

**Entre la literatura fantástica y la novela histórica.
El escarabajo (1982) de Manuel Mujica Lainez.**

**Inauguraldissertation
zur Erlangung des Grades Dr. phil.
vorgelegt
im Fachbereich Sprach- und Literaturwissenschaften
der Bergischen Universität-Gesamthochschule Wuppertal**

von

Emilia Merino Claros

aus

Málaga

Wuppertal, im September 2001

Die vorliegende, für den Druck geringfügig überarbeitete Studie wurde im September 2001 vom Fachbereich Sprach- und Literaturwissenschaften (FB 4) als Dissertation angenommen.

Mein Dank gilt insbesondere Joachim Küpper, der mich betreut und immer wieder mit Anregungen und Ideen ermuntert hat, sowie Gert Pinkernell für die sorgfältige Lektüre und die kritischen Anmerkungen. Mein aufrichtiger Dank gilt ebenso Elizabeth Stein für ihre freundlichen und klugen Ratschläge. Enrique Baena Peña hat mich ermutigt meine Studien in Deutschland fortzusetzen.

Susanne Zepp, Belén Molina Heute, Sabine Bückmann de Villegas und Francisco López Serrano bin ich für anregende inhaltliche Diskussionen und ihren freundschaftlichen Beistand verbunden.

Mein besonderer Dank gilt meinem Mann Philipp. Ohne seine Geduld, sein Vertrauen und seine Unterstützung wäre diese Arbeit nicht möglich gewesen, ebenso wenig ohne den liebevollen Rückhalt meiner Eltern Rosalía und Juan. Ihnen dreien sei die Arbeit gewidmet.

Este trabajo está dedicado a Philipp por su infinita paciencia, cariño y confianza, y sobre todo por haberme animado a continuar, y por supuesto a mis Padres, Rosalía y Juan, por todo su apoyo, ilusión y amor.

A los tres, gracias por creer en mi trabajo.

Índice

1. Introducción	3
2. Resumen del argumento	20
2.1 Capítulo tercero: <i>La prostituta de Naucratis y el comediógrafo de Atenas</i>	28
2.2 Capítulo cuarto: <i>Asesinatos romanos</i>	40
2.3 Capítulo quinto: <i>Los dormidos, los ángeles y los otros</i>	50
3. Los personajes	60
4. Temas principales y secundarios de <i>El escarabajo</i> y de la narrativa laineciana	80
5. Delimitación del concepto de novela histórica frente a la nueva novela histórica	115
6. <i>El escarabajo</i> y su relación con la literatura fantástica	142
7. La influencia menipea y el género picaresco	163
8. Influencias literarias en <i>El escarabajo</i>	176
9. Conclusiones y síntesis final	187
10. Bibliografía	195
10.1 Obras del autor	195
10.2 Bibliografía general	197

1. Introducción

Porque Mujica Lainez, que compartió con Borges el declive de su clase y la lucidez para atestiguarlo, sabía, como el autor de *La cifra*, que los únicos paraísos no vedados al hombre son los paraísos perdidos.¹

El siguiente estudio tratará la penúltima novela, *El escarabajo* (1982), del escritor argentino Manuel Mujica Lainez² (1910-1984), y empezará subrayando que Mujica no pertenece a lo que la crítica literaria denominó o denomina el “boom hispanoamericano” de los años ochenta, sino más bien a un grupo reducido de escritores independientes y difícilmente clasificables dentro del panorama de la literatura hispanoamericana actual. Como tampoco entraría en el grupo de los escritores comprometidos políticamente, sino más bien entre aquellos que se mantuvieron al margen de los vaivenes de la política y se dedicaron única y exclusivamente a crear literatura sin otra finalidad que el arte por el arte.

Así, Ángel Puente Guerra opina al respecto:

[...] se trata de un autor injustamente postergado por la crítica. Creemos que dicha postergación se debe, en parte, al hecho de haber sido contemporáneo de Jorge Luis Borges (1899-1986). La fama y el prestigio internacional de que gozó Borges alcanzaron tal magnitud que pudieron opacar a toda una generación de escritores argentinos, reduciéndolos a la condición de figuras secundarias. Se nos objetará que algunos nombres, como los de Cortázar, Sábato o Bioy Casares no fueron ignorados por la crítica. Es cierto. Pero

¹ Fleming, Leonor: Introducción a *Los ídolos* de Manuel Mujica Lainez, Madrid 1999, p. 58. Fleming en su nota a pie de página de esta cita nos remite a Marcel Proust, que escribió “Les vrais paradis sont les paradis qu’on a perdus”. Y que enlaza a Mujica con el escritor francés, figura constante en su obra.

² En este trabajo se ha optado por citar al escritor argentino tal y como arriba aparece, obviando las tildes tanto en su primer apellido como en el segundo. Incluso la misma crítica no se pone de acuerdo a la hora de nombrar y citar al escritor argentino y así nos encontramos con todas estas posibilidades: Mujica Láinez, Mújica Lainez, Mújica Láinez o Mujica Láinez. Diana García Simón refuerza nuestra opción al elegir también los apellidos sin tilde.

creemos que en el relegamiento de que fue objeto Mujica Lainez incidió otra circunstancia: Manucho, ese alter ego del escritor, prototipo del dandy porteño, frecuentador de cocktails y reuniones mundanas, temible por su incisiva irónica y cuyas *boutades* se comentaban en todo Buenos Aires, acabó convirtiéndose en un arma de doble filo. Mujica Lainez elaboró minuciosamente la figura de Manucho como si se tratase de uno de sus personajes de ficción, pero el personaje terminó devorando al escritor, y muchos pensaron —y piensan todavía— que alguien tan frívolo sólo puede producir literatura frívola.³

Esa acusación de frivolidad marcará prácticamente toda la carrera literaria del autor, quien constantemente tuvo que defenderse de esa etiqueta para ser tomado en serio, como ponen de manifiesto estas palabras de Leonor Fleming:

[...] En el fragor de las polémicas entre coetáneos, en las que se mezclan celos sociales, prejuicios y otros condimentos extra o intraliterarios, alguien acusó de frívolo a Mujica Lainez. Éste con un gesto mundano y sin frivolidad, rebatió con argumentos: un frívolo no escribe treinta libros. Su bibliografía da testimonio de su intensa actividad [...].⁴

El mismo Mujica nos da a conocer su disconformidad sobre ese uso estereotipado de su persona, haciendo hincapié, en una entrevista, en esa falsa “imagen” que se tiene de él:

—Señor Mujica, dicen y no puede menos que reconocer, que su imagen es la de un gran señor, un dandy, un ser difícil, insoportable, burlón, desagradable...

—No es cierto, no es cierto, es lo que la gente desea que sea, porque completa la idea del personaje que creen que soy. La verdad es que soy optimista, generoso, amigo de mis amigos, deseoso de estar alegre y ser

³ *Un aleph en la narrativa de Mujica Lainez: Bomarzo*, Ann Arbor Michigan 1994, p. 4.

feliz. Siempre he tomado lo mejor de la vida. ¿Epicúreo? Alguna religión hay que tener, ¿no es ésta la suya?⁵

Pero sobre todo la indiferencia con la que Mujica evita los problemas políticos no le hace especialmente popular⁶, comparado por ejemplo con su compatriota Manuel Puig y tantos otros escritores argentinos comprometidos frente a la Dictadura⁷.

Es cierto que Mujica se mantiene al margen, incluso en los momentos de la guerra de las Malvinas contra Inglaterra, aunque expresa su preocupación y perplejidad ante esta contienda durante una de las entrevistas realizadas en Madrid con motivo de la presentación de *El escarabajo* dice que “tantos unos como otros han procedido precipitadamente. ¡Por supuesto que las Malvinas son nuestras! Eso es

⁴ Fleming (1999), p. 16.

⁵ Guardia, María Asunción: “Amor de escarabajo”, *La Vanguardia*, Barcelona 1982, p. 46.

⁶ García Simón (1998, p. 167) matiza al respecto: “A pesar de tomar parte en las tendencias temáticas que se observan en la narrativa argentina actual, la obra de Mujica Lainez prácticamente no se traduce, se analiza poco y se reedita menos. Los años noventa hubiesen sido hipotéticamente el momento indicado para que las obras de Mujica Lainez se publicaran, se releyeran o se trataran científicamente, sin embargo, el escritor ha llegado nuevamente tarde y ahora es relegado por todo lo que *no* hizo: no abandonar el país, no colaborar tampoco con el régimen, no pronunciarse abiertamente contra la opresión, como otros colegas lo hicieron (aunque muchos intelectuales recién se pronunciaron una vez terminada la dictadura).”

⁷ La siguiente cita, (firmada solamente con las iniciales del nombre), pone de relieve la poca atención de la crítica hacia la figura y la obra de Mujica Lainez y los motivos de ésta: “El “boom” literario hispanoamericano ha dejado a Manuel Mujica Lainez en la orilla, tanto de los “senior” como García Márquez o de los “junior” como Puig o Bryce Echenique. Las razones son obvias. No trata en sus libros sobre déspotas o tiranos del “sertao” o de la selva de Piura, sino refinados condes renacentistas o en todo caso viejos unicornios medievales o fastuosas noches argentinas de una gran época. Es el novelista de los estados de ánimos, de las melancolías sutiles, de la penetración psicológica, que refracta tantos los distintos tiempos como los diferentes personajes. Hoy por hoy es el novelista más leído en su país. Quizá porque no tiene una correspondencia puntual entre los autores del “boom latinoché”. Y su mundo sabe a exotismo, y presenta el ritual de un alquimista de la Edad Media. Pero sobre todo, porque posee el discreto encanto aristócrata de nuestro siglo. No es difícil compararlo con Giuseppe Tomasi de Lampedusa o con nuestro Lorenzo de Villalonga. [...] Mujica Lainez posee —y de ahí el encanto maléfico de su universo— el don de descifrar los enigmas, de dar voz a personajes olvidados, de recoger el mensaje perdido de las civilizaciones.” En F.M.R: “Juicio crítico”, ABC (1. 5. 1982), Madrid, 1982, p. 8.

indiscutible..., pero no creo que hay isla en el mundo que justifique la muerte de un puñado de inocentes”.⁸

Debido a esto Antonio Cerrada Carretero comenta al respecto que:

Cabe decir, una vez más, que el autor no parece haber tenido otras motivaciones al escribir esta novela que las puramente estéticas, aparte de la necesidad de dar cauce al río poderoso de su imaginación. En otras palabras, esta novela, publicada en abril de 1982, en un momento de grave situación política y social en la Argentina, no refleja en ninguna de sus páginas las preocupaciones y las inquietudes del pueblo y los intelectuales argentinos, que todavía en esas fechas sentían la necesidad de *comprometerse*. Pero esto no nos ha de extrañar en un autor que desde siempre ha permanecido al margen de la realidad argentina, para encerrarse en sus novelas y refugiarse en las fantásticas y fabulosas cortes europeas, en la magia de un pasado muerto, en las recónditas grandezas de la historia o en la belleza sobrenatural y universal de los mitos. [...] aclara también en parte la razón por la cual la crítica social-realista apenas se ha ocupado de este autor, relegándole al olvido, cuando no al rechazo abierto, entre muchos intelectuales de izquierda.⁹

¿Pero cómo aproximarse a un autor que “se encierra” y “se refugia” en la literatura? ¿Qué se evade en paraísos perdidos, en cortes fabulosas, que se olvida de la realidad? Quizá, la mejor aproximación a su concepción del mundo y de su literatura sea a través de su biografía, trazando, de esta manera, las líneas que nos servirán para esclarecer y dilucidar su obra.

Manuel Mujica Lainez nació en Buenos Aires el 11 de Septiembre de 1910 en el seno de una arraigada e importante familia bonaerense, hecho que se reflejará en su obra de una manera constante. Su filiación

⁸ Barasategui, Blanca: “Manuel Mujica Lainez, el pasado fantástico”, ABC, Madrid 1982 (1-5-1982), p. VIII.

⁹ *La narrativa de Manuel Mujica Lainez*, Madrid 1990, pp. 532-533.

a un mundo a punto de desaparecer, como fue la aristocracia y elite porteña, produce en él unas señas de identidad que dejarán una profunda huella en su producción literaria, como constata Luis Antonio De Villena¹⁰:

Manuel Mujica Lainez pertenece —dentro de una herencia singularizada— a un tipo de hombres que entienden el individualismo como distinción y como rebeldía. Rebelión no contra los demás, considerados como conjunto de seres individuales, sino contra la sociedad como sinónimo de gregarismo, de castración de lo que hace a cada cual, por encima de máximas y dogmas, ser quien es. [...] Sabe que el brillo —en la conversación, en el mundo— debe mostrarse sin estridencias. [...] Sabe que el patrioterismo no debe existir, y gusta del llamado cosmopolita que, a su vez, no excluye el amor a la tierra propia. [...] Rebelión, brillo y derrota (con máscara quizá) que es el dandysmo. La actitud y cosmovisión de Mujica Lainez.

Tanto por línea paterna como materna, Mujica Lainez provenía de dos de las principales familias de la aristocracia rioplatense, que habían ido perdiendo, después de la revolución peronista paulatinamente, gran parte de su poderío económico e influencia política. Como comenta Antonio Cerrada Carretero¹¹:

El hecho de haber nacido en el seno de una familia acomodada y de gran raigambre en la Argentina, tanto en el campo de la política como en el de las letras (por una y otra rama), pudo condicionar su excelente educación, así como su amor por la belleza, el arte y la literatura [...]. Todo ello contribuyó a aquilatar su buen gusto, adquiriendo unos hábitos exquisitos, propios de un dandy, más refinados que lujosos, todo lo cual se refleja de

¹⁰L.A.D.V: *Antología general e Introducción a la obra de Mujica Lainez*, Madrid 1976, pp. 14-15.

¹¹ A.C.C.: *La narrativa de Manuel Mujica Lainez* (1990), p. 1348.

forma constante en su narrativa: inclinación hacia un puro esteticismo y afición a los ambientes culturales. Esta forma de vida y el hecho mismo de haberse podido educar en Europa, le permitió adquirir —desde posiciones políticas liberales— una visión del mundo escéptica, irónica y escasamente críticas que luego habría de reflejar en muchas de sus obras.

Mujica, aunque por edad no perteneció a la generación del 80¹², punto álgido de la clase alta porteña de la que formaron parte tanto su abuelo paterno como materno, desempeñando ambos un gran papel, sí que se podría incluir en ella¹³ debido a sus afinidades y concepción del mundo, más acorde con la estética de sus abuelos que la de su propia generación.

¹² Cristina Piña en un interesante artículo estudia las implicaciones ideológicas en la obra de Mujica Lainez y su vinculación con las premisas de la generación del 80. Hace hincapié especialmente en el hecho de que este aspecto de la narrativa de Mujica Lainez apenas ha sido tratado por la crítica, y esto le parece paradójico, ya que para ella “el autor, fundamentalmente a través de la serie de novelas y libros de cuentos canónicamente conocidos como la *saga porteña*, eligió un discurso relacionado de manera directa con lo ideológico, al proponerse una autopsia de la clase alta argentina, desde su apogeo en el 80 hasta su decadencia”. Respecto a la generación del 80 matiza que: “No es ningún hallazgo señalar la vinculación ideológica de Mujica Lainez con la generación del 80, pues ello ha sido destacado por diversos críticos y por el autor mismo. Ahora bien, ¿en qué consiste dicha vinculación y cómo la captamos, no ya a partir de su origen familiar, directamente entorchado con cierto hombres centrales de tal generación —Miguel Cané, Manuel Lainez—, sino en su obra? Asimismo, ¿cómo se recupera esa ideología concreta —liberal en lo económico, conservadora en lo político, esteticista y extranjerizante en lo cultural y en las formas de vida social— en un autor que, como Mujica Lainez, escribe cincuenta años más tarde? [...] Según acertadamente Noé Jitrik en su esclarecedor estudio sobre dicho período, hay una serie de rasgos que caracterizan a la praxis de los hombres del 80, de los cuales, personalmente, destaco tres: son simultáneamente *guerreros* —en el sentido de luchar por el poder político y realizar, a partir de que lo detentan, las renovaciones institucionales que dan como resultado la Argentina moderna—, *patriarcas* —pues fundan las grandes estirpes oligárquicas, al insertar a las familias patricias, tanto en el mencionado proceso institucional, como en la capa superior del poderío económico [...]— y *artistas*, tanto en su vida, marcada por el dandysmo, como en su aporte a la literatura. Esta triple condición será la que Mujica Lainez interrogue desde su obra como valedera para la perduración del individuo más allá del «ultraje de los siglos», optando por la del arte como único recurso realmente efectivo para derrotar el tiempo e inscribir al sujeto en la inmortalidad” (“Los indicadores ideológicos en la obra de Manuel Mujica Lainez”, en: *La periodización de la literatura argentina*, Actas del IV Congreso Nacional de Literatura Argentina, vol. 3, Mendoza 1987, pp. 81-83).

¹³ “[...] la generación del 80 fue esteticista en un doble sentido: Por un lado, hizo de la valoración y la posesión del objeto bello un rasgo de clase, en el que «distinción», «gusto» y «aristocracia» se revelaban; por otro lado, porque trasladó a la esfera de la vida cotidiana dicha mentalidad estetizante, la cual coaguló en el tipo de *dandy porteño*”. Piña (1987), p.

Buenos Aires y la clase alta porteña se convierten de esta manera en material literario en la obra de Mujica, dando lugar al “ciclo porteño”, como ha sido denominado por la crítica literaria y por el que el autor es conocido y admirado en la Argentina. Pero Mujica además de haber convertido a Buenos Aires en una ciudad con leyenda y pasado mítico, añadiendo de esta manera “color local” a su producción literaria, se podría definir asimismo como un autor cosmopolita, debido a su formación académica en Francia, donde vivió casi dos años durante su adolescencia y donde llegó a estudiar dos cursos de bachillerato, experiencia que le marcó profundamente y que es rastreable a todas luces en su obra. El viejo continente, especialmente Francia, formarán parte del universo literario del autor. Esta actitud europeizante enlaza directamente con el carácter de la metrópolis argentina, Buenos Aires, tildada de europea¹⁴ en América Latina.

España, Francia y en definitiva Europa, el viejo mundo, formarán parte de su universo narrativo, tanto como su Buenos Aires natal, y en definitiva Hispanoamérica.

De Villena corrobora nuestras palabras añadiendo que:

84.

¹⁴ De Villena comenta a propósito en su *Introducción a la obra de Mujica Lainez* que “Argentina se ha caracterizado de los demás países de la América Latina por un arraigamiento teñido fuertemente de cosmopolitismo. Por una singularidad europeizante, que no es Europa, porque está sobre suelo de su propio continente, y en él tiembla y se nutre. [...] Así, no es imposible definir a la literatura argentina como un europeísmo americano, que participa de ambos y que se resuelve finalmente en una notable individualidad. Porque su americanismo es siempre *particular*, y su cosmopolitismo, por su tono, por su misma circunstancia añorante, es claramente americano. De ahí que tantos autores argentinos quedaran inicialmente fuera de aquel ya caduco *boom* de la novela hispanoamericana, porque el tono propio de la literatura argentina —más singularizado— quedaba fuera de la primera coordenada *políticoamericanista* del *boom*. Porque si Vargas Llosa, García Márquez, Lezama Lima, Carpentier e incluso Miguel Ángel Asturias (antes) y Cabrera Infante o Severo Sarduy, más recientemente, realizan una escritura americana (en el camino muy amplio de *La Vorágine*, por ejemplo), Borges, Mujica Lainez y Bioy Casares —por citar sólo unos nombres— son esencialmente argentinos. Y ése es su *americanismo*, que por supuesto existe, y ese también su universalismo. No hay selvas, ni tiranos, ni trópico

[Mujica] ha sabido unir en su obra una disposición típica de la literatura argentina —el americanismo europeísta— con una tradición que le venía de cultura y de familia. La tradición mejor del patriciado, del culto a la estética y a los libros y a los destinos trágicos. [...] El resultado es la cosmovisión estupenda del *déclassé*, del autarca —el dandy— y un país narrativo, unos textos, por cuyos ríos es grato navegar y en cuya geografía placentera se guarda, como los días deliciosos en que la vida cumple, amorosamente en la memoria.¹⁵

Sus comienzos como escritor serán a través de la poesía, género que abandonará muy pronto por la narrativa, quizá influenciado por su labor como periodista en *La Nación*, y por el escaso éxito que tuvo, ya que como él mismo se definió fue un poeta mediocre. De hecho sus largos años en la redacción del periódico porteño no sólo le otorgarán esa claridad y concisión a la hora de escribir, sino también una ampliación de sus horizontes debido a todos los viajes que realizó como corresponsal del periódico, y que se reflejarán de una manera u otra en su obra. Como lo dirá él mismo en una entrevista: “El periodismo enseña mucho. Nos enseña a medir exactamente lo que aspiramos a expresar. Nos enseña a escribir claramente, para que todos nos comprendan.”¹⁶

Los muchos años consagrados al periodismo hacen de Mujica un claro exponente de la relación entre la literatura y el noble oficio de la escritura. Por eso para Fleming conviven en Mujica: “[...] el intelectual y el hombre mundano. La literatura es para Mujica una forma de vida; el “ocio” un medio para consagrarse a la lectura y la escritura sin descuidar la mundanidad; la narración, el testimonio de un tiempo y el

barroco, sino una América que mira a Europa (y así se singulariza) y disquisiciones y letras, que no excluyen laberintos de placer o de desaliento” (De Villena [1976] p. 11).

¹⁵ De Villena (1976), p. 33.

¹⁶ Reinoso Aldao, Jorge: “Palabra y presencia de Manuel Mujica Lainez”, *Litoral de San Fe* (18-8-1963), 1963.

espacio que le tocó vivir, y de otros que le tocó soñar; sus cuentos y novelas son memoria de la aristocracia terrateniente rioplatense, su encumbramiento y decadencia vertiginosos.”¹⁷

Pasando ahora a la extensa producción literaria de Mujica, compuesta por más de treinta obras, ésta se podría sistematizar siguiendo varios modelos diferentes. Así Blas Matamoro propone una clasificación según períodos:

La obra de Mujica Lainez admite ser clasificada en períodos que coinciden con modalidades. Hay libros iniciales (*Don Galaz de Buenos Aires, Glosas castellanas*), su período porteñista (*Misteriosa Buenos Aires, Aquí vivieron, Los ídolos, La casa, Los viajeros, Invitados en El Paraíso*), una época historicista y cosmopolita (*Bomarzo, El unicornio, El laberinto, De milagros y melancolías, Crónicas Reales*) y un retorno al mundo de la *café society* argentina en *Cecil, Sergio, Los cisnes y El gran teatro. El escarabajo* juega como síntesis de toda la obra, sea porque toca las atmósferas y tiempos recorridos, sea porque hace protagonizar el relato a uno de los agentes constantes de Mujica: la obra de arte.¹⁸

Pero para dar una visión más completa y globalizadora del corpus literario de Mujica, y tener las herramientas necesarias para encuadrar la obra que tratamos, reproducimos a continuación dos modelos distintos para clasificar la obra del escritor argentino, el de Cerrada Carretero y el de Sorkunde Francés Vidal.

Cerrada Carretero divide el corpus narrativo de acuerdo con unos criterios semánticos, más que cronológicos, estableciendo las siguientes divisiones¹⁹:

¹⁷ Fleming (1999), p. 16.

¹⁸B.M.: “Entrelíneas”, *Cuadernos Hispanoamericanos* 385, Madrid 1982, pp. 238-240.

¹⁹ Cerrada Carretero (1990), p. 37.

-Novelas “históricas”: *Bomarzo* (1962), *El unicornio* (1965), *El laberinto* (1974), *El escarabajo* (1982).

-Novelas “antihistóricas”: *Crónicas Reales* (1967), *De milagros y melancolías* (1969).

-Novelas “argentinas”: *Don Galas de Buenos Aires* (1938), *Aquí vivieron* (1949), *Misteriosa Buenos Aires* (1951), *Los ídolos* (1953), *La casa* (1954), *Los viajeros* (1954/5), *Invitados en “El Paraíso”* (1957), *Sergio* (1977), *Los Cisnes* (1977), *El brazalete y otros cuentos* (1978), *El Gran Teatro* (1979).

-Novelas “sobrenaturales”: *El viaje de los siete demonios* (1974), *Un novelista en el Museo del Prado* (1984).

Francés Vidal, por su parte, divide la obra de Mujica siguiendo unos parámetros cronológicos, y la clasifica en décadas²⁰.

Seguiremos en este trabajo la clasificación de Cerrada Carretero, por considerarla más coherente y más adecuada para nuestro análisis, puesto que en ésta se pone de manifiesto el carácter evolutivo de la obra de Mujica y se ajusta a nuestra propia concepción y definición de la novela que a lo largo de este trabajo será el objeto de estudio, *El escarabajo*. Además, los enunciados de las distintas etapas reflejan de una manera casi fidedigna la evolución y la concepción novelística de Mujica.²¹

²⁰ “La década del periodismo 1930-1940: *Glosas castellanas* (1936), *Don Galaz de Buenos Aires* (1938). La década biográfica 1940-1950: *Canto a Buenos Aires* (1943), *Estampas de Buenos Aires* (1946), *Aquí vivieron* (1949). La década testimonial 1950-1960: *Misteriosa Buenos Aires* (1950), *Los ídolos* (1952), *La casa* (1954), *Los viajeros* (1954/5), *Invitados en “El Paraíso”* (1957). La década europea 1960-1970: *Bomarzo* (1962), *El unicornio* (1965), *De Milagros y Melancolías* (1969), *Crónicas Reales* (1967). La década inquietante 1970-1980: *Cecil* (1972), *El laberinto* (1974), *El viaje de los siete demonios*, *Sergio* (1977), *Los cisnes* (1977), *El brazalete y otros cuentos* (1978), *El gran teatro* (1979). La década del desafío 1980: *El escarabajo* (1982)” (*La narrativa de Mujica Lainez*, Bilbao 1986, pp. 51-65).

²¹ Puente Guerra, uno de los especialistas en la obra de Mujica, propone en su libro *Un aleph en la narrativa de Mujica Lainez* una revisión de las clasificaciones actuales de la narrativa laineciana.

De todas las novelas que componen el universo narrativo de Mujica, me ocuparé, pues, de su penúltima novela, y que es a la vez su última gran obra de envergadura, *El escarabajo*, publicada en 1982. Elección debida a que esta novela reúne prácticamente todos los temas de la vasta obra laineciana, constituyendo una especie de testamento literario²². Después de ésta, solamente publicará la novela corta *Un novelista en el Museo del Prado* (1984), que será el broche de oro a una larga y brillante trayectoria, ya que en ese mismo año fallecerá en su residencia cordobesa, *El Paraíso*, a donde se había retirado, desde su jubilación del periódico *La Nación*. Además, *El escarabajo*, es la última novela de las denominadas “históricas” según la tipología de Cerrada Carretero, junto a *Bomarzo*, *El unicornio* y *El laberinto*.

El escarabajo abarca casi toda la historia del mundo occidental y posee un carácter de síntesis o compendio de la obra de Mujica pues, como aparece muy atinadamente en la contraportada de la edición publicada por Plaza & Janés, “esta novela constituye un alucinante itinerario por más de tres mil años de Historia, repleto de acontecimientos, vida y emociones”. *El escarabajo* posee además una gran originalidad formal, razón suplementaria para que se haya elegido esta novela y no otra del extenso corpus narrativo del autor argentino. Para singularizar la novela objeto de nuestro estudio, se esbozarán brevemente los argumentos de las otras tres obras de Mujica pertenecientes a la “novela histórica”.

La primera, *Bomarzo* (1962), es la recreación histórica de la vida del Duque italiano Pier Francesco Orsini. Elegida, prácticamente por unanimidad, por la crítica especializada como la mejor novela de

²² Mujica Lainez, Manuel: *El escarabajo*, Barcelona: Plaza & Janes 1982. Seguiré esta edición en mi trabajo.

Mujica, supuso además su reconocimiento internacional. La novela, como lo formula De Villena, está “narrada desde la eternidad de la metempsicosis, puesto que Pier Francesco ha muerto y a la vez es inmortal. De ahí ese jugar con el tiempo tan caro a nuestro autor, y las alusiones —breves— a realidades o momentos históricos que desbordan con mucho el ámbito vital renacentista del Orsini”.²³

Después de la experiencia renacentista italiana, Mujica decide no abandonar suelo europeo y se enfrenta a la tarea de revitalizar la Edad Media, dando como fruto *El unicornio* (1965):

El Unicornio es el relato de la peripecia y el afán amoroso del hada Melusina, contado en primera persona (de nuevo la *fusión mítica*) y desde hoy, dada su condición de inmortal. Condición, nos viene a decir, afanosa y tremenda. El tiempo histórico de la novela —salvando de nuevo los juegos temporales que nos traen al presente o a otra edad cualquiera— es la Edad Media francesa. Podemos decir que la novela es una apasionada reconstrucción de una Edad Media —respetando la fidelidad a la cultura y al dato histórico— fabulosa y legendaria, mitológica como el unicornio, poblada de caballeros y quimeras, y a la vez heroica y prerrafaelista. Pero, entre todo ello, tejiendo la trama intemporal, el afán doloroso de amor y pasión y deseos, que es ser hombre. Porque como *Bomarzo*, el centro esencial de *El Unicornio* no es otro que la complicada y gozosa condición humana.²⁴

Estas palabras se podrían extrapolar también a *El escarabajo* salvando, evidentemente, las obviedades de que *Bomarzo* y *El Unicornio* se ubican, como ya se ha mencionado en épocas distintas y determinadas, el Renacimiento italiano y la Edad Media francesa, mientras que *El*

²³ De Villena (1976), p. 26.

²⁴ *Ibid*, p. 27.

escarabajo es un viaje a través de la historia. Pero tanto la trama intemporal como el personaje del narrador inmortal se repiten en las tres novelas²⁵.

La tercera novela histórica, *El laberinto*, es la biografía de un hidalgo español, en clave de novela picaresca, durante una época donde todos lo eran:

La novela nos narra, en efecto, los vericuetos que fue tomando la vida de Ginés de Silva, desde que nace en Toledo el 10 de agosto de 1572, día de San Lorenzo mártir, hasta que le alcanzó la muerte en América, el 23 de setiembre de 1658. Las tres etapas de su vida (niñez y adolescencia, juventud y madurez, y, por último ancianidad) tienen un tratamiento muy distinto [...].²⁶

Volviendo nuevamente a *El escarabajo*, última novela histórica de Mujica, cabría decir que es una novela densa y compleja, y, que a su vez, recoge todos los temas presentes en la obra de Mujica. Incluso para el propio autor *El escarabajo* supuso una “apuesta consigo mismo” al final de su dilatada y larga trayectoria literaria. En una de las entrevistas concedidas durante la presentación de *El escarabajo* en España, comenta que:

[...] encontrará en este último libro muchos rasgos de mi creación. Es también el resultado de una apuesta conmigo mismo cuando me dije si sería capaz o no, a estas alturas de mi vida, de crear sin repetirme ni reeditarme,

²⁵ Como comenta Eduard Font: “Los narradores, en ambas obras, cuentan lo que le sucedió centurias atrás y desde un lugar concreto, como la biblioteca del Duque de Bomarzo, en un caso, o el campanario, rincón favorito del hada Melusina, en el otro.” [*Realidad y fantasía en la narrativa de Manuel Mujica Lainez (1949-1962)*, Madrid 1976, pp. 15-16]. Esto ocurre exactamente igual en *El escarabajo*, en la que el narrador, el escarabajo, nos relata su historia desde un lugar concreto, el fondo del mar Egeo, y con la perspectiva de casi dos mil años. La ubicación temporal como espacial se cumple en las tres novelas siguiendo prácticamente un paralelismo estructural.

²⁶ Cerrada Carretero (1990), p. 465.

como otros escritores, una novela que exige un largo esfuerzo. [...] me dije si aún sería capaz de realizar un esfuerzo todavía mayor que el que para mí representó la escritura de libros como *Bomarzo*, *El laberinto*, etcétera en los que en cada uno de los cuales intenté la recreación de una época determinada. Es decir, si sería capaz a los setenta años de armar una novela que abarcase a través de etapas representativas de todos los tiempos.²⁷

Igualmente, en la entrevista realizada, en el mismo año de la publicación y presentación del libro en España, en 1982, por Luis Antonio de Villena²⁸, Mujica vuelve a referirse a la labor exhaustiva que supuso la gestación de esta obra y además da una serie de pautas para su interpretación. Y también cómo se le ocurrió la idea para escribir esta novela:

—¿Cuánto tiempo tardaste en redactar este libro, *El escarabajo*, de 383 páginas de apretadísima letra?

—Tres años de escritura —atrás lo puse— y un año más, previo, dedicado a anotar y a ajustar la idea. Y además medio siglo de experiencia [...].

—Habíamos hablado de que el escarabajo protagonista —un escarabajo egipcio de lapislázuli— me parecía a mí como un viejo sabio taoísta, quizá burlón, benévolo, burlón y escéptico ante el espectáculo de la vida. *El escarabajo* es, en mucho, una alegoría del mundo y de la Historia. ¿Parte, pues, de una idea global, totalizadora, anterior a la escritura, o según ibas escribiendo se te ocurrían cosas? Porque es un libro abrumador, lleno de personajes y de historias...

—Todo partió de una idea básica. El anillo con el escarabajo egipcio que va pasando de mano en mano hasta llegar a hoy. Hice primero —antes de ponerme a escribir— una lista con todos los personajes que se me ocurría relacionar con el anillo... Digamos que, por lo menos, hasta la teórica mitad de la novela. Luego deseché a muchos. La primitiva lista incluía a

²⁷ Sánchez, Esteban: “Manuel Mujica Lainez presentó en Bilbao su *Escarabajo milenario*”, *El pueblo vasco*, Bilbao 1982, p. 5.

²⁸ L.A.D.V.: “El placer de la literatura: entrevista con Manuel Mujica Lainez”, *Quimera* 25,

Heliogábalo, luego a uno de sus favoritos... Anotaba fechas, cronologías. La cosa se llegó a hacer tremenda, pero con los meses se aclaró. A la vez, por supuesto, se me ocurrían tramas, argumentos, y según un viejo procedimiento mío, lo anotaba todo. Luego me di cuenta de que el amor del escarabajo por Nefertari —su primera poseedora— sería el hilo conductor. Era así un libro de amor, y eso me gustó... En fin, a cierta altura de esta tarea, me lancé a escribir, creo que cuando tenía planeado hasta el episodio de los “Siete Durmientes de Éfeso”, que no llega a ser la mitad del relato. Y claro, según escribía, entreveía historias adelante...

En esta parte de la entrevista el autor nos da más detalles para entender y comprender el planteamiento de la novela, concluyendo la entrevista justificando la importancia de ésta y el enorme trabajo que supuso la elaboración de ésta:

—Tú empezaste a escribir cuentos, y en muchas de tus novelas hay una evidente tendencia (sin que dejen de ser novelas) a convertir el capítulo en cuento. En *El escarabajo* ¿sucede también algo de eso?

—[...] *El escarabajo* tiene algo de colección de cuentos, quizá, a lo mejor porque hay en él esa técnica a la que tú aludiste tan sabiamente en la presentación acá, eso del “cuento de cuentos” como *Las mil y una noches*, pero es una novela. Si un lector lee un capítulo aislado no entiende el conjunto. Y yo creo que esa unión entre las partes diversas viene dada por la recurrencia de ciertos personajes, y por la historia de amor, invariable en medio de los avatares...

—Alguna vez me dijiste que, entre tus novelas históricas, *Bomarzo* era la que más trabajo te había dado. ¿La supera *El escarabajo*?

—Sí. Este es el libro que me ha exigido más esfuerzos. *Bomarzo* era más fácil o *El Unicornio*— porque son sobre una sola época. Te documentabas y adelante... Aquí consulté interminablemente. [...]

La entrevista nos coloca y nos sitúa en el universo narrativo del escritor y además nos da la oportunidad de acercarnos al proceso de creación de *El escarabajo*²⁹ y a la propia interpretación del autor sobre su obra, de ahí que se haya citado prácticamente íntegra. El amor, la belleza y la historia son, pues, los pilares sobre los que está concebida esta historia que nos llevará desde el Antiguo Egipto hasta la residencia cordobesa del mismo Mujica Lainez, quién aparece así como un personaje más en la novela. Esto sería *grosso modo* la trama, evidentemente sólo esbozada. Por eso en las próximas páginas se hará un recorrido por los distintos resúmenes sobre *El escarabajo* para acercarnos e ir analizando el argumento de la novela. Como el mismo Mujica menciona, “es un libro de madurez, como suele decirse, y por consecuencia no escéptico, sino indulgente”.³⁰

²⁹ En otra entrevista, la de Ángel Puente Guerra, se hace hincapié en el origen de la novela: “¿Cómo nace, por ejemplo, *El escarabajo*? ¿Tiene alguna vinculación con el anillo que tenés con esa figura? —No, el anillo no tiene nada que ver, porque yo todavía no lo tenía cuando se me ocurrió la idea para la novela. Aquí, en el “Diario de *El escarabajo*”, tengo una anotación hecha en Nueva York el 8 de septiembre de 1978. Esa anotación dice: Suponía yo, al llegar a la conclusión de *El gran teatro*, que ahora, como en otras ocasiones, se extendería una época vacía para la creación, a la espera de que surgiese una idea rectora de un futuro libro, y que el hecho de que consagrarse estos meses iniciales al turismo alejaría de mí la inquietud, propia de muchos escritores, que se produce entre un libro y otro, y que resulta de la angustia de que el libro terminado sea el postrero. [...] Sin embargo, debo decir que esta vez me han bendecido los dioses generosos y que además de Óscar Monesterolo, el poeta, tengo por compañero para el viaje el proyecto de una nueva novela. [...] Nació muy poco después de que cerré el manuscrito de *El gran teatro*, en el curso de una conversación con Óscar. Recuerdo que, mientras hablábamos, contemplaba yo mis anillos y los hacía girar en mis dedos, según mi antigua costumbre, y entonces, repentinamente, se me ocurrió que sería interesante una novela que contase la historia de un anillo, de una sortija, desde que salió de manos del orfebre hasta que se deslizó de los dedos de su dueño último”. (“Manuel Mujica Lainez: Recuperaciones”, *Hispanamérica Revista de Literatura* 67, Maryland 1994, pp. 64-65).

³⁰ De Villena (1982), p. 15.

2. Resumen del argumento

Existen distintas posibilidades de resumir el argumento de esta compleja novela que es *El escarabajo*. De ahí que en este capítulo se abogue, en primer lugar, por citar y comparar las distintas interpretaciones de la obra —para dar una visión de conjunto plural e informativa—, y en segundo lugar, por analizar tres capítulos seleccionados del libro, para ofrecer un estudio exhaustivo e interpretativo, en una primera fase, de los capítulos elegidos y así poder llevar estas conclusiones a la valoración final de la obra.

Desde un punto de vista formal, la novela está dividida en doce capítulos, cuyos títulos darán siempre una idea orientativa del contenido. Cada capítulo representa un episodio independiente por sí mismo, pero a su vez irá formando un todo armonioso: la historia de un escarabajo de más de tres mil años de antigüedad. Hay en esta técnica compositiva mucho de la novela de aventura, con ese hilvanamiento sucesivo tanto estructural como de contenido. Los doce títulos son: *Encuentro con el dios del mar; La adorable reina Nefertari; La prostituta de Naucratis y el comediógrafo de Atenas; Asesinatos romanos; Los dormidos, los ángeles y los otros; El olifante; Los soñadores; Encrucijada del amor; El enano de Santilla de Mar; Los magos; El bibliotecario y los reyes; La catedral, la isla y el museo.*

Antes de empezar con nuestro propio estudio del libro, se citarán a continuación, como ya ha sido anunciado, algunos de los comentarios más interesantes y valiosos sobre *El escarabajo*, que nos servirán de referencia para poder enmarcar y delimitar mejor la obra, además de presentarnos una idea globalizadora de la trama, mostrando asimismo

la singularidad, la originalidad y el complejo entramado de la novela. Empezaremos con el resumen de María del Carmen Tacconi de Gómez que reproducimos casi íntegramente por creer que da una visión de conjunto muy acertada:

[...] el protagonista-narrador de la novela es un escarabajo de lapislázuli de la reina Nefertari, de poderes mágicos. Un conjuro lo ha dotado de sensibilidad y no sólo es capaz de captar inteligentemente lo que ocurre en la realidad inmediata, sino de percibir manifestaciones sobrenaturales invisibles para los seres corrientes. [...] Las características del narrador repiten con éxito el procedimiento en *La Casa* y, en cierto modo, también en *El Unicornio*. *El escarabajo* cuenta sus peripecias y las de sus sucesivos propietarios, a lo largo de tres milenios, la narración repite los rasgos de erudición, humor, fidelidad histórica y despliegue de la fantasía —estos últimos coherentemente ensamblados— que caracterizan la prosa narrativa de Manuel Mujica Lainez.³¹

Tacconi sitúa y enmarca *El escarabajo* en nuestra misma clasificación temática, mostrando la originalidad de la novela y a su vez su pertenencia a la obra novelística del autor. Mientras que Cerrada Carretero resume *El escarabajo* de la siguiente manera:

En 1982 [Mujica Lainez] publica *El escarabajo*, novela con sugerentes procedimientos técnicos. En primer lugar toda la novela es un enorme flash-back pues ya en el primer capítulo, el escarabajo, que iba a bordo de un barco, navegando en compañía de su dueña, será arrojado al mar. A partir de ahí, se forma el relato, pues le irá contando su historia a la estatua de Poseidón. Años más tarde es sacado del mar y, ya terminado dicho flash-back, comienza de nuevo su existencia, de museo en museo, hasta que es regalado al “escritor”, el cual no será otro que Mujica Lainez. Pues bien,

³¹M.D.C.T.D. G.: *Mito y símbolo en la narrativa de Manuel Mujica Lainez*, Argentina 1989, p. 71.

trasladado a la Argentina y colocado sobre la mesilla, irá contando de nuevo su vida al escritor con la esperanza de que éste pueda oírlo. Así ocurre, en efecto, decidiéndose éste, entonces, a escribirla en forma de novela.³²

Otro posible resumen de la trama es el efectuado por Rolando Camozzi en el que se hace hincapié en la erudición del autor, el dominio del lenguaje, la humanización de los objetos —clarísima en este caso al ser el narrador un escarabajo de lapislázuli— y la revitalización de la novela histórica y de aventuras³³,:

El escarabajo que no sólo es una síntesis de su cosmovisión o reafirmación de sus características de escritor solitario y al margen de los “ismos” y de escuelas literarias, sino también una muestra más ambiciosa y exigente y ciertamente densa, y tanto, que por momento resulta abrumadora en referencia de nombres, hechos o evocaciones históricas, culturales, artísticas; minuciosas reconstrucciones de épocas, ambientes, climas, en presencias vivas, con alma, con caracteres humanos, con resonancia, con memoria. [...] Asimismo, destacable esa erudición, tanto en el conocimiento minucioso cuanto en el manejo de los episodios históricos o en el retrato (rasgos y caricaturas) de los personajes o en la recreación de atmósferas y ambientes. Características todas persistidas en el autor y notables en *Bomarzo*, *El gran teatro* o en *Crónicas Reales*. Tampoco puede silenciarse un insistente tono irónico, a veces sumamente exquisito en intencionalidad, dicción y finura expresa alusiva, y ciertamente frecuentes, las referencias eróticas, aunque siempre dentro de un gusto estudiado y medido. Nada queda así suelto o desmedido. El manejo de la escritura es altamente preciso, armonioso, pleno de recursos adecuados y con aciertos selectivos manejados con maestría. Y si a veces, tantos episodios y referencias (en tres mil años, claro) atosigan un poco, resulta por otro, un aporte y un alarde de

³² Cerrada Carretero (1990), pp. 1324-1325.

³³ “*El escarabajo de Manuel Mujica Lainez*”; *Reseña*, julio-agosto, Madrid 1982, pp. 138-139.

seriedad de investigación para recrear y crear esta que es, sin duda, una obra lograda y de las mejores de su ya maduro autor.

Para concluir con las distintas versiones del argumento de *El escarabajo* por parte de la crítica especializada, nos gustaría transcribir una entrevista efectuada por Ángel Puente Guerra a Mujica Lainez, en la cual el autor mismo resume brevemente los capítulos de *El escarabajo* que en ese momento todavía no estaba terminado —Mujica Lainez llevaba un *Cuaderno*, donde apuntaba cada idea, dato, etc. y un *Diario* de cada una de sus novelas, en el que iba resumiendo cada capítulo que escribía—, así en el correspondiente a *El escarabajo* aparece el siguiente resumen. La cita es relativamente larga, y debido a esto se ha dividido en dos partes. El hecho de citarla íntegramente, pese a su extensión, se debe al carácter informativo sobre el proceso de gestación y de elaboración de la misma novela, lo que implica una nueva perspectiva, puesto que el punto de vista es el del propio autor:

El primer capítulo se titula “Encuentro con el dios del mar”. Empieza en 1921, momento en que al escarabajo lo arrojan al fondo del mar. La dueña del escarabajo es una norteamericana, y el personaje importante del capítulo es la estatua de Poseidón que actualmente se encuentra en el Museo de Atenas.

El capítulo dos se llama “La adorable reina Nefertari”. El escarabajo empieza a contar su historia a la estatua de Poseidón desde que sale de manos del orfebre, pues fue hecho para la reina, en un brazalete. Aparece entonces Nefertari y su marido, Ramsés II.

El capítulo tercero lleva por título “La prostituta de Naucratis y el comediógrafo de Atenas”. El personaje histórico que aparece allí es Aristófanes, quien lee su obra *La paz*, la que empieza, precisamente, con una referencia a un escarabajo.

Después viene el capítulo cuarto, titulado “Asesinatos romanos”, donde se asiste al asesinato de César, contado por el escarabajo. El escarabajo

pertenece a un poeta, a quien se lo roba uno de los senadores, en una escena de celos.

El quinto capítulo se llama “Los dormidos, los ángeles y los otros”. Los personajes son Los Siete Durmientes de Éfeso —que ahora son santos— y sus ángeles de la guarda. Allí suceden cosas muy graciosas con los demonios que pretenden tentarlo.³⁴

En estos primeros cinco capítulos, el autor pone su acento crítico en los acontecimientos y los personajes que marcan la estructura individual de cada capítulo, pero que acabarán fusionándose a lo largo de las páginas de la novela. Mujica nos da las pautas, que para él son las piezas de engranaje de cada capítulo, para estructurar, de acuerdo a su importancia y sentido, la trama:

El capítulo sexto se titula “El olifante”. Ahí figuran Roldán, Carlomagno, todo el asunto de Roncesvalles, y hay una parte dedicada a las hadas y a la isla de Avalón, adonde van los héroes después de su muerte: el rey Arturo y todos los demás.

El capítulo séptimo se llama “Los soñadores”. Sucede en Venecia, en el palacio de la familia de Marco Polo. Yo inventé un hermano menor de Marco Polo —que no se sabe si existió—. Ese es el personaje principal, pero aparece también Dante, cuando va a la embajada de Venecia.

Así llegamos al capítulo octavo, titulado “Encrucijadas del amor”. Los personajes son Miguel Ángel y Febo di Poggio, y es aquí donde se repite la escena de Pantasilea, en Florencia.

Después, el capítulo nueve es “El enano de Santillana del Mar”. El personaje central es el enano retratado por Velázquez, el del gran sombrero, que se llama don Diego de Acedo y a quien apodaban “el Primo”. Yo lo ubiqué como si hubiese nacido en Santillana del Mar y hubiese ido luego a la corte. Entonces aparecen Velázquez, Felipe IV, y todos los enanos de Velázquez, todo ese mundo extraño.

³⁴ Puente Guerra (1994), p. 71.

El capítulo diez se llama “Los magos”, y se desarrolla en Nápoles. Ahí están el conde de Saint-Germain, Cagliostro, Casanova y el príncipe de Sangro o de San Severo, todos personajes históricos. El príncipe de Sangro era también inventor, e inventó las cosas más extravagantes: una lámpara que nunca se apagaba, una carroza que andaba por tierra y por mar; inventó... qué sé yo, un montón de cosas.

El once es el que estoy escribiendo. Se titula “El bibliotecario y los reyes”, y como dije antes está dividido en tres partes. En la primera no figuran personajes históricos. Transcurre en Inglaterra, en el siglo XVIII. La segunda parte transcurre en Buenos Aires, y ahí el personaje es Pierre Benoit, que según ciertas teorías habría sido el Delfín, el hijo de Luis XVI. En la tercera parte, que tengo que escribir, el personaje central será Sarah Bernhardt. Estará Robert de Montesquiou y supongo que también se va a asomar Proust, pero se va a asomar, nada más.

Falta el capítulo doce. Ya sé cómo será, pero no te lo voy a contar. Allí tanto el escarabajo como la estatua de Poseidón son rescatados del Egeo, y narro las cosas que suceden entonces.³⁵

Mujica, en esta segunda parte de la entrevista y de su propio resumen, realiza una detallada clasificación de los personajes históricos que aparecen en la novela —con el papel y la importancia que van a desempeñar—, desde Roldán, pasando por Miguel Ángel y Velázquez, a Sarah Bernhardt y Proust. El último capítulo queda incompleto, pero adelanta, por lo menos, el rescate del escarabajo y Poseidón.

Ésta sería la trama, resumida por Mujica, evidentemente *grosso modo* y solamente esbozada, de *El escarabajo*. Como se puede comprobar por la larga cita, la novela que nos ocupa es un viaje a través de la historia de la humanidad occidental relatada por un narrador inmortal, el escarabajo, y su relación directa e indirecta con una serie de

³⁵ p. 71.

personajes fundamentales y centrales, a la vez que históricos, que lo irán acompañando a lo largo de su “largo” periplo³⁶.

Concluimos esta parte con la estructura temporal de la acción de *El escarabajo*, analizada por Cerrada Carretero, quien sistematiza en tres grandes apartados, de una forma muy clara, las distintas perspectivas temporales que abarca la novela:

a) Existe un tiempo del relato que abarca casi tres mil años (lo que ya entraña por sí mismo bastante dificultad) y que se narra prácticamente entero mediante un extensísimo flash-back.

b) Tras ser sacado del agua hacia 1929-1930, se alcanzan los últimos años del tiempo del relato, los cuales, —hay que suponer— son contados años más tarde, al escritor, quien, a su vez, redacta de nuevo toda la obra para los lectores.

c) Es preciso distinguir un “doble narrador” y, de algún modo, hasta un triple tiempo del narrador —aunque sea admitiendo el propio juego literario en que la misma ficción nos introduce—, diferenciando así el tiempo de la primera enunciación hecha por el escarabajo a Poseidón (unos tres o cuatro años desde que cayó al mar), el tiempo de la segunda enunciación que el escarabajo hace al “escritor” durante casi dos años (menos tiempo porque el escritor no le interrumpía ni le pedía constantes explicaciones) y, finalmente el tiempo de la tercera enunciación que sería la que dicho escritor, perfectamente identificable con Manuel Mujica Lainez, redacta para los lectores, siguiendo fielmente lo que ha ido escuchando al escarabajo en las horas nocturnas, durante el sueño, cuando dejaba la sortija en la mesilla.³⁷

³⁶ Este periplo nos llevaría a pensar en la novela bizantina, en lo que ésta supone de viaje y de descubrimiento de paisajes, pueblos y costumbres y culturas diferentes. Igualmente en la novela barroca, que toma de su predecesora el motivo del viaje con una fuerte carga moral y religiosa (la prueba de los enamorados que llegan castos y vírgenes al matrimonio: el final de ese peregrinaje), además de didáctica.

³⁷ Cerrada Carretero (1990), p. 1325.

Las conclusiones que extrae Cerrada Carretero de los distintos tiempos de la narración, ofrecen una visión temporal del desarrollo de la acción, que utilizaremos en el análisis, puesto que aclaran y sintetizan las distintas perspectivas temporales, facilitando su comprensión.

Después de haber visto algunos de los principales resúmenes del argumento de *El escarabajo*, pasaremos al análisis de tres capítulos seleccionados del propio libro: *La prostituta de Naucratis y el comediógrafo de Atenas*, *Asesinatos romanos* y *Los dormidos, los ángeles y los otros*, para dar en primer lugar una visión de conjunto del propio libro; en segundo lugar para acercar al lector a la trama propiamente dicha, y en tercer lugar para tener el texto como base para el posterior estudio y aplicación de las distintas teorías.

Como toda la novela, estos capítulos están divididos en episodios, lo que nos lleva a pensar en la novela de aventura³⁸, género con el que *El*

³⁸“Con la expresión novela de aventuras se denomina un tipo de relato en cuya trama predomina la acción y el sucederse de acontecimientos inesperados y, en ocasiones, extraordinarios, en los que el héroe, tras superar una serie de obstáculos y situaciones arriesgadas, logra conseguir un objetivo reiteradamente perseguido. Esta concepción de la aventura, en la que el viaje constituye un elemento fundamental, [...]. El primer modelo de novela de aventuras se produce en Grecia, a través de las obras de Heliodoro [...]. La estructura de estos relatos responden a un esquema similar: dos jóvenes que se aman y desean unirse en matrimonio encuentran graves obstáculos para conseguir sus fines (separación indeseada, viajes arriesgados, naufragios, prisiones, etc), pero, finalmente, logran su objetivo al reencontrarse, satisfechos por haber sido fieles en su amor, a pesar de las dificultades. [...] Una variante de este tipo de novela es la llamada novela bizantina, [...]. En la Edad Media se produce otro modelo de la novela de aventuras en los relatos franceses del ciclo artúrico en los que aparece ya una concepción caballerescas de la aventura y del amor, que servirá de base para la futura novela de caballerías. [...] En las novelas caballerescas el protagonista personifica el heroísmo y la fidelidad amorosa a una dama, por la cual afronta extraordinarias aventuras contra personajes fantásticos [...] antes de que llegue el final feliz. En el Siglo de Oro, además de la gran parodia de estas novelas caballerescas (*El Quijote*), en las que la búsqueda de aventuras es un rasgo fundamental de la personalidad del protagonista, aparece el modelo de la novela amorosa de aventuras [...]. Este tipo de relatos son el resultado de la confluencia de las novelas caballerescas, sentimental y bizantina, teniendo como modelo clásico la obra de Heliodoro y Aquiles Tacio. [...] A partir del siglo XVIII y, especialmente, en el XIX, se produce una amplia floración de novelas de aventuras, entre las cabe citar las de D. Defoe, W. Scott, A. Dumas, J. Verne [...]. Es precisamente con el Romanticismo cuando se intensifica el uso emocional de la aventura por la aventura. En el siglo XX se han multiplicado los tipos de relatos en los que la aventura es un componente fundamental: relatos de ciencia ficción, de aventura espacial, bélica, de espionaje, de agente secreto. [...]” En Estébanez Calderón, Demetrio: *Diccionario de términos literarios*, Madrid 2001, pp. 73-75.

escarabajo tiene muchísimas concomitancias. Así el elemento que da unidad al texto narrativo es el protagonista, cuyas andanzas él mismo narra, y cada nueva aventura es única e independiente de las demás, es decir, siguiendo parcialmente también los parámetros de la novela picaresca, aspecto del que nos ocuparemos más adelante.

La elección de estos tres capítulos responde, en realidad, a un criterio arbitrario y pero deliberado, puesto que cristalizan el ritmo y la idiosincrasia del libro, mostrándonos —como en una especie de microcosmo—, la estructura interna y acercándonos al entramado temático de la obra. E, incluso, se podría aventurar que con el estudio de estos capítulos nos ubicamos en el centro mismo de la novela.

2.1 «La prostituta de Naucratis y el comediógrafo de Atenas»

Este apartado comienza con el capítulo tercero de *El escarabajo*: «La prostituta de Naucratis y el comediógrafo de Atenas» (pp. 55-88).

Para ponernos en antecedentes de lo ocurrido hasta ahora, resumiremos brevemente los dos primeros capítulos del libro: el autor nos ha hecho una radiografía de los personajes más importantes: el escarabajo, Poseidón y la Reina Nefertari. Así, el primer capítulo supone la entrada a escena del escarabajo, que como voz *en off* y protagonista principal —y la verdad un poco egocéntrico— además de narrador omnisciente, se presenta:

[...] en el dedo del medio, asimismo encima de la liviana y rosada funda, estoy yo, el Escarabajo. [...] el Escarabajo egipcio de lapislázuli, comprado en París siete años atrás... [...] Y debo confesar que también yo, harto, desde hacía más de tres mil años (¡tres mil años oh Isis!) de amontonar ciencia y de vivir en la Historia (pp. 9-11).

De esta manera se nos introduce en una historia bañada de elementos fantásticos. La actual poseedora del escarabajo es una millonaria norteamericana, Mrs. Vanbruck, con la que está realizando un viaje acompañado por un arqueólogo inglés, Mr. Jim, y un “rufián” italiano, Giovanni. Desde el primer momento se hace patente que el escarabajo llevará todo el peso de la novela. Debido a un accidente causado por el gigoló italiano, que en realidad lo que quería era apoderarse del brillante de la millonaria, cae en las aguas del Mar Egeo, convirtiéndose éste en su destierro involuntario y donde conoce a Poseidón³⁹, una estatua del siglo V a. C. también sumergida, a quien le

³⁹ “Me enteré en el acto de que no estaba solo en aquel extraño elemento, o sea de que además de los innúmeros pobladores zoológicos y botánicos concentrados y residentes allí,

relatará su vida⁴⁰, ya que ésta desde hacía mucho tiempo no había disfrutado de compañía alguna. Así comienza un diálogo, a todas luces fantástico, que dará lugar a las confesiones, a los relatos del escarabajo que constituirán la novela propiamente dicha. Ambos comienzan por contarse su origen lamentándose de la ausencia de sus dioses. Al principio Poseidón se muestra receloso, puesto que el escarabajo menciona nombres que él nunca ha oído, pero como buen alumno irá

había en ese lugar del Egeo, a escasa distancia del cabo Artemision, uno o más congéneres... ¿cómo definirlos...? uno o más participantes de las mismas esencias y condiciones particulares, que me son propias. Un sentido peculiar cuya dilucidación me escapa (pues se me escapa, en verdad, cuanto atañe al mágico secreto de mi identidad inescrutable), me advirtió de esas presencias afines, manifestadas en algo así como una vibración y un resplandor, a mí dirigidos a través de los profundos azules y, al paso que me habituaba a distinguir las imágenes que la marítima depresión me ofrecía, fui pugnando por localizar la causa de los mensajes sin duda amistosos. Partían de muy cerca. [...] y entonces sí, pude ubicar quién o quiénes buscaban establecer conmigo, una relación o un intercambio de noticias, o qué sabía yo qué trato y correspondencia, en tan excéntrico paraje. Me costó reconocerlos, pues estaban quebrantados, separados, por el golpe de la caída, de algunas de sus extremidades, [...]. Eran dos, y a despecho de las incrustaciones, excrecencias y mohos que los corroían y desfiguraban, colegí que se trataba de dos estatuas, posiblemente de bronce, la de un hombre maduro y la de un niño, y que el mayor era quien se esforzaba por parlamentar, usando la tácita transmisión insonora que comunica a quien somos fundamental y divinamente similares. También intuí que ambos personajes, despojados del pegadizo caparazón que lo cubría, podían ser muy hermosos. El sordo texto se traspasaba hasta mí en el griego noble de la gran época, que es el que domino mejor, por mi etapa entre las prostitutas heleno-egipcias de Naucratis y en la Atena de Aristófanes, así que me apresuré a responder a su exordio de evidente bienvenida, extremando el aticismo retórico, para publicar de entrada la excelencia de mi educación. ¡Qué cuadro raro, y qué conversación, más rara todavía! Después (nos habituamos a lo que más contrario a lo razonable parece) me acostumbré al medio, al diálogo y a sus integrantes, pero aquella vez, la primera, ¡qué fantasmagóricos, qué engañosos me resultaron ese teatro y sus actores! Veía por fin el decorado: las grutas sinuosas; el acumulado cieno, [...] Con el niño nunca platiqué; al otro le sobraba labia, y me confió que jamás, desde que allí yacían, había cambiado con él ni una frase ni una idea” (pp. 15-17).

⁴⁰ “De golpe me refirió su historia: su desazón por charlar, sofocada hacía tantos siglos, desbordó hasta que tuve que apaciguarlo, porque apenas lo entendía. ¡Qué opuestas se mostraban, no obstante su agitación inicial, las cosas que me dijo y las que preocupaban a Mrs. Vanbruck! Si los accidentes y pormenores submarinos evidenciaron ser estrambótica, incalculablemente distintos a cuanto rodeaba y halagaba a Mrs. Dolly, en el “Lady Van” y en los numerosos hoteles y casas que por ella conocí, equiparable fue el contraste planteado entre lo que el hombre de bronce me transfería y lo que parloteaba la hija de los United States, atendida por su naturalista y su arqueólogo. ¡Qué dos mundos: el líquido, nítido, azul y el terráqueo de las aéreas contaminaciones! ¡Qué dos mundos: el de Poseidón de metal, más y más olímpico y grandioso, al paso de las horas y mientras recuperaba su serenidad augusta, y el mundo de la viuda de Mr. Aloysius Vanbruck, indomablemente ansiosa! ¡Qué ejemplo de elegancia proveía la efigie del dios del mar, cuya espléndida desnudez triunfaba, [...]!” (p. 17).

paulatinamente aprendiendo con nosotros Historia en el pleno sentido de la palabra:

—Escarabajo, me entristece confirmar que cuando por fin tengo un interlocutor, al término de padecer una incomunicación infinita, no te entiendo. Recelo que te estés burlando de mí, de una ignorancia que resulta de la prolongada prisión y de la carencia de mundanas informaciones. Acumulas los nombres extravagantes que inventas, y que sin embargo se adentran en mi memoria: Cristo, la Gioconda, Aristófanes, Jonás, Nemo, Julio Verne [...] (p. 26).

Por eso, el escarabajo empieza a narrar para Poseidón cronológicamente la historia de su vida, que se irán convirtiendo, de una manera involuntaria, en largas lecciones de la historia del mundo occidental:

—Mañana, cuando la luz solar nos beneficie de nuevo en esta hondura, te empezaré el relato de mi vida. Si el tuyo fue corto, será largo, muy largo, el mío. Supongo que oírlo, a ti te entretendrá, y a mí me hará bien ordenar mis pensamientos, mientras voy recordando.

—[...] Me contarás tu vida y te lo agradeceré. Nadie, ni el filósofo más perspicaz, lograría darte la medida de cuanto me aburro. Aquí lo único que hay, es tiempo, tiempo..., tiempo... (p. 26).

Este diálogo dará comienzo al relato del escarabajo y en definitiva a la novela. El segundo capítulo se centra exclusivamente en los orígenes de nuestro protagonista, quien relata a su interlocutor su nacimiento y los primeros años de su vida en Egipto: un relato interrumpido a menudo por las preguntas de Poseidón, quien pide abundantes aclaraciones, dado que no ha vivido tanto como el escarabajo ni remonta sus orígenes a Egipto, cuna de la civilización. Y el comienzo

de su pasión por la Reina Nefertari, quien además de ser su ideal estético para siempre, es y será también su único y gran amor. El despertar de este amor le hizo consciente de su capacidad para amar, para desear, para sentir. Y al mismo tiempo de su incapacidad para compartir estos sentimientos. Está condenado, por su propia naturaleza de amuleto, a ser testigo mudo⁴¹ e inmóvil de la vida. Este reconocimiento de su propio ser le lleva a asumir la tarea de cronista. Atestiguar será una de las palabras que mejor definan su personalidad, su labor y destino en el mundo:

Comienza ahí el relato de mi existencia, dedicado a mi compañero de bronce, en la hondura del mar. Como se supondrá la narración variadísima fue interrumpida constantemente por Poseidón, que exigía aclaraciones, pues a menudo no captaba en absoluto lo que yo trataba de contarle, ni podía imaginar quién era la inmensa mayoría de los personajes de mi historia. Tales preguntas y paréntesis estiraron, complicaron y ramificaron extraordinariamente mi crónica. [...] En consecuencia, prefiero olvidar y descartar los interrogatorios del marino (un ingenuo buenazo, es cierto, pero muy limitado) y ceñir mis anales, estrictamente, al itinerario de mi fabulosa odisea. Repito, entonces, que los de la comprensión y de los sentidos se abrieron, para mí, en el taller tebano de Nehnefer, jefe de los Orfebres de Ramsés II (pp. 29-30).

Desde el principio tanto Poseidón como el lector son así conscientes del carácter de aventura u odisea que conlleva la crónica de su vida, que a la manera de *Las mil y una noches* irá desgranando para la estatua en primer lugar, para Mujica como amanuense y escribano de su historia y en última instancia para nosotros, lectores, los tres tiempos del relato.

Desgraciadamente, la reina muere en unos de los partos, sin la

⁴¹ “Ni adiós le dije a mi señora. ¿Acaso me es dado hablar con un ser humano?” (p. 14).

presencia protectora de su brazalete con el escarabajo, pero por casualidades del destino y, por qué no, de la historia, la pirámide y el sepulcro funerario, donde la Reina y su tesoro estaban enterrados, serán saqueados⁴² por unos ladrones de tumbas, quienes roban todo el tesoro funerario incluido el escarabajo, que se cae de la bolsa de los ladrones en la arena del desierto.

El capítulo tercero se podría dividir en dos partes diferenciadas pero complementarias. En la primera parte el escarabajo, robado al final del segundo capítulo, asoma de nuevo a la superficie, donde será encontrado por dos jóvenes muchachos. Así pasa el escarabajo a manos del abuelo de éstos, Amait. Con nuestro protagonista, el anciano y sus dos nietos se dirigen a Naucratis —ciudad fundada por los griegos en las proximidades de Menfis, lo que nos pone en antecedentes de la presencia de un nuevo pueblo y civilización: el griego— para cumplir una promesa hecha hace diez años por Amait, por razones que todavía nos son desconocidas. Para nuestro protagonista este viaje a través del Nilo será el segundo a lo largo de su vida y un recuerdo constante del efectuado con su gran amor, la Reina, pero que ni por asomo se podrá comparar con el primero. Este singular trío, o mejor dicho cuarteto, llega a Naucratis y se pone a la búsqueda de una famosa meretriz llamada Simaetha, descrita por Amait como la “Dulzura de Naucratis”. Por fin logran encontrarla y se nos revelará el motivo del precipitado viaje:

⁴² Blas Matamoro menciona al respecto: “El escarabajo en cuestión, que narra la novela, reúne las notas apuntadas sobre el objeto estético: ha sido sagrado (joya funeraria en el culto egipcio de los muertos), pero unos ladrones lo roban y lo lanzan al mercado, o sea que lo profanizan, lo convierten en cosa artística laica. Pero como todo lo sagrado es tabú, se liberan las fuerzas siniestras que todo talismán encierra y así se tejen las historias, variablemente desdichadas y esplendorosas, de sus poseedores, desde la escena ateniense de tiempos aristofanescos hasta la reyerta de una vieja dama inglesa con su gigoló italiano” (En Matamoro [1982], pp. 239-240).

[...] cuando Amait estuvo en Naucratis, diez años atrás (recuérdese que a la sazón tendría setenta), frecuentó a Simaetha, que se las daba de hetaira, es decir de cortesana de elevada condición y, por lo que deduje, en esa oportunidad los caprichosos o herrumbrados mecanismos del sexo se negaron a prestar obediencia al anhelante egipcio. [...] Empero, antes de despedirlo, le dijo Simaetha, adoptando el tono hermético, sibilino, que exigía la situación, que si luego de un tiempo se presentaba a visitarla, llevándole un escarabajo esculpido en una noble piedra, de preferencia uno de lapislázuli, y en compañía de dos adolescentes castos, le aseguraba el éxito rotundo de sus funciones. Diez años se habían sucedido desde que la meretriz formulara tan extraña promesa, quizá por vía de consuelo o para sacarse de encima al infructuoso tenaz (pp. 59-60).

Y así nuestro protagonista se ve envuelto tanto en un truco fraudulento por parte de dos prostitutas y los muchachos, como de una nueva escena erótica⁴³, que se repetirán a lo largo del libro, poniendo la novela en relación con Apuleyo y *El asno de oro*, tema del que nos ocuparemos en el capítulo séptimo de este trabajo, pero que consideramos oportuno adelantar para dar las primeras coordenadas literarias de las que *El escarabajo* es deudor. Lo que sucede a partir de ahora en casa de Simaetha posee un fuerte carácter sexual y a la misma vez de burla, ya que la famosa meretriz y su compañera engañarán al viejo Amait y paralelamente iniciarán a los muchachos en los laberintos de la pasión. Con esto desaparecen de la escena tanto Amait como sus nietos. Simaetha será a partir de ahora la propietaria del

⁴³“La visión irónica y satírica de los acontecimientos y de la vida en general, su intensa carga erótica, su intimismo —los protagonistas, por ejemplo hablan siempre en primera persona—, la profusión de los viajes, que mantienen a los protagonistas en continuo movimiento, así como la vinculación de sus avatares a un motivo religioso, serán los más característicos y sobresalientes de estos rasgos, junto con el sorprendente realismo de su estilo, el dominio del dramatismo y la acumulación de digresiones en forma de aventuras y cuentos” (Cuatrecasas, Alfonso: Traducción y edición de *El asno de oro*, Madrid 1996, p. 17).

escarabajo. Ella será el artífice indirecto de la metamorfosis de éste, ya que dejará su forma independiente para convertirse en una sortija en manos del orfebre Sofreneto:

[...] Y Sofreneto, de cuya ignorancia y torpezas me resigné a ser el depositario, pues abrigaba la absoluta certidumbre de que su engarce conspiraría contra la serenidad de mi hermosura, me desconcertó y encantó, pues le debo un aporte que fue indivisible de mí durante larguísimo espacio, que me añadió prestigio y que no he parado de querer y admirar. [...] su imaginación moldeó una delicada serpiente que rodearía el dedo del comediógrafo y con su boca áurea se afirmaba al metálico encuadre de mi figura, por un lado, mientras que por el otro extremo de su cola, retorciéndose, se adhería a la parte opuesta del citado contorno. Mi relación con las serpientes se remonta a las raíces más distantes [...]. Extasióse Simaetha al recibirme de manos de Sofreneto, a quién debo considerar, después de Nehnefer, mi segundo padre, ya que los dos dieron sucesiva conformación a mi cuerpo. Quizá sería más justo llamarlos a ambos, por ser yo la consecuencia de su parto conjunto, mis madres, y Khamuas, el hechicero, el que me otorgó la individualidad, mi padre, pero éste es un tema peliagudo, acaso resbaladizo, que probablemente rozará la impiedad y hasta la blasfemia, y que por ende conviene no menear. Dudo, por lo demás, de que a Sofreneto y a Nehnefer les hiciera gracia que los clasificasen de madres mías ni de ningún otro (pp. 70-71).

La idea de Simaetha al convertir a nuestro escarabajo en una sortija se debe al hecho de que el anillo será entregado como presente al famoso comediógrafo Aristófanes, del que Simaetha y su criada esperan sacar provecho debido a su antigua “amistad”. Desgraciadamente para ellas, los planes no llegan a materializarse según sus deseos. Ambas meretrices, Simaetha y Myrrhina, creen, como creerán todos los futuros propietarios del escarabajo, en la buena suerte que éste proporciona, pero que no siempre es así, ya que en este caso particular

tanto el anciano como las meretrices no gozarán de la buena estrella deseada, y no lograrán ninguno de los tres lo que se proponen. Las dos mujeres, pues, se dirigen con el escarabajo, convertido ahora ya no en brazaletes sino en sortija, a Atenas.

El autor de teatro desde el primer momento rechaza las proposiciones de ambas mujeres de formar parte de su círculo de amistades. Pero acepta el regalo y así el escarabajo vuelve a cambiar de propietario. Tanto el escenario como el tiempo cambian y la acción se sitúa en Grecia. En esta parte del capítulo se describe tanto la vida en Atenas —la desilusión de nuestro escarabajo al contemplar esta ciudad— como la vida de su nuevo propietario, que desde el principio le será antipático, por no decir detestable, al escarabajo, quien va intercalando en su narración escenas, como una especie de flash-back, del futuro o mejor dicho del cercano presente con Mrs. Vanbruck. Por otro lado, se insiste en la idea de que el escarabajo de una forma u otra trae suerte, o mala suerte.

Con su nuevo dueño, el escarabajo asiste perplejo y un poco desilusionado a los cambios acontecidos durante su largo exilio, y la nostalgia que lo embarga al comprobar que su mundo, el egipcio, ha sucumbido frente a otra cultura, que además no cree en los dioses, y por lo tanto en él:

[...] Otro que no fuese yo, lego en mitología helénica, hubiese deducido ya quién era la que no nos perdía pisada: yo tardé en atar cabos y en concluir que la obstinada acompañante de Aristófanes era Talía, Musa de la Comedia, la cual, no disponiendo a la sazón de otro intelectual a quien consagrarle su tiempo y profesional ejercicio, se entretenía en inspirar a mi propietario, y estaba de rato en rato soplándole ideas en la oreja expectante. ¡Qué Musa empeñosa...! ¿Cómo iba a reconocer yo a alguien de condición divina, en un ser tan opuesto a los dioses egipcios? ¡Si por lo menos

hubiese tenido la cabeza de rana o de ibis...! Y Aristófanes en cualquier momento recurría al estilete... Formaban una pareja ejemplar, más aún por el hecho de que ella fuese inaudible e invisible. Habíamos comenzado a subir la cuesta de la colina sacra: el Escritor, el Elegante, el Pintor, el Escultor, la Musa y el Escarabajo (p. 77).

Pero nuestro héroe no pasará demasiado tiempo en manos del arrogante comediógrafo. La dama que acompaña al comediógrafo no es en realidad tal dama, sino Talía, la musa de la Comedia, así que en esta escena nuestro escarabajo se ve enfrentado a nuevos elementos fantásticos, muy alejados tanto en el tiempo como en el espacio de sus dioses, que al principio no es reconocida por el escarabajo porque carece de los atributos característicos de los dioses egipcios. E incluso asistiremos a la lectura del final de la comedia *La paz*, que precipitará el desenlace final del capítulo.

Además de Aristófanes, muchos personajes y eventos históricos pueblan las páginas de este capítulo, otorgándole un sustrato histórico y real a la acción, por ejemplo el círculo de amigos de Aristófanes al que pertenecen el pintor Agatharkos de Samos, el escultor Strongylión (famoso por el caballo de Troya), Alcibíades, Sócrates, Eurípides y Cleón.

El capítulo termina de una forma inesperada y un tanto abrupta, ya que nuestro protagonista durante la lectura del final de *La paz* de Aristófanes, se enfada con éste por el contenido de la obra, cuyo argumento ridiculiza a su especie, los coleópteros, y debido a esto logra aprisionar el dedo de Aristófanes y hacerle daño:

Fue tan tremenda la rabia que se apoderó de mí, en nombre de los escarabajos todos, aun de los más míseros, con quienes iracundamente me

solidaricé, que conseguí entonces lo que durante mi existencia entera no volví a lograr (p. 83).

Por lo que el indignado y magullado dramaturgo arroja a través de la ventana a nuestro protagonista:

—¡Vete de aquí, demonio, escarabajo de la mala suerte!

¡Dale con la mala suerte! Como en otras circunstancias, durante el andar de mi biografía, fui despedido sin amor. Es mi destino de enamorado (p. 85).

Y comienza nuevamente otro destierro involuntario para el escarabajo, en primer lugar en la morada de unos auténticos escarabajos peloteros, que lo adorarán como a un dios, pero acabarán desapareciendo y nuestro protagonista volverá a esperar el momento de reincorporarse otra vez a la superficie y evidentemente a la vida pública:

Y esa vez aguardé, solo con la inseparable Serpiente muda, como Poseidón con el Jinete callado en el fondo del mar, trescientos setenta y cuatro años, contados con exactitud. [...] Supe que Grecia perdía su libertad famosa a manos de pueblos enemigos, y escuché más y más el nombre de una ciudad desconocida, Roma, Roma, Roma, y un idioma majestuoso, el latín, que fui aprendiendo en mi alerta soledad (pp. 87-88).

Así, el final de este capítulo prepara el comienzo del siguiente, que relatará a su vez un episodio de la nueva cultura dominante: la romana.

Hasta ahora nos hemos limitado a la exposición del argumento, pero a partir de ahora pasaremos al análisis del mismo.

Empezando por el punto de vista de la narración, lo primero que sorprende es el narrador, a la vez protagonista y testigo de la historia con vocación de cronista. Además, la propia esencia del narrador, que

pese a ser una figura de ficción cuenta con los atributos de ser inmortal, hecho de piedra y de no participar realmente de la acción, ya que su función será la de relatar los acontecimientos de los que fue testigo pasivo. Podría, pues, ser considerado como un narrador homodiegético⁴⁴, siguiendo la terminología de Genette, pero poseería rasgos también del narrador autodiegético⁴⁵; ya que la preferencia al elegir los diferentes hechos históricos y protagonistas —en especial esa devoción hacia la Reina, que en realidad traspasa la novela y la convertiría en una historia de amor—, etc., da prueba de una subjetividad especial, “en la medida en la que se proyectan los juicios que adopta el narrador homodiegético”⁴⁶. El baremo para definir al narrador de *El escarabajo* resulta difícil y resbaladizo. Así, encuadrándolo dentro de la primera categoría, se inscribiría prácticamente de lleno, pero con algunas salvedades. Como narrador autodiegético posee la madurez, la distancia, la experiencia frente a los hechos narrados, fruto de una existencia llena de acontecimientos. El registro en primera persona de *El escarabajo* viene a confirmar la afinidad con éste. Además, normalmente este tipo de relato suele tener un carácter autobiográfico⁴⁷ (ejemplificado en *El lazarillo de Tormes*)

⁴⁴ “El narrador homodiegético es la entidad que vehicula informaciones adquiridas por su propia experiencia diegética; esto quiere decir que, habiendo vivido la historia como personaje, el narrador ha extraído de ahí las informaciones de que carece para construir el relato, distinguiéndose del narrador heterodiegético (v.), en la medida en que este último no dispone de tal conocimiento directo. Por otra parte, aunque él funcionalmente se asemeje al narrador autodiegético (v.), el narrador homodiegético difiere de él por haber participado en la historia no como protagonista, sino como figura cuya importancia puede ir desde la posición de simple testigo imparcial hasta la de personaje secundario estrechamente solidario con el central” (Reis-M. Lopes: *Diccionario de narratología*, Salamanca 1995, p. 161).

⁴⁵ La expresión narrador autodiegético introducida “en los estudios narratológicos por Genette designa la entidad responsable de una situación o acción narrativa específica: aquella en la que el narrador de la historia relata sus propias experiencias como personaje central de la historia” (p. 158).

⁴⁶ p. 162.

⁴⁷ “El narrador autodiegético aparece entonces como una entidad colocada en un tiempo ulterior con relación a la historia que relata, entendida como conjuntos de eventos concluidos y enteramente conocidos. Sobrevive entonces una distancia temporal más o

del que no está exento *El escarabajo*. Pero el escarabajo nunca es parte activa de los acontecimientos que relata, ya que su posición es prácticamente la de un voyeur⁴⁸ que contempla la escena pero no participa de una forma directa en la acción, no se implica, se limita únicamente a observar. En esta observación pasiva, evidentemente, hay preferencias y también un cierto tono crítico: no todos los hechos o personajes “observados” cuentan con sus simpatías o su respeto. El escarabajo no actúa, no es actante, sino objeto pasivo o testigo de las acciones de los otros personajes, que paradójicamente, sólo a través de él obtendrán un papel en el relato.

menos amplia entre el pasado de la historia y el presente de la narración: de esa distancia temporal surgen otras: ética, afectiva, moral, ideológica, etc., puesto que el sujeto que recuerda en el presente no es ya el mismo que vivió los hechos relatados. La fractura entre el yo de la historia y el yo de la narración puede ser más o menos profunda; así un sujeto escindido centra en esa fractura el interés de un relato con frecuencia dotado de resonancias autobiográficas, como se comprueba precisamente en los ejemplos mencionados de *El lazarillo de Tormes* y de *Robinson Crusoe*” (p. 158).

⁴⁸ Aquí se pone de manifiesto la influencia de la literatura francesa y en especial de Marcel Proust, tema sobre el que volveremos más adelante: “El tema del voyeurismo, un Leitmotiv en la literatura proustiana, [...] donde el autor analiza la importancia que la visión alcanza en la obra del francés, es decir a través de la mirada, los instrumentos de óptica, la pintura, la fotografía” (García Simón [1998], p. 159).

2.2 «Asesinatos romanos»

El capítulo comienza con el redescubrimiento del escarabajo, lo que supone nuevamente la vuelta a escena y su reincorporación a la superficie histórica, pues de Atenas viajará a la gran capital de ese momento histórico: Roma. Por el capítulo anterior sabemos que el escarabajo desaparece para permanecer enterrado trescientos setenta y cuatro años (lo que nos permite situar la acción exactamente). Es descubierto y desenterrado por un soldado romano que, como todos sus propietarios, se sentirán fascinado por su belleza. Éste lo llevará a Roma donde lo venderá rápidamente a Cayo Helvio Cinna⁴⁹, poeta neoteori⁵⁰ y protagonista junto al escarabajo de sus nuevas andanzas. Desde el principio existirá una admiración mutua entre ambos —poeta y escarabajo— y amistad, a diferencia de lo ocurrido en el capítulo anterior junto a Aristófanes. Con él vivirá una de las épocas de mayor esplendor de Roma y el Imperio: el reinado de César. Y también será testigo del amor enarcedido del poeta:

Desde entonces deduje que las actividades de Cayo Helvio Cinna se reducían a dos, alternadas con rigor estricto: la composición de su interminable poema “Zmyrna”, y la vigilancia solapada de Tulia. El poema lo había comenzado nueve años atrás, en el curso de los cuales este escritor minucioso elaboró cuatrocientos hexámetros. En cuanto a la otra función, la

⁴⁹ “C. Helvius Cinna fue amigo de Catulo (formando con él en la cohors pretoria de Memio el 57) y murió asesinado el 44 en un tumulto ocasionado en las honras fúnebres de César. Estuvo muy influenciado por Partenio, lo que se evidencia, en la selección temática de su *Zmyrna*. El tema del incesto (amor de padre e hija) atraía probablemente por las posibilidades desacostumbradas al tratamiento psicológico. Escribió un propemptikón al joven Asinio Polión, al emprender éste su viaje a Grecia: también esta forma de poema dirigido personalmente a un individuo mereció pronto las preferencias. La única cosa que poseemos completa es un epigrama escrito a imitación de Calímaco” (Bieler, Ludwig: *Historia de la literatura romana*, Madrid 1992 [Primera edición española de 1971], p. 167).

⁵⁰ El propio escarabajo nos define este movimiento literario: “Los neoteori por lo que en breve comprendí, pretendían renovar la poesía latina tradicional, buscando inspiración en los griegos, a través de los intelectuales alejandrinos. A su lado, Aristófanes resultaba un patán. Encabezaban ese restringido grupo de estetas, aparte de Cayo Helvis, Marco Furio

de perseguir a Tulia, lo obligaba a frecuentar la sociedad elegante de Roma, tarea, por lo demás, a la cual se había dedicado siempre.

Nunca podía cambiar con ella una palabra. Esquiva, desdeñosa, se iba minutos después, y transcurría el tiempo sin que la rápida escena se repitiese. Pensé que tal vez su marido fuera uno de esos celosos pasados de moda que encierran a sus mujeres. Él sí que aparecía en las reuniones, serio, espeso, lento, imperialmente narigón, austeramente peleón, exhalando majestad, moviéndose como si tuvieran que conducirlo en andas, y por más que mi amo lo buscó no logró que se lo presentasen; siempre se interponía algún enfadoso, que los alejaba al Senador y a él para cuchichearles confidencias; o era tal la importancia del grupo del cual formaba parte el opulento Domicio Mamerco Quadrato, y eran tan solemnes y superiores los temas que en él se consideraban, esmaltados por sonoros lugares comunes como “Roma, cabeza del orbe”, “el destino de la República”, “el magno Caius Iulius Caesar”, “la Patria victoriosa”, etcétera, que el poeta, quizá cohibido, lo cual me extrañó, optaba por no acercarse. Se distraía, en consecuencia, platicando con alguna de las damas, la cual lo interrogaba sobre sus poemas y sobre su extraña sortija del escarabajo. Entonces replicaba que “Zmyrna” se completaba con despaciosa medida, como toda obra que aspira a la perfección; y que yo, yo, yo, el Escarabajo, era un obsequio insólito, valiosísimo, enviado por una anónima admiradora, y que aunque él poseía secretas razones para suponer que le había sido mandado por la propia Cleopatra, prefería que no se divulgase, pues quizá no le agradara a la Reina, ni tampoco al gran Iulius, y acaso, al final de cuentas, no fuese más que una quimera lírica: tanto y tanto lo repitió, que creo que terminó por olvidar que se lo había comprado a un legionario (pp. 96-97).

Como en una comedia de enredo, el poeta y su dama, evidentemente casada y claro está con un hombre mayor, se encontrarán furtivamente en casa de ella. Junto al amor apasionado de los dos jóvenes, la política

ocupará un importante lugar en este capítulo, concentrándose en la figura de Julio César⁵¹.

El desfile triunfal de Cleopatra en Roma será el desencadenante del encuentro entre el poeta y Tulia, esposa de Domenico Mamercio, y en este encuentro se producen los primeros avances en el terreno físico. El erotismo y el lujo se complementan una y otra vez en el libro, especialmente en este pasaje⁵². De aquí en adelante se convertirán en

⁵¹ La descripción física y a la vez psicológica de César como un hombre cansado y fatigado es digno de mencionar, porque normalmente se suele asociar a César sólo con la imagen del estratega, político brillante y pletórico; pero aquí se nos presenta un César decaído, enfermo y sobre todo cansado del poder y de las luchas internas: “Así proseguían las cosas satisfactorias para el intercambio amoroso de la pareja, para mi recreativo acecho, para la arrogancia del político y para la gula y sociabilidad de los escritores, cuando la Historia resolvió dar vuelta a las páginas y apresurar los episodios. César retornó de África, después de haber derrotado a quienes, aun muerto Pompeyo, seguían tributándoles su fidelidad y, ebrio de orgullo y gloria, organizó cuatro desfiles triunfales, [...] Se le antojó a la casualidad que durante el primero de esos triunfos, cuando al atardecer César avanzaba hacia el Capitolio en su carro de vencedor de los galos, enmarcado por portadores de antorchas que le seguían sobre cuarenta elefantes, al pasar frente a nosotros el dictador alzara los ojos. Entonces lo vi bien, mientras que pintaba y despintaba su rostro y su figura el resplandor de las teas. Lo vi, magro, huesudo, fatigado, bajo los laureles de oro que le disfrazaban la calva, pero sin haber perdido aún, pese al agobio, su famosa elegancia flexible de gimnasta y nadador, ni el brillo oliváceo de sus ojos verdes. Murmuraban que estaba enfermo, y que antes de cada una de sus batallas sufría un ataque de epilepsia. También murmuraban que Cleopatra los atribuía su origen divino, y que por ese medio los dioses, sus antepasados, tomaban posesión de su alma” (pp. 101-102).

⁵² “El arribo de Cleopatra, con su hermano de doce años y cónyuge nominal, Ptolomeo XV, ambos invisibles en el balanceo de sus áureos vehículos que acarreaban filas de esclavos, en medio de una escolta de eunucos, de portadores de equipajes maravillosos y de negros que tironeaban de felinos sujetos con cadenas, estremeció a Roma e introdujo una modificación en la vida de mi amo. [...] La comitiva de mis compatriotas proseguía su cadencioso avance (pero, ¿eran mis compatriotas?, ¿eran egipcios?, ¿no eran griegos, estos vástagos puros de un general de Alejandro), a alojarse en la propiedad que Caius Iulius tenía en la margen derecha del Tíber. Apeñuscábase en la ruta el gentío; ninguno quería perder el espectáculo. De repente, prisionera del humano vaivén, Helvio divisó a Tulia. La distancia que los separaba no medía demasiado, pero parecía infranqueable por el apelmazamiento. Sin embargo mi amo demostró una vez más que para el amor no valen barreras ni muralla, y la franqueó hundiendo codos y rodillas, pisando pies y togas, pidiendo disculpas o prorrumpiendo en insultos, según fuera el caso, hasta que consiguió el portento de colocarse al lado de la joven, tan inmediatamente al lado que el menor movimiento del público tenía por efecto no sólo que la rozase sino que todo él y toda ella experimentaran la calidad de sus conformaciones respectivas, lo cual incidió con tal intensidad sobre la virilidad anhelosa del poeta, que además de Tulia yo, un inocente lapislázuli asombrado, disfruté de indiscutibles delicias. [...] Le aclaró que se hallaba ahí, cautiva de quienes la circuían, porque cuando regresaba a casa, la turba, al lanzarse a correr para ubicarse en el camino de la Reina de Egipto, había derribado su litera y la había arrastrado en la disparada, mientras que, víctimas del pánico, sus esclavos se desbandaron a escape. El escritor la tranquilizó de palabra, si

amantes “[...] con la complicidad de una criada como en las comedias y en los dramas acontece” (p. 101). En efecto este capítulo tiene la estructura de una comedia de capa y espada —indicada por el propio autor—. Hay un joven enamorado en secreto de una bella y joven dama, casada con un hombre mayor celoso y orgulloso de su “trofeo”.⁵³

El amor y la política se entrecruzan una y otra vez en este capítulo de una manera admirable, con esa técnica compositiva tan característica de Mujica, el paralelismo. En un solo párrafo el autor compara el decaimiento y ansia de poder de César con la situación anodina y feliz de Cinna, muy al estilo de Flaubert: contraponer dos situaciones, dos personajes totalmente distintos pero que de una forma u otra se complementan. El final de ambos será paralelo e igualmente trágico:

Mientras que César daba la ilusión de elevarse hacia una atmósfera ilusa y espléndida, estremecida por terribles tempestades y alejada de la realidad, Cayo Helvio y yo vivíamos deleitosamente, indolentemente, a mil leguas de las desazones que consumían al aspirante irrefrenable a las angustias del poder. Bastábale a Cinna con añadir un par de versos a su eterno poema, [...] sobre todo con introducirse a hurtadillas, a favor del Foro nocturno, en la cámara de Tulia Mecila... y éramos felices los dos, el poeta y el Escarabajo. Los desasosiegos de la política a nuestro lado fluían, como si paseáramos por la margen de un río tumultuoso, y nosotros insistíamos en catar la miel de la existencia, afiliados al epicureísmo y sus sabias

bien no de cuerpo, ya que minuto a minuto, al par que continuaba el desfile, [...] Cinna se ingenió y formó con la dama un solo ser bicéfalo, tan unidos resultaban, y fue entonces que yo, el Escarabajo de la mano izquierda, guiado discretamente, avancé bajo la axila, también izquierda, de Tulia, hasta que el anular que yo cernía y los restantes dedos de esa mano, se apoderaron, suave pero certeramente, del pequeño pecho precioso de la esposa de Domicio Mamerco. Tulia no protestó ni se alejó; antes bien su atención pareció concentrarse en el lujo de los Ptolomeos, pues paralelamente que el poeta adelantaba en su labor delicada y exploradora, ella, como si no tuviese conciencia de esas palpables indagaciones (de las cuales participé con el pensamiento fijo en mi querida Nefertari), siguió especificando en voz alta los pormenores de la escolta real” (pp. 97-99).

lecciones. Así transcurrieron nuestras semanas, agradabilísimamente, hasta el fatal 15 de marzo (p. 104).

El marido de Tulia, Domenico Mamerco, formará parte de la conspiración que acabará con la vida de César. Con este lamentable hecho hay, además, una crítica al mundo de la política y al vaivén que sufren algunos políticos, ejemplificado claramente en la figura del marido de Tulia. Cleopatra y César son coprotagonistas tanto de la historia de amor, que corre paralela en ambos casos —Cleopatra y César, Cinna y Tulia—, como de la conjura política: Mamerco, quien sí está implicado en ella, y Cinna, que por casualidades del azar y de la perfidia del marido se ve involucrado en ella, perdiendo por ello la vida. Episodio éste, tomado asimismo de Plutarco⁵⁴, a su vez fuente de inspiración en la obra dramática de Shakespeare.

En un ambiente tanto de exaltación política, debido a las luchas internas que provocaron la caída final de César, como de exaltación amorosa entre el poeta y su enamorada, se desencadenarán los trágicos sucesos: “Pero la hoguera de las pasiones estaba ya encendida, y nadie ni nada era capaz de detener su furiosa crispación [...]” (p. 103).

Como en una comedia de honor, el marido engañado descubre y no descubre a los amantes. En la siguiente cita, bastante larga, pero que creemos necesaria, el marido, Domicio Mamerco, llega al aposento de Tulia, donde se encuentran los amantes en plena euforia amorosa, y con una daga en la mano parece que en un acceso de ira y pasión, va a asesinar a los adúlteros. Lo interesante del pasaje, es precisamente

⁵³ Esto se repite una y otra vez en las obras de teatro del Siglo de Oro español, e incluso en *Las novelas ejemplares* de Cervantes, en “El celoso extremeño”.

⁵⁴ Plutarco: *Vidas paralelas* (*Alejandro-César, Pericles-Fabio Máximo, Alcibíade-*

cómo está escenificada y cómo el autor la ensambla con el asesinato de César:

Por ende, allá nos encaminamos en cuanto oscureció, [...]. Cayo Helvio se desvistió en el baño de Tulia, famoso en Roma por su magnificencia y originalidad. [...] Pero la singularidad, la extravagancia del vasto aposento, fuente de envidia para las romanas admitidas a visitarlo, consistía en dos espejos de pulida obsidiana, empotrados en la pared, cuya nebulosa superficie reflejaba entero, de los pies a la cabeza, a quien delante de ellos se detenía. [...] A mí me había dejado en el baño, sobre una mesita que enfrentaba a uno de los espejos, [...]. De repente, un grito ahogado de Tulia, que no correspondía ni al habitual arrullo ni aun a la ronca queja amorosa, me despertó. Alguien avanzaba por la galería; alguien acostumbrado a pisar con firmeza, con potestad, y que por tanto no podía pertenecer a la servidumbre. Venía hablando solo, arrebatadamente; reconocí la voz engolada de Quadrato; debía de ser muy tarde. ¡Oh Khepri! ¡Oh Isis! ¡Oh Zeus! ¡Oh Júpiter! ¡Estábamos perdidos!

Comprobé, simultáneamente, que se abría la puerta del baño y por ella se precipitaba la agitación petulante del Senador, y que en la cámara opuesta Tulia y Cinna brincaban del lecho, [...] En cuanto a Domicio Mamerco, sus intenciones eran más que obvias y truculentas, pues blandía un desenvainado puñal. ¡Qué espanto! Mis simpatías se inclinaron, claro está, hacia quienes se amaban y pronto iban a morir. Quadrato, despeinado el escaso pelo, importante la nariz espadachina, desordenada la toga, se adelantó hasta el centro del baño, precisamente a un paso de la mesita en la que yo aguardaba el curso inalterable de los acontecimientos. Ahí se detuvo, en lugar de entrar en seguida en la estancia de los adúlteros; y procedió de un modo realmente incomprensible. Como un actor, se puso a practicar frente al espejo y a examinar con atención cada uno de sus movimientos. [...] Pero ¿cuándo iba a concluir el ensayo del crimen?, ¿cuándo iba a abandonar esos espejos dramáticos y a irrumpir en la cámara donde lo espiaba la desesperación de los culpables? (pp. 105-106).

La escena del espejo está maravillosamente representada. A modo de homenaje a Calderón y a su uso de las falsas puertas, con sus entradas y salidas, que provocan confusión y enredo, Mamerco, con cuchillo en mano comienza a apuñalar al vacío —luego sabremos que lo que hace éste es simplemente ensayar frente al espejo el apuñalamiento de César—, y provoca el susto y el pánico de los amantes y del escarabajo, que piensan que van a morir, lo que finalmente no sucede, ya que el senador se da cuenta que el poeta está allí —pero por alguna razón que sólo conoceremos más tarde no se decide a matarlo—, y se lleva a nuestro protagonista. Lo que delata la presencia de los amantes es el anillo⁵⁵:

En una de las marchas y contramarchas, se apoyó en la mesa y me rozó. Giró hacia mí, me tomó y me reconoció al punto. ¡Cuántas veces le había expresado a Cayo Helvio, prosopopéyicamente, mi elogio (más aún cuando mi amo le insinuó la invención del regalo de Cleopatra). [...] Evidentemente

⁵⁵ Cerrada Carretero hace igualmente alusión a esta escena, comentando que: “Si la parte más bella, en conjunto, es la del episodio que liga al escarabajo con el poeta Caius Helvius Cinna, es porque aquí, como en ningún otro momento, se consigue la unión más perfecta y completa entre la historia verdadera y la historia ficticia, creada por el relato mismo. [...] Generalmente se identifica a este poeta con un tribuno del año 44 a. C., de igual nombre, que promovió una ley deponiendo a sus colegas Flavo y Marullo que habían ofendido a César. Se dijo que había redactado otra ley que le permitía a César casarse con varias esposas. Después del funeral de César fue destrozado por la multitud, que le confundió con Lucio Cornelio Cinna. Pues bien, el hallazgo magnífico de Manuel Mujica Lainez consiste en haber conseguido que el equivoco de los nombres, que condujo a la muerte del poeta, se produjera, en parte, gracias a la sortija. Así, en la novela, cuando el poeta acude a casa de su amante, deja la sortija sobre una mesita, de donde la recoge el pérfido marido —el senador Domicio Mamerco Quadrato—, quién, tras exhibirse con el anillo en lugares públicos, acude al Circo Elaminus donde, junto a otros muchos y con la sortija bien visible en su mano, apuñala a César. Mientras Domicio Mamerco Quadrato regresa a su casa, el pretor Lucio Cornelio Cinna comienza a jactarse públicamente del crimen, rechazando la magistratura otorgada por César y pisoteando las insignias, de modo que, sólo por casualidad consigue escaparse de la plebe enfurecida. Vuelto a casa Domicio Mamerco Quadrato, deja la sortija donde la encontró y el poeta la recupera, a través de su amante. Cuando al día siguiente y después de los funerales, acude el poeta a la pira donde iban a quemar el cadáver, Domicio Mamerco hace que un gladiador exclame, señalando hacia el poeta, que era Cinna. Cuando el ofuscado escritor no pudo negar su identidad, su propio nombre, la plebe, confundiénolo con el pretor Lucio Cornelio Cinna, a quién odiaba desde su jactanciosa autoacusación, se lanzó contra el poeta, descuartizándolo allí mismo y arrojándolo a la pira funeraria. De este modo Domicio Mamerco consigue vengarse del amante de su mujer y es así también como el autor ha unificado magistralmente la realidad histórica y la fantasía novelesca, al convertir al escarabajo en el vehículo inocente e

lo desconcertó mi abandonada presencia en el baño de su esposa. Me estuvo inspeccionando, como si me viera por primera vez; luego, sin dejarnos ni a mí ni al puñal, hundió su mirada inquisidora en el espejo. Aunque entonces no hubiera podido jurarlo, tan honda era la oscuridad establecida en el dormitorio de Tulia y tan opaca la reflexión que el espejo ofrecía, es más que probable que los viera, como los veía yo, que los viera o que acaso adivinara, en el rincón del aposento a su mujer, la mancha blanquecina de los cuerpos enlazados y desnudos. Sí así fue, ni siquiera parpadeó y nada delató el descubrimiento. Guardó la daga e hizo algo insólito: en lugar de devolverme a la mesita, me puso en su anular izquierdo, el mismo al que me destinaba Cayo Helvio Cinna, y salió conmigo, cerrando la puerta cuidadosamente (pp. 106-107).

El final del capítulo coincide con el asesinato de César y la repercusión que tendrán tanto en Cinna, el poeta, como en el escarabajo, quien sufrirá casi una experiencia mística. Interesante es también ese flash-back en el que la puesta en escena de la muerte de César se compara con la del autor inglés Shakespeare⁵⁶, pasando al plano de la intertextualidad:

Vagamente recuerdo que alguien pretendió arengar a los que escapaban, sin conseguirlo. En verdad, a ése y a los discursos fúnebres que luego, durante las exequias, se pronunciaron, nadie los compuso mejor que William Shakespeare, ni a nadie se los escucharon con tanta atención los escenarios cosmopolitas, ni se lo tradujeron y comentaron tan estupendamente. ¡Ojalá, desde el mundo ignoto por el cual ambula junto a dioses diversos, César haya podido asomarse a oír al poeta inglés en la lengua que fuese! ¡Y ojalá yo hubiera logrado agitar mis alas quietas y ser el Escarabajo que, con el Halcón, el Ibis y el Saltamontes, como a los faraones, lo hubiese transportado en el viaje supremo a través de los paisajes mágicos! Pero..., ¡qué va...! [...] Asimismo recuerdo, como un sueño afligente, porque la sangre de César me comunicaba un desmesurado orgullo [...] (p. 113).

indirecto del descuartizamiento del poeta.” (pp. 573-574)

⁵⁶ Mujica Lainez tomó para la composición del personaje de César la obra del poeta inglés,

El final tanto de César y su época como de Cinna, que morirá junto al caudillo romano en la misma pira funeraria paradójicamente. El paralelismo se lleva hasta sus últimas consecuencias, ya que la plebe enardecida cree que Cinna, el poeta, es uno de los asesinos de César, debido a una confusión en los nombres pues uno de los conspiradores era Cornelio Cinna el pretor, hecho que aprovecha el marido de Tulia para vengarse del amante de ésta en la obra de Mujica Lainez, pero que en la realidad histórica y tanto en la versión de Plutarco como Shakespeare ocurre de la misma manera. Lo novedoso es el “medium”, puesto que en Mujica será el escarabajo, el agente indirecto de desencadenar los hechos y la confusión.

El escarabajo será incinerado junto a César y Cinna, y rescatado de los despojos para ser vendido a un dentista, que por casualidad es el de Mamercio, quien al ver de nuevo el anillo cae preso del pánico y del horror y acaba tirándose a las aguas del río Tíber. En realidad, es un final justo y merecido para el marido de Tulia ya que éste fue no sólo uno de los responsables de la muerte de César, sino también de la de Cinna, planeada fríamente y con la ayuda involuntaria del escarabajo. En este caso, como en la escena del espejo el escarabajo con su sola presencia delatará su filiación al poeta romano y por ello éste será reconocido y culpado del asesinato de César.

Y así de esta trágica manera concluye esta etapa de la existencia de nuestro protagonista en el mundo grecolatino, quedando sumergido en las aguas del Tíber y con toda una eternidad para recordar los momentos más felices de su ya larga existencia.

quién a su vez se había basado en *Vidas paralelas* de Plutarco.

2.3 «Los dormidos, los ángeles y los otros»

El principio de este capítulo es una recapitulación de lo ocurrido hasta ahora, es decir, de los cuatro capítulos anteriores, y como sabemos por el final del capítulo tercero, el narrador, nuestro escarabajo de lapislázuli, se encuentra nuevamente confinado a un exilio involuntario, aunque, como muy bien apunta el coleóptero, a pesar de haber estado más tiempo alejado del mundanal ruido, los momentos en los que pudo participar de la vida son para él insuperables y compensan ese tedio profundo y solitario:

Verdaderamente las primeras etapas de mi biografía se sucedieron, no obstante ser muy diversas, con parejo ritmo. A semejanza de un actor a quien le correspondiese entrar y salir en el escenario, y cuyos eclipses fueran harto más largos que las presencias, compensando con la intensidad de estas últimas la prolongación de sus alejamientos, a mí me tocó aparecer y desaparecer en el proscenio terrenal; vivir hondamente cuando estaba en él, y anularme durante vastos períodos de impuesta meditación, en la tumba de Nefertari, en la roca del Valle de las Reinas, en una calle ateniense y en el domicilio subterráneo de unos coleópteros, hasta repetir ahora el ciclo de retiro espiritual en el fondo del Tíber. Por supuesto como ya dije, en mis lapsos más bien breves que llamaré de actuación mundana, la importancia de los acontecimientos de los cuales participé, indemnizó con amplitud el tedio de las clausuras, porque, ¿quién podía jactarse, como yo, de haber asistido a los sensuales retozos de Nefertari y de Ramsés II; a la lectura parcial, por su autor, de una escena de Aristófanes; y al asesinato de Cayo Julio César? Y no hablemos de lo que me faltaba... (p. 123).

El narrador intenta mantener con este tipo de resúmenes, la atención del auditorio y en este caso del lector, en la tradición de los mejores cuentos, adelantando o más bien entreviendo acontecimientos un poco

al estilo de *Las mil y una noches*⁵⁷, presente en esta obra como muy bien mencionó Luis Antonio de Villena durante la presentación de *El escarabajo* en Madrid en 1982. El escarabajo además de dirigirse a Poseidón, a quién le está contando la historia, se dirige a nosotros, lectores. Es constante ese doble juego y es uno de los aspectos más interesantes del libro. Tanto el tema de la memoria, recurrente en la narrativa moderna, como el del tema del tiempo son claves para entender la complicidad con el lector, como rasgo característico de la novela moderna sobre todo tratándose de obras en el que el tiempo queda manipulado como es el caso de Mujida.

El escarabajo pasa una larga temporada sumergido en las aguas del río Tíber y allí conocerá a Divus Tiberinus y a La Loba. El elemento fantástico nuevamente hace acto de presencia, aumentando la nómina de seres extraordinarios que nuestro narrador irá conociendo a lo largo de su prolongada existencia. Debido a una travesura del dios Tíber, abandonará su destierro acuático para empezar una nueva aventura, y será encontrado —bueno, más bien pescado— por dos viejos pescadores, para él un poco extraños ya que hacen unos gestos desconocidos con las manos y hablan de un personaje a todas luces muy importante y conocido pero que él hasta ese momento no había tenido constancia de su existencia, porque nuestro narrador ha estado unas centurias alejado de toda información:

Pusiéronse a hablar los pescadores con un simultáneo frenesí que las toses cortaban, y fue aquella tarde cuando oí nombrar a Cristo por primera vez, pues a un milagro suyo atribuyeron mi fantástica presentación (p. 128).

⁵⁷ Hay una referencia explícita en *El escarabajo* a esta obra: “Tres años tarde en referir lo que hasta ahora, compendiado, he expuesto, reanudando mi historia y mis historias, como una cotidiana Scheherezada diurna [...]” (p. 448).

De esta forma se nos hace evidente, ya que Mujica utiliza pocas veces fechas exactas, que nos encontramos en la era cristina (año 250). El escritor nos describe, muy al estilo de Flaubert⁵⁸, una serie de percepciones sensoriales, además de las extrasensoriales, que posee el escarabajo, haciendo hincapié en el sentido olfativo⁵⁹ de éste. Pues, a pesar de ser un mineral, una piedra preciosa y no un ser vivo, disfruta de todos los sentidos incluso el olfativo, ya que “se marea” debido al tufo que reina en la bolsa del pescador. Los pescadores, por una parte contentos pero también asustadísimos, deciden por si las moscas, o más bien por si el escarabajo es una prenda del diablo, que el amuleto sea exorcizado, y de ahí la idea de sumergirlo en agua bendita para bautizarlo:

Por tercera vez, en el moroso andar de mi existencia, se apoderaba de mí, me asaltaba y alteraba, una intrusión realmente penetrante; y en cada vuelta, el que cabe llamar compuesto conductor y conmovedor, reiteraba su naturaleza líquida: al comienzo, el agua del Nilo me enseñó el Amor; luego la sangre de César me ungió de Orgullo; y ahora el agua instituida por el Papa Alejandro I para conjurar a los espíritus malignos, me exaltaba y sumía en el enigma de la Fe, y complicaba más aún la mía, ampliando perspectivas y planos religiosos. Salí a la superficie anonadado, y me pusieron de nuevo al pie de la Cruz, cuya índole supe al instante (pp. 130-131).

Después de este singular bautizo, nuestro héroe ve tanto a San Eloy

⁵⁸ Mujica era un ferviente admirador de Flaubert y de éste asume el estilo y el hábito a la hora de documentarse para escribir una novela. Investiga exhaustivamente antes de comenzar con la redacción de sus libros. Así, para escribir *El escarabajo* tomó notas, consultó especialistas y lo plasmó todo en dos *Cuadernos*, que le ayudaron durante la escritura de la novela. Desgraciadamente no hemos podido tener acceso a estos *Cuadernos* donde Mujica trazó las líneas maestras de la novela.

⁵⁹ “Gracias al adjetivo, cuyo uso domina perfectamente Mujica Lainez, todos los matices de los seres queridos quedan realzados y sus diferentes rasgos nos entran por los ojos, por los oídos, merced a la relevancia que obtiene de todos los sentidos mediante adjetivaciones

como a San Luis, y como él mismo saca a colación: San Eloy murió en el año 659 y San Luis, el rey de Francia, en 1270. Y, para que no haya ninguna duda al respecto nos data el momento exacto de la acción, el año 250, y además nos da una explicación para este anacronismo:

Se criticará el anacronismo; se subrayará que Eloy murió en el año 659, y el Rey de Francia en 1270, mientras que la escena transcurría bastante antes, el año 250, y responderé a quien lo diga que es un ingenuo y un fastidioso, porque la noción de Tiempo, limitadamente humana, no es tenida en cuenta, con razón, por los poderes sobrenaturales, y si escuchasen tal argumento, tanto San Eloy como San Luis modificarían la sonrisa dulce que, a través de la niebla, dirigían al Escarabajo sacado del agua lustral, convirtiéndola en una de indulgente conmiseración, encaminada a quien insistiese con esos escrúpulos, porque, al cabo, mucho media entre un santo y un fabricante de almanaques, y si uno y otro, un obispo y un rey, aceptaron ocuparse de los lapidarios, de los orfebres y de los que venden alhajas, fue de puro bondadosos y seguros de su calidad de bienaventuradamente señoril, la cual los sitúa más allá de las humildes convenciones del Tiempo (p. 131).

Aquí el autor se convierte en demiurgo, ya que propone y da las reglas del juego. Él, como un dios creador de su propio universo, rechaza el convencionalismo del Tiempo, y se deja guiar por su propio Tiempo en el que el pasado se ajusta a las exigencias de la memoria del escarabajo, que, al recordar —y como sabemos recordar es un hecho subjetivo y no siempre ordenado cronológicamente— mezcla acontecimientos que provienen de un pasado más cercano al presente que el del bautizo, de ahí que puedan coexistir en el mismo tiempo y en el mismo espacio dos Santos y un escarabajo, y además con el agravante de que ambas figuras del Santoral no han nacido todavía, e incluso en esta singular escena aparecen, porque no podían faltar, los

cromáticas, táctiles, olfativas, auditivas y gustativas” (Cerrada Carretero [1990], p. 578).

dioses del escarabajo, Apis y Hathor.

Después de esta experiencia mística será nuevamente vendido y así la acción se desplaza a Éfeso, dejando definitivamente Roma.

Un hecho que se repite casi constantemente a lo largo del libro es que el escarabajo es encontrado normalmente por gente pobre o de baja extracción social y será siempre vendido a alguien con una situación social más boyante. Estos “pequeños propietarios” nunca llegan a poseer al escarabajo durante mucho tiempo, aunque a veces se queden con la joya porque creen que actúa como talismán.

Es posible afirmar que la teoría de Unamuno sobre la intrahistoria⁶⁰ está presente a lo largo de todo el libro, que a su vez, se complementa con la Historia con mayúscula, ya que lo que aporta realmente verosimilitud a la narración del escarabajo son los grandes personajes históricos que aparecen con un papel secundario; pero los hilos conductores que harán que el argumento fluya son los personajes desconocidos y nimios, ellos encuentran una y otra vez al escarabajo, lo robarán, lo adorarán, lo venderán. Sin ellos el escarabajo hubiera permanecido en la tumba de la Reina y no hubiera llegado a vivir esa pletórica existencia llena de emociones y grandes personajes, ya que son los pequeños personajes, sin historia⁶¹, los que le empujarán hacia los otros grandes personajes, con historia.

⁶⁰ La teoría de la intrahistoria de Miguel de Unamuno aparece en “*En torno al casticismo* (1895, edición completa en 1902), fue una reflexión sobre el porvenir del nacionalismo español entre la inercia casticista y la fe involuntaria de regeneración de la que surgió su idea de la *intrahistoria* (populista y colectiva) frente a la de *historia* (oficial y retórica)” (Alvar, Carlos: *Breve historia de la literatura española*, Madrid 1997, p. 559).

⁶¹ Seymour Menton comenta, citando a José Emilio Pacheco en el prólogo a un tomo de cuatro novelas mexicanas del siglo XIX que “la novela ha sido desde sus orígenes la privatización de la historia [...] historia de la vida privada, historia de la gente que no tiene historia [...]. En este sentido todas las novelas son históricas” (*La nueva novela histórica de la América Latina, 1979-1992*, México 1993, p. 32).

La acción, como se ha mencionado antes, se sitúa en Éfeso, “la ciudad grecorromana más soberbia del Asia Menor” (p. 133). El nuevo dueño del escarabajo, un rico comerciante y funcionario llamado Exacustodio, se desprende casi automáticamente de éste al regalarlo a la meretriz Pártenis como prenda por un futuro servicio para su hijo, Iámblico, ya que quiere que él pierda a toda costa la virginidad para demostrar su “masculinidad”. Pero la recompensa por el dicho servicio, que no llegará a tener lugar, pasa a manos del propio Iámblico como regalo-ofrenda de Pártenis totalmente fascinada por el aura extraordinaria del joven —con asomo de gracia divina— que, prácticamente, convierte a la “pecadora” al cristianismo.

De nuevo se produce una recapitulación de todo lo acontecido y ocurrido hasta el momento, que se alterna con su vida actual junto a Iámblico y sus camaradas, además de darnos una información detallada de la situación política de ese tiempo.

Iámblico y su grupo de amigos, tildados por la sociedad de amanerados y homosexuales⁶², son en realidad jóvenes cristianos que debido a las circunstancias políticas no se atreven a confesar su nueva fe. Pero a diferencia de San Pedro, que negará a Jesucristo tres veces, los jóvenes no renegarán de su fe⁶³ en público, pues exactamente durante “la adoración burocrática y oficialista que de ellos se esperaba,

⁶² La homosexualidad es una constante en esta obra y en general en la narrativa de Mujica Lainez. En *El escarabajo* hay una soterrada defensa de ésta y una burla constante sobre los prejuicios de la sociedad.

⁶³ De ahí que el escarabajo diga lo siguiente al respecto abogando por la libertad de culto y la diversidad: “En mi modesta opinión, cuanto más dioses se reconozcan y adopten, mejor andará el mundo, tan necesitado de especialistas sobrenaturales que se ocupen de la multiplicidad de sus problemas. Lo aprendí en Egipto, y desde entonces no he cesado de agregar dioses a mi Olimpo personal y a su intrincada organización de ministerios, subsecretarías, direcciones y dependencias divinas, etc., y mal no me ha ido, pero no soy más que un pobre Escarabajo de lapislázuli, un vagabundo, un turista, un curioso, y los siete dormidos de Éfeso habían sido tocados por una forma de gracia, por una santa locura que, simultáneamente, los transformaba en muy responsables y muy irresponsables” (p. 141).

se lanzaron a cantar, entonadamente, las laudes de Nuestro Señor Jesucristo” (p. 142), con el consiguiente castigo por desacato y sublevación. Los muchachos logran huir y se esconden en una caverna del monte Pion, despistando a los perseguidores.⁶⁴

Se instalan allí y se dedican a la vida contemplativa, alternada con partidas de croquet, hasta que un día aparecen sus Ángeles de la Guarda⁶⁵, tanto para guardarlos como para divertirlos y entretenerlos. A partir de aquí se produce una maravillosa relación entre los jóvenes y los seres alados:

Pero no todo era divertirse en aquellas alturas, y lo que más a menudo hacían los siete piadosos era alzar las miradas al Cielo y unirse en oraciones que rogaban por la conversión del Emperador Decio, como si fuera tan fácil de conseguir. [...] Tanto y tan sincero fervor importaba un premio, el cual se produjo de forma inesperada. Un amanecer, cuando los adolescentes abrieron los párpados y se despertaron, tras el corto reposo nocturno, percatáronse, y yo con ellos, de que no estaban solos en la lobreguez de la cueva, pues en el límite interno de la cavidad, lejano y oscuro, ahora iluminado por una amarillenta claridad, hallábanse erguidos siete jóvenes más, que los contemplaban tiernamente. Los primeros movimientos de Iámblico, Maximiano, Marciano, Constantino, Dionisio, Serapio y Juan, denunciaron su consternación, pero los forasteros los apaciguaron con palabras cálidas, y ante su asombro, cada uno desplegó un par de alas

⁶⁴ Mujica introduce nuevamente el elemento fantástico y un mito bien conocido, no sólo en la tradición cristiana, sino también en el Islam: Los siete dormidos de Éfeso.

⁶⁵ “Salimos, y advertí que los buenos muchachos de las camisetas avanzaban como si la atmósfera de prodigio les hubiera comunicado una etérea liviandad. Afuera, la dadivosa luz nos reveló en su plenitud el esplendor de los ángeles. Eran hermosísimos y formaban, con Iámblico y su grupo, un conjunto incomparable que continuaba identificándose con Botticelli (la "Natividad" de la National Gallery, la "Coronación de la Virgen" de los Uffizzi, etc.). Por supuesto, aunque los humanos y los celestes hubieran podido confundirse, dado que a ello contribuía la expresión angelical de los primeros y la veste flotante, ligera y bien cortada de los segundos, que se dijera labor de modistos de renombre, ahí estaban las alas, para diferenciarlos. ¡Las alas, ah, las alas! ¡La gloria de las alas! Alguno, como Amable, las tenía de los tintes esmaltados, los verdes eléctricos, verde botella, verde vitral, esmeraldino, de fuego verde y azul turquí, que caracteriza el ropaje de los colibríes” (p. 145).

maravillosas. Entonces mis amigos se precipitaron a tierra, porque comprendieron que aquellos eran ángeles. Lo confirmó uno de ellos, cuyo timbre musical cantó en la pétrea hendedura:

—Somos vuestros Ángeles de la Guarda, y estamos aquí para acompañaros como siempre, aunque desde hoy, por divina decisión, podéis gozar de nuestra vista. Yo soy el Ángel de la Guarda de Iámblico, y mi nombre es Amable.

De esa suerte se fueron designando, uno a uno, y diciendo a quiénes correspondían, al tiempo que los siete de Éfeso se levantaron, limpiándose la benemérita suciedad de las caras, y según su usanza devota, inmediatamente empezaron a rezar.

—Dejemos los rezos para más tarde— añadió Amable, con una sonrisa—. Hay horas para todo, y así como nuestra misión consiste en guardaros, también consiste en distraeros. Salgamos (pp. 144-145).

En este capítulo sucede casi de todo: la mencionada presencia de los Ángeles de la Guarda, además de Demonios llegados para tentarlos, lucha encarnizada entre las fuerzas del bien y del mal, con el triunfo de los enviados divinos, el profundo letargo en el que se sumen los jóvenes y luego el despertar tras dos centurias en la época de Teodosio y la desintegración de éstos, que a continuación serán convertidos en mártires. Todo ello desde una perspectiva cargada de humor, irónica⁶⁶, burlona e incluso divertida:

⁶⁶ Aquí se podría relacionar el uso irreverente de este motivo, con la consiguiente carga de parodia, distanciamiento y humor, con la filiación de *El escarabajo* con la sátira menipea, asunto del que nos ocuparemos en el capítulo séptimo de este trabajo, pero no queríamos dejar pasar la oportunidad de poner en relación la deuda de Mujica con ésta: “Los fragmentos sobre las *Saturae* son copiosos. [...] Reconocemos todavía la sátira sobre la disputa entre las escuelas filosóficas, la burla sobre los cultos extranjeros en Roma, la parodia de los mitos y, sobre todo, el contraste entre «antano» y «ahora», que desempeñó también en las obras históricas-culturales de Varrón un gran papel. [...] en *Sexagesis* se convierte este contraste en tema. Es la adaptación de un motivo muy difundido (Epiménides, Los siete durmientes, El monje de Heisterbach, Rip van Winckel): un romano cae a sus diez años en un profundo sueño, del que despierta 50 años después. El sexagenario ya no logra orientarse en Roma: todo es tan distinto de los buenos tiempos de antes” (Bieler [1996], p. 146).

Aquella mañana y las dos sucesivas, los Ángeles de la Guarda nos ofrecieron espectáculos inigualables, sugeridos por su deseo de distraer a los jovencitos. De repente se echaron a volar. ¡Mi Dios! ¡Oh Cristo, oh Zeus, oh Osiris! ¡Qué ajuste! ¡Qué filigranas magistrales! ¡Qué consumado esmero! Corretearon, se elevaron con giros de planeo y bruscas aceleraciones a la salida de las picadas, sin que aparentemente se resistieran sus elásticas estructuras (pp. 145-146).

Nuestro escarabajo es testigo privilegiado de la evolución de la Historia y de la condición humana, que como bien matiza es cíclica y en alguna medida también absurda:

—¡Socorro, Señor! ¡Socorro, oh Autócrata, oh Déspota!

Esas designaciones hoy hubieran sido consideradas insultantes; en aquella época constituían dos de los títulos del Basileus de Constantinopla. He ahí una síntesis de la Historia del Mundo: lo que hoy tiene una significación, ayer tuvo la opuesta; ambas han causado ejecuciones, degüellos y demás destemplanzas (p. 166).

El final del capítulo adquiere un tono dramático, un poco teatral ya que el escarabajo lamentará haber dejado a Los Siete Durmientes de Éfeso y a sus Ángeles, para caer nuevamente en manos de un vulgar y normal Exacustodio: “Con él dejé la cueva de los bellos Siete Durmientes y de los siete ángeles hermosos. ¡Ay, divina Nefertari, cuánto hubiera necesitado llorar!” (p. 167).

Con el análisis de estos tres capítulos hemos pretendido acercarnos al engranaje interno de la novela, mostrando su propia singularidad para dar una visión de la estructura, del argumento y de la disposición prácticamente circular de éstos: el narrador, que de una manera casual

o fortuita es encontrado, regalado, vendido o enterrado a lo largo de estos primeros capítulos. Cabe destacar igualmente la importancia de la historia como sustrato narrativo en estos capítulos, que es consustancial al resto de la obra, y que va encadenando la acción del relato a la del desarrollo cronológico de la Historia, con mayúscula. El esquema que siguen los tres capítulos se basa en este uso intencionado del devenir histórico y algunos de sus principales protagonistas. La presencia o no presencia, ya sea intencionada o no intencionada, de los personajes históricos confiere al relato del escarabajo una verosimilitud, y a la vez una cercanía, que no pasa desapercibida para el lector. La historia de este escarabajo se justifica, se asienta, se legitima gracias a la presencia de éstos. Con este “juego” el autor va encauzando la estructura temática y temporal de la obra, haciendo pasar los años, los siglos. El escarabajo asume en estos capítulos su función como narrador y cronista, no como actor ni actante. Falta en el análisis de estos tres capítulos un estudio detallado de los recursos estilísticos empleados por el autor —que son prácticamente innumerables y de una riqueza expresiva y técnica insuperables—, los cuales se verán de una manera general en el capítulo final de este trabajo para evaluar desde una perspectiva global la novela entera, enmarcándola en su contexto estético y poético.

3. *Los personajes*

Dedicar un capítulo a los personajes de *El escarabajo* no es un mero paso dentro del análisis que exige el estudio de una novela. En el caso concreto de esta obra de Mujica, así como en algunas otras obras de este autor, por su cantidad y naturaleza resulta ser la clave que determina su estructura y que procura los datos fundamentales de su lectura crítica.

Se empezará, por ello, con una clasificación de los personajes para poder sistematizarlos. El primer gran grupo sería el compuesto por los personajes históricos y los personajes ficticios.

Éstos representan, por así decirlo, los dos tipos de personajes que se encuentran a primera vista. Los personajes históricos que aparecen en la novela tienen la función de dar colorido, autenticidad, historicidad, verosimilitud a los acontecimientos relatados por el narrador-protagonista⁶⁷. El elenco de personajes históricos⁶⁸ es numerosísimo.

⁶⁷ El personaje histórico es muchas veces secundario en la acción de la novela clásica o tradicional, como sucede en esta obra: "C'est précisément ce peu d'important qui confère au personnage historique son poids exact de réalité: ce peu est la mesure de l'authenticité... [le personnage historique] ils réintègrent le roman comme famille, et tels des aïeux contradictoirement célèbres et dérisoires, ils donnent au romanesque le lustre de la réalité, non celui de la gloire: ce sont des effets superlatifs de réel (Barthes, Roland: *S/Z*, Paris 1970, pp. 108-109).

⁶⁸ "[...] la aparición de un personaje histórico (Napoleón) o mítico (Fedra como hija de Mínos y Pasífae) hará eminentemente previsible su papel en el relato, en la medida que ese papel está ya predeterminado en sus grandes líneas por una Historia previa ya escrita y fijada. [...] De ahí la importancia de las escenificaciones anafóricas de evocación o anticipación [...] y del procedimiento que consiste en crear nombres propios «mixtos» (semejantes, casi por uno o dos fonemas, a nombres de personajes históricos) sirviendo de anclaje referencial y de alusión implícita a los «papeles» preprogramados [...], así como también la del procedimiento que consiste en introducir en una lista de nombres ficticios un nombre histórico (o la inversa). Sin embargo, la relativa fijeza de un nombre (y del papel del personaje, ya fijado por la historia, ya transformado en destino) no impide que pueda darse, también, una cierta funcionalidad narrativa original en la obra. Asimismo, la mención del nombre propio de un lugar geográfico (rue de Tivoli, [...]), siempre ejerce una triple función: anclaje referencial en un espacio «verificable», por una parte; subrayado del destino de un personaje, por otra [...], y compendio económico de «papeles» narrativos estereotipados (no se hace en los Campos Elíseos lo que se hace en el barrio de la Goutte d'or), o, si tomamos esto de otro modo, esos nombres (históricos y geográficos) necesitan a la vez ser *reconocidos* (recurren entonces a la competencia cultural del lector) y *comprendidos* (reconocidos o no, forman parte de un sistema de relaciones internas

Cada capítulo corresponde a una época determinada cronológicamente, y presenta uno o varios destacados personajes de la Historia. Por ejemplo, en el Antiguo Egipto del primer capítulo aparecen como protagonistas Ramsés y Nefertari, y así sucesivamente. La función de estos personajes de la Historia responde a las características esenciales de la novela histórica de Walter Scott. Estos personajes dan no sólo verosimilitud a la historia narrada, sino que nos familiarizan con acontecimientos que forman parte de la Historia occidental. El autor al escoger estos grandes nombres de la Historia nos enseña, no sólo sus preferencias personales, sino la función mediática de éstos, ya que con sólo el nombre de César, Carlomagno, etc., vienen a la memoria por asociación datos, épocas, conceptos que ayudan a dar credibilidad al argumento.

Estos personajes históricos se subdividirían a su vez en *El escarabajo* en aquellos que adquieren un papel principal, por ejemplo Nefertari o Cinna, y aquellos que tienen solamente un papel secundario en la acción, pero que a su vez ayudan a ensamblar el argumento, por ejemplo César o Marco Polo, que no son protagonistas propiamente dichos, pero aportan con su presencia coherencia histórica al enunciado. A su vez se podría volver a dividir esta clasificación, ya que dentro de los personajes históricos secundarios se establecen diferencias esenciales en el modo de caracterizarlos o plasmarlos; por ejemplo el César que aparece en *El escarabajo* es un César cansado, agotado, pero con una gran fuerza de persuasión. Mujica intenta dar en las caracterizaciones de los personajes históricos otra luz, intenta enfocarlos bajo otro prisma, a veces lo consigue, otras veces se queda en un mero intento de aproximación.

construido por la obra. En cambio, la aparición de un nombre propio no histórico introduce en el texto una especie de «blanco» semántico [...]” (Hamon, Philipp: “La construcción del

Quizá, para precisar un poco más, se podría hacer la siguiente clasificación: por un lado los personajes históricos protagonistas, individuales o colectivos, y los personajes históricos secundarios individuales o colectivos, y, por otro, los personajes ficticios protagonistas individuales o colectivos y los personajes ficticios secundarios individuales o colectivos.

Los personajes históricos colectivos (que como menciona Francés Vidal sobre los personajes históricos “su presencia son el contrapeso a la novela y dan veracidad a las confesiones del Escarabajo. Pero carecen de una mayor identidad”⁶⁹), no llevan en realidad el peso de la acción, ya que son prácticamente comparsas que otorgan verosimilitud a la historia, y se dividirían entre los *tipos estereotipados*, como por ejemplo, Los siete durmientes de Éfeso, *los literarios* o *artistas* (“normalmente poco activos y que dan una ambientación no sólo real, sino erudita a la historia”).⁷⁰

Para dar una impresión de la técnica compositiva de Mujica en la elaboración de los distintos tipos de personajes históricos y cómo ésta cumple a la perfección la función de crear el mencionado contexto histórico y cultural, se citarán a continuación una serie de ejemplos que reproducen esta comunicación entre la teoría y la práctica.

Vi entonces por primera vez a Felipe IV, amo titular de la casi totalidad del mundo. Era a la sazón un muchacho de unos veinte años, y estaba sentado detrás de una mesa que cubría un tapete rojo. Su retrato era hartamente conocido: la cara larga y huesuda; el cabello rubio y seco y como desflecado; los ojos de un mustio azul; la quijada excesiva de su estirpe; el belfo voluptuoso; la transparente palidez; la mano exangüe, puesta sobre los papeles; la frialdad

personaje”, *Teoría de la novela*, ed. de Eric Suya, Barcelona 1996, pp. 130-136).

⁶⁹ Francés Vidal (1986), p. 240.

aristocrática que trascendía de su imagen; el hieratismo de la apostura, que al instante asimilé a la de Ramsés, y que a mi experiencia le indicó que este soberano, como el egipcio remoto, padecía de flaqueza, de inseguridad, aunque en el español, en la vaguedad desatendida que de repente enturbió sus ojos, ya fatigados a pesar de su juventud, capté un signo de abulia, de abandono, que nunca advertí en los del ambicioso Faraón. [...] Felipe IV no sabía sonreír o no osaba hacerlo —quizá porque pensaba, como Ramsés, que los dioses no sonríen, y que compartía con ellos una estatuaria distancia taciturna— [...] (pp. 294-295).

En esta cita se puede ver muy bien la técnica compositiva de Mujica con ese uso —a veces perfecto en el manejo de los adjetivos y comparaciones— de la adjetivación, acumulación y la enumeración en el aspecto estilístico, que se lleva igualmente a la teoría al comparar a Felipe IV con Ramsés para demostrarnos que las escenas se repiten, aunque los personajes, los actores, los hombres cambien, pero que de una manera u otra son situaciones idénticas, porque la historia es circular y cíclica. Esta técnica de contrastes es característica esencial de la novela, puesto que en ella se reproduce ese carácter reiterativo — y no por ello repetitivo y aburrido, como incluso el mismo escarabajo⁷¹ menciona en una de las citas— del concepto novelístico del autor argentino:

En diversas oportunidades, durante sus idas y venidas a través del Palacio, habíase cruzado mi Don Diego con otro Don Diego, Don Diego de Silva Velázquez, que era el Pintor de Cámara de Su Majestad y Ayuda de Guardarropa del Rey, pues todavía no había conseguido el nivel de Ayuda

⁷⁰Ibid, p. 240.

⁷¹ “[...] de que lo que cambia, en el Mundo, son los proscenios y los actores, pero que del heredado palacio al hospedaje ruin, y de la Princesa de origen granado a la Posadera de tosca progenie, las escenas se repiten... se repiten... se repiten... sin que, no obstante, el Mundo merezca llamarse monótono” (p. 374).

de Cámara. Tales designaciones originaban una posición que no era ni siquiera ambigua: lo ubicaban entre los criados reales, y le proveían de una ración igual a la cobrada por los barberos de la familia de Felipe IV, al lado de los cuales se sentaba en las corridas de toros, de acuerdo al protocolo oficial. Si bien se observa, ambos Diegos fueron dos desplazados: mi dueño, porque no obstante la ufanía del cargo de la Estampa y la gravedad del continente, entretenía al Rey con su sola presencia, como cualquiera de sus bufones; y el pintor, porque la fusión de su calidad de simple criado con la de maestro cuyo arte proyectaría las imágenes del soberano y de su círculo hacia la posteridad, le otorgaba una trascendencia que ya hubiera querido el enano para sí. Sin embargo pronto advertí que Acedo no gustaba de Velázquez. [...] De repente entró Velázquez, y yo desde mi escondite de bordada seda, aprobé su natural elegancia andaluza, la fácil sencillez con la que se dirigió a Matute y saludó a Don Diego. [...] Entretanto Velázquez miraba al enano.

—Algún día —le dijo—, me gustaría pintar a su merced tal cual lo veo ahora. Por desventura no dispongo de tiempo. Su majestad me exige de continuo retratos suyos y de la Reina. También el Conde-Duque y otros señores. Y luego están los retratos de los sabandijas, para la galería del Buen Retiro... Así, así me gustaría pintarlo...

—Supongo —replicó, malhumorado, Acedo— que su merced me hará el honor de no confundirme con los locos. Yo soy funcionario de la Estampa y Escritorio de la Cámara.

—Sí, sí, lo sé, por supuesto —se disculpó el artista—. Aspiro a pintarlo como se merece. Si pudiera ahora..., pero su merced no sospecha cuánto me agobia la tarea de Palacio, robándome horas al pintar...

Súbitamente, asocié su frase con las quejas de Miguel Ángel Buonarroti, servidor de Papas y de Príncipes, y me bastaron escasos segundos para medir la diferencia entre la rabia con que sacudía su cadena el florentino, y la resignación con que Velázquez la soportaba [...] (pp. 299-300).

En esta larga cita se constata tanto esa técnica en la elaboración de los personajes históricos individuales principales, como en lo que se

apuntó anteriormente: el uso del paralelismo y la comparación entre los distintos personajes históricos, en este caso entre Velázquez y Miguel Ángel⁷². Precisamente éste último es retratado con una especial predilección a lo largo de todo el capítulo octavo, “Encrucijada del amor”.

Igualmente interesante es la composición del personaje del Conde de Montesquiou-Fezesanc⁷³ (capítulo once: “El bibliotecario y los reyes”), en la que Mujica juega de una manera admirable con las distintas posibilidades de la propia “imagen literaria” de éste. No creo involuntaria ni gratuita esta incorporación del personaje de

⁷² “[...] Miguel Ángel esculpía y dibujaba. Lo transfiguraba y hermo­seaba entonces la efímera felicidad. A veces se internaba con el escoplo y el cincel, como en la suya, en la conciencia del Penseroso, de ese Duque Lorenzo superficial a quien infundió, al esculpirlo, una profundidad densa de enigma. [...] Y a veces, muchas veces, lo dibujaba a Febo desnudo. [...] Recuerdo que una mañana, al desvestirse, el muchacho me conservó en el índice de su mano izquierda. El artista, sentado ante él, entrecerró los pequeños ojos, cuyo color se ha comparado tan a menudo con el del cuerno, manchado de chispas de gualda y de azul; dejó el álbum y la pluma; se levantó; fue hasta el modelo; le quitó la sortija —es decir que me quitó—; me corrió en su anular derecho, y conmigo puesto ahí, continuó dibujando. ¡Oh dioses de Egipto! ¡Oh Trinidad y santos del cristiano Cielo! Yo, el Escarabajo, estaba en el anular de Miguel Ángel! ¡Bajo el engarce sostenido por los dragones, sentía el fluir de su sangre, de su sangre divina, porque si alguien entre los mortales fue divino, él lo fue! ¡Qué conmoción, casi similar a la que experimenté cuando Amable, el Ángel de la Guardia de Iámblico, el de las alas fraternas del ropaje esmaltado de los colibríes, me ciñó a su propio seráfico dedo, en la cueva de los Siete Durmientes! Pero la impresión, en ambos casos esencial, fue distinta, porque mientras que Amable me transmitió una paz y un bienestar únicos, el contacto de Buonarroti me comunicó el desasosiego nervioso que lo estremecía de continuo. Se comprenderá mi estado, la zozobra del Escarabajo de lapislázuli, que en su andar del Ángel a Miguel Ángel, participaba de inmerecidos prodigios. Y en el segundo caso, mayor aún era la asociación (si así cabe llamarla), porque como el maestro estaba dibujando, yo dibujé con él; yo atento a su anular, me moví sobre las líneas que reproducían en el papel el triunfo melodioso del muchacho, el cual, en aquel esbozo quizá destinado a una “Resurrección”, abría los brazos y se empinaba como si volase” (pp. 266-267).

⁷³ “El precisismo decadentista queda ilustrado por el Conde Robert de Montesquiou-Fezesanc (1855-1921), inspirador del personaje de Des Esseintes de Huysmans y del Charlus de Proust; con él, las ficciones que inspiró quedan superadas por la realidad que encarnó. Con todo, conviene leer sus *Pasos borrados* (*Pas effacés*, 1923), libro póstumo que permite comprender el itinerario del decadente y de toda la sociedad que se alimentó del Simbolismo antes de irrumpir en la gran novela de Proust. Toda su poética queda resumida en estos versos: “Quisiera que mi verso fuese un objeto de arte/ Especial, curioso, peculiar, extraño;/ Que llevara, alrededor a veces un petardo/ De color, abigarrado, raro y molesto”. Fue el poeta del claroscuro, de lo real y de lo irreal, tenebroso y soñador a la vez, como el rey Luis II de Baviera, que se le parece bastante.” (Verjat, Alain: *Historia de la Literatura Francesa*, Del Prado, Javier [coordinador], Madrid 1994, pp. 997-998).

Montesquiou. La proyección e identificación, a través del escarabajo que esta ocasión pertenece al poeta y aristócrata francés, es digna de mencionar. Como Proust en su *En busca del tiempo perdido*, Mujica introduce a Robert de Montesquiou como personaje en la novela. El paralelismo, creemos, no puede ser simplemente fortuito, sino que existe un intento de reproducción —o homenaje— a la obra de Marcel Proust, quien también aparece, muy brevemente, en el capítulo como personaje histórico. El *Charlus* de Proust, adquiere en *El escarabajo*, está vez sin cambios de identidad, su figura original, el propio Conde de Montesquiou:

Gabriel no cabía en sí de gozo. Ése cuya mano enguantada oprimía con familiaridad su brazo, que no paraba de hablar y de hacerle preguntas sobre él, sobre su vida, sobre sus gustos, era el ilustre Conde Robert de Montesquiou-Fezensac, el Montesquiou de treinta años a quien oyó mencionar, exaltándolo o denigrándolo, desde que se radicó en París, y desde que en el “Carnaval de Venise” o a la zaga del Barón Doazan, reconstruyó la trayectoria del mitológico héroe a quien Huysmans retratará en su “À Rebours” muy leído, como prototipo de corrupción decadente y satánica; el Montesquiou que descendía en línea recta, si no de Júpiter, de los viejos reyes de Francia [...] (p. 408).

El juego literario se lleva prácticamente al infinito al utilizar en menos de dos páginas tanto la figura real, “histórica” de Montesquiou, como la figura literaria Des Esseintes de Huysmans⁷⁴, en primer lugar, y

⁷⁴ “Joris-Karl Huysmans (1848-1907) [...] orientará su escritura hacia un nuevo campo: su Realismo científico tendrá como objetivo la recreación de un mundo enfermo del arte y de la literatura, santuario de un yo exquisito y separado de la realidad —un yo en posesión de una auténtica neurosis artística. No abandonamos la intencionalidad realista, pero, con esta nueva materia tratada, los efectos serán totalmente nuevos: la creación de esa cripta deslumbrante, en reflejos y en sonidos, que acoge el hastío exquisito de Des Esseintes, el héroe de *A contrapelo* (*À rebours*, 1884). [...] *En rada* (*En rade*, 1886), *Allá* (*Là-bas*, 1881), *En camino* (*En route*, 1895), son los pasos (del satanismo al misticismo) que contribuyen a la creación de un héroe que ya tenemos que llamar simbolista: desde las pesadillas de Jacques Marles, encerrado en su castillo con su mujer enferma, a Des Esseintes, enigmático

también la del Charlus de Proust. Además la propia caracterización literaria que Mujica da a la figura del aristócrata francés. Esta presencia deja de ser fortuita para pasar al juego literario y extraliterario que nos propone el autor argentino. Existe en este retrato una técnica depurada, una documentación exacta y fidedigna y una originalidad fuera de dudas. El elemento que nos introduce en este juego de espejos es la figura del escarabajo, puesto que es mediante su presencia o mejor dicho la pertenencia de éste al Conde lo que facilita el paso de la ficción a la realidad histórica. Con este acertado recurso Mujica nos propone el paso de la realidad histórica y literaria a la ficción:

Hasta aquel acontecimiento, el Conde había habitado las buhardillas de la residencia paterna, en el Quai d'Orsay, fastuosamente tapizadas con paños medievales de hierbas y flores, o con cueros verde, rojo y oro, que repetían el tema del pavo real o de la araña, y que albergaban una profusión incalculable de muebles y objetos, los cuales incluían desde las sillerías de los canónigos y los retratos de familia, melindrosos o solemnes, los arcaicos instrumentos musicales [...]. Probablemente contribuyó a la metamorfosis de la decoración, aparte del hallazgo de Gabriel, el hecho de que Huysmans, que nunca estuvo allí, hubiese reproducido en su comentada novela esa densa atmósfera, en la que lo grandiosamente lúgubre y lo ornamentadamente frívolo se rozaban. Sea ello lo que fuese, Montesquiou adquirió una planta baja, con jardín, en el barrio de Passy, rue Franklin, y al radicarse allí eliminó las vetusteces catedralicias y cuanto era susceptible de evocar las misas negras de "À Rebours", reemplazándolo por los innúmeros testimonios de la presencia del Japón prodigioso, literario, cuya moda se afirmaba año a año, a través de las pinturas sobre seda, de las estampas, las lacas, los bronce, las porcelanas y los esmaltes, inspirador de los futuros creadores del Art Nouveau (pp. 409-410).

en su tribulación clausurada en el universo mágico de su cuarto de artista (que luego glosará y hará universal Mallarmé) [...]" (pp. 921-922).

La obra de Huysmans, importantísima en la Literatura Francesa por su carácter de transición, que en las décadas posteriores será objeto de estudio y de recensión, no está formulada aquí gratuitamente, sino que cumple una función dentro del entramado de la acción, en la que ninguna alusión está dejada al azar, sino documentada y con un propósito claro. Además nos llevaría a argumentar que esa “imagen” de Montesquiou como frívolo, dandy, decadente, se podría perfectamente extrapolar a la propia imagen del escritor argentino — como ya se vio detenidamente en la Introducción de este trabajo, tachado, definido y juzgado como dandy con la consiguiente crítica a este tipo de encasillamientos—. La imagen que Mujica da de Montesquiou, con su atuendo cuidadísimo, sus bastones, sus anillos, su “estilo” de vida, es reconocible en la imagen que Mujica proyectó de sí mismo hacia el exterior:

Traía aquel caballero una levita estrecha, un chaleco, un pantalón, unos guantes y una corbata que concertaban musicalmente las gamas más exquisitas de los lilas, los rosas, los negros y los grises, y de tanto en tanto llevaba a sus labios el puño del bastón, o se detenía a señalar una pintura, con amplios ademanes ostentadores de sus guantes rosas (pp. 406-407).

Como ejemplo de los personajes históricos secundarios individuales, tenemos la descripción, prácticamente pinceladas, de Dante, que de una manera corta y concisa nos sitúa en el período histórico y además brevemente nos resume la vida del gran poeta italiano, y que ayuda a mantener esa atmósfera histórica:

Allí lo siguió Giovanni, y lo siguió también —lo cual es más singular— el desterrado Dante Alighieri, el glorioso vagabundo, quien suponía a Ugguccione capaz de echar a los güelfos de Florencia, y de asegurar la

apoteosis de su retorno a la patria. Nada de lo calculado aconteció: murió Ugguccione; Dante aceptó la invitación de Guido Novello, señor de Ravena, de ser su huésped y de enseñar Poesía en la flamante universidad [...] (p. 210).

La labor compositiva de los personajes históricos secundarios colectivos se ejemplificaría con la siguiente cita, en la que la enumeración de personajes conocidísimos del mundo de la cultura ayuda a crear ese contexto histórico y a dar ensamble al argumento:

Los extranjeros de paso por Nápoles acudían a los saraos. Allí vi al solemne Goethe que, sin esforzarse, comparó la ciudad con el Paraíso; a Winckelmann, a Lord Hamilton, a Fragonard, a Tischbein, a los arqueólogos, dibujantes y grabadores que venían de Pompeya y Herculano, descubiertas recién y muy saqueadas por el refinado y enamorado embajador de Inglaterra. Allí oí por primera vez la delicia de la música de Scarlatti, de Gluck, de Pergolese, de Cimarosa, y cantar al castrado Caffarelli (p. 330).

En cuanto a la segunda clasificación, es decir los personajes ficticios, en primer lugar se encontraría el escarabajo. Él es el narrador de la historia con una serie de características especiales, puesto que nunca llega a intervenir en la acción propiamente dicha. Frente a *El asno de oro* o al mismo *Lazarillo de Tormes*, el escarabajo realmente nunca vive las acciones que él mismo narra: es el narrador indiscutible de la historia, y los hechos contados por él son vistos a través de sus ojos y su perspectiva. Como ente de ficción que es, Mujica, como Unamuno con su Augusto Pérez en *Niebla*, le otorga la posibilidad de convertirse en un “ser real”, pero con limitaciones. Por eso nuestro narrador puede relatarnos la historia de su vida, que en realidad es la historia de sus poseedores, quienes son realmente los protagonistas. Él se limita a

contarnos las acciones, los anhelos, los hechos, las pasiones siempre de otros. Sólo hay dos ocasiones en las que logra intervenir en el desarrollo de los hechos, es decir, logra cambiar el destino de las acciones: una con el comediógrafo griego Aristófanes y otra con el senador romano Mamerco.

Volviendo al personaje principal, algunos de los rasgos que podrían definirlo son: irónico, sutil, muy inteligente e infinitamente cultivado⁷⁵:

[...] Y habló en una jergonza mitad egipcia y mitad griega que descifré perfectamente. Esto último requiere una explicación, porque forma parte del misterio de mi esencia. Yo domino las lenguas extranjeras con facilidad, y barrunto que ese don es uno de los muchos que adeudo a Khamuas, el niño mago. No puedo hablarlas, pero su comprensión no me acarrea esfuerzos excepcionales. Tal vez me equivoque, y Khamuas no está vinculado en absoluto con mi maña para los idiomas... Tal vez... Hay aspectos de mi personalidad que se me escapan... (p. 61).

El escarabajo es consciente de su papel extraordinario como espectador y cronista de la Historia, y debido a esto asiste y vive estos hechos históricos con una especial atención, otorgándole en su justa medida la importancia, la gloria, la “suerte” que supone haber sido partícipe directo de estos acontecimientos, pero a la vez invisible debido a su condición de alhaja, puesto que todos los grandes personajes, como también los pequeños, presuponen y suponen que el anillo es simplemente eso, un anillo, de ahí que la libertad de acción de los personajes sea infinita y se muestren realmente como son al estar a

⁷⁵ Para Cerrada Carretero “su rasgo más característico es el orgullo. De todo y de todas las clases: está orgulloso de su belleza, de su origen, de su estirpe, de su inteligencia, de su sensibilidad y de su cultura. Su soberbia hace que a menudo se enfade con diversas personas” (p. 576).

solas con el escarabajo, y a la vez nosotros como espectadores seamos, a través del escarabajo, testigos indiscretos e indirectos de la “vida privada” de estos grandes personajes históricos.

Francés Vidal menciona con relación a la personalidad del escarabajo que “en *El escarabajo* asiste el lector, con cierta sorpresa, al desarrollo de una larga novela concebida como el monólogo de un personaje extraído de las fábulas y dotado por ello de una gran sabiduría, y de un recto pensar”.⁷⁶

Como ya se mencionó antes respecto a la función del escarabajo en el desarrollo de la acción, a lo largo del capítulo segundo, en realidad éste no es propiamente dicho un actante⁷⁷, puesto que ya en la misma denominación queda patente que no tiene capacidad para actuar:

El escarabajo no es un protagonista nato porque él no realiza ninguna acción, es el héroe más pasivo de cuantos se puedan concebir. Su único mérito radica en que él es la conciencia del escritor. Esta es una de las claves más importantes de la novela.⁷⁸

Además, el escarabajo es partícipe de todo lo que sucede a su alrededor, pero no puede intervenir en esa vida que se desarrolla a su lado y de la que él es únicamente cronista y testigo, como corrobora Francés Vidal con estas palabras: “el escarabajo asiste a los sucesos que narra sin intervenir, sin ser otra cosa que un mudo testigo que graba en su memoria la vida que ha transcurrido a su alrededor.”⁷⁹

⁷⁶ Francés Vidal (1986), p. 235.

⁷⁷ “En cuanto al escarabajo mismo, su función básica es —aparte de protagonizar el relato, como sujeto más bien paciente de la acción— la de dar unidad y coherencia a los diferentes episodios de esta novela de “estructura sarta”, un poco al estilo de la novela picaresca en la que el hilo básico de la unión es el protagonista, sin que haya una fuerte trabazón temática ni continuidad de personajes y entre los diferentes capítulos-episodios que la forman” (Cerrada Carretero [1990], pp. 571-572).

⁷⁸ p. 249.

⁷⁹ Francés Vidal (1986), pp. 249-250.

Además Francés Vidal apunta al respecto que “los episodios tienen una misión, cual es la de apoyar el desarrollo de la acción. Los episodios no son todos iguales ni en longitud ni en profundidad”.⁸⁰

Es también muy importante para el desarrollo de la novela los momentos en los que el narrador desaparece de la acción propiamente dicha, puesto que esto supone, primero una recapitulación de lo ocurrido hasta ahora y segundo una forma de poner en orden sus recuerdos:

[...] los períodos de tiempo en que el Escarabajo permanece en el olvido son menores cuanto más se acercan los días de la época actual. Pero el fluir de la conciencia del Escarabajo mantiene la ilusión del correr del tiempo. A la vez se conjuga la realidad histórica con la brevedad de los personajes de ficción que casi apoyan más la personalidad en desarrollo, del Escarabajo que la suya propia.⁸¹

Recapitulando, el escarabajo es un personaje reflexivo, testigo de la historia, cuya principal función es la de atestiguar, narrar los sucesos que otros por él viven o sienten. Así que cada vez que se ve relegado al olvido recrea, piensa, narra las experiencias vividas, es decir, pone en funcionamiento un rasgo netamente humano: la memoria.

[...] ¿qué podía hacer yo? ¿Qué podía hacer, sino testimoniar, desde las sombras de mi amor impracticable, los triunfos de ese amor espléndido? Testimoniar [...] (p. 42)

Durante los largos lapsos de tiempo en los cuales está alejado —nunca mejor dicho— del mundanal ruido, el escarabajo rememora la historia de su vida en un principio para él mismo, luego para Poseidón —

⁸⁰ p. 250.

oyente también pasivo de esta historia— y en última instancia para el propio autor del libro⁸², Mujica Lainez, que aparece también como un personaje más, y como persona real, ya que se representa a sí mismo como “escritor argentino” y para nosotros los lectores:

Pero los azares hacen que el andariego trotamundos prosiga su sempiterno viaje. Otros lugares y otros amos lo aguardan. Hasta que viene a parar a las manos —al dedo anular, en realidad—, de quien un día escribiría, en “El Paraíso”, la vasta historia. Que quizá sea la historia de la humanidad. Como Velázquez al pintar “Las Meninas”, en un ángulo del cuadro se ubica Mujica Lainez. Testimonia así su calidad de amanuense de esta crónica “tan diversa y tan extravagante”, tan abarcadora que, en la riqueza de ese mismo despliegue, encuentra la punta de sus excesos verborrágicos.⁸³

Y de hecho Velázquez⁸⁴ aparece como personaje en la novela —no como propietario del escarabajo—, pero jugando un papel importante dentro de la trama del capítulo noveno (“El enano de Santillana del Mar”). La acertada imagen de De Miguel, comparando a Velázquez al pintar “Las Meninas” con Mujica al componer la novela, es francamente interesante y muy ilustrativa, puesto que como el gran pintor sevillano, el autor argentino se sitúa “en un ángulo del cuadro”,

⁸¹ p. 241.

⁸² “Tres años tardé en referir lo que hasta ahora, compendiado, he expuesto, reanudando mi historia y mis historias, como una cotidiana Sheherezada diurna, sin cesar interrumpido por mi amigo de bronce, cuya ignorancia de cuanto aconteció después del siglo de Pericles, impuso constantes explicaciones y rodeos que estiraron fatigosamente mi autobiografía, irritándome a menudo por hartazgo, y obligándome a impacientes silencios, que al cabo interrumpía como consecuencia de los requerimientos arrepentidos y curiosos de Poseidón. Ahora esa parte del relato ha concluido. Luego se entenderá para quién lo reproduje íntegro y completé” (p. 448).

⁸³ De Miguel, María Esther: “Manuel Mujica Lainez: *El escarabajo*”, *Letras de Buenos Aires* (7/9/1982), Buenos Aires 1982, pp. 107-108.

⁸⁴ Al final del capítulo aparece prácticamente perfilada, bosquejada, parte del cuadro de “Las Meninas”: “Vio al gracioso Nicolás Pertusato y a la grotesca Maribárbola, que Velázquez pintaría después en su cuadro de las Meninas. Casi lo descubrió, olfateando, tironeando, el mastín que de una trailla llevaba el enano Nicolasito” (p. 317). Aquí la técnica horaciana del “ut pictura poesis” es llevada a su grado máximo dibujando con palabras partes del propio cuadro.

en este caso de la novela, proyectando su visión de la historia y su propia visión de su quehacer literario, “testimoniar”, dejar constancia de un tiempo, de una época, de un momento singular, hermoso y poético, y como su narrador en esta novela, recordando, transcribiendo, rememorando y simplemente creando. La identificación con su personaje —que como él mismo cuenta con una serie de años y la misma pasión por la belleza—, no es casual ni arbitraria: en este juego de espejos se produce un replica de la imagen de Mujica en la personalidad del escarabajo.

A medida que van pasando los capítulos somos testigos paralelamente de su evolución, de sus preferencias. En definitiva, ocurre que lo vamos conociendo mejor, perfilando su personalidad.

Francés Vidal cree que el escarabajo “no sólo personifica la inmortalidad sino que configura una forma de suerte, una fórmula especial de determinismo, de “*fatum*”, de destino. El escarabajo es un elemento importante de buena suerte para quien lo posee, o de mala suerte”⁸⁵, y que se va repitiendo a lo largo de los diferentes capítulos, y por eso es el mismo escarabajo quien nos dice en una especie de confesión y en buena parte de disculpa que:

Pero ni la buena ni la mala suerte dependen de mí. Cada humano es el artífice de su propio destino, y mis poseedores según les fuese en la terrena peregrinación, le asignaron a mi presencia influjos benignos o aciagos. Nada hice, nada pude hacer, en un sentido o en el opuesto. Traté de transmitir a quien me llevaba, si lo amé, una forma de aliento y de calor, el contacto de una compañía sincera. Eso es todo (p. 211).

⁸⁵ p. 242.

La misma autora apunta muy acertadamente “que nos encontramos ante una confesión importante porque afecta a la personalidad del Escarabajo, el más importante de los personajes no sólo de esta novela sino de toda la novelística de Mujica Lainez; y es por medio del Escarabajo como el lector entra en contacto con la realidad de la novela y con el mundo interior del autor”.⁸⁶

Mujica Lainez repite en esta novela la fórmula de un narrador no humano como en *Cecil* (1972) o *La casa* (1954), una de sus novelas más aplaudidas por la crítica por el acierto de la elección de la casa misma como narrador. Probablemente en *El escarabajo* haya más puntos de contacto con *Cecil*, ya que ambos narradores poseen una naturaleza animal, aunque es en realidad una piedra, preciosa, pero piedra. Se diferencian en que en *Cecil* será el perro quien escriba la biografía del propio Mujica, y en *El escarabajo*, el narrador-escarabajo es quien dictará a Mujica la historia de su vida, convirtiéndose en este caso en una autobiografía del escarabajo. El binomio narrador animal - autor humano se repite en las dos novelas. Para García Simón, *Cecil* “es el perro parlante con reminiscencias cervantinas que le fue regalado al escritor al mudarse a su última residencia en las sierras cordobesas. El perro sirve como pantalla de proyección del autor, como serviría también a los propósitos de Kafka en *Forschungen eines Hundes*”.⁸⁷

Según Francés Vidal, dentro de la nómina de los personajes ficticios se podría hacer otra subclasificación, la que prácticamente es general a la mayoría de los personajes creados por Mujica Lainez: los agraciados físicamente o que poseen cualidades humanas, quienes se caracterizan

⁸⁶ Francés Vidal (1986), p. 245.

⁸⁷ García Simón (1998), p. 69.

por poseer en esta novela casi siempre buena suerte, frente a los personajes que se caracterizan por su fealdad o maldad, los cuales suelen tener siempre un final trágico, que se podría extrapolar como se ha mencionado antes a muchas de las novelas del autor, por ejemplo a *Bomarzo*.

Una de las características más reveladoras de la narrativa de Mujica Lainez, en general, es la proliferación de personajes bellos, ya sean adolescentes con rasgos perfectos, jóvenes andróginos, muchachos efébicos o jóvenes asexuados, que también se muestran o aparecen en las páginas de esta novela. La belleza masculina más que la femenina tiene una gran importancia en la descripción física de los actantes, un ejemplo de lo expuesto se concreta en la novela *Sergio* (1977), en la que el argumento gira en torno a la belleza de este joven y cómo ésta va transformando, cambiando su vida y no siempre de una manera positiva.⁸⁸

Otra clasificación posible de los personajes se podría hacer atendiendo al rasgo de si son poseedores⁸⁹ del escarabajo o no. Los primeros además se subdividían en aquellos que lo reciben como un hallazgo o un regalo o los que lo compran.

Cerrada Carretero elabora un esquema con las cinco combinaciones principales para facilitar la transmisión del escarabajo de unas manos a

⁸⁸ De este aspecto, como señalé en el capítulo anterior, se ocupa Puente Guerra en su tesis doctoral.

⁸⁹ Para Cerrada Carretero “los propietarios más importantes del escarabajo, aunque, en algunos casos no lleguen a ser auténticos co-protagonistas: la reina Nefertari, Iámblico, Febo di Poggio, don Diego de Acebo y Velázquez, la condesa Oderisia de Bisignano, Mr. William Low, monsieur Pierre Benoit, Sarah Bernhardt y Mrs. Dolly Vanbruck. En menor medida, también gozan de cierta relevancia la prostituta de Naucratis, Aristófanes, Cayo Helvio Cinna, el condottiero di Férula, el soldado Lope de Angulo, el mago Alfred von Howen y el Conde de Montesquiou. A continuación, y en orden de importancia, vendrían los anteriormente nombrados (Marco Polo, Miguel Ángel, etc.) y por último, esa legión de propietarios a los que no dedica sino una o dos páginas o, a veces, ni media línea [...]” (Cerrada Carretero [1990], pp. 558-559). El hecho de citar esta clasificación se debe al afán

otras, y en consecuencia, del desarrollo del propio relato: “a) posesión, pérdida, hallazgo, posesión o venta, b) posesión, robo, venta, posesión, c) robo o posesión, venta, posesión, venta, posesión, d) posesión, herencia, posesión, herencia, e) posesión, regalo de un amante, amigo o admirador, nueva posesión”.⁹⁰

Por eso, para Cerrada Carretero⁹¹ las palabras “posesión”, “pérdidas”, “robos” y “transacciones” son elementos básicos para la construcción y la estructura de esta novela, puesto que constituyen el auténtico cuerpo narrativo.

El mismo narrador nos hace una recapitulación de los diferentes robos sufridos y de los distintos descubrimientos de su persona, que nos sirven para hacer un recuento y repasar la larga lista de los distintos propietarios:

Durante los 3000 años que yo contaba, me habían robado nueve veces, lo que es bastante poco, si se considera la tendencia marcada a apropiarse de lo ajeno que destaca a una alta proporción del género humano. Tengo buena memoria y me gusta recapitular: 1.º fui robado de la tumba de la incomparable Reina Nefertari, la Osiriaca, Gran Esposa Real; 2.º me robó, sólo pasajera y traidoramente, Domenico Mamerto Quadrato, Senador de Roma; 3.º me robaron, con la gorda Zoe, los gitanos, que la raptaban para exhibirla en su circo; 4.º me robó (como ahora) un sacristán que me eliminó del cajón de su Obispo, mi legítimo dueño; 5.º me robó un jovencito muy maquillado, que despojó de mí a su amigo; 6.º me robó otro gitano, maldito evidente y eficazmente, quien tuvo la idea de privar de mi presencia a la negra imagen de las Santas Marías del Mar; 7.º me robó, en Roma, un cliente de una barbería, el cual me escurrió del platillo donde yo sesteaba, mientras mi ingenuo amo desbarbaba al miserable; 8.º me robó (y

de esclarecer un poco la nómina de personajes que pueblan las páginas de la novela.

⁹⁰ Cerrada Carretero (1990), p. 556.

⁹¹ Así Cerrada Carretero da una casuística de las fórmulas que aparecen con mayor asiduidad: “son las fórmulas que corresponden a las series a) y b), seguidas muy de cerca por la serie e) y luego, por este orden, d) y c)” (p. 557).

ésa fue la peor de todas las veces) el florentino Livio Altoviti, cuando asesinó al bello Febo di Poggio, y me embolsó con su dedo cortado; 9.º) y último hasta entonces me robó el acólito impune, escamoteándome detrás de la alhajada y reverenciada cabeza milagrosa de Santiago Alfeo. Bueno... no está mal, pero repito que fueron tres mil años. Diversa cosa ha sido encontrarme: me encontraron en ocho ocasiones, y no me extenderé en su enumeración, desde que me halló en una roca del Valle de las Reinas el nieto de Amait, el anciano con quien viajé a Naucratis, hasta que me descubrió en Verona el mudo falso, que resultó ser Lope de Angulo, y me trasladó a Santillana (pp. 321-322).

Nos encontramos ante una enumeración de los personajes más célebres y famosos que han poseído al escarabajo, o también se podría interpretar como si el escarabajo fuera en realidad el verdadero poseedor de todos ellos, ya que él será el único que los recordará a través del tiempo y la memoria y así los mantiene vivos. El anillo pasa a ser el verdadero propietario de éstos, en el sentido de que es él el que se pondrá una y otra vez a estos personajes famosos y brillantes como piedras preciosas en su memoria, puesto que tanto César como Miguel Ángel Buonarroti y los demás grandes personajes históricos son en realidad muestras exclusivas, joyas al fin y al cabo de la Historia, exhibidas por el escarabajo:

Yo, el Escarabajo de la Reina Nefertari, estaba sobre el corazón de Sarah Bernhardt. El escarabajo que había acariciado el cuerpo de Ramsés, que había apretado el dedo de Aristófanes, el Escarabajo al cual había enrojecido la sangre de César, el que un Ángel tuvo en su mano, el que Roldán alzó en el cuerno curvo, el que dibujó con Buonarroti, estaba ahora sobre el corazón de Sarah Bernhardt. Imaginé que aquellas sombras de mi pasado acudían, y sentí como si en la habitación sin luces rozasen con sus diestras, mi piedra azul (pp. 419-420).

Además, la relación que el escarabajo establece de una forma u otra con los propietarios se podría sintetizar en dos polos opuestos: simpatía / amor, que lleva paralelamente a la identificación del poseedor como una persona noble; odio / antipatía que normalmente corresponde a poseedores que han robado o han recibido el escarabajo por donación y son indicadores de aspectos negativos, destructores o cuanto menos inoperantes. Otro aspecto sobresaliente de las conclusiones de Cerrada Carretero es que en realidad “sólo dieciséis propietarios (legítimos o ilegítimos) merecen una atención privilegiada por parte del escarabajo y apenas otra docena de poseedores son objetos de una atención especial. Éstos últimos no son, al cabo, más que personajes de relleno [...]”⁹²

Como conclusión, se podrían dividir en principales (normalmente los propietarios del escarabajo) y secundarios; ambos forman una compleja red de nombres que se superponen y se cruzan, y de los que como Cerrada Carretero analiza en su libro no poseen una identidad histórica rastreable y son frutos de la imaginación del escritor, que juega de esta manera con los lectores (muy al estilo de Jorge Luis Borges y su nómina de personajes “históricos” inventados).

⁹² pp. 557-558.

4. Temas principales y secundarios de El escarabajo y de la narrativa laineziana

En esta novela tan compleja y extensa, y no sólo por el número de páginas, sino más bien por la ingente cantidad de información que nos ofrece y nos propone —datos, fechas, personajes, acontecimientos históricos que aparecen—, los temas que articulan el argumento son muy variados.

Como ya se mencionó antes, esta obra es a su vez el testamento literario de Mujica Lainez, que a sus ochenta años decide sintetizar en una sola obra la mayoría de los temas que había tratado a lo largo de su prolongada trayectoria literaria. *El escarabajo* finaliza una larga carrera y se convierte automáticamente, por así decirlo, en un espejo donde se reflejan todas las obsesiones, sueños, preferencias, pasiones y fobias del autor. Mujica Lainez prácticamente se erige a sí mismo un monumento literario con esta obra, donde lega para la posteridad su gran obsesión: crear Belleza.

En nuestra opinión el tema principal, y sobre el que gira todo *El escarabajo*, es el amor⁹³.

Ese amor incombustible y eterno que el escarabajo siente por la Reina Nefertari, atraviesa cada capítulo del libro, como un estribillo que aparece una y otra vez llenando con su presencia la melodía del argumento, y que culmina en el final de la novela, convirtiéndose en un homenaje maravilloso y poético:

⁹³ Indicamos que para Francés Vidal los temas principales que atraviesan la novela son: la inmortalidad (todo lo que el hombre ha dicho y ha pensado respecto a este tema); la muerte, que se relaciona con el ocultismo, la nigromancia; la fama; el «ubi sunt»; la Historia; el amor y además, la negación absoluta de la guerra.

Ojalá no suprima nada, cuando deba corregirlo definitivamente. Ojalá él mismo entienda que esta historia, tan diversa y extravagante, es en realidad una historia de amor, y la última palabra que en la última página escriba, sea el nombre de la Reina Nefertari, de Nefertari, de Nefertari, de la divina Nefertari... (p. 468).

Y no solamente este amor⁹⁴, es decir la pasión del narrador hacia su primera poseedora, sino que también cruzan la novela otros tipos de amores, como el amor de Poseidón, la estatua, hacia el propio escarabajo:

—Por fin llegaste, Escarabajo— me dijo éste—. Hace años que te espero, y auguraba que terminarías por llegar. Erguido sobre mi base, en tanto fluye el río inagotable de la gente, he meditado. He comprendido que la relación que nos unió en el mar, tan fascinadora, tan extraña, la amistad de un Escarabajo que vino de Egipto y de un Hombre-Dios que vino de Grecia, es lo principal que me pudo acontecer, con ser muy larga y compleja tu vida, y la mía muy simple. Sin ti, yo no sería más que un noble objeto, quizá, en su género, absoluto; por ti, gracias a ti, supe la substancia y la profundidad del amor. ¿Hay algo que sobrepase en ridículo la idea de que un enorme bronce se haya enamorado de un pequeño lapislázuli? ¿Existe un despropósito desigual? Pero ¿acaso existe un amor ridículo? Todo amor sincero es posible. ¿Qué es amar? ¿Qué es amar, sino añorar? Yo añoré y añoro los

⁹⁴ El mismo Mujica hace hincapié, durante la entrevista con De Villena, en este aspecto para él tan importante de la novela, el amor: “[De Villena] —En tus libros, muy frecuentemente, importa mucho el amor. Es con la belleza y la juventud —tan efímeras paradójicamente— lo único sólido, lo único que queda al final de tantos avatares. El amor, la belleza y la juventud. El haberse interesado por eso...”

[Mujica] —Sí, es cierto. El escarabajo, por ejemplo sucumbe a las tentaciones. A las tentaciones del espíritu y del cuerpo, sin dejar de ser leal al amor primero, al amor que le inspiraba la reina. En eso se parece a mí. Yo siempre he amado al Amor. Acaso he sido infiel a algunas personas. Pero no a mi idea.

—Entonces construiste el libro un algo antes y otro durante la escritura. Lo que parece un buen método de creación. Sin embargo el relato, cronológicamente, no es lineal, lo que, en una obra de envergadura, supone una evidente preocupación técnica anterior...

—Hacerlo lineal me parecía muy pesado. Por eso decidí empezar por lo más reciente, y luego hacer que esas dos mujeres norteamericanas tan graciosas, Mrs. Vanbruck y la Duquesa de Brompton, fuesen personajes recurrentes en toda la obra, con lo que es más novela...” (De Villena [1982], pp. 15-19).

días que compartimos, sin entrevemos casi, en la penumbra del Egeo que apenas alumbraban los grandes peces encantados. Añoro tu voz. Tu pasión por la Reina, tan fantástica como la mía por ti, nunca dejó de acompañarte, y me ilumina con su claridad a mí también, de suerte que hoy no sé si te amo a ti o a la Reina, porque para mí la Reina y tú, Escarabajo, son sólo uno. Supongo que el encuentro en el secreto del cabo Artemision, fue planeado por Khamuas y por el muchacho del taller de mi escultor, por nuestros dos magos, cuando nos dotaron de almas y nos otorgaron el fabuloso presente de amar (pp. 467-468).

Como también cruzan la novela una cantidad inmensa de amores no correspondidos, y otras veces sí, amores tardíos, apasionados, lejanos, ignorados, secretos, posesivos, desafortunados, incomprensidos, fieles, ambiguos...

Amar, sentir, desear son los motores que mueven la acción. Pero, como ya se verá en el capítulo sobre la relación de esta novela con el *Asno de oro*, el amor en Mujica es muchas veces desamor o amor no correspondido. Y esto se repite una y otra vez en el universo laineciano, como en Borges los espejos y los tigres. De ahí que el mismo escarabajo diga respecto a esta cuestión:

Ninguno de los sentimientos es tan inexplicable, tan injustificable como el amor. ¿Lo he dicho ya? No me extrañaría, porque siempre lo he considerado así. El odio, la envidia, el orgullo son nítidos, radiantes, y por ende susceptibles de dilucidaciones que no admiten discusión: el amor no. En la estructura del amor intervienen elementos imposibles de aclarar, que el sexo contribuye a hacer más turbios, y que responden, supongo, a la ideal imagen que quien ama compone de quien es amado, y a la cual el primero ajusta, dentro de lo posible, lo que el otro provee, borrando lo que no corresponde a su invención pasional, e improvisando de la nada lo que su imagen necesitaba para existir. De ahí las reiteradas contradicciones, sorpresas y desengaños que el amor suministra (p. 265).

El amor se podría dividir en la novela en varios tipos: el amor platónico, con tintes románticos, del escarabajo hacia la Reina, el amor paradójico de Poseidón hacia el escarabajo, el amor pasional entre una pareja joven —hombre y mujer (Cap. 4)—; el amor entre un hombre mayor y un hombre joven (Miguel Ángel y Febo: el artista y la belleza), el amor entre una mujer mayor y un hombre joven (la última propietaria del anillo, Mrs. Vanbruck, y su lista infinita de jóvenes amantes), el primer amor entre adolescentes masculinos o entre chico y chica.

A pesar de tal cantidad de posibilidades, la que una y otra vez se repite y se idealiza hasta el paroxismo es la que siente el escarabajo hacia la Reina. De ahí que el escarabajo esté convencido de que:

Nefertari no me abandonaba; al menos yo lo suponía así, y en eso, en esa ilusión, consiste una de las maravillas sobre las cuales el amor funda su fuerza: en la seguridad —¡tan vana y tan hermosa, tan enriquecedora y tan estimulante!— de que el ser amado es indivisible de cada uno de nosotros, y aunque ausente piensa en nosotros y se conmueve, cuando nosotros pensamos en él, y participa de lo que nos desespera o exalta (p. 290).

Para el escarabajo el amor es el único sentimiento permanente e inmutable, el cual lo asemeja una y otra vez al hombre, lo equipara, lo iguala, lo humaniza. De ahí que él mismo se identifique siempre tanto con los distintos amantes correspondidos como con los no correspondidos. En la siguiente cita se puede ver claramente esa identificación con un amante:

Compartí, punto por punto, lo que sucedía en lo hondo de su interior. También yo gocé de un éxtasis que no podía ser análogo, hacía más de tres mil años, la vez en que, desde una barca donde cantaba un muchacho ciego,

la Reina Nefertari, hundió en el agua del Nilo la mano cuyo brazalete yo resplandecía; me rozó el mágico pez sensual, y desde entonces me enamoré de la Reina para siempre. ¡Cómo entendí la cuita y el regocijo de Mr. Low, mi hermano allende en el tiempo! El Amor que había bogado bajo las ondas del río sacro, surcaba ahora con jaspeados élitros las penumbras de la cámara del bibliotecario de Lord Withrington, y era el mismo, el eterno Amor que hace rebosar los corazones, convirtiéndolos en copas llenas de miel y de vino que inflama; el mismo Amor... (p. 385).

Para terminar con el tema del amor citaremos un pequeño pasaje que enlaza muy bien con el siguiente tema: la historia y la inmortalidad.

Reflexioné entonces largamente sobre la anomalía de mi sino de espectador de los milenios, y sobre la exclusividad inconmensurable que significa ser fiel a un amor más fuerte que el tiempo (p. 327).

El otro gran tema que recorre la novela es la Historia como material narrativo, ya que los acontecimientos históricos vividos por el escarabajo se repiten una y otra vez, para fijarlos en la memoria del lector. Mujica posee una concepción cíclica de la historia, presente no sólo en esta obra, sino en toda su narrativa. Esto aparece reflejado en una entrevista concedida a Puente Guerra:

Ángel Puente Guerra: —¿Tenés una concepción cíclica de la historia, o creés que la historia tiene una progresión infinita?

Manuel Mujica Lainez: —Más bien cíclica. Sí, sin duda.

Ángel Puente Guerra: —Sobre todo en la medida en que está protagonizada por el hombre, y el hombre no cambia, ¿verdad?

Manuel Mujica Lainez: —Sí, claro.⁹⁵

⁹⁵ Puente Guerra (1994), p. 204.

En *El escarabajo* la Historia se convierte en la acción propiamente dicha, debido al carácter reiterativo de las confesiones del narrador, que rememora una y otra vez los acontecimientos más importantes de su dilatada vida, recordando él mismo o haciéndonos recordar lo ocurrido:

Oímos el sonoro alejarse de su chancletear, y yo recordé la noche en que la noble Princesa Oderisia Bisignano pretendió besar los labios que habían sido rozados por los del Arcángel San Miguel, y debió retirarse, luego de no obtenerlo, para derivar de nuevo la conclusión, en la intimidad de mi mente escarabaja, de que lo que cambia, en el Mundo, son los proscenios y los actores, pero que del heredado palacio al hospedaje ruin, y de la Princesa de origen granado a la Posadera de tosca progenie, las escenas se repiten... se repiten... se repiten... sin que, no obstante, el Mundo merezca llamarse monótono (p. 374).

Este carácter cíclico de la historia se pone de manifiesto en el final de la novela al relatar el escarabajo nuevamente la historia de su vida al autor, el mismo Mujica Lainez que aparece como un personaje más en las últimas cuatro páginas para completar el círculo. El escarabajo le dictará sus memorias, ya relatadas para Poseidón y para nosotros lectores:

De noche me deja sobre su mesa, y no bien se duerme me pongo a hablarle. Al principio me pareció que mi mensaje no lo alcanzaba, hasta que una mañana compró un alto cuaderno, y en él, tan lentamente como pasea, se entregó a escribir. Tacha, enmienda, intercala, hojea textos, sacude diccionarios, consulta por carta a estudiosos. ¿Percibirá que su obra es el resultado de nuestra colaboración? Más aún: ¿discernirá que soy yo quien de noche se la va dictando, que soy yo quien se la hace soñar, y quien a menudo aprisiona y gobierna su pluma? ¿Se resignará a consignar esto en

su libro, en nuestro libro, el libro que realiza el deseo del buen Poseidón? (p. 468).

Todo el libro está cruzado por las coordenadas del tiempo, del que depende y forma parte. Y como muy bien ha plasmado Puente Guerra: “un tema central en la narrativa de Mujica Lainez es el del paso inexorable del tiempo, que se articula en tres corolarios: el del culto al pasado, el de la decadencia, y el de la búsqueda de la inmortalidad”.⁹⁶

Quizá en esta obra de los “tres corolarios” se puedan encontrar solamente dos: el culto al pasado y la búsqueda de la inmortalidad.

Esto enlazaría con la última cita del propio libro, ya que el escarabajo y también Poseidón quieren, desean, “obligan” al autor a dejar constancia de su historia: “No permitas que se esfumen nuestras historias” (p. 468).

Se busca la inmortalidad a través de la memoria, recordar es pervivir y eso queda de manifiesto en el ruego de Poseidón al escarabajo, que elige —más bien es Saint-Germain, el mago—, al autor como amanuense que copia, transcribe las memorias de esta pequeña joya. Y así el círculo acaba cerrándose, como comenta Puente Guerra:

Quien recuerda no ha muerto: la memoria (esto es, la palabra) vuelve una y otra vez a manifestárenos como el vehículo que asegura la pervivencia de todo aquello que —sin su mediación— estaría condenado al olvido. [...] Tanto en *Bomarzo* como en *El escarabajo* aparece Mujica Lainez como último propietario del anillo, el cual dirige su mano y le dicta lo que debe escribir, con lo cual el novelista queda reducido a su condición de amanuense del insecto tallado en la piedra de lapislázuli.⁹⁷

⁹⁶ Puente Guerra (1994), p. 86.

⁹⁷ p. 80.

Continúa Puente Guerra diciendo que “con este recurso, Mujica Lainez se inserta en una tradición cuyas raíces se remontan a la Antigüedad clásica: la que ve en el artista un mediador entre la obra y la musa inspiradora. También se advierte aquí la adhesión de Mujica al concepto modernista del escritor como «elegido», como sacerdote de una religión a la que ni el vulgo, ni mucho menos los comerciantes súbitamente enriquecidos, tienen acceso”.⁹⁸ Y esto sucede exactamente en *El escarabajo*: el autor es el “elegido”, el “medium” por el cual la historia del insecto de piedra puede llegar a ser transcrita. Algo similar a lo que ocurre en *El coloquio de los perros* de Cervantes⁹⁹, una de las fuentes de inspiración al escribir esta novela, ya que el esquema del narrador no humano que cuenta las diferentes historias que ha protagonizado o visto de *El coloquio* está presente en *El escarabajo*. Leamos el pasaje del *Coloquio* para compararlo con el final de la novela:

El acabar el *Coloquio* el Licenciado y el despertar del Alférez fue todo a un tiempo, y el Licenciado dijo:

—Aunque este coloquio sea fingido y nunca haya pasado, paréceme que está tan bien compuesto que puede el señor Alférez pasar adelante con el segundo.

—Con ese parecer —respondió el Alférez—, me animaré y dispondré a escribirle, sin ponerme más en disputas con vuesa merced si hablaron los perros o no.¹⁰⁰

⁹⁸ p. 225

⁹⁹ García Simón en una nota a pie de página hace la acertada afirmación: “El procedimiento de autobiografía con ribetes fantásticos ya había sido utilizado por el autor en *El Unicornio* (el hada escribe sus memorias) y sería reemprendido más tarde en *El escarabajo* (un escarabajo tallado repasa los momentos culminantes de su larga vida). La influencia de Cervantes es tan indiscutible en Mujica Lainez como lo es en Kafka” (García Simón [1998], p. 69).

¹⁰⁰ Cervantes, Miguel de: *Novelas ejemplares*, Madrid 1976, p. 234.

Mujica también se dispone a escribir tras el despertar diario¹⁰¹ y va componiendo la novela. De las similitudes y diferencias entre ambas novelas y *El asno de oro*, nos ocuparemos en el capítulo séptimo de este trabajo.

Otro tema constante en la novela es el de la naturaleza efímera de la felicidad, y en realidad de todas las cosas, menos el amor, que sirve de puente entre la mortalidad e inmortalidad, puesto que su poder radica exactamente en convertir lo efímero en perdurable e incluso en inmortal, con la sola virtud de la palabra, como ocurre con nuestro protagonista. De hecho el mismo escarabajo comenta:

Lo importante era la atmósfera de prestigio, de invulnerabilidad y de dicha, generada poéticamente por la sola virtud de la palabra. Pero he aprendido que cada oportunidad en que algo alcanza, en este mundo, a una cumbre de perfección, por pequeña que sea, surgen fuerzas antagónicas que incuban su ruina, aun sin buscarlo al comienzo (p. 230).

Esto se repite una y otra vez en el libro, la felicidad, la dicha es efímera, pasajera, transitoria y volátil. Cada vez que tanto el escarabajo como uno de sus propietarios son felices algo cambia el rumbo de esta ventura para convertirse en una auténtica desgracia. Así, desde el principio de la novela, donde la Reina Nefertari muere en pleno apogeo personal y social, igualmente en el capítulo cuarto, el poeta Cinna y su amada mueren en el momento de mayor dicha y realización personal, y así sucesivamente. La desgracia aparece siempre en las “cumbres de perfección” de la vida. El tópico latino del “carpe diem”

¹⁰¹ Félix Carrasco comenta respecto al *Coloquio de los perros*: “Es decir, el narrador duerme durante la andadura temporal que delimita el tiempo de la enunciación, que en este caso se iguala al de la lectura”. Prácticamente lo mismo ocurre en *El escarabajo*. (“*El Coloquio de los perros* /v./ *El asno de oro*: concordancias temáticas y sistemáticas”, en

es reinterpretado por el autor argentino con la variante de que a cada momento placentero, de felicidad, de plenitud le corresponde su lado oscuro, a los claveles como labios le corresponde la ajada viola, citando a Don Luis de Góngora. Así leemos en el episodio de *Los soñadores*: “La Felicidad, antes dueña de la casa y protectora de los soñadores, había desertado” (p. 232).

Este tema no es solamente propio de *El escarabajo* sino que es el tema principal de otra novela de nuestro autor, *Los viajeros*, donde también la presencia de personajes que viven en su propio mundo, ajenos a la realidad, y felices en su mentira, desaparece en el momento en el que la verdad, representada aquí por la realidad, aparece. Se cruzan dos temas, el de la dicha y la mentira, características de la narrativa laineciana. Son muchísimos los personajes de Mujica que prefieren vivir en su falsa realidad, que les otorga siempre una felicidad parcial y poco perdurable, antes que en la realidad.

Francés Vidal menciona que en *El escarabajo* “es notable la presencia de tópicos de la retórica medieval, [...] el «Ubi sunt» y la idea de la fama”.¹⁰²

Así para completar estas ideas sirva de referencia una cita del propio libro que ejemplifica maravillosamente lo efímero, el dónde estarán y lo pasajero de toda existencia humana¹⁰³:

Anales Cervantinos 21, Madrid 1983, p. 188).

¹⁰² Francés Vidal (1986), pp. 234-235.

¹⁰³ Matamoro señala al respecto y además muy certeramente que “estos objetos forman, en torno al hombre, su morada terrestre, una muralla confortable y suntuosa que hace placentera la vida, pero que la señala, al tiempo, como algo pasajero y provisorio. Los objetos estarán allí cuando el hombre haya pasado y la plácida permanencia en ellos es alquiler, no propiedad. [...] En este juego de permanencia y transitoriedad se instala la constante ironía de Mujica, o sea la que consiste, según la fórmula de Thomas Mann, en considerar lo propio como si fuese ajeno. Lo que se ama se adhiere al amante, pero el tiempo todo lo separa y, según reflexiona nuestro escarabajo, amar es, entonces, añorar. El viaje de la vida es un viaje de adiós a las cosas queridas, a los seres preferidos según las misteriosas certezas del corazón y los sentidos” (pp. 138-140).

Si algo me reconfortó en el extenso período en el cual subsistí encalabozado dentro de una sórdida humedad, bajo las losas de San Giovanni Grisostomo, fue la higiénica, la estética satisfacción de saberme de piedra, de duro y puro lapislázuli de Afganistán, y de no ser, loados dioses, eso, miserable, inexorablemente condenado a la carroña, mal le pese a su vanidad, a su oro, a su corona, mitra o lujurioso vigor, que se llama hombre (p. 238).

Además de los temas hasta ahora enunciados, nos encontramos con la muerte, presente a lo largo de todo el libro, y la inmortalidad. Ambas opciones son por definición antítesis, pero se complementan acertadamente en el libro: de una forma u otra los poseedores, los grandes personajes mueren, pero el escarabajo permanece inmutable al devenir del tiempo, que para el resto de los personajes es limitado, aunque no para todos los entes de ficción del libro, ya que Saint-Germain¹⁰⁴ o Poseidón también son inmortales como el escarabajo.

¡Ay Dioses!, ¿acaso existe la Muerte? ¿Acaso esos caballeros felices que avanzaban, noche a noche, en la soledad de Roncesvalles, no eran los mismos que, simultáneamente, disfrutaban de los espectáculos feéricos de la isla de Avalón? ¿Era posible? ¿Qué es posible y qué imposible? ¿En dónde está la inexorabilidad de la muerte? ¿Morirán sólo los que transitan por la vida como muertos, la vasta comparsa mecánica, las innúmeras figuras de fondo, y en cambio sobrevivirán, eternos y ubicuos, los que auténticamente vivieron? (p. 290).

Francés Vidal también enlaza estos dos términos contrapuestos, añadiendo que “la inmortalidad sugiere la idea de la muerte en primer

¹⁰⁴ Este personaje objeto de culto y veneración en los círculos esotéricos, aparecerá unay otra vez en la literatura, y así por ejemplo en *El péndulo de Foucault* de Umberto Eco. Con la incursión del Conde Saint Germain, Cagliostro, Casanova en el capítulo décimo, “Los magos”, se introduce además en la novela de Mujica el mundo de la magia, lo fantástico y lo sobrenatural.

término, aunque sólo sea por el juego mental de que los opuestos se conciben juntos y a la vez. De estos dos conceptos, inmortalidad y muerte, surgen las tensiones en las que se mezclan numerosos aspectos literarios, ya tratados con anterioridad en la historia de la literatura española, y que lejos de desmerecer al escritor lo enraízan con la tradición literaria. El deseo de ser inmortal es una vieja aspiración del hombre y que vuelve a tener su sentido más acomodado en el seno de algunas concepciones religiosas. La historia de la humanidad rastrea en el Antiguo Egipto. Y es allí donde el autor sitúa el nacimiento del personaje, varias veces centenario, del Escarabajo. A la inmortalidad se opone de manera continua y eficaz la muerte inexorable. Es la presencia de este hecho natural lo que impone a la narración un ritmo especial, pues hay muertes naturales y hay muertes violentas que configuran como tragedias y son vergonzosas actuaciones del hombre. Junto a la inmortalidad y la muerte aparece la idea de la fugacidad de la vida humana. [...] Manuel Mujica apenas comenzada la novela de *El escarabajo*, introduce al lector no sólo en el tema de la muerte, de la inmortalidad, sino que recuerda los más hermosos versos de la lírica española, cuando hace decir al Escarabajo: ¿Qué soy yo? Nada..., nada..., una gema; sí, pero enamorada. ¿Cómo es aquello que muchísimo después, leía en el español y yo con él? «Polvo serás, mas polvo enamorado...» Eso: una enamorada piedra eso soy”.¹⁰⁵

¹⁰⁵ Francés Vidal, Sorkunde: “El escarabajo de Manuel Mujica Lainez entre la guerra y la inmortalidad”, *Letras de Deusto* Sept.-Dec 46, Bilbao 1983, pp. 146-147.

La referencia y la cita son de Quevedo¹⁰⁶, como también apunta Francés Vidal, y responde a uno los versos más famosos, y más perfectos, de la lírica española, en el que el “carpem diem” y la “descriptio puellae” se entremezclan para recrear la máxima horaciana. Mujica Lainez convierte, de este modo, este soneto en una referencia cultural, y lo reinterpreta para insertarse en la tradición hispánica a la que pertenece. Como también comenta Francés Vidal al respecto:

La alusión a los versos de Quevedo es afortunada, porque con la sola presencia del último de los que componen el soneto, se hacen presentes todos. Este poder de evocación es un rasgo estético propio de la literatura. Es de esta manera cómo el autor se entronca en la tradición literaria a la que involuntariamente se vincula.¹⁰⁷

Justificación exacta del tema principal de la novela: un amor constante más allá de la muerte. Es como si Mujica se hubiera propuesto desarrollar el soneto de Quevedo a lo largo de la novela. Ese amor incombustible, “más allá de la muerte” es la coordenada definitoria y clave para la interpretación del libro, introduciéndolo además en una tradición literaria reconocida y reconocible, redoblando, amplificando

¹⁰⁶ Quevedo, Francisco: “Amor constante más allá de la muerte”, *Poesía de España, la muerte y Dios*, Madrid 1980, p. 113.

Cerrar podrá mis ojos la postrera
sombra que me llevare el blanco día,
y podrá desatar esta alma mía
hora a su afán ansioso lisonjera;
mas no, de esotra parte, en la ribera
dejará la memoria en donde ardía:
nadar sabe mi llama el agua fría
y perder el respeto a ley severa.
Alma a quien todo un dios prisión ha sido,
venas que humor a tanto fuego han dado,
medulas que han gloriosamente ardido,
su cuerpo dejarán, no su cuidado;
serán cenizas, mas tendrá sentido;
polvo serán, mas polvo enamorado.

estos últimos versos de Quevedo, que suponen igualmente una síntesis de una época, de un movimiento —el Barroco— que Mujica reinterpreta, reactualiza y moderniza mediante el amor de esa piedra hacia el objeto idealizado —la Reina Nefertari— quien asume el retrato tipificado por el tópico literario de la “descriptio puellae” y será, como ya se ha mencionado anteriormente, el paradigma estético que se repetirá a lo largo del libro.

Francés Vidal cree al respecto que “si Quevedo en los versos que anteceden nos lleva a una hermosa reflexión y esperanza de la pervivencia del amor aun después de la muerte, Manuel Mujica Lainez no pretende otra cosa que hacer del lector un cómplice que se identifique con su protagonista, o pueda tener suficientes elementos con los que llegar a una lectura total. [...] La idea soterrada de inmortalidad que hay en los versos de Quevedo son apenas un apunte, una clave que el autor da para configurar la obra a la vez que el lector la recrea.”¹⁰⁸

Nuestro planteamiento recoge, evidentemente, la idea de Francés Vidal, pero a la vez presupone en el uso de los versos de Quevedo por parte de Mujica no sólo un carácter innovador al intentar reproducir, amplificar y desarrollar a lo largo de toda la novela —como señala muy acertadamente la autora— “la inmortalidad como clave de interpretación de la novelística de Mujica Lainez [...]”¹⁰⁹, sino también esa proyección del mismo título del poema como clave interpretativa para *El escarabajo*, asumiendo por lo tanto un papel primordial en el análisis final de la obra, puesto que sin este elemento que lo enfoca bajo la luz de la tradición y, a su vez, lo concretiza, convirtiéndolo en una nueva reflexión sobre el valor interno de la novela.

¹⁰⁷ Francés Vidal (1983), p. 148.

¹⁰⁸ p. 148.

Otro de los aspectos que se repite asiduamente en la narrativa de Mujica, y que quizá entraría en la categoría de tema, es la humanización de los objetos, rasgo característico de la literatura fantástica, y también de la literatura francesa¹¹⁰. En todos los trabajos consultados sobre Mujica se hace hincapié en este aspecto, que es llevado a sus últimas consecuencias en *El escarabajo*, al ser el narrador-protagonista un objeto humanizado. Esto es exactamente lo que ocurre “en la novela *El escarabajo*, donde Mujica Lainez, presta una voz al insecto tallado en lapislázuli, para relatar sus aventuras desde su nacimiento en Egipto hasta la actualidad en manos de una millonaria norteamericana, por lo tanto, todo el texto remite a la humanización de un objeto”.¹¹¹

Este escarabajo nos hace participar no sólo de acontecimientos históricos —desde la perspectiva de un testigo ocular— sino que también nos abre su corazón, puesto que siente. Esto no sólo lo enlaza con Proust y la literatura francesa, sino que nos sitúa en el plano de la literatura fantástica, evidentemente también tendría puntos concomitantes con Apuleyo y su *Asno de oro*, pero la tradición en este caso es reinterpretada y funciona como un intertexto dentro de la misma obra.

Volvamos nuevamente a la fascinación por los objetos, tema importantísimo en el universo laineciano, que implica evidentemente la personificación de éstos y que es quizá uno de los aciertos más

¹⁰⁹ p. 149.

¹¹⁰ García Simón (1998) comenta que “en Proust, como en Balzac, Flaubert y Baudelaire, los objetos se convierten en destinatarios de la acción, (como ha advertido Roland Barthes), es decir, el objeto es en igual dimensión ensalzado como denigrado, robándosele así la pasividad de su naturaleza e impulsándole a tomar su lugar en el paisaje narrativo, haciéndole mostrar su ruina o alabar su plenitud. Mujica Lainez recoge la tradición de la literatura francesa irguiendo al objeto en protagonista” (p. 182).

¹¹¹ p. 184.

logrados en su narrativa¹¹². Para la crítica especializada, estos objetos tienen, además, otras funciones, como expone Puente-Guerra en relación a *La casa*:

A los objetos les cabe todavía otra función en la novela, que enlaza con el significado que para Mujica Lainez reviste la creación literaria. Como hemos visto, el escritor ha declarado que la intención que lo guía al componer un libro no es otra que la de proporcionar a sus lectores un placer estético, y a ese deseo expresamente formulado responde la minucia con que en *La casa* se detallan los objetos. Para Mujica Lainez, heredero del movimiento de *l'art pour l'art*, la belleza en sí misma es suficiente para justificar tanto la posesión del objeto como la existencia de la obra literaria, sin que entren en juego los conceptos de utilidad o funcionalidad.¹¹³

En la siguiente escena, la personificación del escarabajo y de las restantes joyas alcanza su grado máximo, ya que cada alhaja regalada a Sarah Bernhardt posee la identidad de su anterior propietario. Así, el “brillante del Rey de España” se convierte automáticamente en un Borbón. El escarabajo otorga a sus compañeras un apellido, una dinastía, un pasado, una vida, en resumidas cuentas, los humaniza al otorgarles una identidad, que además en este caso supone, por parte del lector, una identificación directa, puesto que estos apellidos forman parte de una tradición dinástica e histórica, fácilmente reconocible.

Al principio me agravió lo que parecía un menosprecio, pero en realidad estaba en excelente compañía. Allí, entremezclados, enredados, algunos en estuches, otros sin ellos, convivían con los más distintos aderezos,

¹¹² De hecho muchos de sus protagonistas son objetos que se humanizan, que sienten, que sufren como por ejemplo los de *La casa* o *El escarabajo* y también esto sucede en uno de los cuentos de *Misteriosa Buenos Aires*, titulado “Memorias de Pablo y Virginia”. En este caso es el propio libro quien se convierte en el narrador, que nos cuenta la historia, como en *El escarabajo* el anillo.

¹¹³ Puente Guerra (1994), p. 116.

diademas, [...]. Rodeado por esos embajadores de testas coronadas, tuve la halagüeña impresión de hallarme en una Corte deslumbradora de piochas y de uniformes, con cuyos miembros podía no sólo tratarme familiarmente, sino que aun ser digno de su protocolar acatamiento, ya que por razones de precedencia, como representante de los Faraones, superaba a aquellos advenedizos, delegados de recientes Harbsburgos, Borbones, Romanovs, Braganzas, Slevig-Holsteins, Saboyas y Bonapartes. Por desgracia no me podían hablar, de modo que pese a mi satisfecha majestad, me aburría majestuosamente (pp. 417-418).

Incluso dentro de esta humanización de los objetos, nos encontraríamos con el proceso del despertar a la vida, a través de la transferencia a los seres inanimados del alma, como es el caso de Poseidón y del mismo escarabajo. En la primera cita, el “elegido” es la estatua, que automáticamente es consciente de esa “humanización”, de esa capacidad para sentir e incorporarse a la vida:

Un día entró en el taller un joven singular.

—Se dirigió a mí, que ocupaba el centro de la vasta habitación, abarrotada de esbozos, de fragmentos, de astillas, de polvo blanco. Yo carecía aún de alma. Me acarició con mano firme la cabeza, los ojos, la nariz y los oídos y, resbalando sobre mi pecho, se detuvo en mi vientre. Entonces vi, oí y aspiré el olor del estudio, y sentí en mi interior, como un pájaro que despierta, el aleteo del espíritu. Percibí al instante que el joven no me tocaba con voluptuosidad, sino con respeto. Percibí que aquél era un dios. Kalamis, un hombrachón vehemente, no lo juzgó así, por mucho que la regla, a la sazón, prescribía que los dioses anduvieren por la Tierra sueltos. Capaz de inmediatos raptos de cólera y de ternura, se escandalizó de que el mocito osase manotear a Poseidón, su obra maestra, y lo echó del taller a empellones. Antes de salir, el huésped me clavó una mirada penetradora, y sus labios se entreabrieron en una delgada sonrisa, tan sutil y tan densa de ocultos sobrentendidos, que el escultor, al captarla, se arrepintió y pretendió impedir su partida y atrapar al infrecuente, alarmante y hermético modelo,

que le proveía la casualidad. Pero fue en vano; el muchacho se escurrió; su risa retozaba; y a Kalamis no le quedo más remedio que ponerse a bosquejar en la pared, a la ligera, aquella dulce y equívoca sonrisa, que con el correr de los meses sería la de Sosandra.

—La sonrisa de un dios: ahora, al cabo de mil cuatrocientos años, me lo explico. Por desgracia, Sosandra ya no existe. En el acceso de los propileos, únicamente se halló su base (pp. 18-19).

En esta segunda cita es el propio escarabajo el que “despierta” a la vida, al mundo de los sentidos y de la inteligencia. Sentir, pensar, recordar, e incluso amar, se instalan en esa piedra sin vida, sin alma, sin entendimiento, que era ese trozo de lapislázuli:

Así como los ojos del entendimiento se abrieron, para Poseidón, dentro del estudio ateniense del escultor Kalamis, los míos abriéronse en el taller dirigido en Tebas por Nehnefer, jefe de los Orfebres del Rey de Egipto. Comienza ahí el relato de mi existencia, dedicado a mi compañero de bronce, en la hondura del mar. [...] Repito, entonces, que los ojos de la comprensión y de los sentidos se abrieron, para mí, en el taller tebano de Nehnefer, jefe de los Orfebres de Ramsés II. Y si algo será difícil, más aún, imposible de explicar, en el desarrollo de mi extensa biografía, es la sensación que experimenté en aquel crucial momento. Fue como si, repentinamente, una abundancia ardorosa de sangre, o una vivificante irrigación de savia, o un orgasmo como los enloquecedores que a Mrs. Vanbruck le provocaba el maldito Giovanni, recorriese la piedra que me configuraba, de súbito densa de vida: he aquí las imágenes naturales más adecuadas que se me ocurren, pero no dan, no pueden transmitir una noción de la realidad, del vibrar delicioso que, aun permaneciendo yo inmóvil, me estremeció espiritualmente hasta lo más recóndito, y de la impresión extravagante que tuve, pues en mi interior sucedía algo que así como si en su pétreo solidez se desatrancasen puertas y ventanas imprevistas, para que por ellas se precipitara, hacia mi intimidad, un torrente de sonidos y luz. Al imprevisto, vi, oí, respiré olores y, lo que resulta más fantástico, comprendí.

Sobre el Escarabajo de lapislázuli, la inteligencia volcaba, tumultuosas, las percepciones, las intuiciones, las concepciones, un caudal deslumbrador (pp. 29-30).

Ambos pasajes son claves para la lectura final del libro, puesto que ambos objetos se metamorfosean, se transforman en seres animados, con alma, con capacidad de sentir y amar. El objeto adquiere, entonces, la dimensión del ser humano, al transferírsele las cualidades humanas por excelencia, y la posibilidad de “despertarles el alma dormida”:

—Un próspero mercader de la isla de Thasos, al norte del Egeo, acudió al estudio de Kalamis [...]. Anduvo por el taller, revolviendo, preguntando, tocando (a él sí se le permitía tocar, describiendo la fastuosidad de la villa que le edificaban, entre castaños y abetos, y me palpó las caderas, como si fuesen las ancas de un toro, en el mercado. Con horror presagí que no me aguardaba mi destino en la abierta columnata de un templo, ni en un estadio, ni en Delfos, ni en Olimpia, sino en un patio de la villa de Thasos, para regodeo de las ínfulas de un nuevo rico. Kalamis titubeó antes de sacrificarme, mas la oferta era tentadora, y como consecuencia, poco más tarde emprendí el primero de mis dos viajes únicos. Una carreta tirada por bueyes, pausadamente me condujo al Pireo. Mi padre y maestro rehusó hacerme compañía; cuando partí, se tapó con el manto el rostro. En el trayecto la gente aplaudía, voceaba, se agolpaba. Sobre las dos ruedas, iba yo, erecto, blandiendo el arma: el dios del cuerpo luminoso se despedía, ignorándolo, de la vida, del mundo, y se balanceaba con suave ritmo, como si deseara volverse y abarcar con los ojos a Atenas, a las murallas, al puerto, para llevárselos consigo, a una isla lueña, frente a la costa inhóspita de Tracia. Me esperaban en el Pireo, ávidos, el mercader, un barco y la fatalidad. Había en la cubierta del trirreme, bajo el rectángulo de la vela, un gran caballo de bronce, al que un niño del mismo metal montaba y acicateaba. Reconocí en él, por su calidad, a alguien de mi condición, y pretendí hablarle, como ahora hablo contigo, pero no me respondió, y ya te

lo dije, en ningún momento expresó por medio alguno que me oiga y me comprenda, tanto que pienso que, a diferencia de lo que ocurrió conmigo, no hubo divinidad que al niño se acercase, en el taller de su escultor paterno, para generosamente infundirle un alma (pp. 19-20).

Esto quizá podríamos definirlo como “realismo mágico, o más bien «pre-realismo mágico», siguiendo la definición de Gabriel García Márquez”¹¹⁴, o también como literatura fantástica.

Y eso es lo que hace nuestro autor en *El escarabajo* —y en *La casa* (1954) o en *Cecil* (1972)—: despertarle el alma tanto a un escarabajo como a una estatua, a una casa y a todos sus objetos y obras de arte. Quizá podríamos, incluso, aventurar que éste podría ser el leit-motiv de la concepción de Mujica sobre los objetos y sobre su universo narrativo, donde “[...] las consideraciones anteriores permiten ver cómo el límite entre realidad y fantasía se torna impreciso porque en la actividad evocadora del narrador se conjugan la ilusión de una superposición temporal y la tendencia a imaginar fantasiosamente”.¹¹⁵

Recordar es vivir, testificar, soñar, y esto se repetirá luego en el capítulo sexto, “El Olifante”, cuando Poseidón no sepa si realmente ocurrió todo así o es fruto de su imaginación:

Las imágenes que recogí de las islas que dejamos a nuestro paso... Kea... Andros... Skiros... Skópelos..., con las que me ofreció el despacioso andar, arrastrado por cuatro bueyes, entre mi natal Atenas y el Pireo, pueblan mi memoria, aparte de las cotidianas que me brinda este sitio, mas hace tanto tiempo que estoy recluido aquí, como un caracol o un erizo o una ostra, que

¹¹⁴ Nelly Martínez comenta que “Melquíades, cronista apócrifo de *Cien años de soledad*, prevé la base para una teoría sobre el Realismo Mágico: «Las cosas tienen vida propia», afirma el gitano, «todo es cuestión de despertarles el ánimo» (“Realismo mágico y lo fantástico en la ficción hispanoamericana contemporánea”, *Otros mundos; Otros fuegos - Memoria del XVI Congreso Internacional de Literatura Iberoamericana*, ed. de Donald A. Yates, Michigan State University 1975, p. 45).

¹¹⁵ Font, Eduardo: *Realidad y fantasía en la narrativa de Manuel Mujica Lainez (1949-*

no me atrevo a asegurar que corresponde a la realidad estricta, ya que pienso que aquellas imágenes verdaderas se han ido modificando y deformando, en el transcurso de los días y las noches, de suerte que hoy, la Atenas y las islas que en el recuerdo guardo, como un tesoro, como mi tesoro exclusivo, probablemente son una mera invención mía. Sin embargo, aun falsas y productos de mi idealismo, me apasionan las imágenes que inconscientemente fragüé, y nada me haría renunciar a ellas, porque sin ellas me sentiría despojado y hueco.

Mi flamante amigo suspiró, y yo, el Escarabajo, tan acaudalado de reminiscencias variadas, interpreté la ironía conmovedora de su observación, considerando que si es imposible que yo me deshaga de uno solo de mis recuerdos —pues sé que mi tonalidad, el delicioso color de mi lapislázuli, es fruto de las imágenes que acumuladas encierra, y que desposeído de una mínima parte, perdería lustre—, con mayor razón era justo que Poseidón conservara su caudal mediocre, por más que fuese apócrifo (pp. 20-21).

También la pintura, la escultura y por supuesto la literatura como objetos de arte forman parte de esta novela, manifestando la enorme erudición que posee este autor, puesto que “otra de las claves esenciales de las coordenadas en las que se mueve el orbe narrativo de Mujica Lainez (junto a la fantasía) es la cultura. La cultura entendida no como un fárrago de aprendizajes diversos, como algo muerto que se guarda en el archivo de la memoria, sino como algo vital y actuante que ayuda a sentir y a realizar más plenamente la vida”.¹¹⁶

Otro tema clave en el libro es la Belleza como agente unificador e importantísimo, que se enlaza con la Cultura, motivo recurrente dentro del universo laineciano y que destacamos precisamente porque está presente de una forma constante en la obra que analizamos, puesto que no sólo es un viaje a través de la Historia sino también un repaso

1962), Madrid 1976, p. 64.

del mundo de la cultura, y sin estas coordenadas no se podría entender e incluso juzgar la novela.

Prosiguiendo con la Belleza, ésta a su vez se dividiría en distintos tipos a lo largo del libro: la masculina, la femenina y la de los objetos.

Como ejemplo de la belleza masculina proponemos la descripción del personaje de Alfred Franz, propietario del escarabajo durante parte del capítulo décimo, “Los magos”:

[...] lo que sí la turbó transparentemente, y más de lo que la habían agitado los besamanos de Saint-Germain y de Cagliostro, egregios e inmortales, fue (para mi enorme sorpresa, pues nunca la vi así) la aparición de este muchacho particular de diecisiete o dieciocho años, que se inclinaba delante de ella, y hacia los suyos levantaba sus ojos orientales, sombreados por largas pestañas. No era dueño de una belleza comparable a la de Febo di Poggio, inspirador de Buonarroti, ni tampoco lo rodeaba un aura de misterio tan intensa como la que iluminó a Iámblico de Éfeso, pero reunía en su sola personalidad ambos rasgos fundamentales, y aunque cada rasgo se expresaba en él en proporción mucho menor del que respectivamente ennoblecía a Iámblico y a Febo, para mí resultaba Alfred Franz más seductor, pues su juventud era a un tiempo bella y misteriosa, lo cual no abunda demasiado (p. 339).

Una de las últimas descripciones del libro es la de Poseidón, la estatua sumergida, y quizá sea una de las más bellas, ya que se mezclan en ella la admiración, la perfección y el amor:

Atravesamos la sala de Kuros sepulcral de Aristodikos, y en seguida fue el deslumbramiento, porque en el centro de su propia sala, dominándola, estaba aguardándome Poseidón. Supe al instante que era él, como al instante reconocí al Conde de Saint-Germain, pese a que si la soberbia estatua de dos metros en algo, esencial, recordaba al encostrado y deforme

¹¹⁶ De Villena (1976), p. 25.

compañero mío del fondo del mar Egeo. Fue menester la lucidez que aguza el efecto para reducir las dos a una sola figura, a esa que triunfaba ahora en el Museo de Atenas, brindando mi estupor el cuerpo más bello que jamás he visto, más bello que cuantos concibió Miguel Ángel Buonarroti, la suma del rítmico equilibrio, tan perfecto como si le fuera dado girar en sus piernas con la seguridad de un atleta o un bailarín, los sabios antiguos hubieran declarado que con él rotaba, fiel a las leyes de la exacta armonía, el vasto Mundo. Estaba de pie, restaurado, purificado con vapor ardiente, fulgurante; tenía el brazo izquierdo extendido, y el derecho en además de alzar y apuntar un rayo o un arpón; tal vez la lanza, que no la flecha, de Eros. Su rostro se definía en una máscara austera y tierna a la vez. Conmovido, le dio la vuelta mi dueño, y me acordé de que Poseidón me había descrito a los visitantes de Kalamis, que en forma similar lo rondaban, como cautivos del dios (p. 467).

El mismo objeto, la estatua, está en la siguiente cita contemplada desde su propia perspectiva. Poseidón, que sin haberse visto nunca es consciente del poder, de la sugestión, de la magia de su cuerpo, de la perfección escultórica que él mismo representa y del poder irresistible de la Belleza para aquellos que la contemplan:

Me confesó que cuando tuvo constancia de su importancia plástica, por las entusiastas opiniones de los convidados de Kalamis y de los atraídos por su nombradía, el orgullo le aseguró que estaría destinado a un preclaro edificio público, quizá a un templo dedicado al dios del mar. Y añadió un detalle conmovedor: de la imponente belleza de su cuerpo, sólo había podido aventurar una idea merced a las apreciaciones oídas, porque no se había visto así mismo nunca. Sabía que en su impecable armonización anatómica se conjugaban el vigor viril del atleta y el fácil equilibrio de quien domina el arte de la danza; delante de él habían repetido hasta el cansancio, moviéndose en torno, que por momentos daba la impresión de estar enraizado en el suelo como un árbol, y por momentos parecía pronto a saltar y volar. No ignoraba ni el exacto cordaje de sus músculos, ni el poder

de sus extremidades. Algunos estetas, especialmente los de mayor edad, alababan la pureza de su falo, como si criticasen una joya. Pero él, Poseidón, no logró jamás verse; su presunción emanaba de referencias; menos aún conocía su lastimoso estado actual (p. 19).

Descripciones de este tipo son constantes y forman parte de la estructura interna del libro. La belleza masculina, más que la femenina, juega un papel fundamental en esta obra y en realidad se extendería a toda la narrativa laineciana. Los jóvenes, los héroes, los genios, los escritores son todos descritos desde esta óptica.

El ideal de la belleza femenina lo representa, la reina Nefertari:

Me cabe responder que el Destino organizó los acontecimientos de manera que yo empezase el camino de la Belleza por la cima, y que ahora que han transcurrido milenios desde aquel encuentro maravilloso, y que he conocido a millares de hombres y de mujeres, mi parecer no sólo no varió sino ha ganado, a través del tiempo colosal, y sigo creyendo afianzadamente que nunca, nunca, por los siglos de los siglos, he gozado de la felicidad de aproximarme a un ser tan hermoso, tan dulce, tan refinado, tan grácil, tan hecho simultáneamente de fragilidad conmovedora y de elegante y segura firmeza, como la adorable Reina Nefertari (p. 35).

Las sucesivas mujeres que aparezcan serán siempre comparadas con ella, con la inigualable. Baste esta cita para ejemplificarlo:

[...] ninguna me impresionó lo que Sarah Bernhardt. Fue, a no dudarlo, una mujer única. Si no hubiese existido la Reina Nefertari, nadie de su sexo me hubiera conmovido como esta otra reina. Lo singular es que, físicamente se oponía al arquetipo de las bellezas finiseculares, que exigían abundantes curvas de caderas y pechos, atormentados por corsés verdugos. Su andrógina flacura, que le permitió interpretar numerosos papeles de

muchachos, sorprendía allende de lo imaginable. Dijeron que su tenuidad estaba hecha de humo, de aire; [...] Y era maravillosa (p. 412).

Con esta “su andrógina figura” enlazamos con otra constante del libro, y en general de la obra de Mujica. Se repiten una y otra vez las tenues diferencias entre un joven y una joven, llegando al extremo de no poder diferenciarlos¹¹⁷. Esto se ve perfectamente en *El Unicornio*, *Bomarzo* y aquí en *El escarabajo* (Cap. 10, “Los magos”):

Traída de la diestra por Serafina, entró por el costado una niña como de quince años, menuda, rubia de grandes ojos grises e intensa palidez. Sus ojos brillaban a veces singularmente, como si un leve polvo de oro temblase en sus pestañas. Se parecía mucho, en frágil, a uno de los Siete Durmientes, a Dionisio, y también al hada Maroné de Avalón (pp. 359-360).

Son numerosas igualmente las descripciones de objetos bellos y obras de arte a lo largo del libro, empezando por el mismo escarabajo, obra perfecta de orfebrería, o por Poseidón, obra de arte, además real, es decir con un correlato histórico, paradigma y cumbre de perfección de la escultura griega. Como ejemplo baste la descripción de la Sacristía Nueva:

¡Qué maravilla!, ¡qué maravilla fue aquella entrada en la Sacristía Nueva! Siglos después, la vi cual se la ve ahora, [...] Y no finca la diferencia en el hecho transcendente de que la primera vez nos condujese el propio Miguel Ángel, [...]. Fue algo sobrenatural: por lo pronto, flotaba en el aire un blanco polvillo que a todo se adhería y otorgaba una condición fantástica, [...] Sólo la estructura arquitectónica de la tumba del Duque Lorenzo de Médicis, nieto del Magnífico, había sido erigida ya, y la cadenciosa

¹¹⁷ El propio Mujica Lainez cuenta una anécdota de su juventud al respecto: en su clase había dos gemelos, chico y chica, y él nunca llegó a saber de quién estaba realmente enamorado, ya que ambos eran en su plena juventud idénticos e igualmente bellos.

armonía de su sepulcro, sus nichos y sus pilastras, ascendían en la bruma del polvo de mármol, hasta perderse en la cúpula casi invisible, como la fachada de un palacio prohibido (p. 261).

Y otro punto importante dentro de este tema es la capacidad de crearla. Ésta es quizá una obsesión en Mujica Lainez, quien asume este ideal en su producción literaria, sin importarle las situaciones políticas, como ya se aventuró en la Introducción. En este caso Mujica se asemeja al gran Miguel Ángel, pues su consigna radica, igualmente, en esa supremacía de la belleza frente a todo, sin servidumbres, sin banderas:

Es paradójico, es absurdo, que mientras no ahorra afanes para evitar que los Médicis ganasen de nuevo el dominio florentino, Buonarroti (el que había compartido la intimidad del Magnífico y que había sido objeto de especiales atenciones de los Papas de ese linaje), paralelamente a sus actividades en la defensa, como ingeniero militar, cediese al reclamo de seguir trabajando en la capilla, que aspiraba a ser uno de los testimonios supremos de la gloria medicea. Pero Miguel Ángel era así, antitético, inconciliable: para él la belleza y su plástica manifestación, privaban por encima de los demás (p. 266).

La justificación de la obra de arte por sí misma es esencial y autosuficiente. Mujica es un esteticista que lleva hasta sus últimas consecuencias en sus novelas esta fascinación por la belleza, no sólo en el manejo del idioma, que en algunos pasajes de *El escarabajo* llega a alcanzar el preciosismo y la perfección, sino en ese culto hacia la Belleza en sí misma. Sus libros están llenos de seres bellos, muchas veces extraordinariamente bellos, pero que contrastan poderosamente con la realidad. El amor incondicional y platónico, en definitiva, del escarabajo hacia su Reina está marcado por la fascinación hacia el

aspecto exterior de ella. En *Bomarzo* el protagonista, Pier Francesco Orsini, es un ejemplo de la relatividad de los valores estéticos, ya que le tocó vivir en un cuerpo deforme en un mundo donde el culto a la belleza era la tónica dominante y paradigma estético: el Renacimiento. En la novela que nos ocupa el escarabajo está incapacitado para comunicarse con los seres que lo rodean, para amar, para sentir, sólo es testigo, nunca parte implicada; puede y de hecho intenta “vivir”, pero el sentido de su vida —que como descubrimos al final del libro es el amor inmortal y eterno que profesa a la reina Nefertari— que hubiera sido amar y ser amado, no llega a materializarse, porque el escarabajo está separado, aislado por su origen y sustancia para amar, a pesar de que el amor, la pasión y todos sus derivados forman parte de su vida, pero siempre desde la barrera, nunca en el ruedo.

Quizá se podría argumentar que el libro que tenemos entre manos es la prueba de amor tanto hacia la Reina como hacia la estatua de Poseidón; ambas opciones se pueden barajar, y aquí se podría hacer un paréntesis respecto a la sexualidad de nuestro protagonista. O ambigüedad sexual, mejor dicho. Puente Guerra trata este punto también pero, claro, centrándose en *Bomarzo* —el objeto de estudio de su trabajo—, relaciona la homosexualidad con la estética¹¹⁸. Tema que se repite también en *El escarabajo*.

Igualmente las tenues fronteras entre la realidad y la fantasía son una constante también en el libro, y que el mismo narrador nos recuerda en el capítulo 11, “El bibliotecario y los reyes”:

¹¹⁸ Como muy bien señala Puente Guerra (1994), “la nómina de personajes homosexuales o de comportamiento ambiguo es larga, y aparecen constantemente en sus obras. Quizá donde más abiertamente se manifieste es en *El unicornio*, *Sergio* y *El retrato amarillo*. En estas obras, son las obras de Mujica Lainez que más explícitamente abordan la temática homosexual” (p. 130).

Me encantaba lo poético, lo romántico de la situación. [...] Me encantaba, pero... ¿no lo habría inventado yo de un extremo al otro? Unos cabellos, unos retratos de damas francesas, un Laocoonte estrangulado por las serpientes ¿no habrían bastado para que mi tedio y mi exilio, excitando mi gusto de fabular, elaborasen la misteriosa historia y la colmasen de hipotéticos fantasmas? ¡Ah! como en distintas oportunidades de mi vida, debí de encarar el dilema de dónde termina la realidad y dónde se inicia la idealización, tan nimias, tan exquisitamente inubicables son las fronteras que las separan (p. 403).

De ahí que el siguiente paso sea presentar la relación de la novela con el mito y su función en *El escarabajo*, y para ello, nos valdremos del excelente trabajo de María del Carmen Tacconi de Gómez, quien analiza detenida y detalladamente la función del mito y su aplicación a la obra completa de Mujica Lainez, para finalizar dando una visión de conjunto de todos los temas que cruzan el universo laineciano. El libro de Tacconi es interesante, ameno y revelador en muchos aspectos. Evidentemente aquí sólo se citará lo concerniente a *El escarabajo*. Tacconi pone de relieve en su libro que Mujica utiliza reiterativamente en su obra lo sobrenatural¹¹⁹, lo mítico, lo maravilloso, todo fácilmente

¹¹⁹ Las conclusiones a las que llega Tacconi son muy interesantes y útiles para este trabajo, de ahí que se citen casi íntegramente: “1) El análisis de los elementos míticos se ha sistematizado a través de una descripción que encontramos adecuada y que, hasta donde llega nuestra información, no se encuentra registrada en la bibliografía sobre el tema. 2) Que el sentido último de las obras más relevantes de nuestro autor siempre se vincula con las preocupaciones metafísicas que genera y sirve de soporte a los mitos: el tiempo, la vejez y la muerte; el destino del hombre y las fuerzas que lo rigen; el mal y sus manifestaciones en la realidad fenoménica y en mundo sobrenatural; las escalas de valores que rigen la conducta de los hombres, las posibilidades de dicha terrena y ultraterrena. 3) Esas preocupaciones metafísicas se expresan en textos polisémicos, que se estructuran sobre esquemas míticos. Por este motivo hemos podido realizar en muchas obras diversas lecturas: a) Una primera lectura, literal b) Una segunda lectura, simbólica; y muchas veces, c) Una tercera lectura, de los mensajes connotados 4) El análisis de los elementos míticos se ha sistematizado a través de una discriminación que encontramos adecuada y que, hasta donde llega nuestra información, no se encuentra registrada en la bibliografía sobre el tema. Así pues, hemos distinguido: —Temas Míticos: las preocupaciones metafísicas precitadas. —Símbolos míticos: el paraíso perdido y recobrado en la obra de Mujica Lainez aparece en su versión mística, el caso del ermitaño de Lussac, en *El Unicornio* y en su versión desacralizada, en la trayectoria de *Los Viajeros*, que procuran el acceso a lugares y a grupos prestigiosos. —

de percibir en la novela que analizamos, ya que el narrador es un objeto dotado de vida y que para todos sus dueños tendrá un poder mágico, simbólico¹²⁰. De hecho, la autora cita en su trabajo las experiencias sobrenaturales, tanto del primer capítulo, el desfile espectral de las barcas tripuladas por los dioses en el Nilo, como el del tercer capítulo, en Atenas donde percibe a Talia, la musa de la comedia, instalada en casa de Aristófanes.

Una vez vistas las líneas temáticas de *El escarabajo*, nos centraremos en los temas¹²¹ que asoman una y otra vez en la obra del escritor argentino para dar una visión de conjunto de la narrativa laineziana. Por eso nos hacemos eco de las palabras de Puente Guerra, uno de los mejores especialistas en la obra de Mujica, quien hace un gran resumen de los temas, actitud y su forma de entender la vida, para darnos una visión de conjunto de los grandes temas en la narrativa del autor argentino:

Figuras míticas: los personajes que llevan a cabo las acciones narradas por el mito y que se desenvuelven en el ámbito humano como en el sobrenatural; el héroe caballeresco, Aiol de Lusignan; los héroes paródicos, Lovro von Kwatz y sus locos valerosos, que conquistan las Fuentes de la Juventud y de la Sabiduría; el hada; los Demonios.

—Motivos míticos: situaciones repetidas en dispares universos míticos que ponen en marcha la acción: las metamorfosis [...]” (Tacconi de Gómez [1989], pp. 241-242).

¹²⁰ Tacconi continúa diciendo que “Mujica Lainez, parece no haber dejado de lado ningún aspecto de la vinculación del hombre con lo sobrenatural. Descubrimos en su obra hasta a los seres que gozan del privilegio de percibir lo invisible a los ojos de un humano corriente. [...] Cabe tener en cuenta también al Escarabajo, narrador-protagonista de su novela homónima que, por su naturaleza mágica, ha superado su esencia de objeto para alcanzar las características de ser vivo, posee aguda inteligencia, memoria, capacidades sensoriales y honda afectividad. De sus experiencias vinculadas con lo sobrenatural, nos interesa destacar dos: una en Egipto; otra en Atenas” (pp. 225-226).

¹²¹ Para Cerrada Carretero las grandes fuerzas temáticas en la narrativa de Mujica Lainez son: “el amor, la homosexualidad, el tiempo y la inmortalidad, el destino y la fatalidad, la belleza como ideal estético absoluto, la ilusión, la nostalgia y la melancolía. Este conjunto de motivos y temas novelescos íntimamente relacionados —tiempo, amor, nostalgia, ilusión, anhelos de belleza o de inmortalidad...— es lo que configura, en definitiva, el mundo de Mujica Lainez. Pueden estar ausentes los «grandes» temas (Dios, la muerte, el ser y el para ser del hombre...), pero es, sin duda, un mundo personal, lleno de humor, de

Larreta y la prosa modernista; preciosismo del lenguaje y ausencia de compromiso político: *l'art pour l'art* y la voluntad estetizante; recreación de épocas pretéritas y recuperación del pasado a través del poder mágico de la palabra: es en el cruce de estas coordenadas donde se sitúa el discurso laineciano, que se articula a través de dos cauces principales: el de la “saga porteña” y el de las novelas de recreación histórica [...].¹²²

Siguiendo con Cerrada Carretero, en su empeño por esquematizar y ordenar el vasto mundo literario de Mujica, resumimos los motivos novelescos más importantes en la narrativa de Mujica Lainez: los motivos legendarios, los motivos históricos y los motivos fantásticos. En el primer grupo para Cerrada Carretero la leyenda no es igual a la historia, pero sí un ayudante de ésta: Luis XVIII (aparece en tanto *Misteriosa Buenos Aires* [1950] como *El escarabajo* [1982] con un tono legendario y a caballo entre lo lírico y lo sobrenatural, con una pincelada de realismo), el judío errante, el hombre de palo, El Dorado, La ciudad de los Césares, el Unicornio, la Santa Lanza. Si bien Cerrada Carretero ha diferenciado la leyenda de la historia y de la fantasía, aparecen unidas en diferentes obras, y aquí radica precisamente la magia de Mujica Lainez.

En el segundo grupo los motivos históricos, sociales, artísticos y culturales son tan diversos que Cerrada Carretero se limita a realizar una clasificación de los mismos e indicar en qué obras aparecen: la ciudad de Buenos Aires, la historia de América, que en realidad no ha dado todo lo que hubiera podido dar de sí, excepto en *El laberinto y De milagros y melancolías*. Para Cerrada Carretero esto también sucede con otros escritores argentinos, ya que para él la Argentina posee un carácter cosmopolita y, por otro lado, de desarraigo con el

fantasía, de terror y —también— de lirismo, por el sugerente lenguaje del autor” (pp. 1361-1363).

¹²² Puente Guerra (1994), pp. 34-35.

resto del continente; Europa: arte, historia y literatura, en el que se ve el perfecto dominio que tiene Mujica de los hechos históricos, su conocimiento del Arte y de la Literatura y sobre todo su capacidad para crear con ellas esas novelas históricas, no exentas de lirismo, de magia y de fantasía; la guerra: batallas y torneos; la “antihistoria”¹²³.

El tercer grupo, los motivos fantásticos, es una categoría semántica donde cabe todo, así: hadas y duendes, magos y nigromantes, ángeles y demonios, espectros, fantasmas y sombras, licantropías, vampirismo y alucinaciones varias, premoniciones, cartomancia y horóscopos:

Son muy numerosos los motivos recurrentes en su obra literaria, lo cual deja en el lector la sensación de que hay en Mujica Lainez un mundo novelesco compacto, claramente diseñado, con unos elementos que conforman su narrativa, al encontrarlos repetidos ya desde su primera novela, *Don Galaz de Buenos Aires*, de 1938, pues en ella encontraremos aspectos como la licantropía o la ilusión por El Dorado, constantes luego en toda su obra, por no hablar de la historia, del arte y de la cultura, que actúan como telón de fondo en toda su novelística.¹²⁴

Para Eduardo Font, otro de los especialistas en la narrativa de Mujica Lainez, las constantes más características del universo narrativo del autor argentino se podrían clasificar en cinco tipos: ‘la relación que guardan entre sí las obras posteriores, [...] cada obra traspone sus límites y se conecta a las anteriores y posteriores, sin comprometer en nada su independencia estricta. [...] su mundo, es un mundo

¹²³ El mismo Cerrada Carretero nos da la definición de novelas «antihistóricas», “con este adjetivo usado por el mismo autor, nos referimos a dos obras en las cuales Mujica Lainez no «recrea» unos hechos y unos personajes históricos, sino que «inventa» unas situaciones y unos seres tan parecidos a los verdaderos que se tiene la ilusión de revivir algo acontecido de verdad en el pasado. Estas dos obras son *Crónicas Reales* y *De milagros y de melancolías*, la primera centrada en un reino europeo, y la segunda en una república sudamericana [...]” (p. 113).

¹²⁴ p. 1358.

corrompido, aristocrático y decadente, pero de gran refinamiento estético; [...] la naturaleza perversa del hombre y su anhelo de inmortalidad; [...] la pasión por lo histórico, por recuperar el pasado; [...] la presencia de los elementos fantásticos, sobrenaturales o mágicos”.¹²⁵

Además, como sugiere Font, los personajes pasan de un libro a otro, creando un universo narrativo propio, al estilo de Balzac. Así, por ejemplo, en *El escarabajo* aparecen antiguos conocidos del mundo literario laineciano, como el Duque Pier Francesco Orsini y Pantasilea de *Bomarzo*, visto desde otra perspectiva.

De Villena hace unos acertados comentarios —y muy poéticos— sobre el universo narrativo del escritor argentino, que en nuestra opinión son quizá los mejores sobre la obra laineciana. De su interpretación de *Cecil* (1972) nos hemos permitido extraer un pasaje muy ilustrativo para el estudio de esta obra, aunque hay que tener en cuenta que cuando De Villena escribe esta *Antología general e introducción a la obra de Mujica Lainez*, en 1976, la novela que aquí analizamos todavía no se había publicado (lo haría en 1982 y el propio De Villena la presentaría en Madrid junto al escritor, al que le unía una estrecha amistad, como ya se ha mencionado anteriormente), pero sus comentarios sobre la narrativa del escritor argentino no han quedado para nada desfasados, más bien lo contrario.

Cecil es una novela profundamente biográfica y profundamente literaria al mismo tiempo. Un perro —Cecil— es el narrador. Se dice el animal predilecto de su amo —el escritor— y nos va contando todo el mundo en el que éste vive mientras está pensando y preparando una futura novela. [...] Y a lo largo del relato se proyecta así todo el mundo de Mujica Lainez: las

¹²⁵ Font (1976), pp. 139-145.

aficiones culturales y artísticas, el mundo de la imaginación (mientras pasea, el escritor ve y sabe de los fantasmas de sus proyectadas obras...), su amor por el entorno de su tradición, y su enorme pasión por la belleza y sus amistades. Encontramos, pues, todas las claves del universo de Mujica Lainez, pero, a la par, al cerrarse la escritura recibimos una sorpresa (y a ella no es ajeno su gusto por el juego del tiempo): La novela empieza a escribirse cuando el narrador termina de contarla. Es, pues, la novela de una novela. [...] La técnica tiene algo de Proust, ya que juega con los dos tiempos —el de la realidad y el de la literatura de esa realidad— como en *la recherche* ... se mezclan, a través de la memoria involuntaria, entre otros, el presente y el recuerdo de momentos distintos.¹²⁶

En *El escarabajo* pasa prácticamente lo mismo, sólo que con un grado mayor de dificultad, puesto que el relato contado por el narrador —el escarabajo— es a diferencia del contado por Cecil, la vida “privada y el proceso de creación de una novela”, un alucinante recorrido por la historia de la humanidad. Pero en líneas generales el procedimiento técnico es similar, ya que *El escarabajo* también es casi la novela de una novela, o para ser más exactos la novela de un relato, el relatado, susurrado a Mujica, en este caso personaje dentro de la novela y como en *Cecil* espejo de la persona real, el escritor argentino:

[...] el que un perro sea el narrador de la historia, aparte de ser un clásico elemento del afán animista y fantástico de Mujica (que ya ha hecho hablar a bronce, estatuas y casas) nos hacer recordar, en primer lugar, al *Coloquio de los perros*, de Cervantes —una cita de la cual figura como epígrafe de la novela—, y, ya más recientemente, el *Flush*, de Virginia Woolf, biografía del perro de Elisabeth Barret-Browning. (Ambas referencias, en ámbitos y situaciones narrativas completamente diferentes).¹²⁷

¹²⁶ De Villena (1976), p. 30.

¹²⁷ p. 30.

Para Francés Vidal, en *El escarabajo* “se encuentran reunidos todos los temas que han preocupado a Mujica Lainez en cualquier grado y medida. El oficio de cronista que desempeña el escarabajo lo acerca a la figura del autor, periodista y cronista en numerosas ocasiones”¹²⁸. Para esta autora en *El escarabajo*¹²⁹ está todo Mujica Lainez frente a Cerrada Carretero, quien cree que en *El escarabajo* Mujica Lainez se repite y no logra terminar esta ambiciosa novela de una forma brillante. Nosotros nos encontramos más en la línea de Francés Vidal y creemos que *El escarabajo* es una novela de síntesis que abarcaría todos los temas de la narrativa de Mujica Lainez.

Para terminar con la recapitulación de los temas, nos valdremos de las palabras de Cerrada Carretero: “Con todo se pueden enumerar ya los principales factores que intervienen en la narrativa de Mujica Lainez: cultura, leyenda, lirismo, terror, humor y fantasía. Y no por separado, según unas novelas u otras, sino, generalmente, en un fascinante entramado, por más que en determinadas obras e incluso épocas pueda predominar una de estas orientaciones señaladas”.¹³⁰

Creemos pertinente terminar este capítulo transcribiendo los acertados comentarios de Blas Matomoro sobre el arte de Mujica, sus temas, su concepción del arte, su cuidadísimo lenguaje y su última obra, en definitiva sobre el mundo poético del autor argentino:

¹²⁸ Francés Vidal (1986), pp. 255-256.

¹²⁹ Matomoro apunta, igualmente, en un intento de sintetizar la novela que: “La reina Nefertari, Julio César, cortesanos de Bizancio y Florencia, enanos velazqueños, napolitanos del rococó, Robert de Montesquiou y Sarah Bernhardt, aparte de incontable voces de la fantasía histórica, movilizan una vasta y bien incorporada cultura, tanto como para, desde el fondo de su pertenencia, jugar, de nuevo, a la extrañeza que redundaba en la ironía. El viaje del escarabajo enjoyado a través del tiempo y del espacio sirve para subrayar su carácter permanente ante la efímera existencia de los hombres y las civilizaciones. Las ansiedades, glorias, mezquindades y tonterías de la gente parecen existir, solamente, para que un artista, en un bello rapto de inteligencia, fije las formas huidizas en la permanencia de la obra. La joya, rescatada del fondo del mar, termina colaborando en la redacción de la novela, desde la mano del escritor que escucha y transcribe sus relatos” (pp. 138-140).

Hay en Mujica un narrador en el sentido más entrañable de la palabra: en el contador de historias bizarras y lejanas, que reúne a la tribu en torno a la hoguera nocturna o hechiza a la concurrencia de un salón victoriano. Condenado a entretenernos con estos cuentos para disipar el horror, la tristeza o el mero tedio de la vida, el arte nos promete eternizarnos y embellecernos en una amena selva de palabras. Hay en Mujica un moroso decorador barroco, amante de la pompa y de la voluta. Y hay, sosteniendo toda su obra, una coherencia y una peculiaridad que la hace reconocible en cualquiera de sus libros. Los mismos rasgos que sirven a sus admiradores son útiles a sus detractores, pero no pueden desgajarse. Mujica se toma o se deja, tal cual es, sin desmontar ninguna de sus piezas. *El escarabajo* parece, constructivamente, la más ambiciosa de las últimas novelas del autor. Sus seguidores encontrarán, gustosos, todos los elementos que nos suele proponer el inventor de *Bomarzo*, teñidos ahora de una serena y amable melancolía, la que envuelve el viaje de vivir en sus altos y últimos tramos.¹³¹

¹³⁰ Cerrada Carretero (1990), p. 1368.

¹³¹ Matamoro (1982), p. 140.

5 *Delimitación del concepto de novela histórica frente a la nueva novela histórica*

Bomarzo, El unicornio y El laberinto son también novelas históricas porque, siguiendo a Lukács, los grandes personajes de la Historia se mantienen en la periferia de la narración, cuyo protagonismo recae sobre una figura poco conocida [...]. Borges ha insistido en la idea de que la Historia se limita a recoger ciertas fechas, ciertos nombres, el resultado final de un combate o de una guerra. Pero ¿quién sino el escritor —nos dice— podrá describir el fragor de la metralla, la sangre, la cobardía y el coraje que se ocultan tras esas fechas y esos nombres?¹³²

Además de las novelas mencionadas por Puente Guerra se podría aumentar la nómina añadiendo *El escarabajo*, que pertenece también al género de la novela histórica, siguiendo la clasificación de Cerrada Carretero, como se ha apuntado al final de la Introducción¹³³. A lo largo de este capítulo se intentará definir tanto el concepto de novela histórica como el de nueva novela histórica para poder encuadrar a *El escarabajo* dentro de estas dos categorías.

Mujica, como se ha señalado anteriormente, posee una concepción cíclica de la Historia que se observa a lo largo de toda su narrativa, complementada con un tono pesimista, y que afecta también a su concepción del hombre, puesto que sus protagonistas vuelven a cometer una y otra vez los mismos errores, están sujetos a las leyes humanas y no han aprendido nada a lo largo de la Historia.¹³⁴ Compartimos con John F. Garganigo esta opinión y, como él mismo argumenta, “la visión que tiene Mujica Lainez del mundo es negativa

¹³² Puente Guerra (1994), p. 56.

¹³³ p.12.

¹³⁴ El mismo Mujica en *El unicornio* hace hablar a otro de sus personajes inmortales, el hada Melusina, con las mismas palabras que luego prácticamente dirá el escarabajo: “El hombre —me lo enseña mi pericia de personaje que persiste a través del tiempo— es siempre el mismo, en todas las épocas. Cambia sus dioses y sus amos políticos, modifica su traje y su bienestar, pero él no varía”.

en *El viaje de los siete demonios*”, y lo que se podría extrapolar a *El escarabajo*, ya que la Humanidad no ha aprendido de sus propios fallos y se siguen cometiendo los mismos errores una y otra vez, y el escarabajo es por tanto testigo ocular de los mismos fracasos, pecados, sueños, anhelos, logros de los distintos hombres en distintas épocas y situaciones, ya que la historia es siempre la misma, es cíclica para Mujica. Garganico concluye diciendo que “como siempre termina una época, comienza otra y los hombres nada han aprendido de la historia”.¹³⁵

Tres meses fueron gastándose así, entre música y erotismo, entre literatura y espejos. Al cabo de ellos, torné a comprobar lo pasajero del tiempo feliz, como había acontecido otras veces, en los meandros de mi biografía. Sonó la hora de que el Senador Quadrato sorprendiera en el lecho a Cayo Helvio Cinna y Tulia; sonó la hora en que los soñadores de Venecia averiguaron las voluptuosas lidias de la hija de Marco Polo; sonó la hora en que Pantasilea, conducida por dos brujas, contempló entrelazados a Vicento Perini y Febo di Poggio; la hora en que el palaciego Marcos de Encinillas se enteró de los ayuntamientos del enano y su mujer... La hora suena siempre. Es fatal. Y sonó la hora, que presentía mi experiencia pesimista [...] (p. 434).

En la concepción laineciana de la Historia la influencia de Walter Scott¹³⁶ es evidente. Lukács, en su famoso libro *Der historische Roman* (1955)¹³⁷ analiza y define el concepto y la supeditación de esta concepción a la figura de Walter Scott. Para él:

¹³⁵Garganico, John F., “Historia y fantasía en *El viaje de los siete demonios*”, *Estudios Americanos* 36, Sevilla 1979, p. 477.

¹³⁶Puente Guerra concreta: “la trilogía laineciana, indudablemente, es heredera de un linaje de novelas históricas cuyo origen se remonta a Walter Scott. Sin embargo, no debe olvidarse que, por su formación intelectual, Mujica Lainez recibe esa herencia a través del tamiz de los grandes novelistas franceses del siglo XIX, lo que incidirá tanto en su metodología de trabajo como en su determinación de evitar toda forma de literatura experimental” (p. 57).

¹³⁷Citamos según la traducción española de *La novela histórica*, México 1971, p. 15.

La grandeza de Scott está en la vivificación humana de tipos históricos-sociales. Los rasgos típicamente humanos en que se manifiestan abiertamente las grandes corrientes históricas jamás habían sido creadas con tanta magnificencia, nitidez y precisión antes de Scott. [...] Esto hace referencia también a sus héroes mediocres. [...] Scott hace surgir a sus figuras importantes de la esencia misma de la época, sin explicar jamás, como la hacen los románticos veneradores de héroes, la época a partir de sus grandes representantes. Por eso no pueden ser figuras centrales en la acción.¹³⁸

Esto es precisamente lo que hace Mujica con *El escarabajo*, puesto que los grandes personajes históricos que aparecen sólo cumplen la función de comparsas, dejando reservado el papel principal al escarabajo o más bien a sus sucesivos dueños, que no siempre tienen una existencia histórica, rastreable, porque muchos de ellos son simples invenciones del autor, aunque hay muchas excepciones a esta regla, ya que tanto Nefertari como Sarah Bernhardt y el mismo Mujica Lainez como poseedor final del escarabajo sí poseen una existencia histórica. Lo que queremos señalar con esto es el uso consciente y constante del concepto de novela histórica por parte de Mujica como apunta De Villena:

La llamada *novela histórica* surgió con el romanticismo europeo, bajo el acorde del inglés Walter Scott, seguido rápidamente por los franceses — Víctor Hugo, Dumas— españoles —Espronceda, Larra, Gil y Carrasco— e italianos, como Manzoni. Esta novela, en general de no muy alta calidad, se complace en evocar frisos del pasado, como grandes y heroicas pinturas de la Academia, muy cerca de la *evasión*. Recuerdo galante de un pasado que desea como aspiración y como raíz. Tal género fue decayendo, desde el romanticismo, a lo largo de todo el siglo XIX, y aún dentro de esa línea pervive hoy.

¹³⁸ Lukács (1971), pp. 34-40.

Las novelas de Mujica Lainez nada tienen, sin embargo, que ver con tales frisos románticos. Su pulcro basamento histórico —cultural esencialmente— está en función de una evidente *fusión mítica* (es decir, la historia se refiere a un hoy casi intemporal) y de un sentido, tradicional en el autor, de indagación y juego con el tiempo. Por eso si las denominamos históricas es sólo por su cronología básica, y por un curioso acervo de datos culturales (que juegan un importante papel de arte en el texto) de una época determinada.¹³⁹

Amado Alonso en su libro sobre la novela histórica¹⁴⁰ delimita los cauces de la Historia y de la Poesía, mediante la figura de sus dos representantes, el historiador y el poeta, definiciones que para nuestro análisis son muy valiosas, puesto que la actitud, o mejor dicho, el punto de vista que predomina en esta novela es el del poeta, no la del historiador —en el pleno sentido de la palabra—, y los acontecimientos históricos son reflejados bajo el prisma de la poesía, acercándonos a esa “posible realidad histórica”, puesto que “lo que el historiador profundo intuye son relaciones entre acciones y sucesos; lo que el poeta intuye es la presencia del vivir personal”.¹⁴¹

Además, enumera Amado Alonso, siguiendo a Mayaron, “los rasgos que Walter Scott fijó en su literatura: información histórica, color local, exotismo; atención a lo exterior, sacrificando algo de lo exterior; evocación de civilizaciones lejanas y sociedades diferentes o desaparecidas, presentando lo pasado como caducado; sentimientos no

¹³⁹ De Villena (1976), pp. 25-26.

¹⁴⁰ Alonso comenta respecto a Walter Scott que “el arte mismo de novelar de Walter Scott, con su manera de presentación de los sucesos, los diálogos, cierto régimen en la composición de los personajes y «buenos» y «malos», y, sobre todo, los recursos para excitar, mantener y satisfacer la curiosidad del lector, fueron instantáneamente adoptados por todos los demás novelistas del mundo” (*Ensayo sobre la novela histórica. El modernismo en “La gloria de Don Ramiro”*, Madrid 1994, p. 32.)

¹⁴¹ Alonso (1994), p. 12.

individuales, sino genéricos de una colectividad y representativos; tipos, no individuos; la historia central, al revés que en la tragedia y en la epopeya, es inventada”.¹⁴² Alonso incluye, por lo tanto, a Mujica Lainez entre los escritores hispanoamericanos que se dedican a la novela histórica¹⁴³, juicio que compartimos.

Mujica, como los escritores decimonónicos¹⁴⁴ de primera fila—que aunque por edad no perteneciera al grupo, pero por otros muchos aspectos sí—y como su admirado Flaubert, —lectura constante a lo largo de su vida—, se dedica a investigar, estudiar, fichar..., en definitiva, a una labor de documentación exhaustiva a la hora de empezar uno de sus libros encuadrados bajo la denominación de novela histórica.¹⁴⁵ Como dice Puente Guerra con Mujica se produce la revitalización de la novela histórica, ya que dota a sus personajes de una carga psicológica que los convierte en verosímiles. Además, puntualiza que “es verdad que entre la novela histórica de cuño tradicional y su modalidad más reciente existe una profunda brecha, que concierne tanto a su planteamiento ideológico como a la misma intención escritural”¹⁴⁶. Este proceso de revitalización del género histórico, del que Mujica es uno de sus artífices y al que alude Puente

¹⁴² p. 32.

¹⁴³ p. 38, en la nota a pie de página, número 12.

¹⁴⁴ Puente Guerra comenta que “Mujica Lainez es un tardío continuador de la gran novela canónica europea del siglo XIX, se advierte en su adopción de los códigos propios del realismo, en el uso de la tercera persona omnisciente como voz narrativa predominante y en su deliberado alejamiento de toda forma de experimentación lingüística, estructural o temática. Esa adhesión, a su vez, le permite validar su discurso en un contexto cultural que trasciende los límites de «lo argentino» para inscribirse en la vasta —y notoriamente prestigiosa— tradición europea” (pp. 159-160).

¹⁴⁵ Puente Guerra añade que, “acosado siempre por lo que el denominado «el fantasma del anacronismo», Mujica dedicaba largos meses —a veces años— a una documentación exhaustiva que consideraba un requisito que ineludiblemente debía preceder al proceso de escritura. Este sistema de trabajo, que reproduce los procedimientos habituales en la novelística decimonónica (a los que Borges describiría incisivamente como la «ansiosa arqueología de Flaubert»), permite la inserción de Mujica Lainez en el marco de la gran tradición literaria europea, a la vez que constituye su tácita adhesión a un canon cultural — el francés — al que se siente ligado tanto por su formación como por su pertenencia a la alta burguesía argentina” (pp. 159-160).

Guerra, podría extrapolarlo también a la narrativa española contemporánea y a la argentina, ya que en los últimos años se ha producido una proliferación de novelas con motivos históricos.¹⁴⁷

Centrándonos en *El escarabajo*, se podría aventurar que esta novela supone la recreación de todo nuestro pasado, ya que el protagonista, el escarabajo de lapislázuli, narra o más bien explica la historia de la humanidad occidental a una estatua, su compañero en este exilio marino. Este hecho desencadena las confesiones y a veces lecciones magistrales de este pequeño profesor de Historia que desde hace 3000 años se ha dedicado a atestiguar y aprehender la historia, que por el simple hecho de ser pasada, siempre es mejor o por lo menos más fascinante, y esto volvería a llevarnos a Walter Scott.

¹⁴⁶ p. 157.

¹⁴⁷ Carlos García Gual comenta a propósito de las novelas históricas que “es [...] fácil agruparlas por ciertos trazos generales. Así forman un grupo las que tienen un famoso personaje histórico como protagonista —aquí Aníbal, Cleopatra, Gengis Kan o Leonor de Aquitania, por ejemplo. (Sin duda esa intimidad con los grandes de la historia es uno de sus reclamos directos. Dentro de éstas, un subgrupo amplio y frecuente son las escritas en primera persona, en forma de memorias secretas o trucada narración autobiográfica. [...]) Otras evocan más una época pintoresca que un héroe ilustre, y a veces con fuerte colorido costumbrista, barriobajero y erótico. [...] La novela histórica es un subgénero bien definido, por sus convenciones y su pacto entre autores y lectores. [...] No es fácil construir una buena novela histórica. Hay que documentarse bien, y evitar repeticiones en temas y tonos [...]”. En “Figuras históricas noveladas”, en *“El País”* del 8 de Marzo de 1998, Madrid 1998.

Volviendo a las coordenadas históricas¹⁴⁸, se podría añadir que Mujica Lainez supera también el concepto modernista de lo histórico como espacio que puede facilitar la evasión, a pesar de que este carácter se encuentra reflejado de alguna forma en la misma concepción de la novela. Coincidiendo con la presentación de *El escarabajo* en España, Argentina se veía envuelta en la Guerra de las Malvinas, hecho al que se refiere en la entrevista de Rosa Pereda, que citamos por considerarla reveladora, en la que el autor hace precisamente hincapié en este carácter lúdico, de evasión que posee el libro:

Este libro, dice [Mujica], ha tenido la fatalidad de aparecer en un momento verdaderamente absurdo de la historia de mi país, cuando se desarrolla una guerra absurda y estúpida, pero verdadera y cierta, que ya ha costado vidas humanas con toda su irrealidad. Entonces, la idea de andar yo por España, presentando una serie de historias fantásticas, es una contradicción

¹⁴⁸ Menton hace un resumen de la historia y evolución de la novela histórica: “La novela histórica tradicional se remonta al siglo XIX y se identifica principalmente con el romanticismo, aunque evolucionó en el siglo XX dentro de la estética del modernismo, del criollismo y dentro del existencialismo en la obra *sui generis* de Antonio Di Benetto, *Zama* (1956). La novela histórica en América Latina, inspirada no sólo por Walter Scott sino también por las crónicas coloniales y en algunos casos por el teatro del Siglo de Oro, comienza con *Jicoténcal* (1826). No fue sin embargo hasta dos décadas después que la novela histórica dio origen al desarrollo de la novela nacional, pero sólo en pocos países: México, Colombia y Cuba. Aunque la novela romántica fue reemplazada en Europa por las novelas realistas de Dickens y Balzac en las décadas de 1830 y 1840 y en América Latina por las novelas realistas del chileno Alberto Blest Gana en la década de 1860, la novela histórica romántica siguió cultivándose hasta fines del siglo e incluso en la primera década del siglo XX. La finalidad de la mayoría de estos novelistas fue contribuir a la creación de una conciencia nacional familiarizando a sus lectores con los personajes y sucesos históricos del pasado, y a respaldar la causa política de los liberales contra los conservadores, quienes se identificaban con las instituciones políticas, económicas y religiosas del periodo colonial. Así no surgió ninguna novela histórica realista, por lo menos hasta 1928, cuando Tomás Carrasquilla publicó *La marquesa de Yolombó*. En contraste con las novelas históricas románticas, las que se escribieron bajo la influencia del modernismo (1882-1915) no tenían tanto empeño en engendrar una conciencia nacional ni en respaldar a los liberales. El fin principal de estas novelas fue la re-creación fidedigna a la vez que embellecida de ciertas épocas del pasado, en plan de escapismo, fuera la España de Felipe II en *La gloria de don Ramiro* (1908) del argentino Enrique Larreta. Durante las tres décadas de predominio criollista (1915-1945), la búsqueda de la identidad nacional volvió a ser una preocupación importante, pero con énfasis en los problemas contemporáneos: la lucha entre la civilización urbana y la barbarie rural, la explotación socioeconómica y el racismo. En este periodo hay

demasiado grande... Con todo, supongo que más adelante, cuando las cosas vuelvan a ordenarse, y esas islas que indudablemente son argentinas, vuelvan a estar en paz, se verá quizá que este libro, al dar una visión de otra realidad muy fantástica y poética, tiene por misión distraer de las tristezas y desordenes de una realidad bastante cruel. Es decir, que el lector encontrará en él un refugio, internándose en otras inquietudes que oja lá le consuelen de angustias e injusticias.¹⁴⁹

Nuestro escritor pese a su origen argentino tiene una trayectoria y educación plenamente europea, lo que lo aleja de la concepción americana de la Historia, que es una historia universal sin pasado¹⁵⁰, pero a su vez como americano que es hunde sus raíces en una mezcla de las distintas culturas y mundos, que se reflejará evidentemente en su obra —especialmente en *El escarabajo*, síntesis final su trayectoria — que une el elemento histórico con lo fantástico, característica esta última de la novela hispanoamericana contemporánea, como apunta Anderson Imbert:

Tanto los europeos como los americanos europeizados —dice Carpentier— manejan un código de lo fantástico que consiste en poner el mundo al revés. Son meros mecanismos de inversión.¹⁵¹

muy pocas novelas históricas, digna de mencionar son *Las lanzas coloradas* de Uslar Pietri y *Pobre negro* de Gallegos” (Menton [1993], pp. 35-37).

¹⁴⁹Pereda, Rosa: “Entrevista a Mujica Lainez”, *El País* (23 /5/ 82), Madrid 1982, p. 5.

¹⁵⁰ Esta problemática ha sido estudiada en profundidad en los últimos años y sobre todo centrándose en la narrativa argentina de los años 80: “El fantasma de cubrir con pocos años lo que a otras culturas les demandó siglos, se cierne sobre gran parte de las preocupaciones de nuestros letrados; entre ellos hubo quienes tomaron este reclamo ingenuamente o de manera autoritaria, desgarrada o simplemente como trabajo estético. La pregunta que, de algún modo, contiene toda esa vasta producción, se encuentra en la necesidad de los intelectuales argentinos de legitimar una *tradicón cultural* que, sea tanto prestigiosa cuanto de articulación natural a nuestro desarrollo histórico” (Graciela Montaldo: “La invención del artificio. La aventura de la Historia”, *La novela argentina de los años 80*, ed. de Roland Spiller, Frankfurt am Main 1991, p. 258).

¹⁵¹Anderson-Imbert, Enrique: “Literatura fantástica”, “Realismo mágico” y “Lo real maravilloso”, en *Otros mundos, otros fuegos-Fantasia y realismo en Iberoamérica*, ed.

La concepción de la Historia que utiliza Mujica es la de testigo y cronista en *El escarabajo*. Su rigor histórico queda a veces olvidado en aras de la creación de ese “universo poético”, en el que el autor elige, selecciona y reproduce aquello del pasado¹⁵² que por motivos personales más le atrae, y a diferencia del historiador, que debe transcribir rigurosamente los hechos históricos, en el que los criterios de verosimilitud y verdad juegan un papel fundamental, frente al del poeta o autor que pueden quedar relegados a un segundo plano para dar primacía a lo estético. De ahí que hagamos nuestras las palabras de Mario Vargas Llosa sobre el escritor y la historia:

Vargas Llosa definió al escritor, al creador, como un mago, un hechicero, un prestidigitador, que nos da 'gato por liebre'. La novela no cuenta la verdad, aunque con el tiempo pueda ser aceptada como tal. La literatura es el reino de la imaginación, de la fantasía, de la mentira. La Historia es el reino de la verdad. Pero las novelas, añadió, pueden llegar donde no llega la Historia. Cubrir esos huecos con la imaginación y la fantasía.

Hay grandes novelas con invenciones flagrantes que se imponen como los testimonios más veraces de una época. ¿Hay algún texto de historia que pueda superar a Balzac, a *Los miserables* de Hugo, a Stendhal, a Flaubert? ¿Quién cuenta mejor el XIX inglés que Dickens? Algunas novelas han llegado a suplantar a la Historia. En España, por ejemplo, *La Regenta*, de Clarín, o *Fortunata y Jacinta*, de Galdós, han conseguido convencer a generaciones de que España era lo que ellos contaban. Una España que contaban con más dosis de invención e imaginación que de memoria histórica. Balzac dijo en el prólogo de la *Comedia humana*, y para mí es

Donald A. Yates, Michigan State University 1975, p. 40.

¹⁵²En esta cita se puede ver perfectamente la influencia tanto de la literatura española como de la francesa, y la concepción de la novela por parte de Mujica Lainez: “[...] Y es que Manuel Mujica Lainez entiende el género novelístico en su acepción más genuina, a la manera imaginativa y creadora de Cervantes. Piensa que sin imaginación difícilmente puede haber novela, que la novela es una reconstrucción fabulada del tiempo pasado, como nos enseñó Proust, no una amalgama de documentos sociológicos o periodísticos, más o menos bien escritos [...]” (J. L. M. [sic]: “La obra del argentino Manuel Mujica Lainez”, *República de las Letras*, vol. 10, Madrid 1984, p. 48.

una gran verdad, que la novela es la historia privada de las naciones, añadió. A lo largo de los tiempos, el testimonio histórico suele ser suplantado por un imaginario representativo de una época. Hay ciudades inseparables de su versión literaria, explicó Vargas Llosa. Es la fuerza del mito literario en el Dublín que Joyce cuenta en *Ulises* o la Vetusta como nos contó Clarín del Oviedo de Ana Ozores. Conclusión, dijo el maestro: Historia y literatura no son lo mismo, y aunque también es cierto que entre historia y ficción hay un territorio común, territorios que a veces se solapan, la visión totalizadora de una época no puede excluir la visión de la literatura.

Mario Vargas puso muchos ejemplos de cómo, en tantas ocasiones, la historia y la ficción se confunden en fronteras tan inciertas que separan la realidad y la verdad de la fabulación y lo novelesco. El escritor reivindicó con pasión la fuerza persuasiva de los textos literarios. El texto histórico explica lo que ha ocurrido fuera de él, y el literario, lo que ha ocurrido dentro de él.¹⁵³

En realidad es lo que intenta llevar a cabo Mujica Lainez con esta sorprendente novela: ahondar en el terreno de la fantasía para cubrir los huecos de la historia, y así poder presentarnos los entresijos de la vida privada de los grandes personajes de la historia como de los que ocuparon un papel secundario, pero que a fin de cuentas también ayudaron a escribir la Historia. Pero en Mujica Lainez es muy importante ese afán de dotar a sus libros de personajes de un cierto grado de verosimilitud, ya que “se vale de una persona verídica, rastreable históricamente, pero la inserta en la novela recreándola y transformándola en un personaje con características diferentes a las que —sin duda— tuvo en realidad”.¹⁵⁴

¹⁵³ Mora, Rosa: “Vargas Llosa cuenta los entresijos de su nueva novela, mezcla de memoria y ficción”, *El País* (13/07/2001), Madrid 2001.

¹⁵⁴ Serra, Mónica: “España en el siglo XVII porteño” en *Signos* XXV/31-32, Valparaíso 1992, p. 181.

La Historia tiene un encanto especial para Mujica Lainez, como muy acertadamente sugiere Francés Vidal:

De la Historia Mujica Lainez entresaca la especial manera de ser del hombre, es una sociología histórica. De la Historia Mujica Lainez extrae las razones que justifican el origen y el orgullo de los pueblos que se sienten un país. De la Historia Mujica Lainez saca personajes nuevos “junta creencias antiguas con otras modernas”, crea un ambiente propicio que permite que la Historia sea tan fundamental, tan protagonista como el mismo Escarabajo. La Historia es la gran respuesta. En *El escarabajo* la Historia es el marco en el que se mueven los personajes. Todos ellos son personajes de tragedia por el hecho de ser hombres. Por ello no hay novela de un hombre. La muerte los iguala, la muerte los persigue. Sólo el Escarabajo es inmortal, por eso el Escarabajo puede ser el personaje por excelencia, el cronista nato, casi por encima de la Historia. Y así nos encontramos con otro tema mujiciense: la inmortalidad.¹⁵⁵

Quizá esta concepción de Mujica sobre la historia se podría enlazar con el replanteamiento del discurso histórico posmodernista, como lo entiende Rosalía Cornejo Parrigo¹⁵⁶: Mujica Lainez, realmente, podría ser clasificado como un autor posmodernista. Ya que a diferencia de su maestro Enrique Larreta¹⁵⁷, uno de los representantes más importantes

¹⁵⁵ Francés Vidal (1986), p. 256.

¹⁵⁶ “El revisionismo histórico cuestiona la pretendida transparencia y fundamentación factual de la historia, que no se escribe a partir de los hechos, sino de los documentos, es decir, de los textos. De este modo, frente a la tradicional separación de los discursos históricos y literarios, el revisionismo insiste en las semejanzas entre ambos. Enfatiza también, los procesos de codificación y contextualización de los hechos, y lleva a los pensadores posmodernos a concebir la historia como sucesivos procesos de re-escritura. Pero esta re-escritura, dada la naturaleza textual de los archivos, no sólo conduce a una representación fragmentaria, sino también «culpable» e interesada, donde la noción de exclusión funciona como criterio determinante y sirve a los intereses del poder. [...] Todo esto ha llevado a Gianni Vattimo y a otros pensadores a hablar del «fin de la historia», afirmación que no debe entenderse como una puesta en duda de su existencia, sino de nuestra capacidad de conocer la historia, dado que nuestro acceso es sólo textual”. Cornejo-Parriego se refiere en este texto a White, «Historical Text» 44; Derrida, *Escritura* 62 y Hutcheon, *Politics* 78. (*La escritura posmoderna del poder*, Madrid 1993, p. 13).

¹⁵⁷ Piña añade al respecto que “creo que la de la articulación de una doctrina de fines del

del Modernismo en América Latina, Mujica no llega a poseer los rasgos propios de un autor de este movimiento, sino como buen escritor de mediados del siglo XX se limita a adaptar y mezclar aquello que le parece interesante y válido para su credo poético, pero sin formar nunca parte directamente de un movimiento determinado, así del Modernismo Mujica asume la concepción de la recreación del pasado, el gusto por la belleza y el arte por el arte, la recreación, nuevamente, de lugares lejanos y exóticos, evidente en *El escarabajo* puesto que la acción arranca en Egipto para hacer un viaje fascinante a lo largo de todo el mundo, y la atención desmedida hacia el lenguaje, elemento importantísimo y definidor de su prosa.

Fina Birulés en su *Introducción a Historia y Narración* de Arthur Danto comenta a colación sobre el concepto de la Historia que:

Así en la medida en que el objetivo del historiador es comprender los pensamientos de otros, su trabajo consiste en *reactualizar* pensamientos pretéritos en su propia mente, en apropiarse de ellos, en *re-pensar*. Pero tal actividad de re-pensar no es una mera imitación del pasado, sino que significa una *re-creación*, puesto que el contexto en el que tal pensamiento se dio ha desaparecido, es pasado. Esto obliga a pensar que el historiador no pretende conocer y predecir como simple observador, sino que adopta el punto de vista de un sujeto, participa y, por lo tanto, delibera, sopesa,

siglo XIX, la del «arte por el arte», con un elemento que alcanza una importante significación cultural en la Argentina de principios del siglo XX: el purismo hispánico en el manejo del castellano. [...] Y en esa línea se ubica Mujica Lainez —en quien, además, es reconocida y notoria la influencia de Enrique Larreta—, con su prosa de pulidísima sintaxis española y un artesonado del estilo que, si en concordancia con el purismo idiomático se propone un verdadero «birulado» del lenguaje, reconoce también deudores con el otro factor que señalé: la adhesión a la doctrina del «arte por el arte», no en el sentido de «amoralismo» que le dio un Huysmans, por ejemplo, sino en el de búsqueda primordial de la belleza a través de una «escritura artesanal» o «escritura trabajo»; según la acertada expresión de Roland Barthes, y que alcanzó su máximo exponente en Gustave Flaubert. Dicha opción, [...], implica, simultáneamente, la elección del código realista con sus «marcas» de artificiosidad propias: la tercera persona omnisciente y el uso del tiempo pretérito en el relato”. (Piña [1987], pp. 85-86).

decide. De este modo, los métodos empleados por el historiador se asemejarían —con una diferencia de objetivo— a los del investigador criminal que debe *ponerse en el lugar del otro*, que debe reconstruir, repensar. Cosa que le permite a Collingwood enfatizar que el razonamiento práctico y no sólo el teórico juega un papel destacado en la historia. Desde este punto de vista, la historia no es una reflexión impersonal, no somos espectadores del pasado, puesto que cuando ofrecemos una explicación en términos de propósitos o razones, adoptamos el punto de vista del agente; repensamos, participamos.¹⁵⁸

Esto es un poco lo que ocurre con Mujica Lainez y su ciclo de novelas históricas y por supuesto con *El escarabajo*. Mujica reinterpreta el pasado con un proceso de selección, que deja entrever sus afinidades, gustos y antipatías. Para confirmar esta idea, citamos lo que escribe Fina Birulés sobre el concepto de Danto sobre la historia:

[...] para Danto, la “historia es de una sola pieza”: toda descripción interpreta; sin criterios de selección no hay historia. Y ello porque, como hemos visto, los acontecimientos históricos sólo adquieren significado histórico gracias a su relación con acontecimientos posteriores, a los que el historiador concede importancia en función de sus intereses presentes.¹⁵⁹

El escarabajo nos cuenta desde el presente, acontecimientos pasados de los que él mismo ha sido testigo y partícipe simultáneamente. En el libro irrumpen grandes personajes de la Historia, que vemos desde un prisma distinto. Garganigo comenta al respecto: “Mujica Lainez se basa en la Historia, sitúa a su personaje en un ambiente creíble, comprobado en parte por las crónicas y los testimonios de la época y como siempre cruza la línea entre la verdad histórica y la creación

¹⁵⁸ Birulés, Fina: *Arthur Danto, Historia y Narración*, Barcelona 1989, pp. 17-18.

¹⁵⁹ p. 26.

literaria. Aunque exista un elemento de duda el lector está dispuesto a aceptar la versión histórico-fantástica de nuestro autor como base de algo que bien pudiera haber ocurrido”.¹⁶⁰

Para reafirmar este concepto de la Historia, nos servimos también de las teorías de Giambattista Vico, ya que se podría pensar que la actitud de Mujica Lainez al enfrentarse a determinados temas, ya históricos o literarios, parte de la idea de aquél, puesto que tanto su concepción global de la Historia responde a estas premisas, como su forma de enfocarla bajo las lentes de la ironía, tal como hace en *El escarabajo o Milagros y melancolías*, está muy cerca de las teorías del italiano.¹⁶¹

Así, *El escarabajo* supone la recreación de estas premisas, ya que el viaje a través de la Historia es un repaso a los momentos estelares de eso que denominamos Historia, creación humana en terminología de Vico, y evidentemente vista a través de la ironía y del humor. Consciente e inconscientemente Mujica Lainez se enfrenta el problema de la Historia bajo las premisas del pensador italiano, pero a diferencia de otros escritores hispanoamericanos, Mujica no pretende hacer una revisión crítica y política de la Historia, sino que se limita a narrar, con toda la carga expresiva que supone este término. Utilizando las palabras de Raymond D. Souza “la historia ha sido, y continúa siendo, una pesada carga para Latinoamérica. Muchos países aún no han

¹⁶⁰Garganigo (1979), p. 498.

¹⁶¹Joachim Küpper en un artículo sobre Manzoni hace una reflexión sobre la influencia de las teorías de Vico en Manzoni y su novela *Los novios*, que podría ser extrapolable a Mujica Lainez: “Das Konzept der Zirkularität der Historie impliziert die Möglichkeit uneingeschränkter *cognizione*; der Gewißheitsgrad historiographischer Erkenntnis rangiert für Vico sogar vor dem der naturwissenschaftlichen Erkenntnis. [...] Er [Manzoni] teilt durchaus Vicos Überzeugung, daß die irdische Geschichte nicht von Gott, sondern von den Menschen gemacht werde; dies ist recht eigentlich die Basis der in den Pestkapiteln geführten Abrechnung mit den Autoritäten der Zeit, die, wie Ferrer oder Borromeo, die Geschiehe der Stadt Gott anvertrauten, mit dem in den *Sposi* eindringlich geschilderten Ergebnis. Aber die Ratio vermag keine neuen Ordnungen zu schaffen, sie vermag nur, das Gegebene, *in Ordnung* zu halten” (“Ironisierung der Fiktion und De-Auratisierung der Historie. Manzonis Antwort auf den historischen Roman”, *Poetica* 26, München 1994, p. 144).

logrado sobreponerse al pasado, ya que éste no ha podido ser ni supeditado ni asimilado adecuadamente al presente”.¹⁶²

En el caso de Mujica esa apropiación de toda la Historia con mayúscula en *El escarabajo* supone un acercamiento pero también un alejamiento de la realidad latinoamericana, ya que mediante ese “resumen” en 12 capítulos de casi 3000 años intenta mediatizar pero a la vez actualizar el devenir histórico. Las referencias o más bien los capítulos dedicados a la Argentina son sólo dos, pero en ellos se pone de relieve el problema de la colonización, asignatura pendiente y latente en la literatura hispanoamericana. Mujica aborda este tema de una forma distinta a los de otros escritores, ya que evidentemente no podría ser comparado con Vargas Llosa, Fuentes, Sábato, y tantos otros, en los que hay una marcada tendencia social, la cual intenta a través del lenguaje, de la literatura resolver esos problemas eternos y a la par actuales que posee el continente americano. Mujica no se inscribe dentro de ninguna de las corrientes ideológicas que le interesa a la crítica, de ahí que en la mayoría de los trabajos recientes sobre la novela argentina actual o hispanoamericana, apenas se le mencione o sólo aparezca citado brevemente. Como siempre hay excepciones, en los últimos cinco años han aparecido cuatro tesis doctorales sobre este autor.

Es cierto que Mujica Lainez no puede clasificarse como escritor comprometido de ahí que su importancia y buen quehacer literario haya quedado desvalorizado por su indiferencia política. Mujica se limita a fabular, claro está que en un momento en el que el compromiso y la rebeldía eran marca de imprenta, y Mujica se mantiene al margen de todos los vaivenes sociales y políticos tanto de su país como del resto del continente.

¹⁶² *La Historia en la Novela Hispanoamericana Moderna*, Colombia 1988, p. 23.

Su ideología es el arte por el arte, la belleza como medio de conocimiento y la única forma de describir una sociedad que no es la reflejada por otros escritores políticamente comprometidos. Mujica permanece en la Argentina durante la dictadura, aunque tampoco fuera partidario de ésta. En realidad, su actitud se definiría como pasiva.

Mujica pertenecería a la categoría de los que tomaron la Historia como un trabajo estético, pero a la vez intentando darle una identidad o mejor dicho un pasado a Argentina, de hecho en *Canto a Buenos Aires* Mujica crea para Buenos Aires su propia mitología, dándole u otorgándole a la ciudad un “pasado”, a la que Borges y sus narraciones también han ayudado a configurar.

Mujica es conocido en la Argentina por esto. De hecho, realidad y ficción se han llegado a tocar la mano, ya que por ejemplo en su ciclo porteño¹⁶³ y las novelas clasificadas como “argentinas”¹⁶⁴, forman parte de la leyenda de la ciudad. En las numerosas entrevistas a Mujica se aborda este tema como una constante en su narrativa.

“¿Pero qué ha hecho nuestro autor al recrear algunos acontecimientos históricos, tratándolos desde una perspectiva fantástica e irónica?”¹⁶⁵ se pregunta Garganigo en su análisis de *El viaje de los siete demonios*, y que se podría trasladar también a *El escarabajo*, ya que existe constantemente un intento de desmitificación en Mujica Lainez, como muy bien señala Garganigo¹⁶⁶, y en nuestro caso extrapolable a *El escarabajo*.

¹⁶³ Al ciclo porteño pertenecen las siguientes novelas: *La casa*, *Invitados al Paraíso*, *Los ídolos*, *Los viajeros*. Según la clasificación de Cerrada Carretero.

¹⁶⁴ En las novelas “argentinas” se incluirían, siguiendo a Cerrada Carretero: *Aquí vivieron*, *Misteriosa Buenos Aires*, toda la saga porteña, *El gran teatro*, *Sergio*, *Los cisnes*, *Don Galaz de Buenos Aires*.

¹⁶⁵ Garganigo (1979), p. 477.

¹⁶⁶ Garganigo sólo hace referencia a *El viaje de los siete demonios* y comenta que “[...] Otra vez se tuerce la intención didáctica de situaciones conocidas. Es nuestra opinión que Mujica Lainez se deleita en la parodia de textos conocidos, empleándolos en forma tan exagerada para demostrarnos que los hombres no han acudido al mensaje de épocas pasadas. La

Nos hacemos, por ello, eco de las palabras de Garganigo sobre el concepto de la Historia que posee Mujica Lainez, ya que lo que él aplica a *El viaje de los siete demonios* tiene su paralelismo en *El escarabajo*:

Predomina como siempre la exageración; la historia se tuerce hasta tal punto de no parecer creíble. Parece como si el mismo autor nos invitara a dudar y a rechazar su posición. Desde luego la base en la cual se funda este personaje y toda una época es bien posible. Si nosotros queremos dudar, está bien; pero es posible que dudáramos de la misma verdad. Según el concepto personal de Mujica Lainez, la historia es pura subjetividad e interpretación personal. Con primorosa atención a los detalles, recrea el ambiente de esplendor de una época [...].¹⁶⁷

Como se apuntó al principio de este capítulo, la concepción¹⁶⁸ de la Historia que tiene Mujica está marcada por unos tonos pesimistas, ya que para él es indudable que los hombres no han aprendido nada de su pasado, y por ello parecen estar predestinados a un presente y a un futuro repetitivo. Como añade Garganigo:

El mensaje de Mujica Lainez parece estar claro: los hombres llegan a creer en sus propios artificios falsos, son ellos los mismos arquitectos de sus

referencia a estas alusiones es signo de la vasta erudición de nuestro autor, como también una diestra manipulación de textos con la intención de desmitificarlos. En este último aspecto Mujica Lainez está en la vanguardia de los novelistas de la nueva novela que en sus juegos lingüísticos señalan la falta de comunicación del mismo lenguaje” (p. 480).

¹⁶⁷ p. 490

¹⁶⁸ Reproduciendo las palabras de Garganigo: “Para Mujica Lainez la historia es una invención como lo es también su novela. La visión que él tiene de la historia es semejante a la de su coetáneo H. A. Murena el cual la vio: “como una brillante y minuciosa patraña urdida de hechos reales”. Es posible desde luego, como sugiere H. A. Murena que al seleccionar de la historia lo que queremos, como ha hecho Mujica Lainez, estamos quizá cayendo en equivocaciones, creando una historia que sólo sirve para probar una visión del mundo personal. Si éste es el caso estamos de acuerdo con Murena cuando nos dice que: “Los hombres (se ven) condenados a destruir y rehacer constantemente la crónica de la humanidad, condenados a la íntima persuasión de que la última es errónea y que tendrá que ser reemplazada” (p. 502).

vidas falsas, porque no se han enfrentado con su pasado; prefieren no situarse dentro de la historia y aprender de ella. Han aceptado una simbiosis cómoda olvidando las tachas del pasado que se han convertido en la condena de un presente, que ellos no pueden entender aún por medio de la exageración y de la sátira.¹⁶⁹

Una vez delimitado el concepto de novela histórica y la propia interpretación, que de ésta posee Mujica Lainez, se pasaría a la tesis de Nueva Novela Histórica, elaborado por Seymour Menton, quien “señala seis rasgos que diferencian a la Nueva Novela Histórica Latinoamérica —inaugurada por Borges y Carpentier— de la anterior”:

1. La subordinación, en distintos grados, de la reproducción mimética de cierto periodo histórico a la presentación de algunas ideas filosóficas.
2. La distorsión consciente de la historia mediante omisiones, exageraciones y anacronismos.
3. La ficcionalización de personajes históricos a diferencia de la fórmula de Walter Scott —aprobada por Lukács— de protagonistas ficticios.
4. La metaficción o los comentarios del narrador sobre el proceso de creación.
5. La intertextualidad.
6. Los conceptos bajtinianos de lo dialógico, de lo carnavalesco, la parodia y la heteroglosia.¹⁷⁰

Algunos de estos rasgos se ven claramente en la narrativa de Mujica Lainez, y en especial en su ciclo de novelas históricas y “antihistóricas”. En *El escarabajo* se ponen de manifiesto algunos de los puntos mencionados por Menton como característicos de esta nueva concepción de la novela histórica, y por ello se podría definir esta novela como un nuevo ejemplo de Nueva Novela Histórica,

¹⁶⁹ p. 491.

aunque el propio Menton no la incluyese en su listado como tal¹⁷¹. A lo largo de este capítulo se intentará demostrar, no obstante, su adhesión parcial a esta nueva categoría.

Menton asegura que el predominio de la Nueva Novela Histórica se podría fechar a partir de 1979, fecha elegida como punto de partida, aunque tanto *Yo el Supremo* (1974) de Roa Bastos y *Terra nostra* de Fuentes (1975) se publicaron unos años antes.

Menton define la novela histórica de la siguiente manera:

En el sentido más amplio, toda novela es histórica, puesto que, en mayor o menor grado, capta el ambiente social de los personajes, hasta de los más introspectivos. La novela hispanoamericana en general, más que la europea y la norteamericana, se ha caracterizado desde el principio por los problemas sociohistóricos más que los psicológicos.¹⁷²

No obstante, para analizar la reciente proliferación de la novela histórica latinoamericana, hay que reservar la categoría de novela histórica para aquellas novelas cuya acción se ubica total o por lo menos predominantemente en el pasado, es decir, un pasado no experimentado directamente por el autor.

¹⁷⁰Menton (1993), pp. 42-44.

¹⁷¹Así, Menton incluye como Nueva Novela Histórica cronológicamente las siguientes novelas: “1942 Alejo Carpentier, *El reino de este mundo*. 1962 Alejo Carpentier, *El siglo de las luces*. 1969 Reinaldo Arenas, *El mundo alucinante*. 1972 Angélica Muñiz, *Morada interior*. 1974 Alejo Carpentier, *Concierto barroco*. Augusto Roa Bastos, *Yo el Supremo*. Edgardo Rodríguez, *La renuncia del héroe Baltasar*. 1975 César Aira, *Moreira*. Carlos Fuentes, *Terra nova*. 1976 Márcio Souza, *Gálvez imperador do Acre*. 1977 Pedro Orgambide, *Aventuras de Edmundo Ziller en tierras del nuevo mundo*. 1978 Abel Posse, *Daimón*. 1979 Antonio Benítez Rojo, *El mar de las lentejas*. Alejo Carpentier, *El arpa y la sombra*. 1980 Antonio Larreta, *Volavérunt*, Martha Mercader, *Juanamanuela, mucha mujer*, Alejandro Paternain, *Crónica del descubrimiento*, Ricardo Pligia, *Respiración artificial*, Márcio Souza, *Mad Maria*. 1981 Silvano Santiago, *Em liberdade*. Mario Vargas Llosa, *La guerra del fin del mundo*. 1982 German Espinosa, *La tejedora de coronas*. 1983 Pedro Orambide, *El arrabal del mundo*. Abel Posse, *Los perros del Paraíso*, Denzil Romero, *La tragedia del Generalísimo*. Juan José Saer, *El entenado*”. Como se puede comprobar *El escarabajo* no aparece en esta clasificación (pp. 12-13).

¹⁷²pp. 31-32.

Joseph W. Turner propone otro acercamiento al problema abogando por una clasificación tripartita: la novela histórica documentada, la disfrazada y la inventada. También sugiere una cuarta categoría, la cómica.

Por interesante que sea esta clasificación, no sirve de mucho para analizar las manifestaciones del fenómeno en la América Latina, y en esto estamos de acuerdo con Menton, quien cree que la definición más apropiada es la de Anderson-Imbert, que data de 1951: “Llamamos *novelas históricas* a las que cuentan una acción ocurrida en una época anterior a la del novelista”.

Pero, tanto para Menton como para nosotros, es más difícil de justificar la exclusión de la categoría de novela histórica a aquellas novelas cuyos narradores o personajes están anclados en el presente o en el pasado reciente pero cuyo tema principal es la re-creación de la vida y los tiempos de un personaje histórico lejano.

Menton incluye a Manuel Mujica Lainez en su clasificación de novelas históricas latinoamericanas más tradicionales.¹⁷³ Y evidentemente tiene razón en su afirmación, como hemos ido viendo a lo largo de este capítulo, ya que Mujica Lainez posee a priori las características de un narrador tradicional, con rasgos decimonónicos. Pero en su penúltima novela hay un pequeño coqueteo con algunas de las premisas de la Nueva Novela Histórica. Y el objetivo o tesis principal de este capítulo será aportar hechos que prueben que *El escarabajo* se incluiría en lo que Menton ha definido como Nueva Novela histórica. Para ello se buscarán ejemplos en el propio libro de las premisas de Menton con la intención de sentar las bases teóricas para nuestra argumentación.

¹⁷³ Menton se refiere en las pp. 15-20 a las siguientes novelas: *Aquí vivieron: historia de una quinta de San Isidro, 1583-1924*, de 1949, *Bomarzo* de 1962, *El unicornio* de 1965, y *El*

En primer lugar, “La distorsión consciente de la historia mediante omisiones, exageraciones y anacronismos”¹⁷⁴ es palpable y reiterativa a lo largo de todo el libro¹⁷⁵. El autor selecciona, recrea solamente aquellos periodos o situaciones que se ajustan a su propio canon. Elimina consciente o inconscientemente en el devenir de la Historia Europea, tanto a Napoleón, como la Primera y Segunda Guerra Mundial, por mencionar algunos hechos históricos destacados.¹⁷⁶ Igualmente África, Asia, Oceanía no forman parte de la Historia en *El escarabajo*. Las omisiones, pues, son constatables.

“La ficcionalización de personajes históricos a diferencia de la fórmula de Walter Scott —aprobada por Lukács— de protagonistas ficticios”¹⁷⁷ se podría encontrar en la figura de Buonarroti. Miguel Ángel es retratado no sólo como el hombre y artista real que fue, sino que adquiere rasgos que probablemente pertenecen al mundo de la ficción.

“La metaficción o los comentarios del narrador sobre el proceso de creación”¹⁷⁸ se ven perfectamente al final del libro, ya que el libro que tenemos entre las manos son las palabras dictadas por el escarabajo al escritor Mujica Lainez, quien aparece como personaje de ficción, por el escarabajo, es decir, el libro supone la creación simultánea de las líneas que vamos leyendo. La palabra al ser pronunciada, adquiere la facultad de existir, y esto ocurre aquí. Ese relatar del escarabajo es a su

laberinto de 1974.

¹⁷⁴ Menton (1993), pp. 42-43.

¹⁷⁵ Cruz (1981) apunta, refiriéndose a *De milagros y de melancolías* que “Los doce relatos, escritos con intención humorística, denuncian el interés del autor por las relaciones entre la historia y la verdad. Ya se ha vuelto, desde sus primeras obras, contra la idealización y la deshumanización de los personajes y los sucesos; se ha reído de la solemne perfección de los héroes, de sus poses estatuarias, de la Historia-panteón. Las más diversas épocas se asemejan en lo esencial, en cuanto al hombre, fundamentalmente no cambia. El conocimiento histórico suscita su irónico escepticismo, tan dispuesto siempre a manifestarse” (p. 88).

¹⁷⁶ Francés Vidal ve estas omisiones por parte de Mujica una intención denunciativa, y califica la novela como un alegato antibélico.

¹⁷⁷ Menton (1993), pp. 42-44.

¹⁷⁸ pp. 42-44.

vez el escribir del autor, un doble proceso en el cual la palabra pasa a ser escritura:

[...] No permitas que se esfumen nuestras historias. Te repito que lo mejor de la mía es lo que acabo de confesarte. [...] Lee, anota, pasea lentamente; contempla los árboles, el cielo. De noche me deja sobre su mesa, y no bien se duerme me pongo a hablarle. Al principio me pareció que mi mensaje no lo alcanzaba, hasta que una mañana compró un alto cuaderno, y en él, tan lentamente como pasea, se entregó a escribir. Tacha, enmienda, intercala, hojea textos, sacude diccionarios, consulta por carta a estudiosos. ¿Percibirá que su obra es el resultado de nuestra colaboración? Más aún: ¿discernirá que soy yo quien de noche se la va dictando, que soy yo quien se la hace soñar, y quien a menudo aprisiona y gobierna su pluma? ¿Se resignará a consignar esto en su libro, en nuestro libro, el libro que realiza el deseo del buen Poseidón? (p. 468).

“La intertextualidad”¹⁷⁹ como otro rasgo de la Nueva Novela Histórica también está presente en el libro de un modo casi constante, así tanto las referencias al Quijote, a versos de Quevedo, Balzac, Proust y a una larga nómina de autores forman parte del material narrativo, como varias incursiones literarias de personajes de sus otros libros, y así aparece, por ejemplo, una alusión a *Bomarzo* y una escena del mismo libro vista desde otra óptica:

De Pier Francesco Orsini poco más supe, fuera de que, con el andar del tiempo, él sería el Duque fantasioso que en el parque de su castillo de Bomarzo, situado en la zona de Viterbo, mandó esculpir y transformar las rocas, hasta crear lo que llamó el Sacro Bosque, guarida de monstruos y de excentricidades de piedra. Creo que se casó dos veces, y espero que haya sido feliz, pues la verdad es que el asunto de la cámara de los espejos, en el que desempeñó una parte tan desastrosa, me inspiró mucha lástima. No era

¹⁷⁹ pp. 42-44.

Pantasilea mujer de callar una aventura de esa índole. La narró, el día siguiente, a su corte de juveniles gentileshombres. Escenificó el episodio con perversidad prolija (pp. 251-252).

Confrontemos este pasaje con el de *Bomarzo*¹⁸⁰:

Se le ocurrió que yo, que aún no había cumplido los quince años, ya estaba en edad de conocer lo más íntimamente posible a una de las meretrices famosas a las que cortejaban caballeros y prelados y cuyos séquitos, señalados por un boato y una seriedad que rivalizaban con los de las damas principales, me habían deslumbrado desde mi llegada [...]. Entonces apareció Pantasilea. Su cabellera roja, teñida con los reflejos sutiles caros a los venecianos, en la cual se entrelazaban unas frescas hojas de laurel con hilos de perlas, como en la frente de una poetisa; la blancura de su piel, que alisaba el aceite de almendras; el dibujo purísimo de sus rasgos; sus ojos verdes, su boca frutal, su fragilidad armoniosa, la cadencia de sus movimientos; la gracia de su pecho, levemente pintado para realzar su forma [...]. Ha transcurrido el tiempo, el largo tiempo, y no he perdido un pormenor de la delicada orfebrería que era Pantasilea... [...] De espejos estaba cubierta la habitación adonde Pantasilea me condujo [...]. Me vi reflejado en ellos con horror. En los muros, entre los paños de tapicería, múltiples jorobados vestidos de color cereza, con una perla balanceándose sobre la sien y al cuello un collar de zafiros, me contemplaron por la soflama del pudor que avivaba la proximidad de la meretriz y por la vergüenza que emanaba de mi cuerpo. [...] Tuve espanto de mí mismo, espanto, espanto, y cerré los ojos. [...] Lo peor que pudo hacer Pantasilea, para tranquilizarme, fue hablarme de los jorobados con naturalidad.¹⁸¹

¹⁸⁰ Mujica comenta esta intertextualidad: “[De Villena] —*El escarabajo* es un libro con mucha dosis de ironía. Y tus novelas anteriores [...] también. Noto una gran diferencia de tono entre tus libros clásicos —*Los ídolos*, *La Casa*, *Bomarzo*— y estos últimos. ¿Eres tú consciente de esa divergencia tonal?

[Mujica] —Es cierto, sí. [...] Fíjate, en *El escarabajo* hay una escena que sale también en *Bomarzo*, vista desde otro ángulo. En *Bomarzo* es una escena dolorosa. Vista por el escarabajo pierde intensidad dramática y gana en ridículo y en humanidad...” (De Villena [1982], pp. 16-17).

¹⁸¹ Mujica Lainez, Manuel: *Bomarzo*, Barcelona 1991, pp. 141-152.

Reproducimos a continuación algunas de las citas-homenajes más importantes referidas a escritores consagrados por la tradición en *El escarabajo*:

—Parece —señaló— algo sacado del “Decamerón” de Boccaccio (p. 252).

[...] a los libros fantásticos que, el uno del otro en pos, inundaban los aposentos de héroes retadores y esgrimistas. Formaban el cortejo de estos últimos el denodado Partinuples, Esplandián, Lisuarte, Primaleón, Clarián de Landanís, Celidón de Iberia... Y Don Ignacio Garay, que era hombre de ideas extravagantes, detuvo una de las laberínticas narraciones, de repente, y clavó en el techo los muertos ojos inspirados, para decir:

—Tal vez..., tal vez sería curioso componer la historia de un anciano hidalgo que pierde el seso, leyendo estas noveleras, y que se mete en nuestro tiempo a caballero andante y a emprender cómicas locuras.

—No interrumpas —lo reprendió su mujer—, eso no le interesaría a nadie. Sigue, Diego, sigue con Palmerín de Oliva (p. 287).

Esta última cita que además de mostrarnos su inmensa admiración por el autor manchego, retrata la escena con un humor increíble y desde un nuevo punto de vista mezcla sabiamente el momento histórico y el devenir de la Historia de la Literatura.

“Los conceptos bajtinianos de lo dialógico, de lo carnavalesco, la parodia y la heteroglosia”¹⁸² también se pueden encontrar de una forma u otra en la novela, por ejemplo en las escenas siguientes:

Entonces, por lo que deduje, armó un plan, no por trillado en literatura menos peregrino. Concibió el proyecto de disfrazarse, cambiando su sexo, y en dicha operación invirtió el dinero que le extrajera a su tío. Se convirtió

¹⁸² Menton (1993), p. 172.

de esa manera en el personaje de una de esas comedias y relatos que pululaban a la sazón, en los cuales constantemente figuran hombres vestidos de mujeres, y que tanto gustaron e inspiraron a los autores clásicos. [...] Lo que sí debo confesar es que se metamorfoseó en una niña encantadora. [...] Con una ropa morada muy sencilla; rellena la pechuga donde correspondía, hábilmente; invisible bajo una cofia el cabello, del cual apenas se entreveían dos bucles rubios, recogidos sobre las orejas [...] (p. 244).

En esta escena se pone de manifiesto el carácter de parodia y burla, no sólo hacia Pantasilea, engañada por Febo, sino también hacia la propia tradición literaria. Y en la siguiente se puede ver la utilización burlona de ambos nombres, los cuales evidentemente no han sido elegidos al azar, y su connotación actual: Pantasilea como devoradora de hombres en el pleno sentido de la palabra y no sólo como amazona.

Me devolvió al muchacho y demandó su nombre:

—Febo— respondió el postulante, permutando su designación solar por la mitológica de la Luna.

—¡Qué extraño!

—Me bautizaron así.

Probablemente Pantasilea le tomó simpatía a la bonita y esbelta doncella que le ofrecía su obediencia y su trabajo; también cabe que yo la sedujese, que no osara enfrentar con una negativa a un escarabajo faraónico de hondo poder; o que lo hiciera por contradecir a las brujas alcahuetas que se soñaban dueñas de la casa de Santa Croce: lo cierto es que Febo, astralmente Sol y Luna, fue agregado a la servidumbre de Pantasilea, quien no por haber adoptado como alias el nombre de la reina hombruna de las Amazonas, rehusara las propuestas libidinosas del sexo masculino; al contrario (p. 246).

De nuevo lo carnavalesco está presente en el descubrimiento de Febo como efebo y no como doncella, con el juego de roles cambiados pero que de todas formas alcanzarán su destino.

Vincenzo y Febo no pudieron resistirlo. Jadeaba el despunte de sus quince años y, obedeciendo al instinto, en la penumbra se abrazaron apasionadamente. Sólo entonces, al recorrer con manos ávidas esa carne tan nueva como la suya, Vincenzo descubrió de repente que la niña Febo no era tal; que sin previo aviso, la Luna era un travestido Sol. Sofocó una exclamación de ruboroso asombro, al tiempo que Febo dibujaba en sus labios la enigmática sonrisa que yo conocía hartó bien. Se soltaron y, trémulos, volvieron a espiar el cuadro que diez Pantasileas y diez Orsinis componían, mixturando desnudeces y terciopelos; pero por mucho que se habían separado, los muchachos conservaron las manos unidas, y yo, el Escarabajo y sus Dragones, enjaulado en ellas, capté el manar de una corriente quemante a través de sus dedos. [...] Pero ya habían visto demasiado. Ahora fue Febo el que buscó a Vincenzo, y quien a él se apretó, y a poco estaban besándose y, revolcados en el piso, arrancadas a tirones las ropas, amándose con furor. Escasamente pudieron gozar del hallazgo de sí mismos, porque en pleno enajenamiento oyeron la voz de Pantasilea, que se acercaba (pp. 250-251).

El siguiente párrafo ejemplifica esa dicotomía humor/parodia, representada por un interesante y educativo “ménage à trois”, con adjetivos propios de las fábulas, y de la literatura popular —siguiendo la acepción bajtiniana del término— como la “zorra”, con el explícito e implícito significado:

Y a tanto llegó su entusiasmo que esa noche (Febo vestía de paje, una ropilla verde que realzaba sus ojos y su figura), al ir los donceles a desearles un placentero descanso, los retuvo, pidiendo a Vincenzo que trajera uno de los laúdes y a Febo que cantase; les dio pasas de uva y vino

frío; y terminó por meterlos a los dos en su cama, con lo cual la zorra gozó de una velada sobradamente compensatoria de la aridez de la anterior y de las ineptitudes del triste heredero de Bomarzo; los muchachos se doctoraron vertiginosamente, antes de los quince años, en la Universidad del Erotismo, aprobando intrincadas materias como Gimnasia, Acrobacia, Lucha, Balística, Puntería, Eúritmia y Compás; y hasta yo, que soy viejo, aprendí en aquella ocurrencia ciertas innovaciones, lo cual me confirmó que siempre, por más que uno avance en el tiempo, la experiencia continúa nutriéndose (pp. 252-253).

Y en esta última cita se sube el tono para mostrarnos desde la perspectiva de la ironía y de la osadía el varonil instrumento de los dos muchachos: “Brincaron los jovencitos encima de la cuja, defendiéndose como mejor podían, y en especial protegiendo su sensible instrumento varonil, expuesto, pendular y comprimido, con el que se ensañó el aquelarre, precisamente por saberlo delicado [...] (p. 254).

Como conclusión, se puede afirmar que *El escarabajo* posee elementos característicos de la Nueva Novela Histórica, y como se anunció al principio de este capítulo, su pertenencia y adhesión a la novela histórica. En esta simbiosis, tan característica de la toda la novelística del siglo XX, radica la singularidad y la magia de esta obra. En *El escarabajo* nos encontramos con esa dicotomía, ese desdoblamiento, esa parodia características de la Nueva Novela Histórica, que lo aleja de los cauces de la novela histórica tradicional, pero con los que a su vez tiene una deuda innegable.

6. El escarabajo y su relación con la literatura fantástica

Mujica Lainez comenzó como biógrafo, siguió como costumbrista escéptico de Buenos Aires y terminó como narrador fantástico.¹⁸³

A lo largo de este capítulo se delimitará tanto el concepto de literatura fantástica como el de neofantástica y su aplicación a *El escarabajo* en cuanto obra perteneciente a ambas categorías, y como planteamiento paralelo al efectuado en el capítulo anterior sobre la novela histórica y nueva novela histórica. Así, en primer lugar conviene citar el concepto de lo fantástico, siguiendo la definición de Todorov:

Exige [lo fantástico] el cumplimiento de tres condiciones. En primer lugar, es necesario que el texto obligue al lector a considerar el mundo de los personajes como un mundo de personas reales, y a vacilar entre una explicación natural y una explicación sobrenatural de los acontecimientos evocados. Luego, esta vacilación puede ser sentida también por un personaje; de tal modo, el papel del lector está, por así decirlo, confiado a un personaje y, al mismo tiempo, la vacilación está representada, se convierte en uno de los temas de la obra; en el caso de una lectura ingenua, el lector real se identifica con el personaje. Finalmente, es importante que el lector adopte una determinada actitud ante el texto: deberá rechazar tanto la interpretación alegórica como la interpretación poética. Estas tres exigencias no tienen el mismo valor. La primera y la tercera constituyen verdaderamente el género; la segunda puede no cumplirse.¹⁸⁴

Según las premisas de Todorov, *El escarabajo* no pertenecería, realmente, al género fantástico, ya que no cumple con ninguna de las condiciones enunciadas como características de este género. De lo que sí participaría es de una vacilación entre los límites de la realidad y la

¹⁸³ Conte, Rafael: *Lenguaje y violencia*, Madrid 1970, p. 62.

fantasía, y por consiguiente, quizá, se podría agrupar mejor bajo el epígrafe de “lo maravilloso puro”, según, también, la tipología de Todorov, porque:

En el caso de lo maravilloso, los elementos sobrenaturales no provocan ninguna reacción particular ni en los personajes, ni en el lector implícito. La característica de lo maravilloso no es una actitud, hacia los acontecimientos relatados sino la naturaleza misma de esos acontecimientos. [...] Se acostumbra a relacionar el género de lo maravilloso con el del cuento de hadas; en realidad, el cuento de hadas no es más que una de las variedades de lo maravilloso y los acontecimientos sobrenaturales no provocan sorpresa alguna: ni el sueño que dura cien años, ni el lobo que habla, ni los dones mágicos de las hadas. [...] *Las mil y una noches* tendría que ser caracterizado como una serie de cuentos maravillosos más que como cuentos de hadas (asunto que exigiría un estudio especial).¹⁸⁵

Las premisas elaboradas por Todorov no encajarían pues, exactamente con la estructura formal de *El escarabajo*, puesto que la novela en sí misma no pertenece al género fantástico propiamente dicho, pero sí que posee atributos de éste¹⁸⁶: la duda, el quiebro entre la realidad y la ficción. Precisamente esto es lo que nos llevaría a pensar en la novela gótica¹⁸⁷ o fantástica, el género decimonónico por excelencia, y, a su vez, posee los rasgos de la novela histórica, puesto que el libro es una

¹⁸⁴ Todorov, Tzvetan: *Introducción a la literatura fantástica*, México 1999, p. 30.

¹⁸⁵ Todorov (1999), pp. 46-47.

¹⁸⁶ Todorov matiza a continuación: “En primer lugar, lo fantástico produce un efecto particular sobre el lector —miedo, horror o simplemente curiosidad—, que los otros géneros o formas literarias no pueden suscitar. En segundo lugar, lo fantástico sirve a la narración, mantiene el suspenso: la presencia de elementos fantásticos permite una organización particularmente ceñida a la intriga. Por fin, lo fantástico tiene una función a primera vista tautológica: permite describir un universo fantástico, que no tiene, por tal razón, una realidad exterior al lenguaje; la descripción y lo descrito no tienen una naturaleza diferente” (p. 76).

¹⁸⁷ “Lo fantástico [...] más que ser un género autónomo, parece situarse en el límite de dos géneros: lo maravilloso y lo extraño. Uno de los grandes períodos de la literatura

reconstrucción “casi” exacta de tres mil años de historia. Por eso, continuando con Todorov, “lo maravilloso implica estar inmerso en un mundo cuyas leyes son totalmente diferentes de las nuestras; por tal motivo, los acontecimientos sobrenaturales que se producen no son en absoluto inquietantes”¹⁸⁸, como demuestra este pasaje de la novela, en la que se pone de manifiesto esta concesión al género fantástico.

En la siguiente cita se pone en relación un motivo, ya anteriormente utilizado tanto por Prosper Mérimée —*La Vénus d’ Ille*—, citada esta última por Todorov como ejemplo de lo fantástico¹⁸⁹, como en Gustavo Adolfo Bécquer —en la leyenda de “El beso”, reinterpretado por Mujica en *El escarabajo*:

—Este enano está loco— declaró durante el desvanecimiento uno de los huéspedes [...].

Volvió Don Diego en sí; se habló de mandarlo al Alcázar; mas mi dueño se obstinó en seguir y en no mostrar flaqueza. Como a un niño, Velázquez lo cogió de la mano, y reanudamos el turístico paseo. Todavía nos reservaba en su curso una sorpresa la perturbación del descendiente del imaginativo Lope de Angulo. En el centro de la sala, habían situado al Hermafrodita que en negro bronce el pintor hizo reproducir en Roma, del de mármol clásico, cambiándole la base original por una almohada y una colchoneta, quizá con el objeto de contribuir a la comodidad del sueño de la singular figura que yace casi de espaldas, pero no tanto como para esconder los indiscutibles elementos que certifican sus caracteres bisexuales. La presencia del desnudo andrógino, tan hermoso que se cuenta que luego utilizó Velázquez el modelo de su espalda para su “Venus del espejo”, redobló las pullas previsibles de todos los nobles, especialmente las de Villerbal, quien entre risotadas abundó en fáciles versiones de la variedad de usos que se podía

sobrenatural, el de la novela negra (the Gothic novel) parece confirmar esta situación. [...] Nada nos impidió considerar lo fantástico como un género siempre evanescente” (pp. 37-38)¹⁸⁸ p. 135.

¹⁸⁹ “En la literatura francesa, la novela de Prosper Mérimée, *La Vénus d’ Ille*, ofrece un ejemplo perfecto de esta ambigüedad. Una estatua parece animarse y matar a un recién casado; pero nos quedamos en el «parece» y no alcanzamos nunca la certeza” (p. 39).

aplicar a aquel muchacho-muchacha. Sólo el artista quedó serio y callado, y la sorpresa ocurrió al soltarse el Primo de la mano del pintor, acercarse a la acostada escultura, y recorrer su cuerpo con larga caricia. Quedaron los otros perplejos unos segundos, sin reaccionar, y cuando lo hicieron fue para los consabidos sarcasmos, apuntando a la dudosa virilidad del enano, aunque barrunto que hubiese deseado más de uno reproducir su voluptuoso manoseo. [...] Sin embargo, asimismo debo atestiguar que mientras su diestra se deslizaba sobre las curvas del híbrido ser, sentí que me transmitía, originada en el pecho de mi amo, una vibración, algo como una desconocida ansiedad, que a mi vez me alarmó y turbó. Tal fue nuestra primera visita a la más insólita de las estatuas que de Italia trajo Velázquez. Hubo varias otras. [...] Entonces Don Diego se ponía de rodillas frente a la estatua, y quedamente, sollozando a menudo, le narraba sus decepciones y sus quimeras, sin reflexionar en que si el Canónigo Matute no le había hecho caso, menos cabía aguardarlo de un personaje de bronce. Pero Don Diego no reflexionaba. [...] Ese extraño rito duró unas dos semanas. [...] De nuevo junto al híbrido indiferente, el Primo recomenzaba sus dulces lamentos, pero fui notando que a los sollozos suscitados por su ruina, empezaron a mezclarse palabras de amor: eso es, que no se dirigía el enano al bronce como a un semidiós poderoso y venerado, sino a alguien a quien amaba, a quien verdaderamente amaba con un vano amor desvariante, y sus manecitas de frágiles huesos se descruzaron y, temblando, rozaron, palparon y mimaron una y otra vez al bello cuerpo frío. La insostenible situación hizo crisis el día en que se ingenió para no abandonar el Buen Retiro. [...] Entonces, murmurando algo que semejaba una oración, en la que se interponían los ruegos, las lágrimas y las eternas frases amorosas, Don Diego de Acedo, primo de Su Majestad Católica por voluntad de ésta, se desnudó y, sin quitarme de su cuello, se echó sobre la estatua querida, a la que rodeó con sus cortos brazos. Así lo hallaron muerto los guardias, la mañana siguiente (pp. 315-317).

Evidentemente existen diferencias con sus modelos literarios, pero ese “enamoramiento” a priori irracional, puesto que el objeto del deseo¹⁹⁰ es una estatua, un ser inanimado, nos lleva directamente a relacionar esta escena con ambas obras, y con el propio final de la novela puesto que Poseidón, la estatua, se enamora y le declara su amor al escarabajo.

La originalidad de *El escarabajo* radica exactamente en esta simbiosis entre la literatura fantástica¹⁹¹ —aunque como ya se apuntó antes no llevada hasta sus últimas consecuencias— y la novela histórica, con una superación de ambas.

La presencia de la temática y coordenadas fantásticas ya ha sido marcada para Mujica Lainez por Enrique Revol en un interesante artículo, en el que hace una llamada de atención sobre lo que él denomina “la tradición fantástica en la literatura argentina”, puesto que para él la nómina de escritores argentinos, evidentemente encabezados por Borges, que se ocupan o trabajan en los márgenes de la literatura fantástica deja de ser una casualidad para convertirse en un signo de identidad. Para Revol:

el narrador argentino manifiesta una sostenida vocación por la temática puramente fantástica y de que, en este siglo, se da en la Argentina una nutridísima legión de autores dedicados, más o menos exclusivamente, a esta forma específica del arte de la ficción, [...] hoy por hoy, tanta ficción

¹⁹⁰ En esta cita, además del elemento fantástico expuesto, aparecen dos de los grandes temas de la novela y de la narrativa laineciana: la “humanización de los objetos” y la “ambigüedad sexual”. Estos tres corolarios se entrecruzan magistralmente en este pasaje, modernizando, reactualizando la relación estatua-amante, que hasta este momento era una relación heterosexual, evidentemente con tintes fantásticos, en una relación homosexual.

¹⁹¹ Continuando con los modelos literarios y su adhesión a la literatura fantástica, hay que señalar la coincidencia en el título con una obra de Edgar Allan Poe, *El escarabajo de oro*. El argumento de ambas novelas difiere, pero en ambas es el escarabajo quien vehicula la acción (en la novela de Poe es el desencadenante de la acción y a través de él se accede al tesoro), el carácter de aventura, la presencia de lo sobrenatural (apariciones de fantasmas...), la historia de amor.

fantástica de alta calidad como la que ha de encontrarse, aparte de los escritos de Borges, entre las obras de Leopoldo Lugones, Adolfo Bioy Casares, Mario Lancelotti, Julio Cortázar, Juan Rodolfo Wilcock, José Bianco, Enrique Anderson Imbert, Antonio Di Benedetto, Daniel Moyano, Luis Guillermo Piazza, Manuel Peyrou y Manuel Mujica Lainez [...].¹⁹²

Revol en su artículo también propone una delimitación del concepto de lo fantástico y para ello se vale de las palabras de Lancelotti que transcribimos a continuación por encontrarlas muy reveladoras para nuestra interpretación de la obra: “Lo fantástico entraña una evasión de la normalidad o, si se quiere, de la realidad homogénea, mediante la cual se constituye en un orbe propio en donde el objeto queda, por así decirlo, a nuestra entera disposición”.¹⁹³

Y esto es prácticamente lo que sucede con la novela que analizamos, los márgenes de la realidad desaparecen para adentrarse en el campo de lo fantástico, de lo sobrenatural¹⁹⁴: el protagonista de la historia es un escarabajo inmortal —“evasión de la normalidad o de la realidad homogénea”— dotado para la narración y con una memoria prodigiosa.

¹⁹² Revol, Enrique Luis: “La tradición fantástica en la literatura argentina”, *Revista de Estudios Hispánicos* 2, Montgomery 1968, p. 206.

¹⁹³ p. 208.

¹⁹⁴ Cerrada Carretero también se ocupa de este aspecto en *El escarabajo*, señalando que “por lo que respecta a la presencia de lo sobrenatural, podemos decir que en esta obra, dicho aspecto es natural y hasta connatural al relato. Empezando por un escarabajo dotado de ciertos rasgos y valores humanos y terminando por un escritor que capta sus telepáticos mensajes (tal vez ayudado por la mágica intervención del inmortal Saint-Germain), pasando por la extensa conversación entre la estatua del dios Poseidón, sin olvidar hadas, milagros, ángeles y demonios, resulta que absolutamente todo en esta obra entra en los dominios de lo sobrenatural. De ahí que el lector se ve forzado a entrar también en esta atmósfera irreal del relato y a terminar por aceptar cuanto se le narra como algo verosímil, posible, natural y, por supuesto, hermoso. [...] En *El escarabajo* la mezcla de lo real y de lo irreal, de lo posible y lo imposible, de lo humano, material y de lo sobrenatural es tan perfecta que los contrarios acaban confundándose, dando al lector la idea de un todo único y compacto. Y esto, de una manera siempre palpable a lo largo de la novela” (p. 561).

Para Revol la predilección de los escritores argentinos por la literatura fantástica radica en el hecho, también extrapolable a los escritores norteamericanos, de que en el continente americano, a diferencia de la vieja Europa, “no existe ninguna familiaridad con esos decorados puestos por la historia en el suelo europeo, justamente en estos países donde castillos y toda la *paraphernalia* gótica pueden volverse elementos *todavía más sugestivos que en su medio natural*”¹⁹⁵ y por supuesto, con una fascinación consiguiente que puede llevarse al infinito.

Revol afirma categóricamente que en “la literatura fantástica culmina, al menos por ahora, la capacidad creadora de los argentinos”¹⁹⁶, analizando en su estudio la novela *Crónicas Reales* (1967) de Mujica Lainez, a quien encuadra en el sugerente epígrafe —para nuestro trabajo— “De la historia como fantasía”, que se podría igualmente aplicar a *El escarabajo*, puesto que en realidad la novela es la Historia de la Humanidad vista, y vivida, a través de los ojos de un escarabajo de lapislázuli. Además Revol aboga por un mayor reconocimiento de la calidad literaria de Mujica Lainez, ya que para él, “todavía se le está por hacer toda la justicia que por su arte tan sabio merece desde hace mucho tiempo”¹⁹⁷. Opinión que compartimos.

Una vez que hemos delimitado el concepto de lo fantástico, convendría deslindar las razones por las cuales se podrían reconocer en *El escarabajo* algunos de los rasgos de este género. Una sería el hecho de que el narrador es una joya, un escarabajo, con unos tres mil años a cuestas y bastante parlanchín. Además, este narrador a toda vista “fantástico”, tiene acceso no sólo al mundo real, sino al mundo de lo

¹⁹⁵ Revol (1968), p. 209.

¹⁹⁶ p. 212.

sobrenatural, que como en la literatura fantástica se produce un quiebro entre las fronteras de la ficción y la realidad y eso lleva a situaciones como la de la estancia en la Isla de Avalón, acompañado de una nómina incontable de hadas, dragones, caballeros de la Tabla Redonda, gnomos, etc., por ejemplo, o pasar unos cuantos años encerrado junto a los Siete Dormidos de Éfeso y presenciar un enfrentamiento entre ángeles y demonios, por citar sólo algunos de los pasajes más representativos.

Siguiendo con las distintas opiniones para encuadrar a Mujica Lainez entre los escritores pertenecientes al género fantástico, nos hacemos eco de las palabras de Alberto Manguel, quien en su *Antología de la literatura fantástica argentina; narradores del siglo XX* selecciona a Manuel Mujica Lainez entre los narradores más sobresalientes y representativos de este género: “Mujica Lainez es quizá el más clásico de todos en su concepción del cuento fantástico. Sus argumentos son lineales y conducen a la sorpresa final”.¹⁹⁸

Evidentemente *El escarabajo* no es una novela fantástica al uso, ya que la premisa principal de *generar algún miedo u horror* no se cumple, sino más bien se podría argumentar que se trata de un híbrido con rasgos del género fantástico y de la novela histórica, de la que sí asume su estructura y la mayoría de sus características, pero a la que tampoco pertenece completamente, ya que el simple hecho de presentar un narrador inmortal y no humano nos aleja de los cauces de la novela histórica tradicional. Así se nos presenta la novela como un conglomerado de géneros y de posibilidades, rasgo propio de la novelística de nuestro tiempo.

¹⁹⁷ p. 217.

¹⁹⁸ Manguel, Alberto: *Antología de la literatura fantástica argentina, narradores del siglo*

El escarabajo no se deja encuadrar realmente bajo ningún epígrafe y eso nos lleva a delimitar además el concepto de literatura neofantástica para esclarecer su estructura y su adhesión a uno de estos géneros, y de esta manera, intentar aplicar las siguientes premisas a *El escarabajo* como obra perteneciente, siempre parcialmente, también a esta categoría.

Porque, como ya se ha mencionado antes, lo definitorio para la literatura fantástica¹⁹⁹ es la capacidad para generar terror o miedo. Pero, como bien se pregunta Jaime Alazraki “¿cómo definir algunas narraciones de Kafka, Borges o Cortázar que de indiscutible relieve fantástico pero que prescinde de los genios del cuento maravilloso, del horror del relato fantástico o de la tecnología de la ciencia ficción?”²⁰⁰. Y esa misma pregunta, nos la podíamos hacer atendiendo a algunas novelas de Mujica, puesto que con relación a *El escarabajo*, ésta escapa de los parámetros dados para la literatura fantástica.

La idea no es nueva ya que Diana García Simón utiliza en su tesis doctoral las premisas de Jaime Alazraki sobre la literatura neofantástica, en su caso desarrolladas sobre los cuentos de Cortázar, y en las de García Simón en *Crónicas Reales*²⁰¹, otra obra de Mujica Lainez. Y ése es también uno de los objetivos de este capítulo, encuadrar *El escarabajo* dentro de aquélla.

Como comenta Alazraki, “el mismo Cortázar es el que propone una revisión y delimitación del término *literatura fantástica* aplicada a sus

XX, Buenos Aires 1973, p. 13.

¹⁹⁹ Para una información más detallada sobre el tema, remitimos a los trabajos, ya obras fundamentales sobre la materia, de Vax, Louis: *Arte y literatura fantástica*, Buenos Aires 1965. Todorov, Tzvetan: *Introducción a la literatura fantástica*, Buenos Aires 1972. Callois, Roger: *Imágenes, imágenes*, Buenos Aires 1970.

²⁰⁰ “¿Qué es lo neofantástico?”, en *Mester XIX*, Los Ángeles 1990, p. 26.

²⁰¹ Así García Simón en su estudio aplica a *Crónicas Reales* “el cuadro ordenatorio ideado por Jaime Alazraki con respecto a los elementos fantásticos de los cuentos de Cortázar, para poder posteriormente comprobar la evolución de Mujica Lainez hacia una literatura neofantástica” (p. 64).

cuentos. Cortázar, intenta deslindar *lo fantástico tradicional* de su obra y define lo fantástico como la indicación súbita de que, al margen de las leyes aristotélicas y de nuestra mente razonante, existen mecanismos perfectamente válidos, vigentes, que nuestro cerebro lógico no capta pero que en algunos momentos irrumpen y se hacen sentir”.²⁰²

De ahí que Alazraki proponga la denominación de “neofantásticos” para algunos cuentos y narraciones que no se ajustan al modelo decimonónico de la novela gótica, pero que producen extrañeza, una fisura en los márgenes de la realidad, que según él se podrían definir como “Neofantásticos porque a pesar de pivotar alrededor de un elemento fantástico, estos relatos se diferencian de sus abuelos del siglo XIX por su visión, intención y *modus operandi*”.²⁰³

Alazraki, en el artículo hasta ahora citado, explica y desarrolla la definición del término literatura neofantástica: “Si para la literatura fantástica el horror y el miedo constituían la ruta de acceso a *lo otro*, y el relato se organizaba a partir de esa ruta, el relato neofantástico prescinde del miedo, porque *lo otro* emerge de una nueva postulación de la realidad, de una nueva percepción del mundo, que modifica la organización del relato, su funcionamiento, y cuyos propósitos difieren considerablemente de los perseguidos por lo fantástico”.²⁰⁴

De ahí que para el análisis de *El escarabajo* nos acojamos a los parámetros apuntados por Alazraki, ya que se podría definir esta novela —aunque hay que señalar que no es la única en la producción

²⁰² Alazraki (1990), p. 28.

²⁰³ p. 28.

²⁰⁴ p. 29.

de Mujica Lainez que participa de esta condición— como perteneciente a la literatura neofantástica.

Evidentemente el paso entre la realidad y la ficción como muy bien apunta Alazkari es una de las características esenciales de esta corriente, ya que “desde las primeras frases del relato, el cuento neofantástico nos introduce, a bocajarro, al elemento fantástico: sin progresión gradual, sin utilería, sin *pathos*”.²⁰⁵ Y esto sucede así en *El escarabajo*, porque desde las primeras páginas nos vemos confrontados con una realidad, que en realidad se escapa vertiginosamente de la normalidad, puesto que el narrador es un anillo sumergido en el fondo del mar Egeo. Por eso tenderíamos a encuadrar esta novela bajo el epígrafe de novela neofantástica. García Simón nos da la razón al catalogar también al autor argentino dentro de esta categoría, y coincide con nosotros en clasificar tanto *Crónicas Reales* como *El escarabajo* dentro de la tipología de literatura fantástica para culminar en la neofantástica, viendo una evolución dentro de la narrativa de Mujica, es decir, de la literatura fantástica a la neofantástica. García Simón no analiza en su estudio detalladamente *El escarabajo*, ya que éste no es objeto de su trabajo, pero lo trata de manera implícita como novela perteneciente al género neofantástico. Lo que hace exactamente García Simón en su libro es aplicar el cuadro de Alazraki a *Crónicas Reales*, esquema que reproducimos a continuación: “cuento, espacio, personaje, elemento fantástico y desenlace”²⁰⁶. Y este mismo tipo de análisis se podría llevar a cabo con uno de los capítulos de *El escarabajo*, de hecho García Simón en su estudio comenta que “en *El escarabajo* describe Mujica Lainez la llegada a la tierra de los ángeles protectores de un grupo de jóvenes

²⁰⁵ p. 31.

²⁰⁶ García Simón (1998), p. 64.

clandestinamente cristianos en el capítulo *Los dormidos, los ángeles y los otros*²⁰⁷. Este capítulo, exactamente el quinto del libro —que analizamos en el capítulo segundo de este trabajo, y por lo tanto la trama ya se conoce—, posee todas las características necesarias para ajustarse a este esquema. En la primera parte: espacio (El río Tíber), personajes (ermitaños/ primeros cristianos), elemento fantástico (Divus Tiberinus, la Loba, San Eloy, Hathor,...), desenlace (el escarabajo es bautizado con agua bendita); en la segunda parte: espacio (Éfeso), personajes (Exacustodio, Iámblico y sus seis compañeros, Teodosio), elemento fantástico (ángeles y demonios se enfrentan en una lucha, Iámblico y sus amigos permanecen unas cuantas centurias dormidos), desenlace (se convierten en mártires).

Dejando ahora de lado a Alazkari y toda la teoría relacionada con la literatura fantástica y neofantástica, nos ocuparemos de otro aspecto muy importante que complementa el concepto de literatura fantástica y su aplicación tanto a *El escarabajo* como a toda la narrativa de Mujica Lainez: la fantasía. Luis Antonio de Villena hace una excelente clasificación de los distintos tipos que aparecen de una forma u otra en la narrativa del autor argentino. Para nuestro análisis estas conclusiones, y en general prácticamente todo lo publicado por De Villena sobre Mujica Lainez, son interesantísimas y muy valiosas. De Villena sintetiza los distintos tipos de fantasía²⁰⁸ en tres grandes grupos:

Una de las grandes coordenadas en que se mueve todo el orbe narrativo de Mujica Lainez es el de la fantasía. La fantasía —elemento integrante de

²⁰⁷ p. 64.

²⁰⁸ De Villena (1976), p. 22.

todas sus obras— es concebida por el escritor como la forma plena de la vida. El poder omnímodo y magnífico de la imaginación.

La fantasía aparece en todas sus obras de tres formas diferentes. Una, la que un tanto paradójicamente, llamaremos la *fantasía realista*, esto es, la aspiración mejor de la vida, lo que *somos* y hacemos valer o construimos en nosotros, aunque en *realidad* no lo seamos. La imaginación poderosa que choca con la realidad mezquina. Otra la *fantasía alada*, es decir, el mundo tradicional de la fantasía culta, el ámbito de los encantamientos y de los hechizos, el de las hadas y elfos, los fantasmas —maravillosos o trágicos— que tejen su urdimbre junto a nuestro vivir cotidiano. Y finalmente la *fantasía irónica* (unida, a veces, a las otras dos), que es la invención novelesca de mundos, ciudades o príncipes irreales, que, en un estilo muy peculiar, le sirve a Mujica Lainez para ironizar (siempre muy elegantemente, jamás en sátira) tipos, realidades y políticas de un hoy que (ya sabemos) es siempre. La fantasía realista aparece en varios momentos de relatos y novelas, y es, sobre todo, una actitud permanente, una suerte de río subterráneo, a través de todo el corpus narrativo del escritor.

Es decir, en *El escarabajo*²⁰⁹ se mezclarían tanto la *fantasía alada* como la *fantasía irónica*, puesto que en el libro conviven hadas, musas, dragones, paladines, estatuas que hablan con escarabajos y escarabajos que hablan con personajes históricos y no tan históricos. Prueba de ello son las distintas citas que presentamos a continuación para hacernos una composición de lugar más exacta y reflejar la teoría hasta ahora enunciada con el texto.

²⁰⁹ Cerrada Carretero a su vez subdivide y completa esta clasificación en distintas clases: “la *fantasía realista* (nada puede reducirse a pura y simple materialidad), la *fantasía esotérica*, donde incluimos la magia blanca y la magia negra; la *fantasía delirante*, que referimos a las alucinaciones mentales, a los casos de ofuscación y a las visiones; la *fantasía mítica-legendaria* (hombres-lobo, dorados, ciudades cesáreas, judíos errantes, fuentes de juventud, hadas, duendes, enanos mágicos, etc.); la *fantasía mítica-bíblica* con sus ángeles y sus demonios; la *fantasía de la antihistoria*, donde expresa Mujica Lainez su visión irónica del hombre y de su ser y estar en la tierra; y finalmente, la *fantasía sobrenatural*, referida a las *personificaciones* que observamos en *La casa*, *Un novelista en el Museo del Prado* y otros” (Cerrada Carretero [1990], pp. 1360-61).

La primera cita nos sitúa en Atenas y se trata de la primera toma de contacto del escarabajo con un mundo, el griego, desconocido para él. La dama que acompaña al comediógrafo no es una dama sino Talía, la musa de la Comedia, así que en esta escena nuestro escarabajo se ve enfrentado a nuevos elementos fantásticos, muy alejados tanto en el tiempo como en el espacio de sus dioses egipcios:

[...] Dos mujeres estaban allí y tres niños pequeños. De las primeras, la una era joven, común, descuidada, desgredada, afanosa; se agitaba dando órdenes al esclavo que, para lavar el patio, surgió con un balde; y la segunda, una dama sin edad, de alto y transparente señorío, grave, lenta y como desatendida de lo que pasaba a su alrededor [...]. Sorprende, por supuesto, que habiéndose dado el trabajo de presentarlos a todos, Alcibíades no mencionase a la gran dama, dueña de tanta nobleza física que excedía a la del revoltoso ateniense, con ser ésta mucha, pero ni ella se inmutó, ni ninguno se fijó en lo que resultaba una elemental descortesía. [...] La primera impresión que de Atenas tuve, aquella mañana, fue la de la alegría de vivir. [...] A Aristófanes le dio por hablar de pájaros. Era un experto; los apuntaba con el índice en el que fulguraba yo:

—¡Un mirlo!, ¡un cuclillo!, ¡un torcaz...!, y allá..., allá..., ¡una alondra!

Inesperadamente, la noble señora que nos seguía se arrimó al poeta, alzó la máscara, pero sin taparse con ella la faz, más bien como si manejase un abanico, y le susurró al oído algo, algo que desató su risa, y ella también rompió a reír, pero con tal discreción que ninguno oyó aquella manifestación de su regocijo, fuera de este Escarabajo que parece ser el único que tuvo en cuenta su presencia prestigiosa. Riendo, el comediógrafo produjo unas tabletas y un estilete y, sin detenerse, se puso a escribir.

—¡Los pájaros! —exclamó—. Una obra que se titule así [...]. Otro que no fuese yo, lego en mitología helénica, hubiese deducido ya quién era la que no nos perdía pisada: yo tardé en atar cabos y en concluir que la obstinada acompañante de Aristófanes era Talía, Musa de la Comedia, la cual, no disponiendo a la sazón de otro intelectual a quien consagrarse su tiempo y profesional ejercicio, se entretenía en inspirar a mi propietario, y estaba de

rato en rato soplándole ideas en la oreja expectante. ¡Qué Musa empeñosa...! ¿Cómo iba a reconocer yo a alguien de condición divina, en un ser tan opuesto a los dioses egipcios? ¡Si por lo menos hubiese tenido la cabeza de rana o de ibis...! Y Aristófanes en cualquier momento recurría al estilete... (pp. 72-77).

La segunda cita nos lleva al mundo, nunca mejor dicho, de lo fantástico: la isla de Avalón. El escarabajo después de haberse desprendido del Olifante de Roldán, es recogido por el hada²¹⁰ Mazaé e incorporado a su diadema, y es trasladado junto a Roldán y los Doce a la isla maravillosa:

—¡Moroné! ¡Mazaé! ¡Thiten! ¡Zillenik!

Entonces, en la rosada incertidumbre del día que desalojaba a la noche, percibí los seres que volaban bisbiseando, y que en el primer momento confundí con una vibración de transparentes mariposas. Lo parecían, por colores y diseños de sus alas ligeras, pero entre ellas surgían unas bonitas,

²¹⁰El mundo feérico forma parte indivisible del mundo narrativo de Mujica, cuyo mejor exponente es la historia de Melusina en *El unicornio*: “Me eché a dormir —también las hadas duermen—, cubierta por el baldaquín metálico que formaba la comba de una campana, y mi antiguo sueño, el sueño de mi adolescencia famosa, escandalosa, tornó a visitarme. Pienso que debo narrarlo enseguida, para que el lector aprecie con exactitud la jerarquía excepcional de quien escribe para él. Pero, puesto que ese repetido sueño y la historia de mi vida constituyen un todo inseparable, referiré, concretamente, en las primeras páginas de este libro que será sin duda extenso y curioso, mi vida, mi vida que semeja un sueño, porque así lo quiso la incalculable fantasía de Dios, y el lector sabrá a qué atenerse. [...] Es la historia de un hada, la vida de una hada; que quien no crea en las hadas, cierre este libro y lo arroje a un canasto o lo reduzca al papel santuario de relleno de su biblioteca, lamentando el precio seguramente substancioso que habrá pagado por su gruesa estructura. Al proceder así y al no tener en cuenta que todo, absolutamente todo, en este mundo inexplicable, funciona por razones que se nos escapan, su escepticismo anticuado, que tacharía de victoriano, de no mediar mi respeto por esa gran reina, lo privará de enterarse de asuntos de interés trascendentes. Lo siento de antemano por él: hay distintos modos de ser un pobre de espíritu; hay distintos modos de andar por la Tierra tildándola de insípida, aburriéndose, dejándose morir de monotonía y de tedio; y uno de ellos —tal vez el más tonto— consiste en negarse a probar la sal y la pimienta ocultas que la sazonan de magia. En cuanto a la idea de rechazar la existencia de las hadas, hadas malas y hadas buenas... es menester ser ciego para no verlas, para no reconocerlas, pues su enjambre pulula doquier. Por obvias razones, me unen a cada una de ellas lazos de afecto o de aversión. Las hay ricas, extravagantes, que derrochan en Venecia, en Montecarlo. Son esas fabulosas, inmemoriales mujeres, cuyas edades, rentas y procedencias se ignoran [...]” (Manuel Mujica Lainez: *El unicornio*, Barcelona 1991, pp. 10-11).

deliciosas cabezas que coronaban cabellos dorados, finísimos, abiertos en desorden y ondeantes en el aura del amanecer. Pudo ocurrírseme que eran ángeles, porque cuando acompañé a los Siete Durmientes, dentro de la caverna del monte Pion (y alguna experiencia adquirí acerca de esa celeste categoría), había varios cuyas alas recordaban las de las mariposas exóticas, mas al instante supe que aquellas criaturas que continuaban nombrándose como si gorjearan tenuemente —¡Moroné! ¡Mazaé! ¡Thiten! ¡Zillenik!—, no eran ángeles sino hadas, y procedían del más misterioso de los mundos sobrenaturales. La sorpresa que me causó su gracia ingrátida, no me permitió interrogarme sobre su esencia; permanecí suspendido de sus vaporosas evoluciones, del mágico juego resultante del segundo en que uno de los rayos del sol naciente despertaba un matiz ignoto del temblor de un ala, u obtenía una forma peregrina de la sombra de la otra, hasta que la luz se afirmó y, gradualmente, elaborando un espectáculo de incomparable fantasía, relució el aleteo colorido de las hijas del aire, y chisporroteó la dispersión de las piedras preciosas, cuya siembra soberbia e inútil titilaba sobre la patética inmovilidad de los jóvenes que habían sido la miel de Francia. [...] De ese modo alcanzamos el mar que divide a Francia de Inglaterra, y en él, como una inmensa esmeralda relampagueante, para los humanos invisible, nos acogió la isla quimérica de Avalón.

El lapso que en ella perduré, se sitúa entre las etapas más singulares de mi larga y extraña vida. No me extenderé demasiado en la descripción de la isla, porque tanto su traza como su contenido mudaban según el capricho del hada Morgana, su temible creadora y Reina (pp. 192-194).

Continuando con el tipo de *fantasía alada* y para completar el cuadro, en la siguiente escena aparece el rey Arturo y su tabla redonda. El mundo medieval tan querido por Mujica Lainez vuelve a asomarse en esta novela y supone una especie de homenaje a su propio universo narrativo, puesto que *El unicornio* se sitúa precisamente en este contexto e incluso el narrador es, en este caso, el hada Melusina de

Lusignan²¹¹. Aquí el escarabajo es nuevamente testigo ocular de la llegada del rey a la isla, donde los límites entre la fantasía y la realidad desaparecen para unirse en el maravilloso mundo de la imaginación:

No fueron, sin embargo, esas artificiosas razones las que apartaron la atención de Carolus Magnus, si bien habrán contribuido a disminuir el interés que al principio despertó el Augusto entre la colectividad más superficial y sofisticada. Lo que pasó fue que llegaron el Rey Arthur y los de la Tabla Redonda, y se enloqueció la gente, cayendo bajo el hechizo de su dandismo y distinción. Eran unos ingleses sensacionales. Asistí a su arribo con Dindi [el nuevo propietario del escarabajo: el duende verde], y debo declarar que dejó a mil leguas de distancia, como regia pompa, al de Carlomagno, por más que a éste lo acompañaran el Duque de Naimes, hijo del rey de Baviera, y Godofredo de Anjou, quienes inspiraron exuberantes entusiasmos entre los expertos en genealogía. Traían los ingleses, innegablemente, otra cosa; no había nada que hacer. Por lo pronto su presentación frente a la costa de la isla, tuvo una hermosura y una originalidad coreográficas, que sólo acierto a asimilar, en mi retentiva, con la teatral ceremonia que se desarrolló al trasladar a su tumba a la divina Nefertari (a quien por mi culpa, por mi grandísima culpa, tengo asaz olvidada, últimamente, en mis memoraciones). Se deslizaba adelante, como un cisne negro, la nave real, tendida con lienzos enlutados y aparejada con velámenes fúnebres. Arthur revestía una armadura que brillaba cual si fuera de azabache, o si fuera un sacro escarabajo reluciente,

²¹¹ “Me llamo Melusina y la sola mención de mi nombre debería bastar. Pero no basta ¡ay! nada basta en un siglo como el actual en que los escolares deben aprender tantas cosas difíciles e inútiles que no les queda ya tiempo para las fundamentales. Mi padre, Elinas, que otros apellidan Thiaus (pero eso no importa), era rey de Albania, es decir de Escocia; mi madre, Presina, era un hada. Por aquel momento, quien no gozaba del privilegio de ser hijo de un rey, se enfrentaba en la vida con serios obstáculos, singularmente con el de que no lo tomaran en cuenta: la prueba es que la mayoría de los grandes personajes de la naciente literatura fueron hijos de reyes. Sin embargo, mi desgracia eterna procede del hecho de ser la hija de un rey. Y de un hada; no olvidemos al hada, causa principal del infortunio que padezco. [...] Pero yo hubiera preferido ser el fruto de una alianza menos espectacular que la resultante de la conjunción de la corona y la varita mágica: eso me hubiera permitido transitar brevemente por el mundo, como cualquier mortal, sin pena ni gloria, y no tendría que permanecer aquí para siempre, contra mi mucho más modesta, burguesa y sana voluntad” (*El unicornio*, pp. 13-14).

y yacía sobre un mullido almadrake rojo, apoyada la cabeza en el regazo de Morgana; porque Morgana había ido en su busca (retengamos el detalle, que fascinó a los funcionarios del Protocolo de Avalón, y tengamos en cuenta asimismo que Arthur y ella eran hermanos). [...] Solemne, despaciosa, silenciosa, arrimóse la nave, y la muchedumbre agolpada en el fondeadero observó que Arthur difería fundamentalmente, tanto de los seres misteriosos del éter, del bosque y del agua, como de todos los que, venidos de la humana esfera, lo habían precedido en la isla. La causa fincaba en que el Rey de Gran Bretaña, por gracia y exención exclusivas, se destacaba como el sin par a quién se concedía el acceso a Avalón sin haber muerto. Estaba solamente malherido. Había caído en la batalla feroz de la Ilna nura de Salisbury, víctima del hierro traidor de Sir Mordred, a quién logró ultimar, y las hadas de su amistad y familia se precipitaron a alzarlo, a lavarlo, a perfumarlo, a mimarlo, y ahora conducían al Rey vivo y descalabrado a la isla encantada, flotantes en el mar bonancible los lienzos que proclamaban su pesadumbre, por mucho que lo único que le tocaría hacer, durante el exilio cortesano, sería esperar en la inmortalidad hasta que sonase la hora de reinar de nuevo (pp. 197-198).

Parte del universo mitológico de *El unicornio*²¹² se encuentra en esta obra, porque junto a la presencia de lo fantástico —representado por el mismo narrador—, aparecen antiguos y queridos personajes para Mujica: el mundo de las hadas, los ángeles y los demonios, presentes en ambos libros (*El escarabajo* en el capítulo quinto y sexto): “Hay ángeles también. Que el sensible lector se convenza: hay, como en la

²¹² Cerrada Carretero también señala las afinidades entre las dos novelas: “la obra con la que tiene, sin duda, más afinidades es *El unicornio*, pudiéndose encontrar en ellas algunos paralelismos: los dos narradores cuentan desde nuestro presente real los hechos vividos por ellos mismos siglos atrás; el hada Morgana de *El escarabajo* ocasiona un episodio —la «salvación» del protagonista— similar al que realiza el enano Oberon en *El unicornio*; allí como aquí hay ángeles y demonios; tanto en uno como en otro libro se mezcla la historia real con la historia imaginada del relato (aunque ambas sean una historia de ficción por el mero hecho de ser noveladas); al igual que en *El unicornio*, también en *El escarabajo* existen momentos en los que el *tiempo* desaparece y el relato entra en lo atemporal; en ambas novelas hay trasmutaciones y magia; en las dos novelas se cruza lo natural con lo sobrenatural; los protagonistas están dotados de naturaleza o/y de psicología humana, etc. Y sin embargo... nada funciona igual” (pp. 562-563).

Edad Media, hadas y ángeles, que eso fue la Edad Media: el Hada y el Ángel. Y el Demonio.²¹³

Como contrapunto a la anterior escena, y para terminar con el tipo de *fantasía alada*, mencionaremos que en este mismo capítulo aparecen de igual manera animales mitológicos, como son los dragones.²¹⁴

Como ejemplo del tercer tipo de fantasía que propone De Villena, la *fantasía irónica*, reproducimos otra cita del libro, donde el humor, la ironía, la burla —muy presentes en el tono de toda la novela, puesto que existe constantemente una ironía camuflada y un intento de parodia—, se pueden apreciar de una forma casi perfecta:

Su historia, resumida, comienza así: tuvo por padre al escultor Kalamis, uno de los contemporáneos más notables de Mirón, el del “Discóbolo”.

—Eso nos sitúa— interrumpí— más o menos en el promedio del siglo V antes de Cristo.

—¿De quién?

—De Jesucristo.

²¹³ *El unicornio*, p. 12.

²¹⁴ Por eso reproducimos un pasaje donde también los animales mitológicos y fantásticos son protagonistas, los dragones, de la acción: “Era éste [Dindi] todavía más sensacional que los británicos, a pesar de ser ellos, como ya dije, muy sensacionales. Se concretaba en adiestrar, cuidar, alimentar, higienizar y curar y en fin manejar como el cornac al elefante, a los dos colosales dragones de la isla: Gog el Rojo y Magog el Amarillo. Los dos monstruos capturados por el hada Zillenik, obedecían a Dindi ciegamente, pero sólo le obedecían a él. A un silbido suyo, abrían o cerraban las fauces colmilludas; estiraban los escamosos pescuezos; arrojaban fuego por las remangadas fosas nasales; golpeaban el suelo con las colas saurias; trotaban sobre sus cortas patas erizadas de púas. En determinadas ocasiones, uno o varios caballeros, anhelosos de emular a San Jorge y delucirse, desafiaban a uno de los dragones o a los dos. Dindi sacaba entonces de los inmensos establos al provocado o a la pareja, y con ellos se iba al campo de los torneos. Había que contar con el duende para presentar el espectáculo, porque sin él, lo más probable sería que Gog y Magog se negasen a salir, y también, en el caso de que salieran, es posible que las cosas terminaran mal para los retadores. El duende vigilaba la acción, con la conciencia de un consumado referce; de tanto en tanto, por medio de un breve silbido, gobernaba a los endriagos, sujetaba su rabia o azuzaba su abulia, y concluida la fiesta, luego que los del desafío habían ganado suficientes aplausos, y de que Morgana, Viviana, Zillenik, Moroné, Mazaé, algunas de las hadas y algunas de las reinas asistentes, habían coronado a los caballeros con rosas o con lirios, Dindi acariciaba a los dragones, quienes regresaban al corral, acaso renqueteando y acaso protestando. Allí les aplicaba emplastos de cicatrizantes hierbas, y entretanto les cantaba tiernamente unas coplas que ayudaban a adormecerlos. Era imposible no querer a Dindi, a Gog y a Magog” (pp. 200-201).

- No lo conozco. ¿Un filósofo? Conocí a Sócrates.
- Bastante más... un dios, un dios más fuerte que el conjunto de los dioses.
- Comprendo: una nueva revelación de Zeus. Ya se comentaba, en mi época, el afán acaparador, egocentrista, de Zeus.
- Dejémoslos así. No tiene ninguna relación (p. 17).

Basten estos pocos ejemplos para poner de manifiesto el elemento fantástico en la novela. Pasajes como los citados son numerosísimos a lo largo del libro.

Para concluir, nos gustaría recordar las similitudes entre *Las mil y una noches* y *El escarabajo*, porque, como Scherezade, nuestro escarabajo-narrador nos va contando una serie de historias fantásticas²¹⁵ e

²¹⁵ “Aquella experiencia fue una de las más fantásticas (sólo comparable a la que acumulé en la feérica Isla de Avalón) de mi larga vida. Se desarrolló en el laboratorio donde Donna Oderisia se afanaba infructuosa y tenazmente, hacía años. El médium colocó en el centro de la mesita el tapete rojo, una transparente jarra colmada de agua, y encendió dos velas. [...]. Entonces tuvo lugar lo extraordinario, en cuyo proceso me correspondió tan insólita como involuntaria participación. Echó Alfred Franz la cabeza hacia atrás, cerró los ojos, y una convulsión lo estremeció, mientras renacía su murmurada melopea que en breve se transformaría en apagado gemir. Donna Oderisia y Maroc, espantados, vieron (esto es innegable) que de mí, del Escarabajo, brotaba, como en ciertos cuentos de Oriente, algo cuya definición no se me ocurre, pero que semejaba una leve y ondulante gasa, la cual, como si estuviera hecha de humo, fue ascendiendo y desenvolviéndose, hasta llenar el reducido laboratorio. Ahora, el médium, cuya mano advertí que vibraba y se humedecía, había callado, y apenas se oían las respiraciones anhelosas de los tres. Gradualmente, en ese tul y ese vapor, comenzaron a desenredarse, cual si se esbozaran, borrarán y recuperaran, unas pálidas apariencias, y estupefacto, uno tras otro, fui reconociendo el perfil y el tocado con alas de buitres, altas plumas y el disco solar de mi divina Reina Nefertari; el tocado absurdo de la cortesana Simaetha; la calvicie y la mueca de Aristófanes, [...] las barbas mugrientas de Carlomagno, sus estupendos ojos, su talismán, su glorioso sobrino del Olifante [...]. Eran como bocetos, muy vagos todavía, pero poco a poco las figuras se intensificaron y completaron, aunque sin adquirir ningún color, como si las constituyesen una materia translúcida, desvaída, fluctuante... ¡Y eran mi mundo! ¡Eran míos! De mí surgían, cual si el muchacho taumaturgo poseyese la virtud de extraer y concretar mis memorias, lo que estaba encerrado dentro de mí, de modo que yo no resultaba un diminuto Escarabajo de lapislázuli, la talla de un orfebre egipcio, sino un descomunal cofre mágico que aprisionaba docenas y docenas de milenarios cautivos. Colmaban la habitación, amontonándose, sobreponiéndose, mezclando sus transparencias y girando paulatinamente contra los muros, [...]. No podría afirmar cuánto duró aquel ambular de imágenes, aquella inmaterial reproducción de quienes poblaron mi propia vida. Los reconocía, atónito, perdidos algunos hasta entonces en el laberinto del pasado, y volvía, volvía sin cesar a la amada figura de la Reina, que encabezaba con grave porte la ronda morosa, la cual no paraba de girar, como obedeciendo a una música inaudible. Hasta que, con igual lentitud, tornóse a formar la área columna vaporosa, y uno por uno, los seres sin los cuales mi lapislázuli no sería lo que es, volvieron a confundirse y fundirse en mi pequeña estructura, y

increíbles llevadas a través del sustrato de la historia de amor en *El escarabajo*. En el caso de *Las mil y una noches*, esto es patente en el instinto de supervivencia de la narradora para mantenerse con vida hasta el día siguiente y volver a narrar otra increíble historia.

lo último que vi fue el rostro adorado de Nefertari, que me sonreía” (pp. 347 -349).

7. La influencia menipea y el género picaresco en *El escarabajo*

En este capítulo nos centraremos en las similitudes existentes, ya adelantadas, entre *El escarabajo* y *El asno de oro*, y evidentemente también entre la novela menipea y picaresca, ambas muy presentes en la novela que analizamos, como se mencionó anteriormente.

Se empezará en primer lugar con el análisis de las semejanzas entre *El escarabajo* y *El asno de oro*.²¹⁶

El asno de oro de Apuleyo es probablemente una de las primeras novelas fantásticas en la Historia de la Literatura y con ella se inaugura un género que sin duda alguna será uno de los más utilizados a lo largo de ésta. Apuleyo dejará, de esta manera, una huella imborrable en el devenir de este género literario. Así que antes de comenzar con los puntos en común entre ambas novelas, se hará una breve introducción del autor latino, según Alfonso Cuatrecasas, traductor y editor del *Asno de oro*:

[...] Apuleyo será también un intermediario, una especie de puente entre el mundo latino y el mundo oriental, que tanta influencia ejercía entre los pensadores de su época. Si bien la obra está escrita en latín, [...] sin embargo la forma de construir la novela es helenística. La interiorización — una dimensión totalmente ajena a la literatura oriental— y el dramatismo retórico de la acción, que cuenta con un débil hilo conductor —el propio

²¹⁶ Es una novela dividida en once libros, en la que se narran las experiencias y aventuras del joven Lucio, que, por haberse tomado sin darse cuenta un brebaje mágico, llevado por la curiosidad, se transforma en asno y vive con esa nueva forma un sinfín de avatares, hasta recuperar su figura humana mediante la ingestión de unas rosas en una procesión de la diosa Isis, consagrándose como sacerdote de esta diosa. Bieler además matiza que “las aventuras de que es testigo en forma de asno son en gran parte cuentos «milesios». La digresión más larga es la historia de *Amor y Psique*, que una anciana cuenta a una muchacha para consolarla después de haber sido raptada por unos bandidos; se trata de un verdadero cuento de hadas, el único bien desarrollado que conocemos en toda la Antigüedad. [...] La forma de narrar en primera persona conduciría además a considerar toda la novela como una autobiografía alegórica” (Bieler [1992], p. 291).

asno, que vive o escucha las historias que se narran—, son características grecorromanas, pero a las que une numerosos rasgos de influencia oriental. De corte oriental es el ir acumulando historia sobre historia, al estilo de las *Mil y una noches* o del Panchatantra, y el que, más que por lo novelístico, su gusto se decante por lo místico y lo fantástico. Apuleyo se mueve en el mundo de la fábula y lo maravilloso.²¹⁷

Prácticamente estas palabras sobre Apuleyo, el autor de *El asno de oro*, podrían ser aplicables a Mujica Lainez y a *El escarabajo*²¹⁸.

Las similitudes entre ambas novelas estriban, en primer lugar, en que las dos están escritas en primera persona, y tanto en *El asno de oro* como en *El escarabajo* solamente se alterna esta primacía del narrador protagonista al principio, para dejar a un amigo de Lucio, en el caso de Apuleyo, contar una historia, y en *El escarabajo* a Poseidón, la estatua sumergida en el fondo del mar Egeo junto al escarabajo, que narra en el primer capítulo su propia historia para dejar paso a la narración exclusiva del escarabajo. En segundo lugar, los dos narradores no son humanos, aunque en el primer caso sea a través de un accidente mediante el cual Lucio adquiera la forma animal y en el segundo caso también de una forma accidental y mágica, una piedra de lapislázuli con forma de escarabajo adquiera cualidades humanas. En tercer lugar, el estilo y el ritmo se asemejan bastante en ambas obras. En cuarto lugar, ambos narradores, debido a su condición de testigos y cronistas,

²¹⁷ Cuatrecasas (1996), p. 18.

²¹⁸ En la entrevista de Luis Antonio de Villena a Mujica Lainez, con motivo de la presentación de *El escarabajo* en España, se alude al carácter de cuento de cuentos, cuyo representante máximo es *Las mil y una noches*, que posee la penúltima novela del autor argentino. Reproducimos a continuación parte de esta entrevista: “Tú empezaste a escribir cuentos, y en muchas de tus novelas hay una evidente tendencia (sin que dejen de ser novelas) a convertir el capítulo en cuento. En *El escarabajo* ¿sucede también algo de eso? —*El escarabajo* tiene algo de colección de cuentos, quizá; a lo mejor porque hay en él esa técnica a la que tú aludiste tan sabiamente en la presentación acá, eso del "cuento de cuentos" como *Las mil y una noches*, pero es una novela. Si un lector lee un capítulo aislado no entiende el conjunto. Y yo creo que esa unión entre las partes diversas viene dada por la

asisten pasivamente a las confesiones, deseos, robos, pasiones y todo tipo de escenas eróticas de sus sucesivos dueños, que no son conscientes de que tanto Lucio, en forma de burro, como el escarabajo, en forma de joya, poseen la capacidad de entenderlos e incluso en ambos casos de juzgarlos. En el Libro IV de *El asno de oro*, Lucio dice la siguiente frase:

[...] Y si es cierto que Júpiter mugió, metamorfoseado en buey, también en este asno mío puede estar oculto un rostro humano o la figura de un dios.²¹⁹

Esta cita puede ser adaptada a la personalidad del escarabajo, porque bajo la apariencia de una piedra preciosa se encierra “un rostro humano o la figura de un dios”, y así el asno por brujería y el escarabajo por magia divina son seres extraordinarios, que conocen y asumen todo el universo de los dioses, en el primer caso las divinidades egipcias y en el segundo el mundo grecolatino.

También el paralelismo entre los libros se asienta en el hecho de que ambos narradores poseen una actitud de narrar constante y además se produce una comunicación, a veces también apelación, con el lector, ya que se alude varias veces a él, es decir se intenta entablar un diálogo con éste. Así leemos en el *Asno de oro*:

En ningún sitio había consuelo alguno para mí atormentada existencia, a no ser el que, gracias a mi curiosidad innata, me sentía reanimado cuando todos, haciendo caso omiso de mi presencia, decían y hacían con toda libertad lo que les venía en gana. Y no sin razón el divino autor de la primera obra épica, cuando quiso indicarnos al héroe de máxima sabiduría entre los griegos, nos dijo que había alcanzado sus mayores virtudes gracias

recurrencia de ciertos personajes, y por la historia de amor, invariable en medio de los avatares [...]” (De Villena [1982], p. 16).

²¹⁹ Apuleyo: *El asno de oro*, Madrid 1996, p. 175.

al haber visitado numerosas ciudades y a haber conocido diferentes gentes. Así yo rindo también un agradecido reconocimiento a mi figura de asno, ya que, oculto bajo esa apariencia externa y ejercitando en diversas penalidades, si no me hizo más sabio, sí me hizo al menos conocer muchas cosas.²²⁰

El final de la cita es muy importante, porque en ella se pone de manifiesto tanto la privilegiada situación del asno, totalmente consciente de esto, como su capacidad de aprender y aprehender. En nuestra novela sucede lo mismo, puesto que el escarabajo sabe que ha podido ser partícipe de esos acontecimientos debido a su apariencia exterior, porque evidentemente no hubiera estado presente durante los apasionados encuentros entre la Reina Nefertari y Ramsés si no hubieran creído que es simplemente una alhaja, además bajo esa forma externa el escarabajo vive y puede conocer todas las diferentes capas sociales.

Esta actitud didáctica, que es una de las funciones principales de la obra del autor latino, es característica también del autor argentino, que con su escarabajo de tres mil años de antigüedad intenta no sólo enseñarnos historia sino retratar toda la galería de la condición humana, que desgraciadamente tanto en una obra como en la otra no aprende de sus errores.

En *El escarabajo* se nos hace partícipe de aquello que el narrador oye, vive, ve, toma parte involuntariamente..., todo lo que este narrador insólito ha vivido y aprendido a lo largo de su dilatada existencia: la paleta de las grandes pasiones y entre ellas la única redentora y válida, el amor.

Los elementos fantásticos y sobrenaturales como las apariciones de

²²⁰ p. 239.

muertos, espectros, desfiles de dioses²²¹, hadas,... se alternan tanto en uno como en otro libro, aunque en *El escarabajo* la nómina de seres sobrenaturales sobrepasa a la de *El asno de oro*, que es también una novela de aventuras en la que se encuentra asimismo la sátira y la crítica social. Además hay un largo episodio en el centro de la obra titulado *Cuento del Amor y Psique*, de origen popular, que es una

²²¹ La presencia del elemento sobrenatural y la fantasía, con tintes mitológicos, se puede apreciar en esta larga cita, en la que Poseidón le narra el desfile de los dioses marinos: “Transcurrió el tiempo, el tiempo, el tiempo, y ésta es la primera vez, desde mi caída, que hablo para alguien que no sea yo. Transcurrió el tiempo, el tiempo... [...] En dos ocasiones solas, vi pasar a los dioses...

—¿Los dioses?

—Los dioses marinos... todos, todos los dioses... Atravesaron muy cerca, sin fijarse en mí, charlotteando, interpelándose alborotadamente, lo que facilitó su identificación. Deduje que iban a una fiesta o de ella regresaban; los llamé y fue inútil; avanzaban a los tumbos, en medio de guirnalda de estrellas de mar, escoltados por miríadas de noctilucas fosforescentes que les alumbraban el camino: Poseidón, el cual soy bronceo retrato, fuera de que las algas, las anémonas y los buccinos se enredaban en sus barbas... (¿cómo estaré yo, padre Océano?)... y Anftrite, su esposa, a punto de perder el equilibrio, mareados ambos, casi tendidos, como en un tálamo, en una madreperla gigante, abierta y nacarada, a la cual se uncían seis sopladores potros, con branquias y retorcidas colas de pez; los seguían, empujando asimismo al vehículo y sus zigzags, Proteo, el acuático pastor cambiadizo, a quien enmarcaba su torpe rebaño de focas, que a mí me parecieron víctimas de hipos y regüeldos; Glauco, haciendo mugir su cuerpo, que sumaba su desafinado clamor a las caracolas de los Tritones, caballeros en delfines; las cincuenta hijas de Nereo, rey de este mar, las Nereidas, verde la cabellera y verdes los pechos de lascivo dibujo, esto último por su natural constitución o por efecto de las libaciones; las Sirenas cantoras y tambaleantes, entre mujer y ave y pez, venidas de un peñasco que hay entre Capri y la costa de Italia, y que impacientaban al grácil Narciso, por momentos efebo y por momentos flor, aquejado por el disgusto de tener el vino triste, alzando nubes de polvo y de crustáceos en su ruta, para que no encontrara dónde reflejarse; y la ninfa Tetis, madre del glorioso Aquiles, que tropezaba, con un cántaro en cada hombro... Jubilosos como te cuento, salvo el enfadado Narciso, ebrios de vértigo y de hidromiel quizá, al que hubiesen añadido buenas dosis del vino resinoso de Corinto, de Delos, de Rodas o de Samos, lo que los hacía más semejantes a un séquito del beodo Dionisio que del recio Poseidón, porque andaban de orgía, y me hubiera encantado participar, desencajándome de la masa mineral que me agobia... pasaron... pero no me escuchaban ¡cómo me podían escuchar...! [...] Gorjeaban las Sirenas, buscándose con nombres de arrobadora música; ¡Meolpé! ¡Persinoe! ¡Leukosía! ¡Aglaope! ¡Ligeia!, en un gorgoteo irisado de pompas de aire, que transformaba en cristales de transparencia exquisita. Vibraba el cuerno y le respondía el timbre de las caracolas, que sonó a égloga, a borrachera y a lontananza... y no bien se suspendía el canto, charlataneaban, comadreaban... ¡Qué frívolos eran! ¡Qué diversión! Pasaron dejando una estela de luces y de voces y hasta, perdóname, de tritónicas flatulencias, que en breve se borró, y me hallé nuevamente solo, con este jinete que no me habla. Te lo pinto así, por lo menudo, como un friso, porque me impresionó como te hubiese impresionado. Por lo demás, aquí jamás acontece cosa alguna, y la vida se reduce a esperar. Un día es igual al otro y al otro y al otro, y me refugio en la visión efímera y deslumbrante de la bienandanza y la embriaguez de mis dioses que tuve la suerte de atestiguar... pues no me figuro ya que los

maravillosa historia de amor. Cuatrecasas²²² trae a colación que “destaca éste por su delicadeza, patetismo, ternura, sencillez e ingenuidad. Es como una brisa de aire fresco que orea el crudo realismo, la mordaz ironía, el descarnado erotismo, la macabra sordidez y la sensual crudeza que laten en muchos de los pasajes”. Esto sucede *mutatis mutandis* también en *El escarabajo*, el amor de nuestro protagonista por la Reina Nefertari cruza toda la novela, dejando a su paso un halo de amor platónico y eterno, que contrasta con algunas de las escenas eróticas y de amores contrariados que inundan algunos capítulos de la obra.²²³ Realmente, en toda la novela la única historia de amor que permanece a lo largo de todos los capítulos, y en definitiva lo que da unidad al relato, es la no consumación del amor del protagonista por la Reina Nefertari, ya que de hecho la Reina no llegará ni por asomo, evidentemente, a adivinar los sentimientos que provoca a su brazalete, puesto que por su propia condición de objeto está, por definición, incapacitado para amar. Se podría pensar que esto responde a la propia interpretación de Mujica sobre el amor y que el escarabajo, como personificación del autor, responde a estas premisas, en las que la consumación del amor es, prácticamente, imposible o difícilmente alcanzable. Como en la mayoría de las obras de Mujica el desamor es una constante que se repite una y otra vez, ya sea en forma de amores contrariados o de

dioses son felices... ya no son felices... —El mundo ha cambiado. No hay lugar en él para los dioses” (pp. 22-24).

²²² Cuatrecasas (1996), p. 18.

²²³ Como comenta acertadamente Matamoro: “Estética, inmortalidad, sexo y sacralidad van unidos en este eje temático. La obra estética ha sido sagrada y es, al tiempo, un ensayo del hombre por inmortalizar lo que ama y lo que teme, ambos efímeros. El sexo es la guía de lo estético, pues el amante se siente impulsado hacia el amado, en tanto éste representa un paradigma en la armonía que merece la inmortalización en la obra de arte. [...] Abundan en Mujica los objetos, los objetos descritos con morosidad y por medio de otros objetos, éstos verbales, que son las cadencias, los ecos, las repeticiones, las rimas deliberadas, las correspondencias y oposiciones en su prosa, detrás de la cual late el poeta del Canto a

amores tardíos, imposibles, desesperados, fuera del tiempo, que es en realidad lo que sucede con la estatua y el escarabajo, ya que cuando ambos sean conscientes de la simpatía y de los sentimientos que albergan el uno por el otro será demasiado tarde. De hecho, en la novela más celebrada de Mujica Lainez por la crítica, *Bomarzo*, esta imposibilidad para amar o ser amado es el eje central que recorre toda la obra: el duque jorobado que lo único que ansía es ser amado tal como es y por ello es capaz de las mayores atrocidades y crímenes. En *El unicornio* sucede exactamente lo mismo: el hada Melusina se enamora perdidamente de su propio descendiente y con el que no podrá nunca consumir su amor. Esto no solamente sucede en las novelas históricas, sino que es una constante en la narrativa de Mujica Lainez, quién tiene una predilección por este tipo de amores imposibles.

Para terminar la comparación entre ambas obras nos ocuparemos del estilo y del lenguaje. Se podría señalar que es Apuleyo un “narrador exquisito —aun adoleciendo de la pomposa y barroca ampulosidad de la «*africitas*»— por su gracia, su colorido y plasticidad, apoyándose, por un lado, en la sátira romana —aunque deja de utilizar el verso— y, por otro, en la novela helenística [...]”²²⁴. Esta definición sobre el estilo del autor latino se podría aplicar tal como está al estilo de Mujica Lainez y en especial a la obra comentada.

En la introducción a *El asno de oro*, Cuatrecasas hace una acertada, afirmación sobre la relación entre esta obra y la novela picaresca, pero antes de adentrarnos en el mundo de ésta, podríamos detenernos en la

Buenos Aires y de los traducidos sonetos shakesperianos, los alejandrinos de Racine y las réplicas de Matrivaux” (Matamoro [1982], pp. 238-240).

²²⁴ Cuatrecasas (1996), pp. 17-18.

sátira menipea²²⁵ y su influencia en *El escarabajo*. Como en la sátira menipea, el escarabajo va pasando de mano en mano de una forma más bien fortuita pero que conlleva el germen de la acción. Como muy bien señala Ilse Nolting-Hauff, en su artículo sobre la relación entre la novela picaresca²²⁶ y la sátira menipea²²⁷, el vínculo entre ambos géneros es indiscutible, y estos planteamientos se reproducen en la propia estructura de *El escarabajo*, reflejando la influencia de ésta, mediante la elección del narrador y la forma episódica. Se podrían traer a colación las palabras de Nolting-Hauff para ver el grado de influencia de la obra de Apuleyo sobre el desarrollo de la novela picaresca²²⁸:

Dabei verweist das Verwandlungsmotiv, das den *novellistischen* Kern des *Coloquio* bildet, auf Apuleius, der ausdrücklich zitiert wird. Auch Handlungsstruktur, Figurenkonzeption und einige rekurrente Einzelmotive entsprechen mehr den *Metamorphosen* als dem pikaresken Roman: die episodischen Handlungssequenzen sind nur teilweise schwankhaft, und die Ich-Figur des Berganza spielt in ihnen meistens eine eher passive Rolle, auch das Hungermotiv wird nur mäßig akzentuiert.²²⁹

Y como hemos ya señalado anteriormente en este trabajo, *El escarabajo* posee rasgos de la novela picaresca.

En lo referente a este tema, en primer lugar se podría mencionar el artículo de José Ignacio Badenes, “*El laberinto de Mujica Lainez*:

²²⁵ “Es típico de este género la mezcla de prosa y verso y la asociación de lo realístico-mimético con el elemento moralizador. Es también cínico el que la «predicación» sea de una comicidad burda o se valga de medios expresivos estafalarios” (Bieler [1992], p. 146).

²²⁶ “[Apuleyo] Su posterior influencia sobre Boccaccio, Cervantes, Lope de Vega, Baltasar Gracián y un largo etcétera, está fuera de duda y, en especial, la que ejerció sobre la novela picaresca española del siglo XVI” (Cuatrecasas [1996], p. 20).

²²⁷ Nolting-Hauff, Ilse: “Pikaresker Roman und menippeische Satire”, en *Die Pluralität der Welten*, München: Wilhelm Fink Verlag, 1987, pp. 181-200.

²²⁸ De hecho en *El coloquio de los perros* se cita la obra de Apuleyo.

²²⁹ Nolting-Hauff, Ilse: “Pikaresker Roman und menippeische Satire”, en *Die Pluralität der*

Novela picaresca neo-modernista”, que, como muy bien indica su propio título, se mueve en las coordenadas de la picaresca, además de las aportaciones de Francés Vidal en su tesis doctoral sobre el tema, quien comenta que:

En *El escarabajo* encontramos algunas de las características de la novela picaresca. Es episódico como ésta, se narra en primera persona, hay cierto carácter de crítica social, aunque en *El escarabajo* esas críticas se prolonguen en virtud de la longitud temporal, a la historia del hombre. El cambio de poseedor nos hace recordar los amos del pícaro. Pero en *El escarabajo* se añaden otros ingredientes que le permiten a la novela participar en cierta medida de la novela de aventuras. El punto de partida de la novela apoya esta visión de novela de aventuras. Cuando el Escarabajo se encuentra con la estatua de Poseidón en el fondo del mar mediterráneo le cuenta su vida para entretenerle.²³⁰

En el mencionado artículo de Badenes se hace alusión a la definición de la novela picaresca propuesta por Claudio Guillén, en la que “distingue entre la novela picaresca histórica, circunscrita a España y a los siglos XVI y XVII; la novela picaresca extendida por el tiempo y el espacio, la cual cubre otras épocas y otros países; y el mito picaresco, estructura novelística o situación dentro de la narrativa inspirada en la novela picaresca. Al primer grupo pertenecería, por ejemplo, el *Guzmán de Alfarache*; al segundo, *Tristram Shandy*; y, al tercero, un relato como el *Rinconete y Cortadillo* de Cervantes que, sin ser novela picaresca, acusa rasgos picarescos”.²³¹

Badenas en su artículo utiliza también las teorías de Wicks sobre la novela picaresca, quien propone ocho notas para discernir si una obra

Welten, München 1987, p. 191.

²³⁰ Francés Vidal (1986), p. 249.

²³¹ “*El laberinto* de Manuel Mujica Lainez: Novela picaresca neo-modernista”, *Hispania* 80, Washington 1997, p. 776.

pertenece al género o no, y éstas serían:

[...] la modalidad picaresca imperante, la estructura panorámica, el punto de vista en primera persona, el protagonista pícaro, la relación entre el pícaro y su ambiente, la galería de tipos humanos, la parodia de otras modalidades como el romance e incluso la picaresca misma y una serie de motivos y temas fundamentales.²³²

Nuestro escarabajo no cumple con todas las premisas enunciadas por Wicks²³³, pero sí posee tanto la estructura panorámica, el punto de vista en primera persona —ya que el escarabajo es quien nos va contando la historia de su vida, en forma casi autobiográfica y cronológica, aunque con muchísimos flash-back—, la relación entre el pícaro y su mundo —el escarabajo a pesar de compartir parte de su vida con los respectivos y distintos dueños que irá teniendo, siempre estará solo con el recuerdo de su primer dueño, la Reina Nefertari, o más bien incomunicado frente al mundo que lo rodea—, y por último la galería de tipos humanos —así en la novela se dan cita un elenco variadísimo de personajes que provienen de todas las capas sociales para darnos una visión global y totalizadora de la sociedad—. El escarabajo alterna su permanencia tanto en la clase baja, como en media y en la alta, con especial predilección por esta última.

Francisco Rico enumera también los distintos puntos de vista que le son propios a la novela picaresca y que se podrían ajustar igualmente a *El escarabajo*:

En cualquier caso, tema fundamental del *Lazarillo* y del *Guzmán* es justamente la formación del propio punto de vista que las rige: ambas

²³² pp. 776-77.

²³³ “Los temas de la picaresca según Wicks son el desengaño, la libertad, el hambre, la soledad radical y la picardía que se adquiere por la experiencia” (Badenes [1997], p. 778).

cuentan cómo el pícaro acaba por convertirse en escritor, por qué redacta una autobiografía, qué experiencias y rasgos del talento determinan la selección y el encadenamiento de los mismos episodios que refiere, el modo y el lenguaje en que los representa, el sentido que les otorga o les supone... Por ahí, trama, estructura, técnica narrativa, estilo, “tesis”, son siempre fases o versiones del punto de vista de Lázaro o Guzmán.²³⁴

Como se ha mencionado antes nuestra novela está dividida en secuencias cortas y episodios, es decir incluso se podría hablar de novela episódica, lo que nos lleva a pensar directamente en las novelas de aventuras. El elemento que da unidad al texto narrativo es el protagonista, cuyas andanzas él mismo narra, y cada nueva aventura coincide con el comienzo de un nuevo capítulo, que por así decirlo es única e independiente de las demás, pero se unen para formar un conjunto armonioso, es decir, siguiendo los parámetros de la novela picaresca. Hay que mencionar que Mujica Lainez era un buen conocedor y admirador de la literatura española del Siglo de Oro. De ahí que el esquema que utiliza en este libro sea, sin duda alguna, deudor del género picaresco: el protagonista, quien va pasando simultáneamente a lo largo de un periodo dilatado de tiempo por sucesivos dueños, cuenta sus desventuras y también sus aventuras con un objetivo didáctico. Y eso es prácticamente lo mismo que sucede en *El escarabajo*, ya que nuestro protagonista nos cuenta la historia de su vida y claro está la de sus dueños, no sólo para que aprendamos Historia —en el pleno sentido de la palabra— sino para que reflexionemos sobre la condición humana y su poca capacidad de los hombres para aprender de los errores. También se asemejan *El coloquio de los perros* de Cervantes y *El escarabajo* en la figura de Cipión y la de Poseidón, puesto que ambos cumplen un papel pasivo y

²³⁴ Rico, Francisco: *La novela picaresca y el punto de vista*, Madrid 2000, p. 160.

de meros espectadores. Ambos son testigos mudos de unas historias, y, como nosotros lectores, simples partícipes de las aventuras y desventuras de ambos: tanto Berganza como el escarabajo cambian regularmente de dueños, es decir, de una Reina a un soldado romano, de un pobre anciano a un joven poeta. Tanto Berganza como el escarabajo recorren todas las capas sociales debido a los diferentes amos, así ambos pueden recopilar una serie de experiencias y vivencias que sólo son posibles dentro de esa movilidad social. Así las afinidades entre ambas novelas *El coloquio de los perros* y *El escarabajo* se hacen más evidentes. Es obvio que existe una gran relación entre ambas obras, puesto que Mujica Lainez era un gran cervantista, de hecho su primera novela *Glosas castellanas* es un homenaje al escritor español, además de ser un buen conocedor de la obra, y de haberse pronunciado en reiteradas ocasiones sobre su deuda y admiración hacia Cervantes.

Resumiendo, las semejanzas más evidentes entre las dos novelas son, en primer lugar, la pareja de protagonistas: Berganza y Cipión, y el escarabajo y Poseidón; en segundo lugar la relación que existe entre ellos; en tercer lugar, quien cuenta la historia: en *El coloquio de los perros* Berganza y en *El escarabajo* el escarabajo, y quien la escucha: Cipión y Poseidón en ambas novelas.

Para confirmar nuestra idea, de la relación existente entre las tres obras mencionadas, citamos las palabras de Carrasco, quien pone en relación el *Coloquio de los perros* y *El asno de oro*, que nosotros extrapolamos a *El escarabajo* y a la deuda de ésta con las dos novelas:

Creo que es de un gran interés para la historia de la novela, como género, hacer un análisis semiótico de las técnicas narrativas de Cervantes y Apuleyo, tomando como base el *Coloquio de los perros* y *El asno de oro*.

Las dos obras se montan sobre una común infraestructura narrativa: el personaje central goza del doble estatuto de animal y de ser inteligente, y es al mismo tiempo el narrador.²³⁵

Igualmente en la introducción a *El asno de oro*, Cuatrecasas hace una acertada afirmación sobre la relación entre esta obra y la novela picaresca: “[...] el antiguo tema del hombre y del asno [...] hace de su escrito una de las grandes joyas de la literatura universal en la que se inspirarán numerosos escritores de la posterioridad, aparte de influir poderosamente en la novela picaresca española del siglo XVI”.²³⁶ Y como hemos ido viendo y comprobando a lo largo de este capítulo, también en la narrativa contemporánea y especialmente en *El escarabajo*.

Para concluir nos gustaría hacer una llamada de atención sobre la influencia de la novela de aventuras en la novela que analizamos.

El escarabajo posee elementos estructurales y temáticos, como ya se ha mencionado anteriormente, de la novela de aventuras, ya que el protagonista sufre una serie de avatares que nos recuerda poderosamente a las novelas de Alejandro Dumas —de hecho Mujica Lainez ha mencionado reiterativamente su relectura de los libros del escritor francés y su deuda con él— donde el protagonista, héroe por antonomasia, que desde el primer momento tiene las simpatías del lector, debe luchar contra la adversidad y un destino burlón ya sea para recuperar su honor, su hacienda, su enamorada o el amor de ésta, que enlazaría con la concepción de la novela en el autor argentino, al considerarla como un mecanismo de evasión.

²³⁵ Carrasco (1983), p. 177.

²³⁶ Cuatrecasas (1996), p. 17.

8. Influencias literarias en *El escarabajo*.

Mujica Lainez es uno de esos escritores en los que la huella y la admiración por otros autores es fácilmente rastreable, y no sólo en el aspecto estilístico, sino también en el uso de algunos recursos narrativos y temas²³⁷. En *El escarabajo* existe una clara conciencia de

²³⁷Cerrada Carretero, en su ya citada tesis doctoral, analiza exhaustivamente las influencias en la obra de Mujica Lainez, enumerándolas y explicándolas minuciosamente. Además intenta buscar apoyos biográficos para justificar y definir algunos aspectos concretos de la narrativa laineciana, dividiéndolas en tres grandes grupos: influencias culturales, influencias lingüísticas y estilísticas e influencias literarias (técnica y temas). Y a su vez, analiza cada uno de estos puntos. En el primer apartado entre las influencias culturales enumera: la cultura española (especialmente Cervantes), la cultura europea, la cultura americana. Todas de una forma u otra están presentes, con mayor o menor fuerza, en su obra y en su forma de concebir el mundo. En el segundo apartado, Cerrada Carretero nos puntualiza que por supuesto Mujica Lainez posee un estilo propio y un lenguaje literario personal, obviamente, pero se pueden registrar las distintas influencias en él de Enrique Larreta, Gabriel D'Annunzio, el profesor francés Charles Marie Bernard —profesor suyo durante sus años de bachillerato en Francia—, los redactores de *La Nación* (especialmente Leopoldo Lugones y Alberto Gerchonoff). Cerrada Carretero matiza en este apartado que bajo su punto de vista, la influencia de D'Annunzio es bastante poco rastreable, a pesar de que el propio escritor la mencione en reiteradas ocasiones. En el tercer apartado, Cerrada Carretero se ocupa de las influencias literarias más sobresalientes, que para él irían desde Proust a Dumas, Henry James y Virginia Woolf, pasando por la de su compatriota Jorge Luis Borges. Además subraya la poca influencia o nula de Joyce en Mujica y el desconocimiento de la literatura española contemporánea por parte del autor. Nosotros añadiríamos el nombre de Diderot para completar la lista. Así, el común denominador de estos grandes autores con nuestro autor se basaría en los siguientes aspectos, según Cerrada Carretero: “a -El mundo de la alta sociedad, presente en la obra de los cinco. b -Aspectos biográficos y temas que se repiten en ellos. Hay en todos ellos una especial manera de ver el mundo que se concretan en una serie de afinidades temáticas: la homosexualidad (tratada abiertamente por Mujica Lainez), ambigüedad en los juicios morales y sociales, cierta necesidad de burlar el mundo real, es decir, un cierto escapismo, el individuo, como tal, ante una situación que no acaba de asumir frente a un mundo hostil o desconocido, el artista o adolescente «puro» enfrentado a su destino a un ideal estético (muy frecuente tanto en Mujica Lainez como en Henry James), el tema del Tiempo, que es una constante en todos pero que cada uno lo desarrollará a su manera. Dentro de los aspectos técnicos y formales señala Cerrada Carretero que las coincidencias están más limitadas. Y respecto a los personajes, Manuel Mujica Lainez elige espíritus contradictorios, que manifiestan claramente su intimidad (aquí habría un cierto paralelismo con Proust), y concentra la mirada en detalles, anécdotas,... (en la misma línea que Virginia Woolf). Existe una influencia clara de Proust en la densidad lingüística con la que describe los objetos, pero mientras Mujica Lainez buscaba «el alma misma de las cosas», Proust atendía más bien «al reflejo que nuestra conciencia ha proyectado sobre ellas». Con Virginia Woolf le une la gran sensibilidad que ambos poseen. Además ambos eligen perros narradores, Cecil y Flush. Además la preocupación por el tiempo es una constante en estos escritores, especialmente en Proust, aunque en el tratamiento formal tanto el uno y como el otro novelista sea distinto, ya que en Proust el tiempo se convierte en «sustancia» y «materia» narrativa, y en Mujica Lainez no pasa de ser un elemento formal, menos en *De milagros y de melancolías*, donde alcanza incluso valores simbólicos, o en

adhesión y filiación a una tradición literaria, la europea. Dentro de ésta se podría hablar de dos grandes fuentes: la literatura española y la literatura francesa.

Dentro del panorama de las letras hispanas a lo largo de *El escarabajo* se encuentran diferentes ejemplos de esta filiación a la tradición, representada por la influencia de Manrique, Cervantes²³⁸, Quevedo, por citar algunos de los más importantes y conocidos. Además como apunta acertadamente Francés Vidal:

Es notable la presencia de los tópicos de la retórica medieval. No son del todo ajenos a la formulación intelectualizada de una realidad humana sentida y presentada con una gran diversidad de formas que producen tan diversos aspectos de una misma idea. Si recordamos el tópico “Ubi sunt” no deja de sernos familiares los famosos versos de Jorge Manrique. [...] Lo podemos comparar con la presencia de Casanova, el más famoso “Don Juan”. La descripción que nos ofrece Manuel Mujica Lainez de este personaje es una auténtica imagen del tópico que nos presenta Jorge Manrique.²³⁹

Nuestra interpretación coincide en muchos aspectos con lo expuesto por Francés Vidal en la cita anterior, pero llevaríamos aún más lejos la

Invitados en “El Paraíso” y El Gran Teatro, donde el tiempo se convierte en el eje de la estructura narrativa. Además Cerrada Carretero puntualiza que si el tiempo en Proust está perdido y hay que recuperarlo a través de la memoria inconsciente, en Mujica Lainez por el contrario se tiene un exceso de tiempo, reflejada en la gran cantidad de personajes inmortales que aparecen en su narrativa. Añadiendo que si Proust rescata el pasado desde un presente de conciencia, Manuel Mujica Lainez reordena el tiempo que ya posee desde un presente-futuro (por ejemplo en *Bomarzo* o *El escarabajo*). Pero por todas estas coincidencias y afinidades no debemos llegar a la conclusión de que Manuel Mujica Lainez sea un autor experimental o moderno, sino que se incluiría más en la corriente de Flaubert”, apunta Cerrada Carretero, pp. 1163-1169.

²³⁸ Guadalupe Fernández Ariza comenta que “se cierra el relato con la repetición de una técnica compositiva en la que se proyecta la preceptiva horaciana *Ut pictura poesis* (que retomara Cervantes), reivindicada para *El unicornio* por el esteticismo neomodernista del escritor” (“El unicornio de Manuel Mujica Lainez: Tradición literaria y constantes genéricas”, Separata de la *Revista Iberoamericana* 159 (Abril-Junio 1992), Pittsburgh 1992, [1992], p. 421).

²³⁹ Francés Vidal (1983), p. 147.

influencia del “ubi sunt” en *El escarabajo*, no sólo en la descripción de algunos personajes, sino en el mismo planteamiento estructural de la novela, concibiendo el “ubi sunt” realmente como leit-motiv, también mencionado por Francés Vidal como tema junto a la fama y la fugacidad de la vida.

E igualmente dentro del panorama a las letras francesas destacan nombres como Balzac, Diderot, Flaubert, Proust, Montesquiou, Huysmans.

Además, su adhesión a la literatura universal está más que probada: Apuleyo, Boccaccio, Dante, Shakespeare, Goethe y tantos otros autores consagrados por la tradición aparecen por las páginas de *El escarabajo*. Incluso como propone George O. Schanzer “this book places Mujica Lainez within the time-honored tradition of the Arabic frame narrative. A definition of the «Qasida» genre, recently applied to *Kalilah e Dimnah*, the *Decameron*, and the *Canterbury Tales*, also perfectly describes *El escarabajo*: «In a *qasida*, usually written in the first person, the speaker claims that he has either witnessed or actually experienced everything he describes. He often heightens the authenticity of his account by using names of real places and persons and depicting small details [...] Furthermore a *qasida* always contains elements of travel, of change, of motion [...] The episodes [...] are linked not by theme or location, but by a single point of view —that or the speaker who describes them»²⁴⁰. Planteamiento que nos parece interesantísimo y que enlaza con la influencia en *El escarabajo* de *Las mil y una noches*.

²⁴⁰*The persistence of human passions: Manuel Mujica Lainez's satirical neo-modernism*, London 1986, pp. 139.

Otra tesis doctoral sobre Mujica Lainez, la de Diana García Simón, analiza la influencia de Proust²⁴¹ —y la de Kafka—, de una forma exhaustiva y detallada, comparando textos de ambos autores. Es un trabajo interesante, muy bien documentado, pero que para nuestro estudio no deja de ser más que secundario ya que Diana García Simón se centra en la influencia del autor francés en toda la obra de Mujica. Lo que sí nos gustaría es señalar la admiración de Mujica hacia el escritor francés y los puntos de contactos entre ambos. De hecho, hay una anécdota contada por Oscar Hermes Villorde, el biógrafo oficial de Mujica, muy esclarecedora al respecto:

Manucho había leído (o releído) por esos años a Marcel Proust, Virginia Woolf y Henry James (“el maravilloso Henry James —decía— uno de los escritores que más me han apasionado”), y sus análisis psicológicos se habían afinado y ganado en flexibilidad. De su admiración por Proust bastará citar la anécdota de su amigo el escritor Juan Miguel García Fernández, a quien, estando en París, en 1967, le contó: “¿Vos sabés lo que me han dicho anoche? Que soy el Proust argentino. ¿Vos que opinás?” La felicidad con que lo decía, evitaba la respuesta.²⁴²

Esta anécdota ejemplifica la influencia y admiración hacia el escritor francés. Igualmente en la entrevista, ya varias veces citada, de Puente

²⁴¹“La relación entre Marcel Proust y Manuel Mujica Lainez es aceptada sin reserva, especialmente en las novelas del último sobre la alta sociedad porteña. [...] Igual que Proust recurre a *Las mil y una noches* para expresar el carácter maravilloso del momento. Además, ambos sugieren que el presente parece borrarse a causa de la memoria espontánea y asociativa. [...] Aquí parece que Mujica Lainez difiere un poco de Proust. Sin embargo, hallamos una diferencia notoria y una originalidad laudable. La memoria en la *Recherche*, a pesar de su sentido mágico, nunca es fantástica. Proust se refiere varias veces a la metempsicosis y aún en la primera página de su obra, pero el protagonista recuerda únicamente, los acontecimientos de su propia vida. Por contraste, en *Bomarzo* el narrador evoca no sólo los momentos de su vida actual, sino también lo acaecido en otra vida pasada. De esta manera Mujica Lainez renueva y da un sentido fantástico a la memoria asociativa proustiana” (Craig, Herbert: “Proust y Mujica Lainez: una memoria asociativa, *Cuadernos Hispanoamericanos* 409, Madrid 1982, pp. 101-106).

²⁴² *Manucho, una vida de Mujica Lainez*, Buenos Aires 1991, p. 188.

Guerra, Mujica comenta a propósito de una pregunta de éste, si reconoce alguna influencia literaria en su obra, contestando que:

—Sí, por supuesto. Por de pronto, la de Proust, en cuanto a la minucia para tratar de reconstruir el pasado y la psicología de los personajes. Muchas veces me han preguntado cómo definiría yo a *Bomarzo*. Yo creo que es una mezcla de Proust y de Alejandro Dumas, y no como alguien que ha dicho por ahí que mi obra es una mezcla de Enrique Larreta y de Hugo Wash: eso es un disparate. Se ve que no me ha leído, porque mi obra es mucho más complicada que eso.²⁴³

Centrándonos en *El escarabajo* nuevamente, su admiración por Proust lleva al autor a incluirlo en uno de los capítulos del libro, exactamente en el capítulo once “El bibliotecario y los reyes”:

—Este Proust... ¿cómo se llama...? ¿Michel? —le preguntó Montesquiou a Yturri.

—Me suena más Marcel.

—Marcel... No lo puedo soportar con su entrometimiento. Escritor... ¿acaso imagina lo que cuesta ser un escritor? No lo será jamás (p. 427).

Mujica lo presenta y lo describe desde el prisma de la ironía, tan característica a lo largo del libro, a veces incluso irreverente, cargada de posibles lecturas, con las que el escritor juega con el lector, que sí que conoce a Proust y su importancia en la Historia de la Literatura, por un lado, y por otro lado esa rivalidad entre escritores, Montesquiou y Proust. Esto enlaza perfectamente con la influencia de la literatura francesa²⁴⁴ en su obra, evidente y fácilmente rastreable, y es uno de los

²⁴³ Puente Guerra (1994), p. 16.

²⁴⁴ Guissepe Bellini señala refiriéndose a su vinculación a la literatura francesa: “Seguidor de Proust, Mujica Lainez no es un eco pasivo sino que aporta cualidades originales e inéditas de sensibilidad, acentuada por una clara conciencia de su argentinidad, por el

temas mejor tratados por la crítica especializada. En la siguiente cita de *El escarabajo* (se trata de un diálogo entre Pierre Benoit y de Montravel, nuevamente en el capítulo once) se puede volver a ver la filiación de Mujica a la literatura francesa y su admiración hacia este país y su cultura. De hecho prácticamente toda la acción del capítulo onceavo se desarrolla en Francia, concretamente en París, y la parte que tiene lugar en Buenos Aires con personajes franceses:

—¡Balzac!— lo reconvino— ¡Pórtese bien!

Se sorprendió el capitán de “L’Astrobale”:

—¿Balzac? ¿Cómo el novelista?

Aguzó la burla el amo del felino:

—Sí, pero no son parientes.

—¿Tan poco le gusta a usted el gran escritor?

—Al contrario; me asombra. Es un homenaje. Me fascinan los dos Balzac: el novelista Honoré, y mi gato. Verdaderamente, no lograría decir a cuál de los dos quiero más (p. 392).

Mujica en otra de las innumerables entrevistas que concedió coincidiendo con la presentación de su penúltima novela, reproduce en cierta manera el pasaje de *El escarabajo*:

—¿A quién se parece como novelista?

— A Balzac. Me siento más cerca de los escritores que no utilizan la novela para hacer experimentos sino para contar cosas. Y más próximo a las *Mil y una noches* que a muchos autores de hoy.²⁴⁵

Otra influencia presente en esta obra sería la de Denis Diderot y su *Les bijoux indiscrets* (en español traducido como *Los dijes indiscretos* o

sentido de una tradición viva y de la individualidad nacional” (*Historia de la literatura hispanoamericana*, Madrid 1985, p. 549).

Las joyas indiscretas) en *El escarabajo*. Mujica toma de la novela del enciclopedista francés, probablemente, la idea de la joya que habla — humanización de los objetos—, como muy bien se puede comprobar en el caso de *El escarabajo*, o como en *Les bijoux indiscrets* la joya que hace hablar, la cual no llega a tener lugar en la novela del escritor argentino. Ambas novelas tienen como protagonista a un anillo con extraordinarias cualidades, pero esta excepcionalidad se materializa de diferente manera, ya que mientras en la novela de Diderot la joya sirve para hacer hablar a los otros, exactamente, al género femenino, en la de Mujica la joya es la que habla, convirtiéndose en el narrador absoluto de la novela. En *Los dijes indiscretos* el anillo es el motor y el medio que desata las confesiones de los distintos personajes, siempre femeninos, pero en *El escarabajo* es el propio anillo el que cuenta y relata la historia. Existe, por lo tanto, una intención de narrar por parte del objeto inanimado, a diferencia de la novela de Diderot.

Con estas palabras nos adentraríamos en otro aspecto de la narrativa laineciana: la influencia de Enrique Larreta en su concepción de la novela y el lenguaje, que evidentemente nos lleva al Modernismo que caracteriza la obra de Mujica. Como ya se adelantó en la Introducción, Enrique Larreta fue además de amigo maestro e ídolo de Mujica²⁴⁵, aunque luego existirá un intento de distanciamiento por parte de éste. La influencia de Larreta en el primer libro de Mujica es evidente e innegable, de hecho incluso coinciden en los temas: *La gloria de Don Ramiro* de Larreta y *Don Galaz de Buenos Aires* de Mujica Lainez. George O. Schanzer en un interesante artículo pone de relieve las concomitancias y similitudes entre ambos autores, indicando que “ya

²⁴⁵ Guardia, María Asunción: “Amor de escarabajo”, *La Vanguardia*, Barcelona 1982, p. 46.

²⁴⁶ Naturalmente esta relación entre ambos autores, ya ha sido vista y tratada por la crítica especializada, y así Puente Guerra comenta que “de Larreta, Mujica Lainez hereda no sólo

es hora de señalar el lazo muy estrecho entre *La gloria de Don Ramiro* y la narrativa histórica neomodernista de Mujica Lainez”.²⁴⁷ Puente Guerra, por su parte, añade que esta influencia se podría extrapolar a la propia concepción de la literatura para Mujica y su estrecha relación con los cánones del Modernismo, que Mujica reactualiza y vigoriza, dando ese acento neomodernista a toda la novela :

El gusto por la recreación de períodos remotos que Mujica Lainez hereda de Larreta constituye uno de los puntos de contactos con el modernismo. [...] De los modernistas además asume las ideas del arte por el arte y cualquier tiempo pasado fue mejor, o por lo menos más fascinante. Como los modernistas, Mujica Lainez encuentra en ese pasado un refugio que lo aísla de una realidad a la que prefiere ignorar. Pero el contexto político y social que le ha tocado vivir a Mujica —el del ocaso de las grandes familias, el de los sucesivos gobiernos peronistas— no es exactamente el mismo que dio origen al modernismo, y en consecuencia la prosa laineziana adquiere ciertas características que le son propias. Mujica Lainez, que ha registrado la decadencia de la alta burguesía argentina, logra cristalizar en su literatura el ajado esplendor de una época ya desaparecida: la palabra se reviste así de un poder casi cabalístico que le permite recuperar ese *temps perdu*, inmovilizándolo para siempre en la obra de arte, invulnerable a los estragos del tiempo.²⁴⁸

Mujica asumirá de los modernistas la intención de producir belleza, de deleitar al lector con el lenguaje. De hecho, el mismo Mujica en una de sus muchas entrevistas comenta: “Quiero hacer feliz al lector con la belleza”.²⁴⁹

el gusto por la recreación del pasado, sino también un celo casi obsesivo en el manejo del lenguaje” (p. 30).

²⁴⁷“De la gloria de don Ramiro al desengaño de don Ginés”, *Romance Literary Studies*, Potomac 1979, p. 133.

²⁴⁸ Puente Guerra, pp. 29-30.

²⁴⁹ Pereda (1982), p. 5.

Esta postura estetizante que no sólo es propia de su literatura sino de su propia vida²⁵⁰, esta forma de concebir el arte, que lo enlaza como ya se ha mencionado con el Modernismo, lo une también al gran escritor argentino Jorge Luis Borges, coetáneo y amigo personal de Mujica, quien le dedicará un poema:

A Manuel Mujica Lainez²⁵¹

Isaac Luria declara que la eterna Escritura
Tiene tantos sentidos como lectores. Cada
Versión es verdadera y ha sido prefijada
Por Quien es el lector, el libro y la lectura.
Tu versión de la patria, con sus fastos y brillos,
Entra en mi vaga sombra como si entrara el día
Y la oda se burla de la Oda. (La mía
No es más que una nostalgia de ignorantes cuchillos
Y de viejo coraje.) Ya se estremece el Canto,
Ya, apenas contenidas por la prisión del verso,
Surgen las muchedumbres del futuro diverso
Reino que será tuyo, su júbilo y su llanto.
Manuel Mujica Lainez alguna vez tuvimos
Una patria —¿recuerdas?— y los dos la perdimos.

Para Mujica como para Borges la obra de arte se justifica por sí misma.²⁵² Puente Guerra, también, menciona las coincidencias entre

²⁵⁰ Es conocida la pasión, casi maniática, de Mujica Lainez por coleccionar objetos y estar rodeado de belleza. Su casa de El Paraíso en la sierra cordobesa, donde se retiró, era prácticamente un museo, y de hecho hoy en día es la sede de la Fundación Mujica Lainez y un museo.

²⁵¹ Borges, Jorge Luis: *La moneda de hierro*, en *Obras Completas*, Tomo III, Buenos Aires 1989, p. 133.

²⁵² En la entrevista ya citada de Puente Guerra, Mujica vuelve a hacer credo de fe de su forma de entender la literatura y el arte en general (Pregunta de Puente Guerra: “Te lo voy a plantear de otro modo: ¿qué función cumple para vos la literatura? Yo lo veo así; ya me dirás si me equivoco: en general, no te interesa la literatura «comprometida» sino que para vos la literatura, fundamentalmente, tiene que provocar placer estético. Respuesta de Mujica

ambos autores y opina al respecto que “autor de una literatura sólidamente asentada en los valores estéticos, Manuel Mujica Lainez eludió en forma sistemática, a lo largo de toda su vida, tanto el compromiso político como la adhesión a grupos, camarillas o cenáculos literarios. Borges, por su parte, escribió en el ya citado prólogo a *El informe de Brodie* unas palabras que Mujica Lainez pudo hacer suyas: “[N]o soy, ni he sido jamás, lo que antes se llamaba un fabulista o un predicador de parábolas y ahora un escritor comprometido [...]. Mis cuentos [...] quieren distraer y conmover y no persuadir”.²⁵³

En una entrevista con María Esther Vázquez, Mujica hace un resumen de su propia trayectoria pasada y su deseo de romper con estas fronteras, de poder elegir libremente sus temas, y que no sean solamente la Argentina, ni Buenos Aires, ni el mundo porteño, puesto que las novelas de la saga porteña están marcadas por la hegemonía de Buenos Aires, que actúa como personaje central e unificador, y que como muy bien menciona Schanzer éste ha podido ser el factor determinante del alejamiento parcial de la crítica especializada:

De hecho, el académico argentino no es un escritor desconocido. Autor de muchos libros, incluso de varios premiados y del “bestseller” *Bomarzo*, Mujica queda algo descuidado por los críticos, tal vez por fijarse excesivamente en sus obras de saga porteña la crítica argentina.²⁵⁴

Lainez: Exactamente, y ya lo he dicho otras veces. Lo que yo persigo es precisamente eso: darle un placer estético al lector. Además, lo hago porque no puedo dejar de hacerlo, porque es esencial para mí en la vida casi desde que nací: desde los cinco años ha sido así” (Puente Guerra [1994], p. 71-73).

²⁵³ Puente Guerra (1995), p. 34.

²⁵⁴ Schanzer, George O.: “Un caso de vampirismo satírico: Mujica Lainez”, en *Otros mundos, otros fuegos, Fantasía y realismo mágico en Iberoamérica*, Memorias del XVI Congreso Internacional de Literatura Iberoamericana, edición de Donald A. Yates,

Y en esto coincide nuevamente con Borges —y su alegato en “El escritor argentino y la tradición”—, como muy bien apunta Puente Guerra, opinión que suscribimos.

Mención parecen los ejemplos, constantes a lo largo del libro, de su vasta e inabarcable erudición y cultura, puesto que desde Miguel Ángel a Velázquez, de la Edad Media de Carlomagno a la Nápoles de Casanova, del París de Sarah Bernhardt al Buenos Aires colonial, por citar sólo algunos de los decorados y personajes más conocidos, abriéndonos el maravilloso mundo de la herencia cultural, desplegando el autor una erudición, un saber —a veces abrumador— que nos enseña los entresijos y recovecos de la Historia de nuestra cultura. Esta actitud estetizante es probablemente la que mejor defina a Mujica y a su obra. Leamos, para terminar, las palabras de Fernández Ariza que sintetizan magistralmente todo lo expuesto hasta ahora:

Sumergirse en la lectura de la obra de Mujica Lainez abre la posibilidad de realizar un maravilloso viaje en el tiempo, un regreso al pasado a través del testimonio fiel de las expresiones culturales, ya sean literarias, pintura u otras manifestaciones artísticas. Esas insignes muestras de diversas épocas se actualizan y vuelven a vivir, al ser nuevamente aprendidas, contempladas y asimiladas por un escritor que busca su ascendencia en ese *mare nostrum* ahíto de obras imperecederas.²⁵⁵

Michigan 1975, p. 153.

²⁵⁵Fernández Ariza (1992), p. 407.

9. Conclusiones y síntesis final

El escarabajo es, como ya se ha mencionado repetidas veces a lo largo de este trabajo, una novela de síntesis en la que convergen todos los temas aparecidos o presentes de una u otra forma en la narrativa de Mujica Lainez. Con esta obra el narrador argentino culmina su carrera literaria, convirtiéndose así *El escarabajo* en una especie de testamento literario

¿Qué es lo más sobresaliente de la obra?, ¿quizá la intención de abarcar toda la historia de la humanidad con los pros y los contras que esto supone? Mujica no logra plenamente su objetivo, ya que la Historia, ese material tan utilizado por el autor como sustrato narrativo, es inabarcable e infinito, como reconoce el propio escarabajo: él mismo es una síntesis del tiempo y de la inmortalidad, de la realidad y de la fantasía. A veces, Mujica no logra mantener el tono ligero y brillante de la mayoría de las páginas, y se deja llevar por un afán de documentación exhaustivo, que transforma así algunas partes de la narración en un conglomerado de información, que raya a veces con la pedantería.²⁵⁶

Entre los aciertos de la novela destacan la brillantez del lenguaje que alcanza en algunos pasajes la perfección, aunque esto no es extraño en Mujica, sino impronta y seña de su calidad literaria, debido a su manejo del idioma, que hace de la lectura de *El escarabajo* o de cualquier novela suya un auténtico placer, mediante el barroquismo y

²⁵⁶ Cerrada Carretero alude al respecto que “creemos, aunque pueda ser sólo una opinión personal, que la novela era en su origen tan pretenciosa como su engreído protagonista y que el autor se vio desbordado por su propio empeño en bastantes ocasiones. [...] en *El escarabajo* se observa también el afán, tal vez inconsciente y común a muchos escritores suramericanos, de demostrar en una novela lo cultísimos y lo europeos que son, a base de acumular en sus páginas —mejor o pero novelados— innumerables datos y referencias histórico-culturales” (pp. 532-533).

la exuberancia de las metáforas, convirtiéndose este placer en finalidad principal. Puesto que si por algo se caracteriza y se le puede definir, como hemos ido viendo a lo largo de este trabajo, es por su actitud estética, puesto que toda la obra de Mujica es una búsqueda en pos de la belleza. Su narrativa, y por tanto *El escarabajo*, busca, anhela, colecciona y reproduce esa belleza, convirtiéndose ésta en el canon literario del autor argentino.

El escarabajo no es en el pleno sentido de la palabra una obra total o una obra maestra, pero sí un admirable ejercicio de erudición, fantasía y humor, que nos devuelve la esperanza en una especie en vía de extinción: la literatura por el placer de la lectura.²⁵⁷

Con esta obra Mujica le otorga nuevamente al lector la posibilidad de recrearse en el lenguaje, en las descripciones, en la maravillosa historia de amor, en ese viaje a través de la historia, sin más objetivo que la de deleitarse y disfrutar de la novela.

Como obra de síntesis que es reproduce y revitaliza motivos y temas tratados ya en otras obras, haciéndose el autor una especie de homenaje a sí mismo y a algunas de sus obras, como a algunos personajes, convirtiéndolo en un guiño literario paradigmático. *Bomarzo*, *El Unicornio*, *Misteriosa Buenos Aires* aparecen ya como obras de ficción, ya como piezas de un engranaje: la propia obra de Mujica Lainez. La misma literatura se convierte en literatura: intertextualidad o mejor dicho autotextualidad.

Recapitulando, *El escarabajo* es sin lugar a duda un ejemplo de buen quehacer literario con sus respectivas faltas y carencias, pero una

²⁵⁷ Como menciona acertadamente J. L. M. sobre Mujica: “[...] es que Manuel Mujica Lainez entiende el género novelístico en su acepción más genuina, a la manera imaginativa y creadora de Cervantes. Piensa que sin imaginación difícilmente puede haber novela, que la novela es una reconstrucción fabulada del tiempo pasado, como nos enseñó Proust, no una

buena novela, como prácticamente toda su novelística. Carmen Ruiz Barrionuevo resume esta “necesidad de narrar”, ese anhelo por contar, como leit-motiv de su producción:

La muerte de Mujica Lainez vuelve a poner de actualidad una obra que si por algo puede caracterizarse es por la irresistible necesidad de narrar, concebida como una pasión, guiada por su amor al idioma, por sus dotes para la descripción plástica, que se encauza casi siempre por los derroteros de las sociedades en decadencia, o de pasados a los que se añora volver, o por lo menos curiosear, como si el fantástico túnel del tiempo pudiera proyectarse desde este siglo nuestro, y volver para siempre. [...] Lo que distingue a Mujica Lainez de sus coetáneos es su gusto clásico —su primera compilación de artículos, *Glosas castellanias* (1936) manifiesta una clara inclinación y minuciosas lectura de autores españoles—, [...]. Es preciso, creemos, entender la narrativa de Mujica Lainez como ligada a estos orígenes modernistas: se comprende así esa especial sensibilidad, ese gusto por lo antiguo, por lo decadente y aun por lo frívolo. La belleza de las cosas que adquieren vida en evidentes fetichismos en sus novelas posteriores, la necesidad de proyectarse en el objeto bello porque el ser humano sólo logra supervivencia mediante esa calculada sabiduría. Tras todo ello, no late sino una tenaz obsesión temporal en la común observación de la persistencia de lo inerte, y la búsqueda de un mundo perfecto a través de la imaginación, cuyos ingredientes, como en su novela *Los ídolos* (1952), se compondrán de acertadas dosis de realidad y fantasía; recordar, la memoria es el objetivo de estos personajes cuya salvación reside en el mundo contado y poetizado a su medida; son seres excepcionales, de exquisitas percepciones, de sensibilidades desproporcionadas, capaces de revelarse a sí mismo en su introspección y de percibir la magia de las cosas²⁵⁸.

Francés Vidal cree que en *El escarabajo* se pueden encontrar todas las décadas que cruzan la obra de Mujica Lainez, según la clasificación

amalgama de documentos sociológicos o periodísticos, más o menos bien escritos” (p. 48).

²⁵⁸ “Manuel Mujica Lainez, un narrador irresistible” en *Insula*, 39:450; Madrid 1984, p.10.

realizada por ella misma, y por ello en *El escarabajo* “se encuentran reunidos todos los temas que han preocupado a Mujica Lainez en cualquier grado y medida. El oficio de cronista que desempeña el Escarabajo lo acerca a la figura del autor, periodista y cronista en numerosas ocasiones”.²⁵⁹

El escarabajo supone todo Mujica Lainez comprimido, resumido, sintetizado, pero sin la idea de encorsetamiento según, Francés Vidal, frente a Cerrada Carretero, quien cree que en *El escarabajo*, el autor se repite y no logra terminar esta ambiciosa novela de una forma brillante. Nosotros nos encontramos más en la línea de Francés Vidal y creemos que *El escarabajo* es una novela completa que abarcaría todos los temas de la narrativa de Mujica Lainez. Jorge Cruz tenía razón cuando escribió ya en 1981, antes de la publicación de *El escarabajo* que:

Mujica Lainez trabaja ahora despaciosamente, con deleite, en su próxima novela, *El escarabajo*. Siempre fiel a sí mismo, nunca a la moda, aunque tantas veces haya estado de moda, ha emprendido la creación de una obra bien suya, cuyo plan, según se sabe, reitera alguna de sus obsesiones. Una piedra preciosa tallada en forma de escarabajo narra su historia. Fue rico ornamento de un collar de la reina Nefertari y, más tarde, engarzada en un anillo, pasó de mano en mano a través del tiempo, hasta nuestros días. Como en el cuento “Memorias de Pablo y Virginia”, de *Misteriosa Buenos Aires*, cuyo narrador es un ejemplar del relato de Bernadin de Saint-Pierre, la prosopopeya, o sea, la atribución de sentimientos y palabra a las cosas inanimadas, se convierte en recurso artístico de variadas posibilidades. Se suceden distintas etapas de la historia, la vida repite sus dramas y sus comedias y la Belleza triunfa como valor supremo. Por la Belleza, parecería decir, la historia merece ser contada y la vida merece ser vivida.²⁶⁰

²⁵⁹ Francés Vidal (1990), pp. 255-256.

²⁶⁰ “Manuel Mujica Lainez” en *Historia de la literatura argentina*, Buenos Aires 1981, p. 95.

Respecto a la influencia de Mujica, y en particular de *El escarabajo*²⁶¹, en la narrativa argentina contemporánea, nos hacemos eco de las palabras de García Simón, quién estudia detenidamente la huella de Mujica en el paronama de las letras argentinas, y como muy acertadamente propone “el valor de la narrativa de Mujica Lainez no se agota en la erudición de su prosa. Sus temas, sus motivos y reflexión literaria tienden un hilo conductor (quizá uno de los pocos, junto a Bioy Casares), entre el trabajo de los escritores agrupados alrededor de *Sur* (incluyendo a sus detractores) y la narrativa argentina actual. Se diría tal vez más acertadamente que tiende un *punte*, que conecta los dos puntos, haciéndolos viables para el lector, sin que imponga la necesidad de conocer el trayecto de cada una de las huellas dejadas en el camino allí abajo. [...] Hay mucho Mujica Lainez en las páginas escritas en los últimos veinte años: influencias debido a la admiración, como el caso de Abel Posse, [...] e influencias en Ricardo Piglia, por la compartida pasión por la literatura kafkiana, pero también por oposición a él [...]”.²⁶²

Pasando al estilo del autor, éste se caracteriza por un uso cuidadísimo del lenguaje y una especial predilección por todo tipo de paralelismos, empleando toda la paleta de figuras retóricas:

En cuanto a su estilo, se trata de una prosa riquísima, en cuanto a su expresividad, sobrecargada de elementos ornamentales. Y, sin embargo, resulta fluida y de atractiva lectura. El barroquismo expresivo de Mujica

²⁶¹ Se podría considerar la influencia de *El escarabajo* en la novela de Alberto Laiseca, *La hija de Kheops*, puesto que entre ambas existen muchos puntos en común: ambientación (ambas en el Antiguo Egipto), tono irónico, trama intemporal. (*La hija de Kheops*, Buenos Aires 1989).

²⁶² García Simón (1998), p. 165.

Lainez se suaviza con la inmensa elegancia de su prosa, la modernidad de su lenguaje y la belleza de su expresión literaria.²⁶³

Cerrada Carretero además pone de relieve el uso del adjetivo por parte de Mujica, otorgándole “una gran parte de la belleza estilística del autor se basa en el absoluto dominio del adjetivo, usado en todas sus formas posibles, [...] en el dominio de la enumeración, [...] pues en ella pone el autor de manifiesto su afán ornamentista y se desea de recrear el mundo a través de la palabra. Como es bien sabido, la palabra es creadora y las cosas renacen, se hacen patentes, por el mero hecho de ser nombrada”.²⁶⁴

La misma novela se definiría, en realidad, como una personificación extensa como propone también Cerrada Carretero²⁶⁵.

A lo largo de este trabajo se ha definido y caracterizado a Mujica y a su novela con el adjetivo “barroco” —barroco en su utilización del lenguaje, barroco por sus temas—, afirmación que mantenemos y propugnamos como seña de identidad, como Cerrada Carretero, a propósito de *El escarabajo*, comenta que “esta sintaxis prolija, compleja, es bastante típica del decir literario de Mujica Lainez y ello justifica el calificativo de escritor «barroquizante» que en ocasiones le hemos dado, sobre todo, en este libro”.²⁶⁶

²⁶³ Cerrada Carretero (1990), p. 578.

²⁶⁴ p. 585.

²⁶⁵ “son muy frecuentes en la prosa de Manuel Mujica Lainez las personificaciones, que confieren cierta magia a los objetos al convertirlos en seres dotados de cualidades humanas y capaces de realizar hechos propios solamente de los hombres. Por supuesto, todo el libro es una inmensa y fantástica personificación, pues no debemos olvidar —aunque así nos suele suceder— que todo nos es narrado por el escritor que ha recibido una amplia historia de un escarabajo de lapislázuli, inteligente y sensitivo” p. 588.

²⁶⁶ Cerrada Carretero (1990), p. 596.

Nos gustaría hacer una recapitulación final sobre el estilo en *El escarabajo*, haciendo nuestras las palabras de Francés Vidal²⁶⁷: “En *El escarabajo* al autor ha logrado amalgamar equilibradamente el tono trágico con la ironía alegre y desenfadada. El depurado lenguaje no solamente culto, sino también de una extraordinaria riqueza demuestra en la amplitud de términos, en la variedad, y el conocimiento de vocabulario muy especializado en diversas ramas y saberes una gran finura y sensibilidad. [...] Esta pormenorización de detalles hace de la novela un trabajo elaborado que inquieta e interesa a la vez. Podemos asegurar que es una novela sintética por cuanto otras ambientaciones que crearon el espacio propio de *Bomarzo*, de *El unicornio* o de *El laberinto*, se dan ahora en *El escarabajo* sin producir desorden en la estructura. El autor crea las claves suficientes para la lectura y el lector descubre la multiplicidad de posibilidades de un largo diario en estrecha intimidad con las confidencias de un Escarabajo testigo excepcional de la Historia de la humanidad”.

Además, quisiéramos hacer nuevamente hincapié en el uso de la ironía por parte de Mujica, convirtiéndolo en vanguardista e iconoclasta, y la influencia modernista en su prosa con la consiguiente superación de ésta, como rasgos diferenciadores de la obra de Mujica y especialmente en *El escarabajo*, pudiéndose incluso definir como novela neomodernista, por la reelaboración de las características y de los temas del Modernismo.

Para terminar, como muestra de lo expuesto y ejemplo de esta riqueza expresiva, cargada y dotada de una belleza casi perfecta, dejamos

²⁶⁷ Francés Vidal (1983), pp. 138-139.

hablar al propio escarabajo en su descenso al maravilloso mundo marino:

Empecé a descender, a descender, en el seno del agua tibia que a medida que bajaba se iba enfriando. Un mundo misterioso, enteramente nuevo para mí, me envolvía poético y peregrino, que metro a metro me distrajo del origen de mi agravio y de mi exasperación, o por lo menos me hizo postergar sus manifestaciones airadas. Ya habría tiempo, a la postre, para el desahogo con palabrotas e insultos. Por el momento, estupefacto y simultáneamente cómodo, cual corresponde a un egipcio clásico, en ese ámbito de magia y de hermosura, poblado de transparentes personajes inmersos que buceaban, se hundían, me besaban y desaparecían apresuradamente, me limitaba a descender, oscilando, girando, vacilando, besado, hocicado, arañado, lamido y toqueteado, al par que palidecían los colores, y que el universo, un caos inquieto y silencioso, opuesto al habitual hasta ese minuto, se tornaba azul, azul, definitivamente azul, con la pluralidad exquisita de los matices del azul, del embriagador azul, azul... azul como yo mismo, que estoy hecho de un azul que participa del turquí, del pavonado, del índigo, del zafiro y aun del celeste, según se me mire y haga rotar y juegue la luz sobre mis vetas; el mundo era encantadoramente azul, como yo, el Escarabajo, preferido de la Reina Nefertari (p. 14).

10. Bibliografía

10.1 Obras de Manuel Mujica Lainez

- Glosas castellanas*, Buenos Aires: Librería y Editorial La Facultad, 1936.
- Don Galaz de Buenos Aires*, Buenos Aires: Imprenta Francisco Colombo, 1938.
- Miguel Cané (padre): Un romántico porteño*, Buenos Aires: CEPA, 1942.
- Canto a Buenos Aires*, Buenos Aires: Editorial Guillermo Kraft, 1943.
- Vida de Aniceto el Gallo (Hilario Ascasubi)*, Buenos Aires: Emecé, 1943.
- Estampas de Buenos Aires*, Buenos Aires: Sudamericana, 1946.
- Vida de Anastasio el Pollo (Estanislao del Campo)*, Buenos Aires: Emecé, 1948.
- Aquí vivieron: Historia de una quinta de San Isidro: 1583-1924*, Buenos Aires: Sudamericana, 1949.
- Misteriosa Buenos Aires*, Buenos Aires: Sudamericana, 1950.
- Los ídolos*, Buenos Aires: Sudamericana, 1953.
- La casa*, Buenos Aires: Sudamericana, 1954.
- Invitados en "El paraíso"*, Buenos Aires: Sudamericana, 1957.
- Bomarzo*, Buenos Aires: Sudamericana, 1962.
- El unicornio*, Buenos Aires: Sudamericana, 1965.
- Crónicas reales*, Buenos Aires: Sudamericana, 1967.
- De milagros y de melancolías*, Buenos Aires: Sudamericana, 1968.
- Cecil*, Buenos Aires: Sudamericana, 1972.
- El laberinto*, Buenos Aires: Sudamericana, 1974.

- El viaje de los siete demonios*, Buenos Aires: Sudamericana, 1974.
- Sergio*, Buenos Aires: Sudamericana, 1976.
- Los cisnes*, Buenos Aires: Sudamericana, 1977.
- Letra e imagen de Buenos Aires* (con fotos de Aldo Sessa), Buenos Aires: Ediciones La librería La Ciudad, 1977.
- El brazalete y otros cuentos*, Buenos Aires: Sudamericana, 1978.
- El Gran Teatro*, Buenos Aires: Sudamericana, 1979.
- Los porteños*, Buenos Aires: Ediciones La librería La Ciudad, 1980.
- Más letras e imágenes de Buenos Aires* (con fotos de Aldo Sessa), Buenos Aires: Ediciones La librería La Ciudad, 1980.
- El escarabajo*, Barcelona: Plaza y Janés, 1982.
- Nuestra Buenos Aires/ Our Own Buenos Aires*, San Miguel de Tucumán: Ediciones La Gaceta de Tucumán, 1982.
- Jockey Club: Un siglo*, Buenos Aires: Ediciones Cosmogonías, 1982.
- Vida y gloria del teatro Colón*, Buenos Aires: Ediciones Cosmogonía, 1983.
- Placeres y fatigas de los viajes. I y II*, Buenos Aires: Sudamericana, 1984.
- Un novelista en el museo del Prado*, Buenos Aires: Sudamericana, 1984.
- Obras Completas*, Buenos Aires: Sudamericana, tomo I, 1978; II, 1979; III, 1980; IV, 1981; V, 1983.
- Páginas de Manuel Mujica Lainez seleccionadas por el autor*, introducción de Oscar Hermes Villordo, colección «Escritores argentinos hoy», Buenos Aires: Celtia, 1982.
- Los libres del Sur*, novela inconclusa publicada en *La Nación*, suplemento literario (9/9/1984), recogida como apéndice en Jorge Cruz, 1996.

- El retrato amarillo*, Madrid: Ollero y Ramos, 1994.
- Cuentos inéditos*, Madrid: Ollero y Ramos, 1994.
- Ángeles de Manucho*, Manuscritos. Fotografías de Raúl Shakespear. Selección de textos de Silvia Páez, Buenos Aires: Sudamericana, 1994.

10.2 Bibliografía general

- Alazraki, Jaime: “¿Qué es lo neofantástico?”, *Mester XIX*, Los Ángeles, 1990.
- Alonso, Dámaso: *Ensayo sobre la novela histórica. El modernismo en “La gloria de Don Ramiro”*, Madrid: Gredos, 1994.
- Alvar, Carlos: *Breve historia de la literatura española*, Madrid: Alianza Editorial, 1997.
- Anderson-Imbert, Enrique: “«Literatura fantástica», «Realismo mágico» y «Lo real maravilloso»”, en *Otros mundos, otros fuegos-Fantasia y realismo en Iberoamerica*, ed. Donald A. Yates, Michigan State University UP, 1975.
- Apuleyo: *El asno de oro*, Madrid: Espasa Calpe, 1996.
- Badenes, José Ignacio: “*El laberinto de Manuel Mujica Lainez: Novela picaresca neo-modernista*”, *Hispania* 80, Washington, 1997.
- Barasategui, Blanca: “Manuel Mujica Lainez, el pasado fantástico”, ABC, Madrid, 1982 (1-5-1982).
- Barthes, Roland: *S/Z*, Paris: Éditions du Seuil, 1970.
- Bellini, Guiseppe: *Historia de la literatura hispanoamericana*, Madrid: Editorial Castalia, 1985.
- Bieler, Ludwig: *Historia de la literatura romana*, Madrid: Gredos, 1992 (Primera edición española de 1971).
- Birulés, Fina: *Arthur Danto, Historia y Narración*, Barcelona: Paidós, 1989.

- Borges, Jorge Luis: *Discusión, Obras Completas Tomo I*, Buenos Aires: Emecé, 1989.
- Borges, Jorge Luis: *La moneda de hierro, Obras Completas Tomo III*, Buenos Aires: Emecé, 1989.
- Caillois, Roger: *Imágenes, imágenes*, Barcelona: Edhasa, 1970.
- Camozzi, Rolando: “*El escarabajo de Manuel Mujica Lainez*”, *Reseña*, julio-agosto, Madrid, 1982.
- Carrasco, Félix: “*El Coloquio de los perros /v./ El asno de oro: concordancias temáticas y sistemáticas*”, *Anales Cervantinos* 21, 1983.
- Cerrada Carretero, Antonio: *La narrativa de Manuel Mujica Lainez*, Madrid: Editorial de la Universidad Complutense, 1990.
- Cervantes, Miguel de: *Novelas ejemplares*, Madrid: Espasa Calpe, 1976.
- Conte, Rafael: *Lenguaje y violencia*, Madrid: Al-Barak, 1970.
- Cornejo-Parriego, Rosalía V.: *La escritura posmoderna del poder*, Madrid: Editorial Fundamentos, 1993.
- Craig, Herbert: “Proust y Mujica Lainez: una memoria asociativa”, *Cuadernos Hispanoamericanos* 409, Madrid 1982.
- Cruz, Jorge: “Manuel Mujica Lainez” en *Historia de la literatura argentina*, Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1981.
- Cuatrecasas, Alfonso: Traducción y edición de *El asno de oro*, Madrid: Espasa Calpe, 1996.
- De Miguel, María Esther: “Manuel Mujica Lainez: *El escarabajo*”, *Letras de Buenos Aires* (7/9/1982), Buenos Aires, 1982.
- De Villena, Luis Antonio: “El placer de la Literatura Entrevista con Manuel Mujica Lainez”, *Quimera* 25, Barcelona, 1982.
- De Villena, Luis Antonio: *Antología general e Introducción a la obra de Mujica Lainez*, Madrid: Ediciones Felmar, 1976.

- Del Prado, Javier (coordinador), *Historia de la Literatura Francesa*, Madrid: Cátedra, 1994.
- El Sur*, Homenaje a Manuel Mujica Lainez, Buenos Aires, 1986.
- Estébanez Calderón, Demetrio: Diccionario de términos literarios, Madrid: Alianza, 2001.
- F. M. R.: “Juicio crítico”, ABC (1/ 5/1982), Madrid, 1982.
- Fleming, Leonor: Introducción a *Los ídolos* de Manuel Mujica Lainez, Madrid: Cátedra, 1999.
- Font, Eduardo: *Realidad y fantasía en la narrativa de Manuel Mujica Lainez (1949-1962)*, Madrid: Porrúa, 1976.
- Francés Vidal, Sorkunde: “El escarabajo de Manuel Mujica Lainez entre la guerra y la inmortalidad”, *Letras de Deusto* 46, Bilbao, 1983.
- Francés Vidal, Sorkunde: *La narrativa de Mujica Lainez*, Bilbao: Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco, 1986.
- García Simón, Diana: *Paraíso, metamorfosis y memoria*, Frankfurt am Main: Peter Lang, 1998.
- Garganigo, John F: “Historia y fantasía en *El viaje de los siete demonios*” en *Estudios Americanos* 36, Sevilla, 1979.
- Guardia, María Asunción: “Amor de escarabajo”, *La Vanguardia*, Barcelona, 1982.
- Hamon, Philipp: “La construcción del personaje”, en *Teoría de la novela*, ed. de Eric Suya, Barcelona: Ariel, 1996.
- Hermes Villordo, Oscar: *Manucho, una vida de Mujica Lainez*, Buenos Aires: Editorial Planeta Argentina, 1991.
- J. L. M.: “La obra del argentino Manuel Mujica Lainez”, *República de las Letras* 10, Madrid 1984.
- Küpper, Joachim: “Ironisierung der Fiktion und De-Auratisierung der Historie. Manzoni's Antwort auf den historischen Roman”, *Poetica* 26, München, 1994.

- Laiseca, Alberto: *La hija de Kheops*, Buenos Aires: Emecé, 1989.
- Lukács, Georg: *La novela histórica*, México: Era, 1971.
- Manguel, Alberto: *Antología de la literatura fantástica argentina, narradores del siglo XX*, Buenos Aires: Editorial Kapelusz, 1973.
- Martínez, Nelly: “Realismo mágico y lo fantástico en la ficción hispanoamericana contemporánea”, en *Otros mundos; Otros fuegos - Memoria del XVI Congreso Internacional de Literatura Iberoamericana*, ed. de Donald A. Yates, Michigan State University UP, 1975.
- Matamoro, Blas: “Entrelíneas”, *Cuadernos Hispanoamericanos* 385, Madrid, 1982.
- Menton, Seymour: *La nueva novela histórica de la América Latina, 1979-1992*, México: FCE, 1993.
- Montaldo, Graciela: “La invención del artificio. La aventura de la Historia”, en *La novela argentina de los años 80*, ed. de Roland Spiller, Frankfurt Am Main: Vervuert, 1991.
- Mora, Rosa: “Vargas Llosa cuenta los entresijos de su nueva novela, mezcla de memoria y ficción”, *El País* (13/07/2001), Madrid, 2001.
- Nolting-Hauff, Ilse: “Pikaresker Roman und *menippeische Satire*” en *Die Pluralität der Welten*, München: Wilhelm Fink Verlag, 1987.
- Pereda, Rosa: “Entrevista a Manuel Mujica Lainez”, *El País* (23/5/1982), 1982.
- Piña, Cristina: “Los indicadores ideológicos en la obra de Manuel Mujica Lainez”, en *La periodización de la literatura argentina: problemas, criterios, autores, textos*; actas del IV Congreso Nacional de Literatura Argentina, Mendoza, 23-27 de noviembre de 1987/ Universidad Nacional de Cuyo, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Literaturas Modernas (Revista de literaturas modernas 5).
- Plutarco: *Vidas paralelas (Alejandro-César, Pericles-Fabio*

- Máximo, Alcibíade–Coriolano*, Madrid: Cátedra, 1999.
- Puente Guerra, Ángel: *Un aleph en la narrativa de Mujica Lainez: Bomarzo*, Ann Arbor Michigan, 1994.
- Puente Guerra, Ángel: “Manuel Mujica Lainez: Recuperaciones”, *Hispanamérica Revista de Literatura* 67, Maryland 1994.
- Quevedo, Francisco: “Amor constante más allá de la muerte”, *Poesía de España, la muerte y Dios*, Madrid: Emesa, 1980, p.113.
- Reinoso Aldao, Jorge: “Palabra y presencia de Manuel Mujica Lainez”, *Litoral de San Fe* (18/ 8/1963), 1963.
- Reis-M. Lopes: *Diccionario de narratología*, Salamanca: Ediciones Colegio de España, 1995.
- Revol, Enrique Luis: “La tradición fantástica en la literatura argentina”, *Revista de Estudios Hispánicos* 2, Montgomery, 1968.
- Rico, Francisco: *La novela picaresca y el punto de vista*, Madrid: Seix Barral, 2000.
- Ruiz Barrionuevo, Carmen: “Manuel Mujica Lainez, un narrador irresistible”, *Insula* 39:450, Madrid, 1984.
- Sánchez, Esteban: “Manuel Mujica Lainez presentó en Bilbao su *Escarabajo milenario*”, *El pueblo vasco*, Bilbao, 1982.
- Schanzer, George O.: “De la gloria de don Ramiro al desengaño de don Ginés”, *Romance Literary Studies*, Potomac, 1979.
- Schanzer, George O.: “Un caso de vampirismo satírico: Mujica Lainez”, en *Otros mundos, otros fuegos, Fantasía y realismo mágico en Iberoamérica*, Memorias del XVI Congreso Internacional de Literatura Iberoamericana, edición de Donald A. Yates, Michigan State University UP, 1975.
- Schanzer, George O.: *Manuel Mujica Lainez’s satirical neo-modernism*, London: Tamesis, 1986.
- Serra, Mónica E.: “España en el siglo XVII porteño”, *Signos*

XXV/31-32, Valparaiso, 1995.

—Souza, D. Raimond: *La Historia en la Novela Hispanoamericana Moderna*, Colombia: Tercer Mundo Ed., 1988.

—Tacconi de Gómez, María del Carmen: *Mito y símbolo en la narrativa de Manuel Mujica Lainez*, Argentina: Universidad Nacional de Tucumán, 1989.

—Todorov, Tzvetan: *Introducción a la literatura fantástica*, México: Editorial Coyoacán, 1999.

—Vázquez, María Esther: *El mundo de Manuel Mujica Lainez*, Buenos Aires: Editorial de Belgrano, 1983.

—Vax, Louis: *Arte y literatura fantástica*, Buenos Aires, 1965.