

# Los objetos en la narrativa de Manuel Mujica Láinez: anacronismo y supervivencia

**Cristina Minhondo**

cris\_minhondo@hotmail.com

---

## Resumen

La narrativa del escritor argentino Manuel Mujica Láinez se caracteriza por la presencia de objetos como disparadores y transformadores de acciones o como voces narradoras en las historias. En este sentido, el corpus -*Misteriosa Buenos Aires, La casa y El escarabajo*- presenta objetos configurados claramente como personajes; la mayor parte de las veces, a través de la Prosopopeya. Estos objetos, muchos construidos desde la conciencia del acto de contar y portadores de intelecto y afectividad, representan claramente algunas características propias de la Imagen, desde la propuesta teórica de Georges Didi-Huberman, quien recoge postulados de Walter Benjamin y Aby Warburg. Estas características son las de anacronismo y supervivencia, que otorgan a los objetos del corpus una posición particular como voces privilegiadas para narrar y para evocar las historias y la Historia, lo cual genera nuevas líneas de sentido en la consideración de la narrativa del autor.

*Palabras clave:* Mujica Láinez - objetos - anacronismo.

---

## 1. Consideraciones iniciales

Resulta innegable que la carrera literaria de Manuel Mujica Láinez se destaca por profusa y variada. Sin embargo, ni la crítica ni las producciones teóricas acerca de las obras del autor han sido abundantes. Los textos que proponen una perspectiva de análisis más profundo atienden sobre todo al posicionamiento político-ideológico del sujeto enunciador en determinado contexto histórico, y la manera en que esto se evidencia en el plano textual. Ahora bien, en el presente trabajo, la propuesta busca ser diferente.

Nos focalizamos en una constante en las obras, elemento concreto de los textos en sí mismos:

los *objetos* y su centralidad en los relatos. La dificultad radica, tal vez, en la línea teórica desde la cual abordar esos objetos y su funcionamiento que los analice de manera profunda y ponga en evidencia algunos de sus rasgos de un modo no convencional, para hallar en su configuración y en sus roles un fundamento mayor que el de su simple presencia como una marca del estilo del autor. Es por eso que la lectura desde la Historia y la Crítica del Arte, a partir de los trabajos de un ensayista que retoma tradiciones de estudio de la Teoría Crítica, Georges Didi-Huberman, puede ofrecer conceptos (los suyos y los que retoma y reconfigura de Benjamin y Warburg) de abordaje de la imagen que servirán para efectuar una propuesta nueva, desde otra perspectiva.

Estos objetos, en la narrativa del autor, podrían definirse por presentar un rasgo específico, repetido en la mayoría de sus obras, que no sólo los posiciona en un lugar central, sino que también los articula: vencen al tiempo, lo trascienden, son testigos del terrible paso de los años. De tal modo, son ellos quienes pueden contar, o es a través de su lupa y su voz que se narra. Presentan la peculiaridad de atravesar los tiempos y superar la caducidad propia de los seres humanos, cuentan las historias de su entorno desde una mirada traspasada por esos tiempos diversos. Este fenómeno es notorio en la gran mayoría de las obras del autor, de las que aquí retomamos, para efectuar un análisis exhaustivo, *La casa* (Mujica Láinez, 2010) y *El escarabajo* (Mujica Láinez, 2009), de novelística, y una selección de relatos de *Misteriosa Buenos Aires* (Mujica Láinez, 2006), de narrativa breve.

En la propuesta teórica de Didi-Huberman, por otra parte, uno de los ejes que atraviesa varias de sus obras<sup>1</sup> es el rasgo de anacronismo inherente a las imágenes. Así, afirmamos que los objetos, en la narrativa de Manuel Mujica Láinez, se constituyen como las voces que cuentan, porque trascienden tiempos y están atravesados por las épocas, superando así la caducidad: son anacrónicos y supervivientes. Podríamos decir que ofician, además y por eso, como los historiadores de las minucias y de los detalles que hacen a la singularidad de los relatos del autor.

## 2. Desarrollo

### 2.1. PRIMERA PARTE

#### 2.1.1. Manucho, el narrador

La ubicación de Mujica Láinez como escritor dentro del campo literario argentino del Siglo XX supone cierto problema, ya que no es posible posicionarlo de manera definitiva dentro de ninguno de los grupos representativos de su contemporaneidad. Salvada esta dificultad, entendemos que, por su marcada línea aristocrática y su interés en linajes y abolengos (perteneció a una tradicional familia de la aristocracia porteña con antepasados ilustres y demostró su interés por la remembranza de ese pasado notable de la Argentina de 1880)<sup>2</sup>, representante de un conservadurismo claro aunque no de los totalitarismos, nunca de acuerdo con ninguna política de masas, ha sido muchas veces desestimado por estudios de impronta ideológica y ha generado repercusiones negativas en la lectura de sus obras y cierta aversión a su inclusión en círculos académicos. Pero queremos aquí valorar el talento del escritor y la riqueza de sus obras; el acto de contar, de narrar, ha sido fundante en el desarrollo de Mujica Láinez. Es imposible no nombrar a Mujica Láinez como “el narrador”, “el cuentista” y “el novelista” (Carsuzán, 1962: 15) y no puede ignorarse su obra prolífica de gran riqueza literaria.

### 2.1.2. Corpus. Los objetos y la Prosopopeya

La selección del corpus responde no sólo a obras que son reconocidas por su valor literario, sino que también ofrecen los rasgos que permiten realizar el análisis aquí propuesto. Se toman, así, dos novelas: *La casa*, de 1954, y *El escarabajo*, de 1982. De narrativa breve, *Misteriosa Buenos Aires*, de 1950.

En cuanto a *Misteriosa Buenos Aires*, el hilo temático que conecta los relatos del volumen es el espacio: una Buenos Aires constituida como ambiente de pequeñas historias, de sucesos íntimos, que van a conformar la gran historia de la ciudad, de la que se toman hechos referenciales desde el período de Conquista hasta principios del Siglo XX. Se han seleccionado determinados cuentos de este volumen: optamos por extraer sólo aquellos en los que el funcionamiento de los objetos sirve a nuestra línea de lectura.

En cuanto a las dos novelas, tienen un rasgo peculiar: los narradores y protagonistas son objetos que, a través del recurso de la Prosopopeya, cobran una vitalidad que desarrollan a lo largo de cada relato. Narran su vida y la de los personajes que los circundan o con los que se han relacionado (humanos y no humanos), porque están dotados de un rasgo que les permite detallar los sucesos pasados y encadenarlos: trascienden el tiempo y lo atraviesan. *La casa* es la historia, narrada en 1°

persona, de ella misma y su demolición, con la detallada y minuciosa rememoración de todos aquellos que la habitaron, sus relaciones, sus vivencias, sus enredos, sus miserias y grandezas. *El escarabajo* se aboca a detallar las historias de los personajes humanos por cuyas manos ha pasado -algunos referenciales y otros ficticiales- a lo largo del tiempo, desde el antiguo Egipto hasta el Siglo XX, atravesando también diferentes geografías.

Ahora, ¿cómo definimos a los objetos y cómo los identificamos? Tomemos una definición de Roland Barthes que es, por su claridad y simpleza, la que quizás nos ayude a aislar y clasificar a los objetos en el corpus: "(...) *aquellos elementos inhumanos que existen, que tienen por eso algo de subjetivo y que ayudan al hombre a modificar el mundo...*" (Barthes, 1964: 1). Es indiscutible que los objetos -en su sentido más estricto, natural y extendido- son personajes (y de los más importantes) en la narrativa de Manuel Mujica Láinez. "*Lo que atrae a Mujica Láinez de los objetos es su eternidad; en ellos está más la historia que en los hombres; el hombre hace la historia pero la guardan los objetos (...) Los objetos son testigos implacables de la vida del hombre y dicen lo que a veces éste no se atrevería a decir.*" (Iriarte Aristu, 2006: 334).

Son incuestionablemente personajes, o actantes, si tomamos la teoría desarrollada por Gérard Genette (Genette, 1969). Los actantes se definen por su papel en la acción, por aquello que hacen

en relación con los demás, por sus roles y porque sufren transformaciones parciales o globales a lo largo del relato. Esto se logra, en el corpus, a través del recurso de estilo *Personificación* o *Prosopopeya*, que en una de sus acepciones más extendidas designa a la figura retórica que consiste en la atribución (a un animal o a una cosa, a lo inanimado o abstracto), de propiedades específicas de los seres humanos, de acciones distintivas del ser animado y corpóreo (RAE: 2001). Si buscamos una definición más profunda de este recurso estético, acudimos a la de José Antonio Mayoral, quien propone que el grupo de las *Licencias semánticas* o *Metasemas* (Mayoral, 1994: 223) se define por la modificación del significado de una unidad léxica con la alteración de su función denotadora; es decir, la transferencia de significado. Así, cuando las relaciones se establecen en el orden inanimado/animado, estamos frente al fenómeno de sustitución o denotación de un término con las características del primer polo del par (lo inanimado) por uno perteneciente al segundo (lo animado), esto es, la Prosopopeya.

Gran cantidad de objetos de nuestro corpus desarrolla indiscutiblemente este recurso de estilo. La personificación se llega a dar en dos planos: en primer lugar, aquellos personajes objeto con rasgos animados intelecto-afectivos (voluntad, pensamiento, pasiones) combinados con rasgos físicos o materiales propios de las

personas (movilidad, consecución de acciones motrices específicas), y aquellos que sólo poseen los primeros rasgos, con lo cual se configuran como las voces que narran pero no pueden trasladarse o *hacer* cosas. Estos últimos resultan ser, en general, los narradores de los relatos, oscilantes entre las posiciones de testigo y protagonista. Justamente el matiz afectivo del recurso en este último grupo resulta notorio y característico del estilo del autor.



### 2.1.3. La imagen anacrónica y dialéctica

En primera instancia, aclaramos que, con Didi-Huberman, entendemos *“la imagen como concepto operatorio y no como simple soporte de iconografía”* (Didi-Huberman, 2011: 71). Imagen es el objeto del ver, y en el que es posible encontrar *algo más*, si atendemos al rasgo de *aura*. No se puede *pasar* a través de ella pues impone su distancia, pero *nos mira* y ofrece algo en profundidad; por eso está estructurada como un *umbral* (Ibídem: 169). Estas características se apoyan en el rasgo anacrónico de la imagen.

El anacronismo ha sido considerado tradicionalmente el “monstruo” de la Historia.

Pero Didi-Huberman critica desde el principio este rechazo al anacronismo, por la simple razón de que es una *necesidad* a la hora de hacer Historia (Oviedo, 2011 en Didi-Huberman, 2011), puesto que los objetos a partir de los cuales hacemos Historia son ontológicamente anacrónicos. Además, interpretar sin anacronismos obliga a que se expulse de la consideración del tiempo a la memoria, que es aquello a lo que en realidad el historiador convoca e interpela cuando reconstruye los hechos del pasado. El fundamento más fuerte para defender al anacronismo sostiene que si éste pertenece naturalmente al tiempo, y por ende a las imágenes que aportan al saber histórico, el anacronismo es entonces la única forma posible de dar cuenta de las anacronías de la historia (Didi-Huberman, 2011: 56).

¿Qué quiere decir que una imagen sea en sí misma anacrónica? Imagen e historia se conectan única y particularmente a través del anacronismo, y por eso resulta pertinente afirmar que el anacronismo es un modo temporal propio de la complejidad de las imágenes, que atraviesa todas las contemporaneidades y es interior al objeto mismo. Es en las imágenes donde aparece el tiempo múltiple y una "memoria involuntaria", dada por todas las temporalidades que atravesaron esas imágenes y por las cuales fueron también atravesadas.

Didi-Huberman desarrolla este concepto a partir del de imagen dialéctica de Walter Benjamin.

Ésta es un síntoma de la memoria y es aquello que produce la verdadera *Historia*. Es la forma del objeto, cuando éste revela el pasado atravesado por temporalidades distintas (Ibídem: 117). Una imagen auténtica se da como imagen crítica; se critica a sí misma como imagen y critica las maneras de verla pues, al verla, nos mira, y, cuando nos mira, nos obliga a mirarla verdaderamente. La imagen produce una lectura crítica de su propio presente, en el choque que provoca su Antaño con su Ahora. En el presente de toda imagen resurge la duración de un pasado latente. Y es que se hace necesario considerar al pasado ya no como hecho objetivo ni como un punto en una sucesión lineal, sino como un "hecho de memoria", pues es imposible volver a él sin el ejercicio, siempre subjetivo, de la memoria en movimiento. Así, ante una imagen estamos ante el tiempo. Esa imagen está atravesada por diversos tiempos: el de su producción, el del pasado de su producción, que ha atravesado también al productor, el de las miradas que la han contemplado en todas las sincronías posteriores, con todas las cargas de diversos tiempos que conllevan también esas miradas.

Lo que los receptores sienten cuando un objeto de percepción les *devuelve la mirada*, pues este objeto tiene la capacidad, la habilidad, de devolver la mirada, es la experiencia aurática. Muchas obras de arte, y muchos objetos ordinarios, nos devuelven la mirada, parecen

ostentar una subjetividad propia. Y aunque la experiencia aurática esté ligada a la presencia del objeto y del receptor en el aquí y ahora, es posible también porque ese objeto es anacrónico ante el devenir del tiempo.

#### **2.1.4. La imagen superviviente y la condición de "cuasisujeto"**

Así como la noción de imagen dialéctica y anacrónica es tomada, por Georges Didi-Huberman, de Benjamin, la idea de supervivencia de las imágenes es recogida de Aby Warburg, quien creó una especie de "Antropología de las imágenes". Dada su compleja temporalidad, sus latencias, sus memorias y sus anacronismos, las imágenes -los objetos- despliegan una suerte de supervivencia, pues poseen cierta capacidad de no morir completamente.

No son, las imágenes, bloques de eternidad o acontecimientos anclados en el pasado, sino que trascienden los tiempos y sobreviven a sus embates y al paso de épocas. Toda forma aurática, toda imagen dialéctica, conjuga "*una especie de inmortalidad*" (Ibidem, 2010: 174) al mantenerse en cierto modo interminable. Ante una imagen, en el acto mismo de contemplación y diálogo con una imagen, en la experiencia de la mirada, todo nuestro pasado puede verse atrapado, y al mismo tiempo nuestro pasado y nuestro presente no dejan jamás de

reconfigurarse. Porque ese objeto está atravesado por los tiempos, y los ha sobrevivido. Entonces, ambos rasgos, el de anacronía y el de supervivencia, se retroalimentan y hacen, en conjunto, a la ontología de la imagen. Lo que une los pensamientos de Benjamin y de Warburg en este punto, según Didi-Huberman, es que una definición mínima de supervivencia responde a los efectos anacrónicos que una época tiene sobre otra. Los objetos van adquiriendo una memoria que impone a todas las miradas posadas sobre ellos "*la sensación soberana de un anacronismo en acción*" (Ibidem: 90) que da cuenta de la efectiva supervivencia de esos objetos sobre los humanos caducos.

#### **2.1.5. El historiador: trapero del tiempo**

¿Cuál sería, entonces, el papel de quien hace Historia, desde este punto de vista? ¿Cómo se hace Historia desde los objetos así considerados? Benjamin sostiene que el historiador debe acceder a la mirada minuciosa del antropólogo, suprimiendo jerarquías sobre hechos nimios y hechos relevantes, recogiendo desechos, incluso los más humildes y los aparentemente carentes de sentido, sin clasificaciones a priori, buscando atender a lo heteróclito y pequeño.

Por eso es que Benjamin usa la conocida metáfora, para referirse al comportamiento del verdadero historiador, del "trapero de la

memoria" o "trapero del tiempo". En la consideración de tales desechos, de todos los hechos, de lo más nimio a lo aparentemente más relevante, reina el anacronismo, la mezcla de tiempos, la impureza de tiempos, y es allí en donde sobrevive el pasado, llega a nuestro presente, y nos trascenderá. ¿Por qué historizar desde las imágenes, desde los objetos? Pues porque en ellos se conjugan estas dimensiones. Así, este tipo de historiador, que "toma la historia a contrapelo" (Ibídem: 137), accede a la mirada minuciosa y se convierte en un trapero que recoge las impurezas en las que perdura el pasado. Recoge singularidades. El historiador que trabaja con las minucias tiene en claro que todo es anacronismo, porque todo es impuro. Y es en la impureza, en la mezcla de tiempos, en los desechos, en lo pequeño, donde sobrevive el pasado.

## 2.2. SEGUNDA PARTE

### 2.2.1. Sistematización de los objetos en el corpus

#### 2.2.1.1. Yo y los míos: *La casa*

La casa -edificio construido a finales del Siglo XIX- narra, en la novela homónima, sus últimos días, pues está en proceso de demolición. Pero no se focaliza sólo en ese presente enunciativo sino que, para que sea comprendido el dolor que siente durante su destrucción y el despojo de la separación de algunas de sus partes más

valiosas, se aboca a contar toda su historia, desde su construcción, pasando por sus momentos de mayor esplendor, hasta sus últimos tiempos, de decadencia. Los personajes humanos cobran aquí singular relevancia y pasan a ocupar, en ciertos momentos, un rol protagónico en el relato. Pero, a la par de ellos, una cantidad de objetos, grandes y pequeños, ordinarios o singulares, también tienen su rol en la historia. Los objetos de la casa, que moran en ella, se relacionan entre sí, se pelean, conversan entre ellos y con la casa, se vinculan con los personajes humanos. El relato no constituye una acumulación de prosopopeyas; no todos los objetos están personificados. Pero en cuanto a la casa, protagonista, se trata de un personaje objeto cuya Prosopopeya se desarrolla en el ámbito intelecto-afectivo (y no en el plano físico material, salvo alguna remota oportunidad en que genera una especie de fuerza intrínseca para que algo suceda en su interior, pero no es este fenómeno una generalidad). Como figura narradora, cabe destacar que cumple con la categoría de *narrador oscilante* que aquí proponemos para dar cuenta de que, a veces, la atención está centrada en sí misma. Otras, el foco de interés es depositado en los demás personajes, sobre todo en los personajes humanos del relato. Aquí, el edificio se convierte en una suerte de narrador testigo. Esta posición oscilante pendula desde un polo más intimista y descriptivo, en ocasiones cercano a la prosa

poética, hasta un polo más ágil de narración de sucesos que dan vigor y tensión al desenvolvimiento de los hechos.

### **2.2.1.2. La historia de la humanidad: *El escarabajo***

El nombre de la novela se justifica porque el narrador y protagonista es un escarabajo egipcio de lapislázuli que ha pertenecido a la reina Nefertari, montado en un brazalete, y luego ha trascendido dos milenios, pasando de mano en mano y ya engarzado en un anillo (con distintos motivos ornamentales), teniendo como dueños a los personajes humanos de la más diversa índole y atravesando diferentes territorios.

La mayor distinción con la narradora de *La casa* tiene que ver con la posibilidad del escarabajo de *movilizarse* (aunque no de manera autónoma), pues es portado por otros personajes y, así, las experiencias espaciales son diferentes. Mientras la casa está fija, estática, y representa ella el lugar de lo habitable (ella es la habitada), el escarabajo se moviliza y, entonces, testigo, conocedor y descubridor, se extasía o bien se desencanta contemplativamente con los ambientes más disímiles. Hay, al igual que en la obra anterior, un par de episodios en los que el escarabajo genera una especie de fuerza interior para provocar un resultado específico en su medio, en especial en relación con el personaje que lo está poseyendo. Pero son casos aislados,

y en general este objeto reniega a menudo de su imposibilidad física. Ahora bien, la semejanza más importante con la casa tiene que ver, sobre todo, con el desarrollo de los ámbitos intelectual y afectivo de ambos objetos. Como narrador, también funciona de manera oscilante entre una posición de protagonista y una de testigo.

De la misma manera, aquí aparecen otros personajes objeto, quizás de mayor relevancia que los objetos secundarios de *La casa*. Hay muchos, a lo largo de los extensos capítulos de la obra, que cumplen también un rol fundamental dentro de lo narrado: desde constituirse asimismo como móviles de acciones, en combinación con el escarabajo o de manera más independiente, hasta funcionar en la obra como interlocutores de este escarabajo que narra una historia extensa y llena de vericuetos.

### **2.2.1.3. Actores minúsculos: *Misteriosa Buenos Aires***

Esta obra reúne cuarenta y dos cuentos que, fechados, buscan reconstruir la historia de Buenos Aires desde su segunda fundación hasta principios del Siglo XX. Según la crítica (e incluso según el propio Mujica Láinez en entrevistas y notas<sup>3</sup>), completa o alimenta el ciclo de la Saga Porteña o Saga de la sociedad porteña<sup>4</sup>, formada por las novelas *Los ídolos* (1952), *La casa* (1954), *Los viajeros* (1955) e *Invitados en "El Paraíso"* (1957).

La obra conjuga los relatos más diversos, con combinación de ficción, realismo, fantasía, personajes antagónicos y disímiles, temáticas singulares y distantes, para configurar el escenario de la ciudad a partir de la reconstrucción de la Historia, pero ahora desde singularidades y motivos particulares. Esta sutileza de imbricar la historicidad con sucesos que dan cuenta de la pequeña historia tiene mucho que ver con nuestra búsqueda de sentido profundo en la narrativa del autor.

En cuanto a los dieciocho cuentos seleccionados, tenemos aquellos caracterizados por presentar objetos claramente personificados, bien desde el plano físico/material e intelectual/afectivo, o bien solamente desde el segundo. Algunos de estos objetos funcionan como los narradores, al igual que ocurre con los narradores-objeto de las novelas. Y otros no funcionan como narradores, pero el nivel de la Prosopopeya es evidente. Por otro lado, encontramos cuentos que no hacen uso de la Prosopopeya, pero el o los objetos que en ellos aparecen cobran tal fuerza, que son los principales móviles de acciones y su aparición en cada relato resulta el fundamento del relato mismo (inclusive, muchos llevan por título el nombre del objeto, sin que éste sea el protagonista).

Se ubiquen en uno u otro grupo, todos ellos, estén o no personificados, sean o no narradores, son objetos de arte o bien de producción singular, desde campos como la Literatura hasta

la joyería, desde la decoración hasta el mobiliario, que se caracterizan por ser particulares sin ser del todo ostentosos, por conformar un grupo muy heterogéneo. Desde su presencia individual, desde su lugar como objetos, configuran esta composición tan típica de Mujica Láinez que reconstruye lo histórico desde historias particulares, desde visiones de lo micro; o bien podemos plantearlo al revés: sus ficciones de lo pequeño, de lo personal, desde lo singular, son las que dan vida y movimiento a esa Historia en la que siempre (o al menos en esta obra) contextualiza sus relatos.

## **2.2.2. Matices del funcionamiento de los objetos**

### **2.2.2.1. Anacronía y Supervivencia versus Caducidad humana**

El rasgo sobresaliente y diferencial de los personajes objeto en la narrativa del autor, que los distingue de otros escritores y de otras obras que ponen en juego un estilo parecido y que también hacen uso de la Prosopopeya (la Literatura infantil en este campo presenta ejemplares que resultan modélicos) es la acentuación de su trascendencia en el tiempo. Los objetos de Mujica Láinez *viven* distintas épocas y traspasan las fronteras de lo temporal entendido desde la perspectiva del recorrido vital humano.

Esta oposición es tan notoria, que incluso los mismos personajes objeto reflexionan sobre ella y sobre la caducidad del ser humano. Los objetos, productos de la mano creativa humana, que trascienden épocas y que vencen el paso del tiempo, immortalizan a sus creadores, a sus *padres*, desde el momento de creación en adelante, situación en la que, a veces, participa cierta fuerza mágica o fantástica.

Pero, además, los objetos pueden no sólo eternizar el nombre de sus *padres* o autores, sino también la representación de lo que evocan, porque en ellos las huellas del tiempo, que los ha atravesado con sus significancias, son perennes. La oposición establecida entre los objetos inmortales y los seres humanos efímeros y sujetos a la destrucción que el tiempo ejerce es no sólo clarísima, sino a veces terrible en su descarnada descripción realista, terrenal y material de lo que implica, en la concepción de persona, la consideración de lo puramente físico. Mientras tanto, la finitud de los personajes humanos se hace patente en descripciones de la reducción de lo físico a la nada. Esto se opone a la persistencia de los objetos, la cual es plausible de ser analizada desde el eje de la Supervivencia como concepto teórico. Muchos de estos objetos pueden estar arruinados por las acciones del tiempo destructor o de los golpes de otras fuerzas físicas, pero su aniquilación no es total y su *vida* continúa, en la existencia de lo no orgánico.

Las personas tenemos una mirada anacrónica dada por la memoria involuntaria y por la acción de la memoria en movimiento, pero intrínseca y biológicamente no somos supervivientes. Las imágenes, por el contrario, se aparecen ante nosotros como imágenes dialécticas cuando, en su forma, revelan el pasado atravesado por temporalidades distintas. Nos resulta claro por qué los objetos así entendidos en las obras de Mujica Láinez funcionan bien como narradores o bien como movilizados y puntos de vista. Sólo ellos, que han sobrevivido y atravesado geografías y sincronías (o al menos sólo las segundas), tienen la posibilidad de aparecer, en el presente enunciativo, como las voces que llevan el testimonio histórico y que son participantes de sucesos en los que se ponen en diálogo los acontecimientos variables y constantes de la Historia. Los objetos narradores de los relatos de Mujica Láinez son capaces de volver al pasado y evocarlos narrando porque retornan a él, como las imágenes dialécticas, en un hecho de memoria subjetiva, dada por lo experiencial del recorrido a través de diversas épocas. *"Yo sí lo comprendí, pues para algo han de valerme la experiencia y el tiempo"* (Mujica Láinez, 2009: 48). Los objetos que no narran, ahora bien, son los puntos de vista y movilizan acciones porque llevan en ellos el peso de comprobar los cambios y las constantes en el paso del tiempo. Han traspasado generaciones de hombres finitos con esa fuerza del tiempo, que confluye en el ahora

de los hechos junto con el cúmulo del pasado siempre presente (valga el juego de antagonismos) en la memoria. Así, los objetos de nuestro corpus, mediante el recurso de la Prosopopeya y sus alcances, dentro de argumentos que recogen un devenir temporal fundamental para la construcción de cada relato, implican que tanto el lector como otros personajes -en la posición de receptores o interlocutores de lo narrado- estén, ante esos objetos, como ante el tiempo. Pues cada objeto del corpus, funcione o no como narrador, está atravesado por diversos tiempos: el del momento de su producción y el del pasado de su producción (pues lo lleva en sí el productor), el de las miradas que lo han contemplado, y el de las subjetividades que lo han estrechado, odiado, deseado, en todos los momentos posteriores, con todas las cargas de diversos tiempos que conllevan también esas miradas y esas experiencias.

De ahí que los objetos se configuren tanto como voces legitimadas para narrar el pasado, como también para disparar acciones que conectan el presente de los hechos con un pasado significativo de configuraciones simbólicas humanas, culturales. El hecho de que la imagen *sea* (en el sentido más ontológico, esencial y existencial del término, fortaleciendo la Prosopopeya) en el presente, da cuenta de la manera en que se relacionan, en ella, el Ahora y el Tiempo Pasado

Sólo porque los objetos de nuestro corpus están configurados como anacrónicos y supervivientes, el pasado es evocado de la manera singular como se presenta en las obras, y por eso se hace actual. De acuerdo con los postulados teóricos de Didi-Huberman, estamos claramente, desde nuestra propuesta de lectura, ante objetos dotados de presencia, ante cuasi-sujetos, que funcionan, más allá de la Prosopopeya como estrategia retórica y estética superficial, como *presencias* en los textos. Presencias capaces de recoger un bagaje de experiencias y de pasados, o de unir temporalidades diversas, puesto que sólo esa condición de supervivientes es la que les posibilita acceder a las constantes de la Historia de la humanidad y presentarlas críticamente, ante las miradas absortas y ajenas, inocentes si se quiere, de esos personajes humanos que muy poco aprenden del pasado vital. La caducidad se opone aquí a la supervivencia de esos objetos como una forma de experiencia de la que hay mucho por aprender.

La variedad, lo diverso y lo múltiple que convergen en un objeto gracias al rasgo del anacronismo, y la manera en que todo esto puede ser evocado, debido al fenómeno de la supervivencia, se transforman en el real material del que está hecha la Historia. ¿Quién, si no es un objeto anacrónico, puede narrar con mayor exactitud y con la seguridad de influencias múltiples entre las temporalidades? ¿Desde qué otro punto de vista, o qué elemento, puede ser

más generador de acciones, que aquél que está atravesado en sí mismo por el tiempo, por los tiempos?

Cabe, en este punto, apuntar una excepción a esta oposición tan nítida que se evidencia en los argumentos del autor entre la mortalidad humana y la inmortalidad de los objetos; entre la caducidad y existencia efímera de las personas y la casi inalterabilidad de las cosas. Resulta una excepción, pero no poco importante dentro de la obra de Mujica Láinez, puesto que, sabemos, ha sido un constante interés en sus recurrencias temáticas. Estamos haciendo referencia a algunos casos en los que se plantea la remota posibilidad de inmortalidad en algún personaje humano. Como todos sabemos, es el núcleo de la obra considerada cumbre del autor, *Bomarzo*, en la que el protagonista logra el rasgo de inmortalidad y atraviesa épocas. Ahora bien, en nuestro corpus también hay algunos casos de este fenómeno, sutiles y puntuales. Específicamente nos interesa el caso de algunos personajes secundarios que tienen el afán de alcanzar la inmortalidad y, por supuesto, no lo logran y echan mano al engaño y a la mentira para fingirla. Otro caso es el de algunos personajes que pasan de la entidad de mortales al de inmortales, pero esto es por ciertos fenómenos, si se quiere, mágicos o sobrenaturales, o bien pertenecientes al ámbito espiritual y religioso.

Ahora bien, volviendo el foco de interés a los personajes objeto, su trascendencia a través de distintos espacios y su supervivencia a lo largo del tiempo les otorga una conexión con la Historia a través de pequeñas historias. Este anacronismo es imposible de borrar, pues es interior al objeto mismo. En los objetos de nuestro corpus esto se da claramente, puesto que ostentan una especie de memoria involuntaria que habla a través de ellos, ya sea como ejes del desenvolvimiento de las acciones en cada relato, o como voces que evocan toda una historia que los hace atemporales. Los objetos, en su mayoría, revelan su pasado atravesado por temporalidades distintas, llevando pequeños signos de dichas temporalidades, que se combinan formando un todo anacrónico, y que hay que saber desentrañar: en el presente de toda imagen resurge la duración de un pasado latente. Es por eso que, desde el presente enunciativo de nuestros objetos narradores, y desde el presente de la acción cuando éstos no funcionan como narradores, resurgen múltiples significados y otras imágenes evocadas de un pasado que se hace presente y se reconfigura a cada instante.

#### **2.2.2.2. Lo afectivo: el vínculo entre los objetos y las personas**

En lo que a los afectos refiere, nos encontramos con un trabajo complejo de los sentimientos y

las pasiones de los objetos del corpus. A veces, la sensibilidad emocional, ya sea positiva o negativa, y la capacidad comunicativa, están orientadas de objetos hacia otros objetos. Pero, otras veces, el vínculo emocional y las valoraciones afectivas están orientados a los personajes humanos. Este fenómeno nos interesa particularmente porque tiene que ver con los alcances de nuestra lectura, que presenta su anclaje en la relación o bisagra que se establece entre la posición de los objetos como puntos de vista para narrar o para construir la historia y su capacidad de trascender los tiempos y asimilar las representaciones, y de tal manera llegar a generar visiones particulares sobre lo humano.

En principio, hay que mencionar que objetos y humanos, en esta narrativa, coexisten *vitalmente*. Si los objetos están personificados, comparten con los personajes humanos el espacio y el tiempo vital: conviven, son coetáneos (aunque los objetos los trascenderán). Aunque de esto no se den por aludidos los personajes humanos, sí lo hacen los objetos quienes conviven con los personajes humanos en una suerte de festejo de los anacronismos. No hay un rechazo al anacronismo; es más, éste es necesario e inherente a la imagen y, en este caso, a la coexistencia de personas y objetos.

La primera huella textual de la conexión positiva entre personajes objeto y personajes humanos se relaciona con la creación de los primeros por

los segundos. La mano creativa y creadora del hombre es un elemento recurrente en nuestro corpus. Pero hay muchos otros casos en los que se establece una relación afectiva entre los personajes objeto y los personajes humanos. El vínculo positivo o eufórico, un vínculo feliz, dispara muchísimas líneas de sentido, desde la posibilidad de escuchar las historias que narran los objetos, de recibir su ayuda, de compartir experiencias singulares, y asimismo aprender a leer en ellos las valoraciones que se hacen de toda la Historia de la humanidad, desde las pequeñas historias, con sus aciertos, errores y constantes, pero en las que muchas veces -las más valiosas, quizás-, reina el amor.

En otras oportunidades, el lazo que se genera tiene un marcado matiz negativo, producto del rechazo del objeto -sobre todo cuando éste es narrador- al personaje humano, debido a un comportamiento amoral, insidioso, desleal o pleno de maldad del segundo, o a sus cualidades grotescas, mayormente en el comportamiento. Por supuesto que el vínculo también se da al revés: muchos personajes humanos rechazan al objeto (y, cuando es así, la cuestión es bilateral; hay un rechazo mutuo), generalmente porque el objeto supone un obstáculo para sus propósitos. Si los objetos funcionan como narradores, el lazo negativo o la valoración peyorativa están expresados de manera manifiesta en el texto.

Lo que resulta interesante al observar estos vínculos -en los que se da una amplia variedad-

es cómo, en casi todos los casos, lo que se pone en evidencia subyacente es un comportamiento humano o una descarga de pasiones que sirven para realizar, desde el relato, una crítica o una puesta sobre la mesa de constantes humanas, ya sean enaltecedoras o degradantes, que hay que aprender a leer tras los acontecimientos de cada relato en sí.

### 2.2.2.3. Distancias

La frontera, la separación o límite -imposible de sortear-, existente entre la esfera de los seres inanimados (sujetos o no al recurso de la Prosopopeya) y la de los personajes humanos es acentuada explícitamente en diversos momentos en los relatos. Hay un claro impedimento de comunicación entre los personajes de ambos grupos y una total ignorancia, por parte de las personas, de la existencia de cierto animismo, ya sea dado por lo intelectual, lo afectivo o la movilidad en sí misma, en el campo de los objetos. Salvo unos contados casos en que los seres -humanos o animales- se percatan de este animismo, la distancia e incomunicación son permanentes y se subrayan.

Así que, la mayoría de las veces, la comunicación es imposible; las esferas no pueden sociabilizar entre sí. Los objetos que están personificados, y más aún los que son narradores, lo saben. “¡Ah, qué rabia contra la mordaza congénita que me impide hablar!” (Mujica Láinez, 2009: 135). Este

lamentarse por la incomunicación suele tener que ver con una situación circunstancial, puntual, en la que el objeto desea o necesita dar a conocer algo, avisar, poner en tránsito su saber para alertar de alguna cosa a los personajes humanos. En “Memorias de Pablo y Virginia”, por ejemplo, el objeto narrador realiza una digresión acerca de esta incomunicación, atribuyendo la nula capacidad de escuchar y advertir la vitalidad de lo inanimado a las personas. “*Nunca entenderé la actitud de los hombres frente a nosotros, los objetos. Proceden como si creyeran que la circunstancia de habernos dado vida les autoriza a tratarnos como a esclavos mudos. Jamás nos escuchan. Supongo que lo hacen por vanidad, por estúpido prejuicio de clase, pues consideran que un hombre es demasiada cosa para detenerse a departir con una alacena, o con una jofaina, o con un tintero. Eso menoscabaría su dignidad. ¡Qué tontos!*” (Ibíd., 2006: 180).

Ahora bien, la comunicación sí es posible entre los objetos, que incluso se nombran con apelativos que indican la pertenencia a un mismo grupo. En la relación entre objetos y objetos, las distancias son menores y se hace alusión a ellas sólo cuando la trayectoria de los objetos implicados en el vínculo es distinta y supone una diferenciación; por lo contrario, las distancias son evidentes y remarcadas cuando de objetos y personas se trata. Por eso -arriesgamos- es que la posición como narradores o como movilizados sea tan propicia para

generar ciertos efectos. Es la distancia con ciertas limitaciones humanas lo que mayormente lo permite.

En casos contados, las distancias casi se borran. Fundamentalmente en "El hombrecito del azulejo" y "Memorias de Pablo y Virginia", la personificación es el eje de funcionamiento de los relatos y la aceptamos desde el principio, ingresando en esa lógica sin discusiones. Es entonces cuando se produce un cierto "olvido lector" de que los objetos son tales y de que existe incomunicación con los personajes humanos. Las distancias entre objetos y personas se borran, las fronteras se desdibujan y, en consecuencia, las líneas de sentido se multiplican.

Pero más allá de que las distancias entre ambas esferas se atenúen, de que el vínculo sea positivo o negativo, de que haya atracción afectiva o bien rechazo entre los objetos y los personajes humanos, lo cierto es que las distancias existen, pues la Prosopopeya no es suficiente para unificar las esferas de lo inanimado y de los seres humanos. El hecho de que la mirada de los objetos, o su participación en los acontecimientos que involucran al ser humano en su completitud, en distintas geografías y en las más alejadas temporalidades, se detenga a evaluar las repeticiones de grandezas y bajezas, va más allá de un simple rasgo azaroso de los relatos del autor -desde nuestra perspectiva- para convertirse, quizás, en una línea de sentido

fundamentada en la Prosopopeya de los objetos, en su activismo para generar acciones, o bien en su posición privilegiada para narrar y contar.

#### **2.2.2.4. Conciencia del objeto narrador y objeto "trapero"**

Sean o no narradores, es indiscutible que los objetos en nuestro corpus se comportan como testigos inmóviles, espectadores y expectantes, público -voluntaria o involuntariamente- de los sucesos que ocurren a su alrededor, de los tejidos y manejos humanos, de los grandes acontecimientos recogidos por la Historia oficial o bien de minucias escondidas. Están funcionando como acumuladores de todo aquello que los ha atravesado, en una o en distintas sincronías y geografías.

Esta función de testigos de lo que a su alrededor acontece está confirmada, en especial en los casos de objetos narradores, por el uso abundante de verbos como ver, oír, dar testimonio, escuchar, observar, acceder, mirar, asistir a, entre otros. Y su cualidad misma de objetos, de pasar inadvertidos por los personajes humanos, esa especie de presencia constante y silenciosa, es la que les otorga el don de ser excelentes testigos. La posición de testigos o de espectadores supone uno de los rasgos fundamentales que determinan la manera especial en que estos objetos consideran los acontecimientos humanos. Una vez que ha quedado

clara esa posición de testigo, lo subsiguiente es dar cuenta del testimonio. Contar, narrar, transmitir son las funciones de estos objetos

De esta manera, los objetos que narran tienen plena conciencia de su rol de narradores, de enunciadores falibles y plenos de retórica para seleccionar, organizar y exponer aquello de lo que han sido testigos. Lógicamente, en esta acción de narradores está presente también una clara conciencia de la existencia de un lector u oyente: se narra, se cuenta, en última instancia se escribe o se dicta, para alguien. No sólo lo hacen de manera consciente, con saber pleno de lo que están tejiendo enunciativa y discursivamente, sino que poseen conciencia de narradores, en sí misma. En efecto, toman las decisiones pertinentes y se posicionan frente a los hechos que van a narrar, haciendo uso de todas las estrategias propias del que narra. Las decisiones en cuanto a qué contar y cómo hacerlo, entonces, resultan fundamentales y tienen que ver con toda una manera de considerar lo humano dentro del devenir histórico.

No dejemos de apuntar, sin embargo, que muchas veces estas memorias ancestrales fallan y mezclan experiencias. La anacronía, así como es fructífera en sus cruces naturales del tiempo, a veces provoca confusiones, sobre todo cuando lo evocado, por su importancia en la reconstrucción del pasado en sus encuentros con el presente, es lo mínimo, lo particular, lo aparentemente imperceptible. Pues los objetos

de nuestro corpus, cuando narran y cuando no lo hacen, atienden a -y ponen en evidencia- sucesos pequeños, mínimos, íntimos. De ellos está hecha la gran Historia.

La selección de las experiencias vividas, para ser evocadas y contadas con plena conciencia de la narración, son producto de una previa puesta en funcionamiento de la memoria activa que hace dialogar, entrecocar y fulgurar el pasado con el presente. Esta memoria se define por evidenciar, en su movimiento, un anacronismo en acción. Y resulta de los cruces no solamente de lo que ha atravesado a los objetos específica y experiencialmente, sino también de lo que constituye la memoria involuntaria de la Humanidad. El objeto así entendido, que se afana en la búsqueda de una memoria siempre activa para seleccionar aquello que narrar, aquello que confirme tantas constantes en el ser humano a lo largo del tiempo, funciona efectivamente como traperero. Las miradas, el movimiento de una mano, algo que comió, que danzó, que rompió un personaje humano, la disposición de los adornos en una mesa, el tintinear de un collar sobre el pecho de una mujer, la presencia de animales en la casa, el aroma de una comida humeante, todo eso que es dejado de lado por la gran Historia, es recogido detalladamente por estos objetos.

Además, la posibilidad de los objetos de trascender épocas les permite muchas veces, en su vastísima experiencia, desmentir la Historia

oficial trastocando estereotipos, desmitificando modelos aparentemente rígidos en una posición, verdades construidas de una manera pero que no son tales. Lo hacen en tono jocoso e irónico, o con cierto dejo de amargura por presentar una versión que quizás no sea la esperada, o también con el fin de generar una crítica -a veces oculta- a ciertas imágenes que se consolidaron como inamovibles.

Entonces, podemos concluir, la posición privilegiada de testigos históricos, dada por sus condiciones materiales y por su supervivencia, lo cual les otorga un anacronismo intrínseco que no deja de generar representaciones ricas en comparaciones, analogías y repeticiones curiosas, permite a los objetos funcionar, muchas veces, como los traperos que recogen las constantes que enseñan las grandezas y las miserias humanas.

### **3. Conclusiones: La búsqueda de constantes humanas**

La lectura efectuada, bajo la afirmación de que los objetos del corpus se presentan efectivamente como anacrónicos y supervivientes, da cuenta de que en los textos se evidencia una crítica: crítica y -autocrítica- a la Humanidad, a veces grande, a veces mísera, siempre recurrente, pero maravillosamente humana, a lo largo del tiempo<sup>4</sup>.

Desde su posicionamiento en las historias, los objetos acompañan, en su recorrido vital atravesado por los tiempos, el devenir de las sensaciones y los comportamientos de las personas que, en búsqueda persistente de la felicidad, a veces se enaltecen, otras se hunden en las conductas terribles y sórdidas de las que es capaz el género humano, único no inocente ni exento de las argucias del poder, de la ambición, de los celos, del individualismo. Será, quizás, la búsqueda de esa felicidad anhelada uno de los filamentos centrales de lo que acumulan o disparan estos objetos anacrónicos.

¿Qué consiguen estos traperos inmóviles que historizan a su modo, desde la observación y socialización de las minucias más recónditas? Básicamente, los caminos por los que se ha avanzado aquí tras el análisis exhaustivo de las obras y la consideración, contraposición e indagación de cada personaje objeto, sea narrador o no, y de los sentidos profundos de cada texto o de sus distintos pasajes, llevan a confirmar la hipótesis al inicio planteada. Los objetos son efectivamente anacrónicos y supervivientes; están atravesados por las épocas y por ello se constituyen como las voces que cuentan o los centros desde los cuales contar. Pero confirmar una hipótesis, más allá de las dificultades halladas en el proceso, no se constituye como un resultado valioso si no abre líneas de lectura profundas que no han sido

pensadas antes, o bien que han sido analizadas desde otra matriz.

Así, a través de estas características, las obras de Manuel Mujica Láinez generan, en muchos casos, relecturas de la Historia en las que se ponen sobre la mesa constantes humanas de distinto tipo, miserias y grandezas universales, apostando a un jaque a algunos supuestos, no solamente de la representación de la realidad, sino también de las lecturas tradicionales que se han hecho de la literatura del autor.

Nuestros objetos, entonces, pueden determinar una profunda denuncia de las miserias que hundan a los seres humanos como colectivo, pues siguen cometiéndolas y no hay aprendizaje a través de una memoria en movimiento que sí tienen estos objetos; o bien repeticiones que nos enaltecen, simbolizando cuáles son los grandes logros, las grandes luchas, las uniones sublimes de todos los seres humanos a lo largo de una Historia asombrosa de trascendencia y creación.

Los objetos conocen bien a los hombres porque, en esa posibilidad de trascendencia -y gracias a ella- son los espectadores de lo que se repite. En ciertos casos, triste y amargamente, se repiten las ruindades, las avaricias, las injusticias cometidas por ardores egoístas. Esto permite a los objetos juzgar al ser humano. Si se permite licencia para cierta subjetividad en la apreciación, los lectores a veces nos sonreímos ante el

fenómeno de espejarnos o espejar vivencias en lo relatado.

Los objetos unen así, en las minucias, los vericuetos de la Humanidad todo a lo largo de su Historia. Lo hacen también con los actos grandes y las obras materiales y espirituales que han surgido de la capacidad creadora humana de la mano de los ideales de bondad y belleza. Las grandezas del ser humano, los actos creadores, los momentos sublimes de solidaridad, bondad y trabajo, las capacidades afectivas, intelectuales, creativas, el amor constituyen todo aquello que también hermana al hombre, como los desaciertos, pero esta vez haciéndolo grande; todo aquello que, de una u otra manera, conecta a cada ser humano a través de la Historia y las historias y los hace, desde otro punto de vista -no materialmente temporal-, trascender.

Pero, ya sea encarnado en personajes representantes de lo inocente y lo incontaminado como una de las fuerzas naturales (esa tendencia a, y esa capacidad de, amar y dejarse amar) del ser humano, o bien como pasión presente en lo vital, más allá de las condiciones, lo cierto es que muchos de los propios objetos, así como los personajes humanos, experimentan también las facetas del amor. Desde lo afectivo y sensual, algunos; desde lo fraterno y lo espiritual, otros.

Cada evento, cada pequeña historia o minucia, sorprende, por la singularidad de los sujetos y las subjetividades implicadas; pero también es cierto que todo está escrito, todo se ha vivido ya. Los seres humanos son la continuidad de las vivencias en un continuum sazonado por los condimentos de cada contexto, como actores jugando los papeles que sus escenografías demandan; pero las esencias de cada historia, de todas las historias que hacen a la Historia, son las mismas.

Sea a través de grandezas o miserias, a través de lo enaltecido y creativo o lo vil y bajo, lo cierto es que las pequeñas historias se repiten, y en sus mínimas sorpresas y vericuetos dan cuenta de las verdades humanas más profundas. Y cuando el centro de transformación, de fuerzas y de tensiones lo ocupa aquel que sobrevive a los tiempos, trascendiéndolos, aquel que reúne en sí el fundamento de lo anacrónico (porque sólo con esos rasgos comprende, intuye, confronta, aprehende y amalgama las repeticiones), entonces la percepción de las constantes humanas se torna casi natural. Saben, estos objetos traperos, que de los pequeños sucesos, de lo íntimo y lo subjetivo, están hechos los grandes. Estas minucias son vividas, experimentadas, motivadas y/o narradas, según el caso, por testigos atravesados por los tiempos, supervivientes y anacrónicos, que justamente gracias a esos rasgos las leen de una manera muy singular. Advierten en ellas las constantes,

aíslan lo sustantivo, las esencias, lo fundamental, el sustrato, y pueden así comprender y reelaborar la Historia. Es en los textos de nuestro corpus, en sus estructuras y en el entretreído de personajes y relatos, donde se genera esa especie de fotografía detallada del hombre, en sus actos y comportamientos más heroica o salvajemente humanos. Pero son los objetos los que pueden percibirlos y analizarlos, porque su trascendencia les permite ver lo repetido a lo largo del tiempo, invariablemente a lo largo del tiempo.

Estos objetos demuestran, o manifiestan si son narradores, que la fuerza del amor es la mayor y más impetuosa movilizadora universal, que los errores se repiten, que la codicia y el individualismo engendran siempre las mismas miserias en la profundidad de los hombres, que las fuerzas espirituales son necesidades intrínsecas al misterio del ser, que la creatividad, la armonía y lo sublime suelen ser producto de las grandezas de las personas. Esto sólo puede llegar a semejante punto de coherencia y exactitud en las descripciones, cuando está en boca de aquel que trasciende los tiempos, viviendo las historias y la Historia, surcándola y dejándose surcar por ella. Ahora bien, la más bella, constante y profunda de esas repeticiones, pues en todas sus formas y expresiones suele arrastrar consigo otras maravillas del ser humano, es el amor. Si bien es uno de los temas evidentes del novelista, no podemos negar que

se configura de una manera muy especial: no es sólo un tópico.

Así, los objetos en la narrativa de Mujica Láinez pueden, por voz propia, con conciencia narrativa y a partir de una memoria en movimiento, ser los historiadores de las minucias, testificar desde su supervivencia y su fructífera anacronía, que todos los tiempos son iguales, que todos los hombres somos grandes y mínimos, que los acontecimientos más triviales hacen a la Historia, sobre todo cuando se trata de amor.

#### 4. Notas

<sup>1</sup> Por ejemplo, en: Didi-huberman, Georges, 2011. *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. 2009. *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. 2011. *Lo que vemos, lo que nos mira*.

<sup>2</sup> Al respecto puede consultarse la Tesis Doctoral de Raúl Quesada Portero, quien analiza con mayor detenimiento los diversos factores que llevaron a eclipsar la obra de Manuel Mujica Láinez y lo alejaron de currículos académicos. (Quesada Portero, Raúl, 2010).

<sup>3</sup> Por ejemplo, en la entrevista realizada por Oscar Hermes Villordo en 1964, o en el programa televisivo español, en 1976, dirigido por Joaquín Soler Serrano.

<sup>4</sup> Tal como apuntan biógrafos y estudiosos de Mujica Láinez, entre los que se destacan Jorge Cruz, Cristina Piña, María Emma Carsuzán y Ángel Puente Guerra, entre otros. Cabe aclarar que Cruz deja fuera de la Saga de la sociedad porteña a *Misteriosa Buenos Aires* (1950) y *Aquí vivieron* (1949), obras que sí considera George Schanzer dentro de lo que denomina The Saga of Buenos Aires.

<sup>4</sup> Consideración compartida, aunque desde otra línea teórica y fruto de un análisis interpretativo distinto, con Quesada Portero, quien acentúa la capacidad de observación sensible de la Humanidad, con sus defectos y virtudes,

evidenciada en la obra mujiciense. (Quesada Portero, Raúl, 2010).

#### 5. Bibliografía

AAVV; 1986. *Manuel Mujica Láinez – Homenaje*, Buenos Aires. Revista *SUR*. Números 358 a 359.

Barros, Raquel (2004) "Mujica Láinez, el coleccionista". En <http://www.revistacriterio.com.ar/cultura/mujica-lainez-el-coleccionista/>

Barthes, Roland (1964) *Semántica del objeto*. (Conferencia pronunciada en la Fundación Cini, en Venecia, dentro del marco de un coloquio acerca de "El arte y la cultura en la civilización contemporánea.") Publicado en: Nardi, Piero (1966) *Arte e Cultura nella civiltà contemporanea*.

Carsuzán, María Emma (1962) *Manuel Mujica Láinez*, Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas.

Cruz, Jorge (1978) *Genio y figura de Manuel Mujica Láinez*, Buenos Aires: Eudeba.

Didi-huberman, Georges (2011) *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.

Didi-huberman, Georges (2010) *Lo que vemos, lo que nos mira*, Buenos Aires: Manantial.

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

Ennis, Juan Antonio (2008) Reseña de: Georges Didi-Huberman, *Cuando las imágenes toman posición. El ojo de la historia*. En Revista *Orbis Tertius*, 2010, XV (16). Disponible en <http://www.orbistertius.unlp.edu.ar/numeros/numero-16/libros/06-didi-huberman>

García Simón, Diana (2002) *El Renacimiento como tema en Bomarzo, de Manuel Mujica Láinez*, Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid. En <http://www.ucm.es/info/especulo/numero21/bomarzo1.html>

Iriarte aristu, Julieta (2006) "Mujica Láinez y los objetos" en Boletín Millares Carlo. Editada por Universidad Nacional de Educación a Distancia, Universidad Nacional de La Rioja, España. En <http://dialnet.unirioja.es/servlet/revista?codigo=7277>

- mayoral, José Antonio (1994) *Figuras retóricas*, Madrid: Síntesis. Disponible en <http://digibug.ugr.es/bitstream/10481/19732/1/19554230.pdf>
- Mujica Láinez, Manuel (2010) *La casa*, Buenos Aires: Sudamericana.
- Mujica Láinez, Manuel (2009) *El escarabajo*, Buenos Aires: Sudamericana.
- Mujica Láinez, Manuel (2006) *Misteriosa Buenos Aires*, Buenos Aires: Sudamericana.
- Mujica Láinez, Manuel (2001) *Cuentos Completos 1*. Prólogo por CRUZ, Jorge, Alfaguara. En <http://www.alfaguara.com/uploads/ficheros/libro/primeras-paginas/199503/primeras-paginas-cuentos-completos-1-ml.pdf>
- Mujica Láinez, Manuel (1979) *Bomarzo*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Puente Guerra, Ángel (2002) *Manuel Mujica Láinez, el horror y belleza de la decadencia*. En <http://www.losandes.com.ar/notas/2002/4/28/cultura-38554.asp>
- Quesada Portero, D. Raúl (2010) *Bomarzo y el autobiografismo en la narrativa de Manuel Mujica Láinez*, Granada: Ed. de la Universidad de Granada.
- Real Academia Española (2001) *Diccionario de la Lengua Española* (2 Vols.), Madrid: Espasa Calpe.
- Schanzer, George O. (1986) *The Persistent of Human Passions: Manuel Mujica Lainez's Satirical Neomodernism*, London: Tamesis Books Limited.
- Soler Serrano, Joaquín (1976) Entrevista a Manuel Mujica Lainez, programa *A fondo*, "Videoteca de la memoria literaria". Disponible en <http://video.google.com/videoplay?docid=7725618880599522959#>
- Villordo, Oscar Hermes (1964) Reportaje a Manuel Mujica Láinez en Radio Nacional. (El sitio web actualmente se encuentra fuera de servicio).