborda desde sus primeras obras, en una

<sup>16</sup> En este sentido, en un capítulo de su tesis enteramente dedicado a la homosexualidad en la obra laineceana, Ángel Puente Guerra observa que: "Todavía iban a transcurrir casi tres lustros después de la aparición de *Bomarzo* antes de que Mujica Lainez se atreviera, en *Sergio*, 'a contar más abiertamente una historia homosexual'. Entre tanto, se verá obligado a utilizar diferentes subterfugios: la ambigüedad más o menos encubierta de algunos personajes de *La casa*, el secreto que envuelve al padre del protagonista en *El retrato amarillo*, el cambio de sexo que tantas situaciones y sentimientos equívocos provoca en *El unicornio*" (Puente Guerra, 1994: 153-4). Al respecto, puede consultarse también el capítulo que Peralta le dedica a Mujica Lainez en su libro *Paisajes de varones. Genealogías del homoerotismo en la literatura argentina*. Barcelona: Icaria, 2017.

trayectoria que va desde unos personajes que funcionan como máscaras (y tras los cuales el *autor se esconde*) hacia un autor que aparece allí ficcionalizado utilizando máscaras (que lo esconden tanto como lo delatan). Zeiger, sin referirse específicamente a “La máscara japonesa”, parece llegar a una conclusión afín a la que acabo de plantear:

A pesar de todo, de eso no se hablaba públicamente. Esa visibilidad escandalosamente invisible o –casi lo mismo– esa invisibilidad escandalosamente visible marcó la figura y la literatura de Mujica Lainez. Un poco a la manera de el Thomas Mann de *La muerte en Venecia* o el Mishima de *Confesiones de una máscara*, todo está dicho y nada está dicho del todo. Cuerpo y palabra, carne y alma aparecen escindidos y lo inocultable se oculta de una manera tan retorcida como frívola, detrás de afeites y mascaritas de carnaval: son las no confesiones de una máscara. Por eso, el icono, semejanza y no reflejo estricto, cobra vigor y es tan altamente apreciable en el caso de Manucho (Zeiger, 2010).

En “La máscara japonesa”, por lo tanto, dos motivos recurrentes de la narrativa laineceana (el del travestismo<sup>17</sup> y el del coleccionismo) se conjugan. La especificidad en este caso, viene dada por el hecho de que el cuento recurra a la autoficción (la coincidencia nominal entre el personaje y el escritor). Si bien este es un aspecto que puede leerse como una estrategia ambigua para abordar un tema tabú en la sociedad argentina de la época<sup>18</sup>, la aparición como personaje supone un involucramiento mayor que el que se da en otras ficciones. En definitiva, se trata de una variante que debe ser tenida en cuenta en el análisis de la *poética del yo*, una forma ambigua de textualizar el nombre propio, de cuestionar pactos de lectura, de construir nuevos sentidos y, por supuesto, de hablar de sí mismo.

## Conclusiones

A lo largo de las páginas precedentes hemos analizado la *poética del yo* laineceana en diferentes dimensiones y recurriendo a textos de naturaleza dispar, aunque emparentados a través de un elemento que fija la atención: la aparición del nombre real del escritor (o de algún rasgo que lo identifique casi con la misma fuerza). En primer lugar, lo que resalta es la variedad de recursos asociados al nombre y la complejidad de

<sup>17</sup> Sandro Abate, reflexiona que la obsesión por el travestismo suele llegar a constituir: “además de una condición anhelada en sí misma, un instrumento para procurar acercarse a una concepción mítica más profunda y compleja –y tal vez más completa– de la sexualidad humana” (Abate, 2004: 95).

<sup>18</sup> Hay algunas consideraciones generales al respecto en el artículo de Jorge Peralta antes mencionado.

interacciones que se observan entre su biografía y su obra. Se trata de una característica que evidencia una verdadera conciencia, por parte de Mujica Lainez, sobre el asunto y, al mismo tiempo, una voluntad experimental que se basa en la transgresión permanente de los pactos de lectura tradicionales. Para nuestro análisis hemos considerado en serie textos que responden al pacto de lectura de lo ficcional junto con textos biográficos y autobiográficos, que responden a un pacto de lectura de lo veraz, aunque en todos se pone en juego la figura autoral. Hemos podido apreciar que existe una interacción, a través de pasajes o vasos comunicantes, que apunta a borrar los límites entre las esferas de los pactos establecidos. Asimismo, hemos podido observar cómo esos elementos de ruptura se afianzan y diversifican con el correr del tiempo.

El camino iniciado en el ámbito de la ficción con la publicación de *Bomarzo*, tiende a profundizarse y a diversificarse cada vez más. A la presencia de personajes que pueden considerarse representaciones más o menos nítidas del autor (como es el caso del propio Vicino Orsini y del escritor que aparece sobre el final del relato), se superponen una serie de textos del orden de lo autoficcional (“La máscara japonesa” es, apenas, un ejemplo, ya que en la misma órbita podrían incluirse ejemplos donde Mujica Lainez introduce personajes que, claramente, son representaciones de sí).

En definitiva, lo que se verifica a través de ejemplos como “La máscara japonesa” es que la autoficción, con la utilización del nombre propio, cobra relevancia en la obra laineceana, no solamente porque aparece un personaje que en mayor o menor medida representa al autor a través de algún rasgo físico o autobiográfico (como la homosexualidad, la pasión por el coleccionismo o su pasado parisino); sino porque se introduce un gesto narrativo que, al constituir una referencialidad indudable entre autor y personaje, apunta a desestabilizar fuertemente los pactos de lectura tradicionales.

Ahora bien, como hemos señalado, la utilización de recursos vinculados con una *poética del yo* en la producción de Mujica Lainez revela una concepción abarcadora del fenómeno y una comprensión profunda de la complejidad que implica. En este sentido, hemos observado cómo, además de los elementos ficcionales, el propio autor y sus biógrafos despliegan un cuidadoso uso de su imagen extraliteraria, aspecto que, en concordancia con la propuesta de Ruth Amossy, también debe formar parte de un estudio sobre las *poéticas del yo* puesto que colabora en los procesos que tensionan los pactos de lectura. Es por ello que insisto,

específicamente, en que no puede prescindirse de las distintas formas de textualizar lo no ficcional a través de entrevistas y biografías ya que, en definitiva, conforman un aspecto que dialoga con lo ficcional de manera fluida. En el caso específico del autor estudiado, es evidente la importancia del diálogo entre los paratextos biográficos y la obra ficcional, por lo que su abordaje es insoslayable en un trabajo como este.

Finalmente, retomando la figura de Borges como paradigma de la renovación técnica (que incluye, entre otros aspectos, la poética del yo), puede resaltarse que Mujica Lainez hace uso de muchos de esos recursos, de un modo que no representa una poética anticuada, tal y como se la ha presentado. Esta afirmación se sustenta en el hecho de que en su obra se aprecia, según hemos podido demostrar, una serie de innovaciones y transgresiones en el manejo de los géneros del yo y, fundamentalmente, una consciencia respecto de la interacción entre la obra y la vida pública, que exceden los recursos desplegados por Borges. Al menos desde esta perspectiva, el muestrario de recursos y el complejo entramado que abarca su obra en lo referido a la esfera de la *poética del yo*, parece ser un antecedente del enorme impulso que esta literatura tendrá a partir de las últimas décadas del siglo XX.

### Bibliografía

- Abate, S. (2004). *El tríptico esquivo. Manuel Mujica Lainez en su laberinto*. Bahía Blanca: Universidad Nacional del Sur.
- Alberca, M. (2005). ¿Existe la autoficción hispanoamericana? *Cuadernos del CILHA*, 7(7-8), 115-127.
- Alberca, M. (2007). *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva.
- Amossy, R. (2009). La double nature de l'image d'auteur. *Argumentation et Analyse du Discours* (3). Recuperado de: <http://aad.revues.org/index662.html>
- Bourdieu, P. (2011). La ilusión biográfica. *Acta Sociológica* (56), 121-128.
- Brizuela, L. (2000). *Historia de un deseo. El erotismo homosexual en 28 relatos argentinos contemporáneos*. Buenos Aires: Planeta.
- Caballero, M. (2000). *Novela histórica y posmodernidad en Manuel Mujica Lainez*. Sevilla: Secretariado de publicaciones de la Universidad de Sevilla.

- Coccia, E. (2011). El mito de la biografía, o sobre la imposibilidad de toda teología política. *Revista Pléyade*. 8, 137-152
- Cruz, J. (1996). *Genio y figura de Manuel Mujica Lainez*. Buenos Aires: EUDEBA.
- Cruz, J. (1999). Prólogo. En Mujica Lainez, M. *Cuentos completos* (pp.11-29). Buenos Aires: Alfaguara.
- Jofré Barroso, H. (1986). Mujica Lainez, el curioso observador del mundo. En *Los escritores latinoamericanos: biógrafos del continente*, (pp. 149-155). Buenos Aires: Galerna.
- Laera, A. (2005). Prólogo. En Mujica Lainez, M. *Los dominios de la belleza: Antología de relatos y crónicas*, (pp. 7-36). Buenos Aires: FCE de Argentina.
- Lejeune, P. (1991). El pacto autobiográfico. *La autobiografía y sus problemas teóricos. Suplemento Anthropos* (19), 47-61.
- Molloy, S. (2001). *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Mujica Lainez, M. (1999). *Cuentos completos*. Buenos Aires: Alfaguara.
- Mujica Lainez, M. (2007). *Bomarzo*. 9º ed. Buenos Aires: Debolsillo.
- Peralta, J. L. (2015). Huellas de disidencia homoerótica en *El unicornio* de Manuel Mujica Lainez. *Revista Chilena de Literatura*, (90), 197-222.
- Puente Guerra, Á. (1994). *Un aleph en la narrativa de Manuel Mujica Lainez: Bomarzo* (Tesis doctoral inédita). Maryland: Universidad de Maryland.
- Villordo, O.H. (1991). *Manucho. Una vida de Mujica Lainez*. Buenos Aires: Planeta.
- Villordo, O. H. (1966). *Oscar Hermes Villordo presentado por Manuel Mujica Lainez*. Buenos Aires: Ediciones Culturales.
- Zeiger, C. (2010). Manucho fetiche. *Suplemento SOY de Página/12*. En línea: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/soy/1-1596-2010-09-10.html>