

**El retrato del autor: Mateo Booz, Mujica Lainez
y el mito de la posteridad**

Juan Cruz Pedroni

Universidad Nacional de San Martín / CONICET

El retrato gráfico, pictórico o escultórico de un escritor está culturalmente asociado al ejercicio de ciertos poderes, no solo sobre los lectores sino también sobre la vida del retratado. En especial, el retrato público del autor literario es un artefacto ligado a la inscripción de una obra en la historia de la literatura y a la conservación del nombre de su autor en la memoria social. A partir de estas consideraciones, este artículo aborda desde un punto de vista histórico-cultural una trama de representaciones y artefactos visuales vinculados con la monumentalización de la figura del autor en el sistema literario argentino a mediados del siglo XX. El estudio toma como punto de partida la experiencia de dos escritores: el porteño Manuel Mujica Lainez (1910-1984) y el santafesino Mateo Booz (1881-1943). Con este objetivo, el trabajo recupera un conjunto de figuraciones diseminadas tanto en la obra de ambos autores como en distintos soportes de la producción cultural. El tratamiento que la investigación hace de estas figuraciones no parte de un punto de vista crítico-literario sino de un esquema de valoración heurístico que les otorga el estatuto de *indicios* con respecto a la representación social estudiada. A la par de estos materiales, el trabajo aborda una serie de intercambios, documentados en fuentes de archivo, y una constelación de intervenciones de ambos personajes en la esfera pública: el coleccionismo de piezas artísticas vinculadas al tipo *retrato de autor* y su donación a museos públicos, la erección de monumentos escultóricos, la lectura de encomios fúnebres y la producción de impresos vinculada con prácticas de homenaje.

A partir de aportes de la historia cultural y, en particular, de la perspectiva microhistórica, el estudio focaliza en el lugar que asume el objeto *retrato de autor* en la cultura literaria, entendido como un dispositivo de memoria al que una comunidad vincula con el recuerdo público del escritor muerto y con un imaginario de la posteridad. Por microhistoria entiendo una forma de narración histórica que parte de reducir la escala de observación para rescatar la singularidad de los acontecimientos y la perspectiva de los actores.¹ A la par de ello, el artículo recupera las reflexiones sobre la *muerte escrita*, postuladas por el paleógrafo Armando Petrucci (2013) en el marco de una investigación sobre las *ideologías de la muerte*, con el objetivo de focalizar en las representaciones y prácticas articuladas por un grupo social alrededor de las expectativas de memoria póstuma.

Más allá de su objeto de estudio inmediato, el trabajo contribuye a poner de relieve una serie de diálogos en la cultura letrada argentina del período abordado, escasamente considerados por la bibliografía. En primer lugar, se estudian las relaciones entre las figuraciones de la ficción literaria y la eficacia simbólica de las artes visuales. En segundo lugar, son identificados vasos comunicantes entre el universo diegético de las ficciones y las intervenciones materiales de los escritores en el ámbito público. Por último, se explora la vinculación entre el entorno social de un escritor reconocido de Buenos Aires y la escena literaria de Santa Fe, una antigua capital de provincia, ubicada en el litoral fluvial argentino a 450 kilómetros de la metrópoli. En los párrafos que siguen, se presentan tres huellas que constituyeron la escena inicial de la pesquisa y que le dan forma a nuestra primera *cadena indiciaria*.

Tres indicios

El primer indicio sobre el que quiero llamar la atención es la representación de un objeto escrito dentro de otro. *La mariposa quemada* es una novela escrita por el autor santafesino Miguel Ángel Correa, publicada en 1938 con el seudónimo que utilizó de manera constante para toda su producción literaria: Mateo Booz. Narrada en un modo satírico, la novela de Booz sigue las desventuras de Miguel Alcántara, un escritor reconocido de Santa Fe que toma la decisión de mudarse a Buenos Aires con el objetivo de *hacerse un nombre*. Distráido por las atracciones y los compromisos mundanos de la vida literaria en la gran ciudad—representada por la novela como una especie de nueva Babilonia—sus ambiciones fracasan y el escritor debe retornar al punto de

¹ Al respecto, véanse los libros de Carlo Ginzburg, *El hilo y las huellas: lo verdadero, lo falso, lo ficticio* y *Mitos, emblemas e indicios: morfología e historia*.

partida. El texto recorre por distintos caminos una puesta en abismo—la novela de un escritor santafesino *sobre* un escritor santafesino—de inapreciable valor para una sociología histórica de los grupos letrados. El libro encierra, por lo demás, una cantera de posibles hallazgos para las investigaciones que deseen estudiar las representaciones sobre la vida urbana de Buenos Aires que se podían formar desde una capital de provincia a mediados de siglo pasado.

El detalle sobre el que quiero llamar la atención es una referencia puntual. A pocas páginas de empezar *La mariposa quemada*, aparece, dentro del mundo representado por la novela, un libro de versos. Es uno de los muchos artefactos culturales que llegan de Buenos Aires a manos del personaje escritor y que, en el momento inicial del relato, cumplen una función narrativa: permiten verbalizar su deseo de partir hacia la ciudad. De ese libro se le dice al lector que fue publicado “en una edición popular, con el retrato del autor en la cubierta” (Booz 1938, 10). Intentar una asociación inequívoca entre la imagen del objeto impreso con un referente extratextual es una tarea tan ociosa como impracticable. Hecha esa aclaración, es de notar que unas páginas después la novela haga referencia a la obra *Oraciones fúnebres* de Bossuet. Se trata de un libro que en la Argentina de los años treinta se conocía a través de la edición hecha por la biblioteca filosófica de la editorial Tor, un sello a cuya producción cupo la caracterización de “ediciones popularísimas” (Buonocore 1974, 103) y que, como todos los libros de la serie, llevaba en la cubierta un grabado con el retrato del autor.

El segundo indicio de esta *catena aurea* es un segundo retrato de autor; aparece, a su vez, en el mundo narrado por una segunda novela. *Los ídolos* es una *Bildungsroman* firmada por Manuel Mujica Lainez y publicada en 1953. Se trata del primer título de una serie que se conoció como saga de la sociedad porteña y que constituyó un inusual éxito de ventas de la ficción literaria de autor argentino a mediados de siglo pasado. En este caso, también, el objeto al que llamo retrato-de-autor aparece representado por la ficción narrativa—aunque, como veremos, ligado a otra materialidad—y, al igual de lo que sucede en *La mariposa quemada*, ocupa una posición inaugural en una cadena de acontecimientos.

El narrador de *Los ídolos* es un joven entusiasta de las letras que comparte esa pasión con un amigo entrañable. El amigo del narrador está particularmente fascinado por Lucio Sansilvestre, un poeta que ha decidido retirarse al silencio después de publicar un solo libro, llamado *Los ídolos* (estamos, nuevamente, frente a una *mise en abyme*). Para alimentar la pasión de su

amigo, el narrador resuelve regalarle un retrato del misterioso escritor: con ese objetivo, se dirige hasta la redacción del periódico; en el archivo, le facilitan un sobre de recortes donde encuentra el retrato del poeta al que tanto él como su amigo admiran. Agradecido con el obsequio, el amigo del narrador no sólo conserva el retrato de Sansilvestre en un lugar especial de su biblioteca, sino que un tiempo después utiliza la imagen para identificar al vate en un viaje que hace especialmente con el objetivo de conocerlo. El joven personaje está fatalmente ligado a la efigie de ese escritor al que admira: en un oscuro accidente automovilístico, el joven fallece junto con el poeta. La segunda parte de la novela² cierra el círculo de los retratos-de-autor: en el lugar en el que tuvo lugar el accidente es erigido un busto en memoria del escritor malogrado.

El tercer indicio que quiero añadir a esta serie de retratos de autor es el que permite conectar a los dos que presenté anteriormente en una trama común: se trata, esta vez, de un episodio ocurrido efectivamente, por fuera de la diégesis ficcional. En el año 1944, una comisión de homenaje erigió un busto a la memoria de Mateo Booz, fallecido un año antes, en el Parque Cívico del Sur de Santa Fe. A través de una esquelera, Mujica Lainez solicitó a la organización del evento que tuvieran a bien incluir su nombre en la lista de integrantes de la comisión de homenaje. Según un episodio que aparece narrado en dos testimonios biográficos, Mujica Lainez habría vaticinado la erección del busto una tarde, mientras caminaba con Mateo Booz por ese jardín de Santa Fe. A los años de aquel episodio, el mismo escritor porteño donará nueve retratos de sí mismo al museo provincial de bellas de artes de la ciudad, una institución ubicada a pocas cuerdas del espacio verde, en la que por otra parte existían dos retratos de Booz. El director del museo, el poeta Horacio Caillet-Bois, había presidido la comisión que conmemoró su deceso.

La espesa trama de intercambios referida en el párrafo anterior denota el vínculo entre Manuel Mujica Lainez y la elite letrada de la ciudad de Santa Fe, y en especial, el que lo ligaba a Mateo Booz, basado no solo en una relación amistosa y filial³ sino también en el sustrato de creencias compartido alrededor de la institución Literatura que permitía a los escritores una comprensión recíproca. Este suelo de representaciones implícitas no aparece en estas escenas

² La primera redacción de *Los ídolos* era una *nouvelle* que terminaba con este episodio. El editor sugirió a su autor que siguiera con el relato. La incorporación de páginas adicionales dio lugar a la novela efectivamente publicada.

³ Los escritores tenían un lejano parentesco por vía materna que habían decidido actualizar con una ficción de parentesco que estilizaba y simplificaba el remoto vínculo de consanguinidad. Lainez, el menor de los dos trataba a Mateo Booz de tío, y este se refería al escritor porteño como su sobrino.

de intercambio como algo fuertemente tematizado sino más bien como el fondo impensado de las prácticas comunes; un espacio compartido de creencias subyacentes que se podrían condensar en la siguiente afirmación: en la cultura literaria que se organiza alrededor del mito de la posteridad, reconocer a un escritor equivale a hacer pública su imagen. Esa operación de puesta en publicidad de un rostro tiene lugar a través de un artefacto visual específico: el *retrato de autor*. Esta representación social, que abreva en una tradición iconográfica donde el autor es configurado como *varón ilustre* se apoya, a su vez, en una cultura visual en la que el acto de mostrar encierra una operación indisociable de celebrar. A pesar de que esas representaciones conocían ya una larga trayectoria en la historia de las ideas estéticas, en la cultura letrada argentina de mediados de siglo pasado parecían encontrar nuevos espacios materiales para desplegarse.

Retratos de Mateo Booz: Entre la ficción y el espacio social

Como comenté anteriormente, el escritor Miguel Ángel Correa firmaba sus obras—artículos, cuentos y novelas—con el nombre de Mateo Booz. En un poema dedicado a la memoria del escritor, la práctica del seudónimo aparecía como un signo más en la construcción de una imagen de *literaturidad*: “tu facha de escritor de tierra adentro / con tus gafas, tu pipa y tu seudónimo” (Caillet-Bois 1944, 5).⁴ El que firmaba ese poema era el director del Museo Provincial de Bellas Artes de Santa Fe, Horacio Caillet Bois, y el lugar en el que lo hacía era el folleto que acompañó la inauguración de un busto conmemorativo erigido a un año de su muerte, en 1944. En 1942, Mateo Booz había dedicado a Caillet-Bois el “crónica poemático” *Aquella noche de Corpus...* (Booz 1942, 11). Se trataba de un poema épico sobre el levantamiento criollo conocido con el nombre de Revolución de los Siete Jefes, ocurrido en el poblado de Santa Fe en el año 1580. *Aquella noche de Corpus...* fue el último libro de Booz que se publicó en vida del autor y se abrió con aquella dedicatoria, redactada en verso. El hecho de que, a su turno, Caillet-Bois haya devuelto el gesto en 1944 es un movimiento que puede ser leído en este sistema de dones y contradones. Estos tenían lugar dentro del perímetro de una comarca particular en la república de las letras. Es significativo que los gestos de ese intercambio acontecieran cada vez en un espacio simbólico delimitado por la memoria cívica de Santa Fe.

⁴ Es probable que la práctica de adoptar un seudónimo pueda ser vinculada con la experiencia de Gustavo Adolfo Martínez Zuviría (“Hugo Wast”), escritor que vivió en Santa Fe, casi contemporáneo a Correa y con el que trabajó en el periódico *Nueva época*. Martínez Zuviría había comenzado a publicar ficción literaria unas décadas antes que Correa y no era raro que la prensa de la época asocie sus nombres.

Acompañar la inauguración de un busto o de un monumento conmemorativo con la publicación de un libro o un folleto diseñado *ad hoc* con ese propósito fue una práctica consuetudinaria a lo largo del siglo pasado. El tipo de impresos que surge de esta práctica presenta una estructura temporal a la que podríamos calificar de anticipatoria: el tiempo de ese folleto está marcado por la conciencia de la relevancia que revestirá en el futuro. En ese esquema temporal el documento tiene como tarea asegurar las condiciones de legibilidad del monumento cuyo nacimiento a la vida pública escolta.

En lo que respecta a la temporalidad de esta clase de productos impresos se puede poner de relieve un contraste. Si el objeto de referencia implica una expectativa de permanencia indefinida en la memoria social, la publicación circunscribe sus coordenadas de aparición a un momento preciso: el sintagma “16 de Mayo de 1944” está estampado en la portada del folleto. De esta forma, a la dimensión durativa del monumento se opone el tiempo puntual del folleto confeccionado para celebrar su erección.

El Museo Provincial de Bellas Artes, ubicado a pocas cuadras del Parque del Sur donde se levantó el busto a Mateo Booz conserva otras dos imágenes del cuentista santafesino. La primera es un retrato escultórico: una cabeza en bronce realizada por el artista checoslovaco-argentino Miroslav Bardonek, el mismo autor del busto erigido en el Parque. En esta imagen, Bardonek muestra a Mateo Booz con rostro adusto y gafas circulares. La segunda de las obras es un retrato pictórico hecho por el escritor, arqueólogo y grabador santafesino Agustín Zapata Gollán en 1927. La pintura lo muestra a la vez como un hombre de libros y como un ciudadano de Santa Fe. Mateo Booz lee con actitud reconcentrada delante del Santuario de Nuestra Señora de los Milagros, una tradicional iglesia emplazada en el centro de la ciudad. La imagen de Santa Fe como una ciudad puntuada por sus iglesias era un tópico en la obra del escritor, que se advierte especialmente en *La mariposa quemada*.

El 16 de mayo de 1944, día del tributo, el novelista porteño Manuel Mujica Lainez escribió una esquela a Caillet Bois para felicitarlo por las palabras que había pronunciado en conmemoración del escritor malogrado durante el acto de erección del busto. Mujica Lainez había tenido oportunidad de leerlas, acaso, en la redacción del diario *La Nación*, en el que el día siguiente aparecería publicada una nota extensa con la transcripción parcial del discurso de Caillet Bois. El nombre del escritor fue incluido, finalmente, en la lista que desplegó, a lo largo de una página, las adhesiones de los ochenta y seis intelectuales y artistas que avalaron el homenaje. La distribución de las palabras en el papel impreso, a

dos columnas, replicaba una puesta en texto típica de la epigrafía y, por lo tanto, a dispositivos escriturales de memoria estrechamente asociados con la monumentalidad.⁵

El 17 de mayo de 1944, el periódico porteño *La Nación*, de cuyo suplemento literario Mateo Booz había sido un colaborador asiduo, publicó la noticia del homenaje realizado la víspera en el Parque Cívico del Sur. La crónica señalaba la imposición del nombre del cuentista a un sendero en ese espacio verde y daba los detalles de una ceremonia de matices apoteósicos: la banda de policía interpretó la marcha “El oro del Rin” y las delegaciones escolares desfilaron ante el busto. El discurso inaugural leído por Horacio Caillet Bois reforzó su intención de “detener en un instante del tiempo y en un rincón callado de la vieja ciudad la efigie inconfundible del noble escritor desaparecido”; además, auguraba un futuro en el que tendría lugar un tributo de “resonancias mucho más vastas”: “en otra ocasión y en otro lugar tendrá algún día Mateo Booz el monumento a que tienen derecho los que eternizan a la patria en las creaciones de la inteligencia y del arte”. Junto al texto, un fotograbado reproducía la escultura con el epígrafe “El busto inaugurado” (Sin firma 1944, 4).

Los indicios sobre la pervivencia de esta cultura retórica del homenaje póstumo se pueden encontrar también en la misma obra literaria de Mateo Booz. Como referí en la abertura del trabajo, Miguel Álcantara, el escritor que protagoniza *La mariposa quemada*, guardaba en su bargueño un ejemplar de las *Oraciones fúnebres* de Bossuet.

Mateo Booz en la mirada de Mujica Lainez

En su libro de conversaciones con María Esther Vázquez, publicado en 1983, Mujica Lainez comentaba de manera risueña el busto del Parque Sur, con una generalización que oscilaba entre la ironía y el lamento sobre la suerte desigual que corre la memoria póstuma de los escritores en la capital del país y en las provincias del llamado *interior*. Mujica Lainez comienza contando sobre sus años de crítico de arte en el diario *La Nación*, cuando viajaba una vez por año a Santa Fe para escribir acerca del Salón:⁶

⁵ Sobre los dispositivos de escritura monumental vinculados con el recuerdo público de los muertos, remito al lector a la obra citada de Armando Petrucci (2013).

⁶ El vínculo de Mujica Lainez con Mateo Booz es solamente el punto más saliente en una trama de relaciones entre el autor de la saga porteña y la ciudad de Santa Fe. Como crítico de arte del periódico porteño *La Nación*, Mujica Lainez viajaba en mayo de cada año a cubrir el salón anual de arte organizado por el museo de bellas artes de la ciudad.

Un día, Mateo Booz, que era un escritor de prestigio, me dijo a mí, que era un escritorcito: ‘Ustedes, en la capital, tienen un gran proscenio, mientras que nosotros, en el interior, estamos perdidos’. Precisamente, Mateo –le contesté–, el gran proscenio es el que hace que estemos perdidos: ustedes, en cambio, acá se destacan mucho. ¿Usted ha visto que haya una estatua de Lugones o una de Hernández (...)? No hay, porque estos poetas no han sido militares (...) En cambio, en provincia, usted, que como yo no es inmortal, cuando deje este mundo, inmediatamente va a tener su busto aquí, en Santa Fe’. Y cuando fui al año siguiente, María Esther, ya no estaba Mateo y, en cambio, me esperaba su busto en la plaza, frente a la iglesia de San Francisco. Esa es la diferencia entre los escritores del interior y nosotros; acá el busto de Larreta, que fue inaugurado por mí en el Rosedal, fue pagado por su familia. (Mujica Lainez en Vázquez 1983, 54)

En 1991, Oscar Hermes Villordo, biógrafo de Manuel Mujica Lainez, basado en los álbumes fotográficos que se conservan en la casa museo de su biografiado, se hacía eco de una supuesta conversación que este último habría sostenido con Mateo Booz. “Durante un paseo por el parque próximo al viejo convento de Santa Fe”, Mujica le habría profetizado a su interlocutor que “tendría en ese parque, cuando muriera, su propia estatua, porque los escritores en provincia, por ser pocos, no pasan desapercibidos como los de la gran ciudad, donde hay tantos” (Hermes Villordo 1991, 204). Claramente, se trata de una nueva versión de la misma anécdota contada en la entrevista con Vázquez.

Lo que debe retener nuestra atención de estas citas sobre una presunta conversación no es, por supuesto, el acierto que Mujica Lainez tuvo con su profecía, sino el supuesto cultural de fondo que subyace en los enunciados: para Mujica Lainez la forma *natural* y *evidente* de reconocer a un escritor consiste en erigir una estatua en el espacio público. Este esquema de percepción probablemente estaba reforzado en alguien que tenía una especial afición por la genealogía literaria y por el boato de la vida aristocrática. Sin embargo, expresaba la subjetividad formada por una cultura de las letras común a toda una época. En segundo lugar, tiene interés señalar la *teoría geográfica* que esta escena despliega en torno de lo que podríamos llamar la memoria póstuma de los escritores. De forma contraintuitiva, la capital aparece como un espacio en el que el olvido es la norma. El interior del país, en cambio, aparece como un espacio donde la memoria de los escritores extintos recibe el culto que merece.

La *teoría* de Mujica Lainez se oponía quizás a una creencia contraria que subyace al argumento de *La mariposa quemada*, la novela de Mateo Booz a la que hice referencia. Como fue dicho, *La mariposa quemada* constituye un filón de indicios para adentrarnos en las representaciones sobre la figura del autor y sobre el lugar de la institución Literatura en la cultura escrita de una capital del

interior argentino a comienzos de siglo XX. Rituales que remedan el mito de la apoteosis del escritor, como la entrega de palma dorada en los llamados juegos florales o dinámicas de circulación de ciertos productos literarios, como el éxito obtenido por autores locales al escribir novelas históricas, son retratados en la narración con una mezcla de distancia irónica y adhesión ingenua. Tal como se dijo, el protagonista de la novela, Joaquín Alcántara, es un novelista santafesino que viaja a Buenos Aires para *hacerse un nombre*. Como vemos en este esquema aspiracional, lo que aparece representado en el texto de 1938 es exactamente lo contrario de lo que Mujica Lainez dice haber comentado. Esa conversación, de haber existido, debería fecharse en un momento no muy lejano de la fecha de aparición de la novela de Booz. Las teorías geográficas sobre la memoria póstuma de la Literatura de Mateo Booz y de Mujica Lainez eran simétricamente inversas y contemporáneas.

La erección del busto de Booz en 1944 marcó el inicio de una producción encomiástica. Los aniversarios de la muerte de Mateo Booz prestarían la ocasión para nuevos discursos conmemorativos, cargados con el previsible tono panegírico. En esa producción de discursos sobre el pasado, activada por el impulso de las *fechas redondas*, el actor que asume de forma pública la función de custodiar la posteridad del escritor fallecido es el director del Museo de Bellas Artes. Así, en 1953, Caillet Bois escribió para el diario *El Litoral* el artículo “Mateo Booz. A diez años de su muerte” y, en 1963, dedicó una emisión de su columna radial a “A 20 años de la muerte de Mateo Booz”.

Mujica Lainez y la retórica del bronce

El encomio fúnebre era un género que Mujica Lainez se había visto empujado a transitar en distintos momentos de su trayectoria. Su inscripción en las tramas de sociabilidad artística y académica y un gusto no exento de ironía por las formas más estentóreas de la oralidad pública lo disponían especialmente para ello. Los sucesivos embates de los modernismos literarios contra las instituciones de la retórica no habían hecho mella sobre la centralidad que este tipo de convenciones oratorias detentaba en la cultura literaria argentina y que siguió ostentado hacia mediados de siglo. El entrenamiento de Mujica Lainez en el género era un saber que tenía en común con otros escritores. Sin embargo, como he afirmado previamente, en su caso fueron varios los factores que reforzaban una especial predisposición. La experticia en el género era intensificada por su condición de crítico de arte, lo que traía aparejado la circunstancia de tener que representar el papel del *hombre de letras* en círculos

mayormente integrados por artistas visuales. Al igual que Mateo Booz, Mujica Lainez sostuvo una carrera como crítico de arte y al menos en dos ocasiones le tocó escribir el discurso fúnebre en ocasión de la muerte de otros miembros del gremio. En 1959, fue designado por la Academia Nacional de Bellas Artes para officiar un discurso por la muerte de Bernard Berenson, el *connoisseur* de origen lituano, conocido por el personaje que había construido de si mismo, mezcla de erudito, sibarita y mago adivinador y por sus frecuentes apariciones en la prensa ilustrada que ponían en escena esa forma de vida. El discurso de Mujica Lainez fue objeto de una transcripción en el diario *La Nación*. Es de notar que varios años después de la lectura pública el autor haya elegido este texto de circunstancia para representar su cuerpo de obra en un libro antológico que llevó por título *Páginas de Mujica Lainez seleccionadas por el autor*. El texto fue incluido dentro de una sección cuyo título, “Medallones”, marcaba la relación entre la intervención oratoria con la dignidad broncea del *aere perennius*. En 1964, tuvo lugar su segundo discurso fúnebre dedicado a un crítico de arte. Ese año habló en el cementerio de Olivos delante de la tumba de José León Pagano, autor de una célebre historia del arte titulada *El arte de los argentinos*. En el punto más alto de la curva retórica Mujica Lainez llegó a sugerir que se acuñe un retrato numismático de Pagano: “una medalla como las que modeló Pisanello y que ostentaría, dentro de una orla laudatoria de versos latinos, su enérgico perfil” (Pagano 1979, 20). Nuevamente, la construcción de la memoria póstuma se vinculaba con la retórica del bronce.

En el libro de entrevistas ya mencionado, Mujica Lainez contó cómo había sido su primer encuentro con Pagano. “Cuando nos presentaron, se hincó y dijo ‘yo soy su esclavo’” (Vázquez 1983, 45). Rápidamente Mujica Lainez le preguntó a qué se debía semejante demostración: se trataba de una respuesta a los favores que, en otra época, el padre de Mujica Lainez había hecho por el autor de *El arte de los argentinos*. Si Mujica Lainez cuenta esta anécdota en la entrevista es para caracterizar lo histriónico que era Pagano pero también por su personal interés hacia los gestos retóricos. Esa gestualidad histriónica representaba un aspecto esencial en la construcción de la figura del crítico de arte.

Hay otra institución que conecta a Mujica Lainez con Pagano y que, otra vez, pone en juego el retrato de autor: el salón de artes visuales. Tanto Pagano como Mujica Lainez, fueron, en su calidad de críticos, jurados de diferentes salones. No es sin embargo este el aspecto en el que quiero detenerme, sino en el hecho de que, en distintos certámenes, fueron presentados

al concurso retratos de Pagano y de Mujica Lainez. La escultura *Retrato de José León Pagano* de Agustín Riganelli fue presentada al Salón Nacional de Artes Plásticas en el año 1940 y obtuvo el Segundo Premio de la Comisión Nacional de Cultura. Por su parte, el escultor José Fioravanti presentó al Salón Nacional de 1956, la obra *Retrato de M. M. Lainez*, una cabeza en bronce que se reprodujo con el número 27 en el catálogo del certamen. Después de su mudanza a la provincia argentina de Córdoba en 1969 el bronce del novelista fue emplazado en El Paraíso, su mansión de la localidad de Cruz Chica, e incorporado al circuito de visitas guiadas que el escritor ofrecía a quienes visitaran la casa, una práctica de autofiguración que aparece ficcionalizada en la novela autobiográfica *Cecil* (Mujica Lainez, 2008). Tiempo después, una copia de *Retrato de M. M. Lainez* fue emplazado sobre un pedestal en el jardín de la Biblioteca Nacional de la República Argentina, de donde fue robado en el año 2014. La presencia de retratos de críticos de arte en la producción artística argentina de mediados de siglo pasado y más especialmente su circulación a través de salones merece un estudio pormenorizado. El abordaje del fenómeno permitiría construir indicadores para analizar la institucionalización de la crítica de arte en el país; como sugerimos, también echa luz sobre la forma en la que circulan las imágenes de los escritores en el terreno de las artes visuales.

El excursus por la figura de José León Pagano no nos ha alejado demasiado de Mateo Booz. En 1967, al comenzar el capítulo “El cuentista” en su estudio bio-bibliográfico sobre Pagano, el historiador Enrique de Gandía escribía que la tradición de los cuentistas en Argentina es en parte la de “hombres de actividades intelectuales en apariencia alejadas de la literatura” (De Gandía 1967, 77). Como ejemplo, De Gandía citaba el caso de Mateo Booz.

Retratos de autor: ediciones, donaciones, muerte escrita

Los retratos de Mateo Booz fueron usados en distintas ediciones de su obra. Sorprende la regularidad con la cual la inclusión de esa iconografía fue juzgada oportuna. El fenómeno tiene lugar a partir de cierto momento de su trayectoria bibliográfica. En 1938, un grabado que muestra al escritor mirando a un costado encabeza la página inicial de *La mariposa quemada*. En el número que escribe para la colección Nuestra Novela y que se publica en 1941, el retrato que aparece en la cubierta es un dibujo que lo muestra en tres cuartos de perfil, con sombreros, gafas y pipa en la boca. En 1942, el retrato aparece centrado y a página completa. Está al comienzo de *Aquella noche de corpus...* y lleva la firma de César Fernández Navarro. La efigie guarda cierta semejanza con el bronce

conservado en el Rosa Galisteo. En la segunda edición de *Aleluyas del Brigadier*, hecha por la editorial Ilustracion Rioplatense en una fecha indeterminada de los años cuarenta, una nueva interpretación gráfica del retrato hecha por Ferández Navarro exorna la solapa del libro. Es notable que la semblanza biográfica con la que inicia el volumen, después de constatar su muerte en Santa Fe en mayo de 1943, termine de este modo: “Un sendero del Parque del Sur de esa ciudad lleva hoy su nombre y un busto de bronce ubicado en las cercanías del convento de San Francisco, mantiene vivo su recuerdo en el espíritu de los santafesinos” (Booz s.f., 12). Las referencias al bronce serán frecuentes en las ediciones de la obra de Booz aparecidas en los años posteriores a su erección. En la solapa de la edición de *Santa Fe mi país* de 1953, Luis di Filippo alude de esta forma al monumento: “Ya el bronce de la gratitud anticipó—entre las frondas del parque ciudadano, a la vera del vetusto convento de San Francisco, en ese recoleto connubio santafesino de historia y poesía—junto con la permanencia de su imagen, la perennidad de su limpia prosa castiza” (di Filippo 1953, s. p.).

Aunque en menor grado, los retratos de Mujica Lainez también estuvieron presentes en las ediciones de su obra. La convención de incluir un retrato del autor en el frontispicio del libro—es decir, frente a la portada—está especialmente marcada en el género editorial de las obras completas. Siguiendo esta tradición, la edición de la *opera omnia* de Mujica Lainez, publicada por la editorial Sudamericana entre 1978 y 1983, contó con un retrato diferente de Mujica Lainez en cada uno de sus cinco volúmenes.

Pero los retratos de Mujica Lainez tuvieron circulación aún más intensa a través de otros dispositivos, igualmente eficaces en la tarea de dar a ver el rostro de un escritor. En este sentido, hay que mencionar los libros del tipo *genio y figura* publicados por Ediciones Culturales Argentinas y por Eudeba, la editorial universitaria de Buenos Aires. Son destacables, asimismo, los retratos donados a museos. Entre 1954 y 1955 el novelista donó al Museo de Santa Fe nueve retratos en los que aparecía representado por distintos artistas argentinos o extranjeros residentes en el país. En el museo, que ya era también de facto una galería de escritores notables, lo esperaban los dos retratos de Booz.

La monografía sobre Mateo Booz que publicó Ediciones Culturales Argentinas (ECA) en 1979 llevó impresa en la tapa un fotograbado silueteado del autor. Sobre Mujica Lainez también se había publicado una monografía en esta editorial del Estado, en la serie *Argentinos en las letras*, en 1962. La diferencia principal entre un producto y el otro es el hecho de que la obra sobre Mujica Lainez se hizo en vida de este último. El escritor tuvo, evidentemente, la

posibilidad de supervisar la ejecución del libro, mezcla de biografía literaria con antología y galería de memorabilia personales.

La tapa del *Manuel Mujica Lainez* publicado por ECA no estuvo ilustrada: impresiona, en cambio, la presencia que tienen en la edición los retratos de otros escritores. En el retrato del frontispicio, Mujica Lainez posa frente a su biblioteca; en un estante, una fila de portaretratos incluye un grabado de William Shakespeare. La fórmula visual emula otro retrato fotográfico, difundido en diversas oportunidades, en el que Mujica Lainez posa delante de una efigie de Marcel Proust pintada por el escenógrafo argentino Héctor Basaldúa. Más adelante, en solo dos páginas, se despliega una verdadera galería de *uomini illustri*. En dibujos, grabados o fotografías están Fray Julián Perdríel, “autor del elogio fúnebre de Beata Sor María de Paz y Figueroa” (Carsuzán 1962, s. p.), los periodistas Florencio y Juan Cruz Varela, el traductor Agustín Francisco Wright, el novelista Miguel Cané y su hijo homónimo, el autor de *Juvenilia*. ¿Qué tienen en común estos prohombres de las letras criollas? Son todos familiares de Mujica Lainez. De hecho, después del nombre y antes de la especialidad literaria, el pie de cada imagen menciona el parentesco con el escritor biografiado: “tío tatarabuelo paterno”, “tío bisabuelo”, “primo hermano de su abuelo”, etc. La sucesión de retratos configura una galería de *viris illustris*. Pero lo que sugiere este dispositivo visual es en rigor la puesta en escena de una homologación atípica entre dos series heterogéneas: el abolengo de un aristócrata y la genealogía literaria de un escritor. Por medio de este artefacto, el panteón de ilustres de la nación literaria mezcla sus aguas con una forma de la memoria que por definición es privada: el álbum familiar. En distintas oportunidades, Mujica Lainez escribió sobre estos escritores que, eran, además sus parientes. Por citar solamente un ejemplo, en 1943, organizó y prologó la antología *Poetas argentinos en Montevideo*. El volumen, incluido en la colección Buen Aire de Emecé, comenzaba con poemas de los Varela. Las páginas de versos iban precedidas por el retrato de cada autor a página completa.

En el contexto problemático delimitado por este artículo es pertinente recordar que el vínculo de Mujica Lainez con Mateo Booz no solo descansaba en las tramas de la sociabilidad literaria; como mencioné anteriormente, existía también un remoto y acaso conjetural vínculo de consanguinidad que al escritor porteño le interesaba remarcar, de la misma manera en que le resultaba esencial reforzar los ligámenes de parentesco que lo unían a los héroes de las letras argentinas.

El tema de la memoria póstuma del autor, el *aere perennius* del bronce erigido para su gloria y el discurso fúnebre encaminado en la misma dirección son motivos omnipresentes en la producción de Mujica Lainez. Si participaba de una cultura literaria en la que los discursos fúnebres y las comisiones de homenaje vertebraban la sociabilidad de las elites letradas y estas prácticas organizaban la energía social alrededor de lo que Armando Petrucci ha llamado *muerte escrita*, lo excepcional es la forma en la que individualmente Mujica Lainez acogía estas prácticas y el lugar que le otorgaba en su propia producción narrativa.

Como se ha mencionado, los discursos fúnebres que Mujica Lainez escribió en distintas oportunidades fueron publicados e incluso antologados por él mismo. Esas prácticas de inscripción textual no solo sugieren la estima en la que tuvo aquellos escritos de circunstancia sino una cierta *imagen de obra*. En el caso de Mujica Lainez, el opus autoral no está desprendido del todo de un paradigma al que podemos llamar retórico. En este último, la narrativa de ficción—o para decirlo con las categorías nativas, la “literatura de imaginación” (Sin firma 1944, 4)—coexiste con otras formas de toma de la palabra en la vida social. Esa imagen retórica de la obra aparece en las *Páginas escogidas* en la que se cuelan otros escritos de circunstancia: no solo está presente la encomiástica fúnebre, sino también poemas satíricos declamados oportunamente en cenas de agasajo. De forma correlativa a la transformación que produce en la imagen de la obra, la inclusión de estos textos estabiliza una imagen de su autor como un *homme de lettres*: una identidad socio-ocupacional más amplia y menos restrictiva que la ceñida por la noción de escritor.

Lo que puede resultar más sorprendente es la fidelidad con la que estos núcleos culturales se traducen en motivos del universo ficcional. Como si la literatura tuviera la capacidad de ejercer una cierta reflexividad sobre el entramado de representaciones y prácticas sociales paraliterarias de la que surge, estas últimas se filtran y se imprimen como indicios en la producción textual. En el final de la *Vida de Aniceto el gallo*, el capítulo “El sauce sobre la tumba” tematiza una visita de Hilario Ascasubi a la tumba del poeta romántico Alfred de Musset, en el cementerio Père Lachaise de París. El significado alegórico del episodio, en el que Ascasubi se encuentra con los versos de Musset grabados en piedra y “el melancólico retrato esculpido por Jean-Aguste Barre” (Mujica Lainez 1943, 161) transforma en materia de figuración literaria un determinado uso social del retrato, constituido en lugar de culto a la posteridad del autor.

A modo de conclusión

La pertenencia de Mateo Booz y de Mujica Lainez a una cultura retórica no está marcada por propiedades internas de sus textos de ficción literaria—en los que sin embargo hay indicios que vale la pena detectar—sino por sus formas de intervención en el espacio social y por los dispositivos de reconocimiento de una identidad. Al tomar la palabra en calidad de críticos de arte, encarnado una figura de la autoridad letrada que se apoya en el modelo retórico de comunidad entre las artes hermanas, o al hacerlo en contextos que imponen la práctica de una oralidad secundaria altamente ritualizada, la figura social que se pone de relieve no es la del escritor sino la del hombre de letras; una identidad socio-ocupacional basada en la creencia colectiva que rodea a los poderes de la escritura y en la titularidad detentada sobre esos poderes. No se está ante el intelectual o meramente ante el escritor sino ante el *letrado*, una figura social característica de siglos anteriores que en el siglo XX ocupa todavía un lugar central en las formas de reconocimiento y circulación de las identidades de las elites culturales. La condición, por supuesto, no es privativa de las dos figuras estudiadas. Para dar cuenta de la extensión y las especificidades del modelo sería imprescindible comparar la trayectoria de personas que ocuparon puestos de centralidad en la institución literaria hacia los años cuarenta. Hacer una *prosopografía*, en el sentido que le da a este término la historiografía: vale decir, una biografía colectiva de un grupo ocupacional. El resultado no contribuiría tanto a la historia literaria o a la sociología histórica como a una historia cultural de los ritos que rodearon a la institución de la Literatura.

Que los nombres de Mujica Lainez y de Mateo Booz se asocien con frecuencia a experiencias históricas de modernización de la cultura escrita en Argentina, como la consolidación del periodismo y la profesionalización del escritor, es quizás un dato más sobre el carácter conflictivo de los procesos de autonomización del arte y la literatura y, acaso también, sobre el carácter contradictorio y heterogéneo que asume la realidad cuando se la estudia desde el punto de vista de la historia cultural.

La valoración del retrato de autor y su asociación con el mito de la posteridad debe entenderse en este contexto de pervivencia de la retórica en el siglo XX. Muy lejos de ser un fósil, los imaginarios del bronce póstumo, derivados del tópico horaciano del *aere perennius*, constituyen un motor de la práctica social que, a mediados de siglo XX impregna y da forma a las representaciones, prácticas de memoria y modelos aspiracionales de la elite cultural. En el marco de esta mitología, la erección del monumento es una

práctica inscriptoria que equivale a la inscripción del autor en la historia de la literatura, en un esquema donde la literatura es representada, a su vez, como una manifestación esencial de la historia. Asumida socialmente como una forma de celebración, la imagen plástica ha desempeñado un papel constitutivo no solo en la fijación de un panteón de notables practicantes de las letras, sino también en la valorización de la individualidad como principio explicativo y en la definición misma de la autoría como dispositivo organizador de la cultura escrita. En ese contexto, los retratos de autores literarios que fueron esculpidos, grabados o pintados concitaron la atención de los lectores y de los hombres de letras que aspiraron a encontrar en esos artefactos visuales un emblema de su autoridad. La consolidación de diversos entornos de sociabilidad letrada, junto con la de instituciones como el salón de artes plásticas y los notables desarrollos que la cultura impresa observó en Argentina hacia mediados de siglo pasado, proporcionaron nuevos espacios de posibilidad para el despliegue de una práctica cuyos orígenes se remontan a siglos atrás. A su turno, la existencia de estas imágenes y los efectos de presencia asociados con ellas modelaron las ocasiones sociales para la producción de nuevos discursos panegíricos y ficcionales y encontraron confirmada, de ese modo, su eficacia como dispositivos de memoria.

Obras citadas

- Booz, Mateo. S. f.. *Aleluyas del Brigadier*. Buenos Aires: Ilustración Rioplatense.
- _____. 1938. *La mariposa quemada*. Buenos Aires: Club del Libro.
- _____. 1942. *Aquella noche de Corpus...: (crónica poemática)*. Santa Fe: Imprenta de la Provincia de Santa Fe.
- Buonocore, Domingo. 1974. *Libreros, editores e impresores de Buenos Aires: Esbozo para una historia del libro argentino*. Buenos Aires: Bowker
- Caillet Bois, Horacio. 1944. "A Mateo Booz". En AAVV. *Homenaje de Santa Fe a Mateo Booz. 16 de mayo de 1944*. Santa Fe.
- Carsuzán, María Emma. 1962. *Manuel Mujica Lainez*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas.
- De Gandía, Enrique. 1967. *José León Pagano*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas.

- Di Filippo, Luis. 1953. Texto de solapa. En Mateo Booz, *Santa Fe, mi país*. Santa Fe: Castellví.
- Hermes Villordo, Oscar. 1991. *Manucho: una vida de Mujica Lainez*. Buenos Aires: Planeta.
- Ginzburg, Carlo. 2010. *El hilo y las huellas: lo verdadero, lo falso, lo ficticio*. Buenos Aires: Fondo de cultura económica.
- _____. 2013. *Mitos, emblemas e indicios: morfología e historia*. Buenos Aires: Prometeo.
- Mujica Lainez, Manuel. 1943. *Vida de Aniceto el Gallo*. Buenos Aires: Emecé.
- _____. 1953. *Los ídolos*. Buenos Aires: Sudamericana.
- _____. 2012. *Cecil*. Buenos Aires: Debolsillo.
- Pagano, José León. 1979. *Meditaciones*. Buenos Aires: Ediciones culturales argentinas.
- Petrucci, Armando. 2013. *Escrituras últimas: ideología de la muerte y estrategias de lo escrito en el mundo occidental*. Buenos Aires: Ampersand.
- Sin firma. 1944. "Rindióse homenaje a Mateo Booz en la ciudad de Santa Fe". *La Nación*, 17 de mayo de 1944, 4.
- Vázquez, María Esther. 1983. *El mundo de Manuel Mujica Lainez*. Buenos Aires: Ed. de Belgrano.