

**Yo es otro: apuntes sobre el narrador y su inmortalidad  
en *Bomarzo*, de Manuel Mujica Lainez**

*I is Another: Notes on the Narrator and his Immortality  
in Bomarzo, by Manuel Mujica Lainez*

**DIEGO NIEMETZ**

Universidad Nacional de Cuyo-CONICET  
Mendoza, Argentina  
diego.niemetz@ffyl.uncu.edu.ar  
<https://orcid.org/0000-0003-3827-6275>

Artículo de investigación

<https://doi.org/10.32719/13900102.2024.55.5>

Fecha de recepción: 4 de mayo de 2023

Fecha de aceptación: 9 de junio de 2023

Fecha de publicación: 3 de enero de 2024

Licencia Creative Commons



## RESUMEN

Este trabajo parte de considerar la publicación de *Bomarzo* (1962), de Manuel Mujica Lainez, como un hito cultural que se impuso como un gran desafío para los cánones de lectura de la época. Las dificultades en la recepción de la obra han quedado reflejadas en los testimonios críticos contemporáneos e, incluso, se aprecian evidencias de su persistencia años más tarde. En esa estela, resulta pertinente analizar la configuración del narrador, puesto que en su especificidad reside gran parte de la novedad de la novela. Para ello, además de tener en cuenta el componente fantástico, abordaremos la obra como una autoficción que jaquea los presupuestos historiográficos sostenidos, en gran medida, por la novela histórica de cuño tradicional.

PALABRAS CLAVE: autoficción, nueva novela histórica, narrador, retrato, experiencia artística.

## ABSTRACT

This work starts from considering the publication of *Bomarzo* (1962) by Manuel Mujica Lainez as a cultural milestone that imposed itself as a great challenge to the reading canons of the time. The difficulties in the work's acceptance have been reflected in contemporary critical testimonies, and there is even evidence of its persistence years later. In that wake, it is pertinent to analyze the configuration of the narrator, since in his specificity lies much of the novel's novelty. To this end, in addition to taking into account the fantastic component, we will approach the work as an autofiction that challenges the historiographical assumptions sustained, to a large extent, by the traditional historical novel.

KEYWORDS: Autofiction, New Historical Novel, Narrator, Portrait, Artistic Experience.

A LA LUZ de las repercusiones que tuvo la publicación de *Bomarzo*, en 1962, podría considerarse uno de los hechos más disruptivos acaecidos en el campo literario argentino durante el siglo XX. Esta observación se puede sostener, en principio, sobre el análisis de las críticas inmediatas a la aparición de la obra, en las que abundan juicios negativos. En esas valoraciones, y con algo más de sesenta años transcurridos desde su aparición, se hacen evidentes una serie de dificultades para comprender muchos de los mecanismos ficcionales desplegados por Mujica Lainez en la novela. En efecto, una parte importante de los comentarios giran en torno a cuestiones vinculadas con lo temático, como la época en la que las acciones transcurren, como las escenas sexuales, los anacronismos y la inmortalidad del duque protagonista, para mencionar solamente algunos de los más cuestionados. A esos juicios sobre el texto, asociados a la perplejidad por el giro en la escritura de Mujica y a la falta de referencias culturales en la época, hay que agregar que en ellos se entremezclan consideraciones acerca de la figura del autor, de su vida privada y de su origen social. Todo esto se verifica al contrastar, por ejemplo, la recepción de la que fue objeto *Bomarzo* con la de *Rayuela*, de Julio Cortázar, publicada en el mismo año. En resumidas cuentas, a partir de esa

lectura contrastiva se puede apreciar una perplejidad similar de la crítica frente a los mecanismos ficcionales introducidos por ambos autores, aunque en el caso de Cortázar casi no existe la prevención respecto a los elementos biográficos e ideológicos que sí se incluyen en la crítica de *Bomarzo*.<sup>1</sup>

La comparación con Cortázar no es caprichosa, sino que responde a un modelo de lectura instalado en el campo de la crítica, según el cual Cortázar era un autor renovador o experimental, mientras que a Mujica se lo presentaba como el escritor tradicional y conservador. Esta comparación se asentaba en una serie de coincidencias biográficas y literarias entre ambos autores, como las ya señaladas (Piña 1986). Más recientemente, a partir de la década de 1990, se ha discutido la posibilidad de incluir la narrativa histórica de Mujica Lainez en la órbita de la nueva novela histórica. Aunque generalmente los críticos, empezando por Seymour Menton, han optado por considerarla más “tradicional”,<sup>2</sup> desde mi punto de vista, no solo gran parte de la producción de Mujica se inserta en ese espacio de renovación, sino que es factible pensar su narrativa como uno de los puntales que impulsaron cambios profundos en el campo literario continental.<sup>3</sup>

Finalmente, un último distractor en relación a la recepción de la novela de Mujica Lainez se vincula con el hecho de que con el correr de los años los análisis sobre *Bomarzo* han ido decreciendo, hasta haber sido prácticamente olvidada por la crítica académica. En efecto, también es evidente que la historia literaria privilegió otros sucesos, como los vinculados con la censura de la ópera durante el Gobierno de Onganía en 1967, mientras fue relegando a un segundo plano la importancia y originalidad de la novela en su contexto de aparición (Buch 2003).

Dicho todo esto, quisiera concentrarme en uno de los aspectos estructurales de *Bomarzo*, sobre el cual se asienta gran parte de la novedad del texto

- 
1. He *abordado* en profundidad este asunto en un artículo titulado “*Ramarzo-Boyuela: la recepción de Bomarzo y de Rayuela en El escarabajo de oro*”.
  2. Menton incluye los textos de Mujica Lainez en la novela histórica tradicional y nunca considera la posibilidad de vincularlo con la nueva novela histórica. Sobre esa base, gran parte de la crítica especializada en el autor argentino ha justificado lecturas donde abundan juicios que tienden a resaltar una presunta filiación *decimonónica* de su escritura, en contra de la evidencia, como tendremos oportunidad de observar en este trabajo, que lo pone en las primeras líneas de la renovación estética del siglo XX, a la altura de escritores como Alejo Carpentier.
  3. Si bien tradicionalmente este punto de vista ha sido minoritario en los estudios sobre Mujica Lainez, hay algunos antecedentes, como el caso de María Caballero, cuyo trabajo tendremos oportunidad de comentar más adelante.

y que influyó notablemente en su recepción: me refiero a la especial configuración que Mujica Lainez le dio al narrador. Se trata, por empezar, de una voz asociada con el Renacimiento italiano, que se identifica con Pier Francesco Orsini, duque de Bomarzo y quien, desde la primera página, insiste en su inmortalidad. Este último aspecto, que introduce un elemento fantástico muy cuestionado por la crítica en su momento, se sostiene en que a medida que la diégesis avanza, se hace evidente que quien habla, el duque, lo hace desde la época de publicación de la obra y no desde el Renacimiento. Tanto una como otra de las características mencionadas permiten asociar a *Bomarzo* con el fenómeno de la nueva novela histórica e insistir, en consecuencia, con la introducción por parte de Mujica Lainez de un giro hacia la posmodernidad literaria,<sup>4</sup> antes que con la persistencia de marcas decimonónicas en su narrativa:

El perspectivismo respecto de la verdad, de la distorsión histórica apuntalada en la hipérbole o el anacronismo, la impredecibilidad de la historia en definitiva, están entre los rasgos que Menton considera constitutivos de la narrativa histórica actual. *Bomarzo* entrará por derecho dentro de la nueva narrativa histórica. (Caballero 2000,144)

Con el propósito de justificar nuestras afirmaciones previas, en las siguientes páginas abordaremos la construcción del narrador en la novela a través de dos de sus características y recursos más evidentes: en primer lugar, el rol central de la autoficción en su constitución, que supone un elemento desestabilizador del pacto de lectura tradicional en la época;<sup>5</sup> en segundo lugar, la subversión del discurso historiográfico a través de esa voz cuando narra, puntualmente, de qué modo concibió el famoso bosque de esculturas. Finalmente, observaremos de qué manera esos elementos se ponen en juego en conjunto a través de la falsa atribución de una fisonomía para el duque mediante la asociación de su figura con la de un retrato realizado por Lorenzo Lotto.

- 
4. Introduzco el término *posmodernidad* sin desconocer la problemática de su utilización en el contexto latinoamericano. Sin embargo, considero que es operativo en cuanto a la capacidad para explicar algunas de las tendencias del campo cultural del siglo XX. Sigo, en este sentido, a Linda Hutcheon (2000).
  5. Para una historia de la introducción y desarrollo histórico del término, pueden consultarse los trabajos de Manuel Alberca (2005-2006 y 2007). El enfoque centrado en el pacto de lectura para la autoficción que propone el crítico avala la lectura de *Bomarzo* en ese sentido y, por lo tanto, supone la posibilidad de considerar a la novela como un antecedente continental para la modalidad.

## IL MORTO CHE PARLA: AUTOFICCIÓN E INMORTALIDAD EN EL NARRADOR DE BOMARZO

La introducción del término *autoficción* implica la coincidencia de identidad entre el narrador (o algún personaje de la ficción) y quien firma el libro. En *Bomarzo*, esa referencialidad entre ambos entes (el real y el ficcional) no ha pasado inadvertida y muchos críticos de relevancia la han puesto de manifiesto, aunque no siempre han logrado establecer las características del mecanismo:

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)

La idea de Cruz sobre la dimensión autobiográfica en la novela tiene puntos de contacto con la esbozada, con propósitos diferentes y desde una óptica ideológica de otro tenor, por el crítico y escritor Vicente Battista en su reseña a la novela publicada en *El escarabajo de oro*.<sup>6</sup> Cabe indicar que, salvo su afirmación de que se trata de una idea heterodoxa, Cruz no explica detalladamente el mecanismo ficcional de la novela ni se adentra en las implicaciones que la “intensidad autobiográfica” supone.

Otro crítico que se ocupó del tema es Ángel Puente Guerra (1994) quien, por una parte, se inclina por considerar a *Bomarzo* dentro de los cauces tradicionales de la narrativa histórica. Pero, por otra parte, explica que la posibilidad de enfocarla como una novela confesional la saca de ese marco:

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

Esta observación de Puente Guerra es importante porque permite establecer la relación con el punto que deseamos considerar aquí, a saber: que una

---

6. Me he referido con mayor detenimiento a esta lectura en Niemetz (2014).

de las particularidades notorias de *Bomarzo* está en el abandono del narrador omnisciente tan característico en la novela histórica tradicional y en su reemplazo por un narrador que podríamos considerar propio de la autoficción y, en cuanto tal, como un elemento ficcional emergente en el campo literario de los años 60. El mismo Puente Guerra observa el recurso autoficcional 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. (79)

El estudioso entiende que la identificación narrador-autor constituye un recurso original que supera el simple autobiografismo. A diferencia tanto de Cruz como de Battista, Puente Guerra analiza la cuestión con mayor detenimiento y concluye en que no se trata de un elemento fácil de desentrañar por el componente lúdico que existe en él. Sin embargo, a pesar de estas aclaraciones, termina también por inclinarse hacia una lectura autobiográfica:

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

Finalmente, Sandro Abate (2004) 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” (57). El crítico observa que “la asimilación o identificación del narrador con el autor está esbozada en distintos pasajes a lo largo de la novela” (57) y luego precisa que ambos:

se ubican en la misma instancia enunciativa e incluso adoptan la misma perspectiva temporal abierta entre el presente de la enunciación y el pasado del enunciado. Se identifican, son la misma conciencia narrativa, la misma persona y se reconocen en la misma propuesta enunciativa. (58)

Abate anota, además, un dato de gran valor documental sobre la cuestión, que el estudioso obtuvo en los cuadernos que Mujica llevaba para la escritura de la obra. Se trata de que la idea para esta particular disposición autor-narrador estaba ya en el germen primario de la novela (58). A partir de ese elemento, el crítico identifica la presencia metaficcional de un destinatario explícito, lo que le permite detallar ciertos patrones del relato fundados en “la instancia metadieética [...] que se caracteriza por la autorreferencialidad de la voz en clave autobiográfica” (60) que pueden observarse entre el duque y Mujica Lainez, tales como el gusto compartido por viajar, las supersticiones, la estrecha relación con la abuela y la pasión del coleccionista. La conclusión de Abate es que “no solo a través de la instancia metadieética de la voz, sino también por medio de algunas de estas íntimas ‘confesiones’, Orsini es sustancialmente el otro yo, la proyección ficcional de Mujica Lainez” (62).

Si bien compartimos parcialmente muchas de las apreciaciones de Cruz, Puente Guerra y Abate, a nuestro entender resulta necesario insistir con mayor precisión en que Mujica Lainez no ha hecho el intento de escribir una novela autobiográfica en el sentido habitual de este término. Esta aclaración responde a una observación de Alberca (2005-2006) que justifica la necesidad de distinguir 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. (116)

Por lo tanto, para valorar el esfuerzo y la intención del escritor y comprender mejor la obra en el contexto en el que se produjo, una posibilidad sería avanzar en el estudio del asunto desde la perspectiva de la autoficción, dejando de lado la consideración de los elementos autobiográficos en la novela.

Desde mi punto de vista, entonces, si se puede hablar de autoficción en *Bomarzo* es porque es sostenible la identificación entre el autor real y alguno de los personajes, que en este caso particular es el narrador. En efecto, y a pesar de que no se cumple con lo que Colonna (1989) denomina el protocolo nominal, ya que el nombre Manuel Mujica Lainez no aparece mencionado jamás dentro de la obra, hay una serie de correspondencias que hacen inevitable la identificación entre escritor y narrador.

Aquí hay que destacar la originalidad con la que este recurso está utilizado y que radica en que el narrador y el escritor están desdoblados, pero coinciden en una sola persona física. Para decirlo de otra manera, se trata de dos individuos diferentes y bien identificables en el devenir histórico cuyas conciencias se superponen: Mujica Lainez (2007, 9), autor real del texto, es en la novela la reencarnación del duque italiano, y en lugar de escribir una ficción sobre aquel personaje histórico estaría, según sus propias palabras, escribiendo las memorias reales y recuperadas de su vida pasada.<sup>7</sup> Esta superposición se prepara desde el comienzo mismo del relato, cuando se menciona el horóscopo confeccionado por el astrólogo Sandro Benedetto, que augura que Pier Francesco Orsini será inmortal:

Lo que sorprendió sobremanera al físico Benedetto y a cuantos, enterados de estas cosas graves, vieron el horóscopo, fue, como ya he dicho, el misterio resultante de la falta de término de la vida —de mi vida— que se deducía de la abolición de Venus y de Marte frente a la necesidad lógica de la muerte y, consecuentemente, la supuesta y absurda proyección de mi existencia a lo largo de un espacio sin límites.

La inmortalidad, en consecuencia, se transforma en una búsqueda permanente del duque que intentará acceder a ella por diferentes medios, tales como la gloria guerrera, la procreación, la magia, el arte. Este último es de gran relevancia, puesto que será el camino artístico el que permitirá, en primer lugar, la perpetuación del protagonista en el sentido clásico de la fama y, en segundo lugar, es el que habilitará la “recuperación” de la vida pasada para que se cumpla el vaticinio de Benedetto. Ambos procesos aparecen encadenados, pero sus consecuencias son bien diferentes.

En cuanto a la inmortalidad a través del arte, se representa en la creación del Sacro Bosque, cuyo planeamiento y concreción es una suerte de *leit-motiv* en la novela, que abordaremos más adelante.

Ahora bien, desde una perspectiva extratextual es justamente la visita al parque de estatuas uno de los impulsos reales para la creación de la novela, ya que según el propio autor fue durante un recorrido por el mismo en 1958,

---

7. George Schanzer (1986, 81) se refiere a esta configuración del siguiente modo: “The metempsychosis of Pier Francesco Orsini into Manuel Mujica Lainez —which would have delighted the Modernists of yore— enables the reader to view the pageant of the Duke’s life with a modern detachment and the psychological and critical knowledge of our time”.



cuando decidió escribir la obra: la visita representa el punto de partida de la novela pero, también, del asunto de la inmortalidad-reencarnación. Por lo tanto, ese hito biográfico es un núcleo importante en el texto que, al aparecer ficcionalizado, permite también analizar una serie de estrategias de promoción editorial y de proyección de la figura del autor que apuntan a borrar los límites entre la ficción de la novela y la realidad biográfica. Según lo expresó Mujica en diversas ocasiones, al llegar a Bomarzo tuvo la sensación extraña de conocer el lugar a la perfección aunque nunca antes lo había pisado. Así describe el momento:

fuimos Miguel Ocampo, Guillermo Whitelow y yo, y fue un viaje precioso [...]. Por fin, llegamos a Bomarzo y cuando bajamos al parque (era un día de mucho calor y me acuerdo de las mariposas y del sol y del ruido del agua corriendo por los arroyos entre los árboles), yo tuve la sensación extrañísima de haber estado antes ahí. Es la única vez que me ha pasado en la vida, eso que se llama *le déjà vu*. Fue tan intensa la sensación, que yo los guiaba: “Allá”, les decía, “detrás de aquel macizo de plantas, vamos a encontrar un elefante de piedra y, al fondo, la sirena” y era así. Entonces, en ese momento, les aseguré que de este Pier Francesco Orsini, del cual se sabe tan poco, yo iba a contar la historia y me dijeron que era un disparate que un argentino hiciera eso. Pero yo insistí que la iba a escribir y que se las iba a dedicar a ellos dos y así lo hice. (Vázquez 1983, 84-5)

Aunque esta entrevista es bastante posterior a la publicación de la novela, está claro, en función de gran parte del material existente que, como lo señala Abate (2004, 58-9) en el fragmento antes citado, la idea de la identificación estuvo presente desde el momento inicial, cuestión que es, además, refrendada en un paratexto de la novela. En efecto, al abordar *Bomarzo* puede corroborarse que verdaderamente el libro está dedicado a quienes acompañaron al escritor en el paseo, cuya fecha precisa aparece también consignada:

Al  
pintor Miguel Ocampo  
y al  
poeta Guillermo Whitelow,  
con quienes estuve  
en  
Bomarzo,  
por primera vez,  
el 13 de julio de  
1958.  
M.M.L.

Esta dedicatoria será clave para establecer la verdadera identidad del narrador de la historia que se introduce a continuación. Si es verdad que en las primeras páginas del libro se vaticina la especial conjunción astrológica bajo la cual ha nacido Vicino Orsini, no es menos cierto el hecho de que lentamente se irá dando a conocer el modo peculiar en que esa inmortalidad se ha concretado.

Como se dijo, la reencarnación del duque italiano en el escritor argentino es sugerida de un modo más o menos sutil en muchos pasajes de *Bomarzo*, en los que se hace evidente que la voz que habla tiene conocimientos de la época en la que el libro se publicó a través de algunos comentarios que resultan llamativos en boca del duque renacentista. Para tomar uno de los ejemplos más evidentes, es lo que ocurre cuando, al describir el bosque de rocas, el narrador superpone los tiempos diferentes:

El año pasado, cuando estuve en Bomarzo, observé que ya no quedan casi rastros de la figura del propio Abul, roída por el tiempo, que se yergue sobre la testa, delante del castillejo afirmado en el lomo. En cambio, a quien se distingue bastante bien todavía bajo la traza de un soldado romano, es a Beppo, mi paje. (108)

Estas referencias en las que se señala el deterioro del parque escultórico que en la diégesis ni siquiera ha sido proyectado por Vicino (es decir, se trata de referencias que desde la perspectiva de la acción narrada en la novela son prolepticas), sumadas a algunos anacronismos evidentes como las menciones de hechos y personajes muy posteriores a la época del Renacimiento (Henri de Toulouse Lautrec, Sigmund Freud o Adolf Hitler), predisponen al lector a sospechar, cada vez con más fuerza a medida que avanza en la lectura, que existe algún tipo de alteración en la lógica temporal.

La indicación cronológica precisa con la que comienza el fragmento que acabamos de citar refuerza la hipótesis de la superposición de planos e implica un punto decisivo para lograr la identificación entre autor-narrador, que se confirma fehacientemente en uno de los párrafos finales del libro:

Yo he gozado del inescrutable privilegio, siglos más tarde [...], de recuperar la vida distante de Vicino Orsini, en mi memoria, cuando fui hace poco, hace tres años, a Bomarzo, con un poeta y un pintor, y el deslumbramiento me devolvió en tropel las imágenes y las emociones perdidas. En una ciudad vasta y sonora, situada en el opuesto hemisferio, en una ciudad que no podría ser más diferente al villorrio de Bomarzo, tanto que se diría que pertenece a otro planeta, rescaté mi historia, a medida que devanaba la

áspera madeja viejísima y reivindicaba, día a día y detalle a detalle, mi vida pasada, la vida que continuaba viva en mí. (695-6)<sup>8</sup>

Las alusiones autobiográficas que se pueden reconocer fácilmente en este párrafo, permiten cerrar el círculo de la identificación autoficcional entre el autor y el narrador. Esta identificación se asienta, en primera medida, en la remisión explícita desde el párrafo citado al paratexto de la dedicatoria de la novela, ya que las ocupaciones de sus acompañantes y la fecha de la visita coinciden en ambos. Una segunda referencia, si se quiere más sutil, aunque no menos importante, es la alusión a Buenos Aires como lugar desde donde se “rescata” y escribe la historia de la “vida pasada”. Los lectores de la novela sabían de las visitas a Bomarzo, porque el escritor anunciaba esa estadía allí como condición de escritura, por lo que no quedan dudas, tras esta acumulación de evidencias, de que quien se ha identificado como el narrador a lo largo de toda la novela es en realidad Manuel Mujica Lainez, independientemente de que no se registre esto de manera explícita, como ya se señaló, de acuerdo con el protocolo nominal.

### **EXPERIENCIA, ESCRITURA, NARRACIÓN: LA CONSTRUCCIÓN DEL SACRO BOSQUE COMO UN LIBRO DE ROCAS**

En la novela, la concepción y materialización del monumental Sacro Bosque de los Monstruos es uno de los hilos conductores de toda la trama. En medio del complicado panorama que imponía la falta de documentación sobre el tema de *Bomarzo*, una de las grandes dificultades que tuvo que sortear Manuel Mujica Lainez fue el de la significación de las esculturas que compo-

- 
8. Es evidente que existe un desfasaje entre las visitas anunciadas en el texto. En la primera cita, el narrador confesaba haber estado “el año pasado” en Bomarzo, pero en la segunda dice haber visitado el lugar “hace tres años”, por lo que podría tratarse de alusiones a sus dos viajes, en 1958 y en 1960. Tampoco puede descartarse la posibilidad de un error involuntario del escritor, debido a la prolongación en el tiempo de la redacción de la novela (comenzó a escribirla un año después de la primera visita, el 20 de julio de 1959, pero la publicó casi cinco años más tarde). Finalmente, es sabido que tras su segunda estancia en Bomarzo, Mujica tuvo que corregir varios pasajes que ya tenía redactados para evitar algunos errores conceptuales, por lo que tampoco sería descabellado pensar, quizá, que en uno de los fragmentos haya tomado como referencia la primera visita mientras que en el otro pasaje se refiera al viaje más reciente.

nen el parque. Es justamente en función de la importancia que ese núcleo temático reviste a lo largo de la novela que nos parece que se puede observar parte de la concepción poética que anima su dimensión histórica y analizar su funcionamiento.

Desde su propia perspectiva, el proyecto del parque supone una secuencia lógica que parte de los diferentes hechos y que posteriormente, con el tamiz de los años, son recreados por medio de una nueva escultura. En esta concepción, el conjunto escultórico cumple en la novela el papel de un resumen de los momentos y personajes más relevantes y llega a configurar, como lo explica el protagonista-narrador, un álbum de su propia vida:

Un libro de rocas. El bien y el mal en un libro de rocas. Lo mísero y lo opulento, en un libro de rocas. Lo que me había estremecido de dolor, de ansiedad, la poesía y la aberración, el amor y el crimen, lo grotesco y lo exquisito. Yo. En un libro de rocas. Para siempre. Y en Bomarzo, en mi Bomarzo. (583)

Sin embargo, hay que mencionar que desde el punto de vista del modo de trabajo de Mujica Lainez, la lógica ha sido inversa, ya que el escritor parte de la escultura concreta, finalizada, para imaginar el proceso que ha llevado a su plasmación. Las esculturas se presentan inicialmente como un enigma, puesto que no existe certeza sobre la verdadera intención del artista que las creó. El escritor concibió, libremente, no solo la idea de que las esculturas representaban los momentos más trascendentes en la vida del duque que había planeado el parque, sino que ideó los sucesos que supuestamente habían dado origen a las mismas. En las conversaciones con María Esther Vázquez (1983, 86), Mujica Lainez se refiere a la cuestión de la siguiente manera:

Todo eso [los documentos que pudo consultar] me sirvió para deducir que cuando el duque hizo transformar a las rocas del parque, que son de piedra blanda, esas transformaciones no eran el resultado de un capricho sino que ilustraban la biografía del duque. Entonces fui atando ideas, comparando, deduciendo y así, por un lado, armé el parque y su interpretación y, por el otro, ese libro tan largo y que a mí me parece que debe ser difícilísimo de leer.

La aparición de verbos como “deducir” y “armar” deja en claro el modo en que procedió el autor. El reconocimiento por parte de Mujica Lainez acerca de este proceder compositivo tiene su eco metaficcional cuando Pier

Francesco señala que los historiadores contemporáneos buscan reconstruir su biografía solamente a partir de las únicas dos cartas de su puño y letra que han sobrevivido al paso de los siglos. Abate (2004, 30) describe el mecanismo en relación al bosque de esculturas:

No sería descabellado, entonces, arriesgar la hipótesis de que Mujica Lainez, fascinado por los monumentales testimonios de piedra del parque, pensara en escribir una novela que develara el itinerario autobiográfico de esas piedras talladas, que fuera capaz de otorgarles un valor alegórico en función de situaciones personales y sentimientos que debería desenvolver en el transcurso del relato a la luz de investigaciones, o bien supliéndolas por medio de su imaginación [...], una novela, en definitiva, escrita bajo la consigna pretextual de dotar de una interpretación determinada a cada una de esas monumentales moles de piedra que habitan el suelo boscoso y rojizo de Bomarzo.

Como queda dicho, gran parte de la novela se desarrolla como una excusa para justificar la fisonomía y el significado de las esculturas que componen el parque del castillo de Bomarzo: Mujica Lainez ha partido de lo que en su novela será el resultado final, es decir el bosque ya esculpido, y con el afán de justificar su interpretación personal del mismo ha creado una supuesta biografía del duque. Es relevante señalar el modo dialógico de que se vale el autor desde la novela misma para legitimar este accionar, por ejemplo, en la escultura que representa al narrador:

La peña más alta se transmutó en un Neptuno desmesurado que apoyaba el desnudo torso en un muro ciclópeo. Era, con sus barbas y su cabellera derramadas sobre los hombros y el pecho, la alegoría pujante del mar, del infinito oceánico, de la eternidad, de la inmortalidad, del gran sueño que nació cuando abrí los ojos a la vida. Un monstruo horrible, sobre cuya testuz se irguió una esfera decorada con las barras del escudo de Orsini, fue mi propia figuración, la del contrahecho que sustentaba el fardo heráldico de la gloria familiar. Encima, mandé modelar una fortaleza, la fortaleza de Bomarzo. Los Orsini y Bomarzo me aplastaban, pero yo los sostenía, desde mi espanto, casi hundido en la tierra madre. Luego estaba la tortuga coronada por una figura musical, de la que un ingenioso mecanismo de aguas arrancaba sonidos suaves y que significaba la derrota y el ansia de mi poesía. (598-9)

Transcurrida la mayor parte de la narración, cuando el bosque va tomando forma, la simbología atribuida por Orsini a la estatua que lo representa

queda totalmente justificada en función de los hechos que él mismo ha reflejado previamente. El estigma físico que lo acompaña; el agobio del peso de la tradición familiar y el miedo a no ser digno de ella; el llamado profundo de su tierra; y, finalmente, la búsqueda incansable de la inmortalidad, una de cuyas vertientes fuera la escritura de un largo poema titulado “Bomarzo” al igual que la novela que estamos leyendo, son todos ellos hilos que el narrador ha ido desentrañando a lo largo de las páginas que componen la supuesta autobiografía del duque renacentista.

Frente a esa línea intimista, que pretende revelar la simbología de cada una de las estatuas aparece, comentado y cuestionado desde la ficción misma, el discurso de los especialistas en arte e historia:

Eruditos de hoy han declarado que esa escultura [la tortuga] se inspira en un relato de Pausanias acerca de una estatua de Fidias, de una Afrodita que apoya su pie sobre una tortuga, y en un fresco de Vasari, de la Sala de los Elementos del Palacio Viejo de Florencia, en el que la fortuna lleva una tortuga bajo el brazo, pero no hay tal. Tan lejos me hallaba de eso como de las quimeras hindúes. (599)

La *verdadera* significación de los símbolos del bosque que el narrador *naturalmente* conoce se legitima a partir de la desautorización del saber erudito. Mujica Lainez sencillamente podría haber evitado mencionar las deducciones de los especialistas, pero al desmontarlas explícitamente logra imponer una dinámica dialógica entre el saber que podríamos llamar académico, por una parte, y el testimonial, por otra, que es el aportado por el narrador. Una exégesis de los hechos que además se impone sobre un conocimiento formal a partir del recurso ficcional de la inmortalidad del narrador o, como la llama Schanzer (1986, 26 y 81), la técnica del “*I was there*”, trasunta una actitud que va mucho más lejos que un simple juego retórico. Para expresarlo con mayor claridad, la narración de Vicino no solamente pretende ser una interpretación de una obra de arte, sino que tiende al cuestionamiento de todo un sistema racionalista que, por ejemplo, concibe la historia en términos científicos y que, tras su pretendida objetividad, oculta la individualidad del historiador.

## “EL DESESPERADO DEL AMOR”: EL ASPECTO FÍSICO DEL DUQUE, UNA CLAVE PARA LA INTERPRETACIÓN

María Caballero (2000), en su libro citado, destaca el rol que ocupan en la novela los dos retratos pintados por Lorenzo Lotto, que son mencionados en varias ocasiones a lo largo de la narración y que revisten una importancia capital en su desarrollo por ser identificados con la imagen del protagonista y la de su padre. A propósito de los mismos, estudia el proceso de reconocimiento del duque y sus consecuencias:

La contemplación del retrato, el propio o el paterno remite a la pregunta por el sentido de la vida, por la esencia del ser humano. Esa indagación tiene mucho que ver con la pérdida del centro en las épocas de crisis histórica. Renacimiento y siglo XX tienen en común esa problemática: desterrado el teocentrismo, se produce una exaltación del hombre que no es capaz de llenar el vacío subsiguiente. Y este punto vuelve a convertir en posmoderna la novela *Bomarzo*. (150)

En relación con esto, y según deja en claro Abate (2004) a partir de la atenta lectura de los cuadernos que iba completando Mujica antes y durante la composición de la novela, la importancia de los dos retratos en la concepción de la historia está casi a la misma altura que la de la interpretación del parque de estatuas del castillo: “La idea de identificar a Pier Francesco Orsini y a su padre con sendos retratos de Lorenzo Lotto, es una de las primeras en la cronología de *Bomarzo* y ya se encuentra apuntada en el cuaderno número uno” (45).

La primera imagen que mencionaremos es la que se conoce como “Retrato de San Segismundo” en la que, de acuerdo con lo expresado por el duque, figura retratado Gian Corrado Orsini, su propio padre. La pintura, que está alojada en la iglesia de Santo Domingo, en Recanati, es visitada en una especie de peregrinación por el protagonista que quiere recuperar en su memoria el rostro de Gian Corrado, ya muerto:

aunque inmediatamente lo reconocí, ¡qué apartada, qué opuesta resultaba esa imagen de aquella, escondida hasta entonces en mi memoria, que yo recuperé al punto, cuando comparé el retrato de Lorenzo Lotto con el que afloraba por fin, intacto, nítido, de la bruma de mis recuerdos! (293)

Desde nuestro punto de vista, la escena en que el protagonista se enfrenta con la pintura de su padre es importante porque representa la problemática relación entre lo recordado y la realidad, que evoca el modo en que Mujica concibió la novela. Durante su permanencia en el recinto de la iglesia de Recanati, frente a la obra de arte, Vicino Orsini elabora una medulosa reflexión acerca del asunto:

¿Qué significaba ese retrato? ¿Qué me enseñaba? Empinado ante el altar, me esforzaba yo por interpretar su símbolo. ¿Quería decir que, frente a la verdad que creemos poseer como única, existen otras verdades; que frente a la imagen que de un ser nos formamos (o de nosotros mismos), se elaboran otras imágenes, múltiples, provocadas por el reflejo de cada uno sobre los demás, y que cada persona —como ese pintor Lorenzo Lotto, por ejemplo— al interpretarnos y juzgarnos nos recrea, pues nos incorpora algo de su propia individualidad, de tal suerte que cuando nos quejamos de que alguien no nos comprende, lo que rechazamos, no reconociéndolo como nuestro, es el caudal de su esencia más sutil, que él nos agrega involuntariamente para ponernos a tono con su visión de lo que para él representamos en la vida? (294)

En este fragmento reside una de las “claves para identificar a *Bomarzo* como nueva narrativa histórica”, ya que “a pesar del titánico esfuerzo de documentación, son otros los móviles del autor” (Caballero 2000, 151): se trata de conferirle un estatuto singular a la recepción de la obra, acorde a los más posmodernos recursos, que termina por configurar un texto “que no tiene nada que ver con la novela de recreación arqueológica” (151).

Si bien el fragmento de la novela citado es un pequeño pasaje de una reflexión que se extiende a lo largo de varias páginas, y las deducciones del narrador resultan bastante complejas, parece pertinente insistir en que la dinámica establecida entre la memoria del duque y la interpretación de Lotto acerca de la figura de Gian Corrado reproduce el movimiento análogo que se establece entre el duque histórico, como modelo, y la interpretación que Manuel Mujica Lainez hace de él para poder escribir la novela.

Más relevante en este sentido resulta la utilización de la otra obra de Lotto con la que Mujica identifica físicamente a su protagonista. Se trata del “Retrato del Gentilhombre en el estudio”, cuya superposición con el protagonista de la novela constituye, también, una atribución falsa en términos estrictamente historiográficos. Este nuevo retrato se acopla al de San Segismundo (pintado veinticinco años antes) en la sospecha, expresada por el narrador, de que el pintor que los plasmó pudo haber puesto mucho de sí mismo en ellos:



Seguramente hay en ambas imágenes, en la de mi padre y en la mía, mucho de Lorenzo Lotto, de lo que él era, encubría y combatía y solo se manifestaba en su pintura, pero los dos Orsini le brindamos, a un cuarto de siglo de distancia, con nuestras esencias oscuras, afines con la complejidad de su propia esencia, la ocasión anhelada de expresarse y de confesarse, expresándonos y confesándonos. (368-9)

Es evidente que nos encontramos ante una reflexión que describe mucho mejor la realización del libro que estamos leyendo que la de los cuadros en cuestión. Casi desde la primera página de la novela, el cuadro adquiere una preponderancia notable que se irá acentuando en la medida en que el narrador vaya aportando detalles sobre la forma en la que posó para Lotto y, también, cuando revele algunos secretos relacionados con el simbolismo de la obra, que “alcanzan una jerarquía fundamental en el cuadro, y son característicos del gusto de Lotto por los símbolos” (367).

Caballero (148-52) ha visto, en la simbología que se propone para interpretar el retrato, una cifra de la “poliédrica identidad” del protagonista y ha subdividido su descripción en tres partes. En este sentido, la autora se atiene casi exclusivamente a la dimensión individual, de modo que sus deducciones se limitan a señalar la incidencia que en ese sentido tiene la posmodernidad. En efecto, la estudiosa, que explica muy detalladamente las derivaciones de los símbolos y las implicaciones del autorreconocimiento del personaje, desatiende, sin embargo, la dimensión del retrato como un objeto histórico y como una obra de arte que es comentada desde la novela. En otras palabras, descontando la importancia de estudiar la falsa identificación del duque con el modelo y las subjetivas interpretaciones que realiza el narrador, sería importante también analizar de qué modo el “Retrato del Gentilhombre en el estudio” se relaciona, desde la novela, con la historia del arte y con el campo cultural, y las consecuencias que se desprenden de ello.

El asunto puede abordarse desde varios niveles diferentes. El más obvio y abundante es el técnico, que se refleja, por ejemplo, en los comentarios de Vicino sobre la destreza del pintor para esconder la deformidad física que lo tortura a lo largo de toda su vida:

Y no ha quedado ni un solo rastro, para el futuro, de tan palmarias y patéticas irregularidades; ni siquiera en mi maravilloso retrato por Lorenzo Loto, el de la Academia de Venecia, una de las efigies más extraordinarias que se conocen, en la cual no figuran para nada ni mi espalda ni mis piernas,

y en la que los pinceles de Magister Laurentius, cuando yo contaba veinte años, prestaron relieve a lo mejor que he tenido. (Mujica Lainez 2007, 23)

Acotaciones como esta, en relación con la maestría de Lotto, se repiten a lo largo de la obra y en algunos casos sirven para resaltar la paradoja del destino de un hombre que persigue la inmortalidad a través de diferentes medios, pero que siempre, por algún motivo, permanece en el anonimato (Puente Guerra 1994, 105).

Pero también podría pasarse a otro nivel más profundo que, aunque vinculado en cierta medida con la posmodernidad identificada por Caballero, no fue tratado en su trabajo. Nos referimos al hecho de que en la novela se establece un contrapunto dialógico con algunos textos de la historia del arte, como ser catálogos de museos y estudios específicos sobre el período en general o sobre Lorenzo Lotto en particular. Abate recoge de uno de los cuadernos de Mujica (el número 3), el comentario de Gino Fogolari acerca de esa pintura:

Es inútil fantasear en torno al personaje y al tiempo en que vivió; mejor sentir la obra solo como pintura. Ese ropaje negro, esa camisa blanca, esa cara pálida, descarnada, surcada de sombra y de dolor, y esas manos hacen de este desesperado de Amor, uno de los retratos más espirituales de Lotto. (en Abate 2004, 46)

Abate también demuestra que, al describir al protagonista en algunos pasajes de su novela, el escritor se apegó a esta caracterización, llegando incluso a aludir explícitamente al texto del crítico. Así, al comienzo del texto, después de dar cuenta de su malformación física, se propone mencionar también los aspectos positivos de su exterioridad y lo hace en los siguientes términos:

mi cara pálida y fina, de agudo modelado en las aristas; de los pómulos, mis grandes ojos oscuros y su expresión melancólica, mis delgadas, trémulas, sensibles manos de admirable dibujo, todo lo que hace que un crítico (que no imagina que ese personaje es el duque de Bomarzo, como no lo sospecha nadie y yo publico por primera vez) se refería a mí sagazmente, adivinándome con una penetración psicológica asombrosa, y designándome *Desesperado del Amor*. (Mujica Lainez 2007, 23)

Como se ve, no solamente recurre a la designación de Fogolari que registraba en los apuntes de trabajo y con la cual cierra la cita, sino que la descripción en general del retrato (y por extensión de la personalidad del narrador) coincide

con la que propone el afamado crítico de arte en el fragmento transcrito más arriba. Pero la operación sobre la historia del cuadro y sus significados no se detiene allí, sino que se dirige a una interacción explícita con los críticos y los historiadores de arte. Bajo el amparo de lo que Schanzer denomina la técnica del *I was there*, es decir, a partir de la ilusión de inmortalidad creada mediante la reencarnación de Vicino en el escritor sudamericano que recientemente ha “recuperado” la memoria de su vida pasada, la voz narrativa cuestiona algunas hipótesis propuestas desde los discursos formales. Esto sucede, por ejemplo, cuando el narrador manifiesta sentirse herido en su amor propio porque el modelo del retrato ha sido identificado, por un crítico de arte, con Ludovico de Avolante:

Por ello me duele que no se sepa que ese personaje [...] es Pier Francesco Orsini, duque de Bomarzo, y que algún comentarista proponga para modelo del mismo a un señor Ludovico Avolante. (Mujica Lainez 2007, 369)

Frente a la especulación del crítico, el narrador, a raíz de su experiencia de los hechos, tiene una autoridad que lo impulsa a corregir las hipótesis. Como decimos, se trata de una mecánica que se repite a lo largo de la obra, llegando en varias ocasiones al extremo de poner en tela de juicio los presupuestos de los especialistas más reconocidos sobre el tema. Un caso que podríamos considerar paradigmático es cuando el narrador discute abiertamente (y con algo de humor) a Bernard Berenson:<sup>9</sup>

lo que sí sé y proclamo y mantendría ante el sabio Berenson si se levantara de la tumba, es que yo serví de pauta en el palacio Emo de Venecia, el año 1532, para que Magister Laurentius pintara el discutido retrato del gentil-hombre. Por lo menos hasta 1572 el óleo estuvo en el castillo de Bomarzo. Desconozco qué fue de él más tarde, de él y de los Tizianos. Mis descendientes me han saqueado; han desparramado lo más mío. No contaban con que alguna vez me sería dado el privilegio sobrenatural de escribir estas páginas. (Mujica Lainez 2007, 369)

No es casual que Mujica elija a Berenson, quien, además de revalorizar en el albor del siglo XX al pintor renacentista que había caído en el olvido,

---

9. Este crítico fue una auténtica eminencia sobre el Renacimiento y, particularmente, sobre Lorenzo Lotto, acerca del cual publicó un famoso y pionero estudio en 1894. En efecto, hay que recordar que el pintor veneciano era poco conocido por esa época y que adquirió relevancia gracias a *Lorenzo Lotto: an essay in constructive art criticism*, el libro de Berenson.

introdujo un método más científicista en los tratados de arte. En efecto, lo que el narrador impugna en el pasaje citado es un tipo de discurso que se pretende sólidamente fundamentado pero que, en definitiva, está desarrollado a partir de una serie de documentos dispersos.

Para entender el socavamiento que plantea la novela sobre la pretendida solidez del discurso histórico de base científicista, basta con comparar el fragmento que hemos citado con las palabras que abren el prefacio de Berenson a la segunda edición de *Lorenzo Lotto: an essay in constructive art criticism*:

This book has another object in view than the bringing together of mere information regarding Lotto. It is an attempt to reconstruct Lotto's character, both as a man and as an artist. Consequently only such data as served this purpose have been considered. No document that can throw light on the painter's career, no authenticated work, at all accessible, has been neglected. (1905, vii)

Berenson aplica en su libro una racionalidad que los estudios sobre arte no tenían a menudo, y aunque el debate se enriquecería mucho con el análisis de su libro, no podemos encararlo aquí por razones de espacio. Sin embargo, nos parece indispensable, para completar nuestro acercamiento a Berenson, resaltar que es él mismo, hablando de sí en tercera persona, quien se ocupa de dejar en claro que sus intereses no son permanentes: “Pero el punto de vista sostenido por el autor hace ocho o nueve años, cuando compuso por primera vez este libro, estaba determinado por intereses que entonces parecían mucho más importantes que ahora” (ix; la trad. es mía).

Lo cual, consciente o inconscientemente, supone la introducción de una cuota de subjetividad en la conformación de un estudio que apuntaba a ser lo más objetivo posible. Revisando los fundamentos sostenidos y aplicados en la primera edición de la obra, Berenson continúa desenmascarando las debilidades del método:

But he feels [el autor] bound to confess that he now concerns himself little with the work of art as a document in the history of civilization, and laments the confusion that such an interest is apt to create between historical and aesthetical standards. He feels even more greatly bound to warn his readers against the assumption that in art there is such a thing as progress. Technical advance there has been and may be, but it is by no means identical, nor even coincident with advance in art. (ix)

Es decir que, en cierta medida, las afirmaciones del duque sobre la falibilidad del discurso cientificista aplicado a la historia en general o a la historia del arte en particular son confirmadas por las afirmaciones de uno de los representantes paradigmáticos de ese mismo discurso. Desde el punto de vista planteado en estas páginas, a partir de fragmentos de su libro como los precedentes, es posible determinar que Mujica Lainez ha seguido un camino inverso, con el fin de poner de manifiesto las contradicciones y zonas inseguras inherentes al planteo academicista.

## CONCLUSIONES

Tanto la vida histórica del protagonista como la significación de su *boschetto*, ambos ejes centrales de *Bomarzo*, permanecen aún hoy en gran medida como incógnitas para la historiografía. Se sabe que Mujica Lainez partió del monumento lítico para reconstruir la vida del personaje, pero su interpretación es absolutamente libre y, así como arribó a la conclusión de que las estatuas representan aspectos biográficos del duque y de que cada una simboliza un suceso de su vida, también hubiera sido posible que arribara a otras explicaciones porque, en definitiva, la clave de la interpretación se desconoce:

en la dialéctica entre novela e historia, recorrió el camino inverso: en gran medida no partió de la historia para construir la novela, sino que —al modo del relato mítico— se valió de los testimonios artísticos que perduraron para reinventar la historia. (Abate 2004, 51)

La diferencia entre mito e historia que Abate sintetiza en este fragmento es, en cierta medida, la mirada posmoderna, legitimadora de versiones alternativas sobre los acontecimientos, versiones de las cuales la historiografía no logra (o no quiere) dar cuenta. Es en ese sentido, en el cual la novela articula el socavamiento de la concepción histórica basada en el testimonio documental, que responde a los lineamientos de la nueva narrativa histórica.

Como hemos visto, la compleja interacción que se verifica entre los datos extranarrativos (mayoritariamente autobiográficos), el paratexto de la dedicatoria y la diégesis de *Bomarzo* propiamente dicha impulsan la lectura autoficcional de la novela. El autor ha procurado desestabilizar, de ese modo, la diferenciación entre lo ficticio y lo no ficticio. Se trata de un aspecto relevante en sí mismo pero, también, porque resulta significativo ponerlo en

relación con su contexto cultural. Está claro que la intención de Mujica Lainez no fue la de disfrazar detrás de algún personaje su punto de vista personal o su experiencia real, tal como se practica en la novela autobiográfica, sino que buscó, a través de Pier Francesco, concretar lo que Alberca llama el anhelo del individuo contemporáneo de vivir otras vidas. Esto se lleva a cabo de un modo bastante complejo, en el que la identificación juega un rol preponderante y ambiguo, ya que no es fácil saber qué partes son una trasposición autobiográfica de Mujica Lainez y qué partes son ficción.

Constatado el hecho de que *Bomarzo* es una obra que supera el concepto de novela autobiográfica y que, además, se sitúa en el ámbito de la ficcionalización del yo, es pertinente preguntarnos sobre las significaciones que esta opción estética acarrea, y también sobre sus repercusiones en el campo literario. Para ello es muy importante recordar que *Bomarzo* no solamente es la primera novela de Mujica en la que el escritor aparece ficcionalizado de un modo indudablemente autorreferencial sino que, como lo han expresado muchos estudiosos, es un cambio de paradigma en relación con los temas y ambientes que venía utilizando en su poética.

Una de las claves en este sentido se encuentra en la caracterización del personaje. El duque de Mujica es una figura sobre la cual los críticos no han dejado de destacar su crueldad sin límites, su egocentrismo, su egoísmo, la falta de escrúpulos de que hace gala, su lascivia y su cobardía, entre otros. También esta acumulación, casi grotesca, de caracteres negativos es fundamental para confirmar la naturaleza autoficcional de la novela. En ese sentido, Alberca (2007, 280) señala que la narración autoficcional suele incluir un tratamiento irónico, paródico o francamente negativo del personaje que representa al autor:

Al autor de autoficción no le queda otra salida que mostrar de sí mismo una imagen negativa o degradada para vencer la resistencia del lector. Al presentarse ante este como débil, sumiso, temeroso, indeciso, ridículo, depresivo o malvado, persigue la cercanía y la complicidad de los lectores. Los gestos de autocrítica y autoderrisión son actos de aparente sumisión, incluso de humillación, de un personaje de papel, que, cual sosías, protege a la persona del autor.

En *Bomarzo* no solo se puede apreciar esta serie de características sino que, curiosamente, se presentan casi en el orden en que Alberca las ha mencionado. Así, en su infancia el duque es débil y sumiso, a medida que crece se vuelve malvado y sombrío. La indecisión, la ridiculez y la autocrítica feroz

acompañan todo el relato y caracterizan el tono narrativo utilizado por Mujica Lainez, tal como lo hemos podido observar en los apartados finales del párrafo precedente.

Es innegable, por lo tanto, que la cuestión señalada por el crítico español conlleva un profundo cambio de enfoque si se acepta la propuesta para releer la novela desde la autoficción, porque apunta al núcleo generador de la obra en sí misma. En otras palabras, al enfrentarnos con *Bomarzo* como novela autoficcional, nos vemos obligados a plantear una serie de interrogantes que, aunque no tienen una respuesta única, resultan útiles para comprender el modo en que la novela de Mujica Lainez se separa de la novela autobiográfica. Así, sobre la base ineludible de que los elementos ficcionales coexisten en el personaje con los autobiográficos, la primera cuestión que podría plantearse es qué aspectos de su duque Mujica hubiera querido que fueran suyos. En segundo lugar, debemos preguntarnos qué zonas reales de su vida pretende revelar el escritor con el juego ambiguo de la autoficción, de modo que se siembren dudas sobre su veracidad. Temas como la homosexualidad, la perversidad, la autocensura, entre otros, podrían constituir líneas de investigación derivadas de estos dos interrogantes.

Ya que hemos insistido en la pertinencia de leer *Bomarzo* de acuerdo con las directrices que instala el gesto de la autoficción, podemos también señalar que la morfología del discurso histórico en *Bomarzo* explicita la existencia de una manipulación, consciente y sistemática, del mismo. Lo que en nuestra opinión habilita a suponer que la narración de Pier Francesco, puntualmente la configuración del narrador que hemos analizado en las páginas precedentes, procura la exhibición manifiesta del mecanismo con un propósito puramente estético pero, también y sobre todo, ideológico. Para decirlo más llanamente, lo que la inmortalidad del duque permite revelar es la falibilidad del método científico, que esconde sus vacilaciones subjetivas detrás de la presunta solidez del discurso anclado en el documento. En este sentido, no parece interesar demasiado si para lograr ese socavamiento, el autor (a través del narrador) se vale de la historiografía en general o de la historia del arte en particular, ya que ambas disciplinas se nutren de los mismos fundamentos y ambas están orientadas por la misma ilusión de objetividad y cientificismo que se busca desautorizar. ✱

## Lista de referencias

- Abate, Sandro. 2004. *El tríptico esquivo: Manuel Mujica Láinez en su laberinto*. Bahía Blanca: Universidad Nacional del Sur.
- Alberca, Manuel. 2005-2006. “¿Existe la autoficción hispanoamericana?”. *Cuadernos del CILHA* 7/8: 115-33.
- . 2007. *El pacto ambiguo: de la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Battista, Vicente. 1963. “Bomarzo”. Reseña. *El Escarabajo de Oro* 20: 31-24.
- Berenson, Bernard. 1905. *Lorenzo Lotto: an essay in constructive art criticism*. Londres: George Bell & Sons.
- Buch, Esteban. 2003. *The Bomarzo affair: ópera, pervasión y dictadura*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Caballero, María. 2000. *Novela histórica y posmodernidad en Manuel Mujica Láinez*. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- Colonna, Vincent. 1989. *L'autofiction, essai sur la fictionnalisation de soi en littérature*. Mémoire de doctorat, EHESS.
- Cruz, Jorge. 1996. *Genio y figura de Manuel Mujica Láinez*. 2ª ed. Buenos Aires: EUDEBA.
- Hutcheon, Linda. 2000. *A theory of parody: the teachings of twentieth-century art forms*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press.
- Menton, Seymour. 1993. *La nueva novela histórica de la América Latina, 1979-1992*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Mujica Láinez, Manuel. 2007. *Bomarzo*. 9.ª ed. Buenos Aires: Debolsillo.
- Ni Metz, Diego. 2014. “Ramarzo-Boyuela: la recepción de *Bomarzo* y de *Rayuela* en *El escarabajo de oro*”. En *Conversas sobre Julio Cortázar*, 105-21. Porto Alegre: Armazém Digital.
- Piña, Cristina. 1986. “Historia, realidad y ficción en la narrativa de Manuel Mujica Láinez”. *Sur*, 358-9: 173-86.
- Puente Guerra, Ángel. 1994. “Un aleph en la narrativa de Manuel Mujica Láinez: Bomarzo”. Tesis doctoral, Universidad de Maryland.
- Schanzer, George O. 1986. *The persistence of human passions: Manuel Mujica Láinez's satirical neo-modernism*. Madrid: Tamesis Books.
- Vázquez, María Esther. 1983. *El mundo de Manuel Mujica Láinez*. Buenos Aires: Editorial de Belgrano.