



Hipertexto 9  
Invierno 2009  
pp. 115-123

**Sobre las configuraciones de la metaficción historiográfica  
en *Misteriosa Buenos Aires* de Manuel Mujica Láinez\***

Eduardo Barraza Jara  
Universidad de Los Lagos

[Hipertexto](#)

1.- El conjunto de relatos que componen *Misteriosa Buenos Aires* (1951) ha sido leído, preferentemente, conforme a una perspectiva historiográfica según se traza en los 42 cuentos que —fechados sucesivamente— narran la historia de Buenos Aires desde su fundación hasta el siglo XX. Tales indicadores de lectura provocan un efecto de historicidad (de realidad, diría Barthes, 1993) en beneficio de un verosímil que impide advertir el proceso de configuraciones y de refiguraciones (Ricoeur, 1988) de la historia que operan en el conjunto textual los que generan su propia auto-referencialidad ficcional. Mujica Láinez supera, así, la escritura tradicional de la crónica y se inscribe en los procedimientos propios de la metaficción historiográfica, presentes en la nueva narrativa histórica hispanoamericana (Menton, 1993), según será analizado a continuación.

2.- En *Tiempo y narración* (1988), Paul Ricoeur advierte que tanto en el discurso literario como en el discurso de la historia se manifiesta una convencionalidad —propia de la narración— que radica en la libertad que asiste a todo sujeto-narrador para

---

\* Versión abreviada del estudio “*Misteriosa Buenos Aires*: de Manuel Mujica Láinez configuraciones de la metaficción historiográfica”, presentado en el curso del *XXVII International Congress After the Washington consensus: Collaborative Scholarship for a New América*, convocado por The Latin American Studies Association (LASA), September 5-8, 2007, Montréal, (Canadá).

proceder a un re-ordenamiento temporal de los hechos que narra. Tal re-organización aparta a esos hechos de su facticidad o del modo como se han producido, espontáneamente o no, en la vida —o se dieron alguna vez en ella— antes de ser objeto de discurso y quedar registrados como tales eventos. De este modo, “lo artificial” de la narración no consiste en que se trate en un caso de una obra ficticia y en el otro de un texto histórico. El hecho es que —según Ricoeur— en toda narración, el acontecer y la temporalidad tienen una sucesión tan necesaria como la que se da en las leyes naturales, sólo que la necesidad y la sucesión de los acontecimientos en el acto narrativo no sólo permite, sino que exige una discontinuidad, condensación y vacíos que no se dan en el “mundo de los hechos” sino en el proceso del proferimiento y sustentación del discurso. Así, enfrentado a la escritura de la historia —y aunque procure guiarse por la sucesión lineal de los acontecimientos, tal como efectivamente ocurrieron— todo autor terminará por configurar y desplazar la sucesión factual de los acontecimientos conforme a la perspectiva ya sea axiológica que adopte frente a ellos o al modo como ha decidido darlos a conocer a su(s) destinatario(s) (1988:140).

Al respecto, Mujica Láinez ha declarado sentirse “obligado a inventar tantas historias que”... termina por no saber... “cuáles son las verdaderas y cuáles las inventadas”... apremiado... “por las dificultades de vivir una sola historia, la otra que no contaron”<sup>1</sup>. Se deduce, entonces, que los subtextos de la “misteriosa historia de Buenos Aires” corresponden a la enunciación del reverso de la historia oficial, vale decir, al discurso de las historias no contadas, aquél de la ficcionalización de la historia de la ciudad por parte del escritor.

Por lo mismo, imponer un orden, una organización a los sucesos que se narran, implica —desde ya— recurrir a un artificio, a una convencionalidad propia de todo discurso y, particularmente, de aquellos enunciados ficticios antes que históricos. Tal hecho constituye la base de la “metaficción historiográfica” que —según Ricoeur— pone de relieve la configuración, en tanto en-mascaramiento y des-enmascaramiento de la experiencia humana del tiempo a través de un plan de construcción sistemática que es común tanto a la historiografía como a la ficción (117).

3.- La historia de la ciudad de Buenos Aires se configura, entonces, en estos relatos de Mujica Láinez como la sumatoria del hacer verbal de sus narradores que trazan un paradigma de sentido que se manifiesta —desde la primera edición de 1951— en la construcción de la trama a la manera de un macrotexto compuesto por 42 capítulos

---

<sup>1</sup> Reina Roffé. “Entrevista a Manuel Mujica Láinez”. *Cuadernos Hispanoamericanos* 612 (Junio 2001): 107-116. En entrevistas como éstas, Mujica Láinez alude a que sus referentes son tanto estrictamente históricos como fruto de su invención.

que se reclaman unos a otros, estableciendo correlaciones duales y ternarias. Por imperativos editoriales ese total fue reducido en 1964 a 32 narraciones hecho que —según Mujica Láinez— significó “una amputación filicida” del conjunto que fue restituido por Sudamericana en 1975.<sup>2</sup>

A nuestro juicio, los tres primeros relatos no se reducen a un simple ordenamiento de sucesividad, sino que propician una constitución ternaria cuyo sentido se extiende al conjunto de los relatos de *Misteriosa Buenos Aires* que narran el decurso histórico —temporal, locativo y humano— de la ciudad. En la configuración de la trama, el valor de “El hambre” —el relato inaugural— no se reduce a constituir una expresión del discurso eufórico de la fundación de una ciudad sino su reverso: no el triunfo del “trabajo de las armas” sino el fracaso de tal empresa.<sup>3</sup> Su correlato es el cuento que le sigue inmediatamente, titulado “El primer poeta”, en el cual se desarrolla el motivo del “trabajo de las letras”, pues, sitúa a Luis de Miranda enfrentado a inutilidad de un auditorio poco dispuesto a constituirse en receptor de un discurso de hazañas no dignas de memoria, aquéllas que reproduzcan “historias que no deben ser vistas en escritura”, relativas, precisamente, al “hambre” antes que a la percepción feliz de la conquista. Por lo demás, obsérvese que —en la recién fundada ciudad— Luis de Miranda, el primer poeta de la conquista del Río de La Plata, debió leer “para el agua, para la luna, para los árboles, para las ranas y para los grillos el primer poema que se escribió en Buenos Aires”<sup>4</sup> pues, sus pobladores se deleitan con placeres más mundanos. Esta reversión del canon eurocéntrico en el suelo americano se completa en “La sirena”, el tercer relato, donde la naturaleza del Nuevo Mundo y el proceso

---

<sup>2</sup> Manuel Mujica Láinez. 1964. *Misteriosa Buenos Aires*. Buenos Aires: Sudamericana. Colección Piragua. En nota del autor a la edición completa de *Misteriosa Buenos Aires* (Sudamericana: 1975) señala que los cuentos excluidos en esa ocasión fueron: “El primer poeta”, “La sirena”, “La fundadora”, “La ciudad encantada”, “Le royal Cacambo”, “El sucesor”, “El pastor del río”, “El ángel y el payador”, “Un granadero”, “Una aventura del Pollo”. El examen de ellos —que hacemos aquí— indica en qué medida se requieren para la configuración textual que traza la trama. Cfr. el lugar que ocupan estos cuentos en Manuel Mujica Láinez. *Los dominios de la belleza. Antología de relatos y crónicas*. Selección y prólogo de Alejandra Laena. Buenos Aires: F.C.E., 2005.

<sup>3</sup> Cfr. el desarrollo *in extenso* de este cuento en Eduardo Barraza. “El Erasmo y el Virgilio inútiles”: configuración de la ficcionalidad historiográfica en “El hambre, de Manuel Mujica Láinez. *Cuadernos Americanos* N° 120 (2007):163-171. Para un desarrollo mayor de estos tópicos, Cfr. Eduardo Barraza, “*Misteriosa Buenos Aires* de Manuel Mujica Láinez: sobre la historia y la recepción y producción de la literatura en América”. *Alpha* N° 12 (1996): 43-56.

<sup>4</sup> Manuel Mujica Láinez. 1986. *Misteriosa Buenos Aires*. Barcelona: Seix Barral/ Sudamericana, 1986. 16. Citaremos por esta edición, remitiendo al número, título y fecha de cada cuento y a la página que corresponda. En *Aquí vivieron*. (1949). 1989. Buenos Aires: Sudamericana, observamos un procedimiento similar del autor, pues consta de 23 relatos que comprenden desde 1583 (I) a 1924 (XXIII).

fundacional son percibidos desde el territorio mítico del Río de La Plata, en trance de ser invadido por la historia. Situada fuera de la perspectiva historiográfica, esta narración revierte la mirada de uno de los tópicos eurocentristas afirmando que el hábitat mítico de las “sirenas” es América. Una de ellas confunde con un hombre al Neptuno esculpido en un mascarón que luce la proa de una nave extranjera; se enamora de esa imagen y —abrazada a él— se hiere de muerte. Por lo demás, esta dislocación témporo-espacial que se instala en la percepción del Nuevo Mundo, queda de manifiesto ficcionalmente en el relato sobre un “espejo desordenado”, (X:1643) que —aparte de no mostrar a quien se mira en su superficie— configura, igualmente una condición ternaria pues, desde el presente, refleja el pasado y un futuro, que un judío intenta inútilmente conjurar, de modo tal que el semantismo que este relato instaura es muy superior a aquél otro que lo reduce a la ilustración del segundo mandamiento.<sup>5</sup>

Lo característico de esta articulación ternaria —que establecen entre sí estos primeros relatos— es que a partir de ella se imbrica tanto el discurso historiográfico como el discurso propiamente ficcional o estrictamente fantástico<sup>6</sup>, configurándose —al mismo tiempo— una alternancia dual subordinante de discursos que hacen referencia al mundo narrado. Tal alternancia binaria no se concilia ni se reconoce en sí misma, sino que —por el contrario— se autodestruye y se configura, indistintamente, como lo uno y lo otro a la vez, o como reversión total a favor de lo ficcional. Por lo mismo, la superación del estatuto historiográfico permite que *Misteriosa Buenos Aires* incluya, a su vez, formaciones textuales, habitualmente identificables con formas discursivas propias del cuento infantil, el mito, el relato folklórico, o el cuento fantástico propiamente tal, que en su conjunto participan del diseño específico mediante el cual se traza la historia de la ciudad.

---

<sup>5</sup> Conforme a nuestra lectura, “El espejo desordenado” escapa a la condición de ilustrar el segundo mandamiento, tal como ha sido antologado en *Los diez mandamientos*. (Selección de Piri Lugones). Buenos Aires: Jorge Alvarez. 1966. 27-40. Sobre “El espejo desordenado”, “El imaginero” y “La galera”, Cfr. Diana Bataglia y Diana Beatriz Salem. “Manuel Mujica Láinez. *Misteriosa Buenos Aires* o como llenar de fantasía un espacio real”, *Alba de América* 1990: 463-69; María Elena Castellino. 1989. “El símbolo del espejo en la obra de Manuel Mujica Láinez”, *Revista de Literaturas Modernas*: 83-97; María del Carmen Tacconi de Gómez. 1989. *Mito y símbolo en la narrativa de Manuel Mujica Láinez*. Tucumán: Universidad Nacional de Tucumán. 79-81.

<sup>6</sup> Sobre lo fantástico en Manuel Mujica Láinez, Cfr. Alicia Llarena González.1991. “La ficción como psique de la historia: *Misteriosa Buenos Aires* de Manuel Mujica Láinez”, en *Río de la Plata, Culturas*.11-12: 249-257; Eduardo Font. 1978. *Realidad y fantasía en la narrativa de Manuel Mujica Láinez*. Madrid: Porrúa; Perla Petrich. 1991. “Historia y discurso ficcional de la conquista: Mujica Láinez, Saer y Moyano”. *Río de La Plata Culturas* 11-12:371-379; Pelosssi, Claudia Teresa. 2001. “La hechizada” de Manuel Mujica Láinez y “La casa de azúcar” de Silvina Ocampo: dos relatos de trans migración de almas.” *Gramma Virtual*. I, N° 3. Universidad de El Salvador.

En el cuento inaugural, ya aludido, el soldado Baitos —apremiado por el hambre— se rebela ante el Adelantado y transgrede la relación estamental que rige la conquista. De un modo similar, los criados negros actúan como verdugos antes que esclavos de sus amos en episodios como “La pulsera de cascabeles” (XVII: 1720) o en “Toinette” (XIII:1658).<sup>7</sup> San Martín será un héroe olvidado cuya muerte sólo será proclamada —desde la intrahistoria— por Marte mismo, por intermedio de un solitario granadero (XXXVIII: 1850). Esta condición dual opera de tal modo que el reverso intrahistórico revela el anverso degradado de la historia: los herederos nacen jorobados (XXIII: 1780) o se presentan tan impotentes como un anciano Gobernador (XI:1644; XXIV:1785). Esta configuración de una dualidad subordinante ocurre, también, a propósito de las relaciones fraternas que se anulan y se reproducen antitéticamente al modo cainita: Baitos da muerte a su hermano, creyendo que se trata de un rival; una hermana da muerte a otra para heredarla (XXVIII:1808); se niega el apoyo al hermano buscador de la Ciudad de los Césares (XVII:1709); un payaso da muerte a un tapir aunque lo aprecia como a su hermano (XXXVI: 1835); el Judío Vagamundo padece el “odio” del amor (XXXVII:1839).

4.- Esta enajenación de lo uno en lo otro —que impone el predominio de lo ficticio sobre lo historiográfico— se advertía, ya, en el aludido “espejo des-ordenado” que no reproduce el rostro propio sino las acciones ajenas; o en el relato de un artesano que reedita el mito de Pigmalión cuando quiere dar vida a sus estatuas (XIV “El imaginero”:1679) o en el de aquel joyero que funde pelícanos en lugar de águilas heráldicas y terminará siendo asesinado con ellas (IX: 1615). En otro caso —enajenada por los cuentos de su hermano— una joven pordiosera terminará creyendo que es una princesa de Hungría (XXVII: 1802); circulan novelas pero no son leídas (VI:1605; XXXI:1816-1852); un estudiante alucinado imagina como real a un “amigo” que nunca ha existido (XXX:1808); una mulata transmigra al cuerpo de una niña, (XXXII:1817). En suma, *Misteriosa Buenos Aires* no es ajena a una carnavalización del mundo que muestra su revés al modo de una escenificada “mojiganga” como aquella que montan unos esclavos negros para vengarse de aquél que se ha transformado en verdugo de ellos (XX:1753). Por lo tanto, *Misteriosa Buenos Aires* no postula exclusivamente una referencialidad historiográfica, sino que configura su propia auto-referencialidad, según sostiene el narrador autobiográfico de “La hechizada”: “pueden

---

<sup>7</sup> Un prelude de este proceso de liberación consumada se aprecia en “Lumbi”, cuento que relata episodio sobre una esclava negra que huye luego de dar muerte a un negrero. Lumbi terminará siendo expulsada a la selva por otras celosas mujeres indígenas quienes la dejan a merced de las fieras. Manuel Mujica Láinez. “I. Lumbi” 1583, en *Aquí vivieron*, op. y ed. cit. 9-18.

Uds. ser escépticos sin incomodarme, pues su extravagancia (la del relato sobre su hermana y la mulata) justifica no sólo el recelo sino también la incredulidad” (XXXII: 192). Del mismo modo, lo privativo de “La escalinata de mármol” es su condición de contener el anverso y el reverso de la existencia: “por un lado, un mundo mágico; por el otro, la cotidiana realidad; y de este lado, al principio, el terror” (XXXIX: 236).

A partir de tal diseño de la trama, la propuesta de la coherencia del mundo surge aceptando su condición insólita: como el sortilegio de las levi-taciones (VIII “El milagro”: 1610), eliminando culpablemente su componente monstruoso (XXIX “La casa cerrada”: 1807); o el hecho que una madre haga prevalecer un festejo alucinado aunque para el hijo signifique la prisión (XIX “El patio iluminado”: 1725); que una joven esposa huya de su marido al descubrir su conducta monstruosa (XXII “La jaula”: 1776) o que existan “cazadores de fantasmas” de profesión (XXXIII:1821). Por lo mismo, se validan, así, los “discursos de ignorantes”, como las cartas donde unos criados envían recetas para acabar con el hechizo del rey (XVII: 1699)<sup>8</sup>; Cacambo, criado de Voltaire, le escribe que —por una señal fortuita en su ombligo— es aclamado como rey Inca (XXI: 1761); una niña ingenua descubre que ya es mujer (XII “Las reverencias”: 1648).

En tanto disposición y configuración de los hechos —conforme a una unidad y sentido global— la trama cumple un rol mediador frente a lo dado en la historia y proporciona a esta última, un orden y un sentido del acontecer. En *Misteriosa Buenos Aires*, la puesta en intriga se verifica como un proceso configurador que supera la singularidad de los hechos históricos. La lógica de la trama instaura un sistema no regido por el azar ni determinado por la secuencia cronológica de los hechos sino que —librándolos de la irreversibilidad de su transcurso— diseña e impone una macroestructura a las acciones, situándolas dentro de una temporalidad propia de un ciclo narrativo, constituido por un principio, un medio y un final, cuyo denominador común es el fracaso de los fundadores —sea en el cuento inaugural (I), de filiación historiográfica, o en el de una octogenaria descendiente en el relato de clausura (XLII), estrictamente ficcional, razón por la cual se acredita la reversión del tiempo y de la historia, revés que se extiende a la configuración del conjunto de la trama. Así como las sombras tejen sus textos en el suelo, (254) “el hombrecito del azulejo” es capaz de vencer a la muerte mediante el acto de narrar un “complicado cuento” (256). Para tal propósito narrativo “Buenos Aires —y la historia de Francia—le brinda sus temas” (254-

---

<sup>8</sup> En diversas declaraciones, Mujica Láinez alude a que sus referentes son tanto estrictamente históricos como fruto de su invención. Cfr. Angel Puente Guerra. “Recuperaciones: Manuel Mujica Láinez”, en *Hispanamérica* XXIII (1994): 62- 63; 116, “Las mitologías personales de Manuel Mujica Láinez”, *Revista Sur*. (1986):358-359; Marcela Lacconi y Mariana Scavuzzo. “Mitos e imágenes en *Misteriosa Buenos Aires*”, Ed. Martha Vanbiesem de Burbridge. *II Coloquio Internacional de Literatura Comparada. “El cuento”, I-II*. Buenos Aires, Argentina: Fundación María Teresa Maiorana: 124-132.

257) que son capaces de anular las distancias y lograr el in-cumplimiento del tiempo fijado para la muerte de un niño y anular, también, su propia destrucción: Martín, el “hombrecito del azulejo”, re-nace luego de ser dividido por la Muerte en dos fragmentos (260)<sup>9</sup>.

Esta restitución del orden al mundo es excepcional en *Misteriosa Buenos Aires*. Santos Vega, derrotado por el Demonio, es consolado por un Ángel (XXXV: 1825); San Martín de Tours desciende sobre la ciudad para aplacar la furia del río de La Plata (XXV: 1792); un sordomudo se incorpora como un personaje más a la Adoración de los Reyes Magos, en un cuadro de Rubens (XXXIV: 1822). Al respecto, como señala Ricoeur, en tanto construcción, la trama “engendra una inteligibilidad mixta” entre un punto de vista que preside el tema y el pensamiento que procede de la historia narrada, lo cual incide en la presentación intuitiva o sistemática de las circunstancias, caracteres, episodios y cambios de fortuna que crean el desenlace (1988:140).

5.- Por lo mismo, en *Misteriosa Buenos Aires* la trama actúa como mediadora entre cada uno de los relatos e incidentes individuales de la historia de la ciudad para establecer con ellos un universo de sentido. Es decir, la trama configura esa serie de acontecimientos en un espacio de significación de manera que cada episodio —más que en su ocurrencia singular— recibe su definición conforme sea su contribución al desarrollo total del macrotexto, pues, la función configurante presenta rasgos contrarios a los de la dimensión episódica o fragmentaria en que ocurren los incidentes en la vida, como fueron —por ejemplo— los acaecidos en la historia de la ciudad de Buenos Aires. De este modo, la configuración de la trama impone un punto final a la sucesión indefinida de los incidentes ya sucedidos. En consecuencia —según hemos señalado— como texto de apertura, “El hambre” participa del ciclo configurador que operará en virtud de la construcción de la trama de *Misteriosa Buenos Aires*, vista como la crónica de una ciudad. La sucesividad temporal de tal historia será diseñada a partir de esta voluntad configuradora de la narración que comprende, asimismo, la necesidad de disponer temporalmente los acontecimientos desde sus comienzos, pero más allá de la linealidad de los hechos, los que terminarán siendo organizados como una

---

<sup>9</sup> Como en el caso de Scherezada, narrar significa vivir; no narrar significa la muerte. Cfr. Eduardo Barraza. “Eva y Scherezada en la narrativa chilena de fines de Siglo XX”. *Revista Galega de Cooperación Científica Iberoamericana* 10 (2004): 34-39. Por lo mismo, cuentos como “El hombrecito del azulejo”, “El pastor de río”, o “La adoración de los Reyes Magos” no pueden reducirse, sólo, a la condición de relatos infantiles, según se observa en diversas antologías que se han editado con textos de *Misteriosa Buenos Aires* con títulos como *El hombrecito del azulejo*. Buenos Aires: Sudamericana. 1990. Por lo demás, la competencia de Manuel Mujica Láinez en la narración de cuentos tradicionales puede ser apreciada en su versión de “La bella durmiente del bosque”, en *Cuentos recontados*. 1968. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo: 11-16.

macrosecuencia de sentido que responde a ciertas constantes. En tal sentido, el hecho es que en *Misteriosa Buenos Aires* cada relato transforma la sucesión natural de los acontecimientos en una totalidad significativa a la manera de un correlato surgido del acto de reunir los hechos en un sistema discursivo propio de la narración ficcional. Por esta vía, la historia de la ciudad deja de ser estrictamente historiográfica, monofónica o unívoca y se transfigura en una pluralidad de sentidos, conforme a la voluntad y al poder configurante y descolonizador que Mujica Láinez tiene de la historia, de la conquista, del Virreinato del Río de La Plata y de sus ancestros.

El cumplimiento de esta perspectiva multidiscursiva sólo es posible mediante la primacía del discurso sobre la historia. Más allá de cada cuento-mosaico —como aquéllos del “El hombrecito del azulejo”— la voz del narrador manifiesta la hegemonía de su elocución para organizar y dar sentido a los hechos, exhibiendo sus fuentes históricas y ficcionales (Puente Guerra, 1994), testimoniales y escritas, como un todo ante el lector, al extremo que —como ya se dijo— Mujica Láinez terminará declarando que le es imposible distinguir entre las “historias verdaderas y las inventadas”.

De esta manera, *Misteriosa Buenos Aires* es superior a aquello que se ha producido causalmente en el mundo y deviene, como explicaría Ricoeur en “una visión ordenada establecida sobre cadenas de relaciones causales o finalistas, sobre significaciones y valores” (178). Pero esta configuración de la inteligibilidad explícita de la historia que provoca el quehacer del narrador, lleva otra implícita que da cuenta del diseño que adquiere la historia de la ciudad según la relación que contraen, entre sí, los diversos acontecimientos y pasos dados en ella. De ahí que, como en toda narración, Mujica Láinez impone una estructura y un sentido a los acontecimientos y permite que sean aprehendidos por el lector pues “comprender la historia es comprender el cómo y el porqué los sucesivos episodios han llevado a tal conclusión” (1988).

Mujica Láinez aspira a que este recorrido que ha hecho ficcionalizando la historia de Buenos Aires —tal como si paseara por la ciudad y transcribiera sus impresiones y recuerdos—<sup>10</sup> tenga un cumplimiento similar en el lector (prefigurado como aquél a quien se le destina la historia) quien como operador de las instancias pretextuales y miméticas deberá refigurar y llevar a cabo los procesos de interpretación que le permitan hacer suyo ese mundo cultural induciéndolo a comprender el cómo y porqué los sucesivos episodios ocurridos en la ciudad terminan rodeados de un cerco de fuego

---

<sup>10</sup> En *Estampas de Buenos Aires* (Sudamericana 1946), Mujica Láinez recorre la ciudad percibiendo “voces múltiples” que le acogen en su “paseo enamorado” (146). Su preocupación es evocar —más allá del tiempo y de las cosas— la existencia de “gentes distintas (que) vivieron detrás de esas paredes; (pues) distintas pasiones alumbraron las lámparas detrás de esos Vidrios”, 136.

que los asedia, sean unos propios de la conquista unos (I “El hambre”: 1536) propios del mundo ficticio, los otros (XLII “El salón dorado” 1904)<sup>11</sup>.

En suma, situado en el eje de la recepción, el lector deberá efectuar la correspondiente interpretación que ha sido configurada con los diversos índices del discurso y los incidentes de la trama puestos en relación significativa y multidiscursiva, antes que primariamente histórica, episódica y factual. Para tales efectos, el registro de la pluralidad de discursos que entran en juego en *Misteriosa Buenos Aires* muestra cómo en el texto historiográfico —del mismo modo como puede ocurrir en un texto de ficción— las acciones, agentes y circunstancias efectivas ocurridas en el mundo, son sometidas a una voluntad de configuración y de re-figuración mediante un acto narrativo. De este modo, la acción efectiva se despliega y expande su temporalidad física, y el tiempo se hace más perceptiblemente humano tanto para el narrador como para el lector. En los sucesivos relatos de la serie, el espacio, los agentes, sus acciones y el tiempo se articulan en un modo narrativo que los re-significa y los hacen más plenamente humanos, pues, por esta vía, el mundo histórico de los hechos —dados naturalmente— se traducen, se convierten y se configuran en símbolos y en cultura.<sup>12</sup>

---

<sup>11</sup> “Al leer el final en el comienzo y el comienzo en el final, aprendemos también a leer el tiempo mismo al revés, como la recapitulación de las condiciones iniciales de un curso de acción en sus consecuencias finales”, Paul Ricoeur, 1988:139.

<sup>12</sup> Sobre los contextos culturales en Mujica Láinez, *Cfr.* Guadalupe Fernández Ariza. “Manuel Mujica y Diego Velázquez en el laberinto del mundo”. Isaiás Lerner *et al* (eds.). *Actas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas IV*. Newark, DE: 185 -91; Armando Capalbo. “Teatro. Puro teatro. El gran teatro: Mujica Láinez y la escenificación de la cultura. Daniel Altamiranda (ed.). *Actas II Jornadas Internacionales de Literatura Argentina. Comparatística*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, 150-156; Mignon Domínguez de Rodríguez Pasqués. 1995. “Tres imágenes del barroco español en *Misteriosa Buenos Aires* de Mujica Láinez. *Alba de América* 24-25: 243-252; Raquel Alcira. 1992. “Un cuento de Manuel Mujica Láinez de *Misteriosa Buenos Aires*. Análisis de la operatoria de los intertextos en la creación narrativa”. *Incipit* 12: 97-122; Alma Novella Marani. 1981. “El renacimiento en Manuel Mujica Láinez”. *Studi di Letteratura Hispano-Americana* 11: 45-71; Claudia Laudanno. 2001. “Interdiscursividades artístico-literarias en la obra de Manuel Mujica Láinez”. *Cuento en Red: Estudios Sobre la Ficción Breve*.