

Mal gusto, estigma y experiencia estética en *La casa* de Manuel Mujica Lainez

JUAN MAVEROFF
Universidad Católica Argentina
Alumno de Maestría en Literatura Comparada
juan.maveroff@gmail.com

Recibido: 28 de julio de 2025 – Aceptado: 24 de septiembre de 2025.
DOI:

Resumen: El presente artículo explora la intersección entre mal gusto, estigma social y experiencia estética en la novela *La casa* (1954) de Manuel Mujica Lainez. Se propondrá una lectura de estos tres motivos como pilares de la configuración del mundo de la novela, que denotan un trasfondo hostil y poco propicio al diálogo, tanto entre los habitantes como entre estos y la propia casa, y finalmente desemboca en la extinción de la familia y demolición de la casa. La estructura en *racconto* de la narración, de modalidad rumiante y que se propone interpretar lo mismo que relata, ofrece al lector un universo trágico en el que el auge de la familia (coincidente con la Generación del 80) sucumbe ante su propia incapacidad de descentrarse y dialogar consigo misma.

Palabras clave: mal gusto; estética; estigma; familia.

Bad Taste, Stigma and Aesthetic Experience in Manuel Mujica Lainez's *La casa*

Abstract: The following article explores the intersection between bad taste, social stigma, and aesthetic experience in Manuel Mujica Lainez's 1954 novel *La casa*. An interpretation from the point of view of these three themes will be given as pillars of the fictional world's configuration, which indicates a hostile background, closed to the possibility of dialogue, both among the members of the family and between the members' relationship to the house. This finally results in the family's extinction and the demolition of the house. The ruminating *racconto* structure of narration, which aims to reflect upon that which narrates, offers to the reader a tragic world in which the heyday of the family (convergent with the Argentine Generation of 80') falls prey to its own incapacity of decentering and discuss with itself.

Keywords: Bad Taste; Aesthetics; Stigma; Family.

Introducción

La rememoración obsesiva que lleva a cabo la narradora homónima de *La casa* (1954) de Manuel Mujica Lainez parte de una destrucción: reconstruye para sí misma su historia mientras están demoliéndola. Estos dos movimientos paralelos de construcción y destrucción encuentran una gran variedad de puntos de cruce, en los que la destrucción está implícita en la construcción y viceversa. Sobre la base de rastrear estos puntos, he optado por explorar tres motivos interrelacionados: el mal gusto, el estigma social y la experiencia estética codificada como una profanación.

Mal gusto

Entre las muchas observaciones de naturaleza estética que provee al lector el personaje homónimo de la casa, puede destacarse una que pone el acento en la prodigalidad ligada a los medios estéticos:

Quando me construyeron a fines del pasado siglo, los hombres, por lo que vi y deduje, se movían dentro de un bosque de estatuas. Las había por doquier. Trepaban por las fachadas, se afirmaban en los balcones, sostenían las cornisas, se acomodaban en nichos, avanzaban por las escaleras, descansaban en mesas, en pedestales, se establecían con una lámpara en la mano en las terrazas que miraban los jardines. Siempre había alguna estatua en el vecindario. Y los hombres andaban a través del tallado bosque de lanzas, de flechas, de gorros frigos, de hoces, de laureles, de escudos, de senos, de caderas generosas, de águilas con alas abiertas, de niños tiroleses, de ancianas hilanderas, de Colombinas, de alegorías industriales... Para nosotras, las casas, esas estatuas infinitas fueron tantas otras bocas, tantas otras voces por medio de las cuales nos expresamos y comunicamos (Mujica Lainez, 1992, 52-53).

Junto con la enumeración de motivos y alegorías, es importante notar que la casa misma insiste en las estatuas no como medio de lectura, sino que ellas mismas tienen un poder de expresión propio. Esto es sin dudas coherente en un universo narrativo en que las pinturas, tapices y esculturas cobran vida y discuten en repetidas ocasiones a lo largo del los acontecimientos que pueblan la novela. Este carácter proactivo de las estatuas se alinea con la definición de mal gusto de Umberto Eco en el apartado “Estructura del mal gusto” de *Apocalípticos e integrados*:

Y he aquí que, con esta última sugerencia, nos hemos aproximado a una nueva definición de mal gusto, que parece la más acreditada y que no tiene en cuenta la referencia a una medida [...]: y es la definición del mal gusto, en arte, como *prefabricación e imposición del efecto* (Eco, 2017: 96) (el subrayado es del original).

Estos dos sustantivos deverbales, “prefabricación” e “imposición”, sugieren la presencia de estrategias, audacias y cálculos por parte tanto del autor de la obra como, en el caso de esta novela, de la obra misma en torno a su propio horizonte de interpretación. Clement Greenberg (1979: 22), en su clásico ensayo “Vanguardia y Kitsch”, hace una distinción que concuerda con la de Eco: “si la vanguardia imita los procesos del arte, el kitsch imita sus efectos”. Esto constituye, por extraño que suene, una condición de posibilidad para que la experiencia artística pueda suceder. El mismo Eco (2017: 100) retoma a Hermann Broch (*apud* Kulka, 2011: 9) cuando dice que sin algún grado de *kitsch*, no habría ningún tipo de arte. Es decir, la condición de *kitsch* o de mal gusto comporta la porosidad necesaria para un contacto entre el texto artístico y su espectador. Incluso el arte de vanguardia, reformula Greenberg (1979: 16) “contiene en sí misma algo de ese mismo alejandrismo que quiere superar”. En un camino compatible pero

con algunas disidencias, Walter Benjamin enlaza explícitamente el *kitsch* con la vanguardia surrealista, al afirmar que los poetas de dicho movimiento no habían descubierto de los sueños sino su costado más banal: “Es el lado desteñido por el hábito y adornado baratamente de frases hechas. El lado que la cosa ofrece al sueño es el kitsch” (*apud* Ibarlucía, 1998: 112). Esta tensión inherente al campo cultural se ajusta a la pose de escritor de Mujica Lainez, que como explica Zangrandi poseyó en su imagen pública elementos de una tendencia antidemocrática y conservadora “decadente” como afinidades con las vanguardias de la posguerra argentina, como el Instituto Di Tella (Zangrandi, 2016: 50-51).

Es en el marco hostil y paradójico de esta interacción entre cosas que se halla la piedra angular del mundo de *La casa*, cuya división fundamental está entre el mundo de esta y los seres de carne y hueso que pasan por ella. Hay un trasfondo de amenaza que reviste todas las interacciones sociales y tiene su espejo en los gustos estéticos de los habitantes, en especial cuando sucumben al afán coleccionista, fuertemente asociado a la locura en la novela. Clara y Paco, ambos grandes amontonadores, construyen sus colecciones en paralelo, Clara de objetos exóticos y místicos, Paco de pisapapeles. Al respecto explica Zangrandi:

La profusión puede pensarse asimismo como un gesto de conservación frente a las alteraciones extramuros. Susan Stewart señala que las miniaturas y el afán coleccionista tienen un efecto de clausura para el observador, de manera tal que le otorga posesión y control sobre ellas. Si las colecciones de estatuillas devotas, muñecas, caretas y fruslerías japonesas que copan la habitación pueden considerarse como dobles ideales del mundo, su exceso parece ser una respuesta exagerada frente a las transformaciones externas percibidas como amenazantes (2014: 104).

Este cariz amenazador es lo que justifica desde el permanente desencuentro que articula las relaciones, desde los miembros de la familia hasta la fundamental e irredimible separación entre el mundo de los hombres y el mundo de la casa, y que decanta finalmente en su abandono, venta y demolición. Cada uno de los personajes intenta, por un lado, fabricar una imagen propia a prueba de las miradas escrutadoras de los demás, y al mismo tiempo intenta imponerle su propia visión a los otros a modo de conquista y dominio. El ejemplo más extremo de la novela, no por su peso dentro de la economía narrativa sino por sus vínculos extratextuales, es el de los últimos moradores, “usurpadores” del espacio antes reservado a las élites sociales, que reflejan la muy candente opinión de los intelectuales con respecto al peronismo en el contexto de publicación de la novela.¹ Pero de ninguna manera están exentos de esto los propios miembros de la familia. Clara, por ejemplo, limpia de “indignidades” las imágenes respectivas de su hijo menor Tristán y de su difunto marido Francisco:

La que Clara ofrecía a su auditorio era, pues, una versión expurgada, embellecida y solemnizada con toques oportunos. Lo mismo que el retrato falso de Tristán había llegado a reemplazar definitivamente su recuerdo, esa versión, enriquecida desde el fallecimiento del senador, había suplido al modelo genuino, mucho más pobre, cuyos rasgos auténticos se habían esfumado al incorporarle sucesivamente, como propios, elementos que no le pertenecían... (Mujica Lainez, 1992: 66).

El personaje de Francis, que está unido a Tristán por habitar el mismo cuarto, por sus muertes tempranas y carácter de “promesa perdida” en la historia de la casa, es caracterizado como un

¹ “...la cita transparente el abismo existente entre los escritores de la alta cultura y la realidad cotidiana de la Argentina. Por eso, la explicación de la incompreensión entre el gobierno y la clase intelectual no solo se puede basar en un desacuerdo con respecto a materias de política exterior, sino en otros factores. Y uno de ellos fue la incapacidad de la primera por aceptar el ingreso de ciertos sectores, la “masa”, en el centro de la vida pública” (Navascués, 2017: 67-68).

hombre de gustos estéticos refinados, pero todo a través de la negativa. Este personaje tuvo una crianza de niño “débil y raro” (Mujica Lainez, 1992: 84), atravesada por una constante marginación explícita e implícita tanto por parte de sus niñeras, compañeros de escuela y también sus propios padres. El lugar marginal que habitó durante toda su vida lo llevó, según la propia casa, a elaborar “una máscara sobria y bella detrás de la cual, oculto, estaba él, disfrazándose para que no lo reconocieran sus parientes” (Mujica Lainez, 1992: 86). Su muerte, en su calidad de marginado, representa no solamente la pérdida de un hombre de buen gusto, sino la posibilidad de escapar de la mecánica estética traducida a parámetros éticos que gobernó su linaje. La casa, acertadamente, liga la muerte de Francis a su propia condenación (Mujica Lainez, 1992: 98).

Francis no me tomaba muy en serio. Se reía de casi todo lo que contenía yo. Pero sé que no me hubiera despojado de ninguno de mis atributos porque a su modo me amaba, y entendía que yo tenía que seguir siendo como era, que no debía cambiar (Mujica Lainez, 1992: 83).

Nótese la fundamental diferencia en la actitud de Francis: la de un conservador, no un renovador, alguien que hubiese apuntado a mantener en vez de cambiar. No es casual que se incluya el verbo “entendía”. El acto de comprender está atado a la redención del linaje. Al mismo tiempo, el gusto por las referencias históricas y una relación de interacción con ellas es un elemento innegociable de la estética *kitsch* según Broch (*apud* Kulka, 2011: 33).

No es infrecuente este motivo en la obra de Mujica Lainez en general y de la “saga porteña” en particular, a la cual pertenece *La casa*:² la experiencia estética verdadera como algo irrepresentable, irrealizable en su naturaleza. En el cuento “La adoración de los Reyes Magos” contenido en *Misteriosa Buenos Aires* (1950), un sordomudo experimenta frente al tapiz de una Adoración el ser transportado a una dimensión estética que nunca podrá comunicar a otro. En *De milagros y de melancolías* (1968), un Don Nufrio de Bracamonte agonizante queda fascinado ante la efigie falsa del Hombre Dorado (su hijo, Don Baltasar, pintado de cuerpo entero para la ocasión) al punto de agarrarle fuertemente el pene con su último aliento. El fracaso de la experiencia se convierte en una condición de posibilidad para que lo acontecido sea narrable. El episodio de la presencia, que se encuentra en el capítulo V (Mujica Lainez, 1992: 105-111), constituye la excepción que confirma la regla, y su importancia amerita que la casa emplee su último aliento en mencionarla junto con Tristán antes de ser destruida completamente (Mujica Lainez, 1992: 247). El episodio de la presencia nunca queda resuelto, pero el relato de la casa muestra todos los rasgos de una experiencia estética: es casi la única instancia en toda la novela en la que se muestra “un placer libre y desinteresado” (Kant, 2005: 52). En la presencia puede verse una reconfiguración de un motivo muy frecuente en la obra de Mujica Lainez, que es el del monstruo como manifestación de “la vida que desborda la vida, la vida sin forma ni control, la vitalidad de aquello que amenaza con contagiar y corromper a lo que rodea” (Zangrandi, 2014: 97). La indecisión en el aspecto de la presencia, su ambigüedad sexual, el cambio evanescente del color de su ropaje, conjuran en la casa y sus habitantes la abolición de todo parámetro espacial, al cual pronto siguen los parámetros temporales:

Tampoco sé cuánto tiempo estuvo sobre mí, quizás una hora o un minuto apenas. Perdí la noción del tiempo. El tiempo estaba detenido y como mecido en un columpio enorme: lo que entonces sucedía podía pertenecer al pasado o al futuro. Se salía del tiempo (Mujica Lainez, 1992: 110).

Desde la estética kantiana se le ha dado a la belleza la posibilidad de ser algo ajeno al concepto y al interés, fundamento ideológico de la separación entre arte y vida en la sociedad burguesa

² Las otras obras contenidas son *Los ídolos*, *Los viajeros* e *Invitados en El Paraíso*.

(Huysen, 2002: 26), cuyo intento de reunificación fueron precisamente las vanguardias históricas. Esto es muy adecuado en relación con *La casa*, precisamente por la presencia del uso opuesto de los objetos artísticos: el mal gusto es sinónimo de una instrumentalización del objeto, de un cálculo ilocutivo, de la voluntad de manipular lo que debería ser un “libre juego de las facultades” (Kant, 2005: 60). Los objetos artísticos de la casa, los tapices, las pinturas y esculturas, no tardan en intentar rellenar el vacío de conceptos que representa la presencia con sus propias opiniones, todas insuficientes y marcadas por su lugar de origen: los italianos defienden fervientemente su denominación de “ángel”, mientras que los franceses volterianos dudan socarronamente hasta de la existencia del concepto (Mujica Lainez, 1992: 110-111). Este no es un detalle menor, puesto que la noción de ángel concierne a la comunicación: desde la etimología de su nombre (la voz griega ἄγγελος, que significa ‘mensajero’) hasta su rol en las Sagradas Escrituras como el de Gabriel, que anunció a María el advenimiento de Cristo (Lc 1: 26-38). El posible mensaje del ángel constituiría un nuevo eslabón en la cadena de prefabricación e imposición de los efectos. Es ese carácter de irresuelto lo que provee a la presencia de su importancia. Ese envoltorio que, según Byung-Chul Han (2015: 47), nunca debe ser desvelado para que la belleza persista, es mantenido en la presencia a pesar de todo, y concuerda con la afirmación kantiana acerca de la ausencia conceptual de la belleza.³

El episodio de la presencia es el único “acontecimiento” dentro del mundo de *La casa*. A su contraluz, los otros episodios denotan la pobreza del estereotipo y el carácter de una “experiencia vicaria” (Greenberg, 1979: 18): pueden ser atrapadas en las redes del concepto con relativa facilidad. La imposición constante que obras y seres humanos hacen de sus propios intereses resulta en una “pobreza de experiencia”, como describe acertadamente el ensayo de Walter Benjamin:

Pobreza de experiencia: esto no hay que entenderlo en el sentido de que la gente desee una experiencia nueva. No, bien al contrario: quieren librarse de las experiencias, desean un entorno en el que puedan manifestar sin más, pura y claramente, su pobreza (exterior e interior), es decir, que surja algo decente. No son siempre ignorantes o inexpertos y a menudo se puede decir lo contrario: ellos han «devorado» todo eso, «la cultura» y, con ella, el «ser humano», y están ahitos y cansados (Benjamin, 2007: 221).

En el primer capítulo de la novela, la casa se encarga de mencionar con pormenores que cada visitante que entraba en ella “comparaba [su] techo con el de algún palacio de Roma, de Parma, de Venecia” (Mujica Láinez, 1992: 9). La permanente comparación de su esplendor con parámetros europeos, en una postura que apunta a la imitación y no a la superación, dejan entrever que la casa intenta desde el principio configurarse dentro de los parámetros de una experiencia estética ya conocida y de probado efecto. La cerrazón intrínseca en compararse con otras casas es una condición de posibilidad para la posterior decadencia y demolición de la casa.

Estigma

El mal gusto que impera en *La casa* es causado por la omnipresencia de un concepto igual de importante en la mecánica social de los personajes: el estigma social. El esfuerzo continuo por estar en control de la percepción de los otros tiene como correlato la existencia de zonas que los

³ “Para encontrar bueno algo, necesito saber siempre qué clase de cosa es el objeto, es decir, tener un concepto de él. En cambio, no la necesito para encontrar belleza en algo. Las flores, los dibujos libres, los trazados entrelazados sin propósito, con el nombre de rameado, nada significan, no dependen de ningún concepto determinado y, sin embargo, gustan” (Kant, 2005: 49-50).

personajes deben cuidarse de mantener lejos de la percepción de los demás. Si el objeto *kitsch* tiene el carácter de un *Ersatz* (Eco, 2017: 99), es decir, una sustitución del “objeto verdadero” o experiencia vicaria según Greenberg, esto supone una ausencia que debe ser colmada. El concepto de estigma, tal como lo definió Erving Goffman en su libro *Estigma: la identidad deteriorada*, consiste en un abismo irremediable entre la capacidad del individuo de adaptarse al contexto social, un conjunto dinámico de expectativas sociales (acuñada como “identidad virtual”) y aquello que el individuo no puede evitar ser, el conjunto de sus permanencias más allá de su ductilidad (acuñado como “identidad real”). Todo el elenco de *La casa*, sin excepción, despliega un frondoso catálogo de estigmas con sus correspondientes estrategias para disimularlos. Se trata sin duda de estigmas “desacreditables”, que según Goffman son aquellos que poseen la posibilidad de ser ocultados:

... la segunda posibilidad importante en la vida de una persona estigmatizada aparece cuando su diferencia no se revela de modo inmediato, y no se tiene de ella un conocimiento previo (o, por lo menos, él no sabe que los demás la conocen), es decir, cuando no se trata en realidad de una persona desacreditada, sino desacreditable (Goffman, 2001: 56).

El estigma existe como tal en comparación con un modelo con el cual el comparado sale siempre perdiendo. Retomo la comparación del capítulo primero: la casa introduce al lector desde el principio en esta mecánica:

En Europa... en Francia... Antes, en la época en que la vida era bella, los visitantes entraban en mí hablando de Francia:
Parece que estuviéramos en París —repetían.
O si no hablaban de Italia. De repente, en el comedor, durante una de esas comidas que reunían a veinticuatro personas alrededor de la mesa, alguien, generalmente un extranjero, miraba hacia arriba, hacia el techo pintado, y lo descubría (Mujica Lainez, 1992: 8-9).

La comparación se bifurca en dos procedimientos derivados: la repetición y la sucesión. Tanto la casa como sus habitantes se involucran, de manera deliberada o no, en una obsesión repetitiva que infunde a la historia de la casa un sesgo trágico. La lógica rumiante del *racconto* contiene en sí misma una obsesión por interpretar los episodios que rescata la memoria de la casa, que la hace muy proclive a establecer nexos entre ellos, especialmente a Francis y Tristán (Mujica Lainez, 1992: 13, 35, 64, 86). Las acciones de Paco, quizás influidas por la locura, recurren una y otra vez a accesos de violencia: el asesinato de Tristán se repite en el intento de golpear a Hans (Mujica Lainez, 1992: 97) y hace un tajo en una reproducción de un Marte de Botticelli en el cuarto Francis mientras este duerme (Mujica Lainez, 1992: 225). La muerte de Leandro Vagnoli es asociada con la caída de Tristán (Mujica Lainez, 1992: 221).

Del mismo modo, la sucesión del tiempo en el mundo de *La casa* es enmarcado como un proceso ineludible de decadencia que llega a su culmen en el último “¿Qué?” que la casa, ya completamente destruida, arroja al vacío como última palabra. El nombre de Don Francisco es “profanado” por sus sucesores: Paco (sobrenombre de Francisco) y Francis (un Francis(co) incompleto). La figura de Francisco es, junto con la de Tristán, la que más se empeña Clara en mantener a salvo del estigma. El dudoso origen de la riqueza del senador (Mujica Lainez, 1992: 63), lo espurio de su linaje en su padre rosista (Mujica Lainez, 1992: 64) y su proclividad hacia la seducción de miembros del servicio doméstico (Mujica Lainez, 1992: 29) son mencionados por la casa en contra de Clara, para distinguir su versión edulcorada de su familia de la “verdadera historia”. Los estigmas que acucian a estos dos sucesores pertenecen a cada una de las dos ramas de las familias de Clara y Francisco: Paco adolece de locura, de la que en la familia de Clara “se conocían varios casos” (Mujica Lainez, 1992: 18). Francis murió de “la enfermedad del corazón

que había sido implacable con su familia paterna” (Mujica Lainez, 1992: 78) y de la cual había muerto también el senador (Mujica Lainez, 1992: 66). Las enfermedades pertenecen a la razón por el lado materno y al corazón por el paterno, las dos dimensiones espirituales del hombre. El estigma indudable que Paco y Francis comparten es la homosexualidad, más aparente en el caso de este y más oculta en el de aquel. El episodio de la agresión a Hans es presenciado por Francis y el corte al Marte de Botticelli es hecho con Francis presente mientras duerme. La sexualidad de Paco está teñida de violencia, cosa que aplica también al asesinato de su hermano un tinte incestuoso adicional (la escena de incesto entre hermanos tampoco es una novedad en la obra de Mujica Lainez), que los padres no tardaron en hacer parecer un accidente. Al final de la novela, la casa, entreviendo su propio final, hace un pequeño recuento de estigmas de varios de los habitantes de la casa, refugiados por las paredes que sin embargo pueden ver y oír lo que están haciendo:

La casa oye lo que se dice en el mayor secreto detrás de las puertas y se entera de lo que se hace a escondidas, con las puertas cerradas. Todo lo sabe: desde lo más mínimo hasta lo más terrible, en el instante mismo de su nacimiento y elaboración. Yo lo he visto a Don Francisco, al gran hombre, antes de entrar en la sala, revolver sus enciclopedias en pos del tema inesperado —los picaflores, o los gusanos de seda, o los laúdes, o Teócrito, o Inocencio III, o la Guerra de Treinta Años, o las ceremonias del té en Oriente—, hacia el cual conduciría la charla para deslumbrar eruditamente a sus convidados [...]. La he visto a Clara criticar acerbamente a su cuñada Mercedes y recibirla minutos, segundos después con un beso en la mejilla y teatrales exclamaciones de entusiasmo. Lo he visto robar a Monsieur Renard en las cuentas de los proveedores, mezquinamente, miserablemente, y luego confundir a sus pinches con sus discursos y liturgias de chef insuperable. La he visto a la gobernanta inglesa de Francis morderse los labios en el teléfono porque su amiga, la otra gobernanta, la de los primos, le había colgado el tubo, y la he oído sollozar en su cama de noche, y la he visto besar el retrato de esa mujer flaca y pecosa. La he visto a María Luisa en las distintas fases de la operación secreta, la que ignoró la familia, y que aseguró y restableció quirúrgicamente sus pechos de dulce modelado [...]. A Gustavo lo he visto dar vuelta rápidamente a una hoja en la que escribía en momentos en que María Luisa entró: era una carta dirigida a una mujer, a Aimée de Monvel; se puso a garabatear disparatadas operaciones matemáticas en el reverso, para disimular, y como luego, cuando ya no hubo «moros en la costa», siguió redactando la amorosa esquila olvidado de la intrusión, las cifras inconexas provocaron sin duda prolongadas aclaraciones entre él y Aimée. Lo he visto a Francis... a Francis... tantas veces... Los he visto morir a Tristán y a Leandro Vagnoli y sé cómo murieron... He visto... he visto... he visto... ¿qué no he visto?... (Mujica Lainez, 1992: 224-225).

La experiencia estética como profanación

El mundo de *La casa* es, en más de un sentido, un mundo al revés. Comenzando por el hecho de que es un objeto, la casa, quien está narrando e impartiendo juicios estéticos y morales acerca de sus habitantes. Así como los objetos de la casa imparten juicios estéticos a lo largo de toda la narración, los habitantes de la casa viven creándose una imagen de sí mismos que mostrar a los demás, y cuyo reverso la casa conoce. El primer sujeto convertido en objeto por la casa es sin dudas Tristán, inmortalizado por la memoria en el traje de arlequín que llevaba la noche de su muerte, y así vestido también en el mundo de los espíritus. Es sin dudas el personaje más cosificado de la novela, al punto de serle explícitamente negada la voz durante el episodio de la presencia (Mujica Lainez, 1992: 108). Pero este juicio se extiende en una medida más abstracta a todos los habitantes:

Mis dueños, con excepción de Benjamín, tuvieron la elegancia por rasgo común. Tanto es así que inventaron la póstuma elegancia de su antepasado como algo ineludible. El senador, su hijo, aplicó una fórmula de elegancia arcaico-criolla centrada en su barba de Asurbanipal y de José Hernández, de personaje de bajo relieve asirio, imprevistamente enlevitado y almidonado, que alzaba el mate de plata argentina en el resplandor del encendido brasero; Clara, aun disparatada, aun

monstruosa, conservó un «tono» inseparable de su barroquismo, cuyas actitudes estaban imbuidas de una elegancia racial, verdadera; Paco, a pesar de la vacilante torpeza con que se movía a veces, supo afrontar sin equivocarse los riesgos de la excentricidad fastuosa en el vestir; María Luisa y Gustavo han sido, indiscutiblemente, uno de los matrimonios más chic de su tiempo; Francis tuvo la elegancia en el alma, metida adentro, y proyectó su gusto sobre todo lo que lo rodeaba, sobre los objetos más mínimos, sobre la carpeta de cuero que había en su escritorio, sobre el paisaje de Desiderio Monsú, sobre cada una de sus encuadernaciones; y en cuanto a Tristán, con haber muerto tan joven, creo que la elegancia fue su aire, su atmósfera (Mujica Lainez, 1992: 101-102).

En la novela, la experiencia estética se da en la forma de un cruce, una hibridación o intento de yuxtaposición de mundos que casi siempre queda trunca y de un cariz monstruoso. Es un acontecimiento muy similar a una profanación. En el capítulo III, en el que la casa disfruta la caída de la lluvia sobre su estructura porque demora su destrucción, incurre en comparaciones que remiten a la oposición artificial/natural. Tal es el caso de la estatua de la Hija del Faraón. El agua de mármol que antes permanecía disciplinada y en su sitio, ahora desborda en su calidad de real, y presenta un carácter que sería monstruoso pero gracias a la experiencia estética se convierte en descubrimiento y renovación:

En el primer descanso de la gradería, que era en medio del hall como una especie de *loggia* colocada en la altura, el agua se ha estancado en el sitio en el cual se alzaba la estatua de la hija del Faraón. ¡Qué coincidencia que ahora haya agua ahí, verdadera agua, un charco de agua verdadera, precisamente ahí donde durante tanto tiempo estuvo el agua de mármol, esculpida, ondulada y rizada como una peluca, y estuvieron los juncos de mármol entre los cuales asomaban unas ranitas minuciosas para espiar al cesto y al niño Moisés que tendía sus brazos a la princesa de Egipto! (Mujica Lainez, 1992: 52).

El capítulo III de la novela tiene como centro la ambivalencia de este proceso de conversión y traspaso del mundo del mármol al mundo de la carne. El vocabulario que la casa despliega al describir los efectos de la lluvia sugieren una “encarnación” de su estructura: cuando recibe la lluvia dice estar “calada hasta los huesos”, sus “pobres huesos de hierro y de ladrillo” (Mujica Lainez, 1992: 52). Este vocabulario tiene antecedentes en la labor destructiva de los obreros. La casa empieza definiéndose a sí misma como “vieja” y comparando su escalera con “una boca joven que sonríe” (Mujica Lainez, 1992: 7); al principio del capítulo IX dice estar “más allá del dolor” (Mujica Lainez, 1992: 199). La presencia de este y de su alivio suscita en el relato una somatización de los objetos, una traducción o traspaso del mundo del objeto al mundo del sujeto. El último acto de las obras de arte de la casa antes de ser vendidas o destruidas por completo es el de encantarse las unas a las otras, fusionándose en tanto espectador y obra de arte en un vértigo de permutación que indica una clausura total al mundo de los hombres (Mujica Lainez, 1992: 237-239).

La obtención de la verdad reviste siempre un tono de “degradación” en la novela. La mecánica profanatoria mantiene su doble acepción de “contaminación” y “restitución al uso de los hombres” (Agamben, 2005: 97) sin dejar de favorecer a la primera por sobre la segunda. Hay un velo de dolor que se despliega sobre casi todos los episodios en los que un personaje intenta cruzar su propio mundo para llegar a la dimensión de la casa. El caso de Paco, cuya locura siembra sospechas sobre su capacidad para percibir lo mundano o trasmundano, hace dudar a la casa acerca de “si un enajenado, por eso mismo de ser un anormal y de haberse extraviado, es capaz de encontrar otros caminos en su noche ilusa” (Mujica Lainez, 1992: 139). Es quizás esta capacidad para ver más allá lo que hace que Paco sea el único de los miembros de la familia que sigue vivo mientras la casa está siendo destruida (Mujica Lainez, 1992: 13). Paco es también el personaje más violento de la novela. Su actitud oscila entre la terca pasividad y los arrebatos de violencia inducidos por causas oscuras que solo él percibe.

Paco seguía delante del paño espléndido y de repente cerró los puños y lo golpeó. Eran los suyos unos golpes recios, exasperados, muy distintos de los que los rematadores habían aplicado sobre el mismo tapiz con una llave o con un pequeño martillo, para destacar el ritmo de las ofertas cuidando de no deteriorar la colgadura. Paco golpeaba como quien llama a una puerta en medio de su aflicción, como esos chicos de los cuentos que, errantes en una selva maligna, encuentran un palacio y escuchan voces en su interior y se cuelgan de su aldaba salvadora; pero allí no podía entrar, no podía entrar en ese mundo vedado; acaso pudo presentirlo y entreverlo turbiamente, pero entrar era imposible (Mujica Lainez, 1992: 140).

Desde el otro lado del espectro, el paso del mundo de la obra al mundo de los hombres decanta en episodios de violencia. La muerte de Leandro Vagnoli tiene un carácter que abre el texto a una dimensión fantástica: queda la duda acerca de si la estatua de la Hija del Faraón extendió o no su brazo de modo tal que la cabeza de Leandro se golpeará contra él (Mujica Lainez, 1992: 221-222). Esto representa una inversión de la mecánica habitual que se pone en marcha ante sucesos violentos, puesto que normalmente son las obras las que notan que uno está por llegar, e intentan sin éxito advertir a su víctima, como en el caso de la muerte de Tristán. Los momentos de posible cruce entre los dos mundos de *La casa* traen a colación los dos extremos de la percepción de lo sagrado, generalmente en tándem, de acuerdo con la mecánica de la profanación que advierte Agamben (2005: 102):

Los filólogos no cesan de sorprenderse del doble, contradictorio significado que el verbo *profanare* parece tener en latín: por una parte, hacer profano; por otro –en una acepción utilizada en muy pocos casos–, sacrificar. Se trata de una ambigüedad que parece pertenecer al vocabulario de lo sagrado como tal: el adjetivo *sacer*, en un contrasentido que ya Freud había notado, significaría así tanto “augusto, consagrado a los dioses” como “maldito, excluido de la comunidad”. La ambigüedad, que está aquí en cuestión, no se debe solamente a un equívoco sino que es, por así decir, constitutiva de la operación profanatoria (o de aquella, inversa, de la consagración).

Desde el extremo del mundo de los hombres la gran inversión del mundo se da en el ascenso de Zulema y Rosa desde su posición como empleadas domésticas a dueñas de la casa, cuyo trasfondo narrativo se acopla a una noción de “usurpación” y “subversión de las jerarquías sociales” (Cosse, 2006: 57) muy asociada al primer peronismo en una variedad de registros.⁴ La suciedad de la casa, su falta de mantenimiento junto con la contaminación de los distintos órdenes de clase se encuentra en diálogo con la matriz política del primer peronismo tanto en sus directrices ideológicas como en la historia de sus personajes estelares. La ética del primer peronismo, “basada en nociones ideológicas que trascendieron el campo específicamente político para tener correlato en terrenos como los valores, la realidad y la verdad” (Cosse, 2006: 56), va en contra de la tradicional división entre moral y política del orden liberal. La biografía de Evita, hija no reconocida y venida de un pueblo de provincias para triunfar en el mundo del espectáculo (asociado a la prostitución y la criminalidad), hace que su llegada al poder y su matrimonio grandemente cuestionado con Juan Domingo Perón también hayan sido interpretados como una usurpación de la figura de Primera Dama (Cosse, 2006: 59). Esta comunidad de usurpadores (Zulema, Rosa, Leandro, Nicanor) llega a su cénit con un banquete como una caricatura grotesca de las fiestas anteriores que se dieron en la casa, de la cual surge el robo de un collar y la consecuente muerte de Leandro. Es en el seno de esta abyección cuando la casa obtiene un desinteresado gesto de apreciación en la persona de Dolly, cuando de forma completamente desinteresada hizo sonar un aria de *Orfeo y Euridice* de Christoph Gluck en un fonógrafo (Mujica Lainez, 1992: 205). La dialéctica de lo augusto y lo maldito configura un vaivén estético en la forma de una espiral descendente.

⁴ “El conservador Reynaldo Pastor rememora escandalizado la usurpación blasfema de los títulos sagrados por parte de la multitud oficialista durante una romería al santuario de Luján: “En Luján, mientras se realizaba la tradicional procesión de la Virgen Epónima, la muchedumbre peronista blasfemaba cantando: ‘Perón, Rey, Señor’” (Navascués, 2017: 104).

Conclusiones

La casa presenta un proceso ambivalente que hace ineludible su fin catastrófico: el marco de toda interacción está configurado de modo tal que la vulnerabilidad, requisito *sine qua non* para entablar un diálogo y una comprensión verdaderos, es de antemano imposible. La ingente cantidad de estigmas sociales que los habitantes de la casa llevan consigo se convierte en armas de destrucción y manipulación para los otros, cosa que incluye también a las obras. En el capítulo VI la casa hace un recuento de la historia del tapiz de Beauvais, la obra más prestigiosa dentro de ella, sembrada de continuos remates y pasos de mano en mano (Mujica Lainez, 1992: 133-134). El reflejo del derrotero argentino que se cifra dentro de ella no está representado en su infraestructura a la manera marxista (los únicos personajes “plebeyos” que aparecen solo son vistos en tanto habitantes de la casa), sino que *La casa* configura dentro de su seno la semilla de la discordia que se extiende entre todos los grupos que deben entrar en contacto los unos con los otros. Para esto Mujica Lainez ha echado mano de la experiencia estética, convertida y profanada en una salida trunca en la que no hay un contacto verdadero con el otro sino con una fantasmagoría que se confunde con la otredad.

Referencias bibliográficas

- AGAMBEN, Giorgio, 2005, “Elogio de la profanación”, en *Profanaciones*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, pp. 96-119.
- BENJAMIN, Walter, 2007, “Experiencia y pobreza”, en *Obras, Libro II, vol. 1*, Madrid, Abada, pp. 216-222.
- Biblia de América*, 2002, traducción íntegra de los textos originales con introducciones, notas y vocabulario bíblico, Madrid, PPC.
- BROCH, Hermann, 2011, “La maldad del kitsch”, en Tomas Kulka (comp.), *El kitsch*, Madrid, Casimiro, pp. 31-38.
- COSSE, Isabella, 2006, *Estigmas de nacimiento: peronismo y orden familiar, 1946-1955*, Buenos Aires, Universidad San Andrés.
- ECO, Umberto, 2017, “Estructura del mal gusto”, en *Apocalípticos e integrados*, Buenos Aires, Sudamericana, pp. 95-163.
- GOFFMAN, Erving, 2001, *Estigma. La identidad deteriorada*, Buenos Aires, Amorrortu.
- HAN, Byung-Chul, 2015, *La salvación de lo bello*, Barcelona, Herder.
- HUYSEN, Andreas, 2002, *Después de la gran división: modernismo, cultura de masas, posmodernismo*, Buenos Aires, A. Hidalgo.
- IBARLUCÍA, Ricardo, 1998, *Onirokitsch: Walter Benjamin y el surrealismo*, Buenos Aires, Manantial.
- KANT, Immanuel, 2005, *Crítica del juicio*, Buenos Aires, Losada.
- MUJICA LAINEZ, Manuel, 1992, *La casa*, Buenos Aires, Sudamericana.
- NAVASCUÉS, Javier de, 2017, *Alpargatas contra libros: el escritor y las masas en la literatura del primer peronismo (1945-1955)*, Madrid, Iberoamericana.
- ZANGRANDI, Marcos, 2014, “Monstruos de Mujica Lainez: clase, cuerpo y medida”, *Literatura y Lingüística*, 29, pp. 95-108. Disponible en: https://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0716-58112014000100006.
- , 2016, *Familias póstumas: literatura argentina, fuego, peronismo*, Buenos Aires, Godot.