

## *Bomarzo: el Renacimiento italiano en la pluma de Mujica Láinez*

MARÍA CABALLERO  
Universidad de Sevilla

En este trabajo con el que quiero sumarme al homenaje a un colega al que aprecio muy sinceramente, mi buen amigo el doctor Luis Sáinz de Medrano, me propongo un nuevo acercamiento a una gran novela, *Bomarzo*, texto publicado en 1962 por el escritor Manuel Mujica Láinez y que considero la cumbre de su narrativa. Mi deseo es enfocarlo a la luz de ciertos planteamientos de la nueva narrativa histórica<sup>1</sup>, concretamente de aquellos que, partiendo de la deconstrucción, interpretan el texto como fundación escritural que reescribe la historia<sup>2</sup>. Y, dentro de esos parámetros, enmarcar su novela en el contexto de la *fundación/deconstrucción* de la identidad personal y colectiva que el escritor ya había abordado desde sus primeras obras y cuyo objeto está intrínsecamente relacionado con binomios como la búsqueda/desencanto o la construcción/deconstrucción del país, nacionalidad e historia argentinas.

En esa búsqueda de la utopía, Mujica abordará la cultura argentina desde sus inicios, desde la fundación de la ciudad de Buenos Aires. En un segundo momento y en la denominada «saga argentina», intentará recuperar sin éxito

---

<sup>1</sup> Muy de moda en Hispanoamérica. Vid. al respecto: S. Menton. *Latin America's New Historical Novel*. Austin, University of Texas Press, 1993 (trad. *La nueva novela histórica de la América Latina, 1979-1992*. México, FCE, 1993; F. Ainsa (coord.). *La novela histórica*. Cuaderno de Cuadernos, 1. México, UNAM, 1991; D. Balderston (ed.). *The historical Novel in Latin America*. Maryland, Hispamérica, 1986. Por lo que se refiere a las actas de congresos, son importantes las del *XXVI Congreso Internacional del I. I. L. I.* (New York, 1987), *III Congreso Internacional del C. E. L. C. I. R. P.* (Regensburgh, 1990), las del *C. R. I. A. R.* del 91; o los números momográficos de la revista *América* (París, 1996) y el *U. R. A.* (Poitiers, 1996).

su propia clase social, el mundo decimonónico que se derrumba ante el progreso contemporáneo. En la tercera entrega de su proyecto narrativo volverá al viejo continente para rescatar, tras el fracaso americano, una parte de sus raíces que identifica con el universo italiano y a cuyas fuentes se acude en *Bomarzo*. Vamos, pues, por partes.

### La génesis del texto

Podría pensarse que al finalizar la escritura de la denominada saga argentina, el creador no ha logrado encontrar un sustituto a la sangre europea de su estirpe. Lo que debería haber significado el final de la eterna dependencia, no ha supuesto sino la desintegración de su propia clase social, frívola, desarraigada y a esas alturas ya sin proyecto nacional. No hay alternativas en los márgenes, porque los criados y personajes de nivel inferior que van, paulatinamente, apoderándose de la casa —en la novela homónima—, se degradan sin ser capaces de desenvolver su propia visión del mundo.

Un viaje ocasional a Italia el 13 de julio de 1958 le permitirá «recuperar la vida distante de Vicino Orsini, en mi memoria —son sus palabras— (...); el deslumbramiento me devolvió en tropel las imágenes y las emociones perdidas»<sup>3</sup>. Mujica vuelve al pasado, a la raíz europea que nunca quiso perder, para reencarnarse —mejor para sentirse la reencarnación— de un maquiavélico Orsini, príncipe de la Italia renacentista, dueño del feudo de Bomarzo. En realidad se trata de buscar más allá, en el espacio y el tiempo originarios, esas raíces que permitan *fundar de nuevo la propia estirpe*. Fundarla a dos niveles: el vivencial y el de la escritura. Y por si no fuera suficiente, revalidar incluso la primera fundación de Buenos Aires, al corporeizar a Don Pedro de Mendoza como un caballero que temple sus primeras armas en Italia, bastantes años antes de su aventura americana (pág. 221).

Si el cronotopo no tiene nada que ver con el que preside su narrativa anterior, la intencionalidad primera une los textos argentinos con este *Bomarzo*:

<sup>2</sup> La bibliografía al respecto es inabarcable. Me refiero a planteamientos que tienen mucho que ver con Linda Hutcheon: *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*, New York-Londres, Routledge, 1988; o con Hayden White: *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth Century Europe*. Baltimore, The John Hopkins University Press, 1973 (trad. *Metahistoria. La imaginación histórica en la Europa del siglo XIX*. México, FCE, 1992).

<sup>3</sup> M. Mujica Láinez. *Bomarzo*, Barcelona, Círculo de Lectores, 1985, pág. 532. En adelante citaré en el texto por esta edición.

existe un rito fundacional, de una familia con auténtico orgullo de stirpe y orígenes cuasimíticos anclados en la tierra:

Nuestro primer antepasado, un jefe goda, tuvo un hijo que fue amamantado por una osa y a quien llamaremos Orsino. De él descendemos. La leche de la Osa nutrió nuestra sangre. O procedemos de Cayo Flavio Orso, general del emperador Constancio. Es posible. Pero la Osa es nuestra. Nadie nos la quitará. No la hemos incorporado a nuestro escudo —el escudo de la rosa y la sierpe—, mas la hemos conservado, multiplicándola, en la pareja de osos que sostienen nuestro blasón, los soportes, como se dice en heráldica. Somos *editus ursae*, engendrados por la Osa... (págs. 16-17).

La lectura del texto que acabo de citar ya le da la pista al lector del doble movimiento que recorrerá la escritura: la creencia en los orígenes mítico-heroicos se ve corroida por cierto escepticismo postmoderno, visible en el tono del narrador y en la necesidad de aceptar varios posibles orígenes. Pero sobre todo es cuestionada desde la raíz por la propia formulación textual. En efecto, el párrafo al que me refiero se abre así: «Los *cuentos* de mi abuela Diana que me fascinaban más hondamente eran los que aludían a los orígenes de mi clan» (pág. 16). Mito y leyenda se entrelazan, descansando en palabras, meros «cuentos» —invenciones, en definitiva—...

Los osos protectores «los osos vigilantes de los Orsini, cuyo áspero pelaje se disimulaba en la sombra de las galerías. Me seguían con suave cautela, enormes y mudos. Me cuidaban —recordará el duque— (...) marchaban detrás de mí en Bomarzo (pág. 17). Y «de tanto andar entre osos de piedra, de madera, de terciopelo y de oro» (pág. 183) que le comunican una ficción de fortaleza, el duque se siente un osezno, el «*editus Ursae* (...) ante quien los osos levantaban a lo largo de los palacios y los parques, la rosa del escudo familiar» (pág. 217). Tal vez por ello, el colmo de la degradación —la inversión de los términos— resida en la escena en que el duque y su prima Violante disfrazan a un oso de patriarca y le coronan con flores en una fiesta que no es sino una bufa mascarada (pág. 333).

### La inmortalidad, dádiva y cárcel

El otro animal relacionado con el duque es la lagartija, la salamandra símbolo de inmortalidad (pág. 275). Porque la *inmortalidad* preside la vida

del duque, y preside asimismo el texto como eje escondido. Inmortalidad que se desprende al menos de tres cauces: el horóscopo que Sandro Benedetto elaborara con ocasión de su nacimiento (pág. 10); las cartas que el alquimista Juan Dastyn envió a Napoleón Orsini hacia 1340 (págs. 266-267); y la oscura sentencia de la monja visionaria de Murano: «*Dentro de tanto tiempo que no lo mide lo humano, el duque se mirará a sí mismo*» (págs. 284, 531). Por no citar los reiterados comercios con el diablo y la magia de su servidor y amigo Silvio, que le asegurará, una y otra vez, que nunca habrá de morir (pág. 239). La vida de Pier Francesco se convierte en la aventura de un elegido (pág. 26) que compensa así las limitaciones físicas —su monstruosa giba, «una traición de lesa majestad al decoro y al señorío de la parentela» (pág. 25), según su padre quien le ha destinado a desaparecer (pág. 178)—. No obstante, ese airado padre reforzará la profecía al reiterar una y otra vez «los monstruos no mueren» (pág. 179).

Pero ¿qué inmortalidad le aguarda realmente al duque? A través de los personajes que rodean al protagonista, el lector recibe varios mensajes que son otras tantas interpretaciones de un asunto difícil de creer: se trata de la inmortalidad que confiere el amor (pág. 341) —dicen unos—; debe ir unida a la belleza (pág. 276) —piensan otros—; es «la sucesión en el tiempo. Somos eslabones de una cadena inmensa —le dirá en el lecho de muerte su abuelo el cardenal—. Cuando tengas un hijo serás inmortal» (pág. 318). Aquellos que utilizan la magia, que intentan conseguir un «golem», la relacionan con la reencarnación (pág. 154). Para el narrador una cosa está clara y es que la inmortalidad la confiere la escritura:

¿Acaso no se descontaba mi anulación; no se calculaba, por mi quebranto descaecido, que viviría poco? ¡Y qué equivocados estaban los cuatro Orsini en lo que a eso concernía, pues quién iba a sugerirles la extravagante idea inverosímil de que algún día (ahora) yo escribiría sobre ellos, en tanto que ellos estarían muertos, bien muertos, reducidos a polvo, con cuatro siglos de muerte y de olvido encima y sin nadie más que yo para recordarlos (págs. 24-25).

### El estatuto del narrador

Esta cita puede servir como trampolín para abordar de lleno el *estatuto del narrador*, desde mi punto de vista una de las cuestiones más interesantes

de la novela. Ya en las primeras páginas se definen como *memorias* (pág. 13) de quien escribe «en la quietud de mi biblioteca, frente a la reproducción del retrato de Lorenzo Lotto» (pág. 27). Un personaje único en su linaje, que «puede ahora escribir su vida de hace cuatro siglos» (pág. 36), «con mano temblorosa» (pág. 147), consciente del desdoblamiento temporal entre las gestas vitales que relata, y la escritura (págs. 319, 339, 371):

Debo proceder cronológicamente, para no olvidar nada. Quien consiga reconquistar como yo, en la lejanía fabulosa del tiempo, su pasado perdido, será como un pescador privilegiado que ha descubierto un escondite precioso de madreperlas en el secreto del agua profunda y que, luego, una a una, las va mostrando (pág. 374).

Se trata de un narrador culto, acostumbrado a confrontar sus vivencias con el arte: los libros, los cuadros, la escultura. Es asimismo letrado, y pertenece al siglo XX ya que los términos de comparación que utiliza incluyen el *surrealismo* y el *pop-art*. Pero no es sólo eso; al estar situado fuera del tiempo, sus ojos abordan e interpretan la realidad a través de los objetos culturales de cuatro siglos, con preferencia por el Renacimiento y Barroco: Benvenuto Cellini (pág. 61, 297), Tiziano (pág. 271, 364), Lorenzo Lotto (pág. 62, 282-283), Miguel Ángel, Ariosto (pág. 324, 530), Cervantes, Paracelso, Fulvio Persico (págs. 398-399), Pablo Giovio (pág. 193)... son los puntos de referencia al respecto. Cobran vida como personajes, como seres que han tenido una relación con el duque a distintos niveles: así, por ejemplo, Paracelso se convierte en paciente médico que, a lo largo de varios meses, sana la misteriosa enfermedad de Vicino, mientras intercambia sus conocimientos con él. En otros casos las referencias son mucho más puntuales, como sucede con Miguel Ángel, al que se le propone pintar Bomarzo y responde con una negativa amparándose en el escudo de sus ochenta años.

### **El destinatario. La puesta en escena de la historia**

Todo el Renacimiento italiano<sup>4</sup> y las miles de referencias que se vienen comentando desfilan ante los ojos del lector, *destinatario* impertérrito, juez

---

<sup>4</sup> Vid. E. Montero Cartelle. «El mundo renacentista en Bomarzo de Manuel Mujica Láinez», *Anales de Literatura Hispanoamericana*, nº 18, Madrid 1989, págs. 171-180.

y testigo de lo que se representa ante sus ojos. El narrador cuenta con él (págs. 307, 372, 378, 525), le interpela (pág. 36) o se defiende (pág. 139, 315, 330).

Porque las memorias despliegan un gran panel, hacen revivir para él como si de una representación dramática se tratara, la intrahistoria de la Italia renacentista, poblada de seres apasionantes. Por ejemplo, el relato del traslado del «David» de Miguel Ángel por las calles de Florencia, en boca del padre del duque, se convierte en un alegre carnaval bullanguero que, por un momento, logra abatir las barreras que separan eternamente al hijo del padre (págs. 41-43). O la llegada a la corte de los Médicis en Florencia por parte del duque y su séquito —en el capítulo II— se reviste de teatralidad (págs. 72-75)... Y ello, en el marco de la gran Historia: tres papados, el saqueo de Roma por Carlos V, la coronación del emperador en Bolonia, Lepanto... constituyen el contexto para que la escena cobre vida y se llene de color. Paradójicamente, el relato consigue fijar, apresar, inmovilizar como en un cuadro esa vida bullente que el narrador transmite (pág. 301).

### **La visión postmoderna de la historia y el cuestionar el documento por parte del narrador**

De cualquier forma, son avatares de la ficción y, por tanto, sin interés especial desde el estatuto del narrador. Pero —y esto es lo importante— abandonando el plano del personaje y retornando al punto de vista del narrador, gracias a los cuatro siglos de distancia que le separan de los acontecimientos, éste verifica, matiza o contradice tanto los hechos como las versiones que de ellos han pasado a la gran Historia... Es decir, la pintura, el libro sirven para certificarlos, en unos casos; pero en otros, hay un cuestionamiento del documento, un hacer ver al lector que las cosas no necesariamente fueron como el documento hace creer. El documento puede ser falaz, ayudar a consagrar una versión torcida de los hechos. Pondré dos ejemplos: al ser presentado al emperador en Bolonia, poco antes de la coronación, el duque lo visualiza a través de la lectura de Pablo Giovio, confirmando su impresión primera:

El emperador no dijo una palabra. Me sorprendió la palidez de sus treinta años, el color plateado que Pablo Giovio cita, el frío de sus ojos azules, el mentón heredado... (pág. 193).

En el polo opuesto, el narrador hace patente su desacuerdo con una interpretación histórica, o la completa para que haga honor a lo que él cree ser la verdad:

Cinco años más tarde, cuando Cellini fue detenido y encarcelado en el Castel Sant'Angelo, bajo la custodia de un gobernador loco que se creía murciélago, ello se debió —el propio Benvenuto lo consigna en sus memorias— a intrigas de Pier Luigi. El artífice se refiere en su libro a que Farnese lo acusó de que, durante el saqueo de Roma, en ese mismo castillo donde luego sufrió una cárcel larga, había robado pedrerías vaticanas por valor de ochenta mil ducados. Era en realidad un pretexto absurdo. La verdadera —que ignoro por qué no ha sido apuntada por Benvenuto en su obra prolija— brotaba del odio que nació entre los dos en Bomarzo (pág. 297).

Se enmienda la escritura —el documento— histórico para, además, dar consistencia y verosimilitud, engrandecer la historia de Bomarzo. Respecto a este asunto, escondido tras su narrador, Mujica expone su teoría narratológica de forma contundente, en un momento del texto:

Dedúcese de ello lo difícil que resulta juzgar a un hombre, después de muerto, por los escasos documentos que flotan, absurdos, inconexos, arbitrarios, en la vaguedad de su estela. El biógrafo arma su *puzzle* a conciencia, valiéndose de los incoherentes, deshilvanados testimonios escritos que el capricho del azar preservó, y el resto, la intimidad del personaje y a menudo sus rasgos y datos esenciales, se le escapan. Cree haber apresado en las redes de la erudición y de la exégesis a alguien con quien lo vincula cierta incalculable afinidad, muerto hace muchos años, y no hace más que recoger los *fragmentos heteróclitos* de un naufragio. Si el inspirador de ese estudio pudiese apreciar el fruto de las investigaciones, estupefacto, no se reconocería (pág. 466. El subrayado es mío).

Esos «fragmentos heteróclitos» como únicos supervivientes del naufragio del «documento» remiten a una visión postmoderna de la historia y, como tal, esta cita y el planteamiento histórico-narrativo que conlleva permiten enfocar Bomarzo dentro de la *nueva narrativa histórica* —con toda la especificidad y las cautelas pertinentes—. Volveré sobre ello más adelante, al hablar del papel de la escritura en la configuración de la «historia» personal y colectiva...

## El fin de la utopía

Retomando de nuevo el hilo conductor que llevaba —es decir, la focalización del pasado a través del arte o la literatura—, habría que decir que el narrador de la novela del argentino utiliza las referencias literarias para reinstalarse melancólicamente en una época en que eran posibles los lances de amor y caballería; para revivir un mundo en que la fantasía poética y la ilusión convivían con naturalidad. Su estatuto de personaje del siglo XX le permite ver el Renacimiento como el fin de la utopía, el momento en que realidad y ficción van a codificarse en bloques enfrentados. Ariosto con los *Orlandos* —citado varias veces en el texto— simboliza la glorificación del espíritu caballeresco inexorablemente abocado a la destrucción, devorado por un mundo *moderno* que carece de ideales. Así, cuando el pirata Barbarroja invade Italia llegando hasta Fondi, el castillo de los Colonna en que estaba recluida la bellísima Julia Gonzaga, el narrador apostilla lo siguiente:

Este cuento de piratería y de amor hubiera excitado la imaginación del Ariosto y le hubiera inspirado numerosas estrofas memorables, si no mediara la circunstancia fundamental de que, cuando se produjo, hacía un año que Ariosto dormía eternamente. Pero, aunque él no haya podido narrarlo y cantarlo, todo el episodio tenía un aire ariotesco, tan entremezclados están en él la realidad y la fantasía poética. Acaso para compensar la insistencia con que a la sazón la realidad quitaba color a la fantasía (porque el mundo se volvía cada vez más *moderno*) y acaso porque el materialismo de los móviles de muchos comerciantes disfrazados de príncipes y de guerreros destruía las líricas quimeras que habíamos heredado de nuestros antecesores medievales, dejándonos de ellas sólo las cáscaras vacías, de repente se suscitaba un hecho así, hermoso y solitario, que exaltaba a nuestra época y la proyectaba en el tiempo hacia los áureos siglos de la auténtica caballería cuya nostalgia iluminó a Ariosto. Y lo mismo que el *Orlando* es un adiós nostálgico a la edad en que la realidad y la fantasía eran inseparables porque formaban una esencia única, sucesos minúsculos y maravillosos como el que motiva estas reflexiones, al desarrollarse repentinamente y encender de mágica claridad reverberante la atmósfera cotidiana del mercado prosaico del mundo, simbolizaban también, con sus últimos brotes esporádicos, la despedida desconcertada de una época en la que lo real y lo fantástico empezaban a clasificarse en distintos ficheros para siempre, a una época en que la generosa ilusión hizo flamear los estandartes poéticos (págs. 324-325).

Esa es la época en que le hubiera gustado vivir a Manuel Mujica Láinez. Por medio de sugerencias se va estableciendo la doble dependencia: si el duque desea ser un personaje de Ariosto, el argentino quisiera haber vivido en el mundo de ambos, exquisito y perverso, que le fascina. Creo que existe un pasaje en *Bomarzo* teñido de referencias librescas —porque Mujica maneja la *intertextualidad* a la perfección— que puede ejemplificar lo que comento ahora: es aquél en que, despojado de todo —requisito «sine qua non» de la inmortalidad (pág. 280)—, Pier Francesco Orsini se interna en su Bosque para beber el cáliz que le hará inmortal. Deberá introducirse en el umbral mítico, representado por una testa monumental que, a su vez, duplica los rasgos demoníacos entrevistados tiempo atrás en el espejo de la propia habitación. Tras el ritual lleno de guiños al lector —el *lasciate ogni pensiero* dantesco—, llega el momento de ingresar en el interior, sin angustia, con «una bienandanza incomparable». Y ¡cómo no! el duque siente que corporeiza el *Orlando furioso*:

Se insinuó delante de mí, como una alegórica pintura de Botticelli, la escena del *Orlando Furioso* en que Astolfo obstruye la entrada del Infierno con árboles de pimienta y plantas de amono, para que las arpías no escapen de su prisión, antes de ser recibido en el Paraíso por San Juan. La diferencia fincaba en que yo quedaría adentro, con las arpías (pág. 530).

La *intertextualidad* sirve para invertir los signos: la salvación es condena, «un fin paradójico, tan digno de la contradicción de mi vida, tan perfecto, tan propio para fascinar, con su exacta estructura, al poeta que soñé ser, que a pesar de mi espanto —dirá el duque narrador— sonrei» (pág. 531). El continuo desdoblamiento del narrador que visualiza a su personaje desde el futuro, se mantiene en el trágico momento final. Porque la vida es arte e interesa de cara a la posteridad... Pero la fascinación que ejerza sobre las generaciones futuras, sobre el propio argentino, nunca será producto del intelectual armonioso, amante de la Belleza —que también lo fue—, sino del satánico personaje empeñado siempre en sobrepasar los umbrales de lo establecido<sup>5</sup>.

---

<sup>5</sup> Vid. G. Schanzer. *The persistence of human passions: Manuel Mujica Láinez's satirical neomodernism*, London, Tamesis Books, 1986.

## El desdoblamiento temporal. La anhelada inmortalidad

Pero dejemos, un momento aún, la tortuosa y polisémica personalidad del duque para acabar de perfilar un par de cuestiones relacionadas con el *estatuto del narrador*. Al oscilar y desdoblarse entre dos épocas —el Renacimiento y el mundo contemporáneo—, conoce la historia de los cuatro siglos entre los que se mueve en una *acronía* cuasiolímpica. Plantear el asunto del anacronismo —a pesar de las declaraciones del propio autor que aseguró haber vivido, tras la necesaria y exhaustiva investigación de bibliotecas y archivos, en el terror del posible anacronismo— está fuera de lugar. El narrador se mueve con soltura al margen del tiempo, utilizando reiteradamente la *prolepsis* narrativa (págs. 18, 81, 96, 118, 127, 147, 202, 269, 281, 334, 391, 410, 413, 501...). Es decir, avizora el porvenir; adelanta en la escritura lineal el futuro de un personaje, o el devenir histórico de una comunidad como la «signoria fiorentina». Éste es un recurso estructural que vuelve a dar el tono de la *nueva novela histórica*, en que las marcas escriturarias en el texto adquieren prioridad sobre la materia narrativa.

En resumen: ese narrador que redacta unas memorias en su biblioteca, frente al retrato de Lorenzo Lotto, cuatro siglos después de que acontecieran los hechos que relata, que maneja con soltura el tiempo utilizando la *analepsis* desde el *relato primero* y proyectando a partir de ella continuas *prolepsis* hacia el presente, se transforma por sorpresa en la última página de la novela en un *yo*, en un narrador cuyas señas de identidad remiten sin paliativos a Manuel Mujica Láinez. Un Mujica Láinez que, al visitar ocasionalmente Bomarzo encuentra su personalidad perdida y la rescata valiéndose de la escritura, a lo largo de tres años. La escritura es la «mirada» que confirma la profecía de la monja de Murano: *Dentro de tanto tiempo que no lo mide lo humano, el duque se mirará a sí mismo* (pág. 532).

Pero «el deslumbramiento que me devolvió en tropel las imágenes y las emociones perdidas» (pág. 532) implica que el narrador —trasunto de Mujica porque además vive en Buenos Aires— a su vez se proyecta hacia el pasado para poder identificarse con su personaje histórico. Son los sentidos, los instrumentos encargados de tender el puente imprescindible:

El duque murió; el duque Pier Francesco Orsini, que luego se miraría a sí mismo, asombrado, murió de veneno (...) Murió esa noche de Mayo de 1572 en que *yo*, tumbado sobre la mesa de la Boca del Infierno, sentí el frío de la piedra contra mi cara.

Un frío más intenso empezó a invadirme las piernas y la cintura y a helarme el corazón, y lo único que distinguía, pues casi no podía moverme, eran mis manos, los largos dedos del retrato de Lorenzo Lotto... (pág. 532).

El duque —el personaje del siglo XVI— muere frente a su propio retrato, cumple la profecía, «se mira a sí mismo». Pero realmente, lo que da cumplimiento a la profecía es la mirada de la escritura que cuatro siglos después le permite volver a vivir, proyectándolo hacia la inmortalidad deseada. Inmortalidad que no es la del narrador, es la del texto escrito, la de la palabra que se quiere eterna, aspirante a la fama. Puede decirse que la novela mantiene el suspense, va logrando que el lector destinatario agudice su curiosidad preguntándose, según va desarrollándose el argumento, el cómo y el por qué de la inmortalidad del duque Orsini. Pero en una sorprendente vuelta de tuerca, muy postmoderna, escamotea el fin previsible. Por eso, puede decirse que hay un doble juego de miradas que permite cerrar circularmente el texto: ese narrador que, a nivel de *discurso*, abre sus memorias en la biblioteca, frente a su propio retrato, ¿es el mismo que, a nivel de *historia*, muere mirando el cuadro que emblematiza su personalidad? Historia y discurso se entrelazan porque el duque y el narrador trasunto de Mujica, lo hacen también.

No me resisto a dejar de señalar que en este juego de espejos, tan borgiano por otra parte, las paradojas se multiplican: la inmortalidad debería serle conferida al duque a través del arte —es decir, del cuadro—, pero se convierte en una eternidad anónima porque el cuadro no le identifica: lleva por título *Retrato de un desconocido, Retrato de gentilhomme en el estudio* (pág. 283) y se puede ver en la sala VII de la Academia de Venecia. Por si no fuera suficiente, su *Bomarzo* —el poema que escribe consciente de su ramplonería y de la esterilidad de su arte (pág. 385)—, desaparece. Desaparecen asimismo las *cartas... todo se esfuma*. Será el narrador instalado en el siglo XX quien secunde su intento en esa réplica narrativa que es la novela *Bomarzo*. Un narrador que de alguna forma, continúa y suplanta la *crónica de los Orsini* (pág. 402) en cuatro volúmenes, publicada en Venecia (1565) por Sansovino.

### **El retrato de Lorenzo Lotto. La huidiza personalidad de un príncipe intelectual**

Es el arte el que fija la personalidad en un instante eterno y a él remite el discurso narrativo. Porque la psicología del duque está prendida en el cuadro

que —según la ficción— Lotto pinta al duque durante veinte sesiones. Al terminarlo, el duque se contempla en él como en un espejo, reconociéndose en la densidad de sus claves furtivas:

Yo era esos ojos pardos, ese pelo castaño, lacio, partido, recogido detrás de las orejas, esas cejas finísimas, esos pómulos acusados, esos labios rojos apretados pero hambrientos, ese agudo mentón, esas inteligentes, delicadas manos desnudas, esa intensidad, esa reserva, ese orgullo, ese poder oculto y latente, esa llama fría, esa equívoca, imprecisable violencia que se presiente en el hielo de la soledad aristocrática, y esa ternura también, desesperada. En la galería de los desesperados de Lotto, no me gana ninguno (pág. 283).

La antítesis, el oxymoron y la hipálage refuerzan una descripción en la que ojos y manos<sup>6</sup> resumen el atractivo del duque, mientras el arte engañoso del pintor juega con luces y sombras para borrar de la existencia del arte la giba maldita del modelo —en una conjunción de obsequiosa cortesía por parte del pintor y habilidad del sujeto por disimular el peso fatídico de su defecto (págs. 40, 237)—. En cuanto a la técnica empleada por el narrador a la hora de describir el famoso cuadro, podrían señalarse tres movimientos claramente delimitados. En primer lugar, el narrador focaliza los símbolos propios del arte de Lotto, los que constituyen el sello de su autor:

La lagartija que hay en la mesa sobre el chal azul —la lagartija sexual de Paracelso, que el pintor descubrió en mi cámara del palacio—, el manojito de llaves, las literarias plumas, los pétalos de rosa esparcidos junto al libro que hojeo, y, detrás, en el mismo plano donde se advierte mi gorra con la medalla de Cellini, esas alegorías inesperadas: el cuerno de caza y el pájaro muerto, fraternizan en la obra de Lotto con los objetos misteriosos —la áurea garra, la lámpara, el minúsculo cráneo, las marchitas flores, el ramillete de jazmines y las alhajas— que aparecen en otras efigies suyas. Lorenzo procedía así, por alusiones, por cifras, por incógnitas (pág. 282).

La emblemática y la simbólica, tan caras a la época<sup>7</sup>, cifran la poliédrica personalidad del duque —cazador de hombres/cazador de sueños—, una

<sup>6</sup> Vid. al respecto el trabajo de Amparo Ibáñez Molto «En torno a un símbolo», *Cuadernos para la investigación de la literatura hispánica*, 1984, núm. 6, págs. 23-33.

<sup>7</sup> Vid. M<sup>a</sup> C. Tacconi de Gómez. *Mito y símbolo en la narrativa de Manuel Mujica Láinez*, San Miguel de Tucumán, Universidad Nacional de Tucumán, 1989.

vez más focalizada a través del arte. Moviéndose en círculos concéntricos, el cuadro asume e integra la medalla de Cellini, que en la ficción es la primera emblemática del príncipe Orsini fijada por un artista: el oso y la rosa de las armas del duque —por una cara— y la garra de león que sujeta una menudísima flor de lis —por la otra—. Tosquedad y fragilidad exquisita conviven en la persona de Vicino; y los símbolos de muerte se superponen al arte. *El príncipe y El cortesano* —Maquiavelo y Castiglione— son los modelos de un personaje cuajado de contradicciones, pero que quiere vivir para la armonía y la belleza; que «había resuelto —dice— modelar esa figura mía para lo porvenir, que triunfaba sobre mi joroba: la del duque componiendo su poema melodioso, al calor de sus devotos intelectuales» (pág. 389). El protagonista se contempla en el cuadro como en un espejo, asumiendo la emblemática, por un lado, y por otro, la descripción de sus rasgos físicos —segunda parte de la descripción del cuadro—, que se carga también de valor simbólico. Este cierre simbólico correspondería a la tercera parte del fragmento descriptivo, síntesis de la emblemática y la descripción física:

Y me reconocí plenamente en la conmovedora figura, en su máscara de encendido alabastro. Así era yo, de triste, de extraño, de indeciso, de soñador, de turbio y de añorante. Un príncipe intelectual, un hombre de esa época, poco menos que arquetípico, situado entre la Edad Media mística y el Hoy ahito de materia (...), blando y fuerte, ambicioso y vacilante (...), amigo del lagarto lujurioso y de la salamandra inmortal (págs. 283-284).

La contemplación del retrato —propio o paterno— remite a la pregunta por el sentido de la vida, por la esencia del ser humano. Esa indagación tiene mucho que ver con la pérdida del centro en las épocas de crisis histórica. Renacimiento y siglo XX tienen en común esa problemática: desterrado el teocentrismo, se produce una exaltación del hombre que no es capaz de llenar el vacío subsiguiente. Y este punto vuelve a convertir en postmoderna la novela *Bomarzo*. La referencia al espejo es paradigmática de ese vacío: no somos sino reflejos que estallan al enfrentarse. La esencia es efímera, se escapa como el agua entre los dedos. Borges está detrás, también sus modelos: Berkeley, Schopenhauer..., la problemática de realidad/idealidad, mundo tangible/sombras; el neoplatonismo como doctrina muy del Renacimiento, socavada —eso sí— por el escepticismo de la modernidad:

¿Qué significaba ese retrato? (...) ¿Quería decir que, frente a la verdad que creemos poseer como única, existen otras verdades; que, frente a la imagen que de un ser nos formamos (o de nosotros mismos), se elaboran otras imágenes, múltiples, provocadas por el reflejo de cada una sobre las demás, y que cada persona —como ese pintor Lorenzo Lotto, por ejemplo— al interpretarnos y juzgarnos nos recrea, pues nos incorpora algo de su propia individualidad? (...) ¿Cada uno de nosotros será *todos*, si estamos hechos de repercusiones que los demás se llevan consigo? ¿Andaremos por el mundo entre espejos enfrentados y deformantes, siendo nosotros mismos esos espejos?... (pág. 227).

Esta cita tomada de una reflexión mucho más amplia me parece una de las claves para identificar *Bomarzo* como *nueva narrativa histórica*. A pesar del titánico esfuerzo de documentación, son otros los móviles del autor. La postmodernidad, que ha visto cómo la esencia se diluye hecha añicos; y la estética de la recepción —o en general toda la línea crítica que arranca en gran medida de Barthes para conferirle un estatuto singular al lector—, se aunan para configurar un texto que no tiene nada que ver con la novela de recreación arqueológica del romanticismo o modernismo.

Y a ese lector-destinatario se dirige el narrador parodiando desde la ironía y la estética postmoderna lo que define la actuación de Pier Francesco Orsini, el asesinato:

Si de algún modo había consolidado mi personalidad, a una altura en que, quien tiene que cumplirlas, ha realizado ya sus obras perdurables o ha dejado entrever lo que serán, había sido suprimiendo sin embarazo a los que me incomodaban. Y no podía jactarme... Lo demás... Lo demás era andar por el mundo apuntando muertes. Mis memorias hubieran debido llevar un subtítulo que parecería un título de novela policial, algo así como *Le duc parmi les assassins. The duke between the murderers*. Pero ese subtítulo, cambiando la designación del personaje, hubiera correspondido a los recuerdos de cualquier individuo de entonces (pág. 412).

Me interesa el tono, la distancia narrativa. Porque el contenido, en efecto, no aporta novedad a la época. El duque no es sino un maquiavélico personaje del Renacimiento: asesina sin piedad a su propia familia, bien

con el refinamiento de intermediarios para no ensuciar sus manos con sangre —su paje Beppo; Girolamo, el primogénito (pág. 147); Maerbale, el hermano pequeño (pág. 358)—; o bien por sí mismo cuando sus favoritos se le insubordinan —es el caso de Zanobbi, al que empareda (pág. 473)—. Se apoya en la magia de Silvio para conseguir la muerte de su padre (página 168) y el amor de Julia —su mujer— (pág. 203)... O se lanza a orgías desbocadas, utilizando en provecho propio a los seres humanos que le rodean... Pero su retrato no estaría completo sin la otra cara de la moneda: es capaz del amor más puro a la idealizada Julia mientras son novios y adora con pasión, hasta el punto de llorar sinceramente en su muerte, a su abuela Diana Orsini, la matriarca del clan, su refugio, la que le enseña que los Orsini deben vivir conforme a las exigencias y al orgullo de su casta excepcional (pág. 235). Ella es la Duma de «la saga porteña», una mujer que merecería la pena trabajar, pero que escapa al enfoque de mi investigación.

La personalidad del duque se prolonga y clarifica a través de sus sueños. En uno de ellos, el duque se verá como el Minotauro (pág. 363), escindido entre la orgía y el rito, entre el culto hermético y lo lúbrico. En otro (página 180), Venus y Marte guían su existencia en medio de la ambigüedad sexual, hacia la fusión con un simbólico esqueleto desde cuyas cuencas vacías acabará contemplando el mundo más allá de la muerte. No sin antes trocar la corona de oro, por la de flores marchitas. El *tempus fugit* barroco con su cortejo del Eclesiastés —el famoso *vanidad de vanidades*— presiden una vida que se debate entre la guerra y la necesidad de amor (pág. 248), la necesidad de pertenecer a alguien y ser querido (pág. 465). Su soledad, su sentimiento de esterilidad a veces se subliman en el sueño —y no hay que olvidar que posee a Julia, su mujer, por primera vez en sueños (pág. 309)—. Pero los sueños más poderosos son los premonitorios que se refieren al parque de Bomarzo, el parque de los monstruos; y con ellos retornamos al rito de fundación.

### **Bomarzo: la roca fundacional y el bosque de los monstruos**

El sueño premonitorio irá cuajando en un proyecto fundacional: retornar a la tierra para extraer de ella la tortuosa psicología del duque que se alimenta de sus raíces. El duque lo sintió así desde su niñez: «yo era, de los descendientes de Vicino, gran duque de Bomarzo, el que

poseía más secretas raíces hundidas en el suelo ancestral, el más unido telúricamente a ese sitio extraño, insondable, metafísico, tan nuestro, tan mío (...). En aquel dominio, las presencias etruscas, recogidas por generaciones, se le metían a uno en la sangre. Y las presencias romanas también» (págs. 53-54).

El retorno a la tierra y rocas de Bomarzo supondrá, en consecuencia, enraizarse en las más antiguas esencias de la cultura occidental, en la civilización etrusca y sus remotos orígenes míticos<sup>8</sup>. De sus necrópolis se extraerá la armadura que se adjudica Vicino (págs. 32-33). Cultura y naturaleza se fundirán como se funden las rocas con la personalidad del duque:

Esas rocas grises encerraban en su estructura la materialización de mis sueños. Era a ellas a quienes habría que atacar una a una, como si fuesen endriagos, hasta vencerlas. Pero no, no se trataba de vencer, no se trataba de dragones. Cada roca representaba para mí y para mis recuerdos un personaje encantado. El personaje permanecía prisionero bajo la costra. Había que liberarlo y ganar su amistad (pág. 441).

Planteamiento similar a la estética de Miguel Ángel, que le permitirá ser inmortal —como el escultor a través de sus obras—. El favorito Zanobbi es el instrumento elévido por el destino para fraguar lo que no es sino una vaga intuición (pág. 445). El tema deberá ser su propia vida: sólo así podrá ser eterna: «mi vida... mi vida transfigurada en símbolos... salvada para las centurias... eterna... imperecedera» (pág. 445). El bosque sería el Sacro Bosque de Bomarzo —capítulo X—, el bosque de las alegorías, de los monstruos<sup>9</sup>. Un lugar monstruosamente bello, como monstruosamente singular a causa de su giba es el duque... «Cada piedra encerraría un símbolo y, juntas, escalonadas en las elevaciones donde las habían arrojado y afirmado milenarios cataclismos, formarían el inmenso monumento arcano de Pier Francesco Orsini» (pág. 445).

---

<sup>8</sup> Vid. al respecto dos trabajos muy sugerentes: A. Pyere de Mondiarques. *Les monstres de Bomarzo*, París, 1967; y J. Recupero. *Il sacro bosco di Bomarzo*, Boechi, Edizioni Il Turismo, 1977.

<sup>9</sup> Vid. J. Theurillat. *Les mystères de Bomarzo et les jardins symboliques de la Renaissance*, Genève, 1973.

El círculo se ha cerrado: el fascinante misterio del lugar, su milenaria fuerza etrusca, poblada de presencias invisibles (pág. 137) fue siempre la sede de la casa, hincada en la roca ancestral de Bomarzo (pág. 149), en la que se apoya la flaqueza del duque. La roca de Bomarzo, con su sólida presencia, se opone a la fluidez aérea y líquida de una ciudad como Venecia; una ciudad que encanta, pero que el narrador siente como la antítesis de su región etrusca. Así el duque proyecta su obra, el bosque de los monstruos, para perdurar frente al temor que le causa la siempre amenazadora posibilidad de disolución de la acuática ciudad veneciana. Se equivocará no obstante: la historia borrará su apellido de Bomarzo, como borró su nombre del cuadro de Lorenzo Lotto. Las rocas, con sus extraños arabescos, permanecerán como un enigma sin clave. Se hará realidad el augurio que le asalta al visitar Venecia:

aristocrática y atacada por el mal de la decadencia que le hincaba los dientes bajo la pompa fingidamente intacta de su ceremonioso dominio: así la vi yo, aquel otoño de mis veinte años. Y tal vez porque estaba enfermo, la *sentí* profundamente. Sentí que la enferma Venecia y yo nos parecíamos, en ese momento crepuscular, anheloso y sin embargo soberbio; que ambos simbolizábamos algo semejante, destinado a menoscabarse y a perderse: la actitud de una casta (¿de una idea?) frente a la vida; que, con todas nuestras debilidades arbitrarias, nuestras vanidades y nuestras corrupciones, Venecia y los hombres de mi stirpe —que habían iniciado su progreso en el mundo, hacia la meta aristocrática, con similar recitura heroica, y que se fueron desmoronando juntos, en la *melancholía del refinamiento*— *habían contribuido a darle a ese mundo, a ese mundo que se iría volviendo, cuando creía volverse mejor, cada vez más uniformado y mediocre, un tono, una orgullosa grandeza, cuya falta lo privaría de una forma insustituible de intensidad y de pasión* (pág. 258).

Testamento del duque Pier Francesco Orsini, pero sobre todo testamento de Manuel Mujica Láinez. El escritor, el aristócrata de la cultura, que impulsó la fundación poética de Buenos Aires y la mitificó desde la Colonia; que vio después con melancolía cómo su propia casta se corrompía destinada a desaparecer —en la saga porteña— y trató de frenarlo aferrándose a los cimientos de la «casa»; vuelve sus ojos a las raíces europeas, identificándose con el duque renacentista que quiso ser inmortal anclado en

la tierra etrusca<sup>10</sup>. Si a nivel de historia, el duque fracasa; a nivel de escritura, el narrador, aunque atenazado por las lacras de la cultura postmoderna, aspira a la inmortalidad.

---

<sup>10</sup> Vid. O. Villordo. *Manucho: una vida de Mujica Láinez*, Buenos Aires, Planeta, 1991.