



Lingüística y Literatura

ISSN: 0120-5587

revistalinylit@udea.edu.co

Universidad de Antioquia

Colombia

Fernández, Sergio Marcos  
M. MUJICA LÁINEZ: HUMOR PARÓDICO Y RÉPLICA LITERARIA FRENTE A LO  
ALTERNO. DE MILAGROS Y DE MELANCOLÍAS  
Lingüística y Literatura, núm. 63, enero-junio, 2013, pp. 95-115  
Universidad de Antioquia  
Medellín, Colombia

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=476548728006>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

# M. MUJICA LÁINEZ: HUMOR PARÓDICO Y RÉPLICA LITERARIA FRENTE A LO ALTERNO. *DE MILAGROS Y DE MELANCOLÍAS\**

Sergio Marcos Fernández  
*Universidad Nacional de Córdoba, Argentina*

Recibido: 11/ 02/ 2013. Aprobado: 01/04/ 2013

**Resumen:** Mujica Láinez al publicar en 1968 *De milagros y de melancolías*, ratifica un cambio radical en sus opciones temáticas y estéticas respecto de su trayectoria previa. Ya no construye personajes, espacios y temporalidades con ajustadas referencias biográficas, geográficas e históricas, sino que opta por anacronismos paródicos, en relación interdiscursiva con la historiografía argentina y latinoamericana, mediante la actorialización, espacialización y temporalización completamente ficcionales: los avatares de San Francisco de Apricotina (ciudad americana imaginaria). De esta manera, el autor aborda la visión del mundo como algo alterno.

**Palabras clave:** M. Mujica Láinez, *De milagros y de melancolías*, réplica literaria, parodia, otredad.

## M. MUJICA LÁINEZ: PARODIC HUMOR AND LITERARY REPLY AGAINST THE ALTERNATE. *DE MILAGROS Y DE MELANCOLÍAS*

**Abstract:** in *De milagros y de melancolías* (1968) Mujica Láinez reaffirms a radical change in his thematic and aesthetic options with regard to his previous works. Thus he does not construct characters, spaces and temporalities with precise biographical, geographical, and historical references, but he opts for parodic anachronisms in interdiscursive relation with Argentine and Latin American historiography; he creates absolutely fictional characters, spaces and temporalities: the vicissitudes of San Francisco de Apricotina (a Latin American imaginary city). Therefore, the author addresses the vision of the world as alternate thing.

**Key words:** M. Mujica Láinez, *De milagros y de melancolías*, literary reply, parody, the alternate thing.

---

\* Este artículo presenta avances parciales inéditos del proyecto doctoral en curso “Cambios de opciones temáticas en la producción literario-discursiva durante la trayectoria de Manuel Mujica Láinez: un abordaje socio-semiótico (1949-1980)”, aprobado por la Secretaría de Postgrado de la Facultad de Filosofía y Humanidades, (U.N.C.). Proyecto financiado por el Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas de Argentina (CONICET). A se vez, el artículo se enmarca dentro de las actividades del equipo de investigación *Cuando el Hacer es Decir*, aprobado para el Programa de Incentivos de la Secretaría de Ciencia y Tecnología de la UNC (05/F809). Este texto se funda a partir de una reformulación y ampliación de contenidos comunicados mediante una ponencia inédita presentada en el VIII Congreso Internacional Orbis Tertius, de Letras, celebrado en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación en la Universidad Nacional de La Plata (UNLP), La Plata, Argentina, del 7 al 9 de mayo del 2012.

## 1. Introducción

En 1968, Manuel Mujica Láinez publicó *De milagros y de melancolías*. Un año antes había presentado *Crónicas reales* (1967). En estas dos obras —un tanto relegadas al olvido—, el escritor cambió radicalmente sus opciones temáticas y estéticas realizadas hasta ese momento de su trayectoria artística. Ya no construyó personajes, espacios y temporalidades con esmerada verosimilitud referencial (geográfica e histórica), tal como sí lo había optado durante su trayectoria anterior: el Buenos Aires representado en algunos libros de relatos breves como *Aquí vivieron...* (1949) o *Misteriosa Buenos Aires* (1951), o en sus novelas “universalistas”: baste recordar la Italia renacentista en *Bomarzo* (1962) y la Francia medieval recreada en *El unicornio* (1965).

*De milagros y de melancolías* resulta ser la novela en la que Manuel Mujica Láinez, avanzados los sesenta, consolida una nueva estética respecto a su trayectoria anterior. Imagina y construye espacios netamente ficcionales, supuestos hitos históricos (igualmente ficcionales), así como, a veces, personajes deliberadamente absurdos en sus acciones representadas. Estos elementos narrativos, veremos, parecen remitir, guiño *paródico* mediante, a respectivos personajes históricos.

Atendiendo la materia argumental, en *De milagros y melancolías* el escritor construyó un espacio ficcional latinoamericano estereotípico (con ciertas características del noroeste argentino). A partir de ese *locus* ficcional, el narrador desarrollado refiere la historia de ese lugar y sus personajes; desde su descubrimiento y colonización hasta un visionario e incierto futuro (pues, como observaremos, el final de la diégesis resulta sugerente y arcanamente cíclico). En ese marco, el narrador omnisciente refiere situaciones humorísticas desde las cuales los personajes protagonistas resultan ser sucesivos arquetipos políticos (casi meros roles) que aluden, en clave, a respectivos históricos latinoamericanos/argentinos. Por ejemplo, El Fundador, El Caudillo, El Líder, etc., personajes que van correspondiéndose con cada “período histórico” artizado.

Nos interesará, a partir de este cambio estético y temático en las opciones literarias materializadas por el escritor —respecto a su obra previa—, distinguir, como definiremos más adelante, posibles réplicas literarias, paródicas, alusivas (Avellaneda, 1983). Opciones que resultan mediadas por el uso de un humor irónico, especialmente en la construcción de la espacialización, actorialización y el tratamiento del tiempo. Las mismas, a lo largo del análisis, parecen tener por referentes extradiscursivos a agentes mediatos o inmediatos del campo político (de relativa contemporaneidad, respecto al agente y su enunciación). Al mismo tiempo, notaremos que implícita y paródicamente

el agente confrontará, pujará, con otras prácticas literario-estéticas emergentes, sus definiciones acerca del sentido mismo del quehacer literario y las apuestas por las mismas. Adelantamos, respecto al sistema de relaciones literario en general, que tal dinámica acerca de las pujas por (re)definir la praxis literaria en Argentina fue consolidándose a lo largo de los años sesenta, como lo han demostrado, entre otros, Óscar Terán (1991) y Silvia Sigal (1991).

También, vale anticipar —como trataremos de ir mostrando empíricamente— que respecto de las representaciones paródicas que el escritor produjo, se puede observar sostenidamente una toma de distancia axiológica que deviene en cierta medida alterna, despectivamente diferencial, tanto respecto de esos agentes políticos arquetipos construidos en la ficción (que aluden a *clef* a históricos agentes o a estereotipos argentinos/latinoamericanos), como así también a estéticas y tomas de posición ideológicas que constituyeron parte de la matriz del pensamiento progresista de la “nueva izquierda” argentina y latinoamericana: respecto de la definición idiosincrásica de “lo latinoamericano” y su declarado *telos* político revolucionario (muy en boga durante el periodo estudiado).<sup>1</sup>

## 2. Aspectos teórico-metodológicos principales

En primer lugar, quisiéramos señalar algunos aspectos teórico-metodológicos que definieron nuestro enfoque. Entendemos que es a partir de ciertas condiciones y propiedades a) de un proceso histórico, social, económico y particularmente político, y b) específicamente del lugar y trayectoria del agente en el marco de un sistema de relaciones específico (en nuestro caso, literario) desde las que pueden comprenderse/explicarse las prácticas literarias del agente (Costa-Mozejko: 2002). Las mismas resultan ser diferenciales en el sentido de que dotan de identidad social al agente, respecto de otros agentes y sus prácticas (para nuestro interés, literarias).

Concebimos así el discurso como un producto que nos permite (re)construir un proceso de producción llevado a cabo por un agente social. Este opta y gestiona sus recursos —acorde con su experiencia previa— desde una posición inscrita en una red de relaciones que da sentido a los envites realizados. Caracterizaremos el agente según la categoría de lugar. A saber: “[...] el conjunto de propiedades eficientes que definen la competencia relativa de un sujeto social, dentro de un sistema de relaciones, en un momento/espacio dado, en el marco de la trayectoria” (Costa-Mozejko, 2002: 19).

---

1 Proponemos que el uso mismo de la *parodia* retóricamente marca una alteridad presentada como degradada y cómica de la que se diferencia, precisamente, una identidad que difiere implícitamente (la más de las veces) de manera positiva respecto de lo parodiado.

Por otra parte, concebimos al enunciadore como “sujeto construido en el texto, [...] resultado del trabajo realizado por el agente social, simulacro en cuya construcción es posible ver las opciones y estrategias discursivas del primero” (Costa-Mozejko, 2009: 26). En consecuencia, el agente a través de la construcción del enunciadore (narrador), será el que dará forma textual a lo que llamamos “un mundo narrado”: es decir, lo enunciado.

Respecto a la categoría interdiscursiva de réplica literaria, la concebimos en tanto “réplica ideológica”, y que tiene lugar “en el doble plano del discurso literario y no literario, en la intersección de una producción de significado llevada a cabo en la *serie literaria* con otra realizada en la *serie social*”. (Avellaneda, 1983: 39; cursivas nuestras)<sup>2</sup>.

Respecto a nuestro enfoque metodológico, nos decidimos por el abordaje recursivo, concomitante e interrelacionado de las siguientes dimensiones de análisis:

- a) El análisis del *lugar del agente* (en el marco del *sistema relacional literario*);
- b) la construcción del *enunciador* que lleva a cabo este en su ficción;
- c) las *condiciones objetivas* —especialmente *políticas*— que condicionaron la producción discursiva de M. Mujica Láinez; tanto en ese proceso social como del sistema de relaciones literario desde el cual produjo.

### 3. El agente social y su trayectoria parcial: algunas propiedades relevantes

Presentado el tema y sucintamente el enfoque teórico-metodológico propuesto, pasaremos a la construcción particular del agente Manuel Mujica Láinez. Daremos cuenta de algunos de los recursos y propiedades pertinentes que nos permiten constituirlo como tal, y que fueron variando durante parte de su trayectoria previa a esta novela. Elementos que juzgamos pertinentes de enumerar para comprender posteriormente las opciones materializadas, producidas hacia 1967-1968.

---

2 Si bien nos parece productiva esta categoría propuesta por Avellaneda, en la medida en que las opciones del escritor resultan condicionadas por elementos y propiedades socio-políticos, así como del sistema de relaciones literario en el que inscribe su práctica, tomamos distancia respecto a considerar tal “réplica”, en ese sentido unívoco y unidireccional que parece sugerir el término: lo que replicaría de manera discursiva y necesaria a una mono-causa y respecto a otro/s discurso/s o condiciones objetivas extra-discursivas; es decir, respecto de esa dimensión más o menos vaga y relativa a lo que A. Avellaneda denomina “serie social”. En ese sentido, entendemos que el agente opta estratégicamente por una opción posible y la materializa (entendiendo que no es la única en su posibilidad y eficacia), y que la comprensión/explicación de dicha opción no se reduce nunca a una lógica binaria de una (sola) causa y un (solo) efecto consecuente.

Haremos hincapié en condiciones específicas del sistema de relaciones político, comprometedoras de la autonomía relativa del sistema literario y sus agentes partícipes; así como en propiedades que lo configuran a Mujica Láinez en tanto agente escritor/periodista (recursos específicos en juego). Recursos variables que fueron reestructurando su percepción de lo posible y, por ende, sus puestas en práctica.

Manuel Mujica Láinez perteneció a un sector social tradicional. Nació en 1910 y estuvo vinculado genealógicamente, por línea materna, con ascendientes de la Generación del ochenta, tales como Miguel Cané y la familia Varela: Juan Cruz Varela y Florencio Varela fueron dos de sus antepasados.

Por otra parte, su educación inicial cosmopolita (argentina, francesa e inglesa), así como su capital social acumulado hacia 1936, le permitieron ingresar como joven periodista en *La Nación*, diario de la familia del expresidente de la república Bartolomé Mitre; en ese cargo permaneció y se jubiló en 1969. En ese mismo año de 1936 también fue designado como funcionario del Museo Nacional de Arte Decorativo, cargo en el que quedó cesante en 1946, junto al de una posición pública ocupada desde 1940 como periodista del Ministerio de Relaciones Exteriores, al poco tiempo de haber asumido la primera presidencia Juan Domingo Perón.

Luego de la Revolución Libertadora en septiembre de 1955, Manuel Mujica Láinez ocupó mejores posiciones que aquellas a las que había sido relegado durante el denominado *primer peronismo*: en diciembre de 1955 es designado y toma posesión como director general de relaciones culturales y difusión en el Ministerio de Relaciones Exteriores. El 28 de diciembre, pocos días después, resulta incorporado a la Academia Argentina de Letras como miembro de número, “A poco de restablecida su autonomía”, según el diario liberal y conservador de *La Nación* (29, dic., 1955). De la misma manera, tres meses después, en marzo de 1956, fue designado miembro de la Academia de Artes.

A partir de estas mejoras en sus recursos (tanto en grado como en estructura), todas posteriores al gobierno de facto de Lonardi, es como puede comprenderse mejor lo que significó negativamente el paréntesis del primer peronismo para este escritor, así como sus mejoras en las posiciones ocupadas al poco tiempo de acaecer la Revolución Libertadora.

No obstante lo anterior, con Frondizi en 1958, y por el impacto que tuvo el llamado *pacto Perón-Frondizi* para los sectores sociales más conservadores, se explica la renuncia de Mujica Láinez a su mejor posición en el Ministerio de Relaciones Exteriores.<sup>3</sup> Sin embargo, en cuanto a lo estrictamente literario, hay que decir que el

---

3 Raymond Williams propone el concepto de *estructura de sentimiento* que define como: “[...] un tipo de sentimiento y pensamiento que es a la vez social y material, pero en una forma aún embrional, antes de poder convertirse en un intercambio definido y completamente articulado. Sus relaciones con lo ya articulado

reconocimiento a su obra y trayectoria fueron significativamente crecientes al interior del sistema literario, hasta la obtención del primer Premio Nacional de Literatura, con la novela *Bomarzo*, en 1963. Esto último le permitió acceder a traducciones de esa novela a lenguas como el inglés y el italiano (véase Cruz, 1978). En parte, por ese reconocimiento capitalizado se hace *comprensible* que Alberto Ginastera, ya consagrado como compositor musical y quien había sido igualmente perjudicado durante el peronismo, le propusiera a Manuel Mujica Láinez escribir un libreto para una ópera que tuviera por tema esta novela y su título homónimo. Así, según sus manuscritos, Manuel Mujica Láinez comienza la tarea de escribir la ópera *Bomarzo* el 15 de junio de 1966, dándole término el 6 de julio de 1966.

Hacia marzo de 1967, Juan Carlos Onganía ya en el poder (presidente de facto), firmó el Decreto N° 1347 con el objeto de subsidiar, a los coautores, el viaje a Washington (allí se estrenaría la ópera). El mismo decreto otorgó viáticos y rangos de “Ministros” tanto a Manuel Mujica Láinez como a Alberto Ginastera: “[...] se les asigna rango de Enviados Extraordinarios y Ministros Plenipotenciarios y se les extiende pasaportes diplomáticos” (véase *Boletín Oficial – Ministerio de Relaciones Exteriores y de Culto* – Buenos Aires, 17/04/1967). Paradójicamente y en contraposición con esto último, el 14 de julio de 1967 el mismo Onganía, quien con anterioridad había apoyado oficialmente el estreno de la ópera *Bomarzo*, *prohíbe* mediante su interventor porteño, Coronel Schettini, su estreno en el Teatro Colón por razones de *moralidad*.<sup>4</sup> Procede así, en gran medida, sobre la base de críticas periodísticas provenientes tanto de periódicos norteamericanos, como de los ecos suscitados en periódicos locales. Al respecto, Nan Robertson tituló en *The New York Times*, el 28 de mayo de 1967: “‘Bomarzo’: sex, violence, hallucination”, basándose parcialmente en alguna declaración de Ginastera luego del estreno en los Estados Unidos. Las mismas fueron replicadas por *Panorama* en el medio local<sup>5</sup> (véase Buch, 2003 y D’Urbano, 1967: 54-61).

---

y definido son, por lo tanto, excepcionalmente complejas” (2000: 153). Para los sectores conservadores, el peronismo, su política populista, la captación y movilización de masas obreras, migrantes y establecidas en la capital del país (producto de la creciente industrialización) significó un cambio en esa estructura del sentir que puso en crisis su hasta entonces sentida estabilidad social. Nuevos actores desafiaban el *statu quo* social e “invadían” los espacios públicos.

4 Decreto 8276/67, fechado en Buenos Aires el 14 de julio de 1967, con firmas de E. Schettini, J. C. Oneto y C. J. García Díaz, publicado en el Boletín Municipal de la Ciudad de Buenos Aires, 19 de julio de 1967, pp. 4616-7.

5 Jorge D’Urbano, en *Panorama*, informa que Ginastera declaró que Pier Francesco Orsini, duque de Bomarzo y protagonista de su ópera, es “un hombre de nuestro tiempo porque lucha con el sexo, acepta la violencia y se atormenta por la ansiedad metafísica de la muerte” (1967: 56).

Éstas son algunas de las *condiciones objetivas* provenientes del campo político y, principalmente, sus efectos negativos durante el peronismo, el frondizismo y el denominado onganiato; las que conducirán a Manuel Mujica Láinez a tomar posición a través de tomas de posición paródicas alusivas, durante el bienio 1967-1968 (que resulta ser el de escritura y publicación de *De milagros y de melancolías*).

Sin haber pretendido ser exhaustivos, lo referido constituye y da cuenta también de la inestabilidad política constitutiva del proceso social en el que se debate el agente a lo largo de su carrera. Inestabilidad institucional que, como veremos, indefectiblemente será valorada de manera negativa por el escritor y que describiría, irónica y paródicamente, en *De milagros...*

Podemos afirmar que, las mencionadas condiciones significaron sentidas amenazas para el agente y a la autonomía de sus prácticas literarias y culturales; que por otra parte, no fueron, ni mucho menos, las únicas afectadas durante este periodo de creciente censura cultural en Argentina.<sup>6</sup>

#### **4. Sistema literario de relaciones y concepciones estéticas conflictivas en juego. Las definiciones/funciones del quehacer literario alternas a Manuel Mujica Láinez**

##### *4.1. Caracterización general de la praxis literaria del agente*

Según lo expuesto, se infiere que el agente y su *praxis* se enfrentaron al riesgo de censura o con potenciales consecuencias negativas para con su *trayectoria*. A la vez, observamos que Manuel Mujica Láinez parece que pretendiera diferenciarse estética e ideológicamente respecto de otras prácticas en boga; particularmente, las que entonces asumen la función de *compromisos* con el “contorno” social (forma de referir *contexto*) en el que se inscriben y escriben (proceso social). Estos —contorno y compromiso— fueron dos términos culturales muy pregonados por algunos intelectuales y escritores pertenecientes a ciertas fracciones del sistema literario argentino, durante los sesenta.

Debemos señalar que, a diferencia de los escritores comprometidos, a Manuel Mujica Láinez generalmente se lo asoció con una toma de posición artístico-liberal, entendiendo y reduciendo esta categoría estético-política en dos sentidos centrales:

---

6 Al respecto, Andrés Avellaneda recopila documentos y fragmentos pertinentes, ordenados cronológicamente en *Censura, autoritarismo y cultura: Argentina 1960-1983* (1986).



- Por un lado, el paradigma de la pregonada belleza *per se*. En otros términos, la concepción de una literatura lúdica, estetizante; productora de placer estético para el lector.
- En segundo lugar —y a la vez—, la búsqueda de una praxis literaria presunta, pregonada y pretendidamente no contaminada, ni condicionada por una dimensión política. Por ende, más o menos epigonal, para entonces, al “universalista” proyecto de *Sur* y al prestigioso “mandato” borgeano.

En estos sentidos consideramos “liberal” la práctica del agente, al diferenciarla de otra(s) concepción(es) literaria(s) más “comprometida(s)” con lo social, y políticamente progresistas.

#### 4.2. Principales prácticas literarias al interior del sistema de relaciones durante los años sesenta

Por otra parte, respecto de las praxis literarias de otros escritores, entendemos que resulta bastante lo que podríamos referir aquí con relación a distintas configuraciones estéticas, sus transformaciones y las tensiones en puja avanzados los años sesenta; cuestión que excede este trabajo. Muchas de las mismas resultan alternas, respecto a Mujica Lainez y a la práctica articulada en *De milagros y de melancolías*, más en el orden ideológico que en el estético. Abordaremos *grosso modo* sólo algunos aspectos de ellas que nos permita diferirlas y esbozar esa tensión estético-política de época.

Resulta conocido que el gran cambio que promueve la radicalización de posiciones encontradas entre sí, tiene lugar con la “irrupción de la crítica” que Susana Cella atribuye, con acierto, al pionero grupo Contorno, a fines de la década del cincuenta. Para ese entonces se reinicia una gran puja por la definición misma del sentido de la praxis literaria producida en Argentina: [...] autonomía literaria versus función social y revolucionaria de la literatura; estrategias formales y experimentación o privilegio de los aspectos comunicativos; literatura de la revolución o revolución en la literatura; escritor comprometido o escritor aliado al sistema de dominación; poetas terrestres o poetas celestes; para citar algunas (Cella, 1999: 10).

Por otra parte, es conocido que ya adentrados los años sesenta el debate y la apuesta por estéticas y “funciones” literarias se complejizan. Es la misma Susana Cella quien señala el fenómeno creciente desde comienzo de la segunda mitad de los sesenta de lo que iba a ser denominado, hacia el final de la década, el “boom” literario latinoamericano, con la “[...] aparición de propuestas completamente

novedosas y una recolocación de obras y autores en el sistema literario, [que] da como resultado una proyección internacional de esta literatura como quizá no la había tenido ni siquiera en tiempos del Modernismo Hispanoamericano” (Cella, 1999: 10). El fenómeno y su *canon* duro, hay que señalar, ya habían sido visionados anticipadamente por Luis Harss en *Los nuestros* (1966). Asimismo, el realismo mágico propuesto estéticamente por Carpentier en el prólogo a *El reino de este mundo* (1949), con preceptivas tales como “[...] corregir el mundo alucinante del surrealismo mediante la imaginación, apelando a las propias cualidades que yacían en el mundo latinoamericano” (Carpentier citado en González, 2000: 408), tuvo mucho de preceptiva estética en las apuestas literarias de García Márquez, Rulfo, Fuentes y el mismo Carpentier posterior, a la vez que dotó de entidad a la problemática latinoamericana y su correlativa literatura, que revistió identidad autónoma fuera de la frontera continental<sup>7</sup> (Drucaroff, 2000: 8).

Otra cuestión central por entonces fue que, por un lado, a la literatura se la cuestionó en su carácter de “bellas letras”, “liberal” en el sentido que ya caracterizamos, pero además se la “[...] objeta [también] como ‘pura comunicación’, directa, didáctica, de postulados sociales y políticos” (Cella, 1999: 9). Recordemos que esta cuestión no fue menor a la hora en que muchos escritores e intelectuales fueron constituyendo grupos desagregados del Partido Comunista Argentino y constituyendo aquello que en bloque se denominó la “Nueva Izquierda Argentina” (véase Terán, 1991).

Al respecto, hay que señalar que avanzada la primera mitad de los años sesenta, la posta del sartreano “compromiso” intelectual y artístico-literario, enarbolado por los pioneros de *Contorno*, resultaba ya asimilada en varias vertientes por otros escritores tales como los que se nuclearon inicialmente, o que fueron participando y emergiendo mediante sus publicaciones, en revistas literarias como las dirigidas por Abelardo Castillo: primero en *El grillo de papel* (1959-1960) y luego, especialmente, en *El escarabajo de oro* (1961-1974) (véase Calabrese y De Llano, 2006). Por su parte, Sergio Olguín y Claudio Zeiger en el artículo “La narrativa como programa: compromiso y eficacia”, rescatan que los escritores que van cobrando visibilidad por entonces, pensamos en el ya citado Abelardo Castillo, así como Liliana Heker, Rozenmacher, Ricardo Piglia, por citar algunos. Olguín y Zeiger sostienen que a estos

7 Es interesante señalar que con respecto a esa estética del realismo mágico, Manuel Mujica Láinez en *De milagros...* adscribió, en cierto sentido a la misma, mediante la estilización de situaciones “mágicas” en el escenario ficcional de san Francisco de Apricotina. Acciones rayanas a veces en el absurdo y adscriptas a la vez en ese surrealismo carpenteriano. En ese sentido, hay un acercamiento a esa estética prestigiosa, aunque —como analizaremos— tomando *posición* escrituraria en *clave paródica*.

escritores jóvenes y emergentes “no [les] interesaban ni los conflictos privados de los grandes señores ni las preocupaciones de los campesinos. [...] [Les] importaba fundamentalmente la clase media de las ciudades, los intelectuales, los artistas y los marginales de la sociedad industrial” (1999: 368). También señalan que junto con la preocupación por la situación social, abogaron por la incorporación de técnicas y mecanismos formales de experimentación, superadores de aquel realismo practicado por los escritores del anterior grupo *Contorno* (véase Olguín y Zeiger, 1999: 388).

Luego de este breve recorrido por lo más novedoso del sistema literario de los sesenta, necesario para la comprensión de nuestro posterior análisis, entenderemos que Manuel Mujica Láinez y su tradicional adscripción y declaración a una literatura lúdica, sin muchas más pretensiones que la de “jugar” con anacronismos y su imaginación, a la vez que supuestamente distante de abordar “lo político” (véase “La imaginación sin poder”, 1968 y Eduardo González Lanuza, 1979, entre otros), resulta muy relativa y difícil de sostener si uno atiende las parodias que pueden ser leídas, comprendidas y explicadas como tales –al menos parcialmente- en correlación y coherencia con estas condiciones objetivas expuestas: tanto del proceso social como las que configuraron el interior del sistema de relaciones literario (con sus tensiones e intereses de prestigio en juego).

En ese sentido, nos permitiremos disentir con esa crítica literaria tradicional, en la medida en que ciertos enunciados desde la ficción pueden ser leídos como réplicas literarias que el escritor produce respecto a ciertas condiciones objetivas sentidas desde el lugar de este escritor como “coerciones” políticas o estético-literarias que no comparte (tanto argentinas, como latinoamericanas). Condiciones y prácticas con las que el agente no siente pertenencia ni afinidad alguna y que -por lo tanto- le son *alternas*.

En consecuencia, entendemos como lícita la propuesta de una lectura politizada de esta obra que se ha relegado y subestimado más de una vez, en su apreciación ulterior, como eminentemente estética.

## 5. El paródico y alterno “mundo narrado” en *De milagros y de melancolías* (1968)

Pasamos ahora a abordar ese “mundo narrado”, escrito por el agente entre diciembre de 1967 y el 2 de julio de 1968. Partimos del texto en tanto producto discursivo para, a través de ciertas marcas textuales, reconocer enunciados que permiten ser

contrastados con nuestra hipótesis que los concibe como opciones estratégicas y réplicas literarias en el sentido ya explicado.

Resulta interesante señalar que mediante la construcción de ese espacio más o menos citadino, más o menos agreste, y que según el proyecto de escritura del agente “no estará situado en ningún lugar de América”, pero próximo a reconocerse como argentino (según alguna de sus intenciones anotadas).<sup>8</sup>

Las principales opciones observadas que realiza MML en la novela, pueden formularse en:

- a) La construcción de un *dis-topos* paródico que, por no estar situado “en ningún lugar determinado de América”, puede devenir, en la exégesis, en tanto *cualquier lugar* de América y, por ende, de la Argentina inclusive;
- b) La opción deliberada por parte de Manuel Mujica Láinez de construir procesos socio-“históricos” ficcionales, así como sus personajes inscritos en estos, y que devienen anacrónicos, atendiendo a la permanente puesta en juego interdiscursiva a la que indefectiblemente se apela al lector en recepción. Este último, si resulta competente en esos aspectos historiográficos o respecto a condiciones de la “serie extratextual” (del orden del proceso social), los podrá atribuir a instancias o personajes latinoamericanos y/o argentinos.
- c) Las caracterizaciones o acciones mediante las que sería igualmente posible ir reconociendo gradualmente a determinados personajes históricos; aunque:
  - c.1) A veces las *alusiones* sobre un *personaje histórico* parecen estar desagregadas en la construcción de al menos dos *personajes ficcionales*, con respectivos nombres diferentes.
  - c.2) Otras veces, un *personaje ficcional* permite la *alusión* paródico-referencial de dos *personajes históricos* diferentes.

---

8 Revisando el inédito cuaderno manuscrito de notas sobre esta obra, encontramos de interés ciertos comentarios del proyecto de *De milagros y de melancolias*. Hacia mediados de septiembre de 1967, MML apuntaba que “sería interesante —y difícil de lograr, sin forzarlo— que esta novela fuese algo así como una síntesis de la historia argentina”. Dos meses después sostiene: “Quisiera escribir algo ameno [...] que fuera —en cierto modo— como la condensación de la historia irónica de este continente. El 13 de este mes [noviembre 1967], me voy [...] a Jujuy y a Salta por un mes. Quizás allí, en una atmósfera más propicia (más americana) se me aclare la visión”. Luego, sostiene que la novela “Contará la historia de un conquistador fundador de una ciudad y sus descendientes [...] hasta la actualidad. Esa ciudad no estará situada en ningún lugar determinado de América”. Y por último: “A todo esto hay que contarle empleando un tono de gran farsa”.

Precisamente, en el análisis de los casos, fuimos advirtiendo que estas tres principales estrategias inferidas constituyen recursos que le permiten aludir a lo real y, a la vez, evadir la censura potencial del periodo. Es de notar, que las tres comprometen en mayor o menor grado la *verosimilitud* histórica y “biográfica” si se establecen interdiscursivamente relaciones con posibles referentes: así, el lector dubita si reconoce en determinado personaje de la diégesis la alusión biográfica o histórica respecto a ciertos personajes (históricos) o procesos sociales a los que el texto apela paródicamente. Y es en esa dubitación, en la generación de esa ausencia de certezas, mediante la cual el dispositivo de enunciación creado por Manuel Mujica Láinez sugiere con eficiencia cómica sus veladas alusiones a la realidad, a la vez que elude la censura cultural burócrata del gobierno de Onganía.

En relación con lo anterior, nos parece acertada la caracterización de parodia que propone Pablo de Santis, y que se ajusta a “ese tono de gran farsa” que el agente pretendió crear. En su artículo “Risas argentinas: la narración del humor”, de Santis sostiene que:

La parodia [...] permite no solo la aparición de lo específicamente humorístico, sino también le presta un orden a la narración puesto que la parodia es [...] en último caso, una imitación de un referente [...] da lugar a una atmósfera de delirio lúcido que destituye, como lo quería el surrealismo, todas las convenciones. (2000: 502)

Observa también que en algunos textos el humor tiene por fin establecer una complicidad con el lector o consolidar cierta verosimilitud. No obstante, en otros textos de estos tiempos “[...] *el humor en cambio [...] no es un atajo sino un destino*” (2000: 493, cursivas nuestras) Y, precisamente, en *De milagros...*, la risa humorística y paródica, suscitada una y otra vez, tiene como uno de sus efectos ulteriores, si no el central, la réplica literaria crítica, respecto a procesos socio-políticos mediatos o inmediatos, cuando no –como veremos– en clara disidencia respecto a determinados aspectos del pensamiento latinoamericano de izquierda en auge, por entonces.

Pasemos, ahora, al abordaje de algunos ejemplos tomados del análisis empírico realizado.

### 5.1. *Alusiones paródico-estratégicas sobre personajes históricos*

En primer lugar, nos referiremos a la caracterización y acciones representadas de algunos personajes que aluden, con cierta verosimilitud paródica, a la censura

cultural de facto en los sesenta. Más precisamente, durante el gobierno de Juan Carlos Onganía, quien, como ya hemos señalado, apoyó oficialmente a Manuel Mujica Láínez y luego prohibió el estreno de la *Ópera Bomarzo* en el Teatro Colón de Buenos Aires; hechos casi inmediatos a la concepción y escritura de la novela que nos ocupa.

Al respecto, el *enunciador* que crea Manuel Mujica Láínez en el capítulo “II. Gobernadores que tuvo San Francisco de Apricotina del Milagro hasta su Independencia” (es decir, durante los tiempos coloniales del lugar imaginario), refiere, entre otras, dos pequeñas y ficcionales reseñas “biográficas” de personajes que nos permiten contrastar nuestra hipótesis. El primero de los que nos importa aquí es *don Íñigo Zamudio Zubizarreta y Zumalacárregui*, “vasco por donde se buscara”, según refiere el narrador. De éste nos informa, además, que “sobresalió en la guerra”:

[...] en lugar de los mutucos, sus enemigos fueron los indios jipis [*sic.*], quienes se señalaban por la singularidad despreocupada de sus costumbres y por el largo de sus cabelleras. Se reunían, en cualquier parte, a fumar hierbas que procuraban sueños hermosos [...] Don Íñigo los hizo vigilar con sus espías. A su morigeración [...] le molestaban aquella indiferencia aparentemente feliz [...]

*Zamudio Zubizarreta y Zumalacárregui planeó y llevó a cabo lo que denominó “redadas peluqueras”, pues los indios eran cazados con redes y sometidos a una vejatoria tonsura. Pronto no quedaron en la región sino jipis trasquilados. (Mujica Láinez, 1968: 131; cursivas nuestras)*

Respecto a *don Íñigo Zamudio Zubizarreta Zumalacárregui*: en primer lugar, atendimos a una primera marca. Aquello relativo a su gentilicio: “Vasco por donde se buscara” (Mujica Láinez, 1968. 131).<sup>9</sup> Teniendo en cuenta la entrevista citada a pie de página, estamos en condiciones de entender que Manuel Mujica Láínez va

9 En relación a la cita, nos remitimos a fragmentos de una entrevista que le realizó un corresponsal del diario español *ABC* a J. C. Onganía en 1965. Entonces discurren sobre la compleja y no precisa cuestión del origen de su apellido:

**Entrevistador:** Su apellido Onganía, ¿de qué parte de Europa procede?

**J. C. O.:** Hay en eso opiniones un poco diversas. Alguien me aseguró que es un apellido común en el norte de Italia, celta-románico. Otros aseveran que es vasco español, Onganía, sin acento en la i, a diferencia de como hoy se escribe. En trance de elegir yo un origen u otro, me inclino por el vasco.

—¿Razón de esta preferencia?

—Sencillamente, la raíz hispánica de que nos sentimos tan orgullosos los nacidos en estas repúblicas —de su sangre, de su cultura y de su habla” (Massa, 1965: 39).

*aludiendo* referencialmente a Onganía, sin corresponder totalmente a la verdad. Lo que no está resuelto en la *serie extradiscursiva* (Avellaneda, 1983), es decir, si *Onganía* u *Ongania* es apellido vasco o no, el *narrador* lo presenta irónicamente como una certeza: “Vasco por donde se lo buscara”. Es precisamente mediante esa *estrategia* de “*alusión imprecisa*” que Manuel Mujica Láinez sugiere la realidad histórica a la vez que pareciera salvaguardar (mediante la ambigüedad artística) su obra de una probable censura. Además, se informa de las “redadas peluqueras” que encomendaba para los “indios jipis”. Al respecto, sabemos que Onganía y sus adeptos procedieron de esa manera arrestando, reprimiendo a sectores de jóvenes “hippies” y cortándoles el cabello (Avellaneda, 1986: 97).

El que le sigue a *don Íñigo Zamudio Zubizarreta Zumalacárregui*, según el orden onomástico presentado en la novela, es *don Laín Láinez* y *Veintelibros*. El nombre de este gobernador anticipa al lector no desprevenido, en *clave* de anagrama autoficcional, al propio escritor Mujica Láinez (que, a propósito, por entonces acumulaba en su haber alrededor de una veintena de publicaciones, si incluimos también sus traducciones). El narrador creado nos lo presenta como “Poeta. Académico”. Informa que *don Laín Láinez* y *Veintelibros* escribió una comedia sobre “El jorobado de Nostradamus”; título *à clef*, pues el duque de Bomarzo Pier Francesco Orsini, es —en la novela de Mujica Láinez— jorobado. Entonces, comienza a circular en la ciudad imaginaria de San Francisco de Apricotina un escrito firmado por el *Coronel Cabezón* y el *Obispo Desavertido de Marras* en que este afirma que la obra no debe estrenarse “pues contrariaba a la moralidad vigente”. Clara referencia a la censura durante el gobierno de Onganía sobre el ya mencionado estreno frustrado de la ópera en el Teatro Colón, prevista para 1967. Así, la réplica irónica respecto de la censura que recayó sobre la ópera *Bomarzo*, coproducida entre Manuel Mujica Láinez y A. Ginastera, resulta más que comprensible.

Es interesante observar, en ambos casos, la estrategia discursiva del anacronismo que mencionábamos, en relación con los procesos sociales a los que alude Manuel Mujica Láinez en clave paródica; *pues* en la ficción esto ocurre durante el periodo colonial de San Francisco de Apricotina y no en una equivalente y contemporánea república, como desde la cual el escritor enuncia y denuncia desde sus ficciones. En otros términos, la estrategia literaria se materializa mediante la creación de al menos dos personajes ficcionales, que refieren, al menos, a uno histórico; así como a las represiones civiles y censorias del proceso de facto denominado “Revolución Argentina” (1966-1973).

## 5.2. *Acerca de la inestabilidad político-institucional: guiños paródicos respecto a Latinoamérica y (principalmente) Argentina*

Abordaremos, en segundo lugar, otro tipo de recurso que apunta a aludir y parodiar arquetípicamente la inestabilidad política e institucional, determinada por los sucesivos golpes de estado. Parodia que, en general, pareciera resultar válida tanto para la historia política latinoamericana contemporánea y mediata, aunque —por alguna marca textual en particular— exegéticamente aún más lícita y pertinente para la argentina.

En el capítulo IV: “El caudillo”, el enunciador refiere lo que ha sido la “negra anarquía”, luego de la independencia a cargo de “El Liberador”. Así, señala que

[...] Durante los años que comprende la Negra Anarquía, el General Loredán [en clave posible: Lonardi] Conchilla Vitimoco derrotó al General Melchor Adastra, en Tucua, y el General Melchor Adastra derrotó al general Loredán Conchilla Vitimoco en Miraflor de los Batiques; el General Licenciado Ramsés Otero Otero (Teruteru) derrotó al general Cupertino Perásper, en Santa Fe la Nueva, y el General Cupertino Perásper derrotó al General Licenciado Ramsés Otero Otero (Teruteru) [...] Y así sucesivamente. *Las combinaciones matemáticas posibles son veinte, y se cumplieron todas*. Cada uno de los generales derrotó a sus cuatro camaradas enemigos y fue derrotado por ellos. *Hubo, en consecuencia, mientras se desarrollaban los oscuros años mencionados, igual número de vencedores y de vencidos*. (1968: 229; cursivas nuestras)

Las marcas textuales que permiten observar el carácter especialmente local, argentino, son: inicialmente, la del apellido de un General, “Loredán”, que, junto a aquella frase final del fragmento citado -respecto a que hubo “igual número de vencedores y vencidos”-, permiten establecer una exégesis paródica y potencialmente referencial respecto al conocido discurso histórico de Lonardi, cuando inmediatamente después de la Revolución Libertadora de 1955, al derrocar a Juan Domingo Perón, afirmó que aquí no había habido “ni vencedores ni vencidos” (Tcach, 2007: 22).

## 5.3. *La temporalización construida hacia el final de la novela y su negación del latinoamericano y progresista telos sesentista*

Por último, anticipábamos al comienzo del artículo que el autor de esta paródica historia americana toma posición respecto a la puja —muy vigente entonces— acerca de la definición misma y de las funciones del quehacer literario. Puja dentro del



sistema en los sesenta que podríamos resumir en esas dos referidas macro-tomas de posición:

- Prácticas estéticas que apostaron en los sesenta por un *compromiso*, concebido con clara influencia sartreana— entre literatura y sociedad (e.g.: los integrantes de la “Nueva Izquierda Argentina”: Abelardo Castillo, L. Heker, A. Liberman, etc.; anteriormente, el antecedente de los intelectuales de *Contorno*). En muchos casos, concibieron la literatura como una práctica potencial y pretendidamente coadyuvante y motora de procesos revolucionarios, que conducirían al *fin* emancipador de los sectores sociales relegados, formulado por el marxismo de la primera hora (Calabrese y de Llano, 2006).
- Prácticas que apostaron por concepciones autónomo-liberales acerca de toda praxis literaria y artística bajo el supuesto de un valor *en-sí*. No obstante, en algunos casos, la presencia de una creciente focalización en experimentar sobre lo discursivo y, en relación con ello, volver a la recurrente pregunta —aunque desde otro lugar— consistente en ¿para qué sirve la literatura?

*De milagros y de melancolías* no resulta ajena en cuanto a tomar posición crítica —en particular, irónica y disidente— con respecto a la primera toma de posición referida. Sin embargo, entendemos que esto no le significó al agente adherir literalmente a la segunda de ellas. Hemos visto mediante el análisis de los casos referidos que, más que una obra literaria que se agota artísticamente *en-sí-misma*, o en la mera experimentación discursiva. *De milagros...* redunda en *apuestas* estético-ideológicas (políticas), parodiando y replicando precisamente sobre *aquello otro* de lo que Manuel Mujica Láinez quiere por entonces diferenciarse axiológicamente. De hecho, hacia el final de la novela irá por más, ahora a través del tratamiento narratológico de la temporalización.

En el último párrafo, del penúltimo capítulo (“VII. Epílogo espiritista”), Manuel Mujica Láinez establece una clara relación auto-ficcional, mediante el narrador construido, el rol de escritor local implícitamente en juego (ver cursivas en la cita siguiente) y él como agente en cuestión:

Con las líneas que anteceden cerraríamos, *en la hospitalaria Buenos Aires (que acaso nos suministre el prodigio de un editor)*, la crónica larga de una ciudad de América, de no permanecer sin cumplir una promesa [...] Nos referimos a las revelaciones directas [...] [d]el Líder [...] que le fueron comunicadas [...] por la vía del espiritismo arcano. (Mujica Láinez, 1968: 416, cursivas nuestras)

Quienes refieren esa visión al “líder”, acerca de la supuesta “Historia remota” de San Francisco de Apricotina, son dos personajes femeninos: las negras Pimientas, espiritistas y videntes:

[...] [comenzaron] a esbozar un paisaje en el que los avisados apricotinos registraron el de la escabrosa ruta de cornisa, poco antes de llegar a El Temblor, entre cardones y peñas hostiles.<sup>10</sup> [...] y así llegaron al lugar donde se encontraban las ruinas del puente de hierro del tren, construido por Whitelow y MacEntyre.

Eso nos desconcertó y embarulló nuestras ideas. Si existía el Puente Moncil, *aquella no podía ser, cronológicamente, la expedición de Don Nufrio*. [...]

*Dedujimos que la visión Carozo-Pimienta se localizaba en el futuro*. En el futuro ¡ay! Nuestra San Francisco de Apricotina del Milagro será destruida. [...] *¿será la gente del porvenir tan bestial como la de la aurora de la civilización? ¿Lo Venidero morderá la cola del Pasado? ¿Se cerrará la rueda y todo recomenzará, pero no idénticamente, sino confundiendo los elementos que el Tiempo brinda en su constante manufactura? ¡Oh Heráclito de Éfeso! ¡Oh Nietzsche! ¡Oh retorno eterno!* (Mujica Lainez, 1968: 422; cursivas nuestras).

Al respecto, en 1969, el crítico Juan Carlos Ghiano escribía críticamente en la revista *Sur* sobre este final. Es el único crítico, de los que hemos constatado, que vislumbra el potencial político que dispara este pasaje:

El ‘Epílogo espiritista’, con su síntesis del retorno eterno, acepta la posibilidad de una futura fundación de la ciudad —tercera, cuarta, a millonésima—, *como si la condición de los americanos obligara a pensar que lo Venidero morderá la cola del Pasado*, o —con el tal vez de una pregunta— que “se cerrará la rueda y todo recomendará, pero no idénticamente, sino confundiendo los elementos que el Tiempo brinda en su constante manufactura” (pág. 422). El epígrafe del apócrifo Cintillo había adelantado que “La historia de esta Ciudad es un rosario de milagros y de melancolías”; *el final se abre al inquieto presentimiento de que siempre ocurrirá así, de que este habrá de ser el destino de nuestra pobre América*. (1969: 100, cursivas nuestras).

Atendiendo a ese final circular y al derrotero de las acciones representadas paródica y disfóricamente, nos preguntamos: ¿no estamos en presencia de una propuesta literaria que parodia ahora —contradiscursivamente— aquellas convicciones revolucionarias, teleológicas, con fines emancipadores latinoamericanos, que consolidaron hechos como la revolución cubana, o propugnaron el pensamiento latinoamericano progresista en boga: la “nueva izquierda peronista”, el “hombre nuevo”, etc., etc.?

---

10 Tal como se refiere largamente en el capítulo I. “El Fundador”, en *De milagros...*, allí, don Nufrio de Bracamonte conquista esas tierras y funda la ciudad de San Francisco de Apricotina (1968: 13-118).

El final de la novela *provoca* conflictivamente ese emancipador *telos* histórico que generaba consenso, por entonces, en la intelectualidad de izquierda latinoamericana en los sesenta (en sus variantes sartreanas, marxistas, comunistas, entre otras). (Terán, 1991)

Manuel Mujica Láinez marca ingeniosamente —a través de este final más o menos fantástico o “realista mágico”— una nueva contraposición cultural e ideológica con respecto a esas ideas entonces en alza. Apuesta así por un imaginario dialécticamente opuesto a corrientes intelectuales como la de la *Teoría de la novela* (1916) de Georg Lukács, libro muy frecuentado en los sesenta y setenta argentinos: “Luckacs consideraba la novela *un espacio de reflexión sobre el tiempo histórico y sobre la inserción del ser humano en su entorno*” (Drucaroff, 2000: 8, cursivas nuestras). Precisamente, lo que se niega en *De milagros...* es la historia misma y la posibilidad del hombre respecto a su inserción, asunción y transformación. En esa dirección se orienta la toma de posición del *agente* al construir ese falso cronista-narrador, Capitán Diego Cintillo, quien en el epígrafe que da inicio a la novela concibe el tiempo alusivo “(latino)americano” de manera circular: “*La historia desta Ciudad es un rosario de milagros y de melancolías*” (1968: 9; cursivas en el original). Entonces, una negación que se anticipa desde el comienzo mismo de la novela, respecto del ideario progresista mencionado y tan discurrido por otros escritores con los que MML disiente, al crear un tiempo circular en su diégesis, donde todo se repite *ab aeterno*; confusamente, sin encontrar soluciones a esas “melancolías” latinoamericanas que construye.

## 6. A manera de conclusiones

En todo lo expuesto, vimos que Manuel Mujica Láinez materializa en esta novela una importante correlación paródica entre las (re)presentaciones estético-culturales y las (re)presentaciones político-sociales que tiene en cuenta al sentirlas ajenas respecto a su ideología y axiología.

Comprobamos que el *lugar* desde el que enuncia el *agente* social resultó *condicionado* —como hemos visto— por la reestructuración inestable y más o menos perjudicial durante ese largo proceso social que comprende el peronismo histórico, la mejora de su performance durante el periodo de la Revolución Libertadora, el nuevo y posterior derrotero que le significó el frondismo y, finalmente, el ambivalente gobierno de facto del onganato, que primero lo reconoció oficialmente y, finalmente, lo censuró en tanto artista.

Esta trayectoria de reconocimientos y sanciones (también recurrente y más o menos “circular”) permite comprender la valoración pesimista desde la que

concibe artísticamente la historia, la cultura y la gestión política de las sociedades latinoamericanas (y especialmente la argentina). En consecuencia, no es de extrañar cómo valora negativamente, desde su axiología liberal, a los personajes y procesos histórico-político-sociales que constituyen su materia novelística paródica en *De milagros y de melancolías*.

## Bibliografía citada

### 1. Obras de Manuel Mujica Láinez

- Mujica Láinez, Manuel. (1943). *Canto a Buenos Aires*. Buenos Aires: Guillermo Kraft.
- (1949). *Aquí vivieron: historias de una quinta de San Isidro, 1583-1924*. Buenos Aires: Sudamericana.
- (1951). *Misteriosa Buenos Aires*. Buenos Aires: Sudamericana.
- (1962). *Bomarzo*. Buenos Aires: Sudamericana.
- (1965). *El unicornio*. Buenos Aires: Sudamericana.
- (1967). *Crónicas reales*. Buenos Aires: Sudamericana.
- (1967-1968). *Cuaderno manuscrito de notas de Milagros y de melancolías* (inédito).
- (1968) *De milagros y de melancolías*. Buenos Aires: Sudamericana.

### 2. Estudios críticos-literarios, historiográficos. Planteos teórico-metodológicos

- Avellaneda, Andrés. (1983). *El habla de la ideología: modos de réplica literaria en la Argentina contemporánea*. Buenos Aires: Sudamericana.
- (1986). *Censura, autoritarismo y cultura: Argentina, 1960-1983*. t. 1. Buenos Aires: Ceal.
- Buch, Esteban. (2003). *The Bomarzo affair: ópera, perversión y dictadura*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Calabrese, Elisa y Aymará De Llano. (2006). *Animales fabulosos: las revistas de Abelardo Castillo*. Mar del Plata: Martín.
- Cella, Susana. (1999). "La irrupción de la crítica". En: Susana Cella (ed.), *Historia crítica de la literatura argentina*. Vol. 10. *La irrupción de la crítica*. Buenos Aires: Emecé, 7-16.
- Costa, Ricardo y D. Teresa Mozejko (eds.). (2002). *Lugares del decir*. Rosario:

Homo Sapiens.

- (2009). *Gestión de las prácticas: opciones discursivas*. Rosario: Homo Sapiens.
- Cruz, Jorge. (1978). *Genio y figura de Manuel Mujica Láinez*. Buenos Aires: Eudeba.
- De Santis, Pablo. (2000). "Risas argentinas: la narración del humor". En: Elsa Drucaroff (ed.). *Historia crítica de la literatura argentina*. Vol. 11. *La narración gana la partida*. Buenos Aires: Emecé, 493-510.
- D'Urbano, Jorge. (1967). "Música argentina en clave internacional". *Panorama*, julio, 1967, 5461.
- Drucaroff, Elsa (2000). "La narración gana la partida". En: Elsa Drucaroff (ed.) *Historia crítica de la literatura argentina*. Vol. 11. *La narración gana la partida*. Buenos Aires: Emecé, 7-15.
- Ghiano, Juan Carlos. (1969). "Mujica Láinez cronista de la América Meridional". *Sur*, 316-317, 92-100.
- González, Horacio (2000). "El boom: rastros de una palabra en la narrativa y la crítica argentina". En: Sylvia Saítta (dir.). *Historia crítica de la literatura argentina*. Vol. 11. *La narración gana la partida*. Buenos Aires: Emecé, 405-429.
- González Lanuza, Eduardo. (1969). "De milagros y de melancolías". En: *Comentario*, may-jun, 1969, 77-79.
- Harss, Luis. (1966). *Los nuestros*. Buenos Aires: Sudamericana.
- "La imaginación sin poder". (1968). En: *Confirmado*, 26, dic, 1968: 40.
- Massa, Pedro. (1965). "La argentinidad auténtica es inconcebible sin la levadura y la esencia españolas" (entrevista a Juan Carlos Onganía). *ABC*, 10299, domingo 11 de julio de 1965, 39-40.
- Ministerio de Relaciones Exteriores y de Culto. *Boletín Oficial*. 17, abril, 1967.
- Olgúin, Sergio y Claudio Zeiger. (1999). "La narrativa como programa. Compromiso y eficacia". En: Susana Cella (ed.). *Historia crítica de la literatura argentina*. Vol. 10. *La irrupción de la crítica*. Buenos Aires: Emecé, 359-375.
- Román, Claudia y Silvio Santamarina. (2000). "Absurdo y derrota. Literatura y política en la narrativa de Osvaldo Soriano y Tomás Eloy Martínez". En: Elsa Drucaroff (ed.), *Historia crítica de la literatura argentina*. Vol. 11. *La narración gana la partida*. Buenos Aires: Emecé, 49-69.
- Sigal, Silvia. (1991). *Intelectuales y poder en la década del sesenta*. Buenos Aires: Puntosur.
- Tcach, César. (2007). "Capítulo 1. Golpes, proscripciones y partidos políticos". En: Daniel James (ed.). *Nueva historia argentina. Violencia, proscripción y autoritarismo (1955-1976)*. T. 9. Buenos Aires: Sudamericana, 17-62.
- Terán, Óscar. (1991). *Nuestros años sesenta. La formación de la nueva izquierda*

*intelectual en la argentina: 1956-1966*. Buenos Aires: Puntosur.

Torres, Juan Carlos. (2002). "Introducción a los años peronistas". En: Juan C. Torres (ed.) *Nueva historia argentina: los años peronistas (1943-1955)*. T. 8. Buenos Aires: Sudamericana, 11-77.

Vidal, Armando. (2000). "¿Perón era tehuelche?" *Clarín*, [sección política], 16, jul, 2000. Consultado el 22, jun, 2012. Disponible en: <http://old.clarin.com/diario/2000/07/16/p01401.htm>.

Williams, Raymond. (2000). *Marxismo y literatura*. Barcelona: Península.