LAS SOMBRAS DE LA ESCRITURA

Los desdoblamientos ficcionales en Manuel Mujica

PEDRO AGUDELO RENDÓN



Institución Universitaria de Envigado
VIGILADA MINEDUCACIÓN

Fondo Editorial
Institución Universitaria de Envigado

SCRIPTORIA



Agudelo Rendón, Pedro
Las sombras de la escritura: los desdoblamientos ficcionales en Manuel Mujica / Pedro Agudelo Rendón -- Envigado: Fondo Editorial IUE, Editorial Scriptoria, 2026.

168 páginas – Colección Científica

ISBN impreso: 9786287872271
ISBN digital: 9786287872288

1. Filosofía de la literatura – 2. Análisis semántico – 3. Análisis del discurso – 4. Mujica Láinez, Manuel (1910-1984) – Crítica e interpretación

808 (SCDD-ed.22)

Las sombras de la escritura: los desdoblamientos ficcionales en Manuel Mujica
© Pedro Agudelo Rendón
© Institución Universitaria de Envigado (IUE)
© SCRIPTORIA

Colección Científica
Edición: 2026
Publicación: 2026

Institución Universitaria de Envigado
Rector Rafael Alejandro Betancourt
Vicerrector de Docencia David Alberto Londoño Vásquez
Jefe de Biblioteca y Fondo Editorial Ladis Frías Cano

Equipo Editorial
Asesora editorial Juana María Alzate
Corrección de texto Yeny Leydy Osorio
Coordinador Fondo Editorial IUE Esneyder Vallejo
Fotografías Juan Moreno Rodríguez/Carolina Muñoz Valencia
Diagramación SCRIPTORIA

Editado en Institución Universitaria de Envigado
Fondo Editorial IUE
publicaciones@iue.edu.co

Institución Universitaria de Envigado
Carrera 27 B # 39 A Sur 57 - Envigado Colombia
www.iue.edu.co
Tel: (+4) 604 339 10 10 ext. 1524
Impreso en Colombia – Printed in Colombia

Prohibida la reproducción total o parcial del libro, en cualquier medio o para cualquier propósito, sin la autorización escrita del autor(es) o del Fondo Editorial IUE y la editorial SCRIPTORIA.
El contenido de esta obra corresponde al derecho de expresión del autor y no compromete el pensamiento institucional de la Institución Universitaria de Envigado (IUE) y de la Editorial SCRIPTORIA, ni desata su responsabilidad frente a terceros.
El autor asume la responsabilidad por los derechos de autor y conexos.

LAS SOMBRAS DE LA ESCRITURA

Los desdoblamientos ficcionales en Manuel Mujica

PEDRO AGUDELO RENDÓN

Institución Universitaria de Envigado
VIGILADA MINEDUCACIÓN

Fondo Editorial
Institución Universitaria de Envigado

SCRIPTORIA

2026

Índice

INTROITO 11

CAPÍTULO 1
Desdoblar la "realidad". Manuel Mujica y los artefactos escriturales

La imagen anacrónica: un escritor muy anticuado 13

La subversión de la modernidad: escritura y filosofía 25

Devenir sensación: verosimilitud, ficción y escritura 31

Ficciones e imágenes: el acontecer de la obra 39

CAPÍTULO 2
La escritura de la ficcionalización. Realidad, pintura y virtualización

Juegos ficcionales 49

Desdoblamientos ficcionales y virtualización pictórica 72





CAPÍTULO 3

La imaginación del pensamiento y la dimensión poética de la ficción

El signo como acontecimiento 87

Poetizar la escritura 94

El escritor ficcionalizado 102

Poetizar la imagen poética 110

CAPÍTULO 4

Mujica y las imágenes

La subjetividad que observa 121

El espacio virtual y la figura-personaje 127

Tiempo expandido, ironía y parodia 134

Epílogo 145

Bibliografía 148



A Tilo, mi amigo silencioso.
A mi tío de antes,
cuyo rostro noble y bello
empezó a desaparecer cuando su recuerdo
se hizo un hilo tensado
en el tiempo prodigioso de la ausencia.

A mi abuela Irene,
para quien Rodrigo fue siempre
la imagen milagrosa de
una esperanza que
solo pudo apagar la muerte.

A Víctor Tulio,
de risa sonora y bigote de fantasía.
Siempre en el recuerdo
de un amor fraterno con Roque,
un abuelo que viajó a soñar con la luna.

A Ever,
cuya noble sonrisa se apagó
sin que nadie lo esperara,
aunque los hilos de las Moiras
ya estaban trazados
desde el inicio de los tiempos.


Remington Sixteen
1
10
100
1000
BACK SPACER
2
3
4
5
6
7
8
9
0
Q
W
E
R
T
Y
U
I
O
P
SHIFT LOCK
A
S
D
F
G
H
J
K
L
SHIFT KEY
Z
X
C
V
B
N
M
SHIFT KEY

INTROITO

●

Este ensayo es un estudio sobre la obra de Manuel Mujica Lainez, pero quizá hable menos de él que del acto de la escritura o del pensamiento o del gesto del pintor que piensa cuando está delante de un paisaje. Habla del entoldamiento que fabrica el gesto de escribir. Habla más, tal vez, de las sombras de la escritura, pues cuando Mujica escribe –y cuando escribimos sobre él o cuando simplemente escribimos– el mundo se abre en dos; entonces, ya no podemos ser los mismos de antes y nos declaramos pescadores de palabras, navegantes extraviados en el mar del lenguaje.

Este libro habla del acto de la escritura como un acontecimiento; de los signos que trepan hasta nuestra cabeza y suenan como murmullos y suenan como una radio vieja. Parece un libro de teoría literaria y, sin embargo, es hermano de la filosofía, de la literatura, de la estética, del arte. Es un ensayo en el que las tramas de un relato se disuelven en las formas no narrativas de la figura. Parece que al filosofar sobre el lenguaje la poesía tropieza con la pintura y así la escritura emerge como una reflexión que empieza con el nombre de un escritor argentino y termina con la evocación silenciosa de una literatura que nace y crece en un continente lleno de abismos.

Podríamos detenernos en el bosque de los signos, pero no queremos extraviar el camino. Allá en la cabaña nos espera la abuela que quiere contarnos historias de museos y de viajes a Europa. Nosotros, entre tanto, nos perdemos en el sueño de un libro y en las palabras atrapadas por la hoja en blanco.

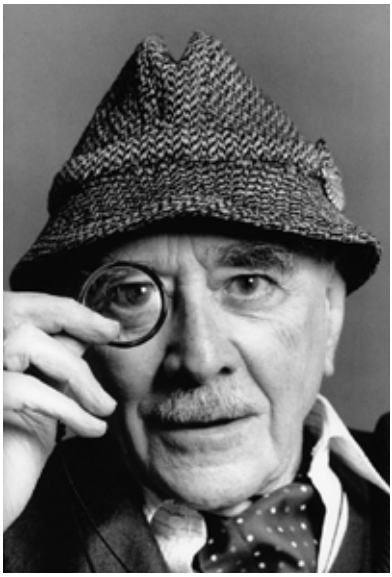
CAPÍTULO 1

Desdoblar la "realidad". Manuel Mujica y los artefactos escriturales

•

El llanto procede de la parte reservada a los pintores italianos,
y allá se dirige, apoyada la diestra en el hombro del enanito.
A lo largo del camino, sus compatriotas se inclinan,
y la saludan en los dialectos de la lengua musical.
Ella prosigue, despaciosa, espléndida, señora de la caridad
y de la pompa, hasta que al fin, guiada por el llamamiento del lloro,
descubre quién lo causa.
La que con desesperación gimotea,
dentro de su marco, es la Gioconda.

Manuel Mújica Láinez



Manuel Mujica Láinez
(1910-1984)

La imagen anacrónica: un escritor muy anticuado

La imagen que una sociedad construye de un autor no define, necesariamente, lo que su obra representa en el campo literario, ya que esta ideación se debe a muchos factores, entre ellos lo que el mismo autor hace para construir determinada imagen de sí mismo. Pero en ocasiones resulta que no basta el empeño del autor para definir una efigie particular que lo distinga, pues lo que él dice o hace se cruza con lo que otros dicen de él o con aquello que interpretan de su obra. Tal es el caso de Manuel Mujica Lainez, pues la valoración de su obra ha sufrido ciertos altibajos a lo largo del tiempo.

Los críticos, los biógrafos y los académicos han realizado algunas elecciones que imponen, de cierta forma, una visión oficial del escritor argentino. Esta visión se construye de tal manera que activa imaginarios y protocolos de lectura que, en muchos casos, encasillan su obra y suponen ciertos parámetros de visión y lectura de la misma, es decir, fijan determinada imagen del escritor en el campo cultural y literario.

Un estudio más amplio, del tipo arqueológico, permitiría comprender no solo la manera en que el escritor ha construido su imagen, sino también lo que ha ocurrido socialmente con ella. Se podrían identificar los lugares comunes frente a su obra: identificar las motivaciones por las cuales se mantienen en el tiempo ciertas ideas acerca del escritor, mostrar porqué algunas de ellas desaparecen y las razones por las cuales algunas persisten, así como valorar los isótopos críticos. Los isótopos son aquellos enunciados que se reiteran en el discurso y que constituyen parte inherente del semiotizar como procedimiento que activa la construcción de sentido en la lectura. Klinkenberg (2006, p. 150) define el isótopo como "un enunciado portador de una redundancia que asegura la homogeneidad de un sentido", y es justamente la isotopía la que "designa esta homogeneidad". Así, un torso femenino desnudo sobre el que aparece una cabeza de mujer a la altura del cuello (sea el caso de la pintura *La maja desnuda* de Francisco de Goya, 1800) es un isótopo, ya que la cabeza de la maja es la esperada; mientras que si ocurriera que en vez de su cabeza surgiera una testa llena de serpientes, como en la pintura del artista del barroco italiano Francesco Maffei (*Perseo corta la cabeza de Medusa*, 1650), en lugar de un isótopo tendría lugar lo contrario, un alótopo, toda vez que esta imagen rompe la expectativa. Una pintura de Magritte que lleva por título *La invención colectiva* (1934) nos aclara más la idea. Si la miramos de derecha a izquierda



La invención colectiva. Rene Magritte. 1934.
Óleo sobre tela. 73,5 x 97,5 cm. Colección privada, Bélgica.

vemos la cabeza de un pez y la expectativa que se abre es que la imagen se completará con la cola del pez en el lado izquierdo; sin embargo, al desplazar la mirada, el espectador se encuentra con un vientre y unas piernas femeninas. Hay aquí una paradoja que subvierte la representación convencional de la sirena, de ahí el título de la pintura.

De modo que la redundancia garantiza la homogeneidad, mientras que lo inesperado la rompe. En la crítica literaria persisten ideas que contribuyen en la configuración de la imagen de autor. Así que, en el caso de Mujica, el isótopo crítico se ha mantenido por décadas. Un análisis crítico supondría un abordaje de su obra teniendo en cuenta el contexto en el que esta surge y no el contexto al que se refiere ficcionalmente. Un análisis de este tipo se sustentaría en la anacronía como estrategia literaria, lo que ha llevado a que algunos críticos, como veremos, reiteren la idea según

la cual Mujica es anticuado y heredero de una tradición que ya no tiene lugar.

Esto supondría un estudio de los imaginarios sociales que se instauran alrededor del escritor y su obra, y también un trabajo sobre los conceptos, las ideas y las imágenes que van generando capas de interpretación en el tiempo. Un trabajo que, podríamos decir, constituiría una aproximación en este sentido, es el libro *Aventuras y desventuras de un escritor. Manuel Mujica Lainez en el campo cultural argentino de Niemetz* (2016), ya que en él se hace un análisis de buena parte de los elementos que van configurando una visión histórica y estética de la obra del escritor rioplatense. Ahora bien, si se quisiera abordar un análisis en el sentido de los imaginarios sociales, en el campo literario, un libro que resulta modélico en esta perspectiva es *Imaginarios políticos del miedo en la narrativa colombiana reciente* (Vanegas, 2020). Aunque este texto no se refiere al escritor argentino sino al campo de la literatura colombiana, resulta importante dentro de los estudios literarios porque la autora toma para su investigación tres categorías (violencia, miedo y política) para analizar los imaginarios en la narrativa colombiana de algunas obras específicas. Esto permite identificar de qué manera se articulan ciertos imaginarios en los discursos y producciones literarias.

En cuanto a Mujica, la idea generalizada según la cual su obra es una representación frívola, esteticista y anacrónica, deriva en buena parte de estos imaginarios que se configuran alrededor de él, alimentados, entre otras cosas, por su propia presentación en público como un *dandy*, además de sus declaraciones en los medios de comunicación, muchas veces desfasadas en los comentarios frente a su narrativa y a su propia vida. Esto ha sido alimentado en muchos casos por los primeros críticos de su obra y continuado por los críticos posteriores. Incluso, algunos traba-

jos académicos serios presentan argumentos solventes que definen su narrativa, pero al mismo tiempo dejan ver de soslayo esa visión arcaizante que está presente, por ejemplo, en la obra de *Un novelista en el Museo del Prado*. Tal es el caso del texto de Piña (1986), en el que si bien se desarrolla una clara revisión de la obra de Mujica, se pone de relieve un contraste entre este y Julio Cortázar que termina por remarcar una idea ya instaurada socialmente: el autor de *Rayuela* representa la renovación de las letras argentinas, mientras que Mujica es el tardío epígono de la novela tradicional (Piña, 1986).

Esta imagen epigonal, pese al tiempo transcurrido, se mantiene para muchos críticos actuales, quienes insisten en la existencia de un pasado literario que influye en el escritor, dejando una marca estetizante que pone en la niebla otros aspectos literarios que le dan valor a su obra. Esto no ocurre solo en los artículos publicados en revistas académicas o de divulgación, también se encuentran opiniones similares en investigaciones de maestría y doctorado. Por ejemplo, en su tesis doctoral Quesada (2010, p. 150) señala que:

> si quisiéramos analizar su obra literaria poniendo como punto de referencia corrientes literarias y escritores de su época o anteriores, podríamos señalar su proximidad a la literatura modernista y decadentista en sentido lato, sea a nivel de contenido, sea a nivel de expresión.

Algo similar ocurre con el trabajo de una autora como Minhondo (2014), quien, en el intento de reivindicar el carácter narrativo y el valor literario de Manucho (como se conoce también al Manuel Mujica), termina por contribuir indirectamen-

te a su imagen arcaizante. No obstante, al observar el ejercicio analítico de la autora más allá del título de su texto (*Los objetos en la narrativa de Manuel Mujica Láinez: anacronismo y supervivencia*), y al considerar el hecho de que asume el concepto de anacronismo a partir de Didi-Huberman, la perspectiva cambia:

> ¿Qué quiere decir que una imagen sea en sí misma anacrónica? Imagen e historia se conectan única y particularmente a través del anacronismo, y por eso resulta pertinente afirmar que el anacronismo es un modo temporal propio de la complejidad de las imágenes, que atraviesa todas las contemporaneidades y es interior al objeto mismo. Es en las imágenes donde aparece el tiempo múltiple y una "memoria involuntaria", dada por todas las temporalidades que atravesaron esas imágenes y por las cuales fueron también atravesadas (Minhondo, 2014, p. 275).

Recordemos que Didi-Huberman entiende "la imagen como concepto operatorio y no como simple soporte de iconografía" (2011, p. 71) y considera, además, que no es posible pensar una noción de la imagen sin hacer una crítica de la representación y sin tener en cuenta una noción de tiempo. Si la imagen es el objeto del ver, en parte lo es porque está estructurada como umbral y siempre estamos ante el tiempo cuando nos ponemos delante de la imagen. Esta perspectiva le permite a la autora asumir que los objetos son los historiadores de las minucias y que testifican, idea que nos parece acertada y que supera ciertas visiones anteriores de la obra laineciana: "desde su supervivencia y su fructífera anacronía, que todos los tiempos son iguales, que todos

los hombres somos grandes y mínimos, que los acontecimientos más triviales hacen a la Historia" (Minhondo 2014, p. 290).

Ahora bien, si vemos este concepto de imagen anacrónica aplicado a la narrativa de Mujica como una herramienta para el análisis de la imagen en general, también podríamos determinar las capas de sentido que van y vuelven en el tiempo sobre la figura de autor que se ha construido en el tiempo, es decir, las ideas que han generado la imagen epigonal. Esto, sin embargo, sería objeto de otra investigación de largo alcance. Para los propósitos de este ensayo basta con señalar que esta imagen ha sido construida, como ya dijimos, por el mismo autor, por los estudios críticos, por los trabajos académicos y por las biografías que sobre él se han hecho.

Uno de los trabajos más citados es el de Piña (1986 y 1987), que ya hemos referido. La autora, además de definir unas líneas y unos rasgos narrativos en la obra del escritor argentino, devela en sus comentarios un dejo contrastivo que remarca la idea conservadora, clásica y, para muchos, retrógrada de su escritura. Piña (1987) identifica unas temáticas específicas en la obra de Mujica: el transcurso del tiempo en un espacio específico, el transcurso del tiempo en la decadencia de una clase social, el espacio y la casta condensados en un individuo y en un momento histórico particular, la inmortalidad en la figura del escritor visto por el biógrafo, la satirización del individuo a lo largo del tiempo, la concentración en el instante y la imposibilidad de la perennidad y la reafirmación de la inmortalidad, es decir, la reafirmación del arte y del amor, tal como ocurre en *Un novelista en el Museo del Prado*. Conscientes de esta visión, autoras como Minhondo (2014) tratan de reivindicar los valores literarios de la obra del escritor. Y algo similar encontramos en otros académicos, como Choin (2012 y 2015), quien recupera la dualidad entre historia y ficción como claves interpretativas y la

aplica al análisis de *Misteriosa Buenos Aires* y de otras obras. El autor hace una valoración de los mitos y leyendas que circulaban en la tradición oral porteña y que participan en la configuración literaria a través de una dimensión fabulosa. Algunos trabajos similares se encuentran en Fernández (2010), autor que analiza, desde un enfoque socio-semiótico, los cambios temáticos y valorativos que se solazan en la obra de Mujica desde el tratamiento de la historia nacional y la familiar. Barraza (2009), por su parte, hace un análisis de procedimientos de la metaficción historiográfica que determinan la nueva narrativa hispanoamericana.

Estos trabajos presentan una visión que podríamos calificar de renovada, sobre todo si consideramos que buena parte de la crítica se ha centrado en una visión hasta cierto punto reduccionista que toma como criterio de interpretación del autor de *Bomarzo* un lugar común que supone la imagen de autor como criterio para analizar su obra.

Volviendo a Piña, y a pesar de ser una de las autoras que ha buscado en sus trabajos una reivindicación del autor, se encuentra todavía una visión que juzga obras posteriores en contraste con las iniciales en las que se puede identificar un purismo hispánico, y en tal sentido la autora sostiene que en Mujica prevalece la idea del arte como forma de predominio clasista:

> En el caso de Mujica Láinez, dicha "marca de pertenencia" estará constituida por el esteticismo aplicado a la elaboración del estilo. Ahora bien, ¿qué forma concreta adopta dicho esteticismo estilístico?
> Creo que la de la articulación de una doctrina de fines del siglo XIX, la del "arte por el arte", con un elemento que alcanza una importante signifi-

> cación cultural en la Argentina de principios del siglo XX: el purismo hispánico en el manejo del castellano (Piña, 1987, p. 85).

Esta afirmación ubica la obra de Mujica en el lugar de los dispositivos artificiosos cargados de la exquisitez de un lenguaje que ya resulta anticuado y solipsista, es decir, alejado de cualquier orden ideológico y del tiempo presente. Esta visión persiste en algunos críticos contemporáneos. De ahí que, entre otras cosas, Fernández Ariza al referirse a una semblanza de Cervantes y después de hacer una asociación con el modernismo, diga sobre nuestro autor lo siguiente: "Mujica ha sentido también, como Darío, esa fuerza bienhechora, Cervantes ha auxiliado al señor Orsini en peligro y le ha entregado las églogas de Garcilaso de la Vega a cambio de un ejemplar del *Furioso*" (2010, p. 59).

No extraña, tampoco, que en una historia de la literatura argentina se recurra también a las asociaciones ya comunes a la hora de comentar la obra laineciana. De hecho, el subtítulo empleado por Prieto (2006) para introducir su análisis sobre Mujica ("La prosa discipular de Manuel Mujica Lainez") ya da cuenta de un sesgo que se comprueba en los primeros comentarios sobre el autor:

> Sorprendentemente, unos años más tarde, Larreta tuvo un discípulo tan popular como su maestro: Manuel Mujica Lainez, quien en 1927, a los 17 años, publicó en *La Nación* un poema titulado "Crepúsculo otoñal", donde ya daba cuenta de su anacrónica devoción por el enjoyamiento modernista. En 1938, Mujica Lainez publicó su primera novela, *Don Galaz de Buenos Aires*,

> una ficción histórica situada en la Buenos Aires del siglos XVII, estilísticamente muy próxima a *La gloria de don Ramiro*, sostenida, sin embargo, por una idea que mengua las ambiciones del explícito modelo (Prieto, 2006, p. 167).

El subtítulo referido y las palabras citadas dejan muy claro el criterio y el lugar en el que se ubica Prieto para desarrollar su comentario. De ahí que su dictamen tenga un dejo crítico y despectivo sin disimulo, no solo porque arremete directamente contra Mujica, catalogándolo de "discípulo popular" (comentario que por demás recuerda asertos de autores como Jorge Luis Borges, para quien un indicio de un mal autor literario es que sea un *betseller*), sino también por el señalamiento de anacrónico y su "devoción por el enjoyamiento modernista". De hecho, según Borges "se pensaba que si un escritor vendía, no podía ser bueno". Esta afirmación aparece en el primer apartado del capítulo once del libro de Vásquez *El mundo de Manuel Mujica*, en el que se transcribe, paradójicamente, una conversación entre Mujica y Borges (Borges, citado en Vásquez, 1983, p. 158).

A esto se agrega el hecho de que Prieto catalogara a Mujica como retrógrado:

> *La gloria de don Ramiro* es una transposición del ferviente hispanismo de su autor quien, como los más retrógrados de los miembros de Ateneo, encontraba en la tradición española el reaseguro de una nacionalidad amenazada –y debilitada– por la masiva presencia de la inmigración no española (Prieto, 2006, p. 165).

Estos juicios y otros que hace en los pasajes dedicados al autor de *Un novelista en el Museo del Prado*, muestran que para muchos críticos la mirada sobre este no ha cambiado, y que, como ya indicamos, si bien algunos académicos se esmeran por situar la obra de Mujica en un contexto histórico y social, otros lo siguen encasillando en una visión reduccionista que, por demás, resulta más anacrónica que aquello que están juzgando. Tal es el caso de Prieto, quien hace una lectura que concuerda con las que ya se habían hecho por lo menos dos o tres décadas atrás.

Algo diferente se observa en el texto de Gallo (2004), de fecha muy cercana al estudio de Prieto. Este autor realiza, aunque de forma apretada y sucinta, una revisión crítica de la obra del autor rioplatense y con ella logra un nivel de claridad que permite identificar en sus señalamientos una mirada que pone en contexto la obra:

> En un momento en que la difusión del existencialismo y la figura de Jean Paul Sartre (quien había expresado en Praga que la gran novela del siglo XX sería de experiencia socialista) conformaba también un ambiente propicio para el ejercicio de la novela de introspección y hondura psicologista que tendrá su más conocido exponente nacional en Ernesto Sábato, la aparición de *Bomarzo* en 1962 supone la renovación de la novela histórica en nuestras letras (Gallo, 2004, p. 492).

Con esta afirmación Gallo ubica a Mujica Lainez dentro de la nueva novela histórica, reconociendo el anacronismo que

otros cuestionaban para atribuirle un lugar válido dentro de la comprensión estética e histórica del autor.

Los estudios biográficos tampoco se escapan de ciertos sesgos frente al autor, pero tales trabajos se excusan, en cierto sentido, por su carácter más intimista, tal como ocurre con la biografía realizada por el escritor y amigo de Manucho, el crítico y académico Jorge Cruz. La biografía que escribe Cruz es, quizá, la más conocida y difundida. En ella sobresale, además de las referencias a aspectos que el autor conoce por su cercanía con Mujica, la mesura de los juicios y comentarios sobre su obra. A pesar de tal cautela, Cruz hace referencia a las reminiscencias modernistas de una de las primeras publicaciones de Mujica en *La Nación* en 1927, así como a las influencias que ya el mismo autor refiriera en entrevistas: "La composición se titula «Crepúsculo otoñal» y abunda en reminiscencias modernistas" (Cruz, 1997, p. 77).

De hecho, el mismo Cruz (1999) vuelve sobre este tema genealógico de las influencias en el prólogo que hace para la edición de los cuentos completos de Alfaguara, al vincular el mundo refinado y aristocrático de su amigo con el temperamento y formación de escritores como Flaubert, Stendhal, Henry James y Marcel Proust. Es reiterada esta alusión a Proust, y con ella se pone de relieve el hecho de que el escritor argentino es hijo de su tiempo y no del siglo XIX, y que si bien recurre al anacronismo, este ha de entenderse no tanto en el sentido despectivo de una solución anticuada sino como un recurso literario que el autor emplea y que conecta un tiempo pasado con una visión del presente.

Otros autores, también en tiempos recientes, han cuestionado el desfase existente entre la crítica del autor y su obra, calificando de injusta una visión que superpone el juicio sobre el autor y la persona a la valoración crítica de la obra, sin atender a aspectos estéticos ni ubicar el contexto mismo de la producción

literaria. Tal es el caso de Laera (2006), quien en el prólogo de la antología de relatos y crónicas publicada bajo el título *Los dominios de la belleza*, llama la atención sobre este aspecto, y dice que las dos posiciones (la que cuestiona la persona del autor y la que, por extensión, subestima su producción) opacan la complejidad de la obra. Existen, por supuesto, otros estudios, como los de Depetris (2000), que también cuestionan esta mirada parcializada, pero que al final caen en la trampa del lugar común al señalar que la obra de Mujica tiene un "claro matiz *aristocrático*, estetizante y purista" (p. 17).

La subversión de la modernidad: escritura y filosofía

Sea el momento para señalar que esta idea de acuerdo con la cual la obra del escritor argentino resulta anticuada podríamos designarla, tomando el calificativo de "epigonal" empleado por Niemetz (2016), *imagen epigonal.* Con este concepto nos referimos a la imagen que se proyecta del autor tanto por las declaraciones que él da, como por su obra y la interpretación que de esta hacen los críticos y el público. El término epigonal hace referencia a que el escritor argentino es catalogado como un continuador de una escritura previa, por lo cual se le reclama originalidad y capacidad disruptiva; sigue, dicho de otra manera, un estilo decimonónico en el siglo XX que no resulta únicamente anacrónico sino también "desfasado en el tiempo y el espacio" (Niemetz, 2016, p. 57).

Ahora bien, si Manuel Mujica no es un autor modernista y no resulta apropiado ubicarlo como anticuado y anacrónico, ¿en qué lugar podría situarse su obra? De acuerdo con lo expuesto

aquí, se puede signar dentro de la nueva novela histórica. Esto, sin embargo, no resulta suficiente, dados los mismos rasgos de su narrativa. Por eso, en este punto concordamos con Niemetz (2016), autor que lo emplaza dentro del discurso de la posmodernidad, pese a que esta categoría, a nuestro parecer, representa una dificultad tal como la formula el autor, pues tendríamos un desfase temporal de, por lo menos, veinte años. A esto se agregan los rasgos propios que signan lo posmoderno, tales como la crisis de la noción de emancipación ilustrada, el rechazo del modelo de racionalidad cultural surgida de la modernidad y el desmoronamiento del mito revolucionario (Carretero, 2002, 2006a y 2006b).

Pero la posmodernidad, a diferencia de la modernidad, asume un juego sin el ansia de una unidad o totalidad que signe una experiencia comunicable y, más bien, se sume en la aceptación de la pérdida de sentido. Es aquí, justamente, donde tiene dificultad la ubicación de la obra de Mujica, pues parece que en ella ocurre justamente lo contrario. No resultaría claro, entonces, que haya una pérdida de sentido, sino que, más bien, se recupera un sentido que parece abandonado en el pasado histórico. Pero esta dificultad queda saldada en el mismo escollo supuesto en esta aparente desviación histórica, y esto, si asumimos que la posmodernidad es más bien una reescritura.

De hecho, y para situar la reflexión en el plano filosófico, no se trata de un lugar en el que la razón deja de operar de cierta manera y comienza a operar de otra, sino del punto en el cual una forma de aprehender la realidad ya no resulta satisfactoria: "La filosofía de la postmodernidad parece ser algo más que la toma de conciencia de la crisis del pensamiento moderno" (Innerarity, 1987, p. 125). De tal suerte que la mira puesta en el futuro se invalida cuando él se derrumba en su propia imposibilidad de existencia en un presente lleno de incertidumbre. Por tanto, en la

posmodernidad "hay que pensar sin un punto de partida ni un punto final absolutos, conseguir que el juego sustituya al sentido" (Innerarity, 1987, p. 126). Esta perspectiva, de carácter foucaultiano y deleuziano, pone de relieve que el futuro ya no expresa un puerto viable para asentar un pensamiento que resulta encasillado por la ineficacia de la razón ante los problemas humanos. De esta manera, se desmorona la concepción de la historia como unidad y se derrumba la ilusión de un horizonte de futuro. La obra de Mujica da cuenta, en varios aspectos, de este desmoronamiento del sentido de la historia como proyección de la razón y del fracaso de la modernidad como proyecto científico, filosóficos y estético.

Al mismo tiempo, lo que señala Niemetz de la obra laineciana frente a la incorreción de cierta crítica que invalida su obra resulta, a todas luces, desacertada, no solo por cuanto interpreta una narrativa de una época con los parámetros que se usarían para analizar los de otra, sino también porque soporta los argumentos sobre los juicios petrificados en el tiempo y que se difundieron desde el éxito de una de las obras de Ricardo Piglia en la que se cuestiona la calidad estética de la obra de Manucho. Me refiero, en concreto, a la novela *Respiración artificial* (1980), en la que se hace una referencia explícita, y de forma afrentosa, a la obra de Mujica, vinculándola con ciertos autores como Hugo Wast, representante del nacionalismo católico secular, y dejando evidencia del prejuicio que endilga a Mujica Lainez el estigma del escritor *bestseller*.

Si observamos todo el panorama, podríamos decir que aquí opera el poetizar como una forma de producir un mundo, el semiotizar como una manera de estructurar ese mundo según ciertas convenciones sociales y el interpretar como una acción ejercida sobre ese mundo. En este sentido, el poetizar se encuentra en lo que hace Mujica con la ciudad de Buenos Aires en su

obra; el semiotizar, en la lectura que él genera de sí mismo (lo que hace consigo mismo a través del lenguaje y la imagen para crear una imagen pública de sí). El poetizar también está presente en lo que hace Ricardo Piglia al convertir a Manucho en objeto de la ficción para criticarlo; el interpretar se revela en lo que hacen los lectores al leer la novela *Respiración artificial* y el semiotizar en lo que sucede con la interpretación de dichos lectores y el impacto que esto tiene en la imagen de Mujica como escritor.

Sobra decir que la crítica literaria consiste en distinguir y desdoblar los lenguajes y que, en este mismo sentido, la obra atraviesa y sobrepasa las sociedades: "una obra es 'eterna', no porque imponga un sentido único a hombres diferentes, sino porque habla siempre la misma lengua simbólica a través de tiempos múltiples" (Barthes, 1998, p. 53). Ahora bien, desde una perspectiva contextual podría afirmarse que una 'historiografía otra' haría posible entender los modos en que la tradición literaria latinoamericana integra distintos problemas, actuales y pasados (Chuit, 2025), más allá del modernismo, la visión decimonónica o el posmodernismo. En cualquier caso, en la obra laineciana es importante valorar el lenguaje mismo que la configura, no solo por sus aspectos estéticos sino también por aquellos otros históricos, sociales y contextuales.

Si la crítica consiste en una suerte de desdoblamiento del lenguaje, entonces la tarea del analista consiste en identificar los pliegues que lo constituyen, sabida cuenta de una necesidad explicativa de su relación con los contextos social e histórico:

> Sería demasiado improbable que Mujica Lainez hubiera caído en la trampa de pensar que su aparente clasicismo emparentaba esos textos con los de los escritores del siglo XIX. De hecho, y

> aunque no explicite exactamente a qué se refiere, es él mismo quien remarca que en ellos figuran los "matices" y los "enfoques" de un contemporáneo. Es en esos dos puntos, creemos, reside la clave para entender su poética, puesto que son los que la vuelven innovadora y posmoderna (Niemetz, 2016, p. 140).

Asumida la obra de Mujica bajo estos parámetros, se puede no solo sopesar la dificultad frente a la ubicación del autor, sino que, además, se hace viable, en cierto sentido, superar la crítica artificiosa que pondera la obra de forma arbitraria al medirla teniendo en cuenta la vida y experiencia personal del escritor, y pasar, de esta manera, a la interpretación de rasgos propiamente estéticos o pertenecientes a las obras juzgadas.

Tal es el caso, por ejemplo, del uso de ciertos recursos humorísticos o del tono irónico y nostálgico que serían índices, también, de la posmodernidad en su obra. De hecho, los anacronismos paródicos, como los llama Fernández (2013), responden a una necesidad expresiva, y por eso uno de los recursos de Mujica Lainez es el de "aludir y parodiar arquetípicamente la inestabilidad política e institucional, determinada por los sucesivos golpes de estado" (Fernández, 2013, p. 109). Esta parodia resulta válida tanto para la Argentina como para la historia política latinoamericana contemporánea. Por otro lado, los objetos en la obra laineciana operan como dispositivos epocales y se los puede entender como "efectivamente anacrónicos y supervivientes", así como "atravesados por las épocas" (Minhondo, 2014, p. 287), esto es, como agentes discursivos que no solo están ahí para efectos sinestésicos, decorativos o ecfrásticos, sino que, además, son voces que cuentan o constituyen el centro desde el cual se cuenta.

Vale la pena señalar, también, que en la obra de Manuel Mujica Lainez se pueden observar procedimientos deconstructivos de una narrativa histórica que da cuenta de recursos propios de cierta literatura posmoderna, tales como la presencia de elementos satíricos, lo metaficcional, la reescritura de la historia, la melancolía, lo autoficcional y el uso de la ironía; en otras palabras, hay una clara distancia –que no solo es histórica– que ubica la obra laineciana más allá del modernismo, pues no se trata de una imitación sino de una reescritura, rasgo este último reconocible de la posmodernidad y que da cuenta de una clara conciencia posmoderna en la obra del escritor argentino.

Apostamos, en este sentido, por una mirada diferenciadora de la obra de Mujica en términos de lo que implicaría una ubicación histórica en el campo de las letras latinoamericanas, y consideramos que uno de los aspectos más relevantes en su narrativa es la de una concepción literaria –si estimamos como superada la idea errada de su filiación arcaizante con la literatura decimonónica– que sin perder de vista el horizonte estético de la época en la que la produjo, vuelve su mirada sobre el poder instaurador del lenguaje como medio ecfrástico para representar la realidad y recrear sus posibilidades más eximias a través de la palabra. Se trata más de usar el pensamiento para vivir la realidad en sí misma, rechazando la instrumentalización de la razón (como lo entendieron los posmodernos), y vivir afirmando lo vivido en el momento vivido, aunque esto implique volver la mirada atrás.

Devenir sensación: verosimilitud, ficción y escritura

La literatura aparece en la obra de Manuel Mujica como un encuentro con la realidad desbordada y la representación instaurada como una forma de escapar o de huir de un mundo cuyos signos se imponen a la presencia de la mente que la capta. En *Un novelista en el Museo del Prado* la realidad se presenta como algo lejano a la vida misma y, sin embargo, es aquello que envuelve a la propia existencia. Es la vida puesta desnuda en la imaginación, la vida irrumpiendo la representación pictórica, como si el narrador –y por encima de él, un autor artífice de la trama y su designio– nos condujera inevitablemente a una realidad más poderosa que la realidad empírica en la que estamos sumidos. Se trata de la relación entre enunciación literaria (consistente en el proceso "real" de comunicación que supone a un autor, una obra y un lector) y la enunciación ficcional (que determina el universo de ficción en el acto de narrar). Esta última no solo define la configuración del mundo ficcional sino que también constituye la representación de la situación narrativa, poniendo en escena las figuras del narrador y el narratario. Un narrador puede manifestarse explícitamente, es decir, evidenciar su presencia en el relato, o bien puede ocultarse a través de distintas estrategias discursivas, como ceder su voz a los personajes. El autor también puede simular su presencia o generar ambigüedad, como ocurre en *Un novelista en el Museo del Prado*. En esta obra se cuenta, *grosso modo*, la historia de un novelista que, estando en el museo madrileño, observa cómo las pinturas cobran vida. De tal suerte que es testigo de distintas peripecias

cometidas por las figuras-personajes emergentes de los cuadros y observa, con asombro, situaciones extrañas y las más particulares relaciones, acontecimientos y anécdotas.

En *Un novelista en el Museo del Prado* parece que la vida tiene su realización en el museo cuando las pinturas despiertan ante el inevitable hado que signa el encuentro entre el novelista y las obras. Allí, en el contexto innegable del museo la realidad posible de las ficciones pictóricas parece inexpugnable, y nada resulta más cierto que la verdad que los personajes o, para ser más preciso, las figuras, construyen en sus discursos y en sus acciones tanto dentro de los cuadros como fuera de ellos.

En cierto sentido, podría entenderse aquí la figura desde una acepción tradicional y, en otro, desde la perspectiva filosófica de Deleuze. Según este autor, "la Figura es la forma sensible relacionada con la sensación; actúa inmediatamente sobre el sistema nervioso, que es la carne. Mientras que la Forma abstracta se dirige al cerebro, actúa por mediación del cerebro, más cercano al hueso" (Deleuze, 2009, p. 41). Ahí está el problema de la representación del arte antes de la modernidad, en que la forma está referida a un objeto y no a una sensación, lo que quiere decir que en el arte prima la figuración y no la Figura. Cuando Deleuze (2009, p. 19) dice que "la pintura debe arrancar la Figura de lo figurativo" está indicando que el arte pictórico ha de conjurar o suprimir el carácter narrativo, que el relato ya no es lo sustancial en artistas como Paul Cézanne (1839-1906) o Francis Bacon (1909-1992).

Pero si suprimimos el relato, ¿qué le queda a la pintura? Le queda la sensación, esa que actúa sobre el sistema nervioso, porque si no hay historia en el cuadro, al espectador no le queda más que entrar a ese espacio circunspecto por la vía que este ofrece: la sensación, que tiene un rostro vuelto sobre el sujeto. El

espectador deviene en la sensación pues "algo *ocurre* por la sensación" (Deleuze, 2009, p. 41), algo llega a ser al contemplar una pintura que pone en relación dos sectores (la Figura y el resto del cuadro) en un mismo plano, en vez de presentar un relato a través de figuras que emergen de un fondo o un paisaje.

Así, la pintura de un artista como Francis Bacon no podría entenderse en el sentido convencional de predominio de la figuración y ni siquiera en el sentido moderno de la abstracción. En vez de eso, habría que definirla como "pintura figural", que es

> aquella que efectivamente se caracteriza por la liberación y el establecimiento de excesos de presencia cuya intensidad tiene el poder de desregular los sentidos. En este contexto, el término "Figura" alude a aquello que se opone y distingue tanto de lo figurativo como de lo abstracto (Honorato, 2010, p. 274).

La Figura, aislada tal como se aprecia en las pinturas del artista inglés, se convierten en verdaderos íconos, en cualidades que apelan a los sentidos. En la perspectiva de Deleuze, aislar la Figura supone "atenerse al hecho"; en la perspectiva de Peirce (1974), se trata de la captación de una experiencia que solo es posible, en primer lugar, por el ícono: "la única manera de comunicar una idea directamente es mediante un ícono; y todas las maneras indirectas de hacerlo deben depender, para ser establecidas, del uso de un ícono" (p. 47). Un ícono es un signo que hace referencia a algo a través de la semejanza, la experiencia sensible o perceptible. Por ejemplo, la fotografía de una persona es un ícono de esa persona, pues se le parece o representa en algún aspecto.

Esto es lo que buscan tanto Cézanne como Bacon: comunicar directamente, arrancar el percepto o el fanerón (es decir, el mundo tal como lo percibimos a través de nuestros sentidos) y poner la experiencia ahí, en el cuadro, como si el cuadro no estuviera. Dicho en otras palabras, el pintor logra captar y presentar una experiencia que se da de cierta manera y que no se puede expresar de otra, toda vez que ella aparece en el tiempo presente. Ante esa instancia donde la temporalidad parece jugar un papel fundamental en la creación (aún si esta es ficcional como en el relato de Mujica) es necesario preguntarse por aquello que pasa cuando surge algo nuevo, y esto supone, tal como señala el mismo Deleuze (2018, p. 50), confrontar la clasificación de las imágenes y de los signos propuestos por Peirce. Confrontar significa no solo poner en relación, sino también expandir o amplificar la clasificación peirceana de los signos; llevarla, por ejemplo, a la interpretación del cine, de la pintura o de la literatura y el arte. Charles Sanders Peirce es un filósofo que dedicó su vida a la clasificación de los signos. Para él, un signo es algo que dice algo de otra cosa, a alguien. Así, el humo es un signo que remite al fuego, una huella en el camino lo es de una pisada y un busto de Pericles lo es del estratega griego que vivió en el siglo v antes de Cristo. Entonces un signo es una cualidad, un rasgo o aspecto de algo y accedemos a él a través de los sentidos.

Esta confluencia en la pregunta por la sensación y las cualidades, así como por la Figura y la imagen, nos permite observar con mayor cautela la escisión entre el arte figurativo y el arte moderno a partir del impresionismo. Podríamos asumir, según lo dicho hasta aquí, que el arte entendido como sensación tiene en los artistas franceses desde Monet e inspirados por Manet su punto de partida, pero, en sentido estricto, no es así.



Charles Sanders Peirce
1839 - 1914

No es fortuito que Deleuze hable de Cézanne y no del líder de los impresionistas. La sensación no está en lo que el pintor hace con la luz, por lo menos no únicamente; está, más bien, en el cuerpo. La impresión del sol de Claude Monet (*Impresión, sol naciente*, 1872) no es por aquello que el artista logra a través de su captación del sol cayendo en el horizonte, es por lo que el cuerpo capta y plasma en el momento que le da forma. De ahí que Peirce hable de captar la experiencia al referirse a lo que hace el artista. Captar la experiencia no es posible sino a través del cuerpo. ¿Qué es lo que capta el artista? Cualidades de sentimiento. Una cita de Deleuze (2009, p. 42) leída en desde una perspectiva peirceana, permite comprender mejor esta idea:

> Lo pintado es la sensación. Lo que está pintado en el cuadro es el cuerpo, no en tanto que se representa como objeto, sino en cuanto que es vivido como experimentando tal sensación (eso que Lawrence, hablando de Cézanne, llamaba «el ser manzanesco de la manzana»).

Lo que apreciamos en la pintura de Monet no está tanto en la figura como su captación, una cualidad en la que, sin duda, el cuerpo experimenta lo que el cuadro visibiliza. ¿Qué es, entonces, lo que pinta el pintor? La sensación.

Ahora bien, en la acepción tradicional, se pueden distinguir dos elementos básicos de la representación en una pintura convencional: la figura y el fondo. En las obras del Museo Nacional del Prado, que recoge una de las más importantes colecciones del arte clásico, podríamos decir que lo que predomina es esta relación de figura-fondo, y ello justifica en la narración de Mujica que los personajes (las figuras) se desprendan o aparten



Impresión, sol naciente. Claude Monet. 1872.
Óleo sobre tela. 63 x 48 cm. Museo Marmottan, Francia.

del cuadro (una de cuyas partes es el fondo). Pero en el sentido de Deleuze, estas pinturas en la narración tienen una dimensión figural que potencian su carnalidad actuante. De esta manera, las figuras-personajes encarnadas en el texto literario no están interpretadas por el escritor como figuras puestas sobre un fondo o un paisaje, sino que han adquirido tal vida que actúan como si, en vez de hacer parte de un arte plenamente narrativo y figurativo, lo hicieran con la conciencia del arte moderno. Las figuras-personajes expanden su vitalidad más allá del marco que las envuelve; ellas superan la figuración a la que fueron condenadas por sus autores para interrogar al espectador-lector.

Pero si como espectador solo experimento la sensación entrando en el cuadro, "accediendo a la unidad de lo sintiente y de lo sentido" (Deleuze, 2009, p. 42), entonces ¿qué ocurre en esta obra del escritor argentino que subvierte la mirada respecto del cuadro? Ocurre lo contrario, por lo menos en el nivel del universo de ficción: las Figuras salen del cuadro, se liberan del marco que las constriñe, como si estas pinturas –la mayoría antiquísimas– quisieran devenir sensación y no solo figuración. Esta vida que reclaman las pinturas es también la que Mujica revela en su obra.

Entonces, la verdadera vida para Mujica, tanto en esta obra como en otras, no parece ser aquella que se vive en la realidad sino aquella que se siente en el arte y que tiene una realización por medio de la literatura. Narrar y pintar, sin más, resultan ser dos lugares en los cuales los signos detentan, más que la apariencia, el juego suspicaz de la vida. Las imágenes –sea el caso una pintura o una fotografía– traen un sentido más allá de lo narrativo. De hecho, según Pardo,

> Puede parecer excesivo definir únicamente el sentido por la función narrativa o la secuencia histórico-temporal coherente, porque parece que ello nos obligaría a considerar como "sinsentido" un cuadro, una fotografía, un edificio, un objeto y, en suma, cualquier "imagen", cualquier "espacio" (1991, p. 11).

En cierto sentido, Mujica parece subvertir la imposibilidad del lenguaje para traducir la exterioridad de las propias imágenes-espacios, en otras palabras, las saca de las historias y de las narrativas que supeditan las figuras a un único relato. Con ello, pone al lector delante de una Figura sintiente que actúa de forma autónoma.

No le satisface a Manuel Mujica la idea de una literatura realista que pretende describir cada minucioso detalle de la sociedad y los complejos problemas de la vida, como ocurre en *La Regenta* y la trama sígnica de un mundo configurado a través de un destino inevitable para la mujer que, soñando, fracasa en cada nuevo idilio y en cada nuevo proyecto vital. La protagonista de la novela de Leopoldo Alas (1977) emprende cada vez un nuevo proyecto que fracasa a medida que el personaje intenta concretarlo, y en ello se pueden identificar no solo algunos aspectos narrativos, sino también algunas dimensiones del orden sígnico como la sintáctica que define los hechos que ocurren y la semántica que indica el significado de estas acciones en términos de su función semiótica (Bobes, 1981).

Ficciones e imágenes: el acontecer de la obra

Podríamos decir que la literatura es un mundo alterno en el que podemos descubrir los misterios de la existencia y crear nuevos espacios para simular nuestra propia vida, para suspender, esconder o desvelar nuestros sentimientos. La verdad de las cosas no está, entonces, tanto en los signos que denotan la realidad de forma fría y directa, ni lo está en la designación de las cosas como un acto para desentrañar la presencia de la realidad externa a la mente; la verdad, si es que hubiera una de la que se pueda hablar en la literatura, adviene en las formas indirectas, en el lenguaje construido histórica y socialmente, en las posibilidades que la misma literatura ofrece. De acuerdo con Aguiar E. Silva (1975), no se hablaría de verdad en la literatura, sino de verosimilitud,

pues el mensaje literario crea imaginariamente su propia realidad que no se identifica con la realidad empírica, pues no depende de los referentes reales o del contexto de situación externa y, en tanto es semánticamente autónomo, tiene una 'verdad' propia (lo que instaura lo verosímil).

Ahí estaría la literatura como una posibilidad de ser, como un dispositivo pensante que activa pensamiento. Las cosas no son sino por los signos que las indican, no son meras entidades con una presencia temporoespacial; ellas *son* en su aparente inmediato como signo. No es la cosa, es la palabra que la nombra. En este "rehuir" la realidad, la literatura construye su propia verdad, pero ella –lo saben los lectores 'encarretados' (Agudelo, 2012)– es incapaz de contener la verdadera realidad de las cosas que nombra. Ella es incapaz de ser más real que la realidad misma, y en ello radica el intento de la obra del escritor argentino. Se trata de configurar un mundo que subvierte las formas empíricas y que instaura un nuevo orden del lenguaje.

En ello consiste el tratamiento del lenguaje al que apela el autor en sus trabajos: pulir las palabras, construir un nuevo lenguaje que detente verdad pero que, sobre todo, defina el mundo, ese mundo que habitamos en virtud de las palabras que usamos para comprenderlo. Esta actitud, podríamos decir, es un rasgo posmoderno y ha dado lugar a que algunos teóricos ubiquen a Mujica dentro de una suerte de neomodernismo que vuelve sobre el estilo del lenguaje.

Tanto en la obra objeto del presente ensayo, como en otras, el novelista demuestra no solo un conocimiento erudito sino también un tratamiento estético del lenguaje. Así, por ejemplo, Badenes (1997) señala que "*El laberinto* está escrito en una prosa estilizada, depurada, estetizante. Es una prosa pictórica, ya que el lenguaje de la novela tiene tal fuerza plástica, tal carga

visual que sumerge al lector en una serie de cuadros artísticos tan palpables como cualquier escenografía teatral o cinematográfica" (p. 779). Algo similar podría decirse de *Un novelista en el Museo del Prado*, donde el tratamiento narrativo exalta la dimensión visual de las obras. Al calificar de neomodernista a Mujica se resalta el carácter poetizante y esteticista empleado por el escritor argentino, su capacidad para pintar situaciones, representar, recrear y describir las acciones y presentar a los personajes como si fueran obras de arte y convertir las figuras de una pintura en personajes de ficción literaria. Pero aquí también hay otros aspectos como la riqueza lexical en las novelas, la sensualidad de la prosa y el cuidado para describir obras de arte y situaciones, rasgos propios de la escuela modernista. Sin embargo, nos parecer desacertado calificar al autor de modernista; más bien, asumimos la idea según la cual el escritor vuelve sobre rasgos del pasado para producir una obra en un tiempo presente, con lo cual rompe con la tradición modernista.

En esta travesía de pulir las palabras, la écfrasis literaria tiene un portentoso lugar como instrumento literario y como una estrategia que permite prefigurar un universo en el cuadro y más allá de él. Así, *Un novelista en el Museo del Prado* pone de relieve la capacidad creativa de su autor –la creatividad como forma cualitativa de enorme potencia semiósica– junto con las posibilidades sígnicas de la representación. La creatividad es una cualidad inherente a todos los seres humanos, pues tiene un carácter abarcante y universalista: "todos somos creativos y todos los actos racionales pueden ser actos en algún sentido creativos" (Barrena, 2007, p. 29). Mujica despliega un universo narrativo y, en un giro creativo, lleva al extremo la ficcionalización de las obras de arte dentro de su obra literaria. Hay en ello también un juego metaficcional en el que una ficción (literaria) hace uso de otra ficción (artística). Vale

decir, incluso, que no puede definirse este juego metaficcional sino como un hecho semiótico y, para ser más precisos, semiótico-literario, toda vez que abre un espacio de sensación dentro de otro para activar un tipo de pensamiento visual.

El texto literario *Un novelista en el Museo del Prado* es un signo que remite a un conjunto de pinturas que también son signos. El resultado de ello (la representación literaria, es decir, la construcción de ese mundo en la mente del lector) remite a su vez a una interpretación sobre las obras de arte. De esta suerte, un interpretante (en el acto de lectura) no interpreta solamente una representación verbal de una representación visual, interpreta, más bien, una interpretación i.e. el texto literario es ya un interpretante que interpreta un signo precedente –las pinturas– y al hacerlo abre un horizonte de sentido, ya que extiende y hace lisible aquello que no podría entenderse sino a través de imágenes.

A través de las palabras se penetra en la imagen para perforarla, para abrirla y para hacerla nacer nuevamente a una realidad que parece ya no pertenecerle, pero que le incumbe cuando el escritor conduce al lector hacia su cauce. Las palabras no guían la imagen, más bien suturan una realidad inminente sin clausurar ninguna relación con la ficción. Entonces esta inaugura lo que parece un nuevo mundo donde la representación tiene un lugar protagónico. Manuel Mujica parece indicar con esta, su última obra (publicada en 1984), que un texto no se completa sino cuando un lector penetra en sus bosques de palabras, que el proceso estético no tiene lugar si no hay un lector que complete el proceso, y que el escritor nunca conoce el final de su obra porque esta recomienza cada vez con cada libro. Así, cada texto destruye la intención previa de una clausura, al tiempo que celebra un nuevo comienzo o el carácter infinito de la obra. En el otro lado de la relación (en la tríada Autor-Texto-Lector) tiene lugar el pro-

ceso estético. Hay, por supuesto, una relación estética entre autor y texto, como la hay entre el artista y la obra, pero esta relación lo es de producción artística. En la relación entre el lector y el texto hay un proceso de recepción estética (comprensión), y para que este tenga lugar se ha de dar un proceso de cooperación textual. En ambos casos hay una transformación, dado que se da en ellos una afectación estética.

Dicho en otras palabras, el escritor está atrapado en la semiosis infinita de su propia creación, y solo la muerte del signo (que es su propia muerte), será el sello que ponga un punto final a la actividad creativa y a la obra. Entonces, siendo esto así, el autor nunca conoce su obra y nunca la conocerá porque su visión está limitada y no puede ver la semiosis infinita de la que hace parte. Por eso el libro necesita de alguien que lo lea:

> El escritor escribe un libro, pero el libro todavía no es la obra; la obra solo es obra cuando, gracias a ella, la palabra ser se pronuncia en la violencia de un comienzo que le es propio; acontecimiento que se realiza cuando la obra es la intimidad de alguien que la escribe y alguien que la lee (Blanchot, 1992, p. 16).

De esta manera, el autor se queda siempre en una posibilidad de ser, y por ello tiene la necesidad de publicar, pues si no lo hiciera ocurriría lo que ya previera Alfonso Reyes, se estaría condenado a corregir siempre el mismo libro: "Publicamos para no pasarnos la vida corrigiendo los borradores" (Reyes, citado en Benegas, 2015).

El acontecer de la obra se da, entonces, cuando se tensa el hilo de la significación desde el punto en el que un escritor

(Mujica) se instala en el acto íntimo de la escritura, hasta el punto en el que un lector (en el tiempo de la reconfiguración de la obra) actúa sobre el texto por gracia del acto de la lectura. Así, el escritor argentino va produciendo una obra, y con ella el claroscuro de un proceso estético que se apuntala en el uso refinado del lenguaje, el saber erudito sobre el arte y las tramas intricadas que la historia genera en sus protagonistas. En este gesto, el gesto de escribir las cosas no como son sino como podrían ser, el escritor logra penetrar en las pinturas, revelar sus significados y crear prototipos o caracteres ético-estéticos universales.

En este sentido, y tal como lo expresa Aristóteles, hay tanta o más filosofía en la poesía –valga decir, en la literatura– que en la historia. Aristóteles le da un estatus intelectual a la poesía (es más filosófica y seria que la historia) y la dignifica al situarla en el mundo de las formas. También lo hace al mostrar cómo ella genera un tipo de placer intelectual al permitir conocer no lo que hizo un individuo, sino lo que pudo haber sucedido a un ser humano: "Y también resulta claro por lo expuesto que no corresponde al poeta decir lo que ha sucedido, sino lo que podría suceder, esto es, lo posible según la verosimilitud o la necesidad" (Aristóteles, *Poética* 1451a 30). Es en virtud de lo verosímil, es decir, no de lo que ocurrió en efecto, sino de lo que podría ocurrir, que la poesía brinda un conocimiento sobre la realidad y la vida.

Ahora bien, si tomamos el aserto aristotélico y lo desplegamos desde la semiótica filosófica, podríamos señalar que en *Un novelista en el Museo del Prado*, igual que en la obra del escritor colombiano Pedro Gómez Valderrama, la historia es un telón de fondo, el arte un motivo recurrente y la escritura literaria un medio para activar nuevas formas de comprender lo que, de otro modo, pasaría desapercibido. Así, en ambos escritores, la historia

de los historiadores es un marco que puede ensancharse a través de la ficción, tanto llenando los vacíos históricos (como lo hace Gómez Valderrama) como mostrando el carácter fantástico que puede tener la realidad (como lo hace Mujica Láinez). Esta inscripción fantástica no deja de ser un aspecto característico de la obra del escritor argentino. El procedimiento pareciera simple en *Un novelista en el Museo del Prado*: el autor utiliza el Museo Nacional del Prado como centro de la acción de lo que hacen las pinturas en su propio medio y fuera de él y enmarca los personajes en su contexto histórico.

Es importante aclarar que en estos relatos, tal como ocurre en el filme *Night at the Museum* (2006), las pinturas se desprenden o salen de los cuadros y las esculturas adquieren movimiento. Este gesto de 'salir' es distintivo, pues marca una diferencia con otras novelas como *Elogio de la madrastra*, de Vargas Llosa, en la que las obras son puntos de referencia, no actantes y protagonistas de la diégesis en un sentido pleno. Por otra parte, el gesto pone de relieve una relación entre realidad y ficción que se marcará a través de las pautas que va signando el novelista personaje. En tal sentido, la mezcla intimista de la ficción literaria con la realidad histórica hace del relato un juego fantasioso que le da prevalencia a la fantasía soportada en hechos fáticos. Esta es otra diferencia, claramente visible, respecto de otros escritores, como el ya mencionado Gómez Valderrama, pues este último, al llenar los vacíos de la historia, le da un énfasis al carácter histórico del relato, a tal punto que el lector resulta engañado por vía de la verosimilitud de la narración; en cambio, en Mujica Láinez los hechos o personajes son resaltados en un contexto verificable históricamente, pero son puestos en un ambiente que resulta fantástico. Al comparar, por ejemplo, la biografía de El Bosco con lo narrado en *El hombre y su demonio* (Gómez, 1996), las diferencia en los hechos

está marcada por aquellos detalles que los historiadores no logran identificar o verificar y que la literatura suplanta con suposiciones o hipótesis históricas.

Esta relación entre historia y literatura hace visible el aspecto formal del lenguaje y el carácter verosímil que puede adoptar, pero otra relación se puede plantear frente a lo que esa forma del lenguaje conduce. Aquí, resulta ineludible una pregunta que se ha reiterado acerca de la relación entre literatura y filosofía: ¿es posible plantear una relación entre filosofía y literatura en la contemporaneidad, más allá de los vínculos interdisciplinarios y del diálogo de saberes y tradiciones? Tal como señala Gadamer (2006a, p. 174), "siempre ha constituido una pregunta por qué y de qué modo puede el lenguaje, *médium* único de lo pensado y lo poetizado, organizar esta comunidad y esta diferencia". Incluso si planteamos este problema desde la semiótica, podríamos indicar que el interpretante constituye un modo del pensar que no puede sino ser vehiculizado a través del lenguaje tanto para el filósofo como para el poeta. En el acto de producir o crear del poeta hay, también, un modo en que el pensamiento actúa y abre horizontes de sentido. Si no fuera así, ¿de qué manera podría entenderse que el poeta construya un mundo que nos hace ver, desde el afecto, lo que el filósofo vislumbra desde el concepto?

De este modo, el vínculo entre literatura y filosofía no puede eludir la pregunta por el lenguaje y por la realidad, sea esta real o imaginada. Estamos delante de una pregunta que la filosofía ha tenido en varios de los capítulos de su historia. El interrogante por la relación entre la literatura y el conocimiento no resulta menos deleznable que el vínculo que se pueda establecer entre literatura y vida. En el primer caso, la literatura constituye un portentoso instrumento del conocer, en el segundo, una invariable manera de asumir la realidad enmarcada no solo por las

acciones que acometemos los seres humanos, sino también por las formas (entre ellas las literarias) en que las asumimos para describirlas y comprenderlas. Ahora bien, ¿de qué manera puede la literatura instaurar preguntas que detenten un carácter filosófico o una cercanía con la filosofía?



CAPÍTULO 2

La escritura de la ficcionalización. Realidad, pintura y virtualización

•

Cada persona cuerda vive en un doble mundo,
el mundo exterior y el interior,
el mundo de las percepciones y el mundo de las fantasías.

Charles Sanders Peirce

Juegos ficcionales

Considero que la écfrasis tiene la capacidad de estrechar los lazos entre filosofía y literatura, puesto que ella no solo es una figura de la descripción, sino que también lo es de la representación y de la interpretación. Una definición, ya extendida, es que se trata de una representación verbal de una imagen (aclaro, aunque suene redundante: una imagen visual) que crea, en la mente del interpretante, otra imagen similar. Sea como sea, una écfrasis es, en última instancia, una imagen de una imagen. La écfrasis es una figura descriptiva porque expande el campo léxico de un objeto artístico en la obra literaria; es una figura de la representación, porque es mediación sígnica; y es una figura de la interpretación, ya que funge de interpretante, arrastrando con ella una visión mediada del objeto y no una presentación pura del mismo. Veamos cómo funciona en la obra de Manuel Mujica.

Un novelista en el Museo del Prado es una colección de relatos compuesta por doce capítulos y un proemio que da apertura a la narración. Cada acápite funciona de forma independiente como si, en vez de una unidad narrativa, fueran cuentos individualizados, algo que ha generado una confusión o desconcierto en algunos lectores. El argumento para afirmar que se trata de una novela es que en el conjunto se destaca la presencia de un narrador que engloba o integra la historia en una sola unidad –creando un marco narrativo–, la participación del mismo personaje (un novelista) en cada uno de los capítulos (relatos enmarcados); hay un proemio que presenta el universo ficcional y que introduce al personaje-novelista y sus peripecias, se desarrolla el elemento del espacio y el del tiempo en el que ocurren las acciones y, finalmen-

te, se evidencia la presencia de un motivo global que integra la narración ficcional y las ideas o conceptos desplegados en toda la historia. La novela presenta el conjunto de las acciones ordenadas lógicamente (la organización evenemencial intencionada) de una materia anecdótica, en la cual hay una relación entre los distintos elementos:

> Esta organización, en función del objetivo y en función de los efectos que persigue, ordena y relaciona los elementos de esa masa anecdótica en una progresión que los lleva desde un principio hacia un fin; con este ordenamiento consigue darles una razón de ser y un sentido (Del Prado, 1999, p. 37).

El argumento resulta, para el momento en el que es publicada la novela, una apuesta original: un novelista es testigo de un hecho singular en el Museo Nacional del Prado. Las obras de arte que allí reposan cobran vida y empiezan a interactuar entre ellas, generando una serie de peripecias dignas de ser contadas. El novelista es un observador que solo participa de la acción en uno de los capítulos, mientras que el narrador que enmarca toda la historia va presentando cada uno de los hechos al tiempo que exhibe datos y un conocimiento erudito derivado de las mismas interacciones o diálogos de los personajes (personajes-obras).

Vale la pena resaltar aquí el doble juego ficcional, pues no se trata de cualquier novelista, es decir, no se trata de un novelista-personaje integrado a la ficción de un novelista-autor, sino que es este último quien se ficcionaliza y se 'integra' a la ficción a través de la enunciación literaria:

> El novelista repite que lo ignora. En el espacio de esas noches encantadas, ha dado fe, simultáneamente, de la noble inercia de las pinturas y esculturas, fijas en sus puestos, y de las andanzas de quienes, para los demás imperceptibles, fluyen de la sustancia de las obras maestras. Y como es su oficio, el novelista cuenta aquí lo que vio y oyó (Mujica, 2010, p. 11).

El novelista autor se ficcionaliza, es decir, asume "las características de un ente de ficción, interviene en el universo ficcional a la par de las otras entidades" (Filinich, 2006). Se destaca también, aquí, el uso de las cursivas. Este aspecto grafémico resulta importante, pues este apartado hace parte del prólogo del texto y, de hecho, opera como una suerte de declaración o advertencia de aquello que se presentará en cada una de las páginas subsiguientes. Funciona como una afirmación, claro, pero que busca sellar el pacto ficcional: sentar la base de verosimilitud del relato.

Por otra parte, en esta y en otras referencias al novelista se emplea el índice o determinante "el" que indica una presencia ya conocida, es decir, no se hace una presentación de un personaje porque quien aparecerá en los capítulos de la novela es el *mismo* que relata y escribe. El uso del artículo definido deja esta intención clara, al tiempo que resalta el juego de persuasión, pues si quien la vivió es quien la está narrando, entonces, tal historia, ha de ser verídica.

El otro juego ficcional se da en los capítulos subsiguientes en los que las obras de arte son las protagonistas. Las pinturas son representaciones de hechos reales o imaginarios, es decir, ellas en sí mismas están contando algo, presentan una historia o se enmarcan en una y narran acciones singulares. Desde el punto de vista

pictórico, estamos delante de la historia y el tiempo de la imagen. Una temporalidad externa que lleva a preguntarse qué es aquello que hace que una obra de arte perdure y sea memorable (Hockney y Gayford 2018, p. 30), y una temporalidad interna, que muestra los modos en que se configuran los materiales visuales (Rose, 2019). Para el caso de la pintura, el ordenamiento de las acciones tiene diferentes formas de presentación como la atemporalidad, el tiempo cronológico o la escenificación (Furió, 2002). Así, en una pintura como *Ragazzo morso da un ramarro* (*Chico mordido por una lagartija*, 1596) de Caravaggio, la imagen ha "congelado" el tiempo, pues se trata de la representación de una acción que se da en el instante en el que sucede. Dicho de otro modo, no se trata un tiempo pretérito ni del anuncio futuro de una acción, sino de una simultaneidad temporoespacial, cuya sincronía revela el momento exacto del acontecimiento. Sin embargo, en la novela de Mujica las figuras-personajes llevan a cabo acciones dobles, esto es, se duplican sus historias. De un lado, son actantes de los acontecimientos que le fueran asignados por su autor (el pintor) y, de otro, son agentes de nuevas acciones cuando cobran vida en el Museo del Prado dentro de la ficción literaria.

Ragazzo morso da un ramarro.
(*Chico mordido por una lagartija*)
Caravaggio. c. 1596.
Óleo sobre lienzo. 65,8 x 52,3 cm.
Fundación Roberto Longhi, Florencia.

(Págs. 54-55)
El triunfo de Baco.
Cornelis de Vos. 1630.
Óleo sobre lienzo. 180 x 295 cm.
Museo del Prado, Madrid.







Este doble juego ficcional marca el carácter representativo de la historia que, a su vez, intensifica su rasgo fantástico. Aquí el arte aparece en doble vía: desde la literatura y su capacidad de crear universos nuevos y desde la pintura que recrea mundos reales o imaginarios a través de la representación. Si la écfrasis es una representación verbal de una representación visual (Mitchell, 1994; Riffaterre, 2000; Agudelo, 2015; Loría, 2024), entonces *Un novelista en el Museo del Prado* constituye una verdadera obra ecfrástica gracias a esta capacidad extensional del relato a través de las descripciones de las pinturas y dado que el tema artístico constituye el motivo global de la novela.

Desde el punto de vista filosófico, la écfrasis opera a través de su función sígnica; es decir, la écfrasis es un signo icónico, pues "cualquier cosa, sea lo que fuere, cualidad, individuo existente o ley, es un ícono de alguna otra cosa, en la medida en que es como esa cosa y en que es usada como signo de ella" (Peirce, 1974, p. 30). Así, el signo verbal, esto es, la descripción, narración o alusión a una obra artística, remite a otra cosa (a la obra de arte descrita, narrada o aludida) para un lector. Esto genera en la mente de ese lector un signo "equivalente" al objeto designado, generando de esta manera un tipo de pensamiento sobre la obra de arte referida. Aquí tenemos una de las modalidades de lo que podemos denominar *pensamiento ecfrástico*.

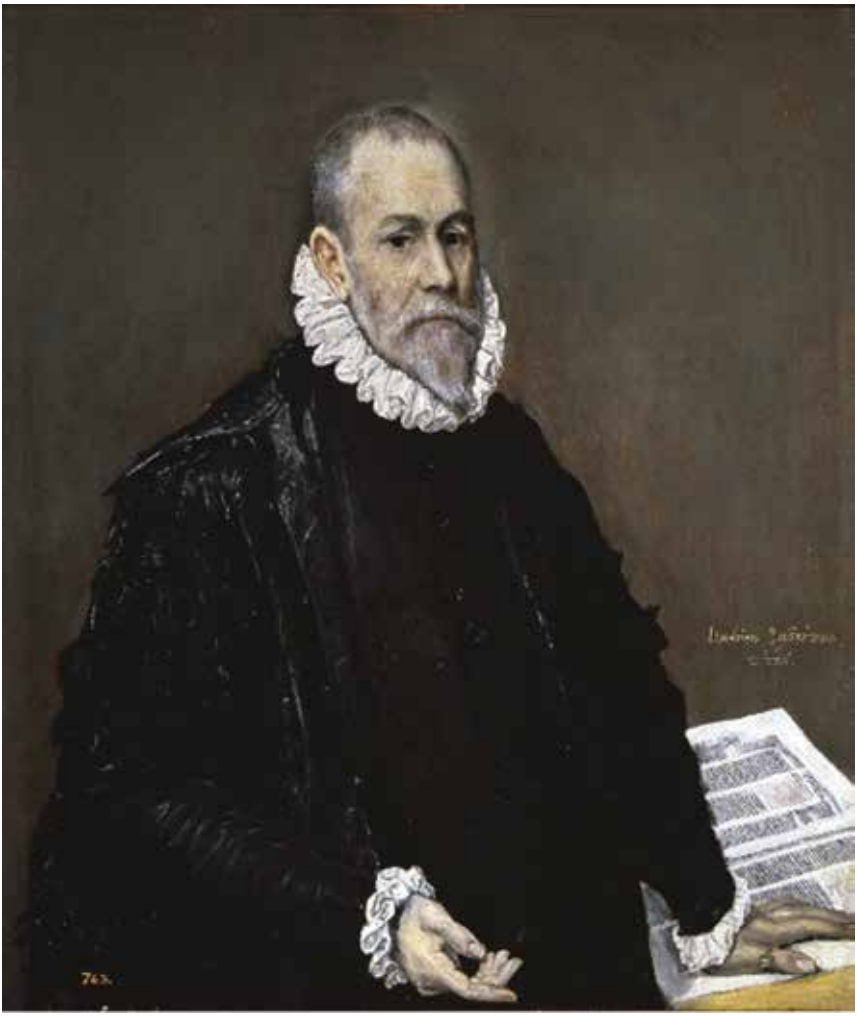
De esta manera, el ícono verbal del signo *El triunfo de Baco*, que aparece en el primer capítulo del texto de Mujica titulado "Los dos cachorros", es la imagen mental compuesta, o bien por todas las veces que he visto dicha pintura en el museo, en internet, en la televisión o en enciclopedias de arte, o bien por la construcción que me hago a través de mi familiaridad con las palabras y enunciados empleados. Tal como ocurre con el signo "llueve" o el signo "está lloviendo", cuyo ícono sería "la imagen

mental compuesta de todos los días lluviosos que el sujeto ha vivido" (*CP* 2.438); o tal como ocurre con el ícono del signo *Monalisa* o *Gioconda*, que no es otro que aquel compuesto por todas la imágenes de la pintura de Da Vinci que han invadido mi campo visual durante toda mi vida (en la televisión, la escuela, las enciclopedias, la publicidad, los objetos de las tiendas) y que crean una imagen de dicha pintura, incluso si nunca he visto la obra original en el museo.

Lo mismo ocurriría con *Retrato de un médico* de El Greco en el segundo capítulo, o con *Adán y Eva* (página 60) en el tercero. Pero, ¿qué pasa con el lector que, o conoce todas las pinturas relacionadas en la novela o con el que no conoce ninguna? Desde el punto de vista de la lectura, no mucho e, incluso, desde la perspectiva semiótica, la distinción es de grado. En el primer caso, el lector no se encontrará –y esto incluso si el texto de Mujica fuera uno de crítica de arte y no de ficción– con las obras, con su descripción y definición detallada ni con la imagen plena de ellas. De hecho, este planteamiento aplica para desvirtuar la idea según la cual el texto de Mujica podría leerse como una crítica de arte, ya que si la crítica opera como una mediación que implica un juicio crítico y una valoración que, además, supone una reacción frente al acto comunicativo que ella entraña, la obra de Mujica se aleja de este supuesto; por otro lado, esta obra se acerca a una estética posmoderna en la que la écfrasis opera como un medio a través del cual el arte (literario) habla sobre el arte (pictórico). La crítica de su momento no podía comprender, necesariamente, que la obra de Mujica fuera posmoderna, pues los debates sobre la modernidad y la posmodernidad son relativamente recientes en Latinoamérica (Escobar, 2025, p. 162). De hecho, este acto del arte de plegarse sobre sí mismo supone la bancarrota narcisista, "tanto más por cuanto el arte sobre arte no ofrece ninguna

comprensión del arte, sino que reproduce el arte antiguo, con cualquier giro irónico, lo cual destruye su carga" (Kuspit, 2006, p. 51). No obstante, y en contravía de lo planteado por Kuspit, considero que justamente el carácter irónico que le impregna al autor –en nuestro caso el escritor argentino– termina por revertir aquello que el crítico de arte supone destruido. Lo mismo ocurre con una obra de arte en la que el giro, sea irónico o de otro tipo, redirecciona el sentido o la significación de la obra. Por esta razón es que otros críticos como Arthur Danto (1999, p. 149) señalan que lo posmoderno es, más bien, un estilo auténtico dentro de la multivariedad del arte contemporáneo. Incluso, podemos inferir de esta idea del autor de *Después del fin del arte*, que la indiferencia hacia la pureza deriva, en muchos casos, en un gesto irónico, y es esto justamente lo que vemos en la obra de Mujica. Hay una distancia ante el pasado (no se pretende copiar ecfrásticamente la obra de arte) ni imitar un estilo (como el modernista o la escritura de autores decimonónicos), sino tomar distancia respecto del modelo original (por eso la écfrasis resulta crítica en la obra), y con ello se trastocan los modelos (artísticos y escriturales) y se activa la ironía, la parodia y un aire de nostalgia subvertido por la misma ironía que supone la cita y la "copia" del modelo "original".

Retrato de un médico.
El Greco. 1582 - 1585.
Óleo sobre lienzo. 96 x 82,3 cm.
Museo del Prado, Madrid.





De modo que el lector de Mujica no se encuentra con las obras de arte ni con su descripción detallada y crítica. Esto no ocurre en esta obra ni en otras del mismo género. Lo que el lector conocedor de arte encontrará en los relatos es una interpretación que, eventualmente, tendrá un efecto sobre los signos que tiene de dichas obras y que crearán un nuevo hábito i.e. la novela es un signo interpretante de otro signo (las pinturas referidas), y su significación (la de las écfrasis en los relatos) permitirá interpretar la significación de este último.

En el segundo caso, el del lector que no conoce ninguna de las obras que aparecen en la novela, ocurrirá algo similar. Si el lector no conoce la pintura *La disputa con los doctores en el Templo de Paolo* Veronés recreada en el cuarto capítulo, es decir, si se siente fuera de contexto, tal representamen (la pintura de Veronés) no dice mucho por sí sola, pero se precisa a través de otros signos dados por Manuel Mujica a través de descripciones, narraciones, datos o calificativos (otros íconos verbales) que constituyen interpretantes del primer signo (la pintura). Así, la significación de unos signos determina la significación de otros.

En ello radica el poder de la écfrasis desde el punto de vista semiótico; ella logra construir o reconstruir una imagen, anclar una significación en otra y activar un tipo de pensamiento

Adán y Eva.
Alberto Durero. 1507.
Óleo sobre tabla 209 x 81 cm.
Museo del Prado, Madrid

(Págs. 62-63)
La disputa con los doctores en el Templo.
Paolo Veronés. 1560.
Óleo sobre lienzo. 236 x 430 cm.
Museo del Prado, Madrid





visual que es, a su vez, interpretación de otro signo en tanto lo determina. En la obra de Mujica hay un aspecto adicional: la utilización de elementos clásicos llevados a la narración a través de un lenguaje literario muy elaborado. Al respecto, María Muñoz (1999) explica cómo el escritor argentino logra presentar la Antigüedad y una serie de referentes de la historia del arte de forma variada, plural y documentada, a la vez que divertida. Es por esto que, según ella, lo maravilloso y lo histórico se conjugan generando un efecto de sincretismo, mientras que lo clásico –en la novela que nos interesa en el presente estudio– es presentado de forma tradicional y original a la vez: "la originalidad viene dada por el contexto en que se incluye, la tradicionalidad por los contenidos que se transmiten" (Muñoz, 1999, p. 128).

La écfrasis, en cualquiera de los dos casos referidos (el lector que conoce las obras presentadas por Mujica y el que no), supone un lugar común: el hábito o interpretante lógico final, y esto incluso si el lector es avezado en temas artísticos, pues la lectura literaria exige poner en juego la creatividad, una capacidad inherente a todos los seres humanos. Recordemos que el hábito para Peirce es "una ley general de acción, tal que en una cierta clase general de ocasión un hombre será más o menos apto para actuar de una cierta manera general" (*CP* 2.148). Los hábitos constituyen disposiciones para actuar en ciertas situaciones y, de hecho, operan en su naturaleza para definir cómo actuará.

En cualquier caso, nos encontramos aquí delante de lo que el filósofo norteamericano llama semiosis infinita. Así, la cadena semiótica detenta una sucesividad de representaciones o, para ser más precisos, interpretantes. Miremos un ejemplo. En el capítulo cinco de la colección de relatos se referencian, entre otras, las pinturas *Eugenia Martínez Vallejo, desnuda* de Juan Carreño de Miranda y *Las Meninas* de Velázquez. Si observamos el contex-

to del relato y atendemos al hecho de que el escritor es un gran conocedor de arte, no es fortuito que estas obras estén comentadas en el mismo capítulo, pues Carreño es, después de la muerte de Velázquez, quien se declara heredero de la tradición que aquel instaura en la representación de los bufones, monstruos y enanos de la corte española.

Ahora bien, si nos detenemos en *Las Meninas*, esta pintura se ancla en una cadena de signos que eventualmente inicia en las representaciones mentales que el artista tiene de los reyes, en la escena real o imaginada que él representó en su lienzo y que ha sido reinterpretada por distintos artistas, entre ellos Pablo Picasso (en una serie de pinturas) y Peter Witkin (en una fotografía de carácter abyecto). Pero esta pintura ha dado origen a artículos, poemas, ensayos críticos; también ha servido de ejemplo para ilustrar teorías, como la de la "representación y las series", en *Las palabras y las cosas* de Michel Foucault (1981). Esta autopista sígnica tiene intercepciones, nodos y conexiones, pero siempre se vuelve sobre el signo primario.

Y si un lector, uno que jamás en su vida se haya topado con la obra del artista español ni con ninguna de sus interpretaciones o reinterpretaciones lee, por acaso, la obra de Mujica, de ninguna manera tendrá que recorrer toda la cadena de interpretantes para determinar la significación de *Las Meninas.* El juego que la obra de arte establece es contextual y, en esa medida, su significación se puede construir por el co-texto (el contexto textual) y no necesariamente por la observación de la obra antes o durante la lectura. Aquí advienen dos visiones del asunto: el filológico, pues el texto da el contexto (co-texto) de interpretación, y el hermenéutico, porque estamos delante de la obra (pictórica, literaria o textual) aquí y ahora, como diría Gadamer. De esta manera, el signo es, según he expuesto hasta este punto, un dispo-



sitivo semiótico que activa no solo el acto creador, sino también el de recepción. La obra-signo hace viable la apertura de un mundo que es posibilidad, que responde a convenciones y que también es delante del que nos ponemos en un momento determinado sinsígnicamente.

En este punto vendría un cuestionamiento del concepto de signo peirceano, pues ¿acaso no dice el filósofo que no hay signo si este no es interpretado como tal?, ¿acaso la écfrasis deja de ser signo si el lector de la novela no tiene un conocimiento previo de la obra aludida en ella? Pienso que la respuesta es no, pues basta con que algo pueda ser signo para que, en efecto, lo sea. Una pintura en el Museo del Prado, como el *Jardín de las Delicias* de El Bosco, referido en el capítulo seis de la novela de Mujica, no deja de ser signo cuando el museo está cerrado o cuando los vigilantes la dejan de observar; ella es signo de un mundo onírico y sensual, y también de una época fuertemente cuestionada por su autor, y esto no cambia con el hecho de que el museo cierre las puertas cuando termina la jornada de visitas o por las restauraciones del edificio o porque una pandemia obliga una clausura mientras el mundo gira, a su alrededor, más lento e incierto.

La écfrasis literaria en la novela del escritor argentino opera, en consecuencia, desde su doble dimensión semiótica, representativa e interpretativa. Lo primero, porque tanto las figuras como las descripciones y las narraciones remiten a un objeto con el que se conecta por relación de semejanza; lo segundo, porque reconocemos en cada uno de los relatos un saber experto y eru-

Eugenia Martínez Vallejo, desnuda.
Juan Carreño de Miranda. Hacia 1680.
Óleo sobre lienzo. 165 x 108 cm.
Museo del Prado, Madrid.



dito sobre la historia del arte. A su vez, cada écfrasis (y los relatos están plagados de ellas) es un eslabón dentro de las cadenas sígnicas de las obras descritas y, a su vez, esto genera un efecto sobre la significación que se tenga acerca del Museo del Prado, es decir, sobre el hábito instaurado, ya que "la significación de una idea o creencia depende de la actualización por un sujeto de una posibilidad real objetiva, actualización que refuerza un hábito mental subjetivo descripto como creencia en esa posibilidad real" (Deledalle, 1996, p. 29).

Las Meninas.
Diego Rodríguez de Silva y Velázquez. 1656.
Óleo sobre lienzo. 320,5 x 281,5 cm.
Museo del Prado: Madrid.

(Págs. 70-71)
El Jardín de las delicias. (Tríptico)
El Bosco. 1490 - 1500. Óleo sobre tabla
de madera de roble. 220 x 389 cm.
Museo del Prado, Madrid.





Desdoblamientos ficcionales y virtualización pictórica

Las descripciones y narraciones sobre las obras de arte determinan la significación que ellas tienen en la actualización que hace el sujeto de la posibilidad de lo real de tales obras en la ficción literaria. Si para Peirce un signo es todo lo que media y lleva una idea a la mente, las narraciones de Mujica configuran ideas ecfrásticas en la mente del lector, con las que este reconstruye no solo las peripecias ficcionales recreadas, sino también lo que se enuncia y se predica acerca de las obras cuya existencia es un hecho tanto en el mundo real como en el de la narración ficcional.

Al mismo tiempo, la ficción del escritor hace posible que la imagen mental que se tenga de un museo, incluso si no se ha visitado uno, mute a una nueva idea. En esto interviene tanto la representación que crea la écfrasis como la interpretación autoral que le es inherente i.e. las écfrasis de *Un novelista en el Museo del Prado* determinan la representación previa que se tenga del museo, a lo que contribuye la interpretación de Manuel Mujica que la misma écfrasis supone como producto de un escritor conocedor de la tradición artística europea.

Ahora bien, en las distintas écfrasis que se suceden relato tras relato se destacan varios aspectos que son constitutivos de la écfrasis, pero que tienen aquí un carácter específico. Sobresale en primer lugar la *poética de la objetividad*, que se establece a través de la ficcionalización del autor novelista y de la presencia de un narrador que lo presenta como un personaje, asumiendo con ello una distancia mayormente 'objetiva' frente a los hechos:

> Ciertas noches, el novelista ha gozado de un privilegio singular. Ignora a quién o a qué lo adeuda. ¿Será a los propios y astutos residentes del Museo del Prado? ¿Lo habrán escogido a él, extranjero, habitante amistoso de un remoto país, para transmisor del misterio de su vida oculta, para testigo de la existencia doble que bulle dentro de los muros del palacio de Juan de Villanueva, como se elige la complicidad de un confesor desconocido? ¿Lo deberá a la decisión de la Musa que abre puertas inverosímiles, la Musa que conduce a infranqueables regiones? ¿Habrá en el Museo un funcionario con autoridad y poderes sobrenaturales? (Mujica, 2010, p. 10)

El narrador marca una distancia de lo narrado al delegar la observación en el personaje; sin embargo, "el novelista" aquí designado como merecedor de un privilegio único está determinado ya en el enunciado: es singular, toda vez que "el novelista" está designando al novelista escritor, es decir, no se introduce previamente un personaje al que, como suele ocurrir en la narrativa, poco a poco se va caracterizando, antes bien, aquí "el novelista" es presentado en el cobijo del determinante "el", como si ya con anterioridad el lector supiera a quien se refiere. Ese al que se señala, hacia quien apunta el determinante no puede ser otro que el mismo novelista que escribe, y en esto radica el desdoblamiento pronominal del autor-personaje que, como veremos, se desdobla también en autor-narrador.

Más adelante se alude, nuevamente, a "el novelista". No obstante, y a pesar de que la oración final promete que el novelis-

ta contará lo vivido en el museo, lo que encontramos en cada uno de los doce capítulos es a un narrador hablando de tales sucesos y de cómo el novelista (el personaje) observa o participa de los mismos. Entonces, lo que tenemos en esta obra literaria es a un novelista autor que narra lo sucedido en el museo y lo que le sucede a un novelista personaje; o bien cuenta lo que le ha sucedido a él mismo, pero lo refiere en tercera persona, como si en vez de él, hablara de otro agente de las acciones. Esto marca, sin duda, una distancia cuya pretensión es un grado de objetividad, al tiempo que le da una visión singular a la écfrasis desde el punto de vista narrativo: la descripción de una pintura en la que quien cuenta la historia se desdobla en personaje y termina siendo protagonista de la descripción ecfrástica que realiza. Dicho en otras palabras, el autor se desdobla en narrador y este en personaje, pero asumiendo una distancia tal que, al hacer una écfrasis, él se convierte en parte de ella.

El narrador se representa a sí mismo y suplanta una interpretación sobre el arte que, originalmente, no puede sino ser del autor. Esta suerte de desdoblamiento del novelista autor en novelista narrador y novelista personaje marca el desarrollo de cada uno de los capítulos que conforman la obra. Esta estrategia narrativa resulta novedosa para el momento en el que se publica el libro, veinte años después de que apareciera *Rayuela*, de Julio Cortázar, y varias décadas antes de que el mundo tecnológico y las redes sociales definieran otras maneras de leer y comprender la ficción. Tal como han señalado algunos autores contemporáneos, la multimodalidad y la interactividad han redefinido los componentes narrativos básicos de personaje, tiempo, trama y espacio (Ryan, 2019), lo que ha intensificado las narrativas metaficcionales en la producción de textos literarios, libros ilustrados y series de televisión como *Black Mirror*, desplazando, a su vez, el

concepto de "lector" al de "lector-usuario" (Córdova, Rodríguez y Vera, 2025, p. 177).

Otro rasgo ecfrástico que se destaca es la virtualización de las pinturas. Esta virtualización es semiótica, pues el signo es un virtual de una realidad que solo puede ser comprendida por su mediación. En cierto sentido, la realidad (si asumimos como tal las pinturas y esculturas del museo real) solo es comprensible por vía de la écfrasis que hace el narrador; pero aquí no solo hay una interpretación de las obras de arte, sino también una recreación fantástica de las mismas:

> Si bien el libro no incluye imágenes de las obras de arte, el poder descriptivo del narrador y su capacidad de contextualización de las mismas nos ubica en el interior de un espacio virtualizado que los lectores podemos reconocer, imaginar o recrear, según el caso. En cada episodio, la proyección de un narratario en el que el lector puede encontrarse como acompañante o silencioso visitante guiado por este erudito narrador produce un efecto inmersivo dinámico: junto al novelista *presenciamos* escenas, recorremos pasillos; pero en un doble rol, la imagen del lector pertenece también a la masa de visitantes que *no* está presente cuando el novelista disfruta de las curiosas escenas (Sifontes, 2015, p. 95).

Esta capacidad del narrador es fundamental para que el lector se ubique en un espacio virtualizado gracias al lenguaje, ya que este espacio poetizado crea una doble ilusión en la cual el lector se identifica, hasta cierto punto, con el narrador-narra-

tario y camina con él por las salas del museo creando un juego ficcional o un espacio metaficTivo (Lucas-Moreira, 2025). Pero hay aquí otra serie de elementos que dan cuenta de la paradoja que representan la ficción y que en esta obra de Mujica es todavía más palpable.

Se trata, en palabras de Reyes, de la ley del 'juego ficcional' y de la 'gramática' en la que tiene lugar la inmersión del lector en la ficción. En el *parecer ser* de "el novelista" y en su caminar por el museo, sus sentimientos resultan tan ficticios como el mundo representado: nada es real, pero sí es auténtico "en otro plano de la realidad y de la experiencia. Es necesario tomar lo ficticio por tal para que ejerza su función aprisionante, cautivante" (Reyes, 1984, p. 17). Dicho de otra manera, lo que resulta operante y "cierto" en la ficción identitaria del lector en los misteriosos sucesos en el Museo del Prado es justamente la conciencia de que estamos delante de una ficción. Aquí surgen algunas preguntas que ayudan a entender ese rasgo irónico y paródico de los narradores y personajes en la obra de Manuel Mujica:

> ¿Cómo explicar que el narrador, ser inexistente, hable con lenguaje parecido al de otros narradores creados por el mismo autor, y, peor aún, que tenga el humor y la ironía de un ser histórico que conozco fuera de las prisiones textuales? ¿Cómo explicar el misterio (aceptado en la lectura con tanta naturalidad) de que un ser real e histórico se muestre en el proceso de caer en su propia trampa sin caer en ella (porque para creerlo verdaderamente entrampado, tendría que considerarlo esquizofrénico)? ¿Y cómo entender mi identificación irónica con el lector al que se le

> dirige la palabra para hacerle un imposible compinche de una imposible comunicación? (Reyes, 1984, p. 16).

Esta intrusión es posible por un juego de metalepsis, esto es, por la injerencia en una diégesis de un ente de otra diégesis (Genette, 2004), tal como ocurre en el cine cuando una historia que tiene lugar en el mundo onírico se conecta con otra historia que se desarrolla en el mundo empírico. Esto es lo que permite entender que Freddy Krueger pueda herir a sus víctimas en la vida real, pues "si mueres en el sueño, mueres en la realidad". La conexión se presenta en el paso de un nivel a otro de la historia cuando el narrador penetra en el universo diegético de los personajes. Pero también sucede cuando los personajes del universo metadiegético –las figuras de las pinturas– salen de los cuadros y penetran en la diégesis o historia del narrador novelista. Aquí está el sentido de la metaficción diegética, pues esta se desarrolla dentro de los linderos de la historia con el propósito de mantener la quimera ficcional (Moreno, 2022). En este sentido, los conceptos de metaficción y metalepsis permiten entender tales niveles de intrusión del novelista, así como la estructura narrativa de la historia global que enmarca las diégesis particulares, esto es, las historias o peripecias de las figuras que salen de las obras pictóricas.

Pero el traspaso de fronteras toca el nivel de la realidad cuando hay cierta maniobra ficcional en la que la metalepsis opera como un modo de manipulación "de esa peculiar relación causal que une, en alguna de esas direcciones, al autor con su obra, o de modo más general al productor de una representación con la propia representación" (Genette, 2004, p. 15). Esto también aplica en la obra de Mujica, ya que hay muchos indicios textuales, paratextuales e históricos que lo corroboran, tales como la géne-

sis misma de cada relato, la estrecha relación de Mujica con el arte y con distintos museos, entre ellos el madrileño, y la mirada que tiene el autor sobre el arte.

Todas estas formas de la intrusión hacen posible, además, la virtualización del espacio para el lector; pero esta forma en que el virtual emerge como una posibilidad de ser, es posible en virtud del acto de creación ficcional mismo, ya que el lenguaje poético es "la actualización de todas las posibilidades de funcionamiento del lenguaje" (Reyes 1984, 32). De hecho, este funcionamiento se da por vía de la narración, porque accedemos al conocimiento del mundo por vía de la experiencia o por lo que se nos dice de la experiencia de otros. Dice Tacca (1996):

> La ficción excede a la narración (porque hay drama, lírica, etc.) pero esta excede a aquella porque sirve también a lo real. Del mismo modo, la realidad desborda a la narración (porque hay además observación, experiencia, etc.) pero esta sobrepasa a aquella en cuanto abarca también el mundo de lo ficticio (p. 15).

Esto implica que el signo poético se configura en su relación con otros signos en su estructura interna (el poetizar), en relación con otros signos del mundo extraliterario (el semiotizar) y con las formas de la interpretación del universo ficcional (el interpretar).

De acuerdo con lo anterior, la imagen del lector es doble. De un lado, porque al leer los signos del texto estos le revelan el universo creado por Mujica; de otro, pues en el sentido de la enunciación ficcional el autor define su lugar en el mismo espacio de los visitantes ausentes que solo ven las pinturas en

su estado natural en el museo cuando este último tiene su funcionamiento regular, lo que supone, también, que el privilegio singular de presenciar los sucesos extraordinarios es únicamente del novelista. Con todo, lo que hace la écfrasis, tanto en este como en otros casos, es virtualizar una realidad o fenómeno. Piénsese en el recuento entusiasta que alguien pueda hacer de una película que acaba de ver o en la representación mental a que nos conduce alguien cuando nos presenta en signos el rostro de otra persona. En cualquiera de estos casos se crea una imagen otra de la cosa designada; de ahí la posible decepción si vemos la película que nos fue relatada y no nos genera el mismo entusiasmo o el desconcierto al conocer al otro que habita el rostro que nos fue descrito porque no existe correspondencia con el rostro imaginado.

Este aspecto presente en la representación verbal fue llamado por Riffaterre (2000) ilusión referencial, ya que la écfrasis constituiría una mímesis de una mímesis en función de un contexto literario específico. Se trata, entonces, de una mímesis doble, toda vez que la écfrasis literaria está más cercana a la ilusión referencial que a la auténtica reproducción de un objeto.

En la novela *Un novelista en el Museo del Prado* la virtualización tiene resultados sígnicos: a) genera un efecto de inmersión en el museo; b) hace del libro un museo y c) activa una ficción alterna. Lo primero, como ya dijimos, en virtud de la capacidad que tiene el lenguaje para "suplantar" objetos de la realidad, de las posibilidades que abre la ficción para sustituir un mundo por otro y de las estrategias narrativas empleadas por el escritor argentino para darle movimiento a las obras del museo. Lo segundo, ya que Mujica hace del libro un museo, es decir, transmuta un objeto cultural en otro al potenciar la capacidad de la palabra para crear imágenes. El texto no solo presenta una narración o

conjunto de acciones acometidas por unos personajes, sino que también crea una galería de imágenes:

> El libro se hace espacio transitable; el museo se torna discurso ficcional e histórico más allá de la superficie visual de sus objetos y de la experiencia de la visita convencional. Ambos textos constituyen ejercicios de "ver más allá" de lo que la imagen y los discursos oficiales ofrecen (Sifontes, 2015, p. 95).

De ahí que el autor le dé un mayor peso al jugueteo erudito y a las interacciones imaginarias de las figuras-personajes. Finalmente, la activación de ficciones alternas es un resultado sígnico de la virtualización ecfrástica, ya que generan una suerte de autorreflexión ficcional, en el sentido que lo plantea Genette:

> Como los cambios de nivel de relato robbe-grilletiano: personajes escapados de un cuadro, de un libro, de un recorte de prensa, de una fotografía, de un sueño, de un recuerdo, de un fantasma, etc. Todos esos juegos manifiestan mediante la intensidad de sus efectos la importancia del límite que se las ingenian para rebasar con desprecio de la verosimilitud *y que es precisamente la narración (o representación) misma*; frontera movediza, pero sagrada, entre dos mundos: aquel en que se cuenta, aquel del que se cuenta (Genette, 1989, p. 290).

En este caso, las figuras-personajes se desprenden del cuadro que las enmarca y las constriñe, es decir, dejan su apego a la figuración y se liberan de una narrativa inamovible para dar paso a nuevas acciones. Este proceso de desprendimiento se hace más patente si tenemos en cuenta que se trata de un cuadro pictórico dentro del marco ficcional del relato. Un 'cuadro' es un cerco que guarnece algo y es, también, una representación de una escena en la que los objetos están inmóviles. Así mismo, un cuadro alude a una descripción, espectáculo o composición, así como a algo que contiene una serie de figuras o elementos. En pintura,

> el valor semántico de un cuadro está dado por la forma en su función referencial neta, su contenido narrativo. Lo somático existe como virtualidad. No hay más cuerpo que ausente o depurado. El arte, y la pintura en particular, exige formas visuales *puras* (Salabert, 2003, p. 129).

Parece que la pregunta de Mujica es ¿qué pasaría si las obras del Museo del Prado no estuvieran supeditadas a una única narrativa, a la narrativa a la que fueron condenadas por el artista que las creó? Esta pregunta adquiere mayor sentido si tenemos en cuenta que las obras del Museo del Prado son figurativas y narrativas, ya que los artistas han creado imágenes que tienen relación de semejanza con aquello que representan, aún si lo representado es imaginario. Se trata de un arte mimético en el que los objetos o figuras son reconocibles o identificables. Adicionalmente, tales objetos o figuras hacen parte de un relato del que ellos son un elemento de la secuencia de acciones o sucesos.

Esto, indudablemente, pone de relieve el hecho de que las pinturas y esculturas hacen parte de lo que Lessing (2015)

denominó artes del espacio, en las cuales las figuras están condenadas a estar fijas en un lugar sin posibilidad de moverse, a diferencia de lo que ocurre con la literatura, que es un arte del tiempo, y que hace posible que se cuenten cosas de los personajes, objetos y espacios en distintas estados o procesos. Mujica ha liberado las obras de arte de un mutismo y de la inmovilidad al hacer de un arte del espacio un arte del tiempo, al darles movimiento a las imágenes y permitir que ellas actúen como si fueran personajes autónomos. Como lo que ocurre con los personajes, según indican algunos escritores que asumen que ellos adquieren vida propia. El mismo Tolstoi, por ejemplo, señaló en alguna ocasión que a medida que los personajes adquieren forma, van tomando autonomía, a tal punto que no es el escritor quien guía o signa sus destinos, sino que son ellos los que le dictan al escritor cómo conducirlos dentro del mundo de ficción.

Esta suerte de rebeldía de los personajes se aprecia en el primer relato:

> Por el fondo de la larga galería, viene un carro que dos tigres arrastran. Lo rodean sátiros, una bacante, un negro, un borracho desnudo, tambaleante caballero de un pollino. Atruenan los parches, tintinean las sonajas, el negro grita locamente, baila la mujer, rebuzna el asno, los tigres rugen. Baco recuesta sus carnes flojas, enormes, tan totalmente desnudas como las del ebrio Sileno, en el vehículo barroco cuyas ruedas giran con despacioso chirriar. Un fauno burlón sostiene al dios de la Viña y del Vino, pues sin su ayuda caería. Avanza el carro, y en torno, los personajes de las pinturas españolas que no de-

> jaron aún sus enmarcados límites, lo contemplan inquietos, como desde balcones puestos a ambos lados de una calle. Aplauden unos, y otros, según su juicio, protestan. La algarabía crece y ha atraído a moradores de las distintas salas. Las Tres Gracias de Rubens, que no se separan jamás, se contonean y exclaman a un tiempo:
> —¡Es el *Triunfo de Baco*, de Cornelis de Vos!
> Lo observan los menos conocedores de pintura flamenca, absortos al principio, porque la verdad es que, por holganza, por quedarse el dios dormitando o estrujando racimos deliciosos, su carruaje se aparta rara vez del cuadro que le corresponde. Ahora, parece que descansa en el depósito, fuera de exhibición, pero esta noche se arriesgó a salir, y provocó un escándalo (Mujica, 2010, p. 15).

Las figuras-personajes se apartan de la superficie del lienzo, han salido de él y recorren los pasillos y salas. En este caso, las figuras de *El triunfo de Baco de Cornelis* de Vos, han salido plenamente del cuadro y recorren la galería, mientras otras figuras, aún en la realidad de las pinturas de las que hacen parte, las observan. Ellas se integran, ahora, a una nueva realidad codepediente de la palabra y no de la imagen. Si una pintura es una virtualización de cierta realidad, las palabras y oraciones –que son signos que remiten a otras cosas más allá de ellas mismas– son ahora el medio que virtualizan la realidad de las pinturas o esculturas, y esto, podríamos decir, sin detrimento de la comprensión visual que exige la observación de una obra de arte.

Esta doble mímesis o doblez de la realidad resulta tan inquietante como el hecho de que Don Quijote sea lector de *Don Quijote de la Mancha*. De ahí que Borges, en las preguntas sobre esta misma cuestión, haga un mapa literario que incluya tanto a *Don Quijote* como a *Hamlet* o a *Las Mil y Una Noches*. Por eso afirmo que tanto el desdoblamiento pronominal del autor como la virtualización y sus efectos sígnicos (la inmersión en el museo, la transmutación de libro en museo y la activación de una ficción alterna) buscan activar en la mente de un sujeto una representación, cuyo efecto de realidad está dado por la subversión que el lenguaje hace de la imagen.

A lo sumo, lo que el lector arriesga en este juego planteado por Mujica es la inmersión en un acto que ya es interpretación de lo que se nombra. En palabras de Borges, "tales invenciones sugieren que, si los personajes de una ficción pueden ser lectores o espectadores, nosotros, los lectores o espectadores, podemos ser personajes ficticios" (Borges, 1997, p. 79). Así el lector que se convierte en espectador, i.e. el lector de *Un novelista en el Museo del Prado*, no solo sigue una narrativa, sino que además observa unas imágenes y las acciones que las figuras de ellas acometen: el lector se torna espectador, así como en *Seis personajes en busca de autor*, de Luigi Pirandello, los actores son simultáneamente protagonistas, comediantes y espectadores de sí mismos.

En la pregunta borgeana de "¿por qué nos inquieta que el mapa esté incluido en el mapa y las mil y una noches en el libro de *Las Mil y Una Noches*?" (1997, p. 79) y en lo que arroga la pregunta, hay una reflexión sobre la representación de la realidad, sobre su interpretación y la manera en que la écfrasis puede fungir como mediación. Y esto, podría decirse, se extiende a otros fenómenos más allá de la literatura, pues la écfrasis opera como figura retórica y como un tipo de pensamiento; su capaci-

dad para virtualizar se da tanto en el texto como en la realidad misma, pues tal como señala Sifontes, "las búsquedas humanas son, en el mejor sentido, *virtualidades*, constructos sociales infinitos" (2015, p. 93).

Vale la pena también pensar en qué sentido este juego de la representación está definido por las formas del poetizar, del semiotizar y del interpretar. Por lo pronto, se puede decir que la écfrasis *determina* un modo de ser del ícono u obra de arte, y en ello está presente tanto la construcción de una nueva realidad por vía de los signos, como una mediación que es ya, en sí misma, una comprensión específica de lo designado en una forma creada o recreada desde la ficción.

Entonces, tal y como señalamos al inicio, la literatura en la obra de Manuel Mujica constituye un encuentro con la realidad desbordada en la écfrasis, en este encuentro el lector crea un nuevo hábito que puede impulsarlo a la representación de las obras de arte como a su interpretación, pero bajo la dimensión estética que le es inherente a la literatura. Entonces, lo que encuentra allí el lector no es tanto la obra de arte sino su mediación, y la pintura o escultura no es más que una posibilidad o virtualidad, un ser posible que irrumpe en nuestra propia realidad y la determina desde sus sentimientos y afectos.

CAPÍTULO 3

La imaginación del pensamiento y la dimensión poética de la ficción

•

La poesía, la escritura, comienza a generar una actitud metafísica,
cuyo principio redice en lograr la aproximación a la totalidad del ser
para enfrentarse a la totalidad del mundo.
Aquí reposa la nueva metáfora del compromiso:
importa recoger la realidad en su integridad,
completa y sin fronteras, objetiva y subjetiva, singular y común.

Enrique Baena

El signo como acontecimiento

La imagen en *Un novelista en el Museo del Prado* acaece en el instante mismo en el que el ícono se torna símbolo y la pintura trasvasa la realidad por medio de la virtualización. Si nuestra manera de aprehender la realidad es a través de los signos, entonces nuestra manera de comprender eso que llamamos realidad no es otra cosa que un juego a tres bandas: un signo entra en relación con la realidad como mera posibilidad de ser, un signo entra en relación con un signo primero para que la realidad se presente como un existente y no solo como una cualidad, y un signo entra en relación con un signo primero y un signo segundo para establecer una relación, una ley o norma. Visto así, el proceso sígnico no es un encabalgamiento de signos, sino, más bien, un proceso en el que el signo acontece.

En la novela de Manuel Mujica las figuras-personajes le permiten al lector ver a través de la imaginación aquello que no pueden contemplar por medio del órgano de la visión. ¿Y qué es aquello que ve el lector? Ve las pinturas que son imágenes visuales transmutadas en imágenes poéticas. Estas imágenes son posibilidad de ser, al tiempo que son actuales en su calidad de existentes; estas imágenes son verdaderos signos que cifran una relación de mediación en el tiempo y con el espacio presentes en el que el lector las representa en su mente en el acto de la lectura. Estas figuras-personajes son seres realizados en un mundo imaginado que entra en pugna con un mundo real en el que las pinturas de la realidad efectiva están sometidas a la necesidad de la ley y la convención, así como a la fruición de los espectadores. Pero

el signo no acontece únicamente en la interacción con los objetos reales, también acaece en la ficción, en el sueño y la fantasía.

Que el signo acontezca significa que este no puede existir sino por la relación integrada de cada uno de sus aspectos, y que al hacerlo nuestro pensamiento opera de modo sígnico. Dicho de otra manera, el símbolo subsume al índice y al ícono. Así, cuando veo una imagen no es un ícono lo único que capto, pues mi pensamiento capta inicialmente lo cualitativo, así como lo indexicálico y lo simbólico que le sea inherente.

El orinal que Duchamp instalado en el espacio museal no es el objeto que comúnmente conocemos como orinal, pues en el proceso de descontextualización este ha cambiado su función. La obra de Duchamp constituye una ruptura de gran alcance para el arte del siglo XX, pues rompe con la tradición de forma contundente al impactar y cambiar la concepción misma de arte. Aquí tiene lugar una transformación que pone de relieve el hecho de que un objeto o una acción puede tener una intención que le da su condición artística:

> Hay arte, o técnica, en el momento en el cual se fabrican objetos visibles, tangibles, como pretende hacer toda la franja de las poéticas "concretas", constructivistas, mecanomorfas, que intenta crear objetos simbólicamente inspirados en el mundo de las máquinas. En cambio, hay "estéticas" cuando se nos limita a aguzar, a potenciar la red de las facultades noéticas, pues sentidos y pensamiento constituyen generalmente un sistema integrado y continuo (Barilli, 1998, p. 249).

De ahí que el gesto del artista francés permita reinscribir el arte en otro camino, el cual tendrá un alcance hasta el siglo XX y cubrirá toda la estela del arte conceptual y posmoderno. Este rasgo de la *aisthesis* o de la *cognitio aesthetica* al que alude Barilli permite entender que este proceso de descontextualización opera de forma simbólica en virtud de la integración de sensación y pensamiento. Se trata de una des-colocación:

> Colocar –exhibir– una obra de arte en una panadería no cambiará la función de la panadería, la cual tampoco convertirá la obra de arte en pedazo de pan. Colocar –exhibir– un pedazo de pan en un museo no cambiará en ningún caso la función del museo, pero el museo sí convertirá el pedazo de pan en una obra de arte, por lo menos durante el tiempo que dure la exhibición (Buren, citado por Marchán Fiz, 1990, p. 234).

Esta declaración del artista francés Daniel Buren realizada en la década del setenta muestra el lugar del arte después de Duchamp, cuando este les dio a los objetos de uso práctico una función estética:

> El famoso *Orinal* de Duchamp, al aparecer en la categoría de obra de arte, no hace más que desacralizar el espacio en el cual es exhibido, y al objeto artístico en sí mismo, ampliando así el concepto estético que imperaba en aquel entonces. Con una desfachatez nunca antes vista, el artista pone en evidencia la dimensión de espacio de culto en la cual tenemos valorado el museo y la

> galería, como los que de alguna manera validan o dan la categoría a los objetos allí contenidos. Es decir, si está en un museo, entonces es una obra de arte (Arias, 2007, p. 84).

Es en tal sentido que el gesto del artista francés le da un viraje fundamental al arte occidental, y con ello pone en un nuevo esquema de pensamiento la concepción que hasta el momento tenían nociones como "arte", "autoría", "obra de arte", "museo" y "belleza".

Un ejemplo más radical lo encontramos en el nacimiento de la fotografía, pues la aparición de la imagen fotográfica, que es la aparición de la realidad en un registro distinto al de la escultura, la pintura o el dibujo –aun si la intención fuera solo técnica o si solo "copiara" la realidad– determina un carácter simbólico y no meramente icónico: "la toma directa de realidad, como espacio y medio de creación, es el condicionante técnico que la fotografía requirió para configurarse como un lenguaje simbólico de expresión" (Muñoz, 2017, p. 17). Y en esto, igual que el orinal de Duchamp, está la dimensión poética.

De modo que el signo, en tanto acontecimiento, implica que el pensamiento y el cuerpo se desplieguen; de manera que al captar algo, mi mente hace inferencias que inicialmente solo fueron predicados, definiciones o silogismos. En cualquier caso, todo esto pasa por el pensamiento a veces de forma tan rápida y espontánea que no alcanzamos a definir qué fue primero y qué después. Por eso, en el mundo del arte, es difícil demostrar que una forma estética desplaza a otra o que el gesto de Duchamp hubiera pasado desapercibido si él, en vez de ser un artista, fuera el fontanero que arreglaba en aquel entonces el baño del Grand Central Palace de Nueva York.



Fountain (*La fuente*).
Marcel Duchamp. 1917. Porcelana y óleo, ready-made. 36 x 48 cm.
Obra original extraviada. Fotografía: Alfred Stieglitz.

De ahí que la abstracción no afecte a la cosa captada, pero que, en cambio, sí afecte al ser de razón. Por eso el signo es mediación, y la manera de descubrir la naturaleza no es la de un conocimiento directo, sino que abstraemos y con ello organizamos lógicamente lo real. Pero, con todo esto, ¿dónde queda la imagen?, ¿en qué lugar se instaura la imagen poética?

Si la filosofía tradicionalmente está asociada con la verdad y la realidad, ¿qué lugar tiene la poetización en dicha tradición? Se puede señalar, por un lado, que así como Bachelard (1993) propone romper con los hábitos de la investigación filosófica en su sentido racionalista para abrir paso a una investigación sobre la imagen poética, podemos fracturar la perspectiva racionalista para revelar algunos matices que nos permitan comprender esa realidad poética configurante de la literatura.

Por otro lado, la filosofía peirceana ofrece algunos conceptos y categorías que iluminan el camino en esta búsqueda. Para ello, es necesario analizar el carácter sígnico inherente al poetizar, ahondar en la semiotización del lenguaje verbal y definir el papel del ícono en la construcción de la imagen poética. Teniendo en cuenta esto, el poetizar no solo queda asociado a la creación literaria y artística, sino que, además, se asume como un proceso que define el carácter sígnico e interpretativo de las actividades humanas en general, por cuanto una de las bases del poetizar, en tanto acto creativo, es la abducción.

Abducimos cada aspecto de la realidad cuando nos enfrentamos a ella; descubrimos el mundo en cada inferencia que hacemos. La abducción es "un método para formar una predicción general sin certeza positiva de que tendrá éxito en un caso particular o general" (*CP* 2.270), y por eso este método o tipo de pensamiento no es exclusivo de la ciencia, sino que también es parte constitutiva del pensamiento creativo, de la investigación

artística y de la producción literaria. De hecho, vale la pena indagar sobre las relaciones entre intuición, instinto, creatividad y abducción en la creación literaria (Andacht, 1996; Ballabio, 2014 y Barrena, 2007 y 2008).

Algunos filósofos han establecido relaciones entre ciencia y arte y entre lógica y pensamiento creativo. François Jacob, por ejemplo, plantea que la ciencia y el arte apelan a la creatividad para la producción de conocimiento y que no es la lógica la que define la comprensión de la realidad. Jacob la plantea como sigue:

> Lo que guía entonces al espíritu no es la lógica. Es el instinto, la intuición. Es la necesidad de ver claro. Es el empeño en vivir. El inacabable diálogo interior, entre las innumerables suposiciones, aproximaciones, combinaciones, asociaciones, que sin cesar atraviesan el espíritu, un trazo de fuego rasga a veces la oscuridad, e ilumina súbitamente el paisaje con una luz cegadora, terrorífica, más intensa que mil soles. Tras el primer choque comienza un duro combate con los hábitos del pensamiento. Un conflicto con el universo de conceptos que regula nuestros razonamientos (Jacob, 1998, p. 162).

Una postura similar la encontramos en Charles Sanders Peirce cuando habla de estética y la ubica como la base de la ética y de la lógica (*CP* 5.551) o cuando habla de la abducción y dice que la formulación de hipótesis resulta de un proceso intuitivo (*CP* 2.714). ¿No hay en esto una forma de comprensión poética?, ¿un mirar sobre una realidad que se presenta enigmática y que, en cierto sentido, buscamos entender con explicaciones que a ve-

ces son más profundas cuanto más imaginarias se plantean? Esto es lo que ocurre con la obra de arte en la novela de Manuel Mujica, pues la imagen crea un nuevo universo a partir de la realidad concreta de las obras del Museo del Prado.

Poetizar la escritura

Este universo creado no puede estar hecho más que de signos literarios con los cuales el novelista construye ese mundo que él nos invita a habitar. El poetizar se consume en el lenguaje gracias a la creación del poeta. Así, el pintor produce un mundo y al hacerlo poetiza una realidad para develar aquello que el hecho fáctico no muestra. En tal sentido, la novela de Mujica configura un mundo a partir de un mundo ya existente. Para Gadamer, lo que hace un signo es instaurar un sentido, y el sentido no es más que indicar un señalar; dicho de otro modo, si el signo es aquello que señala otra cosa, entonces el interpretar un signo no es más que seguir el camino que este define.

De ahí que cuando el novelista describe o recrea una escena de una pintura estamos delante de una interpretación. En consecuencia, el lector de *Un novelista en el Museo del Prado* interpreta un interpretar, pues allí la écfrasis no es otra cosa que una interpretación de algo (la pintura) que ya es una interpretación de una realidad o historia en la que se inspiró el pintor para realizar su obra. De tal suerte que el poetizar opera en el cuerpo de la écfrasis como una parte constitutiva de su accionar verbal, igual que el semiotizar y el interpretar. La écfrasis literaria determina al semiotizar (traer un mundo al mundo de los signos literarios), al poetizar (crear un nuevo

universo) y al interpretar (señalar una dirección para resignificar el mundo semiotizado).

En el capítulo seis de la novela, por ejemplo, uno de cuyos protagónicos personajes es el caballero que sostiene la corona de espinas de la pintura de Anton van Dyck, se introduce en *El jardín de las delicias* de El Bosco y en su recorrido, por lo que refiere el narrador, aparecen uno a uno muchos de los elementos, objetos y figuras representativas de la obra del artista holandés:

> Empezó por dejar a la izquierda la laguna donde hombres y mujeres, vigilados por pájaros enormes, se entregan a juegos equívocos, para enfrentar otro sector del boscaje de los sueños, centrados en la imagen giratoria de un búho colosal. Flotaban las bolas cristalinas, con abrazadas personas en su interior. Flotaban las hortalizas ignotas, las frutas de imposible clasificación. Lo maravilló y espantó el espectáculo, la incesante inquietud que encadenaba las siluetas desvestidas y, a cada paso, proponía nuevas figuras fabulosas. El búho le aconsejó que torciera a la izquierda, y costeó una caravana de jinetes que taloneaban ciervos, corceles, grifos, gatos, unicornios y jabalíes. Pronto obraron las drogas, la fresa y el erótico madroño, de suerte que ni el Caballero ni el espolique acertaron a discernir cuáles de esas entrelazadas formas eran sugeridas por la exaltada imaginación del holandés, y cuáles por su propia y perturbada imaginación (Mujica, 2010, p. 98).



En este pasaje se aprecia una écfrasis que recrea, a través de la narración, uno de los detalles de la pintura. Quien conozca la obra de El Bosco podrá reconocer en el relato algunos detalles signados por la escritura de Mujica; y verá, también, que el escritor ha fabulado y creado un nuevo mundo a partir del universo mágico previamente instituido por el pintor. Finalmente, el lector verá, aplicando un ejercicio hermenéutico y semiótico, que este pasaje (y buena parte del capítulo) es una interpretación de la pintura.

Si el lector conoce un poco más del artista de los Países Bajos, sabrá que su obra es una representación del mundo del pintor; su visión descreída, a la vez que crítica, del tiempo que le correspondió vivir, fue plasmada de forma magistral a través de alegorías y juegos oníricos (Arias, 1977; Bosing, 2004; Combe, 1946; Gibson, 1993 y Monserrat, 2009). Entonces esta pintura, sin más, resulta una interpretación de un mundo vivido por El Bosco. A su vez, el relato de Mujica es una interpretación (literaria) de esa interpretación (pictórica); pero también es otra cosa, pues el acto creativo del escritor está en no decir lo que muestra la pintura sino en hablar de lo que la pintura puede ser: en ello radica el gesto fenomenológico del poetizar, de crear un mundo, de abrir un espacio habitable a través de la ensoñación y poder vivir en él.

Y si quien lee no reconoce al pintor aquí referido podrá, por lo menos, intuir algo acerca de la obra. En cualquier caso, la descripción ecfrástica del novelista escritor propone y activa una inmersión en el espacio museal (el novelista personaje re-

El Jardín de las delicias.
(Tríptico. Fragmento del panel central)
El Bosco. 1490 - 1500.
Museo del Prado, Madrid.

corre los pasillos y salas del Museo del Prado) y en los paisajes y arquitecturas pictóricas (las figuras personajes pasean por los espacios figurativos de las pinturas). Esta inmersión sugiere una interpretación por vía de la experiencia, que puede ser efectiva o no. La experiencia de la realidad se efectúa en virtud de los signos, y estos pueden referirse tanto a hechos o cosas reales como a seres inimaginables. De modo que la experiencia de la realidad no es independiente de los procesos sígnicos, y estos, a su vez, son codependientes de la capacidad imaginante:

> Cuando un hombre desea ardientemente conocer la verdad, su primer esfuerzo será imaginar cuál puede ser la verdad. No puede proseguir su búsqueda mucho tiempo sin encontrar que la imaginación desenfrenada le lleva fuera del camino. Sin embargo, permanece como verdadero que después de todo no hay nada que pueda proporcionarle nunca una insinuación de la verdad más que la imaginación. Puede contemplar estúpidamente los fenómenos, pero en ausencia de la imaginación no podrá conectarlos de un modo racional (*CP* 1.46).

Si para Peirce la imaginación es el núcleo de la racionalidad, entonces la comprensión, la interpretación y la explicación de la realidad –sea esta real o inimaginada– se sustenta sobre una base creativa y poética. Nuestra comprensión del mundo se sostiene sobre lo que imaginamos o suponemos del mundo, pues podemos afirmar que no accedemos a lo 'real de la realidad', sino a posibilidades de ser de esa realidad; por eso la experiencia no es exacta, tan solo es. Así lo plantea el filósofo estadounidense:

> La experiencia directa no *es* ni cierta ni incierta, porque no afirma nada: es, pura y simplemente. Hay ilusiones, alucinaciones, sueños. Pero no hay error respecto del hecho de que aparezcan realmente, y la experiencia directa significa simplemente esta apariencia. No implica error porque no da prueba de ninguna otra cosa más que de su propia apariencia. No es *exacta*, porque deja mucho en la impresión; aunque tampoco sea *inexacta*: no tiene ninguna falsa inexactitud (*CP* 1.145).

Experiencia significa apariencia a través del signo, y puesto que todo es signo, la experiencia misma es semiótica. Lo es la del escritor que transforma las pinturas que ha observado en el museo, la de las figuras personajes poetizadas en el universo ficcional o la del lector que interpreta ese mundo ficcional para colegir algo del mundo real. De cierta manera, la interpretación de los signos reposa sobre la capacidad imaginante, pues signar el mundo es imaginar lo que el mundo puede ser.

Ahora bien, si no accedemos al mundo tal como el mundo es, entonces ¿qué función tienen las écfrasis que hacemos a diario de las realidades circundantes? ¿qué diferencias hay entre una crítica académica o un artículo científico sobre la obra de El Bosco o la pintura de van Dyck respecto de las écfrasis recreativas de Mujica?, ¿acaso lo que hace Mujica no es otra cosa que acercarnos a las pinturas del Museo del Prado en un juego lúdico de virtualización e inmersión a través de una experiencia de lectura?

Accedemos a una comprensión de mundo que el escritor argentino semiotiza (trae al mundo del lenguaje), y al hacerlo el mundo real deja de serlo en el texto literario. Finalmente, y en

virtud de la interacción con él, los lectores aprehendemos aquello que, de otra manera, no sería posible imaginar. Entonces el interpretar del lector no sería otra cosa que un interpretar una interpretación, pues el poetizar ya signa una realidad en la visión del escritor, y tal visión no es neutral ni imparcial. En esto radica la doble mímesis de la que habla Riffaterre (2000) y el carácter interpretativo de la écfrasis.

Para Riffaterre (2000), la mímesis de la écfrasis es doble porque representa con palabras la representación plástica; este planteamiento permite entender una doble función semiótica y hermenéutica en el proceso lector. Según el crítico francés, el lector saca sus propias conclusiones de los textos siguiendo los indicios metalingüísticos (los referentes visuales), los títulos, temas, géneros artísticos y las alusiones técnicas propias del arte. De igual manera, a través de la identificación de encomio o discurso laudatorio y del reconocimiento de la sustitución de la descripción por el discurso hermenéutico

Este carácter interpretativo de la écfrasis no tendría lugar si no asumimos que toda écfrasis es sígnica, y si no consideramos que toda écfrasis poetiza, es decir, crea un nuevo mundo. En las descripciones en *Un novelista en el Museo del Prado* no estamos delante de las obras, tal como ellas son, sino tal como el escritor empírico las ha visto, las ha interpretado y las ha imaginado. Entonces la cadena de écfrasis en la novela hace parte de una cadena semiósica que continúa en la exegesis del lector, que también imagina, interpreta y ve, pero en cuyo caso la visión está dada por lo que las palabras pueden citar más que por lo que ellas pueden mostrar, al modo como ocurre en el ejemplo que da Mitchell (1994) a propósito de los tres momentos ecfrásticos.

Los tres momentos son la "indiferencia ecfrástica", en la que prima la imposibilidad; la "esperanza ecfrástica", que se da

cuando la posibilidad es superada en la imaginación o en la metáfora; y el "temor ecfrástico", en el que la imagen supera al lenguaje, es decir, la inquietud generada por el poder, casi mágico, que tienen las imágenes en su capacidad de subordinar el texto. Este miedo proviene de la posibilidad de que lo verbal pueda ser desplazado o sustituido efectivamente por lo visual. De esta manera, Mitchell (1994) identifica el concepto de écfrasis con la tendencia de ciertas expresiones lingüísticas hacia lo metafórico. De ahí que el carácter interpretativo ponga de relieve la capacidad –la enárgeia– de la palabra descriptiva. Ahora bien, la "imposibilidad" de hacer ver una imagen (una fotografía, por ejemplo) a una persona que no tiene acceso a ella muestra el carácter semiótico de las palabras: pueden "citar" aquello que ellas en sí mismas están "incapacitadas" para mostrar de forma directa. De modo que la posibilidad está en el signo verbal. Como dije, el signo detenta de la experiencia y de la realidad una mera posibilidad de ser, y en este sentido la écfrasis "hace ver" o imaginar lo que, de otra manera, no podría ser. La écfrasis es, en consecuencia, mediación. Pero incluso en este caso se activa nuevamente el proceso de semiotización, pues si semiotizar es designar el mundo, entonces el mundo designado en el texto literario es el mundo del lector, un espacio en el que él se sumerge para interpretar aquello que el escritor le hace imaginar. Nuevamente es la imaginación, y no la razón, la que determina la comprensión o interpretación. Interpretamos porque tenemos la capacidad de imaginar, pues la interpretación es un resultado significativo en el proceso de semiosis y este efecto significativo es, en primer lugar, sentimental y afectivo. Entonces la experiencia del lector es emocional, no el acaecimiento exacto de un hecho de razón.

En el texto literario la realidad ficcional simplemente es. Ella acontece como ficción, ilusión o ensueño, pero en este acon-

tecer la verdad se revela en el acto poético del escritor cuando, por medio de la palabra ecfrástica, evoca la imagen pictórica. Así, cada lector abduce e imagina un mundo hecho de imágenes que tiene su cumplimiento en la palabra poética por medio de la intuición de quien lee. Y es que, como dice Gadamer, "todo interpretar de la palabra poética interpreta solo lo que la poesía misma ya interpreta" (2006a, p. 79). Extendiendo esta idea, se puede afirmar que toda interpretación de los signos poéticos de carácter ecfrástico es el interpretar de un poetizar que ya es un signo interpretante de una realidad que lo precede. Lo que la poesía o la literatura –digamos: la prosa poética y narrativa de Mujica– quiere decir o referir, igual que lo dicho, está en el cuerpo mismo del ser poético de sus relatos.

El escritor ficcionalizado

Pero si esto es así, si el mundo creado a través de la palabra que representa aquello que ya es una representación visual funge a su vez un carácter interpretativo, ¿dónde queda el carácter semiótico y hermenéutico de la écfrasis? Justamente ahí, en el quiebre que la palabra hace para distinguirse de la imagen que evoca.

Es cierto que en Peirce el signo es algo que dice algo sobre otra cosa para alguien, pero ese algo puede tener una relación de semejanza (ícono) con la cosa, un vínculo de contigüidad (índice) o un lazo arbitrario (símbolo). La novela de Mujica indica o señala, desde su mismo título, una realidad evidente (el Museo Nacional de Prado de Madrid, España), pero esto no es lo único que señala. Ese señalar, hace que lo indicado se resignifique en virtud del acto semiótico (el semiotizar) de traer el mundo "real"

al mundo del lenguaje, y en este mundo (en este espacio hecho de palabras en el que el poeta, el escritor, el filósofo o hermeneuta se embelesa) la realidad se disloca: el poeta ha virtualizado esa realidad primera que él abandona para intencionar un sentido que nos comparte en su acto *poiético*. Con esto se tiene que el relato de Mujica indica una dirección al interpretar el relato, señala en una dirección. Allí, la écfrasis adquiere un sentido que ya no le pertenece al autor que le dio origen, sino al lector que la abriga en su interpretación.

De tal suerte que la écfrasis pasa por tres estadios. En el primero, ella es la semiotización de una realidad bruta que es traída al mundo del lenguaje por el autor; en el segundo, y por gracia del arte del escritor, es la poetización de una realidad textual que tiene existencia únicamente en el texto (cualquiera que sea el formato o soporte) y en virtud de los signos verbales; y en el tercero es el interpretar acaecido en el acto de lectura que suscribe una realidad sígnica cuyo lindero está marcado por ese proceso de semiosis que tiene su génesis antes de que los artistas del Museo del Prado culminaran sus obras de arte.

Por eso, podemos leer o interpretar la novela de Mujica, tanto si conocemos las obras artísticas allí referidas, como si no. Esta es, justamente, la virtud de la écfrasis, que es, de paso, una virtud del lenguaje y, en general, del signo. La écfrasis literaria, igual que el signo, actúa *in absentia*. Ella hace ver lo que está ausente. Trae, arrostra, evoca e invoca. Esta función sígnica, así como su cualidad hermenéutica (su capacidad para interpretar y activar la interpretación), es lo que me lleva a afirmar que ella es algo más que una figura retórica, tal como se la consideraba en la antigüedad, o una mera figura literaria, tal como se la asume en la actual crítica de la literatura.

De acuerdo con lo anterior, el carácter sígnico de la écfrasis supone que ella cobija el semiotizar, el poetizar y el interpretar, a la vez que pone de relieve el hecho de que la experiencia literaria no es independiente de las funciones semióticas y hermenéuticas, pues estas son necesarias para toda apertura y comprensión del mundo ficcional. Ahora bien, lo que define en buena medida el rasgo literario de la écfrasis es el poetizar que le es inherente. Si poetizar es crear, entonces la écfrasis implica un juego libre de hipótesis por medio de la abducción, pues esta "supone el desarrollo de ideas en el mundo interior de la imaginación" (Barrena, 2007, p. 109) que permiten tanto el desarrollo del conocimiento, para el caso de la ciencia, como la producción de un universo ficcional, para el caso de la literatura. De este modo, *Un novelista en el Museo del Prado* es una apuesta interpretativa y creativa por medio de la poetización que la écfrasis hace posible.

Este juego lúdico que vindica el rasgo multívoco de la palabra poética se acerca tanto al efecto de interpretación de la realidad –si bien por una vía distinta a la de la ciencia–, que la mirada del poeta escritor se asemeja en muchos casos a la del científico o académico. El arte y la literatura en general dicen, señalan o muestran realidades, y en este mostrar la verdad se revela. Pero no le interesa al escritor evidenciar una verdad tanto como poetizar y abrir un mundo para que el lector se sumerja en él y encuentre la resonancia de un sentido que eventualmente le permita articular el mundo ficcional con el mundo empírico de su propia experiencia. Tal como ocurre con Kafka al develar, de forma poética, lo que Foucault expone en sus investigaciones académicas acerca del discurso de poder. La obra del escritor muestra sin explicar, indica sin señalar, y al hacerlo aparece visible ante el lector lo que en la realidad concreta resulta desapercibido:

> Kafka supo construir en sus creaciones literarias, de un modo indescriptiblemente sereno, cristalino y tranquilo, un mundo cotidiano cuya aparente familiaridad, emparejada con una enigmática extrañeza, despierta la impresión de que todo eso no fuera ello mismo, sino que se estuviera refiriendo (*meint*) a otra cosa (Gadamer, 2006a, p. 78).

De ahí que la literatura nos instale en un universo alterno respecto del mundo que habitamos. Sobrevivimos en ambas dimensiones gracias a la imaginación. Habitamos el mundo de las percepciones y el mundo de las fantasías.

La novela de Mujica no solo constituye una écfrasis extendida (toda la novela es una écfrasis y la novela en sí misma extiende a través del lenguaje verbal el sentido de las imágenes pictóricas del museo), sino que también detenta un poder poético y lúdico, en virtud del lenguaje empleado por el escritor y de la recreación –*in extremis*– de las narrativas visuales. Esta novela demuestra el poder semiotizante del lenguaje, pues la palabra es capaz de denotar y connotar la realidad visual e incorporarla en su código sígnico. El lenguaje manifiesta el carácter poetizante de los signos que crean una realidad alterna y da cuenta de la función interpretativa de la écfrasis que impele en la descripción la visión hermenéutica del autor. Son innumerables los casos en los que se puede identificar la visión interpretativa del autor. Hay sorna, sarcasmo y críticas directas o simuladas en metáforas que dan cuenta no solo del conocimiento que tiene el autor sobre arte, sino también de su visión sobre el mismo. Por ejemplo, al referirse a la obra de El Bosco hace alusiones a comentarios críticos que vierte en el relato en la visión del narrador: "El Jardín rebosa de dicha fruta, la cual, según los teólogos, simboliza al fútil placer" (Mujica, 2010, p. 97)

Los relatos no solo nos instalan en un espacio ficcional, sino que, además, nos hacen pensar; por eso, después de su lectura, no podemos observar las obras del Museo del Prado de la misma manera. Con todo, esta écfrasis extendida muestra cómo la imaginación está en la base de la interpretación, al tiempo que da cuenta del carácter interpretante inherente a las écfrasis literarias.

Esto nos lleva a postular que la écfrasis es más que una figura retórica en el sentido clásico de los *progymnásmata*. Los *progymnásmata* constituían ejercicios que tenían por finalidad adiestrar a los alumnos en la práctica de la escritura y en ellos la écfrasis era una de las composiciones de más alta complejidad. En este sentido, el rasgo más importante de esta figura retórica para los antiguos "es dotar de vida al relato, acercándolo al lector para crear una imagen visual de manera que produzca en el espectador el mismo efecto que si estuviera ante el original" (Lozano-Renieblas, 2005, p. 31). La écfrasis es más que una figura literaria, en la perspectiva de la crítica literaria contemporánea; podemos entenderla como un tipo de pensamiento, pues el pensamiento es un proceso de interpretación de signos que supone, a su vez, un acto imaginante. De acuerdo con Peirce, la imaginación es la base de todo proceso de pensamiento en la ciencia, en el arte y en la vida cotidiana, y si la écfrasis, además de las funciones que le son propias (describir, persuadir y evocar), instaura la significación de los signos que vehiculiza por medio del poetizar, el semiotizar y el interpretar, entonces ella es algo más que una figura retórica y literaria.

Nuestro pensamiento opera ecfrásticamente cuando le describimos una pintura, una escena de una película o una situación cotidiana a un amigo; lo hace, también, cuando imaginamos lo que leemos, lo que el escritor ha dispuesto en su relato o poema a través del lenguaje, y también cuando intentamos prever una

realidad posible. Dado que esto es así, lo que está haciendo Mujica (no solo en esta novela sino en buena parte de su obra) es un *pensar ecfrásticamente*. Así, en la escritura del novelista argentino encontramos una manera de signar la realidad cuyo asiento es poético y cuyo modo de operar es abductivo, en virtud de la facultad imaginativa que implica la realización de la écfrasis misma:

> La imaginación está en la base de todo conocimiento, de la ciencia, del arte, del conocimiento de la vida diaria, de la decisión ética, pues en todos esos ámbitos avanzan la mente a través de la abducción, que no podría ocurrir sin imaginación. Toda creación de cualquier tipo, por mínima que sea, se realiza a través de la imaginación, que es capaz de combinar los conocimientos y las experiencias que ya se poseen e ir más allá, haciendo surgir nuevas formas (Barrena, 2007, p. 113).

Estas formas nuevas en la literatura son ficticias, artificiosas o arteras pero, en cualquier caso, en la obra de Mujica conectan las dos realidades. La narración, las descripciones de las obras, su interpretación y las acciones de las figuras personajes vienen y van de una realidad a otra, generando en el relato un juego de ficción-realidad, ficción-ficción y ficción-ficción-realidad. Las tres funciones de la écfrasis (descriptiva, persuasiva y evocativa) determinan el carácter semiotizante de la écfrasis, toda vez que esta "constituye un tipo de signo natural configurado con signos arbitrarios, en cuyo seno se gesta la significación poética y plástica que genera no solo efectos ilusionistas sino también persuasivos" (Agudelo, 2017, p. 236).

Mujica, el autor, se ficcionaliza y nos hace recorrer, de mano de un narrador y un personaje observador (el novelista personaje) una 'realidad' a la que solo tienen acceso quienes la viven o quienes, al leerla, la dan por cierta. Aquí, la relación es de ficción-realidad. Al tiempo, en el relato ficcional (en la enunciación ficcional donde tienen lugar los hechos y personajes ficticios) la "realidad" de la ficción se desdobla, y entonces los cuadros, compuestos por figuras y fondos pintados por artistas reales y descritos aquí por el narrador, cobran vida.

Pero las obras de arte no solo adquieren movimiento gracias al hálito vital, sino que ellas se desprenden del enmarcamiento que las contiene, entonces pasan de ser figuras pictóricas a convertirse en figuras-personajes. Aquí estamos delante de una relación de ficción-ficción. Pero hay un borde, reiterado en varios pasajes del texto, donde las ficciones literario-pictóricas detentan, en sus funciones de personajes literarios, atributos de seres reales. Esto ocurre cuando los personajes reconocen su lugar dentro del museo como seres pictóricos y, sobre todo, cuando son conscientes de la realidad real a la que ellos se desbocan. Estamos, aquí, en la relación ficción-ficción-realidad:

> Allí donde previamente las Majas fingían el reposo, les avisa uno de los príncipes ecuestres de Paret y Alcázar de que el nuevo Director del Prado ha dispuesto que una buena cantidad de los Goya –dentro de ella las Majas– fuese trasladada al piso superior, para su más adecuado desarrollo, de modo que el Capitán y su Santo, ya jadeantes, trepan una vez más por las escaleras, recorren la larga galería principal, y llegan por fin –para irritada satisfacción del Patrono– a

> la vasta sección que ocupa Goya (Mujica, 2010, p. 97).

Las figuras pictóricas son, en sí mismas, ficciones (realidad ficcional 1), se reficcionalizan cuando pasan a ser figuras personajes (realidad ficcional 2) y se entroncan con una realidad (realidad real) de la que solo pueden hacer parte funcionando como pinturas inmóviles. Nos encontramos, en cierto sentido, en un juego de caja china, pero en el que el escritor introduce al lector en la ficción y configura un mundo alterno al del museo ubicado en la ciudad de Madrid. El procedimiento para lograrlo es el poetizar, en virtud de la semiotización y la interpretación propia de la écfrasis. Se trata de una caja china o caída en abismo. La caja china consiste "en construir una historia como aquellos objetos folclóricos en los que se hallan contenidos objetos similares de menor tamaño, en una sucesión que se prolonga a veces hasta lo infinitesimal" (Vargas Llosa, 1997, p. 73). Esto le da mayor complejidad a lo narrado, puesto que multiplica los puntos de vista, a la vez que profundiza la mirada subjetiva y la ficcionalización construida. Tal es lo que ocurre en *Un novelista en el Museo del Prado*, no solo a través del autor ficcionalizado (o por lo menos la ambigüedad allí presentada) y del novelista personaje testigo de los hechos ocurridos en el museo, sino también por la manera en que son descritos los hechos, la recurrente referencia a la intercepción entre el mundo real y el ficticio (de las pinturas) y los marcos narrativos y visuales descritos a lo largo de la historia.

Poetizar la imagen poética

La realidad, que el científico encuentra en hechos efectuales, que busca demostrar a través de la experimentación y que consolida por medio de procesos de razonamiento, es para el artista el punto de referencia para poetizar o crear un mundo alterno:

> Cuando el poeta, por ejemplo, habla de los objetos de la Naturaleza como si fueran personificados, no se limita a expresar una concepción antropomórfica de la Naturaleza, ni tampoco una pura reacción personal, sino que la ve como una realidad que no puede expresarse de una sola manera, precisamente porque está llena de virtualidades que el científico forzosamente, y legítimamente, desconoce. Por eso puede decirse que el lenguaje poético es más rico que el científico, si bien esta riqueza está conseguida a base del sacrificio de una virtud que el científico aprecia por encima de muchas otras: la precisión –unisignificativa– de la expresión (Álvarez, 2013, p. 232).

La virtualidad creativa del lenguaje poético instaura mundo. Arte, literatura, filosofía y ciencia encuentran en la creatividad una ruta común. Aquí tiene un lugar preponderante la pregunta intuitiva, pues en ella la comprensión empieza a adquirir forma: "a merced del azar, el espíritu se agita en un laberinto, bajo un diluvio de mensajes, en busca de un signo, de un guiño, de una aproximación repentina" (Jacob, 1998, p. 162).

El escritor virtualiza el lugar (el sitio claramente identificable en una geografía específica), generando en el lector una visión iconográfica que demanda de él la capacidad de interpretar. En otras palabras, la virtualización del museo y las pinturas constituyen una reelaboración imaginaria gracias a la écfrasis, y si bien no pretende explicar o plantear un juicio crítico sobre las obras (propio de las écfrasis críticas realizadas por los expertos en arte), sí presenta, en dicha visión, comentarios, indicios o elementos que revelan aspectos de la obra artística o del mismo arte en general. Podríamos decir que la obra literaria de Mujica muestra de otra manera lo que la ciencia es incapaz de descubrir con su lenguaje denotativo y explicativo.

De acuerdo con esto, la écfrasis expandida logra la creación de un mundo (el de las fantasías o ensueños) y lo hace a través de la abducción, es decir, a través de la acción de postular hipótesis que son juegos libres de la imaginación. De suerte que la virtualización ecfrástica no es otra cosa que una recreación imaginaria de un mundo posible en virtud de la capacidad que tiene el signo verbal de representar al signo visual. La écfrasis se convierte en el conector entre la realidad efectiva y la arquitectura artificial en la que viven los personajes. En otras palabras, la representación ecfrástica hace posible en la novela la virtualización del museo y de las obras que este contiene. Ambos son posibilidad de ser, signos que detentan la vida que el escritor ha insuflado en sus cuerpos hechos palabras.

Pero la virtualización no deja de ser eso, pues un virtual no es otra cosa que aquello "que tiene existencia aparente y no real", o que bien "tiene la virtud para producir un efecto, aunque no lo produce de presente" (Real Academia Española, 2023). Entonces la virtualización de la écfrasis en la novela es algo que existe, independientemente de cualquier cosa, pero esto no implica

que dicha virtualización no tenga un efecto "real" o más o menos "real" en el lector, ya que el texto no se queda en la mera poetización o producción de un mundo de ensueño, sino que, antes bien, apela a la capacidad interpretativa. Esto significa que el relato, en tanto signo, produce un efecto significativo en el interpretante y por ende en el espíritu del lector. Así, las palabras, los enunciados o las oraciones que definen el relato de la novela son el medio narrativo en el que la pintura figural abandona el lugar icónico que le es propio, para activar otra virtualización. Esta nueva realidad le hace ver al lector lo que, eventualmente, no vería si estuviera delante de las pinturas en el museo madrileño.

De modo que el lector, como cualquier sujeto cognoscente inmerso en su vida cotidiana, vive dos dimensiones: la de las percepciones de un mundo que lo afecta de forma directa y la de la ensoñación en la que su mente es afectada por aquello que el escritor ha creado. Y es que, según esto, poetizar es crear esa realidad alterna, y por ello mismo la écfrasis no es otra cosa que el doble de una realidad que se interpreta en virtud de una distancia hermenéutica que, en cualquier caso, el lector debe considerar.

El novelista pone en movimiento las figuras pictóricas, haciendo del relato un potenciador de la carnalidad actuante de esas figuras. Parafraseando a Deleuze (2009), lo escrito es lo pictórico, es lo que está escrito, es la sensación, pues así como un pintor pinta un percepto, un novelista escribe un sentimiento o una cualidad que es una respuesta a una experiencia determinada, en este caso la experiencia del escritor en sus visitas al museo. Hay, dicho de otra manera, un proceso de semiotización en el que la imagen es transmutada en símbolo; y en una inversión de la idea deleuziana de la figura como forma sensible relacionada con la sensación, intensifica las posibilidades narrativas y sensitivas a través de la écfrasis y de su poder evocador.

Para Deleuze (2009, p. 14) la Figura, al estar aislada en el cuadro, suspende el carácter ilustrativo y al hacerlo emerge el hecho, la forma referida a la sensación y no al objeto, que sería la figuración. De modo que la inversión aquí es evidente sobre todo porque, antes que suspender la dimensión narrativa de las figuras, estas se potencian, i.e. las pinturas, cuya narrativa estaba suspendida y a lo sumo aludida en la función nominal proferida por los títulos ecfrásticos puestos en la novela de Mujica. Se *suprime* la Figura –para usar el mismo código deleuziana-baconiano– y en contrapartida se activa la narración figural. Aquí se abre la función expansiva de la descripción, pero sobre todo el movimiento que profieren los verbos, ya que las figuras de las pinturas abandonan su función representativa y asumen la de la narración figural. Es como si el escritor quisiera no solo hermanar las dos artes (pintura y literatura) sino también fundir una sensación estética, la del espectador respecto de la pintura, con la otra, la del lector con el texto literario y, de contera, como si aspirara a que la palabra literaria revelara la verdad de la imagen, o como si quisiera suprimir la "posibilidad" de la que habla Mitchell, lo que llevaría a que la palabra fuera la imagen misma.

De esta manera, el lector se instala en un doble mundo: el exterior de las percepciones, en el cual, si a bien tiene hacerlo, puede contemplar directamente las pinturas del Museo del Prado; y el que ofrece el escritor, el del ensueño y la fantasía en el que se instala gracias a que el lenguaje puede ser las cosas que el novelista ha querido hacer ver y sentir. El lector de Mujica corre un doble riesgo en el universo poetizado: inmerso en la virtualidad que el relato le otorga, la obra de arte le propugna una afectación tanto artística como literaria, tanto interna como externa.

En tal sentido, el lector se torna espectador de las pinturas y acompañante literario de las figuras-personajes, mientras

las écfrasis recreativas impugnan la realidad sosegada del museo de la capital española. El novelista crea imágenes, define un universo que se encadena con el museo efectual de Madrid y con las imágenes mentales del lector.

En última instancia, podríamos afirmar que la base poética de la escritura de Mujica resulta cercana a la concepción tropológica del lenguaje en Nietzsche. Al considerar que las palabras, en general, son tropos, se asume que el lenguaje es incapaz de expresar de forma apropiada la realidad. De ahí que para el filósofo alemán aplique una forma del pensar según la cual se poetiza pensando: "¿Qué te decía un día Zaratustra? ¿Qué los poetas mienten demasiado? Pero también Zaratustra es un poeta" (Nietzsche, 2016, 126).

El pensamiento, endosado como creación poética, diluye el límite entre el pensar y el poetizar y en cierto sentido acerca el poeta al filósofo. De hecho, y si seguimos la idea de Evandro Agazzi, todos los seres humanos tenemos algo de filósofos. En palabras de este autor,

> la reflexión filosófica tiene sentido cuando reconocemos que dentro de un cierto límite, cada ser humano es un poco filósofo. Este es el gran punto de partida de la indagación filosófica. Cuando el hombre reflexiona sobre el mundo, la sociedad, las costumbres etc., y se replantea ciertos problemas, está haciendo filosofía (2020, p. 10).

No se trata solo de la génesis de la filosofía, sino también del pensamiento mismo, de la manera en que el ser humano empezó a designar el mundo, a significarlo y a comunicarlo.

Teniendo en cuenta lo dicho hasta aquí, el poetizar y el interpretar se circunscriben en la esfera creativa del pensamiento. O, ¿no es eso lo que dice Gadamer al suscribir la estética en la hermenéutica y al decir que en todo poetizar hay un interpretar?, ¿y esto no es lo mismo que dice Peirce al poner la imaginación en la base del pensamiento y al considerar que lo bello entronca aquello que es plenamente humano, y al vincularlo con la razonabilidad que constituye el ideal de toda persona?, ¿acaso no es este ideal de belleza y de razonabilidad lo que dibuja la obra ecfrástica de Mujica en cuya comprensión, y en un sentido peirceano, el arte y la literatura no son solo expresiones de la emoción, sino que implican una multitud de impresiones que marcan el crecimiento de la razonabilidad como ideal que define al ser humano y que llamamos estética?

Si lo pensamos en el sentido de Nietzsche, lo que resulta en este punto es la dimensión tropológica. Para el filósofo alemán, los tropos no son un añadido del lenguaje, más bien, hay que entenderlos como su naturaleza más propia (Nietzsche, 2000, p. 93, § 428), es decir, aquello que le es, en cierto sentido, inherente. Así, por ejemplo, la metáfora no produce una nueva palabra, sino que le otorga un significado distinto (Nietzsche, 2000, p. 92, § 428), como ocurre cuando se alude al "oro" y se habla de dorado, aurífero, aurífico, amarillo, áurico, fulgurante, brillante o resplandeciente. De ahí que el filósofo afirme lo siguiente:

> Los artificios más importantes de la retórica son los *tropos*, las designaciones impropias. Pero todas las palabras son en sí y desde el principio, en cuanto a su significación, tropos. En vez de aquello que tiene lugar verdaderamente, presentan una imagen sonora que se evanesce con el

> tiempo: el lenguaje nunca expresa algo de modo completo, sino que exhibe solamente una señal que le parece predominante (Nietzsche, 2000, p. 92, § 426).

El lenguaje, configurado por signos, no trae la realidad sino una parte de ella de forma tropológica; exhibe un aspecto del objeto, no al objeto completo ni una parte del objeto. Este rasgo del lenguaje, que es posibilidad y virtualidad, le da su rasgo más significativo. Para el autor de *Así habló Zaratustra*, aquello que se entiende como un arte consciente no es otra cosa que un arte inconsciente en el desarrollo del lenguaje y, por tanto, "*la retórica es un perfeccionamiento de los artificios presentes ya en el lenguaje*" (Nietzsche, 2000, p. 91, § 425). De hecho, en sus "Notas sobre retórica", de finales de 1872, Nietzsche afirma que todas las figuras retóricas (razonamientos lógicos falsos) son la esencia del lenguaje: "¡Con ellos comienza la razón!" (2000, p. 219).

El signo metafórico procede de tal suerte que es capaz de crear ficciones, y en esta actividad no solo se encuentra el impulso fundamental del ser humano, sino también el origen del lenguaje y la capacidad transformadora de la realidad. El signo metafórico es, en este sentido, una forma de transducción, como lo es el símbolo en semiótica. Si para Nietzsche los filósofos, al hablar poéticamente conocen, es porque la interpretación también es entendida como un tipo de traducción, como una forma de arte poético. En tal sentido, el filósofo, al conocer, poetiza. Lo mismo se podría decir del escritor que, al escribir, crea el mundo que se abre en su lenguaje.

Los filósofos españoles Flórez (2004) y Conill (2016) hacen énfasis en este aspecto estético de la filosofía nietzscheana. Conill considera que la filosofía nietzscheana sobre el cuerpo resulta vital

para la filosofía contemporánea. De esta manera indaga en una filosofía de la corporeidad y en el lugar del poetizar en las formas del pensamiento. Flórez (2004), por su parte, se concentra en la idea de Nietzsche según la cual la nueva filosofía ha de entenderse como una "ciencia estética", idea que, en cierto sentido, se acerca a los planteamientos de Peirce, ya que este considera que la estética es la base de las demás ciencias normativas. En cualquier caso, la mirada tropológica y estética considerada por los filósofos españoles ratifica la necesidad, que ya enunciara el pensador estadounidense, de atender a la estética como campo de los sentimientos deliberados y el de "aquellas cosas cuyo fin es encarnar cualidades de sentimiento" (*CP* 5.129). Al mismo tiempo, esta postura muestra la necesidad de volver sobre la idea de Nietzsche de acuerdo con la cual las figuras retóricas son la esencia del lenguaje ya que con ellas comienza la razón (Nietzsche, 2000, p. 219). No en vano, Conill (2016, p. 611) pone un especial énfasis en la relación entre filosofía y semiótica y señala que los distintos procesos como sentir, percibir, hablar, pensar o actuar se efectúan con signos.

Conill también muestra, por ejemplo, que el origen del carácter semiótico y hermenéutico de las acciones humanas está en la capacidad poetizadora:

> En el origen del lenguaje se encuentra el "sujeto *artísticamente creador*", al que es esencial el "impulso de construir metáforas". Este impulso actúa en la formación de las palabras y constituye la "fuerza mediadora", inventora y poetizadora, entre las esferas heterogéneas del sujeto y el objeto, entre las que solo es posible un "comportamiento estético", una relación tropológica (Conill, 2016, p. 622).

En tal sentido, no conocemos las cosas tal como ellas son ni podemos expresarlas de forma adecuada; "de ahí que Nietzsche considere que el lenguaje es radicalmente incapaz de expresar adecuadamente la realidad y, debido a esta incapacidad, será vana la pretensión de la verdad como adecuación" (Conill, 2016, p. 622). La visión de Peirce no estaría lejos de esta idea, pues el signo es una mediación; de tal suerte que entre la realidad y la representación de esa realidad se encuentra la posibilidad de ser y ella nos otorga solo aspectos de lo que imaginamos como cierto.

De este modo, existe una imposibilidad de aprehender lo real, que no sería otra cosa que la realidad sin lenguaje, sin signos y sin palabras. La realidad es aquello que es independiente de lo que pensamos y lo no-existente es lo que se denomina ficción. En otras palabras, "todo lo real es cognoscible, lo que no implica que lo real sea *actualmente* conocido. Lo conocido es el pensamiento, toda vez que las ideas tienen existencia; pero es lo real lo que determina y hace verdadero al pensamiento" (Agudelo, 2018, p. 76). Esta imposibilidad del signo y esta incapacidad del lenguaje para expresar adecuadamente la realidad es la misma imposibilidad de la écfrasis para "traer" la realidad; es por ello que la écfrasis no solo muestra, sino que también poetiza e interpreta esa realidad.

Un novelista en el Museo del Prado parece cumplir esta aspiración filosófica y semiótica, desde la cual todo es signo, pero también la pretensión ecfrástica en la que las palabras suplen la realidad del museo. En medio de este anhelo semioecfrástico no queda más que el poetizar en su cercanía al interpretar. Así, el camino que conduce a la poesía que nace de la admiración "remite a la unidad, que es el sueño del filósofo, aunque solo ocurra en lo poético. La poesía se hace así en aquellas circunstancias un todo" (Baena, 2016, p. 79).

Esta unidad, esta razón de ser de la escritura hecha signo y metáfora, redime el compromiso del escritor al recoger la realidad y hacerla viajar de sus signos pensamientos a la imaginación del lector espectador; al hacerla migrar desde la mano que pulsa la pluma o el esfero hasta los ojos del espectador lector que contempla en las páginas llenas de letras las imágenes que despiertan cuando las palabras buscan el cobijo de sus miradas.

CAPÍTULO 4

Mujica y las imágenes

•

Más tarde, Wang-Fô habló de pintar a un joven príncipe tensando el arco al pie de un alto cedro. Ningún joven de la época actual era lo bastante irreal para servirle de modelo, pero Ling mandó posar a su mujer bajo el ciruelo del jardín. Después, Wang-Fô la pintó vestida de hada entre las nubes del poniente, y la joven lloró, pues aquello era un presagio de muerte. Desde que Ling prefería los retratos que le hacía Wang-Fô a ella misma, su rostro se marchitaba como la flor que lucha con el viento o con las lluvias de verano. Una mañana la encontraron colgada de las ramas del ciruelo rosa: las puntas de la bufanda de seda que la estrangulaba flotaban al viento mezcladas con sus cabellos; parecía aún más esbelta que de costumbre, y tan pura como las beldades que cantan los poetas de tiempos pasados. Wang-Fô la pintó por última vez, pues le gustaba ese color verdoso que adquiere el rostro de los muertos. Su discípulo Ling desleía los colores y este trabajo exigía tanta aplicación que olvidó de verter unas lágrimas.

Marguerite Yourcenar

La subjetividad que observa

¿En qué consiste ese amor por las imágenes en la obra de Manuel Mujica? Consiste, me parece, en un modo de pensar que no solo es literario sino también vital. Porque las imágenes inundan nuestra vida, porque las imágenes detentan un poder semiótico y retórico inigualable, porque las palabras y las imágenes han construido lo posible y lo imposible en la historia de los seres humanos.

Es, en su ser de semejanza, donde la imagen nos pone desnudos ante nosotros mismos y nos descubre frágiles ante la historia. Que la imagen sea semejante a aquello a lo que se refiere significa que la representa, pero también implica que la interpreta. Al interpretarla, se pone en su lugar, siendo otra cosa: la imagen no es aquello que representa. Entonces podemos afirmar que la imagen no solo es un objeto. Una pintura es una cosa, pero no solo es una cosa. Ella es, más bien, un signo. Dice algo (¿qué?) para alguien (¿para quién?) sobre algo (¿sobre qué?). Inaugura un mundo que a veces nos resulta distante en el tiempo y, sin embargo, nos es tan familiar. La imagen dice algo sobre lo que somos históricamente y lo dice aquí y ahora; lo dice para quien está delante de ella en ese momento y en ese espacio, y lo dice sobre aquello que el artista adivinaba antes de que pudiéramos comprenderlo.

Mujica, el escritor, actúa como el personaje de Marguerite Yourcenar, pues parece amar más la imagen de las cosas que las cosas mismas. Sus narradores sucumben ante el poder avasallador de las imágenes (¿o es Mujica el que sucumbe?), y no pueden decir no ante la pregunta que no es posible responder:

¿dicen las imágenes la verdad? Pero esta pregunta arrastra un imaginario que nos sitúa en la época de inquisidores y reformistas. Esta pregunta es, en sí misma, sediciosa. Y entonces, cuando el narrador-personaje está delante de las obras en el Museo del Prado, debe tornarla en una pregunta menos prejuiciosa: ¿en qué consiste la verdad de la imagen? Ella no consiste en lo que señala, en lo que muestra, efectivamente, sino en lo que puede mostrar. La imagen es una posibilidad de ser, y por eso –solo por eso– podría acercarnos a la verdad, a cierta correspondencia entre lo que el pensamiento juzga acerca de la realidad, sea esta material, espiritual, real o ficticia.

Manuel Mujica cae en su propia trampa: les da vida a los cuadros a través de las palabras y cae en el juego narrativo que las propias pinturas crean; se deja arrastrar por la narración y se entrampa en la historia. ¿Y por qué sabemos esto? Lo sabemos porque el autor, ese ser empírico, real, del que supimos una existencia *mundana* y concreta, se ficcionaliza en narrador, ese ser al que el autor escritor ha cedido la voz, no porque su voz no le alcance sino porque no se quiere revelar en la historia. Este último, a su vez, termina siendo personaje, un personaje narrador que trasvasa, como el personaje de Julio Cortázar, las veredas, los caminos y los parques que separan la realidad de la ficción. Aquí, por supuesto, hay un doble entrampamiento ficcional: la ficción de las pinturas que son imágenes, y la ficción de los relatos que son, también, imágenes fabricadas con palabras.

El título ya es un indicio de la función de este narrador, héroe iconográfico cuya hazaña consiste en ver lo que otros no alcanzan a imaginar. El título *Un novelista en el Museo del Prado*, indica que un ficcionador, un novelista anónimo o el escritor conocido como autor del texto que leemos, se encuentra en una ubicación geográfica claramente identificable en la ciudad de Madrid. Lo

que no podría suponer el lector es que quien acomete las acciones serán las figuras de las pinturas y no el novelista, los visitantes, los guías y encargados del museo. Pero, ¿a qué se debe este carácter pasivo del novelista, esta dislocación de la historia que prevé el título?

Un novelista es un observador de la vida, actúa como un científico de almas presto a descubrir algo nuevo. De ahí que el novelista sea una subjetividad que observa, pero también que lo sean el narrador que cuenta y el personaje que termina implicado en las acciones. Ese mundo observado por el novelista es transmutado en un nuevo sentido porque él no transcribe lo observado, más bien capta cualidades de sentimiento y virtualidades. Por eso, quizás, sea mejor "imaginar primero una literatura y luego inferir la realidad que le corresponde, la realidad que esa literatura postula e imagina" (Piglia, 2001, p. 13). El título de la novela de Mujica indica claramente este misterio literario, puesto que pone la carga sobre un personaje inscrito y suscrito en un espacio museal: Un novelista en el Museo del Prado, un novelista que puede ser cualquiera, incluso Mujica. Él será el héroe observador que sigue el poder de las imágenes en sus acciones; será el que mire y el que arrastre con su mirada el significado de las cosas.

El narrador primero introduce al lector en la ficción, al anunciarle lo que sucede en el museo: al anochecer los personajes de las pinturas y estatuas "se desperezan y sacuden" (Mujica, 2010, p. 9). Después, para justificar el acto testimonial, indica la presencia del novelista y la prodigiosa situación:

> Ciertas noches, el novelista ha gozado de un privilegio singular. Ignora a quién o a qué lo adeuda. ¿Será a los propios y astutos residentes del Museo del Prado? ¿Lo habrán escogido a él, ex-

> tranjero, habitante amistoso de un remoto país, para transmisor del misterio de su vida oculta, para testigo de la existencia doble que bulle dentro de los muros del palacio de Juan de Villanueva, como se elige la complicidad de un confesor desconocido? ¿Lo deberá a la decisión de la Musa que abre puertas inverosímiles, la Musa que conduce a infranqueables regiones? ¿Habrá en el Museo un funcionario con autoridad y poderes sobrenaturales? (Mujica, 2010, p. 10).

La incursión del novelista apunta al sujeto indeterminado del título "un novelista" pero, ante todo, se refiere al autor amistoso, originario de una nación suramericana y extranjero en el país ibérico. Este triple juego, autor \ narrador \ personaje, daría lugar a una pregunta por la identidad narrativa y a la suposición según la cual las tres instancias de la narración son la misma (autor = narrador = personaje), por lo menos en la posibilidad que crea el texto literario. Riffaterre (2006) afirma que en la écfrasis literaria vemos no el cuadro o la pintura, sino la interpretación que el autor del texto hace de la pintura. El autor, podríamos decir, nos hace ver en cierto sentido lo que es la pintura, pero también lo que ve, imagina y piensa sobre ella. El novelista se declara ignorante de la causa y sabedor de las consecuencias. Es un ficcionador testigo de dos verdades. Una real: las obras están fijas en los lugares que les han sido asignados en el museo; una irreal: las obras divagan por el museo en peripecias sin igual. Por eso "el novelista cuenta aquí lo que vio y oyó" (Mujica, 2010, p. 11). La dedicatoria también es un indicador de esta triple relación identitaria:

Al Museo del Prado,
al cual adeudo muchas horas de
felicidad.
M. M. L.
(Mujica, 2010, p. 7).

Este homenaje parece, al tiempo, una declaración de fe ciega en lo que la novela presenta, como si acaso Mujica, el autor empírico, hubiese creado la ficción de la realidad vivida por él en su estancia en el Museo Nacional del Prado. Si esto es así, entonces, ¿quién observa lo que observa? Mujica, el novelista escritor; Mujica, el narrador novelista; Mujica, el personaje narrador novelista.

Desde el inicio está condenado a la observación, a tal punto que un personaje de una pintura tendrá que moverlo del lugar en el que se sitúa, en un juego cuya metáfora resulta clara y contundente: "Rompe Don Diego de Acedo a hablar, y de inmediato el novelista abandona su atalaya" (Mujica, 2010, p. 78). Una atalaya –por supuesto que en la novela no es real sino metafórica– es un lugar de observación: el personaje es testigo de lo que acaece en la noche en el museo. Ante la ocurrencia de Don Diego de Acedo de hacer una representación de *La bella durmiente*, en la que involucra a más de un desprevenido personaje pictórico, el novelista se ubica en la parte trasera del teatrejo (Mujica, 2010, p. 77), desde donde puede observar y juzgar lo que acaece: "Cree el novelista, en lo que a la 'escenografía' respecta, que ella es susceptible de emitir una imagen transportable, de liviana solidez. Lo cree, porque ha sido testigo del fenómeno. Y no sabe absolutamente nada más" (Mujica, 2010, p. 79). Pero el narrador se equivoca en la apreciación, pues en el observar del novelista personaje hay tal conocimiento que la mera observación lo hace sabedor de hechos extraordinarios. Sin embargo, por otro lado,

el narrador acierta en su afirmación, dado que el novelista personaje solo puede saber lo que observa. Por eso la función actante del personaje se reitera en los verbos: "*observó* el novelista que […]" (Mujica, 2010, p. 107), "el novelista es *testigo* […]" (Mujica, 2010, p. 143), "el novelista lo ha visto pasar […]" (Mujica, 2010, p. 149). No obstante, hay un pasaje en el que, sin duda, podemos comprobar la hipótesis aquí expuesta:

> Entonces quien esto escribe, avezado por su privilegiada y mágica situación, capta algo como un palpitar que conmueve la serenidad majestuosa de las obras de arte. Y comprueba que de algunas de ellas se desprende una levísima tela de araña, que al flotar en el aire asume la forma ingrávida y diáfana de un corcel, de unas liebres, de un perro, de un ondulante dragón. Todo ese inmaterial entrelazarse de diseños, gira, vacila y termina por posarse donde exactamente le corresponde. Ya puede, sin riesgos, tornar a colmarse de huéspedes el Museo del Prado. La curiosidad hace que, de salida, el novelista se asome a la sala de las pinturas negras de la Quinta del Sordo (Mujica, 2010, p. 110).

A lo largo de la historia, el narrador, o autor narrador, habla como si se refiriera a otro, como si lo vivido hubiera sido vivido por otro. Este hablar de sí mismo en tercera persona, como no siendo quien realmente vive lo que cuenta, le otorga a lo narrado un rasgo de verosimilitud. Se trata de una estrategia autoral con la que Mujica pretende borrarse o ficcionalizarse para convertirse en un fantasma o en una mano que escribe; es, más que

una despersonalización, un desdoblamiento, pues ¿quién creería que Mujica, un escritor de ficción, ha visto lo que ha visto en el museo? Pero, ¿qué es lo que ha visto el escritor? Ha visto lo que su imaginación le mostró, que no es otra cosa que la interpretación que su razón tejió sobre las obras.

Entonces, al poetizar su interpretación de las obras, ha semiotizado un universo que para el lector es completamente nuevo. Así, el poetizar, que es un interpretar y un semiotizar a la vez, produce el asombro. El poetizar se extiende en el arte a una idea más amplia, que recoge, en buena medida, lo que es el poetizar en el sentido que lo comprende Gadamer.

El narrador de *Un novelista en el Museo del Prado* no solo observa las imágenes, él mismo se convierte en una. Parece que el escritor se contempla a sí mismo dentro de sus recorridos por el museo como siendo un personaje literario que se integra al bosque pictórico del cual parece imposible escapar.

El espacio virtual y la figura–personaje

Esto que encarna el narrador es un tipo de experiencia. Ahora bien, ¿qué sucede con los personajes y con el lector? Tenemos una triple relación en la que la experiencia representa una realidad a través de los signos, crea un mundo nuevo o bien lo interpreta. Aquí tiene lugar una cadena sígnica, un proceso de semiosis cuya afectación, tanto en el autor como en el lector, es estética.

La estética es hoy no tanto una disciplina sobre lo bello sino más bien una intercepción de valores que posibilitan la relación con la obra de arte. En este sentido, la experiencia estética no

es la mera percepción de la belleza, es una interacción compleja entre los estratos y categorías que componen la obra y que permiten su conocimiento y producción (Claramonte, 2016 y 2021). Dicho de otra manera, "la estética tiene por objeto aquellas cosas cuyo fin es encarnar cualidades de sentimiento" (Barrena, 2007, p. 197). La considero como la representación o presentación de una cualidad de sentimiento, una representación que es icónica, diagramática o metafórica, por ejemplo; o bien como una presentación matérica, indexical o simbólica. De ahí que, en muchos casos –como en el de la novela de Mujica– la écfrasis constituya un tipo de signo metarrepresentacional, toda vez que trae al lenguaje algo que opera por fuera de él.

Lo que esto implica en el lector, considero, es lo que los estetas han denominado sentimiento estético, el cual "tiene la particularidad de referirse a un mundo ficticiamente *desrealizado* y capaz de ser poseído, también, imaginariamente" (Rogliano, 2008), pues la literatura no hace otra cosa que llevarnos a pensar de forma imaginaria. Ese efecto allega por doble vía. De un lado, por lo que las palabras dicen, en su sentido más convencional; de otro, por lo que ellas son capaces de mostrar, en su sentido más representativo. Recordemos que el lenguaje, o la lengua para ser más preciso, tiene un carácter semiótico, pero no en el sentido saussureano como lo analizan algunos lingüistas como Émile Benveniste (2007 y 2008), sino desde una perspectiva filosófica más amplia.

En una visión semiótica, la sintaxis sería la dimensión icónica de la lengua, mientras que sus efectos en la realidad muestran su rostro indexical. Un sustantivo es un signo simbólico, un pronombre o un deíctico son índices y los adjetivos son icónicos. Lo mismo podemos decir de las figuras literarias y retóricas. Las metonimias y sinécdoques funcionan de forma indexical; el símil,

la metáfora y la alegoría operan como verdaderos íconos; y los conceptos, ideas o tesis filosóficas de las novelas actúan como símbolos. Así, por ejemplo, *La casa grande* (Cepeda Samudio, 2017) prefigura una explicación de la violencia reiterada en Colombia sobre la base de una tesis según la cual tal comportamiento tiene sus raíces en la injusticia social venida de las mismas entidades gubernamentales y del resentimiento histórico. En tal sentido, los conceptos de familia y de casa están connotados por el código mismo de la novela, y por tanto son diferentes al configurado en una obra como *Cien años de soledad* (García Márquez, 2017).

La manera en que esto es posible, es decir, la manera en que la palabra instaura mundo, es a través de la representación ecfrástica, que defino como un sistema semiótico que virtualiza un objeto real, como ocurre con las pinturas en los relatos de Mujica. Pero al hacer esto, el mundo, en cierto sentido, se desrealiza. Se presenta la pintura, lo que tiene un efecto sobre el lector y en este gesto se pone en paréntesis el mundo porque solo existe para él la obra que la écfrasis le muestra a través de las palabras. Aquí la écfrasis tiene dos funciones distintas: desrealiza el mundo, lo que implica que quien lee sabe que lo leído existe fuera del texto, pero que en este acto inmersivo la realidad real está entre paréntesis; y virtualiza la realidad, al recrear imaginariamente el mundo por medio de las palabras.

De acuerdo con lo dicho, en *Un novelista en el Museo del Prado* el autor virtualiza el espacio museal y desrealiza las pinturas en tanto objetos. El autor genera con su escritura una inmersión en la realidad imaginada, al mostrar los recorridos por los pasillos del museo. Al mismo tiempo, hace posible el desdoblamiento de las figuras de las pinturas: ellas, que son efigies envueltas, suspendidas o soportadas en un fondo sobre la superficie de los lienzos, emigran de sus encuadramientos y pasan de ser figuras

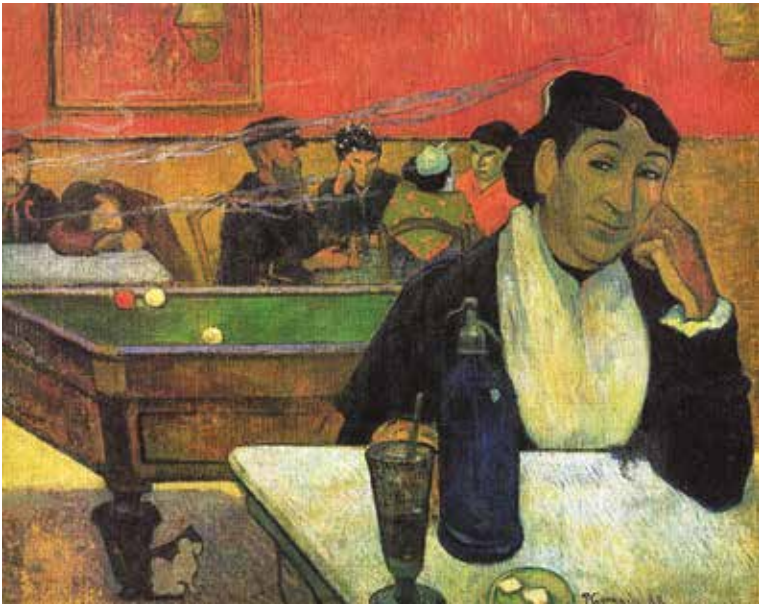
que representan a una personalidad, real o imaginaria, a ser personajes que se representan a sí mismos o, para ser más claros, que representan la figura que son en las pinturas. Mujica les ha dado vida, por lo menos una literaria, y con ello ha extendido su narrativa. Esto es posible porque, como se ha discutido desde Lessing (2015), la pintura constituye un arte del espacio, entonces, lo que un artista representa en una obra pictórica es un momento de una escena, una parte de una historia, una instantánea de un relato; en cambio, el escritor puede, haciendo uso de la literatura en tanto arte temporal, extender las acciones de los personajes de los que el pintor solo puede decir una cosa. En la actualidad, estos procesos se vinculan con el mundo digital que termina por desplazar la especificidad del campo literario en su expansión por los nuevos soportes y el cuestionamiento al canon (Fisgativa y otros, 2022).

Deleuze (2009) habla de la figura, refiriéndose a la obra de Francis Bacon, como forma sensible relacionada con la sensación. Para Peirce, la figura pictórica sería una forma de ícono que adquiere un carácter simbólico. Ahora bien, en la novela de Mujica, más que mostrar la dimensión figurativa de las obras, la figura es objeto de una intensificación de sus posibilidades sensitivas y narrativas. Y en esta acrecencia de estos dos valores, operan las tres principales funciones de la écfrasis literaria, a las cuales ya hemos hecho mención: la descriptiva, la evocativa y la persuasiva.

A lo largo de la narración hay descripciones de las obras, se evocan algunas pinturas o paisajes pictóricos y se persuade al lector acerca de ciertas cosas, como por ejemplo que una figura se desmarque de su encerramiento pictórico para alcanzar su libertad literaria. Tal es lo que sucede con la Gioconda del Prado, a la que otra figura-personaje invita a salir de la realidad pictórica que la define:

> Dicho esto, el purpurado y el duque tienden las manos cortesanas a Gioconda, invitándola a descender del cuadro. Apenas titubea la señora: la irrefutable claridad de los argumentos, eliminó sus inquietudes. Se seca las lágrimas, se compone el cabello, se arregla la ropa y, sostenida por los dos, baja y se suma al grupo (Mujica, 2010, p. 32).

Aquí se trataría ya de figuras-personaje. Los personajes pictóricos son figuras cuando están suscritos a la realidad de la pintura, y son figuras-personajes cuando se desmarcan de la realidad a la que los condenó el pintor. Algo similar a lo que ocurre en el cuento "En el café" (Roca, 2001) en el que podemos identificar dos realidades y, por tanto, dos tipos de personajes. Una realidad concreta, el cuadro *Café nocturno* de Paul Gauguin; y otra literaria o ecfrástica, el relato del escritor colombiano. En el primer caso, la *figura* es lo que vemos en primer plano en la pintura, el retrato de Madame Ginoux, y en la cual descubrimos muchos elementos que nos hablan del personaje real, es decir, de la mujer arlesiana que regentaba, junto con su esposo, la cafetería de la Gare, 30 Place Lamartin, lugar en el que vivió, por un tiempo, el artista Vincent van Gogh. En el segundo caso, está la figura-personaje creada por Roca a partir de la figura pictórica y que no solo habla sino que tiene conciencia de su situación. La diferencia con las figuras-personajes en Mujica es que en el relato del escritor colombiano la figura no se desmarca y, por tanto, podríamos pensar que es el cuadro en pleno, más bien, lo que es la figura-personaje y no la Madame Ginoux imaginada por Roca.



Café de Nuit, Arles (*Café nocturno*).
Paul Gauguin. 1888. Óleo sobre lienzo. 72 x 92 cm.
Museo Pushkin, Moscú.

Si en las artes plásticas una pintura o un dibujo están compuestos por un lenguaje en el que la figura y el fondo determinan la composición que dan lugar al tema tratado o referido, entonces, al deslindarse del marco, las figuras mutan a una nueva realidad imaginaria. En esto consiste el desdoblamiento de los personajes. Esta duplicación lograda por el escritor argentino muestra, en primer lugar, la capacidad representacional de la écfrasis (la *écfrasis mimética*), es decir, el poder de las palabras para la suplantación, para mostrar la estructura analógica de las cosas, y la representación figural traducida en palabras, es decir, la capa-

cidad del lenguaje para duplicar el mundo de las imágenes. En segundo lugar, devela el carácter interpretativo de toda écfrasis (la *écfrasis interpretativa*), esto es, la mirada crítica del escritor, la atribución de significados y su actitud frente a la recepción de la obra visual o plástica. Y, en tercer lugar, da cuenta de la dimensión lúdica, literaria, creativa, artística y estética de la écfrasis (la *écfrasis recreativa*), en otras palabras, la ficcionalización de un personaje, de una figura, de un objeto o de un espacio y la construcción de nuevos sentidos por medio de la proyección.

De otro lado está el espacio, en cuyo caso las operaciones ecfrásticas se dan por medio de lo que ya expusimos atrás acerca de la virtualización. Cabe agregar, sin embargo, que en los dos universos, el artístico y el literario, se puede considerar –todavía hoy y a pesar de algunas críticas a esta visión, como la de Josep Català (2005)– la distinción realizada por Lessing (2015) entre artes del espacio y artes del tiempo. En el caso de la pintura, es claro que el lienzo es el espacio en el que las figuras tienen su hábitat existencial; en el texto, en cambio, este habitáculo es la écfrasis, dado que solo en ella se soportan sus sentimientos, pensamientos y acciones.

De esta manera, las figuras-personajes se desrealizan en la obra de Mujica y el espacio se virtualiza. Al hacerlo, la imagen adquiere el peso etéreo de las palabras, pero esto no es posible si el tiempo no se elonga hacia una visión ecfrástica que les dé a las figuras la posibilidad de sustraerse del marco para acometer acciones y detonar una nueva diégesis.

Tiempo expandido, ironía y parodia

Las acciones de los personajes en la novela (las figuras pictóricas), las de los sujetos reales que son referentes de las pinturas y las figuras-personajes cuando las obras se desmarcan se pueden catalogar en dos grupos. En uno, las acciones que las pinturas acometen son un homenaje a hechos pasados; en otro, constituyen una nueva realidad que le da a las figuras-personajes un presente vital y constituyen, a su vez, las écfrasis recreativas por medio de las cuales Mujica les da movimiento a las figuras y expande su existencia a través de las descripciones. La pregunta que surge aquí es si estamos delante del tiempo de la pintura o del tiempo del relato literario. Estamos, podríamos afirmar, delante de la imagen ecfrástica, que es visual, plástica y literaria a la vez.

La imagen nos pone ante el tiempo que somos. Ante nuestra propia vida, y en este ponernos delante de lo que somos, cuando somos, nos reconocemos en el presente histórico, pero al mismo tiempo identificamos en la obra la existencia de lo que hemos sido. En palabras de Didi-Huberman (2011, p. 32):

> Ante una imagen –tan antigua como sea–, el presente no cesa jamás de reconfigurarse por poco que el desasimiento de la mirada no haya cedido del todo el lugar a la costumbre infatuada del "especialista". Ante una imagen –tan reciente, tan contemporánea como sea–, el pasado no cesa nunca de reconfigurarse, dado que esta imagen solo deviene pensable en una construcción de la memoria, cuando no de la obsesión. En fin, ante

> una imagen, tenemos humildemente que reconocer lo siguiente: que probablemente ella nos sobrevivirá, que ante ella somos el elemento frágil, el elemento de paso, y que ante nosotros ella es el elemento del futuro, el elemento de la duración. La imagen a menudo tiene más memoria y más porvenir que el ser que la mira.

Entonces volvemos a la pregunta: ¿en qué consiste ese amor a las imágenes? Consiste, sostengo, en el amor a lo que vemos, no por lo que vemos, sino por el acto mismo de la mirada. Consiste en esa filia voyerista en la que quien observa se convierte en autor de lo observado, en narrador de lo que observa y en actor de la cosa vista. Por eso, como el personaje de Marguerite Yourcenar, Mujica, el novelista, solía caminar lentamente por los vastos pasillos del Museo del Prado. No iba muy cargado, ya que *amaba la imagen de las cosas y no las cosas en sí mismas, y ningún objeto del mundo le parecía digno* de ser conservado a no ser que fueran pinturas o estatuas. En el día, el novelista era el visitante que admiraba los objetos inmóviles en las salas; en la noche, el ficcionador que se detenía a contemplar el esplendor de la vida irradiada por las obras de arte.

Al mirar el cuadro, el espectador no solo observa, también es observado. Tal ocurre, por ejemplo, con la pintura de Jacob Jordaens, que hace parte de uno de los capítulos más ecfrásticos y lúdicos de la novela *Elogio de la madrastra*. En esta pintura, el espectador observa a los personajes, los personajes se observan entre sí, los dos hombres del fondo (el rey Candules y su general) observan a la mujer, el perrito faldero observa a los hombres y la mujer observa al espectador en un gesto pícaro que interroga. ¿Quién es el voyerista?.

¿Y qué observa el novelista-narrador-personaje? Observa el des-encuadramiento de las figuras de los cuadros; observa cómo los personajes pictóricos abandonan sus encuadramientos. El término resulta importante a lo largo de la narración, puesto que les da una doble realidad ontológica a estos seres pictóricos. Por ejemplo, en el tercer capítulo se dice: "Hace casi dos semanas que, noche a noche, los secretos conciliábulos se prolongan en el Museo. En cuanto se saben suficientemente solos, los moradores de las salas de pintura dejan sus marcos y se reúnen en corrillos susurrantes" (Mujica, 2010, p. 37); en el cuarto: "Las hormigas atraviesan la planicie del óleo; llegan al encuadramiento; salvan el obstáculo con holgura, y se van" (Mujica, 2010, p. 66); y en el séptimo: "Mucho faltaba todavía, sin embargo, para que la noche aquella concluyese, y si bien los pictóricos amos de los animales, en reiteradas ocasiones señalaron la conveniencia de que la fauna regresase a sus marcos con orden y tiempo, se fue postergando la exhibición, el manso cabalgar y el juguetear con conejos, liebres y corderos, para alegría de todos" (Mujica, 2010, p. 107).

De un lado, el des-cuadramiento parece indicar que las obras hacen parte de una realidad puramente pictórica; de otro, muestra que se han deslindado de ese mundo figural para incorporarse en la ficción literaria de la que el propio novelista ficcionalizado hace parte. Este desdoblamiento de los personajes pictóricos y literarios revela la necesidad de endosarle una personalidad a cada representación icónica. De esta manera, el sujeto representado a través de la técnica del óleo o del mármol se convierte en una persona literaria cuya realidad está supeditada a las palabras que la definen. Lo que determinan las palabras no es una verdad, sino una posibilidad de ser de esa verdad. Esto hace que el texto ecfrástico hermane dos tipos de imagen, la pictórica y la literaria, en un mismo tipo de signo.



King Candaules of Lydia Showing his Wife to Gyges.
Jacob Jordaens. 1646. Óleo sobre lienzo. 193 × 157 cm.
Museo de Estocolmo.

De esta manera, la relación entre obra de arte y literatura es un conversar, es un convertir en palabras la representación para dejar abierta la pregunta por la verdad que encontramos en la obra de arte, sea esta visual o literaria. En esta relación un signo interpretante crea una nueva posibilidad de ser en la que puede anidar la interpretación para la verdad o la experiencia vivida del escritor, del lector/espectador o de los mismos personajes. De ahí que la novela de Mujica no sea un tratado de crítica de arte, una historia de la pintura ni un catálogo de las obras del museo; es una ficción que, si bien nos recuerda que hay un acto de mediación, también nos señala el sendero de un universo estético en el que la representación y la interpretación se imponen a un mundo que pretende erigirse en la seriedad absoluta de lo que enuncia.

Aquí hay, por supuesto, una crítica, pero no en el sentido que se la entiende tradicionalmente en el circuito del arte, sino más bien en una suerte de desacralización de las obras clásicas. La crítica de arte busca generar cierta familiaridad con las obras, pero al mismo tiempo deja ver un juicio frente a lo que se comenta. Esta función mediadora es quizá la más reiterada. Por eso Bozal señala que

> la crítica se propone como una consideración personal que valora las obras y las compara, pero que también informa sobre su contenido […]. Un género, finalmente, que anima al comentario y al intercambio de opiniones, fundamental para difundir no solo el conocimiento de esta o aquella obra, de este o aquel artista, sino también su interpretación y, a la vez, los supuestos teóricos, explícitos o implícitos, sobre lo que esa interpretación (y valoración) se apoyan (1966, p. 21).

Si esta es, tradicionalmente, la función de la crítica de arte, entonces el texto de Mujica no puede entenderse como un texto crítico; los relatos, más bien, sostienen una actitud crítica por vía de la parodia y a través del uso de la écfrasis. Incluso si se asume una distinción entre la crítica moderna y la posmoderna, como lo hace Danto al asumir que el modernismo es formalista y el posmodernismo plural, la función confrontadora y mediadora permanece:

> Pienso que la principal función de la crítica es la pedagógica; enseñar a quien lo contempla de qué trata el arte que considero importante para la gente. Esto significa que yo, como crítico, debo explicar el significado de la obra, y la razón por la que este se encarna en la forma como lo hace (Danto, 2005, p. 37).

Esto no ocurre en la obra de Mujica. Lo que sí resulta clara es la manera en que las obras del pasado quedan envueltas en una lúdica por medio de una poética ecfrástica que apunta a una suerte de desacralización del arte del pasado.

Se da pie a la parodia, a una representación irónica de una imagen sacralizada por miles de visitas a uno de los museos más prestigiosos del mundo y que cuenta con una de las colecciones más preciadas del arte canónico. Esto define, a criterio de algunos teóricos como Hutcheon, uno de los rasgos propios de la cultura posmoderna, junto con la nostalgia. De hecho, como señala Hutcheon, la crítica:

> Seen from that angle, though, not only have irony and nostalgia gone hand in hand in the postmodern, but perhaps they have done so for

> a long time (as those who work in earlier periods may know only too well): Don Quijote gave us those wonderful ironies of incongruity and inappropriateness precisely through his nostalgia for a chivalric past. In like vein, the all too ready attribution of irony to someone like Madonna in her Marilyn (and maybe even in her Evita) phase cannot really be separated from nostalgia. This may in part be because irony and nostalgia are not qualities of *objects*; they are responses of *subjects* active, emotionally and intellectually engaged subjects. The ironizing of nostalgia, in the very act of its invoking, may be one way the postmodern has of taking responsibility for such responses by creating a small part of the distance necessary for reflective thought about the present as well as the past (Hutcheon, 2017, p. 7).

Esta conjunción entre ironía y nostalgia está presente en la obra de Mujica Lainez y define, en buena medida, una poética que construye un mundo, no derrumbando otro, no borrando como lo hace hasta cierto punto la estética moderna, sino reconstruyendo, reinterpretando y signando un universo semiótico paródico. Aquí la crítica es un atributo de un narrador y, por encima de él, de un autor que define un valor determinado para ese universo del que más bien se burla antes que sacralizarlo. De ahí que, como indica Hutcheon en el ejemplo de Madona, hay un deseo de deconstruir la nostalgia por medio de la ironía, lo que sin duda tiene un efecto en el espectador.

De este modo, si el autor de *Un novelista en el Museo del Prado* les da vida a múltiples obras del museo madrileño, no lo hace con la misma intención de exaltación de Rubén Darío, más bien, busca deconstruir la nostalgia que representan las obras del mencionado espacio museal a través de estrategias narrativas que vindican un aspecto del pasado, al tiempo que lo subvierten (Cruz y Castillo, 2021). En Darío, a diferencia de lo que ocurre con Mujica, predomina una visión de exaltación en la que, además de acoger la mitología en el sentido que lo harían los artistas del Renacimiento en su admiración por el arte de la antigüedad, celebra el pasado y lo recrea por medio de formas elogiosas. Tal ocurre, por ejemplo, en los versos dedicados a Goya: "Poderoso visionario, / raro ingenio temerario, / por ti enciendo mi incensario" (Darío, 1987, p. 89). O en el poema dedicado a El Quijote: "Rey de los hidalgos, señor de los tristes, / que de fuerza alientas y de ensueños vistes, / coronado de áureo yelmo de ilusión; / que nadie ha podido vencer todavía, / por la adarga al brazo, toda fantasía, / y la lanza en ristre, toda corazón" (Darío, 1987, p. 102). Aquí hay, sin duda, una mirada celebrativa y no paródica como en la obra laineciana.

Domina la parodia porque, ¿qué de sacro tiene la escena en la que las vírgenes, sacrosantas imágenes conservadas con tanto cuidado, terminan en plena algarabía con deseo de salir de su resguardo museal para ver lo que hay en el mundo exterior? No hay una écfrasis exenta de una actitud maliciosa que representa a través de signos verbales una representación visual; ni hay, tampoco, una imitación de una escritura modernista que exalta los valores más excelsos de la tradición clásica; es más bien una imitación crítica que, en la distancia, activa una nueva visión del pasado. En este sentido concuerdo con lo planteado por Hutcheon,

pues el escritor pone de relieve esa actitud posmoderna que vuelve al pasado y que contraviene los preceptos de la modernidad artística, pero en el que ese retorno al pasado, cargado de cierta nostalgia, no está exento de ironía. También está presente una suerte de carnavalización del museo, como se puede evidenciar en los distintos capítulos de *Un novelista en el Museo del Prado*. En el capítulo aludido atrás, "La visita", por ejemplo, algunas madonas, deseosas de huir, generan una suerte de caos en el prestigioso Museo del Prado, mientras son persuadidas por el arcángel para que regresen a sus cuadros.

Estos juegos presentes en la obra suponen la deconstrucción de la nostalgia a través de la ironía, abriendo con ello el umbral que traspasa la frontera del sujeto histórico y lo vuelve atemporal: el narrador no está delante del pasado histórico para exaltar sus valores, está en un presente delante del cual ese pasado se torna asombrosamente caótico. De ahí que Fajardo señale que la posmodernidad se deba entender "como una sensibilidad que se resiste a creer en la vigencia de la razón occidental" (2005, p. 143). Se trata de una nueva categoría cultural de descentramiento en la que hay una tensión entre aquello que se conserva y aquello otro que ingresa a hacer parte de los imaginarios del sujeto. Por eso sería difícil decir que en la obra de Mujica hay un apego que se resiste a abandonar el pasado; en cambio, es viable decir que en ella el pasado se instala en el presente para que los ojos del sujeto posmoderno lo deconstruyan por la vía de su descreimiento en la razón y el uso de la parodia como una forma de interpretación de la realidad.

Esta actitud frente a lo real que adquiere cuerpo en el relato literario no impide que la mente del espectador o la del lector vuelva sobre la obra y sobre el texto para ver en ellos una mediación del mundo. En esta mediación el texto opera como

signo y la ficción termina por revelar un sentido que apela tanto al pasado como a un presente con un horizonte sin ruta. El juego del escritor tiene, entonces, un efecto sobre el lector, y así el poetizar que abre mundo se pone delante de la imaginación lectora para que el mundo sea completado en el encuentro con el texto. En este encuentro vuelve a anidar la convención social que jalona la interpretación del mundo creado, por eso la ficción termina por revelarnos, en muchos casos, el mundo que queremos habitar o, quizá, el que ya habitamos:

> El conflicto arte-realidad se resuelve: por la norma especial del arte, que permite pintar las cosas tal como deberían ser; por la opinión común, la verosimilitud; por el contexto. Solo si no hay una razón, una necesidad para acudir a algo irracional, es cuando se rechaza lo imposible (Domínguez, 2015, p. 26).

No se trata, claro está, de la sola imitación literaria, sino de la posibilidad de imaginar. Por eso la literatura capta cualidades de sentimiento y nos enseña a imaginar y a pensar un mundo diferente:

> La literatura nos enseña a imaginar, esto es, a pensar de una manera determinada. Los mundos posibles que modeliza son conjeturas sobre lo real, entendido como una relación tensional entre un yo que afirma, la conjetura de otro, y el objeto referido (Padlubne, 2014, p. 113).

Entonces lo que hace Mujica –el autor, el narrador, el personaje ficcionalizado– es enseñarnos a amar las imágenes tanto como él las ama; enseñarnos a ver los cuadros como él los ha interpretado y poetizado. Nos entrega, en su mirada, la posibilidad de comprender el mirar mismo.



Epílogo

Un novelista en el Museo del Prado de Manuel Mujica Láinez es un libro que establece un punto de encuentro entre la literatura y las artes visuales, no solo porque su tema sean las pinturas sino porque, además, refiere obras puntuales de uno de los museos más importantes del mundo. El texto, que emplea un lenguaje erudito, lúdico y metafórico, ha sido reconocido y referenciado por el mismo Museo Nacional del Prado.

En este ensayo hice, desde la filosofía de la imagen, un recorrido por varios de los asuntos más relevantes relativos a la obra de Mujica. Abordé varios problemas desde la teoría del arte y la literatura, la filosofía y la semiótica, con el fin de mostrar cómo algunas estrategias literarias utilizadas por el escritor argentino permiten comprender aspectos fenomenológicos y estéticos de la imagen poética. Que el poetizar instaure un nuevo mundo como lo hace el interpretar y el semiotizar activa un espacio diferenciado en la filosofía de la imagen. Ya las figuras de la pintura no permanecen silenciadas por el pincel de su creador, sino que se han vuelto a crear por la pluma laineciana para salir del marco y abrir otro mundo, lleno de signos, de palabras y de acontecimientos.

El juego de la representación y la pugna metaficcional entre texto e imagen abren el espacio hermenéutico en el que tienen lugar los desdoblamientos ficcionales del autor. Ya no basta con la descripción o la evocación, pues las pinturas, silenciadas en el ritual ceremonioso de la observación pasiva de los visitantes o turistas en un museo, parecen condenadas a una muerte eterna. Pero las figuras pictóricas, puestas sobre fondos transparentados por paisajes, arquitecturas y formas pastosas, parecen reclamar la

vida, como si el escritor rioplatense fuera un Pigmalión caminando por los pasillos del Museo del Prado.

En sus estrategias de escritura, quizá, no quedan más que los rastros de la ironía, esa figura que hace de Mujica un pensador pugnaz y de nosotros, sus lectores, una ficha más en el tablero del juego de la escritura.


10
1
&
7
5
6
Y
F
G
H

Bibliografía

Agazzi, E. y Rengifo, C. (2020). Filosofía, ciencia y verdad: el diálogo filosófico como método para la enseñanza y el aprendizaje de la filosofía. *Revista Guillermo de Ockham*, 18(1), 9-18. doi: https://doi.org/10.21500/22563202.4769

Agudelo, P. (2012). *Lector víctima de textos. Lectura literaria y ficción.* Editorial Planeta Colombiana.

Agudelo, P. (2015). *Cuadros de ficción. Artes visuales y écfrasis literaria en Pedro Gómez Valderrama*. La Carreta Editores.

Agudelo, P. (2017). El método ecfrástico y los medios de la comprensión. En D. Künsch, Dias, E.; Passos,M.; Fernandes, P.; Debs, P. (coord..), *Produção de conhecimento e compreensão* (pp. 227-253). Editora UNI.

Agudelo, P. (2018). *Uno, Dos, Tres. Ensayo sobre arte desde la semiótica filosófica de Ch. S. Peirce.* Fondo Editorial ITM.

Andacht, F. (1996). El lugar de la imaginación en la semiótica de C. S. Peirce. *Anuario Filosófico*, 29(3), 1265–1289. https://doi.org/10.15581/009.29.29715

Aristóteles. (2005). *Poética*. Gredos.

Aguiar E Silva, V. (1975). *Teoría de la literatura*. Gredos.

Alas, L. (1977). *La Regenta* (2da ed.). Editorial Porrúa.

Álvarez, O. (2013). La poesía, el poeta y el poema. Una aproximación a la poética como conocimiento. *Escritos*, 21(46), 223-242. https://revistas.upb.edu.co/index.php/escritos/article/view/6650

Arias, C. (2007). *Umbrales estéticos: entre el pensamiento y el disfrute*. La Carreta Editores.

Arias, R. (1977). Relación entre El jardín de las delicias de El Bosco y el de Ayala en el contexto de sus obras. *Cuadernos Hispanoamericanos,* 329-330, 414-428. https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc0927345

Bachelard, G. (1993). *La poética del espacio*. Fondo de Cultura Económica.

Badenes, J. (1997). El laberinto de Manuel Mujica Láinez: Novela picaresca neo-modernista. *Hispania*, 80(4), 775-784. https://doi.org/10.2307/345068

Baena, E. (2016). *Estudios de Teoría y Literatura Comparada. De Goethe a Machado y de las vanguardias a la poética actual*. Editorial Anthropos.

Ballabio, A. (2014). Percepción, abducción y creatividad. *Cuadernos de Filosofía Latinoamericana*, 35(111), 91–107. https://doi.org/10.15332/s0120-8462.2015.0111.04

Barilli, R. (1998). *El arte contemporáneo, de Cézanne a las últimas tendencias*. Editorial Norma.

Barrena, S. (2007). *La razón creativa. Crecimiento y finalidad del ser humano según C. S. Peirce*. Ediciones RIALP.

Barrena, S. (2008). Charles S. Peirce: Razón creativa y educación. *Utopía y Praxis Latinoamericana*, 13(40), 11–37. e http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=27904002

Barthes, R. (1998). Crítica y verdad (13ª ed.). Siglo XXI editores.

Benegas Lynch, A. y Borges, J. (2015). Jorge Luis Borges: Conversación con el público en Eseade. *Revista de Instituciones, Ideas y Mercados*, 62-63, 207-229. https://riim.eseade.edu.ar/wp-content/uploads/2016/08/9_borges_riim62_63.pdf

Benveniste, É. (2007). *Problemas de lingüística general I*, 24ª ed. Siglo XXI Editores.

Benveniste, É. (2008). *Problemas de lingüística general II*, 18ª ed. Siglo XXI Editores.

Blanchot, M. (1992). *El espacio literario*. Paidós.

Bobes, M. (1981). *Teoría general de la novela: semiología de La Regenta*. Gredos.

Borges, J. L. (1997). *Otras Inquisiciones.* Alianza.

Bosing, W. (2004). *El Bosco (1450–1516): entre el cielo y el infierno.* Taschen.

Bozal, J. M. (1966). *Crítica de arte: Concepto, funciones y métodos.* Alianza Editorial.

Carretero, E. (2002). Postmodernidad y temporalidad social. *A Parte Rei: revista de filosofía*, 24. http://aparterei.com

Carretero, E. (2006a). La persistencia del mito y de lo imaginario en la cultura contemporánea. *Política y sociedad*, 43(2), 107-126. https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2196335

Carretero, E. (2006b). Jürgen Habermas y la Primera Teoría Crítica: Encuentros y Desencuentros. Cinta de Moebio: *Revista Electrónica de Epistemología de Ciencias Sociales*, 27, 230-247. https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2284671

Català, J. (2005). Écfrasis y film-ensayo. *deSignis: Los formatos de la televisión*, 7-8, 223-235. https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1430255

Cepeda Samudio, A. (2017). *La casa grande*. La Navaja Suiza.

Choin, D. (2012). Mito, Memoria, Tradición e identidad en *Misteriosa Buenos Aires* de Manuel Mujica Lainez. *Mitologías hoy*, 5, 38-41. https://doi.org/10.5565/rev/mitologias.14

Choin, D. (2015). La narrativa histórica argentina de Manuel Mujica Láinez. Las crónicas noveladas: *Aquí vivieron* y *Misteriosa Buenos Aires*. [Tesis de doctorado, Universidad d'Alacant]. www.eltallerdigital.com

Chuit, R. (2025). Modulaciones de la Naturaleza en la literatura latinoamericana: del modernismo a la ciencia ficción contemporánea. Estudios de Teoría Literaria. *Revista digital: artes, letras y humanidades*, 14(33), 79-90. https://id.caicyt.gov.ar/ark:/s23139676/9z3hni2x0

Claramonte, J. (2016). *Estética modal. Libro primero*. Tecnos.

Claramonte, J. (2021). *Estética modal. Volumen 2*. Tecnos.

Combe, J. (1946). *Jheronimus Bosch*. Batsford.

Conill, J. (2016). Genealogía hermenéutica de la poetización de los signos en la filosofía nietzscheana de la corporalidad. *Anuario Filosófico*, 49(3), 609-635. https://doi.org/10.15581/009.49.3.609-635

Córdova, J.; Rodríguez, A. y Vera, J. (2025). *Narrativas digitales: nuevas formas de literatura y transformaciones en el lenguaje. Una revisión sistemática.* RECIMUNDO, 9(4), 175–189. https://doi.org/10.26820/recimundo/9.(4).oct.2025.175-189

Cruz Arce, C, y Castillo Alfaro, K. (2021). Écfrasis: La estética pictórica en la obra rubendariana. *Revista Lengua y Literatura*, 7(1). https://goo.su/IP1D

Cruz, J. (1997). *Genio y figura de Manuel Mujica Lainez*. Editorial Universitaria de Buenos Aires.

Cruz, J. (1999). Prólogo. En Mujica Lainez, M. *Cuentos completos* (pp. 11-29). Alfaguara.

Danto, A, y Guasch, A. (2005). La crítica de arte moderna y posmoderna: once respuestas a Anna Maria Guasch por Arthur C. Danto. *Artes, la Revista*, 5(9), 29-44. https://elsrcorchea.com/la-critica-de-arte-en-la-modernidad-y-en-la-posmodernidad-once-respuestas-para-anna-maria-guasch/

Danto, A. (1999). *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*. Paidós.

Del Prado Biezma, J. (1999). *Teoría y análisis del texto narrativo.* Cátedra.

Deledalle, G. (1996). *Leer a Peirce hoy.* Gedisa Editorial.

Deleuze, G. (2009). *Francis Bacon. La lógica de la sensación (2ª ed.)*. Arena Libros.

Deleuze, G. (2018). *Cine II. Los signos del movimiento y el tiempo.* Equipo editorial Cactus.

Depetris, C. (2000). *El conflicto entre lo clásico y lo grotesco en "Bomarzo" de Manuel Mujica Lainez*. Ediciones Universidad de Navarra, S. A.

Didi-Huberman, G. (2011). *Ante el tiempo. Historia del tiempo y anacronismo de las imágenes*. Editora Adriana Hidalgo.

Domínguez Caparrós, J. (2015). *Introducción a la teoría literaria.* Centro de Estudios Ramón Areces.

Escobar, A. (2025). *Hilos del pensamiento crítico: Cultura, ecología, posdesarrollo, pluriverso y transiciones. Antología esencial.* Siglo del Hombre Editores y CLACSO.

Fajardo, C. (2005). *Estética y sensibilidades posmodernas.* Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente, Universidad Iberoamericana.

Fernández Ariza, G. (2010). La tradición mítico-caballeresca en Manuel Mujica Lainez. *Edad de oro*, 29, 53-67.

Fernández, S. M. (2013). M. Mujica Láinez: Humor paródico y réplica literaria frente a lo alterno. De milagros y de melancolías. *Lingüística y Literatura*, 63, 95–115. https://doi.org/10.17533/udea.lyl.16174

Filinich, M. I. (2006). La escritura y la voz en la narración literaria. *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*. https://goo.su/cadAbSp

Fisgativa, C.; Molina, J.; Arrieta, A. y Acevedo, J. (2022). Transmedia y nuevas narrativas en la formación en humanidades. *Sophia*, 18(1). http://dx.doi.org/10.18634/sophiaj.18v.1i.1171

Flórez, C. (2004). Retórica, metáfora y concepto en Nietzsche. *Estudios Nietzsche*, 4, 51-67. https://doi.org/10.24310/EstudiosNIETen.vi4.9139

Foucault, M. (1981). *Las palabras y las cosas. Una arqueología de la ciencia humanas (12ª ed.)*. Siglo XXI.

Furió, V. (2002). *Ideas y formas en la representación pictórica.* Ediciones de la Universidad de Barcelona.

Gadamer, H. (2006a). *Estética y hermenéutica.* Tecnos.

Gadamer, H. (2006b). *Verdad y método II*. Ediciones Sígueme.

Gallo, G. (2004). Manuel Mujica Lainez: el amplio gesto de la narración. En Saítta, Sylvia (dir.). *El oficio se afirma, volumen 9 de Historia crítica de la literatura argentina Vol. 9* (pp.483-99). Emecé.

García Márquez, G. (2017). *Cien años de soledad.* Penguin Random House.

Genette, G. (1989). *Figuras III*. Lumen.

Genette, G. (2004). *Metalepsis. De la figura a la ficción*. Fondo de Cultura Económica.

Gibson, W. (1993). *El Bosco.* Ediciones Destino.

Gómez Valderrama, P. (1996). *Cuentos completos*. Alfaguara.

Habermas, J. (1994). Modernidad versus postmodernidad. En *Modernidad y postmodernidad* (pp. 87-102). Alianza Editorial.

Hockney, D. y Gayford, M. (2018). *Una historia de las imágenes. De la caverna a la pantalla del ordenador.* Ediciones Siruela

Honorato Crespo, P. (2010). Sensación y pintura en Deleuze. *Aisthesis*, 47, 272-283. http://dx.doi.org/10.4067/S0718-71812010000100019

Hutcheon, L. (2017). Irony, Nostalgia, and the Postmodern. *Libraries*, University of Toronto. https://goo.su/Dflyv

Innerarity, D. (1987). Modernidad y postmodernidad. *Anuario Filosófico*, 20, 105–129. https://doi.org/10.15581/009.20.30084

Jacob, F. (1998). *Lo bello y lo verdadero. El ratón, la mosca y el hombre*. Crítica.

Klinkenberg, J. (2006). *Manual de semiótica general.* Universidad Jorge Tadeo Lozano.

Kuspit, D. (2006). *El fin del arte*. Akal.

Laera, A. (2006). Prólogo. En *Los dominios de la belleza (2a ed.)* (pp. 7-36). Fondo de Cultura Económica.

Lessing, G. (2015). *Laocoonte o sobre los límites de la pintura y la poesía*. Tecnos.

Loría, David. (2024). De oleajes, museos y ecologías: cuerpo, materialidad y objetos de la memoria en la poesía de Irma Torregrosa. *iMex. México Interdisciplinario*, 13(26), 46-59. https://doi.org/10.23692/iMex.26.4

Lozano-Renieblas, I. (2005). La *écfrasis* de los ejércitos o los límites de la 'enárgeia'. *Monteagvdo*, 10, 29-38. https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo codigo=1386896

Lucas-Moreira, D. (2025). La ficción y yo: metaficción en *El demonio de la escritura* de Solange Rodríguez Pappe: *LATAM Revista Latinoamericana de Ciencias Sociales y Humanidades*, 6(2), 2047–2057. https://doi.org/10.56712/latam.v6i2.3750

Marchán Fiz, S. (1990). *Del arte objetual al arte de concepto.* Akal.

Minhondo, C. (2014). Los objetos en la narrativa de Manuel Mujica Láinez: anacronismo y supervivencia. *Síntesis*, 5, 271-291. https://goo.su/1urJnl

Mitchell, W. J. T. (1994). *Picture theory.* Universidad de Chicago.

Monserrat, V. (2009). Los artrópodos en la obra de Hieronymus Van Aken (El Bosco). *Boletín Sociedad Entomológica Aragonesa*, 45, 589-615. http://sea-entomologia.org/PDF/ARTEYCULTURA/Pdf16BSEA45BoscoBR.pdf

Moreno, M. (2022). Notas sobre metaficción, teoría literaria y filosofía del arte en *París no se acaba nunca*, de Enrique Vila-Matas. *Colindancias*, 13, 77-104. https://colindancias.uvt.ro/dj/es/article/view/359/469

Mujica Láinez, M. (2010). *Un novelista en el Museo del Prado*. Editorial Sudamericana.

Muñoz Jiménez, M. J. (1999). La utilización de elementos clásicos en *Un novelista en el museo del prado* y *El viaje de los siete demonios* de M. Mujica Láinez. Actas del Congreso Internacional celebrado en La Habana del 1 a 5 de diciembre de 1998, 125-134. https://dialnet.unirioja.es/servlet/extaut?codigo=161548

Niemetz, D. M. (2016). *Aventuras y desventuras de un escritor, Manuel Mujica Lainez en el campo cultural argentino*. EDIFYL.

Nietzsche, F. (2000). *Escritos sobre retórica*. Editorial Trotta.

Nietzsche, F. (2016). *Así habla Zaratustra (un libro para todos y para nadie)*. Alianza Editorial.

Padlubne, R. (2014). *Ficciones posibles. Saberes filosóficos, semiológicos y científicos a través de la literatura*. Editorial Biblos.

Pardo, J. L. (1991). *Sobre los espacios pintar, escribir, pensar.* Ediciones Serbal.

Peirce, Ch. S. (1974). *La ciencia de la semiótica.* Nueva Visión.

Peirce, Ch. S. (1974). *Collected Papers of Charles Sanders Peirce*. Harvard University Press.

Piglia, R. (2001). *Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)*. Fondo de Cultura Económica.

Piña, C. (1986). Historia, realidad y ficción en la narrativa de Manuel Mujica Lainez. *Sur*, 358-359, 173-86. https://revistas.uma.es/index.php/transatlantic-studies-network/article/view/19456/19366

Piña, C. (1987). Los indicadores ideológicos en la obra Manuel Mujica Lainez. *Revista de Literaturas Modernas*, Anejo V, Tomo III, 81-92. https://bdigital.uncu.edu.ar/14966

Prieto, M. (2006). *Breve historia de la literatura argentina.* Taurus.

Quesada, R. (2010). *Bomarzo* y el autobiografismo en la narrativa de Manuel Mújica Láinez. [Tesis de doctorado, Universidad de Granada]. http://hdl.handle.net/10481/19732

Real Academia Española. (2023). *Diccionario de la lengua española*. https://dle.rae.es

Reyes, G. (1984). *Polifonía textual. La citación en el relato literario*. Gredos.

Riffaterre, M. (2000). La ilusión de écfrasis. En *Literatura y pintura* (pp. 161-183). ArcoLibros.

Roca, J. M. (2001). *Las plagas secretas y otros cuentos.* Editorial Universidad de Antioquia.

Rogliano, A. (2008). El sentimiento estético y un relato de Manuel Mujica Láinez. Jornadas Nacionales en Arte en Argentina VI *Jornadas Nacionales de Investigación de Arte en Argentina*.Secretaría de Ciencia y Técnica Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano, Facultad de Bellas Artes (UNLP). https://goo.su/UIQeRzx

Rose, G. (2019). *Metodologías visuales. Una introducción a la investigación con materiales visuales*. CENDEAC.

Rubén Darío. (1987). *Cantos de la vida y esperanza*. La Oveja Negra.

Ryan, M. (2019). Transmedia Storytelling and the New Era of Media Convergence. *Poetics Today*, 40(4), 727-748. https://doi.org/10.1215/03335372- 7773765

Salabert, P. (2003). *Pintura anémica, cuerpo suculento*. Laertes S.A. de Ediciones.

Sifontes, R. (2015). *Narrativa y lector: Aproximaciones a la experiencia de lectura*. Universidad Central de Venezuela. https://biblioteca.ucv.ve

Tacca, O. (1996). *El estilo indirecto libre y las maneras de narrar.* Capelus.

Vanegas, O. K. (2020). *Imaginarios políticos del miedo en la narrativa colombiana reciente*, 13-33. Sello Editorial Universidad de Tolima.

Vargas Llosa, M. (1997). *Cartas a un joven novelista*. Editorial Planeta.

Vázquez, M. (1983). *El mundo de Manuel Mujica Lainez*. Editorial de Belgrano.

Pedro Agudelo Rendón (Jardín, Antioquia) es artista y escritor. Ha publicado con el Fondo Editorial IUE los libros *Paisajes de papel*; *Díptico*; *Posdíptico*; *Mariposas en la boca* y *Tulipanes en la noche en coedició*n con el Fondo Editorial Remington. Se destacan otros libros como *América pintoresca*; *Uno, dos, tres*; *Las palabras de la imagen*; *Lector víctima de textos*; *Cuerpo (en)marcado*; *Cuadros de ficción* y *El justo medio*. Su obra artística se ha expuesto en Colombia, España, Estados Unidos e Italia. Ha realizado ilustraciones para publicaciones literarias y académicas. Su trabajo audiovisual ha sido incluido en muestras y festivales nacionales e internacionales. Entre sus reconocimientos están el *Premio Literario Casa de las Américas*, el *Premio Internacional de Cortometraje*, el *Premio de Poesía José Santos Soto* y el *Premio Nacional de Ensayo Literario*. Ha sido finalista del *Premio Nacional de Poesía*. Obtuvo la *Beca de Creación Artística* (Colombia), una *Residencia Artística en Hangar* (España) y una mención especial en el *Premio Internacional de Literatura Fundación Celarg* (Venezuela). Es miembro y cofundador de los colectivos artísticos *Palimpsesto. Grupo interdisciplinario de artes* y de *Negro Colectivo*. Es profesor de la Universidad Nacional de Colombia, Sede Medellin, Facultad de Arquitectura, Escuela de Artes, Carrera 65 # 59A-110, Medellin. Código Postal: 050034 (Colombia). Miembro del Grupo de Estudios Literarios GEL en la línea de *Literatura Comparada (relaciones entre arte y literatura)* de la Universidad de Antioquia, donde también es catedrático.



Créditos

Texto
Pedro Agudelo Rendón

Coedición
FONDO EDITORIAL IUE - Ladis Y. Frías Cano
SCRIPTORIA - Juan Moreno Rodríguez

Corrección
FONDO EDITORIAL IUE

Diseño Editorial
SCRIPTORIA

Créditos imágenes

Portada, contraportada, págs. 6 y 10, 144, 147: *La máquina y su sombra*: Juan Moreno Rodríguez, (JMR). **Págs. 3 y 165:** *Sombras (detalle)*: Carolina Muñoz Valencia, (CMV), Rayograma, 20 x 25 cms.

Las ilustraciones relacionadas en el presente ensayo son de dominio público y fueron tomadas de *Wikipedia Commons, Wikipedia* o páginas que permiten la reproducción de sus imágenes. En todos los casos se dan los créditos respectivos. Las imágenes se reproducen con fines educativos y académicos, de conformidad con lo dispuesto por el artículo 32 de la Ley 23 de 1982: **Pág. 13:** *Manuel Mujica Láinez (1910-1984):* https://es.wikipedia.org/wiki/Manuel_Mujica_Lainez **Pág. 15:** *La invencion colectiva. Rene Magritte. 1934:* https://www.wikiart.org/es/rene-magritte/

collective-invention-1934 **Pág. 35:** *Charles Sanders Peirce (1839-1914):* https://es.wikipedia.org/wiki/Charles_Sanders_Peirce **Pág. 53:** *Impresión (sol naciente). 1872-1873. Monet:* https://es.wikipedia.org/wiki/Impresionismo **Pág. 47:** *Portada Un novelista en el Museo del Prado:* https://www.iberlibro.com/primera-edicion/novelista-Museo-Prado-Mujica-Láinez-Manuel/30105308157/bd **Pág. 53:** *Ragazzo morso da un ramarro (Chico mordido por una lagartija).* Caravaggio, c. 1596: Wikimedia Commons http://bit.ly/3qb9clI **Págs. 54-55:** *El triunfo de Baco.* Cornelis de Vos, 1630: Wikimedia Commons https://n9.cl/33fqv **Pág. 53:** *Retrato de un médico.* El Greco, 1582-1585: Wikimedia Commons https://n9.cl/mlswt **Pág. 60:** Adán y Eva. Alberto Durero, 1507: Wikimedia Commons https://n9.cl/79kvg **Págs. 62-62:** *La disputa con los doctores en el Templo.* Paolo Veronés, 1560: Wikimedia Commons https://n9.cl/iwo88 **Págs. 62-63:** *Eugenia Martínez Vallejo, desnuda.* Juan Carreño de Miranda, Hacia 1680: Wikimedia Commons https://n9.cl/vq193 **Pág. 65:** *Las Meninas.* Diego Rodríguez de Silva y Velázquez, 1656: Wikimedia Commons https://n9.cl/u203d **Págs. 70-71, 98 (detalle):** *Tríptico del Jardín de las delicias.* El Bosco. 1490-1500. Wikimedia Commons https://goo.su/uBWF9 **Pág. 65:** *Fountain (La fuente)* Marcel Duchamp, 1917. Wikimedia Commons https://goo.su/bH7bH **Pág. 132:** *Café de Nuit, Arles (Café nocturno)* Paul Gauguin, 1888: Wikimedia Commons https://goo.su/GnmNkpT **Pág. 137:** *King Candaules of Lydia Showing his Wife to Gyges.* Jacob Jordaens, 1646: Wikipedia Commons https://goo.su/4GImcu

2026

•

Este libro se terminó en Junio de 2026, en la CDMX.
Se emplearon en su elaboración
las tipografías *Baskerville.*

•



Las sombras de la escritura. Los desdoblamientos ficcionales en Manuel Mujica plantea algunas reflexiones filosóficas sobre la escritura, la lectura y el arte a partir de la obra *Un novelista en el Museo del Prado* del escritor argentino. Se trata de una aproximación a la ficción literaria en su intercepción con la pintura. Conceptos como signo, imagen poética, figura y seres de sensación definen el entramado que lleva a pensar en los procesos de encajamiento de una historia dentro de otra y de desdoblamiento ficcional presente en las historias literarias.

Este libro abre preguntas sobre la lectura literaria, el pensamiento ecfrástico, los juegos de ficción y la mirada.



ISBN: 978-628-7872-27-1

9786287872271