



TESIS DOCTORAL

**ABSURDO Y REDENCIÓN EN LA NOVELÍSTICA
DE HÉCTOR ÁLVAREZ MURENA**

Daniel Santana Hernández

Bajo la dirección del doctor

Juan José Lanz Rivera

**Departamento de Filología Hispánica, Románica y Teoría de la Literatura
Universidad del País Vasco**

Vitoria-Gasteiz, 2016

Gracias a:

Patricia Esteban García por su apoyo, y por la inapreciable ayuda ofreciéndome su completo «archivo Murena»;

Ricardo Sansegundo, Luis María de Damborenea, Laura Santana;

el magisterio y la paciencia de Juan José Lanz Rivera;

Amalia.

Gracias, Macarena.

Un profundo agradecimiento a mis padres.

Esta tesis se debe al apoyo de una beca de Formación de Personal Investigador de la Universidad del País Vasco.

ÍNDICE

1	INTRODUCCIÓN A HÉCTOR ÁLVAREZ MURENA.....	13
1.1	Vida u obra.....	14
1.2	Patio literario.....	18
1.3	El novelista.....	24
1.4	Estado de la cuestión.....	27
1.5	Conceptos y objetivos.....	29
2	ABSURDO.....	43
2.1	Sísifo como método.....	46
2.1.1	La novela existencialista.....	51
2.1.2	Escenas de absurdo.....	56
2.1.3	Los personajes absurdos.....	57
2.1.4	Ser absurdo o ser existencial.....	59
2.2	La enfermedad.....	61
2.2.1	El viaje inusitado.....	68
2.2.2	Autor bicéfalo.....	72
2.2.3	Cuando la cadena de gestos se rompe.....	73
2.2.4	Salud ergo muerte.....	76
2.2.5	La sonrisa de la Esfinge.....	78
2.3	La fuga.....	80
2.3.1	Los Ferrero y las cosas.....	83
2.3.2	El discurso palidece.....	85
2.3.3	Víctor-Achard, reencarnaciones del nihilismo.....	86
2.3.4	Elsa. El absurdo es una línea de fuga.....	89
2.3.5	<i>Ne la città dolente</i>	94
2.4	La herida.....	98
2.4.1	Monólogo y barbarie.....	100
2.4.2	Distancia y crisis.....	108

2.4.3	El absurdo como «novela de artista».....	114
2.4.4	El ataúd, el arca.....	122
2.4.5	Caballero de la Fe.....	124
3	REDENCIÓN.....	131
3.1	La razón del sueño.....	145
3.2	Los hijos.....	154
3.2.1	Purgatorio.....	159
3.2.2	<i>Alazón</i> piadoso.....	166
3.2.3	<i>Künstlerroman</i> y redención.....	171
3.2.4	Diálogo y cosmogonía.....	179
3.2.5	Del limo.....	182
3.3	Dominio.....	184
3.3.1	Protección.....	189
3.3.2	Salvación.....	197
3.3.3	En el infierno, el paraíso.....	201
3.3.4	¿Qué es la <i>pediontología</i> ?.....	204
3.3.5	<i>El clavo envenenado</i>	210
3.4	Hermano animal.....	214
3.4.1	Ellos.....	220
3.4.2	El origen del mundo.....	225
3.4.3	Topo o salamandra.....	231
3.4.4	De la jauría.....	234
3.4.5	En el centro del vacío hay una fiesta.....	240
3.5	Legado.....	242
3.5.1	Restos.....	246
3.5.2	A la sombra de la unidad.....	253
3.5.3	Extravíos del bien: el <i>otro</i> gran ensayo.....	258
3.5.4	Lo habitual.....	264
3.5.5	Saber y verdad de la <i>Foliosofía</i>	267

4	CONCLUSIONES: Decisión de criminal y voluntad de santo.....	277
4.1	Abortar o ser estéril	277
4.2	La otra mejilla, una utopía del lenguaje.....	299
4.3	Perspectiva desde el doble centro.....	311
5	BIBLIOGRAFÍA CITADA.....	315
5.1	H. A. Murena.....	315
5.1.1	Novelas.....	315
5.1.2	Ensayos	315
5.1.3	Poesía.....	315
5.1.4	Cuentos	316
5.1.5	Teatro	316
5.1.6	Artículos y otras publicaciones	316
5.2	Estudios críticos sobre Murena	317
5.3	Existencialismo y absurdo camusiano.....	318
5.4	Bibliografía general	319

Estas son las profecías de la ficción: ni pronósticos, ni admoniciones, sino fantasmas y, por tanto, uniones de deseo y temor.

Nora Catelli

1 INTRODUCCIÓN A HÉCTOR ÁLVAREZ MURENA

1 INTRODUCCIÓN A HÉCTOR ÁLVAREZ MURENA

En tiempos de oscuridad la voz del profeta pesimista es la que trae la esperanza; para alertar al mundo de la catástrofe se debe partir del pesimismo. Así es en la tradición de los profetas bíblicos. Estas figuras mantenían una verdadera conciencia política, aunque es su fuerza poética lo que hoy nos queda. ¿La conciencia poética no es fuerza política? Elie Wiesel recuerda que la primera pregunta jamás pronunciada la formula Dios a Adán: *Ayekha?*, «¿Dónde estás? ¿Cuál es tu sitio en el mundo?»¹.

Un novelista hace de Creador; y, en ocasiones, de profeta hablando por sus personajes. En *Epitalámica* un enigmático señor que no volverá a aparecer empuja a Ludovico al pozo donde se encontrará con su amada África. Murena lanza a sus criaturas al desastre, y enseña al lector un mundo descomponiéndose que guarda rescoldos de felicidad. Crea y profetiza, pero, sobre todo, duda. Nos pregunta, y quizá le pregunta a Él: ¿dónde estamos?, ¿cuál es nuestro sitio?

¿Hay cuestiones con más fuerza y conciencia política o poética? Murena, profeta hijo de la modernidad, vacila en su prosa errabunda herido por la sacrílega conciencia del lenguaje reflexivo, nuestro pecado original; arremete sin interrupción sobre el mismo reparo, se esmera en tejer el lienzo que cubra el horizonte descorrido por la pecaminosa lucidez, pero el otro con quien comparte cuerpo y alma lo inmoviliza. Mientras tanto, escribe.

Confiados en dialogar con las interpretaciones que se van sumando a los trabajos críticos sobre el autor, lanzamos la tesis de H. A. Murena como novelista teológico. Ya hubo quien lo calificó de religioso; más tarde, otros lo liberaron de la cruz. Este trabajo devuelve un *Murena* crucificado en sí mismo con la mirada fija en un Dios inenarrable².

¹ Wiesel, Elie, *Celebración profética. Personajes y leyendas del antiguo Israel*, trad. María del Valle López Jalón, Sígueme, Salamanca, 2004, pp. 10 y 11.

² «Sería preciso estudiar mejor el sentido y también el mecanismo de esta empresa de recuperación, este robo distinguido por medio del que nos apoderamos, haciéndolas semejantes a nosotros, de las grandes obras refractarias. [...] Así, incluso lo irreductible contribuye a mantener en actividad a los grandes reductores, esa potente maquinaria colectiva que silenciosa e insensiblemente, día y noche, prosigue su tarea»; Maurice Blanchot, «Los grandes reductores», *La risa de los dioses*, trad. J. A. Doval Liz, Taurus, Madrid, 1976, p. 59.

1.1 Vida u obra

Destroza las categorías de su obra al tiempo que hace de la escritura una manera de construir su propia vida, vida que, por otra parte, es solo literatura.

Nancy Calomarde

A finales de los años cuarenta del siglo pasado una generación de jóvenes intelectuales lucha por ubicarse en el concurrido patio literario de la capital argentina. Héctor Álvarez Murena (1923-1975) se perfila como promesa y referencia del resto de «enojados» que, en la labor de revisionismo de la cultura del momento, pelean contra el credo de sus mayores Jorge Luis Borges, Eduardo Mallea o Ezequiel Martínez Estrada. El enojo es enarbolado como emblema por los escritores que conforman este grupo³. En 1946 H. A. Murena publica su primer relato, «Primer testamento», y se perfila como prestigiosa pluma en el selecto círculo de redactores de la revista *Sur*. Desde esta plataforma escribe regularmente una columna titulada «Los penúltimos días», con formato de diario personal donde se recogen vicisitudes varias de la gran ciudad, de Argentina, del patio literario y artístico del momento⁴. En 1948 «El pecado original de América» aparece en forma de artículo en la revista *Verbum*⁵, confirmando las promisorias expectativas abiertas en torno al incipiente escritor. Un año más tarde se dirige a Victoria Ocampo desde su espacio en *Sur*, retándola a que se ocupe de personalidades propias de la problemática americana⁶.

Gana celebridad gracias a estas polémicas intervenciones en forma de breves ensayos en *Sur*, *Verbum* o *Contorno* -es calificado como «adadid y casi *führer* de su generación» por Emir Rodríguez Monegal⁷- y sacude aún bisoño la escena porteña con un ensayo, extensión del artículo homónimo aparecido anteriormente, titulado *El pecado original de América* (1954). Desde entonces no pone freno a una auténtica necesidad de escritura (poemarios, ensayos,

³ El «enojo» es la cualidad que les atribuye Ángela Dellepiane en un enjundioso artículo. Dellepiane, Ángela, «La novela argentina de 1950 a 1965», *Revista Iberoamericana*, n° 66, julio-diciembre de 1968, pp. 239 y 240.

⁴ *Los penúltimos días (1949-1959)*, Pre-textos, Valencia, 2012.

⁵ *Verbum* es la revista de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Murena codirige la revista con Leon Rozitchner, y colaboran en ella Alberto Girri y Julio Cortázar entre otros. Montes-Bradley, Eduardo, *Cortázar sin barba*, Debate, Barcelona, 2005, p. 353.

⁶ «¿Por qué no publicar un libro titulado “¿Qué significa para usted Sarmiento?” Nos ignoramos tanto los argentinos, los americanos. Necesitamos con tanta urgencia directas palabras sobre nosotros mismos. [...]», *Los penúltimos días (1949-1959)*, Pre-textos, Valencia, 2012, p. 30.

⁷ «De adadid a casi *führer* de su generación, Murena ha pasado a ser ahora un poeta aislado, hermético e incomunicado», Dellepiane, Ángela, *op. cit.*, p. 269. Dellepiane extrae la frase de la obra del crítico uruguayo Emir Rodríguez Monegal *El juicio de los parricidas. La nueva generación argentina y sus maestros*, Deucalión, Buenos Aires, 1956, p. 88. El novelista Tomás Eloy Martínez se refiere a él como un escritor que «parecía haber nacido canónico». Citado por Eduardo Stilman en «La vuelta de H. A. Murena», <http://www.fac.org.ar/6cvc/publica/ap031/stilmane.pdf> septiembre/noviembre de 2009, consultado el 15/4/2012.

teatro, traducciones, novelas y cuentos), en el proceso de «pensar para dejar de pensar» como expresó en alguna ocasión.

Las prometedoras expectativas que algunos auguran se diluyen en el momento de publicación del mencionado primer ensayo. La recepción crítica denuncia lo que se convertirá en tara a lo largo de su obra ensayística: Murena cae para muchos en la tentación de la brillantez y del intuicionismo⁸, en años en los que la sistematización y el afán de rigorismo se extiende en la escritura filosófica, heredera del gesto positivista del pensamiento anglosajón.

En 1955 sale a la luz su primera novela, *La fatalidad de los cuerpos*, que abre una serie de tres obras (*Las leyes de la noche*, 1958; y *Los herederos de la promesa*, 1965, serán las siguientes) con las que el escritor completa una fase de novela de sesgo todavía clasificable como realista. En esta trilogía, bautizada «Historia de un día», se pone fin por tanto a un modo de narrar. La transición a otro código novelístico toma cuerpo con la publicación en 1969 de *Epitalámica*. Este extraño artefacto textual abre la que será la tetralogía bautizada como «El sueño de la razón». Seguirán *Poliscuerpón* (1970), *Caína muerte* (1971) y, póstumamente, *Folisofía* (1976). Estas cuatro novelas las calificamos siguiendo al resto de la crítica como «carnavalescas». En ellas, nociones como «referencia», «realidad», «verosimilitud» y «razón» se plantean desde una perspectiva diferente a la acostumbrada, obedeciendo, según los estudios de Mijail Bajtín, a las raíces de la práctica discursiva encontradas en los espectáculos sincréticos de carácter ritual de la Edad Media europea⁹. La dedicación a la narrativa se combina con la prosa ensayística, los libros de poesía y las traducciones de plumas señeras de la Escuela de Fráncfort. Entre esta profusión de libros en 1972 publica un extraño híbrido entre poesía y prosa en forma de glosa marginal, *F.G. Un bárbaro entre la belleza*.

El joven Murena fue una promesa por la que muchos apostaban como cabecilla de una nueva generación de escritores. A fines del siglo pasado, el crítico Ricardo Piglia lo menciona manifestándose a propósito de las tensiones reivindicativas que tienen lugar en Argentina a comienzos de los años 90 del siglo XX. Murena y Rodolfo Walsh, según Piglia, son propuestos sin ninguna justificación para acompañar al resto de los novelistas prestigiosos del canon. Piglia no comprende el afán por vindicar escritores que considera

⁸ Croce, Marcela, «La crítica sociológica en Adolfo Prieto» en *Políticas de la crítica. Historia de la crítica literaria en la Argentina*, Ed. Nicolás Rosa, Biblos, Buenos Aires, 1999, p. 168.

⁹ El «carnaval» del que es deudor «El sueño de la razón» responde a la elaboración del concepto del teórico ruso, desbordado de un lenguaje de formas simbólicas que trataremos en el apartado dedicado a la redención.

faltos de verdaderos méritos para una relectura y consiguiente candidatura a los primeros puestos de autores valorados. A propósito de Murena la opinión del crítico argentino es la siguiente:

[...] Por ejemplo Murena, muchos lo reivindican y están en su derecho, pero a quién se le ocurre pensar que Murena era un escritor marginal, si estuvo siempre en la escena literaria desde que publicó el primer libro y fue el delfín de Victoria Ocampo. En realidad dice a su modo las mismas cosas que Sábato, la civilización industrial ha sepultado los valores trascendentes, los valores espirituales, etc., etc. Una mezcla de Heidegger con Cioran¹⁰.

Fue protegido de las hermanas Ocampo, mas fue excéntrico en el centro¹¹, harto complicado por ello de alinear en cualquiera de las corrientes incipientes en el campo cultural bonaerense. También es cierto que nunca sufrió el arrinconamiento absoluto de la crítica, aunque esta preocupación por la rareza del heterodoxo se antojaba de carácter sobre todo periodístico¹². El talante de independencia de Murena presagiaba este arrinconamiento, como otro gesto programático de su idea del intelectual, anacrónico y sin escuela donde guarecerse. Como si en secreto reclamase al gremio académico que lo dejasen en paz. Él seguiría con su falta de sistematización, movido por la fuerza de sus contradicciones. El 6 de mayo de 1975 muere en Buenos Aires este hombre de «carácter huraño, de áspera apariencia, que ocultaba una sensibilidad muy vulnerable» en palabras de su amigo Francisco Ayala¹³. El poeta Alberto Girri, otro fiel compañero de vida, escribe «Toda la cuestión» para despedirse de ese al que le urgía «hundirse infinitamente en los fondos de sí mismo». Los últimos versos de Girri a Murena dicen:

Toda la cuestión. Allí quedará, entera:
para nacer
tuviste que morir,
y para morir
primero tuviste que despertar¹⁴.

A continuación enumeramos las obras que publicó H. A. Murena en vida, salvo dos títulos que vieron la luz tras su muerte. Su primera publicación en forma de libro fue un conjunto de cuentos titulado *Primer testamento* (Sudamericana, Buenos Aires, 1946); más adelante siguió cultivando este género como muestran otros dos conjuntos de relatos: *El*

¹⁰ Piglia, Ricardo, «Borges como crítico», entrevista de Sergio Pastor Merlo para Variaciones Borges en 1997, incluido en *Crítica y ficción*, Anagrama, Barcelona, 2001, p. 157.

¹¹ Poggiere, Diego, *El proyecto de H. A. Murena: la espiral infinita*, Revista Pilquen, año VII, n° 8, 2006/2007, p. 2.

¹² Piro, Guillermo, «Introducción» a Héctor A. Murena, *Visiones de Babel*, Fondo de Cultura Económica, México, 2002, p.7.

¹³ Ayala, Francisco, *Recuerdos y olvidos*, Alianza, Madrid, 1988, p. 321.

¹⁴ Jiménez, José Olivio, «Necrología: H. A. Murena (1923-1975)», *Revista Iberoamericana*, Pittsburgh, n° 95, 1976, p. 282.

centro del infierno (Sur, Buenos Aires, 1956) y *El coronel de caballería y otros cuentos* (Tiempo Nuevo, Buenos Aires, 1971).

Las novelas se agrupan en dos series: «Historia de un día», compuesta por *La fatalidad de los cuerpos* (Sur, Buenos Aires, 1955), *Las leyes de la noche* (Sur, Buenos Aires, 1958) y *Los herederos de la promesa* (Sur, Buenos Aires, 1965); la segunda serie bautizada como «El sueño de la razón» se inaugura cuatro años después con *Epitalámica* (Sudamericana, Buenos Aires, 1969), a la que siguen *Polispuercón* (Sudamericana, Buenos Aires, 1970), *Caína muerta* (Sudamericana, Buenos Aires, 1971) y *Folisofía* (Monte Ávila, Caracas, 1976), la cual no vio publicar.

Su poesía está repartida en siete títulos: *La vida nueva* (Sudamericana, Buenos Aires, 1951), *El círculo de los paraísos* (Sudamericana, Buenos Aires, 1958), *El escándalo y el fuego* (Sudamericana, Buenos Aires, 1959), *Relámpago de la duración* (Losada, Buenos Aires, 1962), *El demonio de la armonía* (Sur, Buenos Aires, 1964), *F.G.: un bárbaro entre la belleza* (Tiempo Nuevo, Buenos Aires, 1972) y *El águila que desaparece* (Alfa Argentina, Buenos Aires, 1975).

Murena es reconocido especialmente por sus trabajos en el género ensayístico. Tras haber publicado poesía, cuento y multitud de artículos, a mediados de los años cincuenta se atreve con el ensayo en *El pecado original de América* (Sur, Buenos Aires, 1954), al que seguirán *Homo atomicus* (Sur, Buenos Aires, 1961), *Ensayos sobre subversión* (Sur, Buenos Aires, 1962), *El nombre secreto* (Monte Ávila, Caracas, 1969), *La cárcel de la mente* (Emecé, Buenos Aires, 1971) y *La metáfora y lo sagrado* (Tiempo Nuevo, Buenos Aires, 1973).

También escribió teatro, en concreto una obra que causó cierta polémica: *El juez*, (Sudamericana, Buenos Aires, 1953). Póstumamente su viuda Sara Gallardo se hizo cargo de la publicación de unos diálogos protagonizados por Murena y el especialista en filosofía oriental V.J. Vogelmann grabados para la radio en 1972. Este libro se tituló *El secreto claro (diálogos con V.J. Vogelmann)*, (Fraterna, Buenos Aires, 1979)¹⁵.

Por último, debemos mencionar sus traducciones pioneras de pensadores casi desconocidos en el mundo hispánico a la sazón. De Murena son las primeras versiones al español de *Dialektik der Aufklärung* de T. Adorno y M. Horkheimer (como *Dialéctica del iluminismo*, Sur, Buenos Aires, 1969) y de algunos textos de Walter Benjamin recogidos en el volumen *Ensayos escogidos* (Sudamericana, Buenos Aires, 1968).

¹⁵ Las ediciones manejadas para este trabajo figuran en el apartado «Bibliografía citada».

1.2 Patio literario

Los años inmediatamente posteriores a la llegada al gobierno de Juan Domingo Perón son cruciales en la reestructuración del panorama intelectual argentino¹⁶. Cambian desde los supuestos ideológicos hasta las redes que enlazan sucesiones, tradiciones, alianzas, o condiciones de producción. El peronismo irrumpe como un fenómeno que provoca la necesidad de plantear nuevos posicionamientos estéticos (ideológicos) que superen dicotomías poco fértiles en esos momentos, como Florida-Boedo, que habían aglomerado la oferta de tendencias estéticas en las primeras décadas del siglo XX. A grandes rasgos, un sector de origen social conservador, vanguardista (pro europeo) y elitista se adscribía al bando de Florida, con Jorge Luis Borges como modelo; el lado de Boedo lo representaba la escritura «bastarda» y proletaria («literatura de quiosco» se la llegó a llamar antes de su canonización) de Roberto Arlt¹⁷, simpatizante del ideario izquierdista. La disolución de los marcos que funcionaron hasta entonces se materializa en un nuevo mapa inusitadamente complejo y abigarrado, con desplazamientos de elementos que ya existían más la aparición de nuevos lugares estéticos desde donde producir¹⁸. En cuanto a la labor de *Sur*, tanto en su función de editorial como en su faceta de revista, es atacada por el discurso institucional sin llegar a ser intervenida como ocurrió con otros órganos culturales. *Sur* es la revista más importante del momento en el espacio cultural latinoamericano. Fundada en 1931 por Victoria Ocampo en alianza con el escritor norteamericano Waldo Frank, surge como revista de ideas teniendo como modelos *Revista de Occidente* de José Ortega y Gasset o *The Criterion* de T. S. Eliot. Con el peronismo, a los intentos de desprestigio del nuevo gobierno la revista responde con el silencio y cierta autocensura, compensando estas limitaciones por medio de textos satíricos que ridiculizan las nuevas iniciativas políticas, entre ellos un cuento de Murena, «Fragmento de los anales secretos»¹⁹. Los conflictos derivados de esta nueva coyuntura se reproducen en el círculo de Victoria

¹⁶ El comandante Juan Domingo Perón gobierna en el periodo comprendido entre 1946 a 1955.

¹⁷ Admitimos el excesivo grosor y reduccionismo de esta bipartición. Como siempre, existían gradaciones entre los dos extremos, aunque sí es cierto que la generación de Murena pudo percibir en su llegada a la escena intelectual una demarcación tajante entre el credo estético (e ideológico) de Florida y Boedo: o se estaba con unos, o con otros. Jorge Luis Borges asegura que esta polémica fue inventada por un colaborador de la revista *Martín Fierro*, Ernesto Palacio, y estuvo lejos de tomarse como un enfrentamiento real en los primeros años. Cf. Suárez Hernán, Carolina, *Propuestas en la narrativa fantástica del grupo sur (José Bianco, Silvina Ocampo, María Luisa Bombal y Juan Rodolfo Wilcock): la poética de la ambigüedad*, Tesis doctoral, dir. Eduardo Becerra Grande, Universidad Autónoma de México, México, 2009, p. 26.

¹⁸ Poggiese, Diego, «“Historia de un día”: la realidad estallada», Bahía Blanca, República argentina, 11 al 13 de agosto de 2005, en <http://www.jornadashumba.com.ar/PDF/2005/Historias%20de%20un%20dia.%20La%20realidad%20estallada%20-%20Diego%20Poggiese.pdf> (15/6/ 2012)

¹⁹ Suárez Hernán, Carolina, *op. cit.*, p. 61.

Ocampo, con los correspondientes desplazamientos acompañados de renuncias a credos y antiguos maestros. Murena sobresale como *enfant terrible* desde sus primeras publicaciones, abanderando un grupo generacional que empieza a despuntar. Hace gala de considerarse pupilo de Ezequiel Martínez Estrada y recoge el testigo de la práctica del ensayo de interpretación nacional²⁰.

La política cultural dominante de una facción de *Sur*, la liderada por Victoria Ocampo y Jorge Luis Borges, sustenta la tesis de que el intelectual argentino, por definición, se forma a través de lo que Ocampo llama «cultura universal». Ante las críticas a la revista de elitistas por tomar como modelos sobre todo a escritores del canon europeo, la dirección de *Sur* esgrime los buenos resultados de esta asimilación, tales como el canto a la pampa de Ricardo Güiraldes o a los arrabales porteños de Jorge Luis Borges. Su perspectiva, en suma, pasaba por considerar no solo positivo sino imprescindible crear y conservar un vínculo sólido con las literaturas europeas y norteamericanas «para rellenar los huecos propios de un país joven y aislado»²¹.

Murena interviene en la polémica desde un nuevo frente, a distancia tanto de las posturas peronistas como de la cúpula de *Sur*. El artículo mencionado en el que reclama a la directora de la revista más Sarmiento y menos Lawrence significa un primer movimiento en la construcción de su figura contestataria. En 1949, Victoria Ocampo responde al joven Murena con un texto titulado «Antepenúltimos días» en el número 176 de la revista. Entre otras cosas, le aclara a su protegido que el alegato «[...] aunque no resulta demasiado nuevo, es un punto de vista como cualquier otro. La juventud no sería la juventud si desperdiciase la oportunidad de dar una lección a quien se la merece (?)». Después de justificar su elección de T. E. Lawrence, Victoria Ocampo continúa:

¡Qué Sarmiento ni Sarmiento! ¿Qué tiene que ver Sarmiento, San Martín y Alberdi -por grandes que sean- con todo esto? El autor de *Facundo* hubiese aprobado, creo, mi proyectado libro. Sabía perfectamente que puede un argentino llegar a conocerse mejor (con esa clase de conocimiento argentino que es el único importante) frecuentando a un inglés o a un hindú (me refiero a las relaciones de alma a alma) que frecuentando a un compatriota. En este terreno no hay argentinos, ingleses o hindúes, a Dios gracias: solo hay hombres [...]. No creo que resulte saludable en esta época, ni que sea la misión del escritor, exaltar los nacionalismos de cualquier índole). Nunca se ha hecho desde *Sur*. Con eso de creerse cada cual *el mejor*, solo se logra rebajar el nivel de los pueblos y de los individuos. Y es una manera de nacionalismo, aunque refinado, el decir, cuando alguien se propone publicar un libro sobre un inglés: «Sería más útil que fuese sobre un argentino»²².

²⁰ *Ibid.*, p. 62.

²¹ *Ibid.*, p. 37.

²² *Los penúltimos días (1949-1950)*, Pre-textos, Valencia, 2012, p.127-130. Hemos transcrito las palabras de Victoria Ocampo porque queremos resaltar nuestra idea de que podían haber salido de la pluma de Murena o, al menos, haber sido suscritas por él mismo. Este artículo «revoltoso» frente a la poderosa directora de *Sur* parece más bien un gesto de demarcación generacional e ímpetu de resaltar que una verdadera declaración de principios.

Su clasificación decisiva como pensador polígrafo independiente por su heterodoxia se debe al artículo «El pecado original de América» de 1948, y al conjunto de ensayos con el mismo título publicado seis años más tarde. Este libro construye el fundamento desde donde se desplegará Murena como autor; aquí presentará las que serán constantes en toda su obra. En primer lugar, el ensayista describe la dificultad que acarrea el americano de diseñar un proyecto propio debido a su falta de espiritualidad (con el tiempo, el «sujeto americano» como objeto de su preocupación principal pasa al «sujeto moderno» -víctima de la modernidad- más allá de su origen geográfico); desarrollando la tesis anterior, selecciona un conjunto de autores como garantes de sus ideas alrededor del americanismo y la modernidad: ante todo, Ezequiel Martínez Estrada como maestro; a continuación Horacio Quiroga, Roberto Arlt, Edgar Allan Poe o Florencio Sánchez. Con este documento Murena completa un canon y una tradición para sí mismo -operación que ya ha comenzado con las alusiones a modo de reseñas o críticas en sus intervenciones de «Los penúltimos días»- y facilita, asimismo, las claves sobre cómo quiere ser leído²³. Una introducción bajo el título de «Advertencia» confiesa la intención de «autobiografía mental» y su querencia por forjarse mitos para «explicarse el juego de las fuerzas humanas y sobrehumanas» que hacen de América una entidad de enorme rareza²⁴. Los ensayos siguientes continuarán con la referencia, en sintonía o discordancia, a otros autores argentinos y extranjeros²⁵. Dicho de otra forma: la crítica literaria sustenta como un nutriente básico su esotérica ensayística de crítica cultural²⁶.

Encaminándonos hacia el momento de recepción de las tesis de corte existencialista que se fraguan y extienden en Europa, la editorial Sur publica *El existencialismo es un humanismo* de Jean- Paul Sartre en 1947 después de la ruptura de este con Albert Camus. La polémica entre los dos filósofos franceses exige que los intelectuales argentinos se posicionen al respecto. Si en París Sartre opta por el marxismo y cristaliza el gesto con la fundación de *Le Temps Modernes* para acoger y promover textos que se adapten a su idea de

²³ Ricardo Piglia postula que la construcción de una poética propia es crucial en el estatus público de escritor: «Los escritores construimos tramas imaginarias, lazos, con otros escritores, y ese es un gran espacio de lucha de las poéticas de cada uno. El modo en que uno construye una tradición tiene que ver con el modo en que uno espera ser leído» en «Conversación con Ricardo Piglia», Fornet, Jorge (al cuidado de), *Valoración múltiple de Ricardo Piglia*, Casa de las Américas, La Habana, 2000, p. 26.

²⁴ *El pecado original de América*, FCE, Buenos Aires, 2006, p.19.

²⁵ Según Jorge Vocos el compromiso de Murena hacia otros autores argentinos contribuyó a su imagen de *rara avis* en la escena literaria argentina, Vocos Lezcano, Jorge, en «H. A. Murena», *Ínsula*, n° 99, 1954, p. 9.

²⁶ En una publicación sobre historia de la literatura se le clasifica ligeramente como camarada del grupo parricida que «prolongaba el revisionismo cultural» al exaltar a Roberto Arlt y a Ezequiel Martínez Estrada frente a Jorge Luis Borges o Eduardo Mallea, «cosmopolitas y europeizantes», Shaw Donald, L. *Nueva narrativa hispanoamericana*, Cátedra, Madrid, 1981, p. 193. Nadie más cosmopolita que Murena, sin menoscabo, claro, de que se preocupara de su propia tradición.

engagement, Sur, como editorial y revista, apuesta por producciones sartrianas despojadas de esta actitud, como la mencionada dedicada al existencialismo o *Reflexiones sobre la cuestión judía*, en 1948. Además, la amistad de Victoria Ocampo con Albert Camus se hace notar en la línea de publicaciones de la revista, con escritos a su favor en la discusión con Sartre, o con la publicación de *Calígula* en 1946²⁷. Tres años más tarde se celebra en Mendoza en Primer Congreso Nacional de Filosofía, en el que se dedica toda una sesión plenaria a la filosofía existencialista²⁸. Este encuentro sirvió como muestra de la multitud de posturas dispares y hasta antagónicas que podían encontrarse bajo el rótulo de existencialista: unos defendían que el hombre es un ser para la nada y otros que es un ser para la esperanza. El punto de unión de la mayoría era, a pesar de todo, la afinidad con la idea de compromiso de Jean- Paul Sartre. En el cruce de maneras de entender la existencia y el papel que desempeña la creación literaria Murena se alinea con Victoria Ocampo, más cerca del lugar que ocupa Camus por su escepticismo al relato marxista u otro discurso redentor²⁹, su camino a la redención se aleja de lo discursivo.

Unos años antes la escritura filosófica ha experimentado cambios de forma, estilo y objeto de análisis que derivarían en una «revolución» en la práctica de la novela del siglo XX³⁰.

La aplicación de la teoría husserliana de la intencionalidad que induce a sustituir el mundo cerrado de la conciencia que se conoce por el mundo abierto de la conciencia que «explora hacia» las cosas, hacia el mundo, hacia los otros, provoca la irrupción en el discurso filosófico de todo un universo de objetos nuevos [...] excluidos de la atmósfera algo rancia de la filosofía «académica» y hasta entonces reservados a los escritores. También impulsó una forma nueva, abiertamente literaria, de hablar de esos objetos insólitos. Y también un estilo de vida nuevo: el filósofo escribe en las mesas de los cafés, algo reservado entonces a los escritores³¹.

²⁷ Hay quien sugiere que Murena lidera la línea editorial de *Sur* desde 1948 a 1961, en Poggiere, Diego, «Historia de un día»: la realidad estallada», Bahía Blanca, República argentina, 11 al 13 de agosto de 2005, p. 2.

²⁸ Vemos pertinente apuntar algunos datos sobre el evento. En primer lugar, es financiado por el gobierno peronista, el mismo que tuvo como eslogan «alpargatas sí, libros no» y que había intervenido varias universidades. Entre los ponentes se encontraban Hans George Gadamer y Karl Löwith; Jean Hyppolite y Gabriel Marcel enviaron sus comunicaciones. Heidegger, a quien intentaron traer a toda costa, no pudo personarse por el proceso de desnazificación de las cátedras alemanas aún en curso; en cuanto a Sartre, la otra gran ausencia, el gobierno no se arriesgaba a invitar a un intelectual excomulgado por el Vaticano «que provocaba náuseas a los intelectuales católicos», en Velarde Cañazares, Marcelo, «El polémico gran evento filosófico», en Página 12, 3/4/2009, <http://www.pagina12.com.ar/diario/universidad/10-122564-2009-04-03.html> (24/4/2013).

²⁹ En 1960 Murena mantendrá su visión distanciada del requerido compromiso del intelectual, como atestiguan sus textos de *Ensayos sobre subversión*. En el prólogo a este libro alude a Sartre como ejemplo del hombre de letras de esos años: «Afirma hoy que “el hombre más fuerte es el que está solo” y mañana lo vemos sollozando porque “¡el hombre está solo!”». Se pronuncia de pronto sobre un sistema político en *Las manos sucias*, pero no tardará en desmentirse a través de numerosos artículos de *Les Temps Modernes*», en *Ensayos sobre subversión*, Octaedro, Barcelona, 2002, pp. 39 y 40.

³⁰ Bourdieu, Pierre, *Las reglas del arte*, trad. Thomas Kauff, Anagrama, Barcelona, 1995, p. 313.

³¹ *Ibid.*, p. 313.

Los indicios de esta revolución son las primeras novelas existencialistas. Dice Borges: «Los contemporáneos estamos escribiendo todos el mismo libro»³². Repasando solo algunos títulos de la época encontramos que las similitudes entre formas y temas de muchas novelas son cuando menos resaltables. *El pozo* de Juan Carlos Onetti y *La náusea*, aparecidas cuatro años antes que *El extranjero* camusiano, de 1942; *La desobediencia* de Alberto Moravia en 1947, o *El túnel* de Ernesto Sábato y *Adán Buenosayres* de Leopoldo Marechal en 1948. Si algunos filósofos de formación tensan la escritura transformando la estética de la novela, muchos escritores se acogen a este nuevo molde como formato ideal para la representación de la angustia que ellos viven como sujetos modernos.

Hijo de su tiempo, incluso en su vocación de excéntrico, Murena respira irremediamente en esa atmósfera. Con las distancias debidas que debemos salvar, el argentino pudo entonces ser un *intelectual total*, según la caracterización que pergeña Bourdieu para Sartre. Este tipo de intelectual, paradigmático de la época, resulta, por un lado, de la revolución de la prosa filosófica antes mencionada que difumina las fronteras con la literatura; y como consecuencia de tal paso, de la unión de algunos poderes intelectuales y sociales separados hasta la fecha³³. Las publicaciones de Murena desde 1947 abrigan ese carácter de demarcación, de autodefinition como figura prestigiosa del mundo literario.

Cuando Murena se presenta como discípulo de Ezequiel Martínez Estrada expresa su intención de que lo lean desde los parámetros de lectura del escritor de *La cabeza de Goliat*. Pero corren nuevos tiempos, la ensayística americanista y filosófica en general deriva hacia otros estilos. La aceptación de sus tesis o, sencillamente, la disposición a leerlo sin prejuicios se vuelve complicada en unos años en que se exige alguna clase de adhesión³⁴. Alinearlo con alguna de las corrientes que surcan esta escena tumultuosa no es tarea fácil. Desde el círculo de la revista *Contorno*, formado por antiguos compañeros suyos se le

³² Vázquez, María E., *Borges: imágenes, memorias, diálogos*, Monte Ávila, Caracas, 1980, p. 252.

³³ «Catedráticos, filósofos o críticos, y escritores, “becarios” pequeñoburgueses y “herederos” burgueses, la prudencia académica y la audacia artista, la erudición y la inspiración, la farragosidad del concepto y la elegancia de la escritura, pero también la reflexividad y la ingenuidad [...] pensador escritor, novelista metafísico y artista filósofo que compromete en las luchas políticas de su tiempo todas esas autoridades y esas competencias reunidas en su persona», Bourdieu, Pierre, *op. cit.*, p. 312. Debemos matizar con mucha cautela esta adaptación de una definición del estatus de Sartre como intelectual y el de H. A. Murena: Murena, y esta es una de las características por las que es más criticado, no se compromete explícitamente en las luchas de su tiempo, como apunta el sociólogo francés de Sartre. También debemos entender con prudencia, en el caso del argentino, la expresión «todas esas autoridades y competencias». Murena ocupó de hecho una posición destacada en el campo cultural argentino con trabajo en la editorial Sur y más tarde en Sudamericana.

³⁴ «Pero usted ¿con quién está? – me pregunta hoy X-. Directa o indirectamente ha atacado a todos los partidos políticos. Entonces ¿qué defiende usted?» Le respondo que defendiendo una posibilidad del país la que considero mejor [...], entrada del 17 de octubre de 1949 en *Los penúltimos días (1949-1950)*, Pre-textos, Valencia, 2012, p. 91.

achaca esa falta de definición política. David Viñas, el otro intelectual *total* (y comprometido) denuncia su «teatro del silencio» que pone trabas a la acción transformadora requerida a los intelectuales³⁵.

Llegados los años setenta, con un bagaje considerable de obras publicadas, las nuevas generaciones lo percibían con fuertes distorsiones: «fue leído en una clave esotérico-romántica que lo deformó y lo situó al borde del absurdo. Nada más antirreligioso que el teísmo sin nombre de Murena, nadie más despojado de fórmulas y cultos de idolatría»³⁶. Para Murena el hombre de letras debía ser contemporáneo desde la distancia de una actitud contra el tiempo, practicando el anacronismo: «sólo se vive con plenitud el presente cuando se lo percibe en su totalidad desde la perspectiva del pasado»³⁷.

La subversión [...] es el movimiento natural del espíritu en cumplimiento de su vida. Pues la esencia de la vida espiritual y humana es subversiva, revolucionaria: su religiosidad consiste en acceder sin cesar a barrer con lo muerto, a morir, para dar paso a lo vivo, para renacer. La toma de conciencia y la ejecución de la dialéctica subversiva del espíritu forman la tarea específica del hombre de letras, la cultura. Pero esa subversión que, a fuerza de parciales, superficiales u oportunistas, no tardan en revelarse como callejones sin salida a cuyo término espera invariablemente un silencio verdugo³⁸.

Fruto de otra de sus numerosas contradicciones que funcionan como axiomas de su pensamiento, la contemporaneidad anacrónica mureniana –altamente subversiva– ha logrado (porque ¿sería eso lo que buscaba?) que se le relea unas décadas después de su muerte cuando aún vivo ya se le había tildado de raro y hermético. Lo advertía en la introducción a su primer libro de ensayos:

[...] no me preocupó la posibilidad de organizar las ideas que en ellos hay en un sistema más coherente. Violentos, desiguales, modificando o alterando o negando unos los puntos de vista de otros [...] concebidos incluso con una acentuada voluntad estética, más como intuiciones que como meditados raciocinios [...]³⁹.

El acontecimiento del peronismo coincidiendo con el inicio de su carrera y el eco de la presencia del Comandante hasta su muerte, minaron las expectativas de Murena en la lucha intelectual, que abandona por una búsqueda espiritual sin adscripción a credo

³⁵ Poggiese, Diego, *El proyecto de H. A. Murena: la espiral infinita*, Revista Pilquen, año VII, n° 8, 2006/2007, p. 4.

³⁶ Cristóbal, Américo, «Murena, un crítico en soledad», en Cella, Susana (direc. del volumen), *La irrupción de la crítica. Historia crítica de la literatura argentina*. Vol. 10, Emecé Editores, Buenos Aires, 1999, p. 105. Otro ejemplo de cómo lo recibió la crítica y la historia literaria; en *Historia de la literatura hispanoamericana, De Borges al presente*, tomo IV, José Miguel Oviedo, Alianza, Madrid, 2012, hay una única alusión a Murena: «Otros ensayistas argentinos son Pedro Orgambide (1929-2000) [...]; y el pensador de raíz católica y también novelista Héctor A. Murena (1923-1975) cuyo libro más conocido es *El pecado original de América*», p. 283.

³⁷ *Ensayos sobre subversión*, Octaedro, Barcelona, 2002, p. 28.

³⁸ *Ibid.*, p. 26.

³⁹ *El pecado original de América*, FCE, Buenos Aires, 2006, p.19.

alguno⁴⁰. En palabras de Octavio Paz: «Murena: imaginación en medio de la anemia generalizada, claridad en las tierras de la máscara y el equívoco, valentía en un continente de leones disfrazados de borregos (y a la inversa)»⁴¹. En 53 años había publicado seis novelas. Otra quedó escrita, publicada tras su muerte. Nunca dio por acabada su educación sentimental. Nunca dejó de confiar en la ficción como un privilegiado bisturí analítico de la realidad.

Un mayor énfasis crítico en sus novelas -como piezas básicas en su pensamiento (arrinconadas prejuiciosamente por ser ficción), considerando la tradición que inventa desde donde quiere que se le lea- puede apuntalar la solidez del pensamiento de Murena y acercar sus lecturas a lo inteligible.

1.3 El novelista

Concebir la obra de Murena como un gran artefacto significa que, para su uso como máquina registradora de su época, como aparato analítico y crítico del mundo, debe contar con todos sus componentes. En la constitución del *opus* mureniano la novela ocupa un lugar destacado. Ocurre que, cuando decimos «novela» en un autor prolífico en su condición de polígrafo, lo «novelístico» se distorsiona víctima de la transgresión de géneros en la que naturalmente incurre el escritor⁴². Su novelística pues, aunque hija de su tiempo («la misma que la de sus contemporáneos», como muy atinadamente sentenció Borges), lleva la marca del anacronismo y de la subversión; como consecuencia, de una ardua comprensión.

En Murena el ensayo encarna la crisis de los modelos de pensamiento ofertados por la clasificación disciplinar⁴³. Escapando del adocenamiento apriorístico de las categorías genéricas que presume paupérrimas y baldías para su búsqueda personal, crea pliegues, nuevos espacios en virtud de cruces entre géneros que le abren fisuras donde sondear la realidad desde perspectivas quizá inusitadas⁴⁴. Sus ensayos rezuman narrativa. Sus

⁴⁰ Cruz, Jorge, «H. A. Murena: su tríptico novelístico», *Boletín de la Academia argentina de letras*, vol. 73, N°. 299-300, 2008, 1134.

⁴¹ Olivio Jiménez, José, *op. cit.*, p. 282.

⁴² Por naturaleza, sin poder evitarlo, queremos decir.

⁴³ Esteban García, Patricia, *La palabra imprecisa de Héctor A. Murena en los márgenes del ensayo argentino contemporáneo*, tesis para la Universidad Complutense de Madrid, Dir. Esperanza López Parada, Madrid, 2008, p. 231.

⁴⁴ «¿No se vale siempre cierto sector de nuestra crítica de la idea de los géneros para recusar toda tentativa de renovación? [...] Al proceder así se cierra toda posibilidad de ver claramente el problema de nuestra novela. [...] Porque ¿cuáles son los ideales, cuál es la tabla de valores en los que tales intérpretes se apoyan para lanzar su último veredicto? Es, como todos lo saben, la de los cánones cuya última vigencia se limita a los últimos

primeras novelas sufren de cortes tácitos en la narración y se embarcan en la digresión que divaga para, en la deriva, dibujar vetas que valgan de nuevas entradas; dialogan y hasta se yuxtaponen con lo ensayístico; viven personajes, pero precisamente a causa de la invasión de lo ensayístico, lo aparentemente monológico domina el relato, sobresaliendo una voz entre las otras: la voz del ensayista. Después, lo grotesco impera en la ficción, pero es grotesco porque se *ensaya* con la narración optando por la deformación.

Las siete novelas que escribió se pueden clasificar en dos etapas. La primera, más realista, se «contamina» del ensayo a través de los quiebros de lo narrativo por las digresiones de impronta especulativa; la siguiente etapa practica la regresión a los orígenes del género ambientando las historias en climas carnalescos y fantásticos⁴⁵. Dibuja así una pirueta existencial en su trayectoria como artista practicando el oxímoron también en su quehacer novelístico, su idea del desarrollo de la novela consiste en evolucionar involucionando, escribiendo narraciones con una presumible vocación de ilegibilidad⁴⁶.

«El acoso de la soledad», incluido en *El pecado original*, cuestiona seriamente la práctica de muchos escritores que buscan un arquetipo de lo argentino en el pasado y lo plasman con fidelidad, y superficialidad, en sus obras. Contraponiendo este patrón de creación, del cual considera artista paradigmático a Pushkin respecto al alma rusa, Murena propone a Dostoievski y su «voluntad de realismo modular [que] superaba toda tendencia nacionalista». Dostoievski, prosigue:

[...] descubrió las entrañas de ese cuerpo y, al representar el funcionamiento total del mismo, redujo a su exacta magnitud lo exterior -que Pushkin había tomado por lo nacional- y nos dejó un rostro de Rusia menos brillante y más temible, pero que, felizmente, se parece mucho al de la humanidad, y, según se dice, es el que más cerca está del verdadero rostro de Rusia⁴⁷.

Como hemos señalado en el apartado anterior, Murena no se limita a sembrar sus escritos de autores expresando filias y fobias a tenor de prácticas literarias. Muy joven ya tiene una idea clara de lo que tiene que ser literatura. En este terreno pantanoso el carácter de si la producción literaria de un argentino es o no «argentina» y, en suma, «literatura nacional», aparece como asunto recurrente en las polémicas de la *intelligentsia*⁴⁸. El debate en

cincuenta años de un sector del orbe llamado Europa occidental», en «Chaves: un giro copernicano», *Sur*, n° 228, mayo-junio de 1954, p. 34 en nota a pie.

⁴⁵ El concepto de «contaminación» y la idea de vuelta a la protonovela se la debemos a Patricia Esteban, *op. cit.* p. 231.

⁴⁶ He aquí otra posible paradoja: escribir sin pretensión de que lo lean.

⁴⁷ *El pecado original de América*, FCE, Buenos Aires, 2006, p. 55 y 56.

⁴⁸ En *Los herederos de la promesa* Juan Forn piensa sobre Vélez, amigo literato profundamente preocupado por esta cuestión: «¿Por qué no empezaban por hacer, sencillamente, como quien no quiere la cosa, una buena literatura? Acaso se encontrasen con que, por casualidad, resultaba también argentina», *Los herederos de la promesa*, Sur, Buenos Aires, 1965, p. 14.

torno a la nacionalidad de la literatura colinda con la polémica alrededor de las virtudes o taras del realismo en la ficción.

Pues, ¿acaso no es la novela –bizantinismos aparte- lo no común, el evento extraordinario e impresionante? Es tornar verosímil un hecho que rompe el orden vulgar, maravilloso, y agreguemos que cuando se cae en lo inverso, en querer exponer lo maravilloso que hay en lo vulgar, cuando se persigue la psicología, la caracterología y la verdad, o sea, cuando se practica el llamado realismo, se logran naturalmente plausibles resultados sociales, descriptivos, poéticos, filosóficos, pero se confiesa al mismo tiempo un impotente desdén para lo que es esencial en la novela⁴⁹.

El realismo puede añadir a sus virtudes otras manifestaciones humanas, y como tales reales, así lo profético y lo fabuloso. Murena quiere concluir, uniendo los debates sobre literatura argentina y realismo en la figura de Roberto Arlt, que el autor de *Los lanzallamas* es tan argentino como los que escriben de lo folklórico, puesto que su obra es la obra de la imaginación de un novelista argentino. Murena intuye un *horror novi* patente en estos nacionalismos toscos puesto que para él la defensa de la tradición folklórica obedece a un deseo estatista que toma al «pueblo» (los sectores menos ilustrados) como incapaz de digerir otra cosa que no sean convencionalismos⁵⁰.

Analizando a Murena desde sus propios parámetros críticos, las acusaciones de novelista desligado de la realidad política pierden plausibilidad. El estilo de un escritor sobresale en proporción directa a la distancia del lugar común, y su apuesta en la novela se despega de los convencionalismos mediante estrategias de mezcla para llegar a su lírico «pensar narrativo»⁵¹. El crítico Ángel Rama, en una mirada a las novelas publicadas en estos años, encuentra necesario añadir otra categoría a la marchita dicotomía realista-fantástico. Rama acuña el tipo «realismo de la decrepitud» para englobar a algunas obras que con cierta proclividad y con más o menos fortuna salen a la luz en esa época. Se trata de una forma de narrar que ha desgastado los moldes clásicos de la tradición realista sin saltar a lo fantástico,

⁴⁹ *El pecado original de América*, FCE, Buenos Aires, 2006, p. 83. Theodor Adorno por esos años coincide en este juicio: «También a la novela psicológica le son hoy arrebatados sus objetos a un palmo de la nariz [...] la ciencia, especialmente el psicoanálisis de Freud, había rebasado hacía ya mucho tiempo aquellos hallazgos del novelista. [...] obligan a la novela a romper con lo positivo y aprehensible y a asumir la representación de la esencia y de la supraesencia. Si la novela quiere permanecer fiel a su herencia realista y seguir diciendo cómo son realmente las cosas, tiene que renunciar a un realismo que, al reproducir la fachada, no hace sino ponerse al servicio del engaño obrado por ésta», Adorno, Theodor, «La posición del narrador en la novela contemporánea», en *Notas de literatura*, trad. Manuel Sacristán, Ariel, Barcelona, 1962, p. 47, (el subrayado es de Theodor Adorno).

⁵⁰ *El pecado original de América*, FCE, Buenos Aires, 2006, p. 167 y 168. En una entrevista dice «Recuerdo una frase de Keats: el patriotismo es el último refugio de un canalla. Con lo cual quiero decir que apelar a lo nacional como patrón para medir la literatura, es una especie de canallería. Hay simplemente buenos escritores y malos escritores», «Autorreportaje de H. A. Murena» en *La razón*, Buenos Aires, 7 de octubre de 1961.

⁵¹ Esteban García, Patricia, *op. cit.*, p. 228. Murena observa: «Cuando publico una novela suelen señalar que soy un magnífico poeta. Cuando publico ensayos dicen que mis capacidades de novelista son de primer orden. Yo considero que hoy no se puede tocar exclusivamente una tecla al piano: hay que buscar orientación para una en el sonido de las otras», en «Autorreportaje de H. A. Murena» en *La razón*, 7 de octubre de 1961.

generando un «discurso extraño» equidistante al realismo y a lo fantástico⁵². Extrañeza inspiran las novelas de Murena, incluyendo las más convencionales. En ellas se lee un discurso extraño en una doble dirección: por poco normal, raro, grotesco por momentos; y por el gesto «extrañado», de pérdida, de sus personajes nucleares.

Esta novelística diseña mundos como escenarios de representación de las tensiones de sus ensayos, sin tesis de comienzo, y comprueba que sus intuiciones son más que principios abstractos⁵³. Que las contradicciones se disuelvan, o se intensifiquen, según trate la atmósfera sociohistórica y el narrador a los personajes, queda como otra de sus ambigüedades identificativas. La crisis del hombre occidental es también la crisis del americano; o, la crisis del americano pasa por la indefinición de sujeto moderno occidental.

1.4 Estado de la cuestión

Entre los investigadores que en la última década se han dedicado a desentrañar y dar a conocer parte del corpus de Héctor A. Murena debemos resaltar la tesis doctoral de Patricia Esteban presentada en 2008 en la Universidad Complutense de Madrid, *La palabra imprecisa de Héctor A. Murena en los márgenes del ensayo argentino contemporáneo*, en la que la investigación apunta especialmente a la labor ensayística del escritor⁵⁴. Ese es el camino seguido por la mayoría de los trabajos publicados en los últimos años: Américo Cristóbal dedica un extenso artículo a la rareza del ensayo del mureniano, «Murena, un crítico en soledad»⁵⁵; Domingo Ighina publica un trabajo en el que indaga en la concepción de la historia esbozada en toda su obra, bajo el título «Murena: negación y recomienzos de la historia»⁵⁶; Diego Poggiuese estudia sus ensayos y novelas en forma de artículo en «*La cárcel de la mente*, de Héctor A. Murena: fragmentos de una escritura en retirada», «“Historia de un día”: la realidad estallada» y «El proyecto de H. A. Murena: la espiral infinita»⁵⁷; Jorge Cruz analiza con excelente ojo crítico las primeras novelas en un artículo breve pero fértil en

⁵²Rama, Ángel, *La novela en América Latina: 1920-1980*, Universidad Alberto Hurtado, Santiago de Chile, 2008, p. 184. Continúa Rama: «Implicítamente el escritor está reconociendo su inanidad frente a los nuevos y enormes poderes que ve actuando, tal como hace el *homo domesticus* de que habla Borges en el prólogo a su traducción de *La metamorfosis*, quien se sabe relegado del centro que dinamiza a la sociedad, transformado en el mero engranaje de un proyecto ajeno, monstruoso por incomprensible. La operación literaria que cumple entonces el escritor (que le ha permitido a Garaudy hablar confusamente de un realismo sin riberas) consiste en modificar el ángulo de percepción para que la obra no solo se haga cargo de una determinada parcela de la realidad sino también del peso emocional e intelectual que ella ejerce sobre el observador», p. 186.

⁵³ Esteban García, Patricia, *op. cit.*, p. 235.

⁵⁴ *Ibid*

⁵⁵ *Ibid*.

⁵⁶ Ighina, Domingo, «Murena: negación y recomienzos de la historia», *Inti*, (Argentina fin de siglo), n° 52-53, otoño-primavera de 2000-2001, pp. 239-254.

⁵⁷ Poggiuese, Diego, «*La cárcel de la mente*, de Héctor A. Murena: fragmentos de una escritura en retirada», *Cuadernos del Sur-Letras*, n° 32-33, 2002-2003, pp. 111-133; *op. cit.* para los otros dos títulos.

intuiciones, «H. A. Murena: su tríptico novelístico»⁵⁸; y Leonor Arias repasa la perspectiva mítica y el silencio en su escritura en «El silencio como imposición-incomunicación con el “nuevo mundo” en la perspectiva mítica de H. A. Murena»⁵⁹. Además de los estudios críticos mencionados por su novedad, debemos reservar unas líneas a trabajos contemporáneos a la publicación de la obra mureniana o inmediatamente posteriores a su muerte y que conservan su fertilidad para plantear nuevos enfoques de investigación. Ejemplos de esta vigencia son el artículo de Celia Zaragoza, «Tres novelas de Murena» (1967)⁶⁰; «La novela argentina de 1950 a 1965» de Ángela Dellepiane⁶¹ (1968), o el libro de María Inés Lagos *H. A. Murena en sus ensayos y narraciones: De líder revisionista a marginado* (1989)⁶².

Desde el principio su trabajo gozó de cierto eco en España como se puede ver por algunas reseñas en la revista *Ínsula* a cargo de críticos como Jorge Vocos Lezcano («H. A. Murena», 1954)⁶³, Juan Ramón Masoliver (1959)⁶⁴ o Javier Martínez Palacio («La obra del argentino H. A. Murena I y II», 1968)⁶⁵.

La faceta de escritor de ficción, tanto de cuentos como de novela y poesía, sigue relegada a un segundo plano por las publicaciones académicas y de prensa cultural. Es cierto que Patricia Esteban en su tesis doctoral dedica un extenso capítulo a las dos series de novelas, y que los artículos de Diego Poggiese, Domingo Ighina y Jorge Cruz tratan la narrativa del escritor; sin embargo, persiste la ausencia de un trabajo exclusivo por parte de la crítica especializada sobre su obra larga de ficción.

En cuanto a la accesibilidad de sus libros, hace ya muchos años que prácticamente todas sus ediciones están agotadas. No obstante, remediando esta carencia, el escritor argentino Guillermo Piro apuesta por la reedición de algunos de sus libros en Fondo de Cultura Económica. Gracias a esta iniciativa en 2002 salió a la luz *Visiones de Babel*, compilación de ensayos, cuentos y poesía; en 2006, la misma editorial mexicana rescata *El pecado original de América*; y, en España, Octaedro, se atreve en 2002 con *Ensayos sobre subversión*. La editorial Tantalía publica en 2006 *Herrschaft*, compilación de artículos escritos

⁵⁸ *Ibid.*

⁵⁹ Arias Saravia, Leonor, «El silencio como imposición-incomunicación con el “nuevo mundo” en la perspectiva mítica de H. A. Murena», en *La Argentina en clave de metáfora. Un itinerario a través del ensayo*, Corregidor, Buenos Aires, 2000, pp. 518-524.

⁶⁰ *Ibid.*

⁶¹ *Ibid.*

⁶² *Ibid.*

⁶³ *Ibid.*

⁶⁴ Masoliver, Juan Ramón, *Ínsula*, nº 54, septiembre 1959.

⁶⁵ Martínez Palacio, Javier, «La obra del argentino H. A. Murena (II)» en *Ínsula*, año 23, 256, marzo de 1968, pp. 4 y 10.

originalmente para el suplemento cultural del diario *La Nación*. Leonora Djament edita en 2007 *La vacilación afortunada. H. A. Murena: un intelectual subversivo*, en Ediciones Colihue, aportando nuevos análisis de los ensayos. Patricia Esteban García ha reunido en un libro editado en Pre-Textos *Los penúltimos días*, conjunto de columnas periodísticas que Murena escribió para *Sur* a finales de los años cuarenta⁶⁶. El filósofo argentino y miembro del CONICET Samuel Cabanchik dirige desde 2012 el *Espacio Murena*, una página virtual para el debate, crítica y activismo cultural con un apartado consagrado a escritos de y sobre el escritor que nos concierne⁶⁷.

Con todo, es patente el vacío que aún se cierne alrededor de la narrativa del escritor bonaerense en los estudios literarios en lengua española, en concreto de su particular práctica del arte de la novela.

1.5 Conceptos y objetivos

El objetivo principal de este trabajo se dirige, en su primera parte, a identificar la presencia del *absurdo* según Albert Camus en la trilogía de novelas «Historia de un día»; seguidamente, en rastrear la idea de *redención* –noción teológica, trabajada por Walter Benjamin– dentro de las cuatro novelas posteriores. En lo que atañe al absurdo, advertimos que no se trata de un estudio comparativo de la obra camusiana con la del autor argentino. En realidad utilizaremos la definición que elabora el pensador francés de la sensibilidad absurda en *El mito de Sísifo*⁶⁸ para aplicarla a la novela temprana de Murena.

La idea de redención de Walter Benjamin aporta una nueva ventana interpretativa a la escasa bibliografía centrada en la serie carnavalesca. Partimos de que cierta perspectiva de la redención benjaminiana participa en la elaboración de la tríada de conceptos rectores de la obra de Murena –«ultranihilismo», «subversión» y «transobjetividad»–, ejes que atraviesan la escritura novelística para *cumplirse*⁶⁹ por medio de los personajes y narraciones.

Al establecer como objetivo escrutar la importancia de un par de nociones concretas a las que damos categoría de argumento para la entera producción de Murena⁷⁰, asumimos la debilidad de una posible defensa a este abordaje teórico. Podríamos partir de la idea, siempre hipotética, de que el escritor Héctor Álvarez Murena hubiese efectivamente bebido

⁶⁶ *Los penúltimos días (1949-1950)*, *op. cit.*

⁶⁷ *Espacio Murena*, en: http://www.espaciomurena.com/?page_id=142.

⁶⁸ *El mito de Sísifo*, trad. Esther Benítez, Alianza, Madrid, 2012.

⁶⁹ Esteban García, Patricia, *La palabra imprecisa de Héctor A. Murena en los márgenes del ensayo argentino contemporáneo*, *op. cit.*, p. 195.

⁷⁰ Según la idea de *argumento* dada por Elizabeth Frenzel: «El argumento ofrece una melodía completa, el motivo no hace más que pulsar un acorde», *Diccionario de motivos de la literatura universal*, trad. Manuel Albella Martín, Gredos, Madrid, 1980, p. VII.

de la filosofía de Albert Camus y Walter Benjamin para novelar, sin poder alegar ninguna solidez a la hipótesis. Como lectores con pretensión de intérpretes de los textos murenianos, de acuerdo con Paul de Man, nunca podremos asegurar que el sentido *leído* coincida con el sentido *afirmado* en el texto⁷¹. Esta incertidumbre genera una desconfianza en quienes esto escriben que esperamos se transmita a sus lectores. Los «lectores», pues, somos los escritores de estas páginas (lectores de Murena), y aquellos que leen el resultado de dichas lecturas. Ambos actos de lectura debieran comenzar con una mezcla inestable de literalidad y de sospecha⁷², asumiendo como literal lo sugerido por Maurice Blanchot en el gesto de apropiación y en la consiguiente reducción de alguien y su obra por parte del intérprete (*vid.* nota 2); desde ahí, sería recomendable sospechar incluso de las mismas afirmaciones del autor estudiado con respecto a su propia obra. Con todo, considerando como legítimo este acercamiento a Murena, distinguimos un amplísimo margen para más lecturas paralelas, complementarias o contrarias, como también otros muchos niveles de interpretación que no quedan aludidos ni podemos siquiera imaginar (son las taras del reduccionismo).

Puede pensarse, entonces, que este análisis dará una visión sesgada, reducida, apenas una faceta de estas novelas: *solo* el absurdo y la redención. Así es. Entonces ¿qué hay de los personajes, del espacio y tiempo, de la estructura formal y temática? Se aludirá a algunos de estos elementos, vicariamente. No se ofrecerá un estudio integral de la novelística, si es que eso es posible. Dedicar el trabajo a dos únicos aspectos de las novelas supone en gran medida hablar *de* las novelas. Con todo, estas páginas no dejan de ser otro estudio del pensamiento de H. A. Murena y no tanto de su práctica literaria, si por esto se piensa en un análisis formal de sus obras largas de ficción. Sin duda, la ficción plantea un campo de tensión distinto al de géneros en principio más afines para exponer la reflexión, como el ensayo e incluso el poema. A esta consideración añadimos que el carácter anunciador propio de la escritura mureniana, siempre visionaria, exige una lectura expectante; la incandescencia apocalíptica de cada una de sus páginas sugiere -a gritos- el verbo profético, para el que la comunicación se tercia lo menos relevante⁷³. En consecuencia, hemos abordado las novelas con la certeza de que la sensibilidad absurda y la impronta redentora atraviesa poderosamente los relatos; también es patente que el vacío, la náusea, el abismo, la nada, la angustia existencial, conjugados con un persistente resquicio de luz que delata una salida recorren tanto la ficción como su poesía y ensayo. Por ello, enfocar el estudio en

⁷¹ De Man, Paul, *Alegorías de la lectura*, trad. Enrique Lynch, Lumen, Barcelona, 1990, p. 75.

⁷² *Ibid.*

⁷³ Fletcher, Angus, *Alegoría. Teoría de un modo simbólico*, trad. Vicente Carmona González, Akal, Madrid, 2002, p. 342.

estas nociones ilumina de hecho un amplio espectro de la concepción novelística del argentino y, sobre todo, enfocar tales nociones en las novelas, complementa los trabajos dedicados a su filosofía.

Seguir las huellas del absurdo supone perseguir a la voz y su propia lectura de las situaciones generadoras de las escenas absurdas. De esa forma, veremos cómo, tras algunas mutaciones, choca consigo misma y *se descubre* (se desvela, y se enfrenta a sí), teniendo lugar su propio acceso al absurdo después de recorrer distintos estadios formales del género novelesco. En este punto nos gustaría recordar la anécdota que Georg Lukács cuenta a propósito de la idea inicial para lo que acabó siendo su *Teoría de la novela*. Consistía en un grupo de jóvenes desencantados por el desarrollo de la Gran Guerra que contaban sus vidas a modo del *Decamerón* de Boccaccio. Serían conversaciones orientadas a la toma de conciencia de sí mismos, que desembocarían en «la perspectiva de un mundo dostoievskiano»⁷⁴. Con esta matriz de andadura hacia la autoconciencia se desencadena la trama de la *Teoría* lukacsiana conocida hoy, que toma como tesis y antítesis el alma del protagonista novelesco y la realidad, clasificando esta relación en «demasiado estrecha o demasiado amplia»⁷⁵. Sacamos a colación el trabajo del teórico húngaro debido a que propuso la imagen de tránsito con sus respectivas calas, identificando un camino de autoconocimiento de la narrativa. Al proponernos una suerte de topografía de escenas absurdas (un mapa diacrónico, en realidad, con cambios) consideramos que Héctor Murena, como Georg Luckács con el género novela, tenía en mente una meta para su escritura narrativa. Hemos de cuestionarnos si prever un sentido, o *confiar* en el arte, es compatible con la sensibilidad absurda.

En efecto, el seguimiento de la conducta narratorial (tomada como un todo) y su proyección sobre los protagonistas dibuja un proceso de metamorfosis, que puede concluir, tratándose de la trilogía, en una desintegración del foco que narra (y con el estallido de la realidad, según expresión de Diego Poggiese) a causa del encuentro con su autoconciencia. Los conceptos bajtinianos de polifonía y monologismo pierden validez para encuadrar el fenómeno en que parece resolverse la disolución final de la voz. Este trayecto acompaña a los acontecimientos sociales e históricos que rodean la vida del autor empírico; no podía ser de otra manera, mas resulta significativo si atendemos al énfasis que pone Murena en comportarse anacrónicamente para ser efectivamente contemporáneo. Dostoievski se convierte en existencial, según Camus, porque se revela a sus personajes, y por medio de uno de ellos (no el más elocuente ni cerebral, precisamente) replica al resto, e inculca la fe

⁷⁴ Lukacs, Georg, Introducción a *Teoría de la novela*, trad. Juan José Sebreli, Edhasa, Barcelona, 1971, p. 14.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 15.

en su visión de novelista⁷⁶. Con este gesto final la presumida polifonía del autor ruso se disuelve. En un principio, Murena es un autor monológico que hace descansar el peso de su discurso filosófico (discurso que nada en la duda) en la instancia narradora; esta perspectiva del narrador nos acercaría a la percepción del absurdo⁷⁷, y a los cambios que esta instancia experimenta en el paso de un título a otro. Narrador y protagonista son inseparables (no solo en *Los herederos de la promesa* -novela en la que quien narra es actante de la historia); los juicios y observaciones en torno a los personajes y diferentes acontecimientos, aunque enunciados por la voz del narrador, parten de la subjetividad del personaje principal, que siempre está en escena. Con sigilo esta voz se expulsa en explosiones líricas, someras unas veces, para volver a los hechos; y, en otras ocasiones, para abrir una zona claramente digresiva. El corpus elegido para el análisis constituye un claro ejemplo de que «el comentario de un narrador externo puede desbordar con mucho la función de narrar»⁷⁸.

Pero si «Historia de un día» cuenta con un narrador intrusivo que teje la historia dejando su huella con fuerza «excesiva e inusitada»⁷⁹, la serie grotesca abandona el aspaviento autorial para plegarse en una actitud metairónica que no consiste sino en volver a un discurso recto, como si toda la prosa se impregnase de piedad hacia el mundo que representa y hacia el lector, ¿hay algún atisbo de ironía en los grandes textos religiosos? Proponemos leer la ingente carga metafórica de la tetralogía –se trata de «un sueño»: símbolos, alegorías, caricaturas- desde la literalidad (desde la *espiritualidad*⁸⁰),

⁷⁶ *El mito de Sísifo*, p. 141 y 142.

⁷⁷ En «Historia de un día» la pluralidad de destinos y de caracteres se desenvuelve bajo la batuta de la unitaria conciencia del autor, cristalizada, según nuestra tesis, en el discurso digresivo de los narradores. Murena, al contrario que un autor polifónico, no «combina la pluralidad de las conciencias autónomas con sus mundos correspondientes, formando la unidad de un determinado acontecimiento y conservando su carácter inconfundible», definición de polifonía de Mijail Bajtín, en *Problemas de la poética de Dostoiévski*, Fondo de Cultura Económica, México, 1993, p. 16 y 17. Iremos viendo a lo largo del trabajo que esta «voz unitaria» se agrieta paulatinamente. En «El sueño de la razón» desaparecen los juegos narratoriales ambiguos, se percibe con claridad quién narra; por ello no se disimula en supuestas polifonías la posible carga ideológica de los libros.

⁷⁸ Bal, Mieke, *op. cit.*, p. 132.

⁷⁹ «No se trata simplemente de registrar la presencia del narrador en el discurso, una vez que se denuncia por la simple existencia del relato [...], se trata de aprehender, en los planos ideológicos y afectivos, esa presencia como algo que, en cierta manera, puede aparecer como excesivo e inusitado [...] En el caso del narrador heterodiegético la cuestión está afectada por el condicionamiento de la focalización adoptada; las intrusiones de un narrador en focalización omnisciente lo responsabilizan, en principio, a él mismo y tienden a configurar una genérica actitud emotiva e ideológica con relación a la historia y a sus elementos constitutivos. [...] Desde el discurso abstracto (que puede ser considerado por su carácter sentencioso, una forma de intrusión acentuada, abriendo camino a veces a una digresión, [...]), Bal, Mieke, *Teoría de la narrativa*, trad. Javier Franco, Cátedra, Madrid, 1987. P 126 y 127.

⁸⁰ «La literatura como camino hacia la espiritualidad: así en estos libros –por presencia- y lo que lo supera – por ausencia- cobran su verdadero valor», «Héctor A. Murena, a propósito “El sueño de la razón”», *La Buraco*, Buenos Aires, n.º4, diciembre, 1992, p. 20.

distanciándonos de la ironía que el mismo Murena ha desenmascarado como lastre. Los narradores nos piden que los entendamos desentendiéndonos del margen implícito en todo lo grotesco para la risa o la burla *a costa de*. Un narrador extradiegético contador de los negocios de Ludovico Barro; un personaje que narra la puesta en práctica de su proyecto de felicidad para la patria, sus prójimos; el artefacto que despide información sobre lo acontecido en un pueblo entre perros y humanos; las andanzas explicadas por el mismo protagonista que las sufre. Cuatro voces que, lejos de entonar el sueño polifónicamente, se acoplan en el único tono de la piedad, tanteando la felicidad desde el pasado para arañar la redención.

Asimismo, debemos delimitar de antemano un concepto como «modernidad»⁸¹. Ante la inabarcable bibliografía dedicada a dar forma a este término, optamos por referirnos especialmente a lo moderno en sus postrimerías, al fin de esa época que según un amplio consenso se inaugura con la Revolución Francesa. Para la historia de la cultura, este final puede datarse en el momento en que el arte se hace cargo de sus responsabilidades y responde al «desencantamiento del mundo»⁸², en concreto, con el fin de las vanguardias y sobre todo tras la II Guerra Mundial. La tardo-modernidad literaria en las primeras décadas del siglo pasado (de la que Murena es heredero directo) sería un síntoma de los estertores que están por llegar: la literatura desde el concepto de modernidad «como la fluctuación constante de una entidad desde y hacia su propio modo de ser»⁸³. Es como si estos movimientos centrípetos de autoconciencia (autodisolución) confluyeran todos en la misma corriente dirigida al fin de una época ilustrada, la cual, en vez de alcanzar un estado de refinamiento humano, diese con un nuevo tipo de barbarie, la autodestrucción de la Ilustración⁸⁴.

Jürgen Habermas describe, releendo a Max Weber, este proceso de desencantamiento que profana la cultura europea y hace evolucionar sus sociedades. El concepto de «modernización» en concreto, debe aplicarse al siglo XX; hace referencia a «un manajo de procesos acumulativos y que se refuerzan mutuamente: al desarrollo del capital

⁸¹ Aunque, como advierte Paul de Man, reflexionar sobre este concepto es muy problemático, «y se pone en entredicho la utilidad misma del término [...]». El término «modernidad» reaparece cada vez con más frecuencia y parece haberse convertido una vez más en un asunto muy conflictivo, no solo como arma ideológica sino también como problema teórico», De Man, Paul en «Historia literaria y modernidad literaria», *Visión y ceguera. Ensayos sobre la retórica de la crítica contemporánea*, Univ. de Puerto Rico, Puerto Rico, 1991, p. 159.

⁸² Josipovici, Gabriel, *¿Qué fue la modernidad?*, trad. Gregorio Cantera, Turner, Madrid, 2012, p. 29.

⁸³ De Man, Paul, *op. cit.*, p. 181.

⁸⁴ Adorno, Theodor, Horkheimer, Max, *Dialéctica del iluminismo*, trad. H. A. Murena, Sur, Buenos Aires, 1969, p. 7.

y a la movilización de recursos, al desarrollo de las fuerzas productivas [...]»⁸⁵ que arranca en la mitad del siglo. Estos movimientos rompen con los orígenes moderno-europeos y la conexión con el contexto histórico del racionalismo occidental, sin que se interrumpan los mecanismos de modernización. Uno de los efectos de la desaparición de las categorías que servían de soporte al racionalismo occidental será lo que algunos denominen posmodernidad.

[...] la razón da a conocer su verdadero rostro, queda desenmascarada como subjetividad represora a la vez que sojuzgada como voluntad de dominación instrumental. [...] Desde este punto de vista, la modernización social no podrá sobrevivir a la declinación de la modernidad cultural de la que ha surgido, no podrá resistir al anarquismo «irrebasable por el pensamiento», en cuyo signo se pone en marcha la posmodernidad⁸⁶.

El concepto de «desintegración» resultado del fin de una fase comporta un sentido lo suficientemente abarcador para la multitud de lecturas del fenómeno posmoderno: desde la secularización de toda norma hasta el politeísmo de los lenguajes⁸⁷. Antes se han debido desarrollar las «identidades del yo» como paso fundamental para arraigar en la situación descrita arriba, identidades abstractas que, según Habermas, obligan a los sujetos a individualizarse⁸⁸. Ya Walter Benjamin ha vaticinado el cambio cuando sentencia la mercantilización del mundo; al arte, pues, no le cabe más que hacer de espejo de sí mismo, en una autorreferencia crítica, «que es ciertamente una de las estructuras más secretas de la fetichización de la mercancía»⁸⁹. El mundo después de la modernidad (que sobrepasa el orbe occidental, el mundo entero por primera vez) despliega, a partir de los retazos que ha dejado la disgregación del tiempo anterior, un abanico de nuevos prismas interpretativos, o vías por las que apostar, o verdades en la que creer⁹⁰.

Jean-François Lyotard postula el comienzo de esta época en la década de los sesenta, años en los que, de regreso a «Historia de un día», se termina la primera serie de novelas de Murena, y se publica el comienzo de la tetralogía. No hay que perder de vista que el escritor, tanto por su oficio editorial como por mera pulsión vocacional, está al día de toda innovación que se gesticione en los centros de producción intelectual. Si las corrientes estructurales que venimos resumiendo en estas líneas se imbrican tácitamente en la creación artística occidental, la obra de Murena se ofrece como un claro ejemplo.

⁸⁵ Habermas, Jürgen, *El discurso filosófico de la modernidad*, trad. Manuel Jiménez Redondo, Katz Editores, Madrid, 2008, p. 12.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 14.

⁸⁷ Picó, Josep, «Introducción» a Josep Picó (Comp.), *Modernidad y posmodernidad*, Alianza, Madrid, 1988, p. 14.

⁸⁸ Habermas, Jürgen, *op. cit.*, p. 14.

⁸⁹ Picó, Josep, *op. cit.*, p. 34.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 40.

La posible posmodernidad que pueda respirar su narrativa es palpable con el cierre de la trilogía. Las aventuras de Juan Forn, acotando el amplio campo semántico de lo que se entiende por posmoderno, se encuadrarían en la que Hal Foster cataloga por posmodernidad «postestructuralista». Como alternativa a lo posmoderno «conservador», aquella asume el fin del antropocentrismo genuino de la modernidad, se perfila como una corriente antihumanista que reniega de la representación como transparente a la realidad y la reformula como *constitutiva* de esta⁹¹. El movimiento de crítica a la epistemología movido por las crisis de absurdo en las dos entregas anteriores de la serie se extiende a toda la narración de *Los herederos de la promesa*. La misma intención crítica se reflejará a partir de *Epitalámica* mas ignorando la noción de crítica misma, regresando a la representación alegórica con vocación de realismo y escribiendo como si nada hubiera que criticar, mutándolo todo en reino de otro mundo.

La parábola de todos los latidos del corazón es un movimiento de las aguas, la forma de la ola que lleva agua de las dos corrientes que se han abrazado en lucha para formarla, la forma de una lucha en la que las dos corrientes tratan de expulsarse, la forma que no quiere volver a ser agua y que sin embargo volverá a serlo para que no quede más que agua. Así sea⁹².

En estas líneas se descubre la pulsión que guiará la escritura del autor durante toda su vida, un breve fragmento de un cuento escrito con poco más de veinte años que desvela su «punto de partida» como pensador: la fertilidad del choque entre corrientes antagónicas resuelta en una circularidad que escapa a cualquier sentido, destrucción y nacimiento, y la asunción desgarradora de esa única verdad. En «Primer testamento» localizaremos los motivos que se despliegan en sus novelas.

El «punto de partida» o *cogito* cristaliza el valor intrínseco y único de cada autor, según la concepción de la crítica temática de George Poulet. Este acercamiento supondrá la búsqueda «de un secreto, de un origen, de un primer momento anterior al momento segundo de la inspiración verbal»⁹³. El punto de partida conforma la individualidad de cada escritor, además del principio organizador de su obra; es decir, contiene tanto una vertiente temporal (proyectiva) cuanto geométrica (centro que estructura y atrae su mundo textual): fuente y centro, pues, que nos servirá para leer la obra de Murena (independiente del momento histórico o género) como una constelación que gravita en torno a dicho cogito⁹⁴.

⁹¹ Foster, Hal, «Polémicas postmodernas», trad. Francisca Pérez Carreño, en Josep Picó (Comp.), *Modernidad y posmodernidad*, *op. cit.*, p. 249. (El subrayado es nuestro)

⁹² «Primer testamento», *Visiones de Babel*, Fondo de Cultura Económica, México, 2002, pp. 43 y 44.

⁹³ Tadié, Jean-Yves, «La critique de la conscience» en *La critique littéraire au XX siècle*, Belfond, Paris, 1987, p. 75.

⁹⁴ De Man, Paul, *Visión y ceguera*, *op. cit.*, pp. 93 y 94.

Pero el centro de Murena es doble, o consta de dos caras inhabilitadas para verse y conciliarse: sístole-diástole, pecado-santidad, absurdo-redención. Y, aunque en apariencia el peso caiga de uno de los lados como colofón, para este desdichado autor se vuelve imposible abandonar el otro polo aun en aras de la unidad⁹⁵.

como bárbaro occidental, tengo nociones mentales respecto del budismo. Pero como se dice en inglés, *I don't realize* perfectamente el deseo de alcanzar esa reintegración con la Unidad. O sea, no la quiero. No quiero⁹⁶.

Encontramos continuamente el deseo de redención traicionado con la vuelta al absurdo en la corporalidad del mundo y en la historia, estadio que le impone otra vez la aspiración de elevarse espiritualmente. El tema que persigue delimitar este trabajo pudiera ser solo uno, el de la dialéctica del absurdo y la redención, siendo en realidad equivalente a plantear cada mitad como unidad y por tanto, como tema independiente⁹⁷. A su vez, el cogito que hemos traducido en tema (o temas) contiene un campo temático cuyos elementos, con un mínimo de arbitrariedad inevitable –podían haber sido otros-, titulan los análisis de cada novela⁹⁸. Así pues, siete son los subtemas que orbitan alrededor de nuestro doble centro.

La enfermedad muestra su elocuencia respecto a la salud al señalar los órganos que funcionan mal⁹⁹ aunque, entre lo saludable y lo enfermo median grados: «La enfermedad es

⁹⁵ Para la imagen de *doble centro* se prestan útiles las reflexiones de Severo Sarduy a tenor de la cosmología barroca: a partir de Kepler cambia la concepción cosmológica occidental debido a su descubrimiento de la órbita elíptica, y no circular, de Marte alrededor del sol; para Sarduy el cambio transforma toda actividad simbólica, «algo se descentra, o más bien, duplica su centro, lo desdobra; ahora la figura maestra no es el círculo, de centro único, irradiante, luminoso y paternal, sino la elipse, que opone a ese foco visible otro igualmente operante, igualmente real, pero obturado, muerto, nocturno, el centro ciego, reverso del yang germinador del Sol, el ausente», *Barroco*, Sudamericana, Buenos Aires, 1974, p. 56. El doble centro barroco no hace más que reafirmar la sabiduría conservada y transmitida en las corrientes herméticas, que heredan, además de la bipolaridad de la sabiduría oriental, una conciliación de la ontología parmenídea y del devenir heraclíteano. Las similitudes con el *cogito* de Murena son patentes.

⁹⁶ *El secreto claro*, *op. cit.*, p. 142.

⁹⁷ Más cerca de nuestro uso de «tema» está la primera acepción de Demetrio Estébanez Calderón en su *Diccionario de términos literarios*, entendiéndolo por la idea central en torno a la que gira un poema, relato u obra dramática, Alianza, Madrid, 1996, p. 1030. Cuando nos referimos a esta pareja de temas en la novelística, apuntamos tanto al absurdo en cada una de las tres primeras novelas y la redención en cada una de las siguientes –así trataremos los temas en el estudio–, como a ambos temas en la toda la novelística en conjunto.

⁹⁸ Entre *subtemas* y *motivos* podríamos catalogar los títulos elegidos para los estudios de las novelas. Pretenden inscribirse en el posible campo semántico que, por un lado, se esperaría de los temas de reverberaciones filosófico-teológicas que hemos propuesto, y por otro, de la argumentación particular de la presente tesis; por ende, buscan establecer cierta cohesión y continuidad entre ellos –fieles a una noción de campo–, si bien no tanto mediante la tensión de opuestos (como requiere la definición de Lubomir Dolezel en «Le triangle du doublé. Un champ thématique», *Poétique* 64, Seuil, Paris, Novembre, 1985, p. 463), como por la familiaridad que los acerca a la agrupación semántica, siempre desde la perspectiva de varias tradiciones disciplinares íntimamente emparentadas (teología, filosofía y literatura) y de la manera en que las hemos hecho dialogar aquí. Podríamos apoyarnos para justificar esta agrupación en el primer estado *mitémico* postulado por Gilbert Durand, en el que la relación de «temas» o «motivos redundantes u obsesivos» constituyen «das sincronizaciones míticas de la obra», Durand, Gilbert, *De la mitocrítica al mitoanálisis*, trad. Alain Verjart, Anthropos, Barcelona, 1993, p. 343.

⁹⁹ *Visiones de Babel*, *op. cit.*, p. 438.

salud vista a través de un cristal de aumento»¹⁰⁰. En el terreno de la indeterminación de lo funcional se desplaza la primera novela y, en realidad, toda la escritura de Murena. El cuerpo de Alejandro Sertia soporta los movimientos de la conciencia rarefacta de su creador en una magnífica ilustración temática de lo que está por venir. Posiblemente el movimiento suponga, sin excepción, *huida (de y en busca de)*, un solo movimiento de rechazo y de atracción que Elsa sintetiza en su relación con Achard. La *berida* que distinguimos en Juan Forn lacera por todos, es el Crucificado construido por el novelista como recordatorio de que no hay cura, lo cual abre la posibilidad de redención. *Los hijos*, África y Ludovico en *Epitalámica*, no pueden ser padres sublimando este deseo en la producción de dinero y de placer sexual (tampoco es casual que los protagonistas de «Historia de un día» tengan descendencia, al contrario que en la serie grotesca). Con *Dominio* las razones del sometimiento refinadamente bárbaro se justifican desde la búsqueda de la felicidad ajena. La siguiente novela acaba con la separación entre lo humano y el mundo natural, confraternizando la materia en un todo perversamente panteísta: *bermano animal* como axioma de un franciscanismo quintaesenciado que solidariamente no deja nada en pie. Y Dagoberto, con su sabiduría como *legado* al que quisiera escucharle y practicar por fin la fe en la redención del Uno.

En suma, en «Primer testamento» nace una problemática voz monológica que torpedea de interrogaciones toda la obra mureniana, siendo los motivos arriba mencionados condensaciones de tales preguntas. De acuerdo con *El mito de Sísifo*:

Un pensamiento profundo está en continuo devenir, se amolda a la experiencia de una vida y le da forma. De la misma manera, la creación única de un hombre se fortalece en sus rostros sucesivos y múltiples que son las obras. Las unas completan a las otras, las corrigen, las recuperan, y también las contradicen¹⁰¹.

Teniendo en cuenta lo anterior, localizar el tema del absurdo en la primera novelística significará cumplir con los siguientes objetivos:

En primer lugar, analizar el papel que juega cada uno de los narradores, puesto que serán los portavoces del sentimiento de absurdidad que vivan los protagonistas. Tal como hemos mencionado y se volverá a recordar, la desmedida intrusión del narrador desde el principio de la serie invita a reflexionar sobre la intrusión a su vez de la ideología autoral y en torno a la tensión monologismo-polifonía.

Seguidamente, localizaremos las escenas de las novelas donde se abra la puerta a la sensibilidad absurda. Los escritores latinoamericanos también son susceptibles de crear este

¹⁰⁰ *Homo atomicus*, op. cit., p. 39.

¹⁰¹ *El mito de Sísifo*, p. 144.

tipo de climas para sus personajes. Si ocurre en París, puede pasar en Montevideo o Buenos Aires. Por ello, dentro de este objetivo también se impone la relación de las novelas de Murena con la ficción existencialista nacida dos décadas atrás. En el imaginario de este subgénero figura la experiencia del absurdo como núcleo de las historias narradas, por lo que creemos evidente la influencia del existencialismo y su elaboración literaria en «Historia de un día».

Asumiendo que existe un contagio de forma y contenido de la novela existencialista, percibimos asimismo el linaje del tercer libro de la trilogía con el tipo de narración conocido como *Künstlerroman* o «novela de artista». Trataremos entonces de pensar estas relaciones y su vinculación con el tema del absurdo.

En cuanto a la redención que sujeta las novelas a partir de 1969, hemos de dirimir si el autor se sitúa ante la problemática contemporánea como escritor absurdo o escritor existencial, haciendo esta cuestión de puente con el absurdo. La respuesta tiene para nosotros especial trascendencia, y enlaza con dos momentos cruciales en el pensamiento de Occidente, señeros en las décadas de los cincuenta y sesenta. Tanto el existencialismo como la entrada del posmodernismo se reflejan en las dos series, pero lo interesante será constatar cuál es el camino que toma el escritor ante estos fenómenos; si ante tal disolución de credos y referencias opta por el quietismo, o trabaja en su propia rebelión. Entre ética y contenido religioso no hacemos diferencia en este contexto. Leemos a Murena desde el axioma de su religiosidad conflictiva; entonces, ¿cuál es su ética?

A estos objetivos principales se adhieren otras preguntas: ¿qué dirección toma la teleología mureniana? ¿Se embarca en un rumbo único? ¿Es compatible la práctica de una teleología, de la fe en la redención, con la confesión apocalíptica del último libro?

Demostraremos, en suma, que no hay *telos* en Murena sin discurso sobre Dios. Hablaremos, pues, de una novelística teológica.

2 ABSURDO

*... pasando por el cielo de los vicios es como se gana el
infierno de la virtud.*

Franz Kafka

*... siamo contenti? Son dio, ho fatto questa
caricatura.*

Friedrich Nietzsche, Turín, 1889.

2 ABSURDO

Héctor Álvarez Murena se presenta como novelista en un año que conserva en gran medida la atmósfera de sus novelas ambientadas una década atrás¹. La sociedad está radicalmente polarizada según su adhesión o rechazo al comandante Perón y los incidentes violentos en las calles son frecuentes. En septiembre de 1955, después del levantamiento a principios de verano de una facción antiperonista del ejército que mata a cientos de civiles en el centro de Buenos Aires, se impone una dictadura autodenominada Revolución Libertadora que se prolongará los tres años siguientes. A pesar del momento convulso, la editorial Sur, flagrante opositora de los justicialistas, continúa inalterable su política editorial sacando a la luz títulos nacionales y extranjeros, en español y traducciones, muchos de ellos de cierto talante liberal, conservando la distancia tanto de la heterodoxia de izquierdas como de los lares derechistas. En Sur publicará el escritor sus tres primeras novelas.

Es imprescindible tener en cuenta las características de la atmósfera política de la época para adentrarnos en el mundo creado en «Historia de un día». Aunque hayamos concluido en los apartados anteriores que no debemos pensar en Murena como uno de los llamados «escritores comprometidos», las repercusiones de la llegada al poder de Juan Domingo Perón son insoslayables hasta para un pensador que busca el anacronismo para su obra. Los tres títulos de la fase de novela realista darán fe de la decepción del escritor como ciudadano y pensador ante el enorme respaldo con que cuenta la figura del nuevo presidente².

La idea de Murena se encamina a despojar lo máximo posible de acción la primera novela en proyecto, hasta que se decide por el formato realista, más amable y acogedor para el lector³. A pesar de descartar la intención de escribir novela sin acción, la recepción de los tres títulos no es excesivamente entusiasta. El sector crítico dominante encuentra las obras

¹En 1955 un golpe militar termina con el segundo gobierno del Partido Justicialista comandado por Juan Domingo Perón. Hasta ese año la figura de Perón ha dominado la arena política argentina durante una década, en una primera fase desde sus cargos de Secretario del Ministerio de Guerra y de la Secretaría del Estado -hasta que le obligan a dimitir, en 1945-, y desde 1946, como Presidente electo de la nación, reelegido en 1952.

² Cruz, Jorge, *op. cit.*, p. 1134. «Para Murena el peronismo es odio, grosería y, sobre todo, una manifestación de resentimiento» en Suárez Hernán, Carolina, *op. cit.*, p. 64.

³ «La realidad es pobre, y el hombre debe inventarla constantemente. De modo que sospechaba que para expresar cualquier realidad es necesario descartarla en gran medida, borrarla, sustituirla: mi lema fue la mayor arbitrariedad que lo posible tolera», se percató del error, «tirá esas páginas y reestructuré la novela sobre la base de que una novela puede permitirse todo mientras no atente contra el principio de cautivar y entretener con lo que en ella se narra», palabras de Murena en *Criterio*, Buenos Aires, febrero de 1956 recogidas por Martínez Palacio, Javier, *op. cit.*, p. 4.

demasiado alejadas de la realidad contemporánea⁴. La estrategia para construir un trasfondo político en unas narraciones que se cuidan de no cultivar una prosa comprometida se logra dibujando unos protagonistas desvinculados de la escena política pero que se ven tocados por los acontecimientos derivados de las convulsiones sociales. Esto les impide ser meros espectadores. La conflictividad social del momento entra en las vidas de estos personajes paralelamente al desarrollo de otras pugnas de carácter personal. Así, el peronismo se refleja en la serie como una proyección de sus conflictos internos⁵, intemporales o eternos (independientes de la existencia de un posible Perón), inherentes a la condición del sujeto moderno⁶.

La variedad de personajes secundarios, apenas esbozados, ofrece un muestrario de individuos representativos de los estratos sociales de la capital argentina. Y, tanto los narradores en tercera persona, como Juan Forn, deciden, con su forma de relatar y describir, quiénes son los malos y los no tan malos de las historias, a partir de las simpatías que inspiren según leamos en sus epítetos, encomios o sarcasmos. A través de los personajes, de los sucesos seleccionados propios de la época, de los matices de los primeros dos narradores y de los contundentes asertos de Juan Forn, la valoración del peronismo es claramente negativa⁷.

Cuando aparece *La fatalidad de los cuerpos* en 1955 ni el autor ni la editorial dan cuenta de que la novela vendrá seguida de otras dos que completan la misma historia. Es con *Las leyes de la noche* (1958) cuando se informa de la voluntad de «trilogía». Y con *Los herederos de la promesa* (1965) se vuelve a omitir que se trata de un conjunto. Hay que ser cuidadoso, no obstante, con las nociones de trilogía, o de tríptico por las que apuesta algún crítico⁸. Esta última, con la cautela requerida, nos parece más apropiada por la noción de simultaneidad

⁴ Los integrantes de *Contorno* le achacan poco compromiso con el izquierdismo antiperonista, así como cierta impronta individualista, y por tanto cercano a posturas liberales, «conserva su conexión con el exterior pero lo adultera como cuando establece una oposición entre lo individual y lo colectivo, disyuntiva gracias a la cual viste lo individual de suprema delicadeza y lo colectivo de la máxima brutalidad». Jitrik, Noé, «H. A. Murena», en *Seis novelistas argentinos de la nueva promoción*, Cuadernos de Versión, Mendoza, 1959, p. 62, citado por Patricia Esteban García, *op. cit.*, p. 236.

⁵ Poggiere, Diego, «Historias de un día: la realidad estallada», *op. cit.*, p. 3.

⁶ Para el crítico Ángel Rama el término «fatalidad» unifica la producción de Murena en esta época, refiriéndose tanto a las tres novelas como a la producción ensayística que produce paralelamente: «la afirmación de un conjunto de fuerzas eternas e invariantes que rigen al mundo y a la reflexión sobre el mundo. El ángulo de visión no se limita a reconocer la permanencia sino que busca aquellos puntos propicios de su manifestación y, complementariamente, investiga su recurrente aparición en el pasado. Es de algún modo la lección “fatal” del pasado la que resulta repuesta en esta literatura», Ángel Rama, *op. cit.*, p. 189.

⁷ Se critica por reflejar los movimientos ciudadanos properonistas a través de representaciones semejantes a caricaturas «La inconsciencia y la impersonalidad de las masas, su irracionalidad reiterada, su desprecio de los matices, su violencia, son mostradas por Murena con el desprecio y el temor con que la mayoría de los intelectuales liberales han contemplado tales manifestaciones». Borello, Rodolfo A., *op. cit.*, p. 187.

⁸ Poggiere, Diego, «Historias de un día: la realidad estallada», *op. cit.*, p. 3.

que transmite. Novela coral, pues, en tres partes, que cuenta sucesos desde distintas perspectivas en las se profundiza en diferentes vidas y sus entornos según quién protagonice la historia, y donde algunos personajes participan de las tres novelas⁹. Es cierto que, como dice Poggiese, la perspectiva de los hechos difiere según el protagonista que los contempla¹⁰, pero es común en todas el reflejo de la óptica de Héctor Murena ensayista; en el autor no hace mella la persistente denuncia de la crítica a la voz despótica y manipuladora de sus narradores.

La simultaneidad propia de un tríptico no es totalmente simétrica en el caso de «Historia de un día». Es decir, la trama de *Las leyes de la noche*, segunda novela, empieza antes de que Elsa conozca a Alejandro Sertia (protagonista de *La fatalidad de los cuerpos*), y es a partir del capítulo 42 hasta el final cuando acontece el primer encuentro entre Elsa y Alejandro, la enfermedad de este, y su accidente mortal; por tanto, en tres capítulos de la segunda novela se sintetiza toda la historia de *La fatalidad de los cuerpos*, desde la óptica, esta vez, de un narrador «aliado» con Elsa. Es más arriesgado determinar con exactitud los cruces de tramas entre *Los herederos de la promesa* y las entregas anteriores. Juan, voz principal del último libro, informa del embarazo de Clotilde y opina de sus padres, pero se omiten escenas que sí aparecen desde las otras perspectivas.

La decisión de planear una serie de tres obras se toma bajo el modelo de la *Divina comedia* de Dante¹¹. Puede tomarse este dato como aviso de que quizás el adjetivo de realista aplicado a estas obras resulta vago, o poco adecuado. A medida que el lector avanza en la historia traspasa capas alegóricas tejidas con intertextualidad y simbología de diferentes tradiciones, que culminan en prolongadas escenas rayanas en lo carnavalesco del delirio monológico del último narrador¹².

Para nuestro rastreo de la sensibilidad absurda, Alejandro Sertia, Elsa Ferrero, Juan Forn y Clotilde Sertia son los personajes determinantes que sustentan el universo de «Historia de un día». Los tres primeros repartidos como protagonistas formales de cada

⁹ Novela coral o «polifónica», si seguimos la calificación de Baquero Goyanes, que refiriéndose al Cuarteto de Alejandría de Lawrence Durrell observa especialmente en las tres primeras partes de la tetralogía una forma *polifónica*, por las distintas voces que conducen cada libro, igual en el tríptico de Murena; Baquero Goyanes, Mariano, «Desorden y digresiones», *Estructuras de la novela actual*, Madrid, Castalia, 1995, p. 94.

¹⁰ *Ibid.*, p. 3.

¹¹ Citado en Zaragoza, Cecilia, *op. cit.*, p. 348.

¹² Hemos recogido la idea de Patricia Esteban, advierte de la constante referencia que supone el universo dantesco en toda la producción novelística mureniana «con una profundización en lo infernal que se hará aún más patente en su siguiente ciclo, “El sueño de la razón”», Patricia Esteban García, *op. cit.*, p. 232. Andrés Amorós en su análisis de la práctica novelística del siglo XX encuentra en estos «esqueletos estructurales» un tipo de teoría del ser o de metafísica; pero, advierte Amorós, se corre el riesgo de que la novela se convierta en tratado si no predomina una intención artística sobre el ideario del mismo escritor. Amorós, Andrés, *Introducción a la novela contemporánea*, Cátedra, Madrid, 1981, p. 135.

parte de la serie, y Clotilde como un calculado contrapeso al juicio pesimista que se ha ido acumulando en el transcurso de la lectura de los tres libros, y que tiene como cumbre el personaje de Juan Forn. Según María Inés Lagos, Murena lanza a sus personajes en una carrera hacia la condición ultranihilista¹³. Cada uno alcanza un estadio diferente en la búsqueda, pudiendo encontrarse el equilibrio al final de la historia, en un sorprendente cierre con final feliz¹⁴. Sea cual sea la senda que cada uno escoja o siga sin remedio, el camino es arduo sin excepción, con paradas, o estancias perpetuas, en la conciencia de absurdo.

En cualquier caso, el cuarteto (y sus comparsas) agrupan las bases de un universo en el que poner en juego las cuestiones suscitadas en sus ensayos: la polis y la esfera íntima, el cruce entre lo público y lo privado, las contradicciones entre la evidencia contundente del vacío como horizonte y el reclamo de la escurridiza esperanza.

2.1 Sísifo como método

No vemos descabellado considerar a Antoine Roquentin como uno de los grandes experimentadores del Absurdo:

La palabra Absurdo nace ahora de mi pluma; hace un rato, en el jardín, no la encontré, pero tampoco la buscaba, no tenía necesidad de ella; pensaba sin palabras, *en* las cosas, *con* las cosas. El absurdo no era una idea en mi cabeza, sino aquella larga serpiente muerta a mis pies, aquella serpiente de madera. Serpiente o garra o raíz o garfa de buitres, poco importa. Y sin formular nada claramente, comprendía que había encontrado la clave de la Existencia, la clave de mis Náuseas, de mi propia vida. En realidad, todo lo que pude comprender después se reduce a este absurdo fundamental. Absurdo: una palabra más, [...] ¹⁵.

El protagonista de *La náusea* concentra como un perfecto paradigma los rasgos del personaje existencialista. No es casual que esta fuera una novela gestada en la década de los treinta; los años de entreguerras destilan el caldo de cultivo para una literatura del absurdo, recuperando el concepto que ya había sido elaborado en el siglo anterior por el precursor del pensamiento existencialista, el danés Søren Kierkegaard. Podría considerarse la filosofía del absurdo como derivación de la lógica del existencialismo que aparece en la escena literaria con *La náusea* de Jean-Paul Sartre en 1938 y *El extranjero* de Albert Camus en 1942. En ambas novelas se refleja la contradicción patente entre las expectativas humanas y una

¹³ Lagos, María Inés, *H. A. Murena en sus ensayos y narraciones: De líder revisionista a marginado*. Santiago: Instituto Profesional del Pacífico, 1989, p. 84.

¹⁴ Hay interpretaciones encontradas, como es lógico. De la exégesis de Lagos, que concluye que los personajes buscan la «unidad consigo mismo y con el mundo», «un nuevo equilibrio entre el espíritu y el instinto» (pp. 74 y 75); a la lectura de Reinaldo Ayerbe-Chaux en la que se postula que la serie tiene como meta ilustrar la búsqueda del yo y de la identidad, dejando de lado el mundo exterior, en Ayerbe-Chaux, Reinaldo, «Aspectos de la temática de Héctor A. Murena», *Symposium*, Syracuse, n° 27, 1973, p. 295.

¹⁵ Sartre, Jean-Paul, *La náusea*, trad. Aurora Bernárdez, Alianza, Madrid, 2012, pp. 206 y 207. (El subrayado es de J.-P. Sartre)

existencia baldía. Los dos escritores dedican obras de no ficción a esta temática: *El ser y la nada* (1943) y *El mito de Sísifo* (1942) servirán de complemento teórico a las novelas de corte existencial que las anteceden.

Existe un trabajo previo de ensayo filosófico alrededor de la noción de absurdo de la existencia en el que se apoyarán Sartre y Camus. Cuando un siglo antes Sören Kierkegaard deduce que mi existencia no puede ser exteriorizada para su observación como un objeto porque nada queda fuera de ella, dice que *nada* queda fuera de la existencia, la cual no es más que relación a la *trascendencia*¹⁶. Existir conlleva un «más allá» que se presenta como *nada*, la «nada de la que nos hablan los místicos; lo que se hace (no-)presente es la absoluta trascendencia de lo envolvente»¹⁷. En palabras de Kierkegaard:

En este estado hay paz y reposo; pero hay al mismo tiempo otra cosa, que sin embargo no es guerra ni agitación –pues no hay nada con que guerrear. ¿Qué es ello? –Nada. Pero ¿qué efecto ejerce? –Nada. Engendra angustia¹⁸.

El autoesclarecimiento de la existencia misma, el *raro instante*, en el que somos libres de asumir la libertad y la situación («la existencia *es* la situación y *es* la libertad»¹⁹), el punto en el que (y cuando) convergen ambos vectores, es el lugar y momento en el que *existimos*.

Karl Jaspers recoge algunas de las ideas del filósofo danés: las situaciones en las que se hace patente la trascendencia²⁰ –por la patencia paralela de la existencia, (los raros instantes)– son las que nos dan un espacio de verdadera libertad, cuando en la posibilidad de decisión hay desgarramiento, responsabilidad, dolor, finitud, culpa²¹. Serán las llamadas por el filósofo alemán «situaciones límite». Para Karl Jaspers «la filosofía de la existencia» es aquel tipo de práctica filosófica que ha sido olvidada, pero que hay que recuperar como primigenia; se trata de la clase de filosofía que se propone «sorprender a la realidad en su surgimiento originario y aprehenderla del mismo modo que yo me aprehendo en mi obrar interno mediante una autorreflexión»²².

Para estas situaciones límite Jean-Paul Sartre reserva en *El ser y la nada* el término ya usado por Kierkegaard de «angustia»: ser consciente de la contingencia del proyecto vital.

¹⁶ Martínez Marzoa, Felipe, *Historia de la filosofía vol. II*, Istmo, Madrid, 1973, p. 454.

¹⁷ *Ibid*, p. 454.

¹⁸ Kierkegaard, Sören, *El concepto de la angustia*, Alianza, México D. F., 1952, p.46.

¹⁹ Martínez Marzoa, Felipe, *op. cit.*, p. 454.

²⁰ Una trascendencia «englobante» («envolvente» ha dicho Martínez Marzoa parafraseando a Kierkegaard), distinta a nosotros, que nos encierra en sí, según Jean Wahl, *Historia del existencialismo*, La Pléyade, Buenos Aires, 1971, p. 20.

²¹ Martínez Marzoa, Felipe, *Op. Cit.*, p. 455.

²² Jaspers, Karl, *Filosofía de la existencia*, trad. Luis Rodríguez Aranda, Planeta de Agostini, Barcelona, 1984, p. 7.

Percibir la contingencia equivale a percibir la libertad absoluta «lo mismo que la patencia de la *nada*, que es el ser-conciencia de la conciencia»²³.

[...] el hombre toma conciencia de su libertad en la angustia, o si se prefiere, la angustia es el modo de ser de la libertad como conciencia de ser, y en la angustia la libertad está en su ser cuestionándose a sí misma²⁴.

Desde la perspectiva de las investigaciones de Edmund Husserl, Jean-Paul Sartre analiza el *cogito* y, concibiendo la conciencia como nada en sí, sino como conciencia de algo (otra cosa que no es ella misma), termina derivando dos conceptos. Al ser propio de aquello *de* lo cual la conciencia es conciencia lo denomina «ser en sí»; «ser para sí» es el contenido de la conciencia misma²⁵. El ser humano sería esa entidad que no asume la irreductibilidad de la separación entre «ser en sí» y «ser para sí»²⁶. Jean Wahl sintetiza certeramente este encuentro:

[...] por la pereza y por la presión social, permaneceremos en un estado en que no estamos en relación con nosotros mismos [...] solo cobramos conciencia de nuestra propia existencia, solo podemos ascender a ella atravesando ciertas experiencias como la de la angustia, que nos conduce hasta el trasfondo de nada sobre que se yergue nuestro ser²⁷.

En 1945 Jean-Paul Sartre aclarará que el movimiento existencialista se dividía, desde su punto de vista, en dos vertientes: los cristianos, de confesión católica (Karl Jaspers y Gabriel Marcel) y los ateos, con Heidegger y él mismo entre otros²⁸. *El ser y la nada*, en concreto, nace de lo aprendido por Jean-Paul Sartre en Alemania unos años antes. Allí conoció la fenomenología de Husserl y una suerte de existencialismo entroncado con la corriente fenomenológica que un joven filósofo alemán había plasmado en su libro *Ser y tiempo* (1927). Para Martin Heidegger el «sí mismo» cotidiano de «ser ahí» (*Dasein*) es el «uno mismo»²⁹, el ser cotidiano, trascendente en Husserl, que vive *con* el resto, con las «habladurías»³⁰, y la «avidez de novedades»³¹. El «sí mismo» de Heidegger es el «ser en sí» de Sartre, al que debemos acceder para conocer qué es realmente «ser». Pero

Cuando el «ser ahí» descubre y se acerca realmente al mundo, cuando se abre a sí mismo su ser propio, siempre tiene lugar este descubrir el «mundo» y abrir el «ser ahí» como un quitar de en medio

²³ Martínez Marzoa, Felipe, *Op. Cit.*, p. 457.

²⁴ Sartre, Jean-Paul, *El ser y la nada: Ensayo de ontología fenomenológica*, trad. Juan Valmar, Altaya, Barcelona, 1993, p. 64.

²⁵ *Ibid.*, p. 455 y 456.

²⁶ *Ibid.*, p. 457.

²⁷ Wahl, Jean, *op. cit.*, p. 22.

²⁸ Sartre, Jean-Paul, *El existencialismo es un humanismo*, Huascar, Buenos Aires, 1972, p. 14.

²⁹ Heidegger, Martin, *El ser y el tiempo*, trad. José Gaos, FCE, 2000, p. 146.

³⁰ *Ibid.*, p. 186.

³¹ *Ibid.*, p. 188.

los encubrimientos y oscurecimientos, como un destruir las desfiguraciones con que el «ser ahí» se echa el cerrojo a sí mismo³².

Si no descubrimos el «sí mismo» del *Dasein* (su «ser en sí»), no «soy» «yo», en el sentido del «sí mismo» peculiar, sino los otros, en el modo del «uno», y se obvia el fenómeno mismo del mundo, en su lugar aparecen las cosas, «ante los ojos». Esta «mismidad» del «sí mismo» se encuentra «separada de un abismo ontológico de la identidad del yo que se mantiene en medio de la multiplicidad de las vivencias»³³. El sujeto empírico logra entonces desvelar su ser mismo al desprenderse de su identidad (de su identidad *con* los otros). En palabras de Maurice Blanchot, en *El espacio literario*:

El hombre toma conciencia de sí mismo como separado, ausente del ser; toma conciencia de que su esencia proviene del no ser. Por patético que sea, este momento sustrae lo esencial. Que yo no sea nada quiere decir, ciertamente, que «me mantengo en el interior de la nada», y esto es sombrío y angustiante, pero también expresa la maravilla de que la nada es mi poder, que yo *puedo* no ser: de aquí proviene la libertad, dominio y futuro del hombre³⁴.

Los conceptos manejados en estas definiciones cuentan con la dificultad de los términos abstractos, que por un amplio espectro semántico son proclives a interpretaciones antagónicas. El existencialismo y su arsenal terminológico será igualmente objeto de posturas dispares que se acogen bajo la misma etiqueta, y a reproches desde fuera de la corriente por malinterpretar sus postulados. Sartre, que se consideraba existencialista al contrario que Camus, defiende el movimiento con *El existencialismo es un humanismo* (1945) y *¿Qué es la literatura?* (1948). En estos dos libros comienza a asentarse la distancia entre las concepciones de la «existencia» para Sartre y para Camus, quien ya en *El mito de Sísifo* señala los defectos en los que para él incurre el filósofo existencial.

Camus no se conforma con el valor epistemológico de lo vivido, no le preocupa la existencialidad de la Existencia [...]. A él solo le interesa la carencia de sentido con que topa, ese sentirse fuera de toda posibilidad de relación, y aún esto, solo como algo que hay que superar³⁵.

La imagen sugerida por el «exilio» («sentirse fuera de toda posibilidad de relación») es socorrida por los dos escritores como metáfora de la ontología que defienden. Pero si para Sartre exilio significa una condición estática y horizontal, para Camus, fiel a la etimología de la palabra, el término se relaciona con el subir y el caer³⁶, con dinamismo y movilidad. Así pues, los distintos frentes para encarar la «existencia» tanto en los existencialistas declarados

³² *Ibid.*, p. 146.

³³ *Ibid.*, p. 147.

³⁴ Blanchot, Maurice, *El espacio literario*, trad. Vicky Palang y Jorge Jenkis, Paidós, Buenos Aires, 1969, p. 240.

³⁵ Pollman, Leo, *Sartre y Camus. Literatura de la existencia*, trad. Isidro Gómez Romero, Gredos, Madrid, 1973, p. 169.

³⁶ «Exilio», sustantivo del verbo «ex-silire» (saltar fuera de). El exilio resultado de la acción de saltar fuera de un medio que nos acogía. Pollman recuerda el tópico de la «caída», en Pollman, Leo, *op. cit.*, p. 170, en nota a pie.

como en los que reniegan de esta categorización cristalizan imperiosamente en adscripciones políticas dado el estado de cosas del momento: la posguerra incandescente en la década de los cuarenta. Un posible clímax de esta situación puede fijarse en la celebérrima *querelle* Sartre-Camus.

En 1945 se funda la revista *Les Temps Modernes* por iniciativa de Jean-Paul Sartre, Simone de Beauvoir y Maurice Merleau-Ponty. En la declaración de principios e intenciones de la publicación se remarca la necesidad de posicionamiento del escritor frente a la postura predominante de los intelectuales burgueses tentados, y hasta dignificados, por la irresponsabilidad en la práctica de su arte³⁷. La misma revista publica en julio de 1951 uno de los capítulos del futuro ensayo de Camus *El hombre rebelde* que aparecerá un año más tarde³⁸; se trata de un texto que reivindica a Nietzsche arrebatándolo de las manos del nacionalsocialismo alemán, y en el que no se vislumbra el tono beligerante del futuro ensayo contra la defensa de la violencia que hacen los comunistas. *El hombre rebelde* efectivamente muestra de qué lado se sitúa el argelino, prefiriendo la sublevación frente a la revolución, la cual esclaviza a los rebeldes bajo un marco teórico y que justifica la pérdida de vidas por una determinada causa (la comunista). La reseña al libro en *Les Temps Modernes* no es halagüeña, más bien nada en un tono ácido e irónico³⁹. Tras un enconado intercambio epistolar entre el argelino y Sartre muere su amistad para abrir una dicotomía en la que los intelectuales occidentales deben demarcarse: a favor o en contra de «aquellos que justificaban el asesinato, los cómplices intelectuales del comunismo, aquellos que lo racionalizaban para el resto del mundo»⁴⁰.

La reivindicación de Albert Camus de lo absurdo como valor (volviendo a 1942 y al objeto de estas páginas) y de aquellos que defienden este estado luchando contra la razón (la tradición del «pensamiento humillado»⁴¹) le lleva a recordar a algunas de estas figuras y

³⁷ Sartre, Jean Paul, «Presentación de *Les Temps Modernes*», *¿Qué es la literatura?*, trad. Aurora Bernárdez, Losada, Buenos Aires, 1969, p. 7 y 8. Queremos añadir algunos postulados de los editores, que incidirán en las discusiones del orbe intelectual bonaerense, y por ende, en la producción de Murena. Dice Sartre: «El escritor tiene una situación en su época; cada palabra suya repercute. Y cada silencio también [...]», p. 10; «En resumen, nuestra intención es contribuir a que se produzcan ciertos cambios en la sociedad que nos rodea»; «[...] nos limitaremos a felicitarnos de haber vuelto a encontrar la tranquilidad de conciencia profesional y de que, al menos para nosotros, la literatura haya vuelto a ser lo que nunca debió dejar de ser: una función social», p. 12 y 13.

³⁸ A principios del mismo año publica en *Cahiers du Sud* otro extracto del mismo libro: una crítica a Lautréamont que se desarrolla con un ataque a los surrealistas, cf. Aronson, Ronald, *Camus y Sartre*, trad. Juan Pérez Moreno, Universidad de Valencia, Valencia, 2006, pp. 185 y 186. Sobre el ensayo de Camus aparecido en 1952, en español existe, entre otras, la versión de Josep Escué, *El hombre rebelde*, Alianza, Madrid, 2001.

³⁹ Cf. Aronson, Ronald, *op. cit.*, pp. 193-209.

⁴⁰ *Ibid.* p. 203.

⁴¹ *El mito de Sísifo*, *op. cit.*, «dos sistemas paradójicos que se las arreglan para que se tambalee la razón», p. 38.

sus aportaciones a la causa del absurdo, «o, a lo menos, y el matiz es capital, [al] pensamiento irracional y religioso»⁴².

De Jaspers a Heidegger, de Kierkegaard a Chestov, de los fenomenólogos a Scheler, en el plano lógico y en el plano moral, toda una familia de ingenios emparentados por la nostalgia, opuestos por sus métodos o sus fines, se han empeñado en cerrar el camino real de la razón y en volver a encontrar las rectas sendas de la verdad. [...] Todos partieron de este universo indecible donde reinan la contradicción, la antinomia, la angustia o la impotencia⁴³.

Estos ingenios comparten la lucidez para entrever el clima absurdo originado en el choque entre la interpelación del ser humano y «el silencio irrazonable del mundo»⁴⁴, impacto que se da con inusitada fuerza en este contexto, mediados del siglo pasado, donde incluso a algunos movimientos artísticos se los bautiza con este concepto.

2.1.1 La novela existencialista

La teoría literaria se aventuró a acuñar un nuevo subgénero para catalogar el tipo de novelas que compartían rasgos y que parecían resultado de las teorías existencialistas en boga. La «novela existencialista» debía manifestar el carácter subjetivo, dramático y ambiguo de la experiencia metafísica, narrando principalmente con imágenes, la proyección de un estado de conciencia⁴⁵. Para acercarnos a una posible definición, leamos el postulado de Albert Camus en el apartado «Filosofía y novela» de *El mito de Sísifo*, que parece destinado a delimitar conceptualmente esta clase de producciones literarias:

El pensamiento abstracto alcanza por fin su soporte de carne. Y, al mismo tiempo, los juegos novelescos del cuerpo y las pasiones se ordenan un poco más según las exigencias de una visión del mundo. Ya no se cuentan «historias», se crea un universo. Los grandes novelistas son novelistas filósofos, es decir, lo contrario de escritores de tesis⁴⁶.

Según Albert Camus, entran en esta categoría Balzac, Sade, Melville, Dostoievski o Kafka, entre otros, algunos de los cuales la crítica actual no los consideraría existencialistas en absoluto. Pero todos ellos escriben con imágenes más que con razonamientos, apostando por la experiencia sensible antes que por cualquier clase de explicación⁴⁷. Como se adelantó en la Introducción (*vid.* 1.2) con las palabras de Pierre Bourdieu, lo filosófico se divulga, llega a un público no especializado, y los problemas del pensamiento se imbrican en las vidas cotidianas de los personajes novelescos,

⁴² *Ibid.*, p. 39.

⁴³ *Ibid.*, p. 39.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 44.

⁴⁵ Torre, Guillermo de, *Ultraísmo, existencialismo y objetivismo en literatura*, Guadarrama, Madrid, 1968, pp. 152 y 153. Advertimos que Guillermo de Torre se resiste a clasificar el existencialismo como movimiento literario: «ni sus orígenes ni sus propósitos últimos encajan en el plano literario», aunque, prosigue, los medios que el existencialismo emplea para expresarse pasan claramente por lo literario; finalmente opta por el término algo más cauto de «tendencia», p. 155.

⁴⁶ *El mito de Sísifo*, p. 129.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 129.

al entrar en la primera persona del singular las cuestiones vitales, humanas, permanentes, estas se colorean de un patetismo metafísico. Se ha reemplazado, por ejemplo, el problema de «la muerte» por el de «yo muero»⁴⁸.

Guillermo de Torre, desde una perspectiva que encontramos interesante por no encontrarse en el meollo de la «tendencia existencialista», comenta cómo estos nuevos razonamientos filosóficos llegaron a afectar a la escena literaria.

[...] resultó curioso observar cómo una doctrina, «la menos escandalosa, la más austera, destinada estrictamente a «técnicos y filósofos» (según palabras del propio Sartre) suscitara tales revuelos y equívocos. Ciertamente, en última instancia, que una cosa es la doctrina, a cuya entraña no es tan hacedero llegar, y otra cosa la representación que todos alcanzan de un mundo sacudido, de unos personajes turbios como los que viven en las ficciones existencialistas⁴⁹.

Centrándonos en los rasgos estrictamente definidores de la novela existencialista, se puede empezar comparando el subgénero que nos ocupa con la ficción realista. Si esta cuenta con protagonistas a los que ciertamente se les da un amplio margen de independencia, la narración existencialista privilegia una subjetividad crítica cuya fuente se fija por lo común en un protagonista que acapara buena parte del contenido de la obra. La individualidad, en efecto, cuenta como rasgo característico de este género; pero se ha de subrayar que hablamos de una individualidad necesariamente inscrita en un momento histórico, en su prosa se «proyecta un yo en crisis en el contexto de una sociedad enferma con el objetivo de que el lector tome conciencia de su vida»⁵⁰. Así ocurre en diferentes grados con los protagonistas de la trilogía objeto de estudio; los tres personajes centrales, sin ser activos políticamente, se ven afectados por el mundo exterior de sus escenarios respectivos, y de su subjetividad emanan diferentes grados de implicación y de elaboración de esa situación histórica.

Los argumentos de este tipo de ficciones gozan de mayor verosimilitud que las novelas descriptivas de las andanzas de un héroe decimonónico; el héroe existencialista puede pecar de vulgaridad, no hace gala de virtudes sobresalientes, y suele destacar por cuestionar su propia existencia y la realidad que se le ofrece como tal⁵¹. Las anteriores son palabras que parecen destinadas a cualquiera de los héroes de la trilogía.

Formalmente, se trata de una narración que bebe en parte de un tipo de novela norteamericana que empieza a despuntar en esos años. John Dos-Passos o William Faulkner son mencionados en los escritos de los principales teóricos del movimiento filosófico. Además de temas y motivos (el malestar anímico tras la primera posguerra o la

⁴⁸ Torre, Guillermo de, *op. cit.*, p. 161.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 154.

⁵⁰ Jiménez Martínez, Mauro, *Teoría y crítica de la novela existencialista*, Tesis doctoral, dir. Antonio García Berrio y Francisco Chico Rico, Universidad Complutense de Madrid, 2011, p. 25.

⁵¹ *Ibid.*, p. 29.

alienación fruto del auge de la técnica), de la narrativa norteamericana adoptan ciertas técnicas de composición, como el flujo de conciencia o la inclusión de la oralidad con elementos de jerga vulgar⁵².

Estas particularidades formales son propias de una intención recta de reflejar la realidad; es decir, nos encontramos lejos de la ficción de carácter fantástico. La novela existencialista, por definición, navega en el realismo, tanto para analizar lo que se considera real, como para que el lector reconozca el mundo representado en la obra⁵³; pero de un realismo subjetivista (o psicologista, heredero de Dostoievski) donde la realidad no es otra que la que vive el protagonista. Dicho de otra forma, si la filosofía existencialista usa de la narrativa como medio de construcción de sus teorías, ha de moverse en parámetros realistas. A saber, el existencialismo subraya la *razón narrativa de la existencia*, convirtiendo el discurso narrativo en dimensión fundamental de aquello que describe: la existencia como relato de la existencia⁵⁴. La pregunta siguiente puede ser: ¿es el arte vicario del discurso filosófico, o se trata de lo contrario, de una teoría que vive a tenor de la ficción?

La médula de la cuestión puede cifrarse en la equidad de la relación, esto es, si la filosofía predomina sobre la literatura y utiliza a esta como un mero medio, o si la literatura transforma lo filosófico en una expresión ficcional de carácter artístico sin alcances cognoscitivos. Sin embargo, muy probablemente la disyunción se resuelve al contemplar el origen mismo de la expresión: la propia filosofía existencial establece una especial relación con el arte desde sus presupuestos estéticos. El existencialismo filosófico no ejerce sobre el discurso literario una función tiránica de corte contenidista, sino que su propia especulación filosófica se caracteriza por elementos de índole literaria⁵⁵.

Mas, incluso habiendo dedicado un espacio a sintetizar ciertas características del existencialismo en la literatura, no nos atrevemos a incluir la serie «Historia de un día» en esta tendencia. Sí, desde luego, nos inclinamos a considerar que en las tres novelas existen importantes conexiones con este tipo de práctica novelística, amén de las equivalencias evidentes en cuanto a elementos temáticos. El trabajo de Jiménez Martínez puede servir de guía para destacar cinco características delimitadoras de esta clase de novela. Las comentamos seguidamente estableciendo relaciones con «Historia de un día».

⁵² Gilles Deleuze ha trabajado en la función del sujeto «anómalo», que encuentra sobre todo en la literatura angloamericana. El anómalo, (el «outsider», ¿el extranjero?) se localiza en literaturas como las de Henry Melville, D. H. Lawrence o Henry Miller, «el anómalo está siempre en la frontera, en el límite de una banda o de una multiplicidad; forma parte de ella, pero ya está haciéndola pasar a otra multiplicidad, la hace devenir, traza una línea-entre», Deleuze, Gilles, Parnet, Claire, *Diálogos*, trad. José Vázquez Pérez, Pre-textos, Valencia, 2004, pp. 51 y 52.

⁵³ Jiménez Martínez, Mauro, *Teoría y crítica de la novela existencialista*, op. cit., p. 299.

⁵⁴ *Razón narrativa* es un concepto que aparece en *Historia como sistema* de José Ortega y Gasset, Biblioteca Nueva, Madrid, 2001. Se refiere con este término a que vida y literatura acaban coincidiendo: la vida acaba siendo un género literario en tanto proceso del relato de nuestra vida. Esta reflexión entronca con los planteamientos existencialistas posteriores, facilitando así la entrada del existencialismo en la cultura española de posguerra.

⁵⁵ Jiménez Martínez, Mauro, *Teoría y crítica de la novela existencialista*, op. cit., p. 300.

El subjetivismo. El argumento emana de la experiencia del sujeto, en torno a él se organiza la estructura temática y narrativa puesto que la experiencia subjetiva prevalece frente a cualquier perspectiva teórica de raigambre racional-positivista. No hay mundo sin sujeto⁵⁶. No es trivial apuntar a las acusaciones de amoralidad de las que fue víctima esta literatura, interpretando así la falta de credo de sus héroes. Merleau-Ponty admitiría esta acusación siempre que se reconociera que cualquier creación que se somete a una ética ajena a la creada personalmente es asimismo amoral; además, ciertamente la literatura metafísica es amoral, si se parte de que no existe ninguna naturaleza humana apriorística sobre la que basarse para un supuesto comportamiento moral⁵⁷.

El perspectivismo. La crisis existencial (una escena de absurdo, en nuestro análisis) se toma como punto de arranque en las narraciones existencialistas, desde donde se desplegará la historia y alrededor de la que continuarán girando el resto de los elementos de la novela. Lo común es que narre el protagonista, por lo cual el perspectivismo es la nota dominante⁵⁸. En el caso de las primeras novelas de Murena, solo se ajusta a este requisito el tercer libro; no obstante, los otros dos tercios de la serie son narrados por una entidad aliada con los héroes, que en múltiples ocasiones se funde con ellos y describe sus sensaciones y pensamientos logrando que lo que funciona como monologismo efectivo sea a su vez perspectivismo de un narrador omnisciente intrusivo.

Temporalidad y espacialidad. Si para los existencialistas el ser humano existe en la convergencia entre su finitud temporal y su circunstancia espacial determinada, situar en estos ejes al protagonista cobra mayor relevancia si cabe que en otro tipo de novelas. Este es un aspecto más que se suma al trasvase mutuo de material entre la filosofía y la literatura, en este caso, del pensamiento teorizado a la narrativa. Las obras de corte existencial, pues, determinan el comportamiento de sus personajes de acuerdo a las elaboraciones filosóficas de angustia y opresión paralizante. De forma inevitable, a partir de estas experiencias, la proyección de futuro que el héroe calculaba para su propia vida se ve violentamente alterada, y sin sentido⁵⁹. Se transforma la conciencia del tiempo, que con más crudeza de la habitual pasa a ser subjetiva, aumentando la distancia entre el protagonista y el resto del mundo; igualmente, el espacio muta a puro fenómeno, fenómeno que genera la descripción pormenorizada de accidentes geográficos⁶⁰. En «Historia de un día» leemos enumeraciones exhaustivas de elementos que componen calles, algunos paisajes campestres, o la habitación

⁵⁶ *Ibid.*, p. 327.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 331.

⁵⁸ *Ibid.*, pp. 341 y 342.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 395.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 400.

del enfermo. Como consecuencia directa del extrañamiento del sujeto en su espacio-tiempo deriva la soledad⁶¹, rasgo *sine qua non* del héroe tardo-moderno.

La soledad como última verdad de la que el hombre trata de huir constantemente [...]. Antes de encontrarse consigo mismo, el hombre moderno que aparece retratado en la narrativa existencial escapa de sí tomando ocupaciones o buscándose compañías para soportar el paso del tiempo⁶².

El imaginario. Este es un rasgo que entronca con el tema central de este análisis, ya que el absurdo es a su vez un concepto básico para el pensamiento existencialista⁶³. En el imaginario del novelista existencial parece imperativo poner en escena a un personaje encarado con coyunturas que descubren una zona desconocida, trágica y decadente de la existencia, imposible de explicar, y que subraya el hiato «entre el tiempo y el espacio vivido por el sujeto y su explicación racional»⁶⁴. Las crisis existenciales (el «arrebato fenoménico» o el «delirio lúcido») de los tres personajes principales de la trilogía generarán los enfrentamientos entre el sujeto y la desnudez de la existencia.

La disolución de géneros. Debemos reiterar nuestra posición desde la que no nos plegamos a considerar la novelística temprana de Murena como existencialista, aunque hemos visto que una parte importante de las características definitorias de esta clase de novela son cultivadas por «Historia de un día». La última de ellas que propone el estudio de Jiménez Martínez es más que patente en la ficción mureniana. En el apartado dedicado a presentar al autor argentino como novelista (*vid.* 1.3) comentamos el extraño realismo de la trilogía que nos ocupa, la rareza de una prosa que Patricia Esteban ha denominado «pensar narrativo» por la intersección entre ensayo y ficción. La hibridación genérica en las historias existencialistas parece imprescindible en virtud de una óptima representación del mundo desde los postulados de esta corriente de pensamiento. Además del discurso ensayístico, esta prosa acepta de buen grado el formato epistolar, las entradas a modo de diario personal o el discurso de crónica periodística. Salvo esta última, son todas muestras de discursos propiamente *yoístas*, acordes con la importancia del yo para el existencialismo⁶⁵. Así, si la hibridación genérica tiene lugar en *La fatalidad de los cuerpos* y en *Las leyes de la noche* únicamente a través de las digresiones del narrador, que dejan entrever merced al tono ensayístico de estas, un monologismo reflejo del autor, en *Los herederos de la promesa* el despliegue de discursos es evidente, y podemos encontrar, además de la narración en

⁶¹ *Ibid.*, p. 399.

⁶² *Ibid.*, p. 400.

⁶³ *Ibid.*, p. 417.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 421.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 445.

primera persona, fragmentos como diarios, otros escritos con forma de noticia periodística, o narraciones en tercera persona.

Admitiendo, como hemos reiterado, que la serie de novelas «Historia de un día» no se enmarca en la tendencia de novela existencialista ortodoxa (es necesario ser cuidadosos al respecto), sí consideramos que comparte un área sobresaliente de su aspecto formal y estructura temática, especialmente la relacionada con unos héroes que conocen la sensibilidad absurda a través de instantes de crisis, y la referida a la aventura a la que esta circunstancia les transporta. Es por esa razón por lo que la delimitación del concepto de absurdo en las primeras obras de Albert Camus, conformada con la escasa certidumbre de lo que carece de basamento, se ajusta a nuestro material de estudio reacio a una clasificación canónica.

El mito de Sísifo no es más que un ensayo, sin pretensiones originales de instrumento de análisis. Sabiendo esto de antemano, a partir de dicha obra hemos confeccionado *ad hoc* una definición de absurdo para aplicar a las tres novelas objeto de estudio. Creemos que Camus ofrece suficientes trazas en este libro para extraer un marco de interpretación aplicable a una obra literaria desde la sensibilidad absurda.

El estudio seguirá los hitos absurdos encontrados en las novelas teniendo en cuenta las siguientes pautas.

2.1.2 Escenas de absurdo

El absurdo (lat. *absurdus*: fuera de tono⁶⁶) se materializa en determinados estados de ánimo: «el vacío se vuelve elocuente, la cadena de gestos cotidianos se rompe»⁶⁷, «surge el porqué y todo comienza con esa lasitud teñida de asombro»⁶⁸,

[...] y encontramos la extrañeza: darse cuenta de que el mundo es «espeso», entrever hasta qué punto una piedra es ajena, nos es irreductible [...] la suavidad del cielo, los dibujos de estos árboles, pierden al instante el sentido irrisorio con lo que los revestíamos [...]. La primitiva hostilidad del mundo asciende, desde el fondo de los milenios, hacia nosotros. Durante un segundo ya no lo entendemos, pues durante siglos no hemos entendido en él sino las figuras y los dibujos que previamente le aportábamos, y ahora nos fallan las fuerzas para usar ese artificio. El mundo se nos escapa y después vuelve a ser él. Los decorados enmascarados por el hábito vuelven a ser lo que son. Se alejan de nosotros⁶⁹.

Para que se dé una situación que quepa juzgar como absurda ha de darse una comparación. Es decir, no existen hechos absurdos en sí mismos; la sensibilidad absurda surge cuando el

⁶⁶Ferrater Mora, José, *Diccionario de filosofía*, Ariel, Barcelona, 1994, p. 34. Prosigue el artículo: «*absurdus* se equiparaba a *ineptus*, inepto, y también a *stultus*, necio. Se llama habitualmente “absurdo” a lo que está fuera del cauce “normal” y “ordinario”, a lo que está contra el sentido común o se aparta del sentido “común”».

⁶⁷ *El mito de Sísifo*, *op. cit.*, p. 27.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 28.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 29.

individuo se percata del desequilibrio en esa comparación (o confrontación) entre un estado de hecho y cierta realidad, entre una acción y el mundo que la supera⁷⁰. Aquel instante en que se descubre la grieta insalvable entre el individuo y su vida, entre «el actor y su decorado», es el instante soberano del absurdo⁷¹.

Reconoceremos los momentos o escenas absurdas gracias a las percepciones de los personajes (descritas comúnmente por el narrador) y a la narración de sus actos cuando son raptados por la extrañeza. Estaremos alerta a las consecuencias que siguen al encuentro, de qué manera se comporta, cómo reacciona en la práctica el elegido por el absurdo⁷². Llamaremos *arrebatos fenoménicos* a estos accesos en los que se percibe la realidad circundante (los fenómenos) en su desnudez, los «raros instantes» de Sören Kierkegaard, las «situaciones límite» de Karl Jasper, o los ataques de náusea o angustia de Antoine Roquentin en *La náusea*.

2.1.3 Los personajes absurdos

Antes que la persona, no hay tal atmósfera absurda que empuje al hombre o mujer a sentir(se) absurdo. En cualquier momento (en cualquier escenario) todo individuo puede pasar por esta experiencia⁷³. En la obra el material absurdo se halla irremediabilmente en los personajes y en una situación que los desborda. Recordemos, no existen decorados absurdos *per se*, ni personas predestinadas a estos accesos de lucidez, se necesitan dos planos (el hombre y el mundo) para que surja la confrontación producto de la cual es el absurdo⁷⁴.

Tras localizar las escenas donde los personajes se enfrentan a esta vivencia, debemos valorar sus respuestas. Estos eligen una de las tres opciones que se les presentan: el suicidio; «la vuelta inconsciente a las cadenas»⁷⁵; o «el despertar definitivo»⁷⁶.

-El *suicida*. La primera alternativa es la menos absurda. Desaparecer y no bregar con lo descubierto supone esquivar definitivamente la posibilidad de la absurdidad. Eliminar uno de los términos de la oposición no supone resolverla⁷⁷. La coherencia del ser absurdo pleno y total reniega, por definición, disolver la contradicción, ha de mantener su carga. El

⁷⁰ *Ibid.*, p. 47.

⁷¹ *Ibid.*, p. 20.

⁷² *Ibid.*, p. 26.

⁷³ *Ibid.*, p. 25. En cuanto a la denominación del sujeto invadido por la sensibilidad absurda, Albert Camus utiliza invariablemente la expresión «hombre absurdo». Los tiempos han cambiado, así que aquí utilizaremos como equivalentes «persona», «individuo» o incluso «ser» absurdo.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 49.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 28.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 28.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 73.

suicidio significa soltar el lastre y huir⁷⁸, pero huir sin haber solucionado el problema, sin haber destruido el sentido de absurdo, *solo* habiendo destruido todo. Una vez que por fin conocemos una verdad inamovible que es la del absurdo de nuestra condición, debemos conservarla. Ese será nuestro auténtico (y único) enlace con el mundo.

Aunque Murena reserva espacio para algunos suicidas en «Historia de un día», este tipo de personaje carece de especial importancia para nuestro estudio. Lo tendremos en cuenta cuando en la obra se refleje la situación que dé lugar al acto de suicidarse, como posible escena absurda.

-El *ser cotidiano*. A quien desecha suicidarse se le bifurca el camino. En una dirección vuelve al mundo del «se», el mundo cotidiano⁷⁹, ninguneando lo acontecido. Será un ser cotidiano, que abraza esperanzas, tiene futuro, metas, porvenir. Se considera libre⁸⁰.

-El *ser absurdo*. Pero, si sobrevive a la experiencia sin renegar del conocimiento adquirido, si entran en liza la irracionalidad recién vislumbrada con la necesidad innata de claridad en el raciocinio, he ahí lo absurdo, único lazo del hombre con el mundo⁸¹, y he aquí el principio del ser absurdo⁸². En el desierto absurdo no hay espejismos. Provoca la mayor de las pasiones, aquella que «quema el corazón al mismo tiempo que lo exalta»⁸³. El ergotismo, la dialéctica, el razonamiento inductivo o deductivo, cualquier vía de razonamiento se hunde en una ciénaga de desatinos, contradicciones, caos. La razón concluye que la razón tiene un límite, que al «hombre sólo le queda su clarividencia y el conocimiento preciso de los muros que lo rodean»⁸⁴.

El hombre absurdo vislumbra así un universo ardiente y helado, transparente y limitado, donde nada es posible pero todo está dado, y más allá del cual solo se hallan el hundimiento y la nada. Puede entonces decidirse a aceptar la vida en semejante universo y sacar de él sus fuerzas, su negativa a esperar y el testimonio obstinado de una vida sin consuelo⁸⁵.

Unas líneas más arriba hemos dicho «*el principio del ser absurdo*». Porque para mantenerse en ese nivel hay que decidir si se está dispuesto a pelear por el estatus de absurdo. Vivir con lucidez conlleva conservar dos certidumbres. Una, la necesidad de absoluto y de unidad. Otra, la irreductibilidad del mundo en que se vive por medio de la racionalidad. Son dos

⁷⁸ Albert Camus dedica un lugar de excepción a lo que denomina «suicidio superior» ejemplificado en el personaje de *Los endemoniados* Kirilov. Porque con su suicidio «no se trata de venganza, sino de rebelión. Kirilov es, pues, un personaje absurdo —*aunque con la reserva existencial* de que se mata—», *El mito de Sísifo*, p. 135 (el subrayado es nuestro).

⁷⁹ *Ibid.*, p. 71.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 76.

⁸¹ *Ibid.*, p. 37.

⁸² *Ibid.*, p. 28.

⁸³ *Ibid.*, p. 38.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 43.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 80.

premisas que se resisten a conciliarse, se ha de vivir con esta herida, y mantenerla siempre abierta, «mediante una conciencia perpetua, siempre renovada, siempre tensa»⁸⁶. Lo absurdo recobra su patria.

¿Vamos a mantener la apuesta desgarradora del absurdo? Hagamos un último esfuerzo a este propósito y saquemos todas las consecuencias. El cuerpo, la ternura, la creación, la acción y la nobleza humana recuperarán entonces su lugar en este mundo insensato. El hombre volverá finalmente a encontrar el vino de lo absurdo y el pan de la indiferencia con los que se nutre su grandeza⁸⁷.

Es una cuestión de obstinación, en su camino le asaltarán tentaciones de sentido, esperanzas, ilusiones. Nuestro individuo absurdo sólo debe concentrarse en vivir con lo que verdaderamente sabe⁸⁸, que es que no se puede saber nada, vivir con esa premisa paradójica (la herida, que no cicatriza). Vivir *de verdad* es hacer que viva lo absurdo, y Albert Camus toma prestada la «revolución permanente» recuerdo de sus antiguas filias comunistas, para incorporarla a su individuo que debe mantenerse siempre alerta, sin dar la espalda a la paradoja que sangra⁸⁹.

2.1.4 Ser absurdo o ser existencial

El *ser existencial* tiene parte de absurdo. Desde luego no es cotidiano. Es absurdo porque conserva la herida abismal, y no le aparta su mirada. Mas no se limita a esta actividad y a gozar de la tensión que suscita. Va más allá y de esta vivencia perpetua hace credo. Del credo siempre se desprende fe.

[...] los temas de partida de la filosofía existencial conservan todo su valor. El retorno a la conciencia, la evasión del sueño cotidiano, representan los primeros pasos de la libertad absurda. Pero a lo que se tiende es a la *predicación* existencial y con ella a ese *salto* espiritual que en el fondo escapa a la conciencia⁹⁰.

El ser existencial es absurdo en tanto comulga con la única certidumbre del absurdo (la certidumbre de la falta de certidumbres, y sus consecuencias). Sin embargo, desde el instante en que cae en cierta clase de escolástica, cuando «predica» y se predica, *salta* de nuevo al ensueño, de ilusión, de futuro, de trabajar o hacer *para*; un brinco de la conciencia ultra del ser absurdo a la buena conciencia del crédulo cotidiano. En última instancia, el ser existencial se presenta como un individuo siempre herido pero que se reconcilia con la existencia, y «el hombre absurdo es lo contrario del hombre reconciliado»⁹¹. Con el *salto* se cristaliza la gran paradoja del pensamiento existencial. Es un salto a, para y gracias a la

⁸⁶ *Ibid.*, p. 70 y 71.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 72.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 72.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 73.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 79. (Subrayado de Camus).

⁹¹ *Ibid.*, p. 79. (A pie de pág. El subrayado es nuestro)

esperanza, pero, y aquí la contradicción que Albert Camus posa en una frase de Kierkegaard: «se debe herir de muerte a la esperanza terrenal, pues solo entonces nos salva la esperanza verdadera»⁹².

Es crucial para este trabajo discernir con claridad el límite entre quien vive la sensibilidad absurda y quien salta al proyecto existencial. En *El mito de Sísifo* se ilustra con un par de ejemplos. Frente a sus héroes irónicos (Kirilov, Stavroguin, Mishkin, Ivan), Dostoievski erige en su última obra a Aliosha Karamazov como rebelde existencial; Aliosha responde a unos niños que, de hecho, nos veremos de nuevo en el más allá, que «nos contaremos alegremente cuanto ha sucedido»⁹³. Esta sentencia testamentaria, de Aliosha como máscara de su creador, muta a Fiodor Dostoievski de escritor absurdo a novelista existencial⁹⁴.

Sísifo figura entre los mitos trágicos porque es consciente de que nunca logrará que la roca se fije en la cumbre y no vuelva a caer⁹⁵; en la pena de los dioses está que sea conecedor de este destino (el auténtico castigo, la futilidad de su empresa), «¿en qué quedaría su pena, en efecto, si a cada paso lo sostuviera la esperanza de lograrlo?»⁹⁶.

El modo de proceder dirigido a ubicar lo absurdo debe enumerar las escenas con componentes considerados como pertinentes en este rastreo e interpretarlas a través de la lente *absurda* según Camus. Cuando el individuo sujeto de una experiencia de visión del absurdo, reconoce lo visto, lo acepta y se *resigna*, ha abandonado su absurdidad, ha saltado. Y «en ese salto que caracteriza a todo pensamiento existencial [...] ¿cómo no ver la marca de una lucidez que renuncia a sí misma?»⁹⁷. Uno de los objetivos ha de tener en cuenta esta distinción ontológica para una clasificación final de H. A. Murena. Discerniremos en torno a la cuestión en las conclusiones finales⁹⁸.

⁹² *Ibid.*, p. 169.

⁹³ *Ibid.*, p. 140.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 140.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 153.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 153.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 171.

⁹⁸ *El mito de Sísifo* propone más hipótesis de las que muy escuetamente hemos mencionado en este apartado. Algunas de esas otras ideas, puntualizaciones y observaciones varias irán apareciendo en los análisis siguientes.

2.2 La enfermedad

Un exitoso empresario en la cincuentena vive en una pensión de acuerdo con la austeridad de su carácter, cuando cae enfermo. Así empieza *La fatalidad de los cuerpos*. El diagnóstico del médico le obliga a guardar cama. Elsa, su novia, decide instalarse en su cuarto para atenderlo durante la convalecencia. Un fiel empleado y un ladino director de fábrica que busca destituir a Sertia de la presidencia de la empresa, se enfrentan en varias ocasiones ante su jefe que presencia las disputas encamado. Paralelamente el protagonista rememora fragmentos de su biografía adulta, los matrimonios fracasados y la peculiar relación con su hija Clotilde, quien pasa por la pensión a visitarlo y presentarle al novio. Su protegido en la fábrica aparece muerto en extrañas circunstancias a la par que comienzan a mostrarse mejorías en la enfermedad. Casi recuperado se replantea su lugar en el mundo y el balance no le satisface. La solución, una vez más, pasa por dar un giro brusco a su vida. Compra un billete a una isla tropical y se propone desaparecer con sigilo. La mañana en que se dirige al puerto es atropellado y muere.

Aún enfermo, un día Alejandro despierta de un sueño en el que besa al que sospecha su traidor en la empresa. Confuso, recuerda que existe la necesidad de consolar a los que se acaba de lastimar, como «si existiera algún celoso equilibrio universal de daños y reparaciones»⁹⁹. Junto a la cama se completa un triángulo pilar en la vida del protagonista: Hussey, su empleado con el que acaba de soñar, y su hija Clotilde. Hablan entre ellos pero el enfermo cae de nuevo en el sueño. Yacía tumbado cerca de la costa de una pequeña isla, y Clotilde al lado le comunicaba con aplomo que iba a morir, «[...] después de aquella dicha insuperable no podía quedar sino la muerte»¹⁰⁰.

La enfermedad¹⁰¹ de Alejandro Sertia se erige como acontecimiento que unifica el desarrollo de *La fatalidad de los cuerpos*. Este epicentro se expande en corrientes ligadas todas a la idea de «lo enfermo» en sus acepciones que van más allá de la usual referida a una

⁹⁹ *La fatalidad de los cuerpos*, p. 114. El ejemplar usado es de Monte Ávila Editores, Caracas, 1975. (A partir de ahora, FC en las notas a pie).

¹⁰⁰ FC, p. 117.

¹⁰¹ Frugoni de Fritzsche, comparte este juicio: «El tema de *La fatalidad de los cuerpos* se relaciona con la precariedad de nuestro ser físico que destruido poco a poco por la enfermedad va perdiendo posibilidades de vida afectiva. Pero se enlaza además con las aperturas de absoluto que se intensifican a raíz de las mayores facilidades para la reflexión», *op. cit.*, p. 42. En este análisis incidiremos en la segunda parte del anterior razonamiento de la estudiosa argentina.

disfunción orgánica¹⁰². Toda enfermedad se extiende subrepticamente, como advierte el narrador en la entrada de la novela¹⁰³.

Pasaban los días finales de marzo, los primeros de abril, el verano hacía aún sus últimas incursiones sobre Buenos Aires, durante una jornada se tenía la impresión de que se había marchado de forma definitiva y a la siguiente dejaba caer otra vez su brazo [...]¹⁰⁴.

Una vez dado un marco espacio-temporal, con la alusión al fin del estío en Buenos Aires, el principio de la obra despliega su carta de presentación existencial cuando el médico diagnostica una posible anomalía cardíaca. Se abre la primera gran digresión de la mano del narrador fundido en el pensamiento de Sertia como una extraña instancia que pregunta desde ningún lugar y a nadie, en un grito anhelante de respuestas. Al verse repentinamente ante el vacío, el enfermo experimenta el sumo vértigo al que una vida humana puede enfrentarse si toma conciencia de la posibilidad de la muerte. Según la sensibilidad absurda, con este descubrimiento desaparece la libertad como consecuencia inmediata del despertar de la conciencia de muerte, «¿qué libertad en sentido pleno puede existir sin seguridad de eternidad?»¹⁰⁵.

Del silencio propio de la escena a la sentencia del médico «Es el corazón»¹⁰⁶, la digresión sumerge al lector bajo el silencio en que se encuentra de repente Alejandro Sertia al dar significado a esas palabras, a «el sonido, y provocó un oscuro estremecimiento, el del pavor de lo existente ante la amenaza del retorno de una intolerable nada. Corrió y corrió el terco ruido hasta el principio de lo creado»¹⁰⁷. El narrador acompaña y sigue a la última palabra del médico; palabra que en el delirio al que nos transporta la digresión se introduce en el cuerpo de Alejandro y viaja desde lo orgánico a lo cosmogónico. Las células, huesos y sangre no son más que derivados de la «materia primordial»¹⁰⁸, y la Tierra, incluso su ausencia cuando esta aún no era, latía como el primer corazón. El cuerpo humano se describe como representación a escala ínfima del cosmos, y vía por la cual podemos

¹⁰² El *DRAE* en las tres acepciones para la entrada *enfermedad* repasa, por un orden cronológico paralelo a *La fatalidad de los cuerpos*, las fases por las que pasan el protagonista y sus principios vitales: «1. Alteración más o menos grave de la salud. 2. Pasión dañosa o alteración moral o espiritual. 3. Anormalidad dañosa en el funcionamiento de una institución, colectividad, etc.», versión en línea del *DRAE*, en <http://www.rae.es/rae.html> el 22/11/2012. Son las acepciones 2 y 3 las rescatables para nuestro análisis; y el absurdo, el vacío, la nada y el abismo, en el sujeto enfermo (2) y en la sociedad (3) serán conceptos ligados a lo enfermo (Sertia y la Argentina del momento).

¹⁰³ «¿Cómo empezó aquello? Subrepticamente», *FC*, p. 7.

¹⁰⁴ *FC*, p. 7.

¹⁰⁵ «Después de lo absurdo, todo se derrumba. La idea de que «existo», mi forma de obrar como si todo tuviera un sentido [...] todo esto resulta desmentido de forma vertiginosa por la absurdidad de una posible muerte.», *El mito de Sísifo*, p. 77.

¹⁰⁶ *FC*, p. 18

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 18

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 18. Recordemos una de las definiciones camusianas del acceso de absurdidad: «La primitiva hostilidad del mundo asciende, desde el fondo de los milenios, hacia nosotros», *El mito de Sísifo*, p. 29.

imaginar la nada, el vértigo del vacío de la existencia. Se abre en un código narrativo la tendencia de H. A. Murena al cuestionamiento de nuestra condición y de la razón del nacimiento, motivo presente y persistente en su ensayística. Como se verá, esta es una de las muchas preguntas lanzadas al vacío en la trilogía: por qué de la existencia de «la insensata ley elemental por la cual lo creado no quiere cejar ante nada»¹⁰⁹.

[...] en torno a él, curioso y feroz, terrible e impotente, como un gato que espía la cara de un niño estaba el vacío: lo no tierra, no agua, no aire, no fuego, lo no nada. El vacío tentador ofreciendo la paz eterna de su vientre sin fin ¹¹⁰.

La «carne» representa el campo de batalla entre el pecado, la muerte y la pulsión de regresar al hogar original¹¹¹. Su funcionamiento, que implica desaparición impostergable y paulatina, así como las descripciones detalladas de sistemas y circuitos anatómicos portadores de líquidos, siempre en movimiento, ilustran estos encuentros, en sincronía con el ciclo de las estaciones en la tierra y de las órbitas de planetas en torno al sol. Con tono de resignación el narrador como emisor de la interioridad de Sertia pregunta al vacío: ¿cuál fue la razón por la que el corazón primigenio no optó por la tentadora nada ya desde el principio, sumiendo (el) todo a una paz perpetua?, «¿Por qué no derramó en él [en su vientre sin fin pleno de paz eterna] aquel corazón sus soles, todos los robles, las batallas, el helio, las ideas, los suspiros cuyas semillas llevaba?»¹¹².

Es la promesa, la potencialidad, la existencia de «un íntegro futuro universal»¹¹³ lo que empuja a proseguir latiendo. Y el latido, en sus dos fases, supondrá su contradicción, la muerte. Latir, procrear y desaparecer, hundirse en la oscuridad, la «loca orden»¹¹⁴: sístole y diástole, vivir, morir¹¹⁵. Como si Murena buscara disolver la milenaria dicotomía cuerpo-mente a través de las descripciones de un trasmundo donde todo se interconecta. «La iluminación total de la realidad cósmica» en palabras de Jean Starobinski, que reflexiona

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 19.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 19.

¹¹¹ «El hombre, nacido en el tercer mundo o mundo físico, está sujeto a una dialéctica moral desde su nacimiento. O bien va hacia abajo, al pecado o la muerte, al ser el pecado en estado demoníaco que los animales no pueden alcanzar, o hacia arriba, de regreso, tan lejos como le sea posible, en dirección a su hogar original», Frye, Northrop, *Poderosas palabras. La Biblia y nuestras metáforas*, trad. Claudio López de Lamadrid, Muchnik, Barcelona, 1996, p. 221. Y añadimos la cita que introduce Cirlot en la entrada para «Cuerpo»: «según Gichtel, “sede de un apetito insaciable de enfermedad y de muerte” [...]», Cirlot, J., E., *Diccionario de símbolos*, Siruela, Madrid, 1997, p. 164.

¹¹² *FC*, p. 19.

¹¹³ *Ibid.*, p. 19.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 19.

¹¹⁵ «El corazón, órgano central del individuo, corresponde de manera muy general a la noción de centro [...]. El doble movimiento (sístole y diástole) del corazón hace de él también el símbolo del doble movimiento de expansión y de reabsorción del universo», en la entrada para «Corazón» en Chevalier y Gheerbrant, *Diccionario de símbolos*, trad. Manuel Silvar y Arturo Rodríguez, Herder, Barcelona, 1986, pág. 341.

con esta idea sobre otra personificación en la genealogía de lo que acuña como «filósofos acostados»: el personaje del enciclopedista en *El sueño de d'Alembert*, de Diderot. Se trata de restituir la unidad original igualando interioridad espiritual y envoltura corporal. «En el gran tejido del mundo tal como lo concibe Diderot, podría creerse que ya no hay ni interior ni exterior. Está permitido soñar que vivimos en la vasta esfera de una intimidad universal»¹¹⁶. En realidad, ambos despliegues conducen al mismo objetivo: el fin, con la muerte del hombre, y a la posibilidad de un nuevo nacimiento. Dicha dialéctica cuerpo y cosmos cruza la estructura temática de la novela como uno de los fundamentos para transmitir el mensaje, fatal, de que solo queda la podredumbre.

Descartes, padre teórico de la modernidad, sostiene la existencia de tres categorías de percepciones que pasan por las que reaccionan ante los objetos exteriores, las de nuestro propio cuerpo y las derivadas del alma¹¹⁷. Sertia, en la escena anterior, recorre las tres categorías con la intensidad del postrado. Como primerizo, las percepciones de las cosas materiales, de sus miembros anatómicos y de sus pensamientos las recibe con una estupefacción no exenta de pánico.

Starobinski denomina al instante de clarividencia del hombre absurdo, reservado en su estudio a los acostados por imperativo, con la elocuencia del oxímoron «delirio lúcido»¹¹⁸. Los pasajes que evidencian con más claridad la vinculación del tema de *La fatalidad de los cuerpos* a la idea de la sensibilidad absurda de Albert Camus son aquellos en los que el enfermo encamado experimenta ese delirio lúcido. Siente los objetos, «separados de él, pero conservando su existencia»¹¹⁹, como presencias fantasmagóricas. Después la experiencia continúa con la caída, en la nada, en ese espacio desalojado del más mínimo

¹¹⁶ Starobinski, Jean, *Razones de cuerpo*, trad. Julián Mateo Ballorca, Quatro, Valladolid, 1999, p. 31. Aunque en la obra del ilustrado francés estas visiones de totalidad derivan directamente del personaje, y en la novela de Murena el narrador intermedia, las similitudes entre estos accesos delíricos son resaltables. La recurrencia en la literatura a esta clase de motivos mixtos es asimismo digna de mención; dos muestras ilustres del canon: «En la deriva astral/ se perfila el baile en la arteria, / la circulación de la linfa:/ se elevan a verano arbóreo», Eliot, T. S., «Burt Norton», II, *Cuatro Cuartetos*, Trad. Esteban Pujals Gesalí, Cátedra, Madrid, 1987, p. 87. O «Aquí el universo está a cubierto en la profunda temperatura del hombre/ y las estrellas delicadas avanzan con sus pasos celestes/ en la oscuridad que dicta la ley en cuanto se supera la piel, aquí todo lo acompañan los pasos callados de nuestra sangre/ y secretas avalanchas que no hacen ruido alguno en nuestros parajes, / aquí el contenido es hasta tal punto más grande/ que el cuerpo sin holgura, el triste continente [...]», Jules Supervielle citado por Starobinski, Jean, *op. cit.* p 33 y 34.

¹¹⁷ Starobinski, Jean, *op. cit.* p. 30.

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 31.

¹¹⁹ *FC*, p. 53.

resto de vida¹²⁰. Más adelante «sintió que en lo más remoto de sus vísceras se iniciaba una náusea»¹²¹.

Y entonces tomó un pequeño espejo que había sobre la mesita de noche y se miró. Desde el fondo del espejo, *el rostro conocido y extraño* también lo miraba. Vio los ojos orlados de negro y matices violáceos; la piel aceitunada, sin afeitar, [...] ¹²².

Allí, en esa ruina, los múltiples rostros del pasado: el del niño anheloso y distraído en el pueblo de provincia; el del joven plantado ante la ciudad, con unos centavos en los bolsillos [...] el del hombre [...] ¹²³.

Los fragmentos anteriores son otra muestra de *delirio lúcido* o *arrebato fenoménico*, como hemos querido denominar la experiencia¹²⁴. Aunque vemos que, en alusión a la tipología que propone Descartes mencionada más arriba, realmente pasa por las tres categorías de percepciones. El primer paso consiste en una recepción desnuda, extrañada, de la presencia de lo que le rodea; prosigue la sensación corporal de caída y náuseas; y como resultado, el enfrentamiento con el alma por una suerte de reflexión de sí mismo, reforzada en la escena anterior, por la reflexión física (no metafórica) de la mirada en el espejo¹²⁵.

Cuando algo está enfermo es cuando mejor uno lo puede observar. Primero porque se queda quieto, y después porque uno puede ver como las curvas del cambio de las cosas [...]. Me parece que las cosas enfermas cambian de un modo más interesante que las cosas sanas; que en las cosas enfermas se pone en cuestión, digamos, como los principios básicos de las personas y del mundo: la identidad, el fin, la dirección, el ser, la razón de ser... Me parece que la enfermedad pone en cuestión todas esas cosas [...]. La enfermedad es como una fuerza, hay una especie de voluntad de ir hacia algún lugar [...] y no perdona nada, límites, jerarquías... Me interesa la transformación, la manera en que la enfermedad empieza a irradiar signos [...] ¹²⁶.

Estas palabras pueden explicar por qué un intelectual de marcadas preocupaciones metafísicas como Murena elige la enfermedad para encauzar un conjunto de motivos

¹²⁰ *Ibid.*, p. 54.

¹²¹ *Ibid.*, p. 55. En *La náusea* de Jean Paul Sartre: «Era una especie de repugnancia dulzona. ¡Qué desagradable era! Y procedía del guijarro, estoy seguro; pasaba del guijarro a mis manos. Sí, es eso, es eso; una especie de Náusea en las manos», p. 24; y «Entonces me dio la Náusea: me dejé caer en el asiento, ni siquiera sabía dónde estaba; veía girar lentamente los colores a mi alrededor; tenía ganas de vomitar. Y desde entonces la Náusea no me ha abandonado, me posee», p. 32. *La náusea*, trad. Aurora Bernárdez, Losada, Buenos Aires, 1953.

¹²² *Ibid.*, 55. (La cursiva es nuestra). En *La náusea*: «Es el reflejo de mi rostro. A menudo en estos días perdidos, me quedo contemplándolo. No comprendo nada en este rostro. Los de los otros tienen un sentido. El mío, no», *op. cit.*, p. 30. La presencia intertextual de la novela de Sartre es las muestras anteriores es incuestionable. Los tres protagonistas de la trilogía se contemplan en algún momento frente al espejo.

¹²³ *Ibid.*, p. 55.

¹²⁴ Recordemos las descripciones del fenómeno en el apartado «2.1 Sísifo como método», identificándolo con los «raros instantes» de Kierkegaard, o los momentos de angustia que culminan en náusea de Sartre.

¹²⁵ «[...] Esa incalculable caída ante la imagen de lo que somos, esa «náusea» [...]. E igualmente el extraño que, en ciertos segundos, nos sale al encuentro en un espejo, el hermano familiar y sin embargo inquietante que encontramos en nuestras fotografías es también lo absurdo», *El mito de Sísifo*, p. 30.

¹²⁶ Entrevista a Alan Pauls en el programa de TV argentino *Los Magos* en 1995, en http://www.youtube.com/watch?v=qe74OXx4qeE&feature=BFa&list=PLy6r6j99d3nYE-fjk0p2yxCG_HMADfUdV (consultado el 10/10/2012).

considerados sustanciales en el devenir del pensamiento occidental¹²⁷. El autor de *La fatalidad de los cuerpos* (1955) confiesa que era necesario comenzar la trilogía «con un ser que fuese carne de Purgatorio, un mediocre, un pagano gentil»¹²⁸, idea que brotó de una intuición seminal que consistía en dibujar a un individuo con las características «de los miembros de ese panteón que forman nuestros padres»¹²⁹, los primeros que llegaron al país, o de las generaciones inmediatamente anteriores a la del autor. La intención inicial desemboca con el personaje al que finalmente da vida, en el que concilia dos de los ejes rectores en su obra ensayística: el origen e identidad del americano moderno, y, como correlato, el origen y destino del hombre. En ambos se cierne la sombra del absurdo. Los pilares que el protagonista tenía por inamovibles se derrumban para asediarse la duda sobre el sentido y dirección de su vida. Alejandro Sertia se sume en una quietud física que lo empuja a una incontrolable y desconocida hasta el momento inquietud metafísica¹³⁰. Veremos esas «curvas del cambio» en la percepción de su mundo, (antes de la «caída» evita a los enfermos, «de parecen una ofensiva insinuación de que también él estaba expuesto a ese riesgo»¹³¹), el cuestionamiento del «fin, de la razón de ser», «la transformación», en definitiva, de un respetable ciudadano en víctima del rayo nihilista.

El narrador dibuja con detalle el perfil psicológico de este personaje introduciendo a la vez al resto de los actores; el reparto secundario ayudará al protagonista a cincelar claroscuros de su personalidad que hasta ese momento de crisis desconocía. Alentado por las circunstancias consigue desprenderse de la frigididad sentimental¹³² que le ha protegido en su inquieto periplo vital, fácil e indolente. En la novela inmediatamente posterior, *Las leyes de la noche* (1958), Elsa observa que Alejandro «se le aparecía como una imagen del país entero, que aceptaba entonces con placidez, casi con entusiasmo, una situación política contra la que había luchado hasta poco tiempo atrás»¹³³. Como bien dice Ezequiel Martínez Palacio, el valor significativo que se le da al personaje es aceptable una vez que han

¹²⁷ De cualquier forma, los ejemplos de novelas de principios del siglo XX que hacen uso de los efectos de una enfermedad grave para dar pie a digresiones son numerosos. Señalaríamos *La montaña mágica* (1924) como uno de los paradigmas. Los pasajes extensos en los que Hans Castorp divaga sobre la naturaleza de la vida a partir de sus lecturas de manuales de anatomía, y del extrañamiento en que lo sumen, son comparables a no pocos pasajes de *La fatalidad de los cuerpos*. Dice Setembrini: «Enfermedad y desesperación no son con frecuencia más que formas de extravío», p. 196, *La montaña mágica*, José Janés, Barcelona, 1954. El «extravío» del que habla el engolado personaje de Thomas Mann es la «lucidez» del enfermo que desvela el absurdo, desde la perspectiva que adopta este estudio.

¹²⁸ H. A. Murena en *Criterio*, Buenos Aires, febrero de 1956, citado por Martínez Palacio, Javier *op. cit.*, p. 4.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 4.

¹³⁰ Celia Zaragoza habla de «novela de frustración en su tono general», «Tres novelas de Murena», *Cuadernos Hispanoamericanos*, n° 205, Madrid, 1958, p. 348.

¹³¹ *FC*, p. 11.

¹³² Expresión que utiliza Jorge Cruz *op. cit.*, p.1132.

¹³³ *Las leyes de la noche*, Sudamericana, Buenos Aires, 1968, p. 238 y 239.

ocurrido los hechos y Sertia ha muerto; quienes le sobreviven lo recuerdan como un ser «difuso y aborrecible»¹³⁴.

La obra, publicada en 1955, tuvo una calurosa acogida cumpliendo con las expectativas puestas en la joven promesa en que se había convertido el escritor. Fue incluso comparado con Dino Buzatti por lo que se considera «una de las más bellas parábolas sociales de la posguerra»¹³⁵. Como veremos, en su primera incursión en la narración larga, *Murena* se eleva sobre lo socio-histórico, aun reflejándolo, para apuntar su análisis hacia los porqués de la indeclinable podredumbre humana.

La fatalidad de los cuerpos se sitúa en Buenos Aires en 1945, año en que los movimientos populares reclaman el liderazgo de Juan Domingo Perón. Es el comienzo de la primera «época justicialista», información que forma parte del decorado de la historia, sutil y casi difuso, en contraste con la intensidad de las intrusiones del narrador, desviadas de referencias pertinentes a la realidad. El verdadero escenario en el que transcurrirá la historia será la habitación de Sertia en una pensión al sur de Buenos Aires, un espacio «nodriza» desde el que se despliega el resto de la narración a partir de la mente del enfermo con sus detalladas descripciones de las calles, plazas, y del paisaje menos urbano de las escenas brasileñas al recordar un episodio de su autobiografía sentimental¹³⁶.

La decisión de postrar al protagonista durante la práctica totalidad de la novela conviene al autor, que conoce la fuerza expresiva propia de la literatura patográfica: un único espacio reducido y claramente limitado, y la postura corporal paralela al horizonte. Jean Starobinski recuerda la escena inaugural en la filosofía de un hombre postrado en *Apología de Sócrates*, y cómo la modernidad traslada este cuadro a algunos de sus personajes literarios predilectos. Alejandro Sertia, como Sócrates, descubre que enfermo y en la cama no hay lugar para gestos útiles¹³⁷; que en la inactividad, en el despojo de gran parte de la contingencia vital que reduce el trabajo de su organismo a las mínimas peticiones corporales, la revelación se siente acogida por una conciencia amplificadora aplicada

¹³⁴ Martínez Palacio, Javier, *op. cit.* p. 4.

¹³⁵ *Ibid.* p. 4.

¹³⁶ Llamo «espacio nodriza» al lugar donde transcurre la mayor parte de la narración y desde donde se proyectan otros espacios a través de rememoraciones, sueños y ensueños: la pieza de la pensión. Desde el sitio de convalecencia Alejandro Sertia viaja, otea en su memoria, pasea por las vistas que le regala su ventana, y vuelve arrastrado por el umbilical hilo de Ariadna que le recuerda el lado miserable de su estado; y en el mismo cuarto se viven muchas de las escenas cruciales de la historia. En concreto el espacio nodriza se reduce a la habitación del protagonista, el cuarto como refugio uterino -que abandona para volver- y como prisión y amenaza mientras dura la enfermedad.

¹³⁷ Starobinski, Jean, *op. cit.*, p. 29. Añade: «Los filósofos no son los únicos en dar testimonio; los poetas, los novelistas saben a veces, sobre estos estado, más que los metafísicos», p. 30.

únicamente a la contemplación interior y a percibir el exterior desnudo, sin hábitos de significación.

La obra en cuestión se estructura en veintitrés capítulos. Casi todos ellos relatan la historia en su presente. Otros capítulos se dedican a la rememoración de momentos biográficos de Alejandro Sertia, o a las digresiones, que funcionan como pilares estructurales, insertándose en los episodios referidos a la estancia presente en la habitación y en el último paseo del personaje principal, confiriendo dinamismo para que el relato prosiga con el mínimo de intriga necesario¹³⁸.

2.2.1 El viaje inusitado

La enfermedad ofrece a Alejandro Sertia la oportunidad de un viaje inusitado. Y la circularidad dibujada en la trama a través del paso de las estaciones construye un andamiaje simbólico apropiado para su travesía. Cuando Sertia cae enfermo el verano termina. Un dolor de rodillas como punto de inflexión en una vida de despreocupación y fortuna desencadena una segunda etapa vital concentrada en un año en la que le revierte en recuerdo y sufrimiento lo acontecido en su pasado¹³⁹. Con el otoño comienza su particular viaje que durará hasta el verano siguiente. El narrador nos ayuda a desvelar este evidente simbolismo al recordarnos que la «enfermedad es igual a las estaciones. Al principio vacila, como el invierno, como el verano, no se resuelve a derramar su frío, su violento calor»¹⁴⁰. O, con la llegada de la primavera, la «enfermedad se engalana», «exalta una belleza que apreciaríamos si no estuviésemos a ella tan riesgosamente ligados»¹⁴¹.

La primavera da comienzo al descenso de la cumbre que se alcanzó en el invierno cuando la enfermedad logró su máxima expansión; el convaleciente puede vanagloriarse de

¹³⁸Intriga, de *intricare*: enredar. De hecho la trama se teje enredando el espacio y el tiempo de la enfermedad — fijo y lento respectivamente, la pieza (para el espacio) y el año (el tiempo) de travesía para la recuperación— con los recuerdos y las digresiones. A pesar de los múltiples pasajes descriptivos y digresivos propios de una novela con tan marcada intrusión narrativa, la velocidad y el buen desarrollo de la trama no se ven amenazados gracias a esta ponderada distribución de elementos narrativos básicos, los cuales dan espacio a la acción para continuar con los fragmentos descriptivos sin los que *La fatalidad de los cuerpos* se derrumbaría. Estos espacios digresivos coinciden en gran medida con lo que Frugoni De Fritzsche denomina en su propio análisis «zonas líricas», de las que identifica seis. *Murena: un escritor argentino ante los problemas del país y de su literatura*, El Imaginero. Taladriz, Buenos Aires, 1985 P. 43.

¹³⁹ En este año para Alejandro Sertia las cuatro estaciones resumirán las «edades de la vida humana». Estas es una de las acepciones para «Estación» que da Juan Eduardo Cirlot en su *Diccionario de símbolos*, *op. cit.*, p. 203. Por su parte Chevalier y Gheerbrant concretizan esta línea de significado: «La sucesión de las estaciones, como la de las fases de la luna, escande el ritmo de la vida, las etapas de un ciclo de desarrollo: nacimiento, formación, madurez y declive; ciclo que conviene tanto a los seres humanos como a sus sociedades o civilizaciones». Subrayamos la cualidad de síntesis cíclica de este último año del protagonista de *FC*, ya que se recorren sus fases para volver al inicio con la inmersión en la nada que supone la muerte; como añaden Chevalier y Gheerbrant: «Ilustra igualmente el mito del perpetuo retorno. Simboliza la alternancia cíclica del empezar de nuevo», *op. cit.*, pág. 482.

¹⁴⁰ *FC*, p.61.

¹⁴¹ *Ibid.*, p.90.

haber sobrevivido al más fuerte envite de su enemiga, y se concede volver, «bajar» de nuevo al mundo.

Porque la enfermedad es una cúspide azotada por los vientos, en la que se descubren paisajes, nociones, no conocidos hasta entonces, y hacia cuyo ápice vamos lanzados por resortes que tal vez sean de abatimiento, tal vez de una misteriosa exaltación¹⁴².

En diálogo con la epifanía en la cumbre de Petrarca y con las visiones de sublimidad paisajística de Gaspar David Friedrich, el narrador interpreta las sensaciones del enfermo en su paulatina mejoría. Las reflexiones derivadas del camino de vuelta que supone la lenta recuperación conforman uno de los climas de la obra: el paroxismo de la enfermedad ha resultado un contundente martillo epistemológico. Con visión retrospectiva la omnisciencia narrativa cuenta qué siente Alejandro, qué ha vivido, qué ha «conocido» en esa cúspide. La lucidez alcanzada en las alturas a donde ha ascendido como enfermo no le parece confortante, más bien se le antoja como «paralizadores relámpagos que nunca antes había percibido y lo cegaban [...] donde los límites de su ser parecían fundirse, derretirse para que todo se trastocara y no supiese más que era él y qué era el mundo»¹⁴³. Nos enfrentamos con la descripción, a través del recuerdo, de lo que ha supuesto alcanzar un estado de clarividencia integral, de conocimiento radical, más allá del mero arrebató breve y circunstancial que le invade en otras escenas de la novela. Aquí la visión del vacío es plena y duradera, y quien la experimenta agradece la posibilidad de volver para enfundarse en cuanto pueda el velo de Maya. Ahora, aterrado por lo que ha visto, y pletórico porque recupera paulatinamente su ceguera de «hombre cotidiano», desea la normalidad de su cuarto, que los objetos que le amenazaban retornen pacíficamente a adornar el escenario. Alejandro Sertia agradece que continúe la vida aunque la haya descubierto como farsa¹⁴⁴.

Quisiéramos apuntar a la relación intrínseca que se establece entre esta visión de la enfermedad (es decir, de la acepción a la palabra «enfermedad» como vía a la lucidez y, también, de la «visión» que provoca la enfermedad) y el acceso de carácter místico. A propósito, León Deneb en su *Diccionario de símbolos* despeja un interesante sendero que invita a fértiles asociaciones: desde la idea de «punto» («origen del que todo dimana y hacia

¹⁴² *Ibid.*, p.120.

¹⁴³ *Ibid.*, p. 120 y 121. Por la alusión al pintor romántico G. D. Friedrich, transcribimos un comentario de Rafael Argullol sobre uno de sus cuadros más representativos, «El monje»: «[...] el vacío lacerante de un infinito negativo y abismal en que la subjetividad se rompe en mil pedazos. Como Leopardi ante el doble sentimiento del Dolor Cósmico y de la Belleza Esencial, el desamparado contemplador del cuadro de Friedrich, siente tanto la voluptuosidad de un naufragar dulcísimo como el horror de una inmensidad que desborda su mente», Argullol, Rafael, *La atracción del abismo*, Acantilado, Barcelona, 2006, p. 17. Alejandro Sertia no es un alma exquisita y cultivada como las dos los conspicuos románticos, pero sí su creador, que quiere que el personaje pase por este trance.

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 121.

el que todo converge [...] lugar de la armonía y del equilibrio») a la de «agujero» (visto como la progresión/acceso a la perfección), «centro» (más un estado que un lugar, que frente al punto siempre estático, es convulsión permanente), «altura» (dicen los místicos «no hay mayor altura que la propia interioridad»), «ascenso» (elevación del alma para descubrir su imagen original) y «cenit» o «cumbre» (como lo más alto a donde puede llegar un hombre visto como alma, espíritu, mente)¹⁴⁵. Es decir, mediante el ascenso a la altura accedemos al punto-agujero-centro-cumbre, que nos atrevemos a identificar con lo que Deneb propone como su contrario, «nadir» o «abismo». Por otra parte, es ineludible la carga simbólica de la montaña misma¹⁴⁶. En suma, hablamos de ascesis mística negativa, donde la visión desde la cumbre es la visión del abismo. A propósito de nuestro uso de la metáfora del velo, Alejandro Sertia no está preparado para la revelación, no la quiere, «El velo evoca la disimulación de las cosas secretas; el desvelo es una revelación, un conocimiento, una iniciación». Pero, también, el velo puede servir de intermediario o camino hacia el conocimiento para tamizar la luz y hacerla perceptible¹⁴⁷.

Alejandro elige la vuelta a la cadena, el restablecimiento¹⁴⁸. Prefiere obviar lo visto, ¿puede el pensamiento vivir en esos desiertos?¹⁴⁹ Además, ¿quiere pensar? Por qué no vivir, ilusionarse sin que el pensamiento le mortifique con sus luces dirigidas al fondo del pozo. A pesar de lo sentido *a posteriori*, admite que sintió «el orgullo de la enfermedad»¹⁵⁰, la suficiencia del que conoce una verdad accesible para unos pocos elegidos, «que implicaba un abismo de superioridad respecto a los otros, los sanos»¹⁵¹. Una «felicidad metafísica» la denomina Camus¹⁵², al comprender (y sostener, acota el francés) la absurdidad. En un fragmento anterior se lo constataba a su novia:

-¡Ahí están los inmortales –le dijo a Elsa, haciendo una seña hacia afuera.
[...]
-Creen que todo va a seguir siempre así. La charla, el tejido, la novelita.¹⁵³

¹⁴⁵ Deneb, León, *Diccionario de símbolos*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2001, p. 34, 35 y 36.

¹⁴⁶ «[...] En cuanto alta, vertical, elevada y próxima al cielo, participa del simbolismo de la trascendencia; en cuanto centro de las hierofanías atmosféricas y de numerosas teofanías, participa del simbolismo de la manifestación. Es así el encuentro del cielo y la tierra, la morada de los dioses y el término de la ascensión humana», es una de las acepciones para «montaña» de Chevalier y Gheerbrant, *op. cit.*, p. 722.

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 1053.

¹⁴⁸ *El mito de Sísifo*, p. 28.

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 37.

¹⁵⁰ *FC*, p. 121.

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 121.

¹⁵² *El mito de Sísifo*, p. 121.

¹⁵³ *Ibid.*, p. 67.

Después de una de las primeras experiencias con el absurdo e imbuido ya con el prestigio de enfermo, juzga a los otros, a los sanos y sus vidas banales. Un «paraíso de sepultureros»¹⁵⁴, añade Elsa.

Desnudarse ante extraños supone una humillación para el protagonista que se encuentra rebajado a una condición de animal insignificante, «exponiendo su cuerpo estragado», y «caído entre los engranajes del gran aparato universal». El que le palpen las manos de un médico como dos blancas arañas curiosas que hablaban»¹⁵⁵, algo inaudito en su vida adulta, agrava este nuevo torrente de desazón desconocido hasta el momento.

Desnudarse ante sí mismo no obstante duplica la humillación. Quien se avergüenza es él ante el juicio propio sobre su cuerpo. La soledad a la que se ve reducido por el internado prescriptivo le invita a actuar con curiosidad sobre aspectos que hasta ese momento le pasaban desapercibidos. En uno de estos lapsos decide desnudarse aun acostado ante los tres espejos del ropero. Le observa un hombre demacrado con el «vientre prominente y senil, de músculos laxos [...] el sexo caído, empequeñecido, como un guerrero apresado que duerme su derrota [...]. Era su cuerpo»¹⁵⁶. Esta escena le hace cobrar conciencia en un sentido fuerte. Sertia torna a pura conciencia despegándose de su cuerpo, formulando la idea en una paradoja: materializa con su pensamiento la dualidad de cuerpo y mente, distanciándose del primero que «le resultaba ajeno [...]. Era igual a un enemigo o a alguien que calla, y en quien, por consiguiente, ya no se puede confiar»¹⁵⁷. Esta vivencia le hizo sentir que nunca había estado tan solo¹⁵⁸. La separación y adelantamiento de Alejandro Sertia como conciencia frente a su cuerpo significa un estadio avanzado en el camino al absurdo. «El juicio del cuerpo vale tanto como el del espíritu»¹⁵⁹, y el primero suele dominar.

En la filosofía de la existencia de Karl Jaspers, Alejandro ha accedido a lo *abarador*, «a lo que siempre se anuncia pero que nunca deviene objeto»¹⁶⁰, aquello que nunca se presenta en sí mismo pero todo lo demás de desvela desde su ausencia¹⁶¹. Una de las formas de presentarse lo abarador consiste en alcanzar la *conciencia general*, suma del *yo soy* y *somos*

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 67.

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 17.

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 49.

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 50.

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 50.

¹⁵⁹ *El mito de Sísifo*, p. 22.

¹⁶⁰ Jaspers, Karl, *op. cit.*, p. 26.

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 26.

nosotros, y abarcar así la inmanencia, «como lo que yo soy –existente, conciencia en general, espíritu. Y como lo que deviene objeto para mí –mundo»¹⁶². Pero, según Jaspers,

El retorno a la realidad cumple el paso de la mera conciencia al existente real, al existente que tiene principio y fin, que en su ambiente se fatiga y lucha, se cansa y cede, goza y sufre, tiene esperanza y angustia [...] ¹⁶³.

Este párrafo describe el salto que nos puede llevar de regreso al mundo cotidiano y sus posibilidades de realización mundanas, opción elegida siempre por Sertia a lo largo de la novela.

2.2.2 Autor bicéfalo

Murena hace narrativa a partir de su vocación de pensador. En *La fatalidad de los cuerpos*, Sertia y el narrador, con especial intensidad en los apartados digresivos, pueden leerse como «desdoblamiento en la obra» del autor histórico. Esta bicefalia o doble presencia implícita del autor amenaza la posible «independencia» que se puede esperar de una obra de ficción ¹⁶⁴.

La voz del narrador se moverá en dos niveles muy cercanos: el propio del prisma heterodiegético-extradiegético y el de una focalización que parte de la voz del protagonista. Asumiendo, en un principio, que no existe identidad entre el narrador y el autor, a lo largo de la novela el primero adopta maneras de personaje por el alto grado de involucración en el flujo de pensamientos del protagonista a través de lo que en narratología se conoce por intrusión ¹⁶⁵. Dicho de otra manera, narrador y Alejandro Sertia, Alejandro Sertia y narrador, se funden en determinados fragmentos conformando una sola entidad.

La novela es conducida por un narrador omnisciente que no se delata como actante ni traspasa el estatus de voz conocedora de todo lo que ocurre dentro y fuera de las mentes de los personajes ¹⁶⁶; es decir, tratamos con un narrador heterodiegético (por su relación exterior con respecto a los sucesos relatados) y extradiegético (por el nivel narrativo desde donde se narra, fuera del universo diegético del que es extraño) ¹⁶⁷. El alto grado de

¹⁶² *Ibid.*, p. 30.

¹⁶³ *Ibid.*, p. 30.

¹⁶⁴ Martínez Palacio considera que no se emancipa de su lado ensayístico: «El autor [el narrador, imaginamos que quiere decir] es omnisciente. Aclara y anticipa. Algo inseguro subraya el gesto de sus personajes, es moroso como buen novelista, pero divaga al estilo de sus ensayos [...]», en *op. cit.* p. 4.

¹⁶⁵ Si bien se considera intrusión del narrador a toda manifestación subjetiva de este, Mieke Bal tiene en cuenta que de la subjetividad es imposible sustraerse hasta en los enunciados más inocuos. Nos referimos más bien, recogiendo su matización, a los reflejos que pudiésemos localizar en el plano narrativo de rasgos, maneras o gestos que denuncien ideología o afectividad. Bal, Mieke, *op. cit.*, p. 126.

¹⁶⁶ «Narrador externo» en la terminología de Bal, Mieke, *Op. Cit.* p.128.

¹⁶⁷ Para Tomachevski la división equivalente es la de «relato abstracto», en el que el autor tiene conocimiento hasta de los pensamientos más recónditos de los personajes; y «relato concreto», en que la diégesis emana del narrador. *Teoría de la literatura*, Akal, Madrid, 1982, p. 192, 193. El autor ruso añade una tercera vía, «sistemas

intromisión, de control y la contundente omnisciencia de la instancia que narra logra que esta abarque, con pleno derecho, los tres criterios clasificadores que propone Oscar Tacca para los tipos de narradores: aquél que informa respecto a la trama novelesca, el que da información sobre los personajes y el que configura la narración¹⁶⁸.

La carga ideológica que sin ambages se dibuja en la obra, en concreto la que aporta elementos para un clima absurdo, es urdida fundamentalmente en las digresiones o «zonas líricas»¹⁶⁹. Por ello daremos prioridad a los espacios digresivos, aunque en el análisis que sigue caben también fragmentos dialogados.

2.2.3 Cuando la cadena de gestos se rompe

A partir del recuerdo de su primer matrimonio Alejandro Sertia reitera sus ideas de la nada. En «nada» se había convertido él, que en un pasado no tan remoto quiso a Mercedes, quien tal vez personifica el primer «ser absurdo» que se cruza en su vida. Esa mujer cuya mera presencia le tienta a abandonar el ritmo rutilante y desaforado, «la caótica sensualidad aventurera de su vida de soltero»¹⁷⁰, y acogerse a la cadencia serena del matrimonio; esa mujer, Mercedes, en aquel tiempo,

[...] no quería aquello, no quería salir, no quería gozar. Miraba todo, incluso las concretas felicidades que se presentaban cada día, como algo provisorio, pasajero, a lo que debía habituarse, como estaciones provisorias en el camino hacia un reino de desventura al cual sí prestaría fiel servidumbre y resignada actividad¹⁷¹.

¿No es Mercedes la encarnación del iniciado en el Absurdo, del que pervive en ese estado? Sertia rememora este episodio cuando el narrador relata una visita a la ex-mujer para preguntar por su hija Clotilde. A Alejandro le sorprende la serenidad displicente de Mercedes y le comunica su sospecha de que exista otro hombre, ella lo niega:

-¿Qué hay entonces?

-Nada.

-¿Nada? – Permaneció un instante en silencio.- Sí. Es cierto. Nada, nada...¹⁷²

Camus es certero al describir esta situación tan familiar como ejemplo, dentro de la cotidianidad, del roce del absurdo: «En ciertas ocasiones un hombre puede fingir al

mixtos», proclive en las narraciones abstractas, pero tampoco se adapta a las características de los narradores de las dos primeras novelas de Murena. En los límites de esta clasificación se dibuja el peculiar narrador mureniano. Para estas clasificaciones del narrador según el nivel diegético utilizamos el *Diccionario de narratología* de Ricardo Reis, trad. Ana C. Lopes y Ángel Marcos de Dios, Colegio de España, Salamanca, 1996.

¹⁶⁸ Tacca, Óscar, *Las voces de la novela*, Gredos, Madrid, 1982, pp. 65-69.

¹⁶⁹ Ante posibles confusiones, con «carga ideológica» queremos decir, en el caso de Murena, pensamiento en proceso, sin apriorismos, generación de ideas que nunca se fijan. Se insiste en que en estas novelas no hay tesis, ni por tanto, ideología clara y delimitada, salvo la de una posible conciencia absurda (o existencial).

¹⁷⁰ FC, p. 36.

¹⁷¹ *Ibid.*, p. 36.

¹⁷² FC, p. 39.

contestar “nada” a una pregunta sobre la índole de sus pensamientos. Los seres amados lo saben bien»¹⁷³. Cuando la respuesta es tan franca que con tal parquedad se es preciso y expresivo como nunca, «la cadena de gestos se rompe», y chocamos con el absurdo¹⁷⁴. La relación sentimental vivida con Mercedes podría ser, según la visión retrospectiva de Sertia, vía narrador, el comienzo de su condición de «nada», de instrumento; la aparición del germen absurdo que brotaría más adelante. La digresión que deriva del encuentro continúa con la atmósfera de génesis.

El eventual golpe de mar que lanza sobre el cuerpo de la ostra la minúscula partícula calcárea sobre la cual será elaborada la perla. Y después las válvulas se habían cerrado, con definitiva independencia respecto al anónimo fecundador. [...] Mercedes formaba parte de la estirpe de los vencidos por la desdicha. Vencidos no en sus vidas, sino de antemano, quinientos años o diez siglos atrás. Derrotados para siempre en la sangre, en los cromosomas, de un antecesor de rostro borrado.¹⁷⁵

Igual que en el anterior fragmento digresivo, reaparece el motivo de lo orgánico, de lo hereditario que porta la sangre, de los cromosomas que, a modo de transmisores del pecado original, nos marcan con el estigma de un antecesor «de rostro borrado»¹⁷⁶. Persiste en la imagen del molusco, desarrollo del símbolo introducido anteriormente del mar¹⁷⁷, añadiendo la noción de fertilidad; fértil, sin embargo, para dar nacimiento al motivo de la muerte y subrayar así la noción de circularidad¹⁷⁸.

Cuando los objetos cobran vida, o cuando la vida se vuelve un objeto más, el improvisado filósofo postrado, para el que «estar de cara a la pared lo desconsolaba igual que mirar hacia el cielo raso o el centro de la pieza»¹⁷⁹, torna su mirada en cosificadora del mundo. Su primer impulso es «aferrarse a los objetos»¹⁸⁰ que se le ofrecen en toda su materialidad, sin la mediación del hábito nominalista¹⁸¹. En el instante de encender la lámpara le invade una contradicción «absurda». Por una parte, la intensidad fenoménica vivida unos segundos antes, «nacida del tedio y el cansancio por la vida»; por otra, ver, a

¹⁷³ *El mito de Sísifo*, p. 27.

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 27.

¹⁷⁵ *FC*, p. 39.

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 39.

¹⁷⁷ J. E. Cirlot confirma nuestra hipótesis de que Murena describe una suerte de génesis, que puede referir también su reverso, un apocalipsis. En la entrada para «Mar» dice «aguas en movimiento, agente transitivo y mediador entre lo no formal (aire, gases) y lo formal (tierra, sólido) y, analógicamente, entre la vida y la muerte. El mar, los océanos, se consideran así como la fuente de la vida y el final de la misma». Y para «Aguas» se refiere al océano primordial, la protomateria -reiterando la idea de origen-, y como elemento transitorio, mediador entre vida y muerte, entre creación y destrucción. *op. cit.*, pp. 205 y 68.

¹⁷⁸ «[...] la concha asociada a las aguas como fuente de fertilidad. [...] El simbolismo de la perla está íntimamente emparentado con el de la concha. El mito del nacimiento de Afrodita de una concha tiene una evidente conexión», Cirlot, J. E., *op. cit.* p. 147.

¹⁷⁹ *FC*, p. 52.

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 52.

¹⁸¹ Un síntoma de la metamorfosis de la voz narradora que ya se inicia en esta primera parte lo localizamos en estos elementos próximos al neo-objetivismo del «nouveau roman» que, con el existencialismo, es un estilo que enraíza en la realidad y no en la conciencia subjetiva.

continuación, con el cuarto iluminado, una foto que le recuerda su feliz época en Brasil. El episodio prosigue con el impulso de desear la vida «y amarla más de lo que lograría una promesa de extrema felicidad»¹⁸²; es el grito de *su* hombre cotidiano. Recuerda y goza. Las escenas que le regala la memoria son ahora objetos que pueden acariciarse y que embriagan como un buen licor: «Nina, con su corto pantaloncito blanco [...] olor a sol y sudor fresco que exhalaba siempre su piel [...] el obsesivo perfume de las magnolias»¹⁸³. De pronto:

[las cosas] eran fantasmas, como si alguna fuerza demoníaca les hubiese chupado la materia, como si lo que tornaba concreto al hierro, al vidrio, a la madera, a la tela, manase de una fuente en ese momento cerrada y hubieran quedado las formas sólo, los contornos, en un inquietante armisticio que anunciaba algo peor¹⁸⁴.

Está aterrado. Y a pesar de su miedo, prevé una clarividencia aún mayor:

[...] estaba estremecidamente seguro de que si hacía un pequeño esfuerzo, si modificaba levemente su actitud interior, como si apretara un dócil botón, o si apenas lo deseaba, su mirada traspasaría aquellos contornos, aquellas apariencias y, dotada de un poder a la vez sorprendente y ominoso, correría hasta el mismo horizonte sin poder aferrarse a nada, como en una caída¹⁸⁵.

Alejandro Sertia merecerá el honor de hombre absurdo según cómo responda a esta episodio, en función de la manera en que retome las riendas de su rutina de encamado. Vive de nuevo una experiencia que le recuerda el carácter nulo de sentido de la existencia. Se abre el suelo. Los objetos que acababa de sentir en toda su corporeidad en el primer estadio de este arrebato lúcido, desaparecen; hasta las sábanas, cuyo roce tanto le había molestado, «no lo rozaban ahora, no existían. Sólo él estaba allí, en ese espacio desalojado del más mínimo resto de vida, como si lo preparasen para un encuentro»¹⁸⁶. Una punzada en el corazón le introduce en una fase de delirio más pronunciado. Se siente observado, a la vez que cae. Resuelve levantarse, pensando «que de pie no podía morir»¹⁸⁷, y cede a la necesidad de palpar la silla para cerciorarse de que está ahí. Vuelve a la cama y se produce el breve episodio de la sensación de náusea¹⁸⁸.

Ha llegado la primavera y Sertia se recupera. Sus instintos sexuales se desperezan y mira a Elsa con deseo. La aborda por detrás y le muestra lo que quiere. Ella es reticente,

¹⁸² *FC*, p. 53. Es un momento de elección de un individuo, potencialmente absurdo, o cotidiano. Cuando recuerda los momentos dichosos de su vida brasileña, no hace más que pensar que vivir puede ser satisfactorio, que en algún momento episodios similares se pueden repetir. Parece que la balanza cae hacia el lado del hombre cotidiano, con «metas, afán de futuro», *El mito de Sísifo*, 76.

¹⁸³ *Ibid.*, p.53.

¹⁸⁴ *Ibid.*, p.53.

¹⁸⁵ *Ibid.*, p.54.

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 54.

¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 54.

¹⁸⁸ «Suele suceder que los decorados se derrumben. Despertar, tranvía, cuatro horas de oficina o de fábrica, [...] pero un día surge el porqué y todo comienza con esa lasitud teñida de asombro», *El mito de Sísifo*, p. 28. En *FC*: «Es que cuando se regresa de las fronteras de las que Alejandro regresaba, la mirada del hombre se torna virginal [...] Pues es como si las cosas fuesen inencontrables, y como si los nombres que les son dados no sirviesen más que para insinuar el nombre que llevan los nombradores», p. 146.

pero finalmente se comporta con pasividad, resignada. Alejandro es consciente, continúa, y termina. El narrador declama:

¿Hay una redención para lo existente, hay una vuelta al seno previo de la existencia, hay una resurrección, o sea el cese del vacío? Pregunta el movimiento, y la respuesta es el mismo movimiento, ese viaje de dos seres vivos que reconstruyen la perdida unidad, salvan durante el tiempo que dura una chispa la separación, recuerdan por un instante la eternidad que era el seno¹⁸⁹.

La teoría de los hermafroditas originarios de Platón, la búsqueda de la unidad perdida, como única salvación; todo ello para envolver lo que ocurre en ese momento en el relato: Alejandro fuerza sexualmente a Elsa. Todo (el Todo) se postra a este acto (el Acto), y a su final, «esa muerte»¹⁹⁰ (*la petite mort*), «habiendo desaparecido todo, [...] la calle Yermal y su recuerdo, el loco y melancólico general Lavalle que carga frente a sus bravos, la iglesia de la ciudad, y toda la historia humana, borrado todo por ese acto, por el movimiento [...]»¹⁹¹. El camino del conocimiento pasa por la tendencia a unir, «comprender es ante todo unificar»¹⁹² (como unifica Juan Lavalle en su conquista de lo que será Argentina), tendencia irreductible que desemboca en la paradoja irresoluble de que conseguir afirmar una unidad total prueba simultáneamente la existencia de la unidad en un lado y de quien ha unido en otro, como dos seres. Contradicción paralela (o fundida) a la del motor de la concupiscencia, que todo lo mueve en busca de una muerte breve. Breve porque renacemos para seguir deseando, continuar moviéndonos, ilusionados, esperanzados, embaucados por el mañana que nos acerca a la muerte definitiva.

La contradicción de una divinidad que tras la creación lanzó el mastín de la Nada. Es el viejo rey destronado que sueña que todo su pueblo lo aclama en los jardines del palacio y que le dicen que el despojo no ha sido más que un sueño suyo, y que enseguida se despierta en el exilio en que sueña, y sabe que ha soñado¹⁹³.

La imagen que describe Murena contiene ya la imposibilidad de lo contradictorio, que expresa verbalmente, como sugiere M. C. Escher con sus dibujos. ¿Qué hay después de que el único ser de los creados que puede comprender accede a la única verdad? Nada.

2.2.4 Salud *ergo* muerte

Alejandro Sertia *recuperado* significa tanto un hombre libre de la enfermedad como una recuperación del mismo individuo que había desaparecido tras ese cuerpo estragado generador de las visiones macabras. Quiere volver a experimentar las sensaciones propias

¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 198.

¹⁹⁰ *Ibid.*, p. 200.

¹⁹¹ *Ibid.*, p. 200.

¹⁹² *El mito de Sísifo*, p. 32, prosigue Camus en la p. 33: «Esta nostalgia de unidad, este apetito de absoluto ilustra el movimiento esencial del drama humano».

¹⁹³ *FC*, p. 199.

del caminante. Pero «las caricias en la frente que de pronto se encuentra andando»¹⁹⁴ se le resisten. No consigue invocar el halo de bienestar propio de este ejercicio. Ve un niño al que acaricia la cabeza, oye ruido de fiesta a lo lejos, reacciona por fin y siente que está curado. Aparece el narrador, imponente, con toda su fuerza, acompañando al estado de Sertia, describiendo los cielos, el cosmos todo. De el hombre anegado por el absoluto al mundo que se reviste de sentido ilusorio.

Gira, gira la Tierra, en tenso armisticio con los cielos [...] Pacificadas las amenazas del agua y del hielo, redescubierto el fuego por su hijo más astuto, adorado el corazón del fuego, reverenciadas sus lenguas mudas y crueles, alimentadas con sacrificios que luego se ocultan y se olvidan por los horribles, rota la Tierra¹⁹⁵.

Pleno de energía ha decidido cambiar de vida. Visita al notario para dejar en orden sus negocios y dar una parte de sus ganancias a algunos allegados. Al abandonar el despacho del notario encuentra en una librería un libro de viajes sobre una isla ubicada en el trópico. Ese será su destino, la Isla Dichosa. La isla es un evidente símbolo de esperanza en el mañana, de un futuro que abriga felicidad, el porvenir de la inmortalidad abierto de par en par. Porque el protagonista de *La fatalidad de los cuerpos* se ha olvidado de la muerte en el regreso a la cotidianidad.

Una noche sueña que se acerca a las costas de la isla y le espera un gran Cristo con túnica blanca y espada de llamas en ristre. La primera reacción de Alejandro es confesarse: «no he ido a tu iglesia» y «no he comido tu cuerpo»¹⁹⁶.

¿Qué va a ser de mí, sin embargo? Pasó un tiempo infinitamente largo. Alejandro se dio cuenta con tristeza de que ya no le importaba la isla, de que sólo lo preocupaba la necesidad de que el crucificado lo perdonase¹⁹⁷.

Tras las palabras de arrepentimiento el Crucificado se arranca la cabeza como si fuera una máscara y enseña su verdadera cabeza de cocodrilo. Se invierte la deducción anterior de Alejandro referida al deseo de Jesús de que lo coman. Ahora es la bestia quien quiere devorarlo a él. El absurdo persiste en la vida onírica. Y él huye. Otra vez, como al «bajar de la montaña», busca la ignorancia de la cotidianidad. Cuando despierta se marcha definitivamente, subrepticamente. No informa a nadie de su partida. A punto de terminar su viaje de un año, el círculo está a punto de cerrarse, y ha recuperado su condición de porteño mediocre, pagano y gentil¹⁹⁸. Después del sueño llega el día de la escapada.

¹⁹⁴ FC, p. 247.

¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 248.

¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 275.

¹⁹⁷ *Ibid.*, p. 276.

¹⁹⁸ Son palabras del mismo escritor que recoge Martínez Palacio: «Necesitaba comenzar con “un ser que fuese carne de Purgatorio, un mediocre, un pagano, un gentil» para poder avanzar en el camino de la destrucción al de las esperanzas en las otras dos novelas», en *op. cit.*, p. 4.

Poco antes de alcanzar la estación para dirigirse al puerto Sertia es atropellado. Moribundo, entre deliquio y delirio, a la vez que siente que lo transportan por las axilas y un hilo de sangre recorre su cara, ve de nuevo la Isla. Esta vez la descripción es la de un final, el apocalipsis particular a su cosmos.

Caían los árboles, los bosques, las casas, los infinitos crecimientos y construcciones. Y las lenguas del agua y el fuego volvían y volvían. Así era: *no por vejez, no por enfermedad, no por mera deducción lógica del curso mortal de la naturaleza, sino por una inexplicable irrupción, indicando al fin, que la salud no había querido decir vida, ni la enfermedad muerte*, que el supuesto pecado no había sido agravante ni la supuesta virtud atenuante. Por decreto, sin explicación [...] ¹⁹⁹.

El absurdo soberano desmiente al ser cotidiano y sus ilusiones. Lo imprevisto cruza por su vida y se la lleva. Irrumpe, demostrando la inutilidad de las ecuaciones lógicas (salud igual vida, enfermedad igual muerte) excepto aquella que sentencia vida igual absurdo. Con todo, Alejandro Sertia muere con las anteojeras del ser cotidiano (la demostración de lo absurdo de las ecuaciones se dirige al lector). Así no encara una realidad insuperable, «el espectáculo del orgullo humano [la mediocridad pagana, gentil] es inigualable» ²⁰⁰. La inminencia del final no le desprende ningún velo, no le despega las anteojeras. Tirado en la calzada, sangrando por la boca, ve la Isla Dichosa, *la dichosa isla* y su paisaje de postal ²⁰¹; por último, muere viendo la cara del Crucificado.

2.2.5 La sonrisa de la Esfinge

En un diálogo con don Ezequiel, su vecino de habitación, Sertia rechaza los intentos del pío español por encauzarle en la fe: «Yo no necesito a Dios. Entiendo muy bien el mundo, tal como está, todo, hasta las ratas» ²⁰². Aparentemente Alejandro Sertia piensa como un ser absurdo al renegar de la trascendencia, salvo que «entiende». Un hombre absurdo nunca entendería.

En el mismo diálogo don Ezequiel continúa importunando al enfermo. Le resume el mito de la Esfinge, cómo esta se tira al mar cuando Edipo le responde con la respuesta correcta. Para don Ezequiel la Esfinge es la realidad y conocer la respuesta correcta, la verdad, comprender su sonrisa, es resolver el enigma. Quien no comprende es devorado ²⁰³. «Y ¿sabe qué hace usted?» prosigue el español, «Quiere huir de la Esfinge. ¡Huir! Y la Esfinge está en todos lados» ²⁰⁴.

¹⁹⁹ FC, p. 285 (el subrayado es nuestro).

²⁰⁰ *El mito de Sísifo*, p. 74.

²⁰¹ FC, p. 284.

²⁰² *Ibid.*, p. 147.

²⁰³ *Ibid.*, p. 148.

²⁰⁴ *Ibid.*, p. 148.

Alejandro Sertia es un hombre que tuvo la oportunidad de ser absurdo, o ejercer de existencial, las dos alternativas al suicidio después de la experiencia del abismo. Como ser absurdo no hubiera desertado del privilegio de hombre lúcido que le había otorgado la enfermedad, habría vivido como un perpetuo condenado a muerte, en el reino del presente, existiendo con la mayor intensidad, esperando el fin en cada segundo. Pero vivió y murió cotidianamente (escapando, de camino a una ilusión). Atendiendo al esquema de tipos de Camus, el protagonista de la historia lucha incansable para preservar su condición pre-absurda, salta en cuanto puede para recuperar o renovar sus ilusiones, cristalizadas al final en una utopía insular, nada más cotidiano²⁰⁵.

Huyó, como afirma certeramente don Ezequiel. No obstante, frente a la personal interpretación del mito de su interlocutor, para el protagonista de *La fatalidad de los cuerpos*, quien es devorado por la pura revelación es Edipo, el mismo que resuelve el enigma, mientras la Esfinge mantiene impertérrita su mohín risueño. Sertia, que ha podido *ver* en los accesos de lucidez que la enfermedad le brindó, escoge seguir fascinado por la misteriosa sonrisa del oráculo.

²⁰⁵ Por eso no se enfrenta a una respuesta definida, como si hubiera sido la primera vez que escucha la interpelación del oráculo, lejos del superhombre: «Ante las preguntas que nos lanza la esfinge hacíamos incontables respuestas erróneas, que van cubriendo a la interrogadora y apenas permiten ya escuchar las preguntas originarias. ¿Es esta la sabiduría del nuevo Edipo? ¿Son tales los primeros pasos de nuestro superhombre? Convengamos, por los menos, en que su estilo resulta bastante sarcástico. ¡Pues hace falta ardor para ver en esta aniquiladora magia el preludio a una más plena espiritualidad! Hace falta fe, ya lo hemos dicho. Porque lo que irrumpe hacia nosotros al considerar al mundo inmediato son los aspectos más crudos del pecado, de nuestra respuesta a la situación que delata la misteriosa culpa previa», *El pecado original de América, op. cit.*, p. 156.

2.3 La fuga

En la siguiente novela de la trilogía, *Las leyes de la noche*, Elsa Ferrero vive con sus padres recién jubilados que, al caer en la desidia, deciden terminar con sus vidas. Esto empuja a Elsa a alquilar los cuartos de la casa como forma de conseguir dinero. Así, se reúne una parte del elenco de la novela: Amadeo Mencken, cincuentón aññado y Jorge García, relojero. Víctor, el hermano mayor de Elsa, aparece por la casa después de un tiempo desaparecido, y le habla de un misterioso amigo clarinetista, Daniel Achard, para el que le pide una habitación. Su hermano muere; esa misma noche Achard se acerca a la habitación de Elsa para proseguir, ya sin cortapisas, una relación sexual basada en el masoquismo que desemboca en matrimonio. Son recurrentes las escenas de disturbios en las calles. Se establece una intimidad entre García y Elsa que da pie al enamoramiento mutuo. Achard dispara a García cuando coge infraganti a la pareja furtiva. Al denunciar a su marido Elsa huye y consigue trabajo de sirvienta. Embarazada, pasa por varios trabajos hasta encontrar un puesto como secretaria de la empresa que acaba de adquirir Alejandro Sertia, con quien se embarcará en una relación sentimental. El final trata fugazmente la enfermedad de Sertia, su recuperación y cómo muere atropellado. Ella decide una vez más abandonar la vida que lleva y se encamina a casa del que todavía es su marido. En el apartamento de Achard intenta suicidarse. No muere y vuelve a la pensión donde está su hijo.

En el transcurso de la narración se narra que un domingo Elsa decide pasar por la que había sido su casa y cambia el trayecto acostumbrado. Cerca del monumento al general Mitre dos jóvenes miran al vacío, «parecían suicidas», piensa Elsa, «Eran como la clave que explicase la melancolía de todas las otras personas que se hallaban en la plaza, la desazón, la asfixiante soledad de una tarde de domingo en Buenos Aires»²⁰⁶. Oscureciendo, después de pasar todo el día caminando sin rumbo, llega a la estación de Constitución y observa a la muchedumbre como un fanal: impersonales, afanosos.

Pues todos estaban de paso. Marchaban hacia algún lugar, hacia alguna persona, algún objeto. Todos poseían algo o se hallaban poseídos por algo. Se agitaban dentro de un sistema, por nombrarlo así, de atracciones, en el que se creían asegurados. Ella no poseía nada ni pertenecía a nadie²⁰⁷.

Las leyes de la noche se publica en 1958 por la editorial Sur. Es en esta segunda entrega de «Historia de un día» cuando se informa de que se trata de un proyecto formado por tres

²⁰⁶ *Las leyes de la noche*, p. 194. El ejemplar usado es de Sudamericana, Buenos Aires, 1968. (A partir de ahora, LN en las notas a pie).

²⁰⁷ *Ibid.*, p. 196.

novelas, acaparando *La fatalidad de los cuerpos* como inicio y anunciando una tercera parte. Si nos atenemos a lo dicho por el autor, la obra correspondería al Infierno, después del Purgatorio que representa la novela anterior²⁰⁸. El mundo de la noche acoge el pecado, el homicidio, el incesto, los celos, la violencia²⁰⁹. No obstante, es curioso comprobar que pocas escenas de la novela se desarrollan en horas nocturnas. La atmósfera sórdida de corrupción moral tiene lugar en episodios diurnos, en almuerzos, en encuentros en la calle o en las habitaciones. Sí es cierto que el sexo furtivo, como los encuentros entre Elsa y su hermano, se reserva para la noche.

La acogida de la obra fue cordial e incluso entusiasta por parte de algunos críticos: «un escritor sobrio y enérgico [...] excesivamente dominado por una concepción sexualista a nuestro parecer», opina uno de los reseñistas, el cual prosigue relacionándolo con el realismo de los novelistas decimonónicos franceses, por su prosa excepcionalmente tradicional en comparación con las prácticas contemporáneas²¹⁰. En este tono de recepción y críticas halagüeñas predomina la catalogación de Murena como escritor social, considerando la mayoría de los reseñistas que *Las leyes de la noche* significa un giro en su credo estético e ideológico²¹¹.

Es indiscutible el fondo político de la historia siempre que no perdamos de vista el matiz de «fondo». Diego Poggiese insiste en el papel crucial que en la novela cumple la realidad del país en esos años; en su opinión, más que construirse por medio de una cadena de escenas generadoras de cuestiones metafísicas, la novela «despliega la ajenidad de la clase media respecto de su propio entorno»²¹². Esta lectura nos parece más apropiada que la que se limita a derivar las vicisitudes de los personajes de la convulsión social del momento. En la novela se cuestiona un asunto más general e intemporal que el de la mera coyuntura política que se vive en Argentina. Es evidente, no obstante, la vinculación entre el régimen político del momento socio-histórico y su *volkegeist* paralelo.

²⁰⁸ Zaragoza, Celia, *op. cit.*, p. 348.

²⁰⁹ Frugoni De Fritzsche, *op. cit.*, p. 47.

²¹⁰ Continúa la reseña: «La fuerza de las situaciones y la habilidad psicológica empleada con los personajes hacen que *Las leyes de la noche* sea una estimable novela dentro del interesante momento literario argentino», Masoliver, Juan Ramón, en *Ínsula*, n° 54, septiembre 1959, p. 8.

²¹¹ En la edición que utilizamos figura un fragmento de la reseña que Alain Bosquet escribió para *Combat* de París: «[...] La violencia de América aparece en su obra gracias a una refinada intensidad y no a través de las habituales supersimplificaciones». También en la contracubierta Carlo Bó en *Il Corriere de la Sera* de Milán alude a su preocupación social: «afrenta con plena libertad el rostro de su país»; Bó también lo compara al novelista español Ángel Ganivet por su proyecto de transformar la realidad en crónica al imprimirle un carácter «normal» en la elaboración a prosa de ficción; continúa la reseña: «La fuerza de las situaciones y la habilidad psicológica empleada con los personajes hacen que las leyes de la noche sea una estimable novela dentro del interesante momento literario argentino», Masoliver, Juan Ramón, en *Ínsula*, n° 54, septiembre 1959, p. 8.

²¹² Poggiese, Diego, «“Historias de un día”: la realidad estallada», *Jornadas de Hum. H. A.*, Bahía Blanca, 11 al 13 de agosto de 2005, p. 5.

Podemos datar la historia en la «época en que Buenos Aires aprendió a tener miedo»²¹³, en torno a 1945. Son numerosos los acontecimientos o simples guiños que el narrador nos ofrece para que nos situemos cronológicamente. En una escena los pensamientos de la protagonista se interrumpen por una «voz viril y cálida», había oído hablar de él, «desde hacía cierto tiempo su nombre se mencionaba con frecuencia en todos lados»²¹⁴; se refiere al anuncio por la radio del comandante Juan Domingo Perón de la dimisión de sus cargos en el gobierno ocho días antes, el 17 de octubre de 1945. Las revueltas populares en las calles construyen un escenario a las aventuras de los personajes pero, insistimos, como trasfondo²¹⁵.

En este estudio, y más en consonancia con nuestros objetivos, nos acercamos a las valoraciones de Frugoni de Fritzsche y Martínez Palacio que con sus trabajos críticos se atreven a superar las interpretaciones reduccionistas de calado marxista dominantes en los años de salida de la novela²¹⁶. *Las leyes de la noche* también trata de un viaje que comienza con la muerte de los padres de la protagonista. Desde ese acontecimiento inesperado Elsa está en fuga en todo momento, perseguida unas veces, y otras cálidamente acompañada por la sensibilidad y el clima absurdo. Si para *La fatalidad de los cuerpos* señalamos la enfermedad como tema, para esta novela proponemos la fuga, la huida, proclive a generar situaciones de absurdo, y resultado a su vez de arrebatos fenoménicos.

La simbología no es desbordante como en la novela anterior, aunque persiste la recurrencia a algunas relaciones simbólicas en motivos que podemos interpretar a su vez como símbolos por su carga metafórica: la enfermedad, el suicidio, la muerte, la traición, el amor, el sexo, los sueños o algunos personajes, que aparecen con un claro destino de comparsas para acompañar a la protagonista. Nicolás, Clara, Carlos el abogado, dada su función de estereotipos de diferentes vectores ideológicos muy marcados, se dibujan con

²¹³ Martínez Palacio, Javier *op. cit.*, p. 10.

²¹⁴ *FC*, p. 108.

²¹⁵ Otras escenas explícitas: Elsa vuelve en tren de ver a su abuelo y el tren para como protesta de los ferroviarios, un guarda contesta a una pasajera que los llama «sinvergüenzas», que «los oligarcas y los ingleses iban a aprender», p. 64; cuando escuchan por la calle «la renuncia del coronel Perón, acaecida dos días antes. La ciudad estaba, al parecer, convulsionada», p. 162; o cuando el médico que trata a Víctor alude a un medicamento «maravilloso» que acaba de aparecer, la penicilina, *FC*, p. 161. Maticemos la idea de «trasfondo»: la situación política que vive argentina influye decisivamente en algunos personajes; Nicolás por ejemplo termina como agente peronista, o el abogado para el que trabaja Elsa conspira contra el gobierno en un grupo subversivo. Queremos decir que, para la temática del absurdo que queremos analizar, aunque la atmósfera de los años cuarenta en Buenos Aires fomenta cierto clima proclive a determinados estados de ánimo, esta no es decisiva. Defendemos la idea que se puede llevar a cabo el mismo análisis en literatura de los años 90 del siglo pasado, o los 70 del XIX (siempre en la Modernidad).

²¹⁶ Para Frugoni De Fritzsche la temática predominante de la obra es la de la soledad, con esos «hombres-isla» en una gran metrópolis, en Frugoni De Fritzsche, *op. cit.*, p. 47. Martínez Palacio considera que se prolonga el tema de la novela anterior: «la soledad del ser humano, el horror al vacío, la búsqueda del camino reparador», en Martínez Palacio *op. cit.*, p. 4.

trazo grueso, y sus apariciones empujan a la protagonista a decidir y tomar partido. En otro orden se sitúan Víctor, Achard, el abuelo, García o Mecken, en los que los claroscuros dificultan la clasificación. Y Murena (el narrador), si dialogamos con su voz ensayística, está, en mayor o menor medida, en todos ellos.

2.3.1 Los Ferrero y las cosas

La historia se abre con la sensación de extrañeza del mismo narrador²¹⁷, que empieza a contar sin tener noción de qué pudo haber pasado. Se inaugura el clima absurdo que envolverá toda la novela.

Bajo esta atmósfera se nos presenta al matrimonio Ferrero recién jubilado y con demasiado tiempo para pensar. El ocio les lleva a hacerse preguntas de difícil respuesta. Cuestionamientos de los que el vaivén de la rutina que exige mantener una familia los había vacunado, temporalmente. La época de presumible júbilo con que se recompensa una vida de trabajo les devuelve la impertinente cuestión del sentido. Creían que se abría la oportunidad de una nueva vida, pero «las pocas energías restantes, *arrancadas de su cauce habitual*, se lanzaban contra sus propias vidas»²¹⁸. No son dueños de esa suerte de voluntad autodestructiva que les recuerda la muerte imprevista, «y tenían que permanecer quietos, porque en el silencio esa voz horrible resonaría con claridad mucho mayor»²¹⁹. Ahora escuchemos a Pascal:

Y los que quieren pasar en esto por filósofos y creen que la gente es muy poco razonable al pasar todo el día corriendo tras una liebre que no quisieran haber comprado, no conocen nuestra naturaleza. Esta liebre no nos ahorraría la visión de la muerte y de las miserias, pero la caza —que nos aparta de aquella— nos la ahorra²²⁰.

El concepto de «divertimento» («diversión» en la traducción de *El mito de Sísifo* que manejamos) resulta de gran utilidad a Camus en la investigación de las causas de la aparición de la sensibilidad absurda. Para el pensador de Argel los divertimentos giran peligrosamente cerca de otro concepto clave, «el quiebro», al que esquivan intentando escapar de su fuerza de atracción²²¹.

²¹⁷ «Era extraño lo que había ocurrido», primera línea de *LN*, p. 7.

²¹⁸ *LN*, p. 7.

²¹⁹ *Ibid.*, p. 7.

²²⁰ *Pensamientos*, trad. Xabier Zubiri, Alianza, Madrid, 2004, p. 50. Transcribimos unas líneas más del pensamiento pascaliano: «[...] he descubierto que toda la desgracia de los hombres viene de una sola cosa: el no saber quedarse tranquilos en una habitación. [...] Pero al pensar más detenidamente y cuando después de haber encontrado la causa de todas nuestras desgracias he querido descubrir su razón, me he encontrado con que hay una muy efectiva, que consiste en la desgracia natural de nuestra condición flaca y mortal, y tan miserable que nada puede consolarnos *cuando nos paramos a pensar en ella*», p. 48. (el subrayado es nuestro).

²²¹ *El mito de Sísifo*, p. 22.

En estos episodios las energías de los cuerpos vivos pasan al mundo inanimado, los fenómenos se animan, viven, y los objetos se convierten en protagonistas, necesarios como guías del observador. La sórdida apatía en que se ven inmersos conduce a los Ferrero hacia la búsqueda de nuevos divertimentos que los salve de ese enorme espacio de libertad. La madre se refugia en la rutina de la limpieza de la casa, «buscó los objetos y los objetos la recibieron. Neutros, voraces, chuparon aquella materia viva»²²². Su padre elige la encuadernación para disipar el malestar del aburrimiento.

El vacío y la consecuente sensación de absurdo dista de presentarse con el fogonazo de un rayo; el matrimonio Ferrero desconoce la estupefacción propia de la invasión repentina de un acceso fenoménico; más que en forma de arrebató, se extiende sigilosamente manifestándose en señales imperceptibles. Pasan a estar todo el tiempo en el dormitorio, y abandonan las anteriores aficiones en las que habían confiado como vacunas contra el tedio. En el periodo transcurrido en el cuarto la melancolía se hace fuerte. Como última escapatoria el padre sale por las noches y bebe desaforadamente. Después de una corta etapa de serenidad en la que Elsa piensa que sus padres han vuelto a la normalidad, los encuentra muertos en la bañera, con sus mejores ropas²²³, «¿habrían querido dar así una apariencia de cordura a ese gesto de violencia?»²²⁴, duda Elsa.

A continuación debemos tener en cuenta dos clases de manifestaciones del absurdo. La primera tiene a los padres como víctimas. El matrimonio es invadido paulatinamente por el sentimiento de vacío y de inutilidad. No parece que sean demasiado conscientes de qué les ocurre, no son filósofos, aunque según su hija la pregunta por el sentido les rondase por sus cabezas alguna vez²²⁵. Dan la impresión de dejarse llevar, y cumplen con las pautas que les va marcando esta invasión, que se expande como un virus, lentamente. La decisión final se dibuja como tomada con razón y mesura. Elsa identifica en su madre «los restos de una incomprensible dicha»²²⁶ y en ambos «una sonrisa de harina que le formaban los pliegues de la boca»²²⁷. Los Ferrero han seguido sin la más mínima resistencia la senda que trazaba suavemente el sentimiento de absurdo, inoculado desde el primer día de jubilación. El momento crítico es aquel en que hay que decidir si mantenerse en el filo de la conciencia del sinsentido, o ser transportado por la inercia y suicidarse. Los padres de Elsa han optado por la opción propia de un ser cotidiano que se ve desbordado de vacío, la opción menos

²²² *Ibid.*, p. 8.

²²³ *Ibid.*, p. 23.

²²⁴ *Ibid.*, p. 23 y 24.

²²⁵ *Ibid.*, p. 8.

²²⁶ *Ibid.*, p. 23.

²²⁷ *Ibid.*, p. 23.

absurda, escamoteando una de las partes en tensión, la de sus vidas; y «lo absurdo solo tiene sentido en la medida en que no se consiente en él»²²⁸.

Elsa por su parte es la protagonista de una segunda manifestación del absurdo. Distinta a la de sus padres, derivada de su suicidio, su experiencia se acerca al arrebató por la inmediatez con que aparece esa sensación de náusea inesperada:

Bruscamente todo vaciló. Todo cedió. Le pareció que caía y caía en el vacío. Entonces tuvo una impresión extraña. Sintió que su vida y, aún más, todo lo que existía, la ciudad, los objetos, ese cuarto de baño, los cielos, la tierra, los otros seres, formaban una isla. Una isla de apariencia segura, inmovible. Pero que yacía sobre el lomo de un monstruo dormido hacía infinito tiempo [...] ese monstruo era el vacío²²⁹.

El mundo cotidiano es simbolizado como una isla segura e inmovible en apariencia; bajo la isla la única verdad toma forma de monstruo comúnmente dormido, que cuando despierta desestabiliza el mundo insular tan repentina y fatalmente como un movimiento sísmico²³⁰. Elsa ya conocía esta verdad, pero solo en ese momento la recordó²³¹. Más adelante, su casa se convierte en pensión. Su hermano, que llevaba fuera unos años, reaparece. A su alrededor se instalan tres hombres extraños y solitarios que alquilan los cuartos que Elsa ofrece. Uno de ellos es Achard el clarinetista, con quien Elsa entabla una relación sentimental. Los otros: García, maestro relojero, y Mencken.

2.3.2 El discurso palidece

En *Las leyes de la noche* narra la misma instancia que ha contado las aventuras de Alejandro Sertia en la novela de 1955. Mantenemos la clasificación de narrador heterodiegético-extradiegético que, en esta obra, concentra gran parte del foco de la voz en Elsa Ferrero. Pero, si bien podemos conservar la idea de bicefalia del autor repartida entre el narrador y el personaje protagonista, los cauces de intrusión del primero han cambiado.

En primer lugar, los momentos digresivos o «zonas líricas» se reducen considerablemente (aunque aún continúan siendo parte importante de la narración). Se permite más espacio a la pura narración y los diálogos. Por otro lado, aunque este narrador tampoco permite la polifonía en la obra, su monologismo está lejos de ser invasivo y contundente; se respetan los silencios y las elipsis; los personajes (y el lector) gozan de más margen de actuación e interpretación y, esto es relevante como evolución en la técnica

²²⁸ *El mito de Sísifo*, pp. 48 y 49.

²²⁹ *LN*, p. 24.

²³⁰ Entre los muchos sentidos a los que se puede referir la isla como metáfora o símbolo, el uso del narrador de *LN* es afín (que no exacto) al significado que da Carl Gustav Jung de «refugio contra el amenazador asalto del mar del inconsciente [...]», en «Isla» de Juan Eduardo Cirlot, *op. cit.*, p. 263. Chevalier y Gheerbrant apuntan más cerca en la acepción 5 de la entrada para este símbolo, cuando recuerdan que la isla indica refugio, *op. cit.*, p. 596.

²³¹ *LN*, p. 24.

novelística de Murena, se reparten algunas trazas del pensamiento del autor entre otros personajes además de en Elsa. Como hemos dicho, el abuelo, Víctor y Achard (estos especialmente) sustentan con sus intervenciones orales razonamientos del autor como pensador, sin caer en el alegato²³², en frases escuetas, de mayor concisión, huyendo de la morosidad de la entrega anterior, como si palidieceran. Esta tendencia a perder fuerza cromática, a reducir los aspavientos retóricos del narrador de la historia de Alejandro Sertia, es notoria ya en el mismo narrador. Todavía distante, la prosa de esta novela se encamina hacia ese grado cero o transparencia, a la que Roland Barthes se refiere cuando apunta a la escritura de *El extranjero* de Albert Camus²³³.

Con un talante más discreto y soterrado, que reduce los momentos que pudiesen relacionarse con discursos ensayísticos, esta escritura desvaída avisa del fin de la voz omnisciente para dar paso a la impertinencia del narrador personaje de la última parte de «Historia de un día».

2.3.3 Víctor-Achard, reencarnaciones del nihilismo

Víctor ha ejercido de hijo pródigo en el hogar de los Ferrero. En su último regreso parece definitivamente «de vuelta» de la vida, el viaje iniciático ha sido largo e intenso. Entre él y su hermana Elsa se reinicia la turbia relación emocional que los unía en la infancia. Víctor enferma, Elsa lo vela por las noches, y empieza a sentirse atraída por Achard, fiel camarada de su hermano. Cuando Víctor muere después de unos días gravemente enfermo, Elsa continúa viéndose con Achard, ahora con menos reserva. Los encuentros son violentos y a ella le gusta, los golpes «le sentaban como caricias»²³⁴. Entonces es consciente de su condición, la de ambos, Achard y ella. «Se preguntó cuál sería su condena. Y en seguida vio con lucidez la respuesta: no poder entregarse nunca más»²³⁵. Reaparece el motivo de la escisión alma-cuerpo con esta relación masoquista: si Víctor ya no estaba, su alma desaparecía; si quería sentir, y ser, requería de su cuerpo, del dolor que le procuraba su nuevo amante. «Pero ella no era su cuerpo»²³⁶.

En un episodio posterior, su cara se hincha por causa de una de esas palizas, y relaciona, sin poder evitarlo, su dolor con su condición absurda: «Entonces pensó si acaso

²³² Frugoni De Fritzsche, *op. cit.*, p. 48.

²³³ «[...] la escritura en su grado cero es en el fondo una escritura indicativa o si se quiere amodal [...]. La nueva escritura neutra se coloca en medio de esos gritos y de esos juicios sin participar de ellos; está hecha precisamente de su ausencia», Barthes, Roland, *El grado cero de la escritura*, trad. Nicolás Rosa, Siglo XXI, Madrid, 2005, p. 78.

²³⁴ LN, p. 84.

²³⁵ *Ibid.*, p. 84.

²³⁶ *Ibid.*, p. 84.

la vida no sería también una tumefacción a la cual se terminaba por habituarse»²³⁷. Se casa con Achard, y se siente, «por así decirlo, feliz»²³⁸. En Elsa se encarna el espíritu de Sísifo condenado; su roca es la «tumefacción». Este momento de duda y conciencia (de duda por cobrar conciencia) es equiparable al del condenado por los dioses cuando, tras haber llegado a la cumbre, la roca vuelve a bajar; esa pausa se vuelve crucial en un análisis de la posible metamorfosis a sujeto absurdo. La pausa y la vuelta en busca de la roca para volver a empezar, «esa hora es como un respiro y que se repite con tanta seguridad como su desgracia, esa hora es la de la conciencia»²³⁹. En el breve episodio que sigue a la paliza consentida de su amante, Elsa nota un quiebro en su perspectiva de las cosas, no se siente verdaderamente desgraciada. Es la serena resignación, un rendimiento risueño y al desgaire, una recapitulación que en verdad funciona como victoria encubierta; una condición plena de tragedia y absurdidad a la que se accede manteniendo la tensión, no eliminando ningún elemento²⁴⁰.

Una de las conversaciones que surgen en las comidas de la pensión gira alrededor de las creencias religiosas de Mencken. Cuenta su infancia como monaguillo. Todos le interrogan por esta faceta de su vida, y en concreto por un secreto del que presume. El secreto, según él, «es que nadie se salva. Todos los vivos están condenados»²⁴¹. Esta información, según Mencken, debía seguir siendo secreta para que la gente no optara por suicidarse. Achard se burla de su vecino de pensión. Invita a que todos miren al cielo estrellado, y le apostilla a Mencken que el secreto es «que vas a desaparecer. Y que no hay nada. Nada»²⁴². Entonces Elsa,

²³⁷ *Ibid.*, p. 96.

²³⁸ *Ibid.*, p. 96.

²³⁹ *El mito de Sísifo*, p. 153.

²⁴⁰ En *El mito de Sísifo* dice Camus que solo se es trágico en los momentos en que se es consciente. Partiendo de esta idea piensa en la condición de Sísifo durante el descenso, «la clarividencia que debía ser su tormento consume al mismo tiempo su victoria. No hay destino que no se supere mediante el desprecio» (p.154), y «En ese instante sutil en el que el hombre se vuelve sobre su vida, Sísifo, regresando hacia su roca, contempla esa serie de actos desvinculados que se convierte en su destino, creado por él, unido bajo la mirada de su memoria y pronto sellado con su muerte. Así, persuadido del origen plenamente humano de cuanto es humano, ciego que desea ver y que sabe que la noche no tiene fin, está siempre en marcha. La roca sigue rodando», «La lucha por llegar a las cumbres basta para llenar un corazón de hombre. Hay que imaginarse a Sísifo feliz» (p. 155 y 156). A continuación, el fragmento de la *Odisea* donde Ulises describe el tormento de Sísifo: «Y vi a Sísifo, que sufría grandes tormentos conduciendo una inmensa roca con las dos manos. Y se esforzaba en conducirla con sus manos y sus pies hasta la cumbre de una montaña. Y cuando se hallaba a punto de escalar la cumbre, en aquel instante le flaqueaba la fuerza, y la inmensa roca rodaba hasta abajo. *Pero él recomenzaba de nuevo, y el sudor brotaba de sus miembros y el polvo de alzaba por encima de su cabeza*», *Odisea*, Homero, Fraile, Madrid, 1994, p. 153 (El subrayado es nuestro)

²⁴¹ *LN*, p. 103.

²⁴² *Ibid.*, p. 105.

Siguió mirando el cielo. Pensaba que en esa grandiosidad, en esa lejanía, había una tremenda belleza. Y aunque esa belleza era muda, parecía estar diciendo incesantemente, a grandes voces, algo²⁴³.

Dice Maurice Blanchot que la lucidez nace de una carencia, que es esta ausencia la que se ilumina y presenta el vacío iluminado²⁴⁴. La inconmensurabilidad celeste es una forma de vacío que Elsa acepta con satisfacción; digamos que esa nada, la que ve y prevé, basta para colmarla, más bien es lo único que la colma ahora desde la absurdidad.

Achard, por su parte, gana terreno en la atención de su amante, y aprovecha cualquier ocasión para exhibirse con sus peroratas. En una de estas ocasiones, enciende un cigarrillo, se alisa el pelo, recordándole a Elsa «un profesor antes de dar su lección»²⁴⁵, y da rienda suelta a una nueva embestida verbal contra todo. Cuenta que de joven leía mucho, y una de esas lecturas le marcó especialmente por alertarle por primera vez de la radical insignificancia del ser humano, y por su causa experimentaba espanto, puro espanto y humillación. El discurso de Víctor pervive en Achard. Al referirse con sorna y desprecio a García, describe la condición de Sísifo a la que nos vemos encadenados:

Con el cariño por su perro, con su nobleza de alma, con su trabajo, con su vida sacrificada, estaba «luchando tercamente para que el ruido inútil siguiese». Su «resignada obstinación» era algo que a Achard le «crispaba los nervios». Era como ver a una persona que «echase los bofes» toda la vida, con «solemne tontería» para llenar «un pozo sin fondo»²⁴⁶.

Levantar una roca a una cima, para que vuelva a caer, intentar llenar un pozo que no tiene fondo, vivir: tareas de Sísifo. En esta escena, lo interesante para nosotros está en razonar a qué tipo pertenecería García, según la correcta, aunque sarcástica, descripción que de él hace el amante de Elsa. Es decir, ¿es García consciente de ese estado de cosas?, ¿vive como un hombre cotidiano, ignorante de que el pozo no tiene fondo?, ¿se comporta tal vez cual el sujeto existencial que crea un estilo de vida merced al abismo del pozo del que es plenamente conocedor?

Achard, como heredero del nihilismo de Víctor, dicta juicios y sentencias demolidores sobre algunos de los que le rodean. Así, entrevé en el sereno izquierdista García la ridiculez de una lucha sin sentido. Se le antoja insoportable el espectáculo de la «obstinada resignación». En este sintagma reside la clave para desentrañar la condición de García en tanto consciente de la absurdidad: la «resignación» conlleva conocimiento de un mal difícil o imposible de reparar, conciencia del verdadero estado de cosas; la

²⁴³ *Ibid.*, p. 105.

²⁴⁴ Blanchot, Maurice, *La risa de los dioses*, trad. J. A. Doval Liz, Taurus, Madrid, 1976, p. 125.

²⁴⁵ *LN*, p. 113.

²⁴⁶ *Ibid.*, p. 114. (las comillas son de Murena. Cuenta el narrador, y entrecomilla las palabras exactas que Achard pronunció)

«obstinación» señala a la persistencia por continuar con la lucha (viviendo) sin perder el conocimiento al que nos resignamos (recomenzar de nuevo el ascenso con la roca, con el sudor brotando de sus miembros, con el recuerdo de lo que acaba de pasar –la roca ha cedido a la pendiente– que hace presumir que se repetirá). En cualquier caso debemos quedarnos en este punto. No podemos dilucidar, según la información que da el narrador por medio de Achard o en otros apartados de la obra, si García se resigna verdaderamente al volver a la roca y subir, siempre consciente de que al ganar la cima caerá de nuevo; o si, como un simpatizante de izquierdas coherente, cree que la siguiente vez será la definitiva y la piedra se mantendrá por fin donde él la fija.

2.3.4 Elsa. El absurdo es una línea de fuga

Es constante la recurrencia del reflejo especular como signo de extrañamiento de los protagonistas con respecto a ellos mismos. La siguiente escena tiene lugar en el tren de vuelta de la visita a su abuelo. Elsa se siente observada por una mujer que ve reflejada en el cristal de la ventanilla. Se reconoce al cabo, pero al susurrar su nombre persiste la sensación de extrañeza. Desde luego este sabor no le parecía nuevo, lo recordaba de la muerte de sus padres.

Los nombres eran un conjuro contra el vacío. Si sabía decir «noche», la noche dejaba de ser la boca amenazadora, quedaba domada. Y la palabra «Elsa» le permitía reconquistarse a sí misma, impedir que el vacío la devorara [...]. Pero quién era Elsa. Bajo ese nombre un cuerpo tironeaba en varios sentidos, un alma se despedazaba atendiendo a reclamos diversos. ¿Cuál de esos cuerpos, cuál de esa almas respondía a ese nombre? [...] ²⁴⁷.

Cuando Elsa vuelve en sí gracias al estornudo de un pasajero (cuando las piezas de su yo se juntan merced a la ilusión de la realidad tangible), la imagen de un titular del periódico, «La democracia triunfará», la hace recuperar por completo la solidez necesaria para continuar. Ha despertado de este acceso consciente de que «puedo tocar el mundo y juzgar también que existe, en eso se detiene toda mi ciencia, el resto es construcción»²⁴⁸. Elsa ha sufrido una de las experiencias que nos vuelven sensibles al absurdo, cuando nos percatamos de que el lenguaje es andamiaje, y el «yo» se sujeta gracias a este. Dice Camus:

Si trato de aferrar ese yo que tengo tan seguro, si trato de definirlo y resumirlo, no es sino un agua que corre entre mis dedos. Puedo dibujar uno por uno todos los rostros que sabe adoptar, también todos los que le han dado, su educación, su origen, su ardor o sus silencios, su grandeza o su bajeza²⁴⁹.

A la conciencia de absurdo accedemos gracias a la razón (lenguaje mediante). El razonamiento derivado de un acceso fenoménico genera una de las tantas contradicciones

²⁴⁷ LN, p. 150.

²⁴⁸ *El mito de Sísifo*, p. 34.

²⁴⁹ *Ibid.*, p. 34

que percibe la conciencia absurda: es por medio del lenguaje por lo que nos percatamos de lo que supone de enmascaramiento del abismo el mismo lenguaje. Elsa, por ejemplo, descubre su propia insustancialidad, su yo carece de una verdadera unidad más que la gramatical que le otorga una máscara de coherencia²⁵⁰. Sola, el traqueteo del tren, el reflejo de la ventana y los comentarios de los pasajeros intensifican su ensimismamiento que la conduce a visitar las bambalinas de la conciencia. En esa estancia oscura da cuenta de cómo trabaja la razón: «Elsa», para re-unir «un alma despedazada por reclamos diversos»; «noche», para dar rostro a «esa boca amenazadora». Elsa está cerca de convertirse en una iniciada en los misterios del absurdo, cuando el cuestionamiento de la propia identidad y de las identidades del mundo la dirige a la duda sobre la sucesión de los hechos percibidos, sobre la causalidad que imprime la gramática en el pensar, sobre el tiempo mismo.

Tuvo, por decirlo así, dos premoniciones. Una era la de que ese orden que se llamaba tiempo no existía. Acaso no se entendía la vida porque los hechos acontecían en una sucesión distinta de la supuesta, acaso acontecía en un solo instante, acaso todo no pasaba de ser una ilusión²⁵¹.

Con este análisis comprobamos que a través de un pensar radicalmente recto los protagonistas de «Historia de un día» desmontan el decorado montado por el mismo pensar, topándose con una ilusión. Qué deriva de ello es lo interesante. Elsa aprende a digerir, y hasta a gozar en ocasiones, estas revelaciones²⁵².

Distintos acontecimientos hacen que la vida de Elsa cambie drásticamente. Ahora trabaja como sirvienta en una familia de clase media. Ha huido de su marido al que denunció por asesinar a García, y ha dejado a su hijo recién nacido con una buena amiga. La descripción de la familia para la que trabaja merece que nos detengamos en este punto de la narración.

Los Demonte disfrutan de cierta holgura por un negocio próspero de lavadoras. Elsa los observa con la mirada gélida y distanciada que ha adquirido con sus últimas vivencias.

²⁵⁰ Emile Benveniste explica este fenómeno desde su postulado de «Es “ego” quien dice “ego”». El arrebatado fenoménico del tren desdobra a Elsa Ferrero, para percibir que su conciencia de persona (*su* conciencia, en fin) es un hecho pragmático. La «persona» solo es un estatuto lingüístico, y la conciencia de sí se hace posible gracias al contraste. Dice Benveniste: «El lenguaje no es posible sino porque cada locutor se pone como *sujeto* y remite a sí mismo como *yo* en su discurso. En virtud de ello, *yo* plantea otra persona, la que, exterior y todo a “m?” se vuelve mi eco al que digo *tú* y me dice *tú*. La polaridad de las personas, tal es en el lenguaje la condición fundamental, de la que el proceso de comunicación, que nos sirvió de punto de partida, no pasa de ser una consecuencia del todo pragmática. Polaridad por lo demás muy singular en sí, y que presenta un tipo de oposición cuyo equivalente no aparece en parte alguna, fuera del lenguaje», Benveniste, Emile, «De la subjetividad en el lenguaje», *Problemas de lingüística general*, trad. Juan Almela, Siglo XXI, México, 1974, p. 181.

²⁵¹ LN, p. 169 y 170.

²⁵² Camus resuelve que es en el momento en que el Edipo de Sófocles conoce la verdad de su acto incestuoso cuando se inaugura su condición trágica, «pero en el mismo instante, ciego y desesperado, reconoce que el único lazo que lo ata al mundo es la fresca mano de una jovencita. Una frase desmesurada resuena entonces: “Pese a tantas pruebas, mi avanzada edad y la grande de mi alma me llevan a juzgar que todo está bien”», la fórmula de la victoria absurda, sentencia Camus. *El mito de Sísifo*, p. 154.

El juicio es implacable: «charlas vacuas», «hijos mediocres», «atónía», seres de «destinos grises y miserables»²⁵³. Aunque por momentos cae en la envidia por ese estado hipnótico y de mediocridad perpetua, Elsa disfruta del estatus de juez del vacío; ahora es ella la ultraconsciente que anula el prestigio y las supuestas ventajas de esa familia bienaventurada, sumida en el *divertimento*. A veces «ansiaba para sí ese sopor sin los riesgos del despertar»²⁵⁴, mas inmediatamente comprendía que «únicamente en ese último escalón le sería dado hallar el grado de inexistencia que su alma ahora requería»²⁵⁵. Cualquier observador externo juzgaría «átóna» o ataráxica a la mujer que dilapida con tales juicios. Para ella, desde la sensibilidad absurda, son los otros los que carecen de intensidad vital por vivir en la ignorancia. Cuando Elsa considera que ese es el lugar que le corresponde para «hallar el grado de *inexistencia*» toma por existir lo que la mayoría, los «cotidianos». Elsa se distancia como iniciada, viviendo, ahora sí, desde la absoluta plenitud. Como recalca Camus en las páginas de *El mito de Sísifo*, no es sencillo mantenerse insobornable en esta actitud, «se lanzan las mil vocecitas maravilladas de la tierra. Llamadas inconscientes y secretas, invitaciones de todos los rostros, son el reverso necesario y el precio de la victoria»²⁵⁶.

Elsa vive en el absurdo. De los arrebatos fenoménicos de muy breve duración, se ha instalado en una nueva sensibilidad. En estos episodios de crudo infortunio, rebajada a servir a una familia, habiendo perdido todo, en la huida más pura, sin nada, se regocija en su lucidez, es lo único que tiene, y sabe que es lo que más se puede tener. Despojada de anteojeras reinterpreta las ideas de Achard cuando hacía fuego con su artillería nihilista sobre todo «lo que le impedía ser»: «los dioses falsos, el arte en serio, el piano»²⁵⁷, refiriéndose al clarinete como símbolo último al que aferrarse, el negro clarinete. Sin embargo Elsa rechaza la violencia metafórica del instrumento y la real practicada por su marido, reniega de esa forma, como la única, que consiste en destruir al otro. Sísifo otra vez: «lo veía como una forma oscura que ascendía convulsivamente hacia una cima: un instante permanecía en el ápice, iluminado por una luz violenta, y en seguida volvía a caer en la sombra»²⁵⁸. Nadie asegura que la fuga garantice que no reencontremos aquello de lo que escapamos, pero al menos permite que el delirio perviva, lo que Elsa necesita para no

²⁵³ LN, p. 182.

²⁵⁴ *Ibid.*, p. 182.

²⁵⁵ *Ibid.*, p. 182. En *El mito de Sísifo*: «[...] Cuando las imágenes de la tierra se aferran con demasiada fuerza al recuerdo, cuando la llamada de la felicidad se hace demasiado apremiante, entonces la tristeza se alza en el corazón del hombre: es la victoria de la roca, es la propia roca», p. 154.

²⁵⁶ *El mito de Sísifo*, p. 155.

²⁵⁷ LN, p. 183.

²⁵⁸ *Ibid.*, p. 183.

regresar a su antigua condición, y en el delirio traicionar ya que la traicionan, fijando claramente su objetivo²⁵⁹.

La fábrica donde trabaja como secretaria cambia de dueño mientras la economía del país mejora. Tiene posibilidades de conseguir un puesto en otra empresa, y se lo plantea, teniendo en cuenta la cantidad de trabajo que le espera debido a los cambios que se acercan. Pero «cada día se deslizaba sobre su ánimo como la ínfima película nueva de la pringue y el óxido que terminan por embotar la hoja de un cuchillo»²⁶⁰. Es uno de los muchos momentos en los que la carga de la lucidez se vuelve particularmente pesada; cuando no encuentra ni los asideros de la felicidad de considerarse única en el refugio de la distancia a la mayoría, ni del desprecio a vivir ilusionada. Al despedirse de su amiga y protectora Clara, oye el grito cotidiano del vendedor de diarios²⁶¹ como si fuera el sonido de la vida a la que ha renunciado y que escucha como el más afinado y melódico canto de sirenas. «El grito le hizo sentir la soledad en torno a sí, como un animal invisible que la hubiese acorralado»²⁶², recuerda la vida antes de la revelación del absurdo, imágenes de su niñez en el barrio, cuando podía ilusionarse y tenía esperanzas, como todo el mundo. Elsa cae en la cuenta de que el barrio no ha cambiado, todo y todos siguen siendo los mismos protegidos por su rutina. Comienza a sentirse bien con su nuevo jefe y entablan una relación. Alejandro Sertia, su nueva pareja es un hombre taimado, amable y educado, que no exige demasiado de Elsa.

Cuando Alejandro Sertia enferma su novia recibe la noticia con una naturalidad extraordinaria, propia del invadido por la sensibilidad absurda y de quien ha sabido conservar esa mirada. De esta forma puede razonar concluyendo que «estar sano no era un estado normal»²⁶³, que solo significaba que en cualquier momento se podía estar enfermo, deducción muy razonable si es imperativo morir.

Elsa conoce el accidente mortal de Alejandro por una llamada telefónica de la dueña de la pensión. Llorando se acerca a la ventana. Mariposas, niños en la plaza, árboles, coches, cielo y la deslumbrante luz del mediodía: todo un engaño, «hasta las mariposas le

²⁵⁹ «En una línea de fuga siempre hay traición. Nada de trampear como un hombre de orden que prepara su porvenir, sino al contrario, traicionar, traicionar a la manera de un hombre simple que no tiene ni pasado ni futuro. Traicionar las fuerzas estables que quieren retenernos, los poderes establecidos de la tierra», Deleuze, Gilles, Parnet, Claire, *op. cit.*, pp. 49 y 50.

²⁶⁰ *LN*, p. 235.

²⁶¹ *Ibid.*, p. 236.

²⁶² *Ibid.*, p. 247.

²⁶³ *Ibid.*, p. 244.

impresionaban como un sombrío sarcasmo»²⁶⁴. Si muere Sertia el monstruo del vacío se despierta y la isla que se había construido volvería a agitarse, y a hundirse.

Y su boca chupaba con furiosa rapidez la sustancia de la realidad. Dejaba solo las apariencias, cáscaras. La densidad, el peso de la vida se habían disipado de algún modo alrededor de ella. No sentía ya la presión del resto de los seres y cosas. Era en verdad como si todo se hubiese desvanecido, como si quedase sólo un desierto oscuro e infinito. Y en el extremo de ese desierto yacía un imán, que atraía a Elsa irresistiblemente: Achard²⁶⁵.

En *El mito de Sísifo* se advierte que un camino para llegar a Dios pasa por aferrarse a aquel que lo niega, «en reconocerlo no según nuestras categorías de bondad y belleza sino tras los rostros vacíos y horrorosos de su indiferencia, de su injusticia y de su odio»²⁶⁶. Elsa ha visto en Achard los rasgos del vacío. Si no, ¿qué queda?, pues las grandes preguntas regresan: «¿qué se quería de ella? ¿Qué se quería de todos los vivientes? ¿Por qué se los convocaba a existir, a agitarse, si en torno a ellos estaba siempre la amenaza de un vacío que terminaría por poseerlos?»²⁶⁷.

La salida al vacío está entonces en la vuelta con su marido, que ha salido de la cárcel y espera en un cuarto de hotel. Al presentarse en la habitación su resolución da un giro, y se revela cuando topa con esos ojos traslúcidos, inhumanos²⁶⁸, que después de discutir sentencian que le elija a él o se tire por el balcón. Elsa se tira pero no muere. El autor opta por que sobreviva milagrosamente²⁶⁹.

El vacío del que escapa Elsa al volver con Achard es el que se encuentra al verse sola en su condición de ser absurdo. La decisión de reencontrarse con su marido responde a la necesidad de un compañero de viaje en el crudo mundo de la lucidez. Es decir (y pedimos disculpas por la vuelta de tuerca): en este caso el regreso no significa *salto*; Elsa no claudica renegando de la absurdidad para acogerse en la cotidianidad, o haciendo de lo absurdo práctica religiosa. No; Elsa busca a Achard para juntar fuerzas y seguir en el camino que ya han emprendido, el camino de lo absurdo. No obstante estas consideraciones, una vez cara a cara con quien sería su acompañante, la lucidez que emana este la deslumbra, y se rinde

²⁶⁴ *Ibid.*, p. 256.

²⁶⁵ *Ibid.*, p. 256.

²⁶⁶ *El mito de Sísifo*, p. 168 y 169. Camus ejemplifica esta búsqueda con el protagonista de *El castillo* de Kafka. Joseph K. abandona a Frieda por los hermanos Barnabás, «del amor confiado a la deificación del absurdo». Los Barnabás tienen un estatus de excluidos de la aldea y del castillo. El paralelismo es exacto al caso de Elsa en *Las leyes de la noche*; en este caso, porque su mundo (Sertia) se ha derruido, recurre a su marido y —ahora habla Camus—: «abandona la moral, la lógica, las verdades del espíritu para tratar de entrar, con la única riqueza de su esperanza insensata, en el desierto de la gracia divina», *El mito de Sísifo*, 169. Camus recuerda que *El castillo* es una novela inconclusa; es importante tenerlo en cuenta para no colegir que Kafka quería un personaje plenamente «absurdo».

²⁶⁷ LN, p. 257.

²⁶⁸ *Ibid.*, p. 262.

²⁶⁹ *Ibid.*, p. 262.

eligiendo la muerte. Elsa *mira hacia atrás*, regresando a ese que la complementa, con quien el clima absurdo está garantizado.

[...] el que se vuelve y mira hacia atrás ve cosas terribles que lo petrifican; haberlas visto no le permite ya ver otra cosa; todo vuela en pedazos, los principios, la moral, la ciencia. El absurdo es lo que se ve cuando uno se da la vuelta, pero más precisamente es el movimiento de volverse²⁷⁰.

Camus avisa de que la reflexión poco tiene que hacer por lo general en la decisión de suicidio²⁷¹, y la determinación de lanzarse al vacío es para Elsa fruto del desbordamiento por exceso de absurdidad²⁷². La vida que le ofrece su marido excede su capacidad de coherencia. Porque Achard cuenta con el crimen para sustentar su estatus, casi como un credo, si no fuese porque el mismo crimen elimina cualquier credo²⁷³. Tras el intento de suicidio, con algunas magulladuras sin gravedad regresa a buscar a su hijo.

Entendía que el miedo extremo la había conducido a la pérdida del miedo. El miedo, al fin, la había forzado a saltar, a renunciar a sí misma, a confiar en el vacío. Y en el vacío no había hallado un demonio, sino una enorme mano invisible que la había recogido²⁷⁴.

Los conceptos con los que se bosquejan los razonamientos nunca están libres de un matiz ambiguo que incurre en la contradicción. En esta vuelta de Elsa con su hijo, ¿regresa al redil?, ¿está *saltando*? El concepto de «salto» que Albert Camus destina a quienes disfrazan la sensibilidad absurda de religión o meta de cualquier clase por la que vivir, se impone en este último ademán de la protagonista de *Las leyes de la noche*. A todas luces se antoja como un final feliz, madre e hijo se reúnen y la vida sigue, dejando atrás la escoria de tanta fricción con la lucidez. Aunque Elsa vuelva, como sujeto absurdo o existencial (según haya o no «saltado»), queda la herida, como un estigma que, paradójicamente la privilegia frente al resto: «[...] embriagada por la invulnerable riqueza de quien lo había perdido todo»²⁷⁵.

2.3.5 *Ne la città dolente*

El absurdo invade el universo de *Las leyes de la noche* subrepticamente. Como una epidemia comienza con sigilo por los padres de Elsa y termina instalándose en ella. La muerte voluntaria de los padres deriva de un reconocimiento más instintivo que

²⁷⁰ Blanchot, Maurice, *op. cit.*, p. 170. (Blanchot se refiere al protagonista de *El extranjero*).

²⁷¹ *El mito de Sísifo*, p.19.

²⁷² Elsa Ferrero había renunciado a *entender* la vida y a gozar de ser conocedora de este hecho y a pesar de ello insistir en seguir; pero la escena en el dormitorio ha supuesto que la vida la *supera*. «Matarse es, en cierto sentido y como en el melodrama, confesar. Es confesar que la vida nos supera o que no la entendemos», *El mito de Sísifo*, p. 19.

²⁷³ La determinación de llevar una vida de rebelde no está motivada en el caso de Achard por cuestiones políticas ni por ningún tipo de adscripción ideológica con afán de cambiar el orden de las cosas. Es una forma de nihilismo immaculado.

²⁷⁴ *LN*, p. 264.

²⁷⁵ *LN*, p. 265.

plenamente consciente del carácter ridículo de la costumbre de vivir²⁷⁶. Pero ¿cómo recibe Elsa estos acontecimientos?

Todos los críticos que han dedicado alguna línea a esta obra coinciden en la extraña displicencia de la protagonista. Diego Poggiese se atreve a aseverar que Elsa ve las muertes de su hermano y de Sertia con «una casi absoluta pasividad»²⁷⁷. El mismo crítico concluye que no es más que la actitud de la burguesía cómoda, «confortablemente adormecida»²⁷⁸. En otro caso se insiste en este clima dominante al considerar que «las criaturas y su contexto llevan el sello *de la aceptación*»²⁷⁹. Entonces, Elsa «embozada en su lucidez»²⁸⁰, sobria, en constante reserva, como el tono general de los personajes de toda la novela, con el sello de la aceptación²⁸¹, ¿será una *durmiente despierta*?²⁸² Adoptemos la idea de *autómata* con que en *El mito de Sísifo* se caracteriza a los protagonistas de las historias de Kafka²⁸³. Elsa Ferrero vive en gran medida desde la muerte de sus padres «automatizada» bajo la dirección de la sensibilidad absurda. Le es imposible eludir la conciencia de futilidad de los divertimentos que hasta entonces la envolvían del sueño necesario para vivir sin angustias, y se entrega por entero a las humillaciones de lo divino²⁸⁴. Su inquietante serenidad la dibuja propiamente trágica y de una enorme potencialidad absurda. Con el símil del actor, Camus recuerda que la fuerza del personaje reposa en la continencia de la exageración a la hora de interpretarlo, «si es mesurado [el actor] el horror que suscita será desmesurado»²⁸⁵. Desde aquí proponemos como lectura alternativa a la de «una extraña displicencia de la protagonista», la de una postura displicente de esta ante lo extraño que le parece vivir.

Admitamos las figuras de durmiente, o de autómata, reconociendo algunos pliegues que matizan esta condición. En la parte final de la obra, cuidando de Alejandro enfermo, Elsa es testigo de la labor de pontificado a la que somete don Ezequiel a su novio. En un aparte, Elsa sugiere al español que desista, «que era preferible que Sertia viviese sin una fe que nunca había parecido resultarle demasiado necesaria que muriera debido a los intentos para conquistarla»²⁸⁶. Este automatismo, por tanto, significa lo contrario a lo que en

²⁷⁶ *El mito de Sísifo*, p. 20.

²⁷⁷ Poggiese, Diego, «“Historias de un día”: la realidad estallada», *Jornadas de Hum. H. A.*, Bahía Blanca, 11 al 13 de agosto de 2005, p. 5.

²⁷⁸ *Ibid.*, p. 5.

²⁷⁹ Zaragoza, Celia, *op. cit.*, p. 349, (subrayado de la autora).

²⁸⁰ *Ibid.*, p. 350.

²⁸¹ *Ibid.*, p. 348.

²⁸² Expresión que toma Camus del prólogo a *El proceso* del B. Groethuysen. *El mito de Sísifo*, p.174, (a pie de pág)

²⁸³ *El mito de Sísifo*, p. 167.

²⁸⁴ *El mito de Sísifo*, p. 167. «Humillaciones de los divino» dice Camus. Entendemos «divino» en este caso como lo inexplicable: el absurdo.

²⁸⁵ *El mito de Sísifo*, p. 163.

²⁸⁶ *LN*, p. 245.

principio puede interpretarse en un contexto convencional (cotidiano, bajo la égida del divertimento pascaliano). Esta muchacha conduce su vida automáticamente según las reglas de la lucidez. Ante la muerte (de su hermano, de Sertia más tarde) reacciona con pasividad porque su lucidez considera previsible tal fatalidad. Ante la trampa que percibe en la esperanza que ofrece don Ezequiel al enfermo, se rebela, detectando un discurso contrario a la lucidez de la que ella es garante justo en ese escenario²⁸⁷. «La plegaria es cuando la noche cae sobre el pensamiento»²⁸⁸, cuando la oscuridad hace del pensamiento presa fácil para dioses que prometen esperanza. Camus avisa:

Si debe encontrarse con una noche, sea ésta más bien la de la desesperación que sigue siendo lúcida, noche polar, vigilia del espíritu de la que se alzarán quizás esa claridad blanca e intacta que dibuja cada objeto en la luz de la inteligencia²⁸⁹.

Murena le acompaña:

[...] cuando la noche cae, cuando el don de la luz solar se retira y se ve a cada criatura marchar rápidamente hasta desaparecer, como si algo la persiguiera, cuando por fin las calles quedan desiertas, el barrio, con sus casas chatas, con sus rectos caminos, que parecen no ofrecer ningún amparo, se revela como el angustiante corazón de esa tierra, como el desolador símbolo de un mundo destilando la punzante tristeza de girar encerrado en sí mismo, mudo, prisionero del silencio, sin poder expresar el sentimiento que lo consume, sin haber conquistado aún ese temblor, ese grito que se llama espíritu²⁹⁰.

Elsa Ferrero vive su automatismo en la fuga. O, en otras palabras, una de las órdenes provenientes del mecanismo de la lucidez manda escapar de todo estado adormecedor: «En su cuarto, con los ojos fijos en los circuitos rojos de la pequeña estufa eléctrica se decía que estaba condenada a huir hasta que un día la acorralasen [...]»²⁹¹. Su serena desesperación consigue desechar el recurso a la plegaria. Huir, desde que sus padres se suicidan, es su forma de respirar, de actuar con coherencia. En este sentido es revelador el pasaje donde, ya bien entrada la novela, después de haber denunciado a su marido y refugiada en un apacible hogar burgués como sirvienta, rechaza con aplomo la envidia que por momentos experimenta de la seguridad y medida de la vida en la que está inmersa. La puerta abierta, la luz de la ventana, el auto que se aleja, omnipresentes en las páginas de esta novela, como esperanza de que todo puede ser mejor que lo que está aconteciendo cuando el personaje elucubra sobre su condición; es así aunque el presente sea satisfactorio como el del momento del fragmento anterior, o en los instantes de amor y placer sexual, porque la

²⁸⁷ «[...] La esperanza de otra vida que es preciso “merecer”, o trampas de quienes no viven para la vida en sí, sino para alguna gran idea que la supera, la sublima, le da un sentido y la traiciona», *El mito de Sísifo*, p. 22 (las comillas de Camus).

²⁸⁸ Camus cita al poeta alemán Jean Paul, *El mito de Sísifo*, p. 85.

²⁸⁹ *El mito de Sísifo*, p. 85.

²⁹⁰ *El pecado original*, *op. cit.*, p. 135.

²⁹¹ *LN*, p. 220.

lucidez la obliga a vislumbrar que ese bienestar tendrá un fin, y huirá, otra vez, aunque nunca salga del infierno. El abuelo recita de memoria las palabras grabadas en las puertas del Infierno de la *Divina Comedia*. Desde su mutismo entiende lo que está pasando con su nieta, y con todos. Como si el abuelo hablara por boca del absurdo.

Per me si va ne la città dolente,
per me si va ne l'eterno dolore,
per me si va tra la perduta gente,
[...] ²⁹²

Dejar atrás la soledad aceptando inquilinos (aunque en principio parezca una solución a sus problemas económicos), escapar de la relación incestuosa con su hermano, huir de su marido con el que sin embargo goza, de la familia burguesa, de la casa del abogado, de nuevo de Achard y de la vida de sumisión que le espera, movimientos todos para recorrer una línea de fuga que la mantiene en su espacio infernal: Buenos Aires como ciudad del dolor. «Toda fuga es un círculo que nos devuelve al punto de partida» ²⁹³ postula el narrador quizás queriéndonos aleccionar de que desplazándonos de la zona problemática solo retrasaremos un desenlace inapelable.

²⁹² LN, p. 214. «Por mí se va a la ciudad doliente, por mí se va al eterno dolor, por mí se va con la perdida gente», Canto III, *Divina Comedia*, trad. Ángel Crespo, Planeta, Barcelona, 1990, p. 14.

²⁹³ LN, p. 52.

2.4 La herida

En *Los herederos de la promesa* Juan Forn es un estudiante de treinta años que pasea su desencanto por cafés y reuniones de la joven *intelligentsia* de la ciudad. Acorde con su gesto de desgaire expresa desprecio hacia todo y todos. Los padres han muerto y vive mantenido por su tía. Estudia Filosofía, después de haber pasado por varias facultades. A través de la historia Juan y sus amigos se moverán de fiesta en cenáculo intelectual. En una de las reuniones se encuentra con Clotilde Sertia. Asistimos igualmente, por un lado, a la ácida ironía de Juan en respuesta a la impronta combativa y comprometida de sus apasionados interlocutores; por otro, al despliegue de esas respuestas en digresiones, no menos apasionadas, en forma de monólogo contra la entrega de sus amigos a todo ideal que les mantenga ilusionados. Le diagnostican un cáncer. Clotilde queda embarazada y Forn reacciona rechazándola. La intenta convencer para que aborte. A punto de terminar la historia, el médico informa a Juan de que el cáncer ha remitido. El relato se cierra con la vuelta a Clotilde y la aceptación del bebé.

No han diagnosticado todavía la enfermedad a Juan cuando un amigo le pide que lo sustituya en un colegio. Uno de los alumnos se corta las uñas de los pies con una navaja de afeitar cuando Forn entra en el aula donde se realiza un examen. El resto de la clase parece en tensión expectante por la reacción del profesor. Juan se limita a felicitar al chico que se acicala lamentándose de que no disponga de más comodidades en la sala para su aseo personal. En cualquier caso, dice a todos, el examen no tiene ninguna utilidad. Les ordena parar, «En realidad, ¿para qué servía que se atiborrasen de nociones abstrusas? A lo sumo para que luego no supiesen qué hacer con la realidad y se frustrasen»²⁹⁴. Los ánimos de la clase se encienden, varios se lanzan sobre el dócil Benvenuto al no reaccionar como el resto, arden papeles, otros se pelean, hasta que Juan los expulsa a todos, quedándose a solas con Benvenuto: «Al fin comprendí que habíamos llegado de nuevo al límite: todos los caminos conducían afuera. [...] Pensaba que el aula vacía era al fin y al cabo un método de los más estimables»²⁹⁵.

Los herederos de la promesa ve la luz en 1965. El escenario político ha cambiado con respecto al de la publicación de las novelas anteriores²⁹⁶, y la aparición de la nueva entrega parece adolecer de cierta descontextualización, de una anacronía en un sentido que no

²⁹⁴ *Los herederos de la promesa*, Sur, Buenos Aires, 1965, p. 75. (HP, a partir de ahora, en las notas a pie).

²⁹⁵ HP, p. 77.

²⁹⁶ Desde 1963 gobierna Arturo Umberto Illía al frente de la Unión Cívica Radical del Pueblo, pero un amplísimo sector de la población añora la época peronista.

buscaba su autor²⁹⁷: es una obra escrita presumiblemente al fragor de los hechos contadas y publicada una década más tarde. Al margen de estas vicisitudes, y sin dejar de lado el marco sociohistórico en que se desarrolla la trama, seguimos sosteniendo la intemporalidad²⁹⁸ de los cuestionamientos existenciales de sus personajes y del consiguiente clima de vacío que los envuelve²⁹⁹.

Esta es la novela que mejor se adapta al marco canónico de ficción existencialista. Cuenta entre sus técnicas narrativas con quizá la más característica de este género: el predominio del protagonista individual, comúnmente personaje narrador y proyección del mismo autor como su doble³⁰⁰. Juan Forn continúa una saga de jóvenes héroes de la modernidad que tiñen de bilis todo lo atrapado en su discurso³⁰¹. Desde una subjetividad extrema describe a los cachorros del patio cultural bonaerense, una generación de «jóvenes camaranchones, degenerados, fabulosamente torpes, pedantuelos, idealistas de café»³⁰², el ambiente de la Facultad de Filosofía y Letras de la calle Viamonte, y las reuniones de aspirantes a literatos.

Este grupo de jóvenes prometedores, los herederos de la promesa, son convocados como tales por una rica señora que está dispuesta a financiar un golpe terrorista que planea una célula revolucionaria organizada por los amigos de Juan; «Ustedes son la única esperanza»³⁰³ dice a los jóvenes que la van a visitar, Juan entre ellos, que se burla descaradamente de la ilusión de la mujer aduciendo que «la mayoría de los jóvenes son peronistas»³⁰⁴. Además del grupo de allegados a Juan, se cruzan los padres de Clotilde (de

²⁹⁷ Parece que fue escrita en la etapa peronista según Poggiese en «“Historias de un día”: la realidad estallada», *op. cit.*, p. 2.

²⁹⁸ Debemos matizar; el concepto de intemporalidad es válido dentro de la franja cronológica que abarca la modernidad.

²⁹⁹ Para Sylvia Molloy «la minuciosa descripción de esta realidad no constituye para Murena un fin en sí, como en las producciones de tantos aprendices de sociólogos o aplicados “objetivistas” de nuestra literatura». Molloy, Sylvia, «La experiencia como acto de fe», *Sur*, Buenos Aires, n° 300, 1966, p. 102, citado por Patricia Esteban García, *op. cit.*, p. 235.

³⁰⁰ De la entrada «Existencialismo», *Diccionario de términos literarios*, de Demetrio Estébanez Calderón, Alianza, Madrid, 1996, p. 396.

³⁰¹ «Pensador cínico, mujeriego misógino, nihilista sarcástico, él mismo confiesa que su palabra preferida es *no* [...] poseído de un orgullo paralizante, se jacta de buscar el fracaso, de interesarse en la frustración», Cruz, Jorge, «H. A. Murena: su tríptico novelístico», *Boletín de la Academia argentina de letras*, Vol. 73, N°. 299-300, 2008, p. 1133.

³⁰² Martínez Palacio, Javier en «La obra del argentino H. A. Murena (II)» en *Ínsula*, 256, marzo de 1968, p. 10. En el mismo artículo se cita parte de la reseña a esta novela de Mario A. Lancelotti: «El protagonista visible es nada menos que cierta nueva generación. Murena la presenta, la deja hablar, vivir; la espeja, en fin, conforme al precepto de Stendhal. El cuadro de Murena, salvado a desgana por el amor, como si quisiera descubrirnos que la redención es lucha de la que no podemos desentendernos un instante es bien sombrío», p. 10.

³⁰³ *HP*, p. 236.

³⁰⁴ *Ibid.*, p. 236.

Alejandro Sertia dice: «el sórdido viejo se lanzó contra mí con su moral de pacotilla»³⁰⁵), teorizando «a contrapelo» según la acertada expresión de Poggiese sobre lo que acontece en torno suyo, pero siempre con distancia, refugiado en el sarcasmo.

Algún crítico se ha referido a la novela como una historia moral. Según esta opinión las descripciones de tan detallada crudeza en las que abunda la obra pueden leerse como rechazo hacia esos temperamentos proclives al vicio³⁰⁶. Murena, moderno en la tercera parte de la «Historia», se atiene a la sensibilidad de la modernidad que, según Camus, se alimenta de problemas morales cuando la sensibilidad clásica lo hacía de problemas metafísicos³⁰⁷.

En las escenas que conciernen al absurdo, las descripciones de las situaciones originarias de estos estados son descritos con mayor detalle y escabrosidad, como desde un intelectualismo sobrepasado rayano en la barbarie, o como originado desde una mente bárbara por exceso de intelectualización. Desde esta óptica, en efecto, Juan Forn es una víctima de los estertores de la modernidad de la segunda mitad del siglo XX: inmovilizado por el absurdo o lúcido ergo quietista.

2.4.1 Monólogo y barbarie

El narrador omnisciente de las novelas anteriores cambia en *Los herederos de la promesa* a la voz del personaje principal de la historia. Juan Forn narra, las digresiones se multiplican, describe paisajes y escenifica desviando los códigos convencionales de la novela realista; por momentos deja entrever, con cierta impronta de rebelión, un afán exhibicionista y de provocación al lector. De acuerdo con la sentencia adorniana, «muchos se sienten demasiado a gusto en lo barbárico»³⁰⁸.

Lo «barbárico» de la presente novela y el drástico cambio de persona en el narrador están estrechamente vinculados. Si Murena decide narrar desde el interior de la diégesis es porque busca acercarse todo lo posible al pathos de un individuo real, quiere forjar un ser con «humana simpatía»³⁰⁹. Con todas las consecuencias que ello conlleva se sumerge en un sujeto, y exclusivamente desde este, otea el mundo y se disecciona a sí mismo. Lejos de

³⁰⁵ Poggiese propone a Juan como el polo inverso a Alejandro Sertia en «Historias de un día: la realidad estallada», *op. cit.*, p. 6.

³⁰⁶ Es Celia Zaragoza quien mantiene que tratar algunas situaciones de dispersión tan exacerbadamente consigue que «la historia resulte moral a la vieja usanza, por rechazo hacia el vicio que morosamente el autor describe», «Tres novelas de Murena», *Cuadernos Hispanoamericanos*, n.º 205, Madrid, 1958, p. 351.

³⁰⁷ *El mito de Sísifo*, p. 133.

³⁰⁸ Adorno, Theodor, «La posición del narrador en la novela contemporánea», en *Notas de literatura*, trad. Manuel Sacristán, Ariel, Barcelona, 1962, p. 51.

³⁰⁹ Lo deja muy claro en su elogio a *Chaves*, la novela de Eduardo Mallea, cuyo protagonista nos conduce, en su opinión, «a ese reino posible más real que la realidad que es el arte», Murena, Héctor, «*Chaves: un giro copernicano*», *Sur*, n. 228, mayo y junio de 1954, p. 27.

conferir la unidad que se presume bajo un «yo», la narración de la subjetividad desde el mismo sujeto se dispersa en mosaicos extraños unos de otros; el texto, la novela, apenas adquiere coherencia gracias a su agrupación bajo el mismo título y al tono dominante de ironía, ejes que vertebran la oscura trama de la obra.

Lo que el caballero de la fe descubre en el fondo de sí al principio es una levísima soberbia por su acto. Más allá de la indiferencia que lo posee por lo común y de los sentimientos que relampaguean a veces un instante sobre la indiferencia, [...]. He sido llamado, elegido para un acto sobrehumano, he recibido una orden y la he cumplido³¹⁰.

Por entonces tuvo lugar una de las tantas batracomiomaquias que asolaban los bares de la zona. Como esta se desarrolló en uno de los que yo solía frecuentar, percibí forzosamente los detalles del bélico tumulto³¹¹.

De pronto algo se resuelve en mí. Una imagen despierta, crece. Me sacude. Es la cara de Clotilde. Me pongo de pie. Camino, rápido. Mirando a ambos lados, buscando algo. Un teléfono. Más rápido. Cruzo la calle. Entro a un bar³¹².

Los tres fragmentos anteriores son una muestra de las variadas formas que tiene el narrador de intervenir en el texto. Con el primer ejemplo comprobamos que en un mismo párrafo Juan Forn usa una tercera y una primera persona para referirse a sí mismo. El extracto siguiente es una intervención de un narrador intradieгético convencional que cuenta la historia de la que él participa. En la última muestra podemos hablar del empleo de un presente histórico, o del relato simultáneo de los hechos que acaecen. Además, como veremos más adelante, figuran en la novela transcripciones de diálogos entre el protagonista y otros, o presenciados por él. Son mosaicos de la fragmentación de su yo al encararse al mundo, al encararlo (un yo a otro yo), al encararse (a sí mismo).

Según Theodor Adorno el gesto por el cual el narrador se independiza de la representación objetiva delata una confesión de impotencia por parte del autor para representar la realidad, aunque ese espacio exterior (el mundo cósmico) se inserta irremediabilmente en el monólogo. Para el filósofo alemán el discurso pertinaz en el «yo» constituye un «segundo lenguaje», reunión heteróclita del monólogo del novelista con los otros sujetos alienados del que llama «lenguaje primero» (la masa), un código «desintegrado, cósmico y asociativo». Al buscar el grado de máxima tensión en un discurso manejado por el «yo» lo que en principio funciona como *epos* se desactiva, o se intensifica, para transformarse en epopeya negativa³¹³.

Son testimonios de una situación en la que el individuo se liquida a sí mismo y que se encuentra con lo preindividual al modo como en otro tiempo pareció garantizar un mundo cargado de

³¹⁰ HP, pp. 221 y 222.

³¹¹ *Ibid.*, p. 273.

³¹² *Ibid.*, p. 324.

³¹³ Cf. Adorno, Theodor, *Notas sobre literatura*, op. cit., p. 51.

sentido. Con todo el arte contemporáneo tienen estas epopeyas en común la ambigüedad, el hecho de que no está en su mano decidir si la tendencia histórica que registran es recaída en la barbarie o si tiende, a pesar de todo, a la realización de la humanidad³¹⁴.

Para Adorno, como para Murena, este juicio no debe asumirse como despectivo. Al contrario, la decisión (o la necesidad insoslayable) de comprometerse con el espanto significa igualmente comprometerse con la libertad por dar voz al individuo desamparado de las postrimerías de la modernidad³¹⁵.

Justina Gambert, en un estudio comparatista de la primera persona en obras de Fiedor M. Dostoievski y Albert Camus³¹⁶, localiza una serie de particularidades exportables a la tercera novela de Murena. Como avanzamos más arriba, el «yo» de este tipo de narraciones discute la unidad inherente a la instancia sujeto (individuo) y, consecuentemente, se desmonta el paradigma ideológico de la autobiografía (o de obras con ese aliento a través del pacto ficcional) erigido sobre tal instancia indisoluble, pilar de la ideología dominante en Occidente³¹⁷. En su lugar, la (re)presentación del sujeto como una pluralidad, producto del «impulso de autodestrucción inherente a esta escritura subversiva»³¹⁸, requiere replantear su significado. Lo que se nos ofrece mediante estas «confesiones oblicuas» son retratos inestables, paradójicos, paródicos de una idea anacrónica de yo unilateral, que se disipan mientras dibujan la silueta del autor. Un «yo» creado por otro «yo» desde la distancia paródica (e irónica, añadimos) con acentos burlescos. En suma, un autorretrato carnavalesco³¹⁹. Esta pulverización y multiplicación del yo confesional pasa por aniquilar el yo textual mediante procesos que Gambert llama de carnavalización. El personaje-narrador que nace de este procedimiento no esquiva el envilecimiento de su propia imagen en los ojos de otro.

Por este juego polifónico con la especularidad de la imagen emergente del yo [“Moi”], este narrador iconoclasta procede a la contestación del presupuesto de presencia del juicio subjetivo sobre el que se constituye la ontología europea³²⁰.

Esta clase de confesiones oblicuas o enigmáticas (*cryptée*) pueden tomarse como un enfrentamiento a los códigos ideológicos que regulan el funcionamiento de la comunidad occidental³²¹, obligando al lector (a la comunidad) a que adopte una nueva actitud en la

³¹⁴ *Ibid.*, p. 51.

³¹⁵ *Ibid.* En realidad, Adorno, desde el marxismo, habla de «el individuo de la era liberal».

³¹⁶ Gambert, Justina, «La confession du Je occidental: *Notes d'un souterrain* de F. M. Dostoïvski et *La chute* d'A. Camus» en *Revue de Littérature comparée*, 1- 2012, pp. 25-49.

³¹⁷ Gambert, Justina, *op. cit.*, p. 33.

³¹⁸ *Ibid.*, p. 29. (La traducción es nuestra)

³¹⁹ *Ibid.*, p. 26.

³²⁰ *Ibid.*, p. 33.

³²¹ *Ibid.*, p. 34.

recepción del texto. La subversión que abrigan estas producciones radica justamente en ese frente cuando instan a la búsqueda de la adecuada posición ideológica de lectura para una correcta decodificación de la obra: el monólogo en aras de la barbarie. Con la consigna de dinamitar la identidad del sujeto desde sí mismo para recuperar el silencio, la desposesión y así, la posibilidad de *ser*³²², y que desde esa Nada crezca algo propio³²³, Murena inaugura con *Los herederos de la promesa* y los exabruptos del monólogo de su personaje, una escritura con impronta de barbarie, que será bárbara hasta lindar con la ilegibilidad en la siguiente serie novelística de «Los sueños de la razón». Forn y su dispersión construyen un puente al universo fantástico por grotesco del próximo estadio del proyecto narrativo mureniano. Veamos algunas partes ilustrativas de lo expuesto.

La primera parte del capítulo X se abre interpelando al lector, o a la misma entidad generadora del monólogo, «¿para qué dejarlo vivir?»³²⁴, refiriéndose al futuro ser humano que se gesta en Clotilde, su hijo. En este largo fragmento se diseminan preguntas retóricas del mismo estilo que marcan un tipo de soliloquio acuñado por Estébanez Calderón como monodílogo en su variante de soliloquio³²⁵. En el soliloquio el contenido de la conciencia del personaje se transcribe directamente con forma de autoanálisis o de confesión. Así, tanto el ejemplo apuntado como los demás pueden dirigirse a sí mismo, al lector o a cualquiera de los personajes indistintamente.

La vida. Lo defraudó, lo defraudará, lo defrauda. En todas las esperanzas. El amanecer espléndido, el amanecer espléndido que amanece a lo lejos en la rueda de la fortuna [...] Y la única certidumbre es que las uñas seguirán creciendo: si no nos las cortamos nos traspasarán la mano³²⁶.

O:

Me atrevo incluso a decirles que mi violencia y mi torpeza eran muy inspiradas, inspiradas por el amor, pues poseían esa pizca de ignorada astucia que hay siempre en la inocencia³²⁷.

³²² María Rosa Lojo analiza el concepto de barbarie en Murena frente a la concepción de la barbarie para otro pensador argentino contemporáneo, Rodolfo Kusch. Dice del primero: «[...] aquello que queda en América si de ella se extirpa a Europa, es, en el pensamiento de Murena, *Nada*, frente a la cual se erige lo que Murena llama el “horror”». Ese «mundo en bruto», residencia de un «dios silente, salvaje, aterrador, caótico, que la palabra aún no ha conjurado» es lo real para Murena, y a donde hay que llegar para volver a partir; en «H. A. Murena y Rodolfo Kusch: “Barbarie” como seducción o pecado», en *Anales de literatura hispanoamericana*, n° 21, Editorial Complutense, Madrid, 1992, p. 417.

³²³ Lo *propio*, en una primera época de la producción de Murena, significaría lo americano (frente a lo europeo). A finales de los cincuenta, cuando pudo escribir *Los herederos de la promesa* y, desde luego, ya en la década de los sesenta, lo *propio* es identificable con lo auténtico, lo que fue y ya no es y es necesario que vuelva a ser. Para él, pues, la literatura (el arte) funcionan como herramienta para socavar (cavando por debajo, soterradamente, sin ondear pendón político alguno) el paradigma del pensamiento occidental, dialéctico y reductor.

³²⁴ *HP*, p. 208.

³²⁵ Monólogo «que consiste en la exposición de dudas e inquietudes en que se debate un personaje, imaginando un posible destinatario que pudiera comprender su situación angustiosa», Estébanez Calderón, Demetrio, *op. cit.*, p. 693.

³²⁶ *HP*, p. 208.

Como vemos estos ejemplos son susceptibles de clasificarse asimismo como digresión. Salvo por los pasajes en donde se transcriben diálogos o descripciones de sueño, la novela es sostenida por el monólogo-digresión de Juan. No nos decidimos entre una clasificación u otra. Optamos por monólogo digresivo (al contrario, digresión monológica, parece una tautología, la digresión siempre parte de un sujeto, monólogo si es un personaje). En las siguientes líneas trazamos dos cualidades intrínsecas del fenómeno digresivo en la prosa.

Una de las características de los espacios digresivos sería que la dinámica de la narrativa es interrumpida para que el narrador formule asertos, comentarios o reflexiones³²⁸. Este es un rasgo en el que coinciden todas las definiciones de este fenómeno discursivo; no se debe perder de vista que Ricardo Reis se posiciona desde una postura narratológica. Para observar esta cualidad en nuestro texto consideramos crucial contemplar la velocidad del relato; debemos señalar que, si tenemos en cuenta la palabras de Gerard Genette («Estudiar el orden temporal de un relato es confrontar el orden de disposición de los acontecimientos o segmentos temporales en la historia en la medida en que va explícitamente indicado por el propio relato o se puede inferir de tal o cual indicio indirecto»³²⁹) podemos deducir que la velocidad imprimida al relato contado es interrumpida con la aparición del fragmento digresivo, que no marca en absoluto ningún acontecimiento. Es decir, en la digresión no hay narración, no hay historia, por tanto, entendemos que no hay velocidad. Por todo ello, Marchese y Forradellas proponen como tipo especial de digresión, la *parábasis*³³⁰, frecuente en la tragedia griega, en la que el autor, por medio de un corifeo, daba a conocer a los espectadores sus intenciones y sus opiniones. A continuación un ejemplo de digresión parabásica en *Los herederos de la promesa*:

Pero ¿no saben que todo debe ser entendido al revés, oído oblicuamente, interpretado más allá de su apariencia, por halagadora, tibia, o repulsiva que esta sea? ¿No saben que todo es otra cosa? ¿No saben que Dios, si es que existe, cuando oye pronunciar la palabra «Dios» desaparece?³³¹.

Según Katz, De Man cataloga esa práctica donde la digresión es regular, en la que es posible «interrumpir la narración en cualquiera de sus puntos», como «parábasis permanente»³³². La parábasis -creemos que esta concepción encaja con gran parte de las digresiones de *Los herederos de la promesa*- se vuelve ente traidor de la misma ficción por medio del cual la ilusión de la misma se desvanece.

³²⁷ HP, p. 269.

³²⁸ Reis, Carlos y López, M^a Cristina, *Diccionario de narratología*, op. cit., p. 243.

³²⁹ Genette, Gerard, *Figuras III*, trad. Carlos Manzano, Lumen, Barcelona, 1989, p. 91.

³³⁰ Marchese, Angelo, Forradellas, Joaquín, *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, Barcelona, Ariel, 2000, p. 102.

³³¹ HP, p. 269.

³³² Katz, Adam, «El relato postmoderno como digresión alegórica», *Quimera*, n° 237, 2003, p.36.

Por otro lado, este fragmento marca flagrantemente un corte en la escena narrativa que le antecede. Tras un diálogo de alta tensión se deja un espacio en blanco para señalar que entramos en la tercera parte del capítulo. Aquí comienza la prosa digresiva que plantea una pregunta al narrador (a sí mismo) o al lector: «Ante un tribunal ¿qué hubiera hecho yo?»³³³.

Podría tratarse de cualquiera de las dos posibilidades o de ambas a la vez en una apuesta del autor por la ambigüedad. Si se pregunta a sí mismo, quizá se refiera a las pautas de un tipo de digresión: el monólogo interior, o el flujo de conciencia. Sin embargo, optamos por considerar que interpela a la figura del narratario, más que al lector empírico³³⁴.

Como segunda característica, muy en consonancia con la particular práctica de Juan, la digresión puede compartir afinidades con el discurso abstracto y con la afirmación de principios axiológicos. Varios autores coinciden en que el narrador utiliza este espacio para «formular asertos, comentarios o reflexiones normalmente de carácter genérico y que trascienden lo concreto de los eventos relatados»³³⁵. En efecto, en el caso que nos ocupa, es constante el desvío del narrador para dejar de lado el relato de los acontecimientos y desplegar una enumeración de opiniones y creencias para justificar sus actos. Por ejemplo: «Es cierto, yo creo que en el tratar de impedir empieza la mayoría de los males del mundo. Pues todo debe consumarse, y es necesario que uno obre para que así sea. Por eso la empujé»³³⁶.

Juan usa de la intertextualidad mediante la intercalación de relatos metadieгéticos para ilustrar sus intervenciones. El ejemplo que apuntamos consiste en una breve glosa de una narración ajena.

Porque ¿qué hace Otelو, la criatura común? Mata. Mata debido a que considera al otro como una propiedad de la que lo despojan. Mata porque ama poco, no ama, en suma. Por eso destruye a la fuente misma del amor: aquello que escapa a sus pequeñas garras debe perecer³³⁷.

³³³ *HP*, p. 267.

³³⁴ El monólogo interior tiende a cierta laxitud sintáctica, a una suerte de caos incluso en el orden de los elementos de la oración, una oralidad, que se permite mayor dispersión porque uno mismo es el receptor del discurso. Aquí no hay en absoluto laxitud, y sí una estudiada estructura de lo que quiere ser dicho; digresión, pues. Pero, ¿a quién va dirigida? Nos topamos con la ambigua diferencia entre narratario y lector implícito representado; optamos por la segunda opción: la vocación al narratario implica simultaneidad en el tiempo de narración y recepción, sin presuponer memoria de lo ya narrado; en palabras de José María Pozuelo Yvancos, el narratario: «asiste, dentro del relato, a su emisión en el instante en que esta se origina. No aparece como lector, sino como constructor de colaboración comprometido con la emisión del narrador», Pozuelo Yvancos, José María, *Teoría del lenguaje literario*, Cátedra, Madrid, 1989, p. 240.

³³⁵ Reis, Ricardo, *op. cit.*, p. 243; o «Material not strictly relevant to the main theme» en Cuddon, J. A., Deutsch, André, *A Dictionary of Literary Terms*, London, 1977, p. 188.

³³⁶ *HP*, p. 267.

³³⁷ *Ibid.*, p. 266.

Cuando el final de la novela está cerca, Weiss, uno de los amigos de la pandilla, ha contado al resto el suicidio de Sortou. Tras el relato del descubrimiento del cuerpo, el narrador, como un oyente más de las noticias que traía su camarada vuelve a su papel como transmisor del argumento, e interrumpe el relato momentáneamente. Comienza una digresión de muy distinto tipo a la anterior: describe pormenorizadamente la sensación que invade al grupo.

Era esa sensación de la que cada uno había oído hablar, de la que había hablado incluso, y hasta por los codos, pero que casi ninguno de ellos había experimentado nunca, a pesar de que el estilo adolescencia imponía el escupitajo entre dientes, el ojo velado, la boca torcida archiescépticamente de quien ya pasó por todo: era la sensación de la quiebra de la esperanza, esa quemadura exquisita, el puñado de sal en la carne, la cual al retorcerse revelaba de pronto lo joven que era, intacta, rosada y húmeda, ultravulnerable, la de un bebé al que el dolor delataba de forma fulminante³³⁸.

No es una simple descripción naturalista, neutral. Al contrario, Juan Forn está presente en cada uno de los muchos epítetos, sin explicitar en ningún momento «yo digo» o «yo creo». Incrusta su percepción de las cosas como elemento de un paisaje que dibuja con palabras. Continúa con el mismo tono, la misma densidad lírica que contrasta con el párrafo anterior, para finalizar con un punto y aparte. Después, la historia prosigue: «Clotilde lloró y sufrió sin llorar. Me apretaba muy fuerte al abrazarme como si necesitara redoblar su certidumbre de que podía aferrarse a alguien»³³⁹.

Puede tentar hacer uso de la categoría de monólogo interior digresivo, o flujo de conciencia, para algunas partes transcritas como ejemplo. Con estas técnicas quien narra fabrica un espacio interior que le evita la impostura de contar el mundo ajeno como «así fue»³⁴⁰. Pero no lo vemos adecuado: hay una hiperconsciencia a propósito de la ordenación de los elementos del discurso, un cuidado patente en articular las ideas para convencer al lector oyente, o narratario. Oyente, decimos, por algunas intromisiones propias del discurso oral, tal como si en verdad declamara ante un auditorio: «¿Todavía es preciso que siga hablando? Bien»³⁴¹, o «¿Qué más?»³⁴². También es posible tomarlo como un «vagar juguetero de la conciencia» de Juan, y estaríamos otra vez en la categoría de «monólogo interno» o «discurso vivido»³⁴³. De cualquier manera el discurso es un ejemplo de subjetivismo

³³⁸ HP, p. 313.

³³⁹ *Ibid.*, p. 314.

³⁴⁰ Theodor Adorno se refiere la decisión de Marcel Proust de narrar su gran novela «por una técnica a la que se ha dado el nombre de *monologue intérieur*- [...] por la que el mundo va siendo arrastrado a ese espacio interior, y todo lo externo que ocurre se presenta según lo que en la primera se dice del momento de dormirse: como un trozo de interioridad, como un momento de la corriente de conciencia, a cubierto de la refutación por el orden objetivo espacio-temporal», Theodor Adorno, *Notas de literatura, op. cit.*, pp. 48 y 49.

³⁴¹ HP, p. 108.

³⁴² *Ibid.*, p. 109.

³⁴³ Auerbach, Erich, *Mímesis*, Trad. I. Villanueva y E. Ímaz, FCE, México DF, 1983, p. 504.

unipersonal, donde la palabra y la exclusividad de la visión de la realidad se otorgan a un solo individuo³⁴⁴, aunque encontremos escenas de diálogos dispersas en el texto, salen de «la boca» del protagonista, que nos cuenta lo que quiere contarnos.

En las ficciones digresivas encontramos dos tipos de narradores: los que interrumpen la historia incrustando comentarios ornamentales, que claramente no están relacionados con la historia; y, por otro lado, los que divagan, interrumpiendo el ritmo y la narración pero, aportan información o comentarios a propósito del cuento que se relata³⁴⁵. Debemos, buscando la coherencia, incluir la práctica monológica de Juan Forn como enunciada por narradores del segundo tipo, prescindibles, de cualquier forma, para el buen entendimiento de la trama. La trama deja de cumplir el papel sustancial en la novela moderna, dando paso a la digresión.

Parece evidente que el monologismo, puesto en juego en las dos primeras novelas por un narrador extradiegético y omnisciente, es flagrante en esta obra donde el personaje que cuenta, narra poco y monologa mucho más. En el constante monólogo digresivo oímos, amplificado, al autor³⁴⁶, como antes lo percibíamos en los narradores intrusivos de *La fatalidad de los cuerpos* y *Las leyes de la noche*³⁴⁷. No obstante, admitiendo esto, percibimos otra paradoja mureniana. Con las tesis tomadas de Justina Gamber aplicadas al discurso de Juan Forn, ¿no planteamos que, en el supuesto *summum* del monologismo que supone la voz del narrador, se proyecta la sombra de una situación polifónica, inaudita hasta el momento, resultado de la desmembración del yo del narrador, de sus conflictos, de su grotesco autorretrato polimorfo?³⁴⁸

³⁴⁴ *Ibid.*, p. 505.

³⁴⁵ Baquero Goyanes, Mariano, *op. cit.*, p. 143.

³⁴⁶ Al menos a una de las facetas de su pensamiento (la nihilista y absurda), posiblemente en pugna con su vertiente existencial, esperanzadora.

³⁴⁷ Martínez Palacio opina que «La primera persona de Juan Forn permite a Murena deslizarse en la tertulia y dirigir el relato a su antojo, incurriendo en los mismos errores de *La fatalidad de los cuerpos* y aumentándolos, puesto que allí, al menos, no dañaba mucho la autonomía del personaje. De Juan Forn quiere hacer un ser rarísimo, prodigioso, y resulta su altavoz personal. Ni son pertinentes muchas de sus variaciones de carácter, ni encaja siempre su cinismo. Hasta sus relaciones con Clotilde, en el aspecto sexual, son algunas veces remedos de las de Achard y Elsa», *op. cit.*, p. 10. Otra crítica que dedicó un análisis a esta obra dice: «[...] el incesante requerimiento de esta primera persona agresiva, abrumadora, hace que a menudo perdamos pie, que dejemos de ver un camino prolijo con sus correspondientes etapas para encontrarnos viviendo junto con el personaje, las experiencias aparentemente más desconcertantes, llevados por ese exasperado monólogo que es la novela», Silvia Molloy, «La experiencia como acto de fe», *Sur*, Buenos Aires, n° 300, 1966, p. 102, citado por Patricia Esteban, *op. cit.*, p. 237.

³⁴⁸ «[...] la dialéctica del amo y el esclavo se afirma como el principio regulador del autorretrato oblicuo de *La chute*, esta confesión paradójica, a través de la que se libera una identidad narrativa polifónica, especular y fluctuante, oscila entre la autocrítica y una polémica implícita», Gamber, Justina, *op. cit.*, p. 30.

Está claro que Juan no narra lo que ve³⁴⁹, y las percepciones que tiene de sí mismo (y dependiendo de qué *yo* sea el activo en la práctica reflexiva) se interponen constantemente en los juicios sobre lo exterior.

¡Pero decir que me niego a hablar de mí mismo! ¡Yo! Si es lo que más me conmueve. Si no hago otra cosa. Día y noche. Cuando estoy solo y cuando simulo estar con otros. Cuando duermo y cuando parezco hablar con los demás. Mi cabeza encierra un monólogo constante sobre mí mismo, un diálogo, un trólogo incluso. En mi bóveda craneana no existen sesos sino el escenario de un gran teatro en el que se representa solo mi propio y cambiante drama. Es un circo en el que todos los azares me simbolizan a mí. Y mi silencio exterior es la tácita y desesperada búsqueda de un auditorio³⁵⁰.

Si el protagonista de *Chaves* renuncia a la palabra, salvo para decir al final como última palabra, literalmente «No», Juan Forn, invirtiendo el curso de la novela de Mallea, escribe una larga definición de la negación -en la que reniega hasta de la misma palabra que usa, y del yo del que se desprende esa palabra, «Cuando el espíritu que se repliega sobre sí mismo se pierde en un vertiginoso remolino»³⁵¹ - hasta concluir en la resignación sonriente del que acepta, y dice «Sí».

2.4.2 Distancia y crisis

En *Los herederos de la promesa*, el título permite entrever el rictus de sonrisa irónica que extiende su sombra al texto que sigue. ¿Es esta la promesa que heredamos? ¿Somos *nosotros* sus herederos? El tono dominante del libro viene dado de antemano en estas cinco palabras, susceptibles de tomarse como la primera frase del largo monólogo digresivo de Juan Forn, que prosigue con las siguientes líneas que abren la narración:

Junto al ventanal de aquel café yo miraba al cielo [...].

El cielo. Entendámonos: no es que me hiciese ilusiones con el cielo. Se termina por sentir que es sólo otra de las paredes de la mazmorra. La han pintado en forma distinta, para servir a las almas inclinadas al consuelo fácil. Felicitaciones por el trabajo, en consecuencia. Arte de primera. Nos gustaría conocer las señas de la empresa³⁵².

La partitura de la novela no se despegará del tono irónico. Repitiendo lo dicho en la introducción a este trabajo, Murena no puede escapar a su condición de intelectual de la tardomodernidad como hijo de su tiempo, por ello el uso de la ironía es inherente a su escritura *absurda* como lo es a sus contemporáneos. Pere Ballart subraya el carácter nuclear

³⁴⁹ Juan le asegura a Clotilde en un momento de relajación *postcoitum*: «Yo narro lo que veo» (*HP*, p. 111). Más bien, narra *como* lo ve.

³⁵⁰ *HP*, p. 105. Y el *Molloy* beckettiano: «[...] Yo me planteaba preguntas de muy buena gana, una tras otra, por el simple placer de su contemplación. No, no de buena gana, sino racionalmente, para crearme aún allí. Y sin embargo seguir allí no me servía de nada. A aquello le llamaba reflexionar. Reflexionaba casi sin interrupción, no me atrevía a detenerme. Quizá debía a esto mi inocencia. Estaba un poco marchita y como mordisqueada en los bordes, pero estaba bastante contento de tenerla, sí, bastante contento», Beckett, Samuel, *Obras Escogidas*, Trad. Pere Gimferrer, Aguilar, Madrid, 1978, p. 61.

³⁵¹ *El mito de Sísifo*, p. 32.

³⁵² *HP*, p. 7.

de la ironía en la teoría de la modernidad literaria³⁵³, y considera que este fenómeno del uso del lenguaje no necesita «más que de un individuo enfrentado a un hecho incongruente», un *homo ironicus*³⁵⁴. Absurdo e ironía, pues, van de la mano gracias a esa incongruencia. Es en los albores de la era moderna, la era del sujeto, cuando tanto la práctica de esta técnica (o actitud) como su estudio cobran un interés inusitado hasta el momento³⁵⁵.

La voz de Juan y las máscaras que usará para enfatizar la burla asediarán al lector en el ataque sin tregua a la atmósfera de la historia y al resto del reparto. La ironía mordaz, cruel y sin paliativos rezumará de las más de trescientas páginas cerrando la declaración nihilista de «Historia de un día». El narrador se presenta mediante sus juicios desdeñosos, hasta que en el tercer párrafo cuenta cómo en uno de sus paseos el encuentro con otras caras le lleva a ver de otra forma, «bajo otra luz»³⁵⁶. El resto de los paseantes se vuelven «masas de carne, esferas mal formadas, con un par de charquitos gelatinosos y un breve tajo oscuro»³⁵⁷. Mientras el sol se pone Juan se pregunta por la ubicación del hombre, si no se encuentra todo ser humano en un lugar equivocado. Por tanto, ya en la segunda página, el personaje principal vive un acceso fenoménico, y ve con la otra luz, la luz sombría de la lucidez.

Juan (con Víctor y Achard), cuando interviene en la historia «dejando caer» sus comentarios acerados, ni pretende engañar ni ser descifrado³⁵⁸, son estos giros perceptibles e inteligibles sin esfuerzo. La ironía forniana entraría en la categoría de ironía estable según la clasificación que postula Wayne C. Booth³⁵⁹. Para el teórico norteamericano una expresión irónica alcanza la estabilidad cuando cumple con cuatro requisitos: que guarde una intención irónica; por ello, que sea *encubierta*, es decir, que el receptor deba reconstruir un sentido diferente al literal; en tercer lugar, que el enunciado irónico sea *estable*, que tras

³⁵³ Ballart, Pere, *Eironeia. La figuración irónica en el discurso literario moderno*, Quaderns Crema, Barcelona, 1994, p. 445. Dice Ballart que en el teatro griego presocrático existía una pareja arquetípica: «Los griegos tenían para designar a esos dos personajes los nombres de *alazon* y *eiron*, los cuales dieron rápidamente, por derivación natural, los términos *alazoneia* y *eironeia*. Así, el primero pasó a significar toda aquella actitud vanidosa, y en el fondo estúpida, de quien finge unas aptitudes que está muy lejos de poseer, mientras que el segundo [...] indicó a partir de aquel momento el talante de alguien que, en apariencia desvalido, esconde su juego y, por medio de sinuosas estratagemas, se sale con la suya», p. 40.

³⁵⁴ *Ibid.* p. 37.

³⁵⁵ Un repaso en el índice del estudio de Pere Ballart a los autores tratados da una idea de cuál es la franja cronológica dominante en la «dedicación» de la teoría literaria y de la misma literatura a la ironía; a parte de la mención obligada a los clásicos grecolatinos, se suceden Schopenhauer, Kierkegaard, Baudelaire y Bergson, más otros teóricos «puros» del siglo XX; como corolario se suman a esta nómina figuras como Freud, Nietzsche, Wittgenstein, Foucault o Derrida. Buena parte de estos insignes teóricos del pensamiento irónico han tenido también mucho que decir sobre el absurdo.

³⁵⁶ *HP*, p. 8.

³⁵⁷ *Ibid.*, p. 8.

³⁵⁸ «[...] el ironista no pretende engañar, sino ser descifrado», Ballart, Pere, *op. cit.*, p. 21.

³⁵⁹ Booth, Wayne C., *Retórica de la ironía*, trad. J. Fernández Zulaica y Aurelio Martínez Benito, Taurus, Madrid, 1989.

esa primera reconstrucción no se invite a continuar despejando posibles capas de sentido y sea suficiente con un primer movimiento de interpretación elemental; y, como último requisito, propone la *finitud* en su aplicación, las ironías estables son limitadas, locales, referidas a motivos fácilmente abarcables³⁶⁰.

Lo interesante, sin embargo, no es el tipo de ironía en *La fatalidad de los cuerpos*. Queremos resaltar sobre todo la razón de la impronta irónica, el porqué del tono de esa voz que ora se antoja mera pose ora se impone como genuina disposición vital. Por momentos dicho tono se rebaja al ronroneo en virtud de su insistencia y regularidad; desprende el mismo aliento séptico de Víctor y Achard en *Las leyes de la noche* (y de algunos comentarios de Alejandro Sertia), con la diferencia de que en esta última parte de la serie Juan dirige, parte y reparte a su antojo, e ironiza sin pausa. Si buscamos referentes genealógicos de Juan Forn, Sören Kierkegaard figuraría entre ellos por la afinidad de ambos en su «atracción del abismo»³⁶¹ y de su «negatividad infinita absoluta»³⁶². De igual modo, Forn actúa desde la distancia de la altura, un lugar que el pensador danés considera proclive para este extraño tipo de temperamento³⁶³.

Pero debemos recurrir al matiz una vez más. Kierkegaard diferencia entre una «ironía ejecutiva», equivalente a la «estable» en la clasificación de Wayne Booth; y una «ironía contemplativa», la cual invade el punto de vista del sujeto³⁶⁴, similar a la «inestable». En nuestro narrador distinguimos, como juzgamos más arriba, enunciados irónicos de naturaleza estable, aunque, y he aquí el matiz, Juan Forn sujeto (o personaje) es un digno representante de la ironía contemplativa. Su actitud irónica sobre la existencia se verbaliza en un discurso con marcas de ironía estable, con la intención, tal vez, de dar una vuelta

³⁶⁰ *Ibid.*, p. 30 y 31. Booth, en este cuarto requisito usa el ejemplo de David Hume aclarando que las ironías del filósofo inglés «no hablan de la “naturaleza de las cosas en general” o de las notas misteriosas del universo, sino más bien de ciertas doctrinas religiosas concretas atribuibles a hombres determinados [...] La ironía estable [...] no dice “La verdad no existe” o “Todas las afirmaciones humanas pueden verse socavadas por la verdadera visión irónica”» (pp. 31 y 32). Queremos matizar: aunque Juan Forn proclama en última instancia algo similar a la inconsistencia de la verdad o de cualquier afirmación, sus desplantes irónicos, los continuos giros o apostillas que podemos calificar como nacidos de su visión irónica, se suelen acotar a las escenas del momento y son, de hecho, sumamente simples y fáciles de descifrar.

³⁶¹ Ballart, Pere, *op. cit.*, p., 97.

³⁶² Esta es una expresión de Booth referida a la teoría de la ironía kierkegaardiana, en concreto para las ironías inestables cuya interpretación es inabarcable; Booth, Wayne C., *op. cit.*, p. 97 (nota a pie). Nosotros usamos la expresión queriendo expresar el empleo imparabable (infinito) de esta clase de enunciados, tal como el mismo Kierkegaard hacía tanto como literato (véase *Diario de un seductor* o *La repetición*) como en su práctica ensayística.

³⁶³ A propósito de la «distancia», mencionada en el título de este subapartado, dice Ballart: «en la ironía, el sujeto parte de un talante distinto [al sujeto que duda], que consiste en desmarcarse de los objetos para de esta manera superarlos; por así decir, en saltar figuradamente por encima de ellos, negando cualquiera de sus condiciones de verdad [...]». La gran incidencia que en la teoría de Kierkegaard van a tener lo que podríamos llamar las grandes invariantes de la ironía, es decir, la visión privilegiada y superior del ironista; el relativismo, que disuelve las apariencias del mundo en puras paradojas, y el castigo de toda ingenuidad respecto a las posibilidades reales del entendimiento humano», *op. cit.*, pp. 101 y 102.

³⁶⁴ Ballart, Pere, *op. cit.*, p. 100.

centrípeta que ironiza sobre su propia actitud irónica, rechazando, al menos en público, pronunciar parlamentos contra las grandes verdades, pero discurrendo «a solas», consigo mismo, con el lector, desde la categoría de ironías inestables por la altura a la que apuntan.

Necesitaba soledad para interrogar a los señores de la vida y de la muerte. Los señores de la vida y de la muerte... Un poco fuerte, ¿verdad? Pero quiero decir: para hacer lo único a lo que atina cualquiera cuando lo golpea un dolor sin medida. Interrogar acaso no era la palabra adecuada, pues no se formula pregunta alguna. ¿Un callar especial?³⁶⁵

Pero es interrogar, aunque no se sabe con certeza a quién, a qué. Pues se afirma que esos señores de la vida y de la muerte, intempestivamente, han optado por estirar la pata. Hasta se demuestra que nunca vivieron, patéticas fantasías de los hombres. Y es posible. Las argumentaciones se desarrollan con facilidad, aire inapelable y encima brillos: todo sometido a los principios lógicos de la contradicción y la estupidez. Es posible³⁶⁶.

En las líneas anteriores, Juan, sin oyentes, expone con ironía estable (se trata de una codificación simple que no necesita de mayor interpretación) motivos generales, más cerca de una postura de ironista contemplativo. «Se puede hacer una pregunta, no por el interés de conseguir una respuesta sino para extraer el contenido aparente con la pregunta y dejar solamente el vacío»³⁶⁷. La ironía es empleada para invocar el absurdo, y gozar de «una completa libertad subjetiva»³⁶⁸. A ello se debe la subjetividad extrema de esta última fase de «Historia de un día», la radicalidad individualista para, una vez adentrado en el mundo del absurdo, mantenerse en él gracias a una postura irónica inquebrantable.

En esta obra, sin embargo, al contrario que en las anteriores, Juan Forn se presenta como un hombre absurdo, ya iniciado, que desde la primera palabra (desde el mismo título, como hemos visto) anega al lector en el *horror vacui* de su dicción desbordante³⁶⁹. La experiencia de lucidez mencionada arriba, es contada muy tangencialmente en la novela, como mera anécdota; es otra que se suma a las que, presumimos, ha vivido en su corta biografía.

Desde tiempo atrás, yo sufría continuamente. Sabía que tal estado distaba de ser excepcional. Y, por otra parte, si se piensa, las cosas han sido planeadas no sin cierta generosidad: cada uno sufre hasta el máximo y nunca más allá del máximo. Cuando el sufrimiento sobrepasa el máximo uno revienta [...]. Y el caso es que yo me encontraba sufriendo bellamente³⁷⁰.

Poco más adelante nos encontramos con la reflexión, marca de las tres novelas, sobre el propio semblante reflejado en un cristal, una «cara joven, estragada»³⁷¹. Verse a sí mismo lo considera un interesante tema de reflexión, válido hasta para una tesis, pero él «no está

³⁶⁵ HP, p. 10.

³⁶⁶ *Ibid.*, p. 11. El motivo de la muerte de Dios es otro de los posibles *leitmotiv* en Murena. La expresión «Gott ist tot» titula un apartado de *Ensayos sobre subversión*.

³⁶⁷ En *The Concept of Irony* de Sören Kierkegaard, citado por Pere Ballart en *op. cit.*, p. 103.

³⁶⁸ Ballart, Pere, en *op. cit.*, p. 103.

³⁶⁹ Esteban García, Patricia, *op. cit.*, p. 237.

³⁷⁰ HP, p. 8.

³⁷¹ *Ibid.*, p. 10.

para tales reflexiones»³⁷². La solemnidad de las digresiones y momentos reflexivos múltiples de las dos novelas anteriores se desmonta en *Los herederos de la promesa* con la sorna del narrador. Fruto del aire absurdo que respira alegremente, en el momento que empieza a elevarse, una apostilla de sarcasmo actúa como zancadilla que, no solo corta el flujo de pensamiento que pretende altura, sino lo que lo derriba para dejarlo caer. Algo similar se describe en otra escena, relatando un sueño en el que Juan observa con interés a todos los viandantes con su misma cara: un señor tras un periódico fumando en pipa, un niño en su cuna, una mujer con tacones altos y finos y cabellera rubia, todos con «mi cara... Mi cara... Mi cara...»³⁷³. Más allá del sarcasmo, el encono y la sorna, el cinismo contemplativo pero combativo constituye un vector profundo y constante que sostiene la vida en vilo de Juan Forn³⁷⁴.

La experiencia de la lucidez y del absurdo distancia a Juan, como al resto de los personajes tocados por esta vivencia, del mundo cotidiano del que proviene. Se distancian porque el momento fenoménico encierra la crisis de esta existencia. Esta crisis supone la capacidad de unos pocos de discernir o disentir; de ver sin velo. De la crisis, sin remedio, a la crítica³⁷⁵. La crítica de Juan Forn destruye y contempla las ruinas desde la distancia cuidándose de actuar. Se trata de ser fiel a una sola regla, la contemplación.

En una de las escenas campestres, el paisaje en el que se ve inserto le desborda. Juan cabalga con Ana por una llanura inabarcable para la vista que se figura como un fresco representativo de su condición de ser absurdo; nunca alcanzan los corpúsculos de árboles que distinguen en el horizonte, desaparecen y son sustituidos por otros, solo «persistía la

³⁷² *Ibid.*, p. 10.

³⁷³ *Ibid.*, p. 139 y 140. Más arriba catalogamos la ironía forniana como estable, e interpretable sin ningún obstáculo. Esto es porque el código es conocido por una comunidad de lectores. Unos años antes, en 1949, Samuel Beckett publicaba *Molloy*, con frases como estas: «Pero en el fondo debía sentir cierta debilidad por mis cojones, como otros por sus cicatrices o por el álbum de fotos de su abuela», p. 43; o: «Creo que hubiera podido ser un marido excelente, de esos que no se cansan nunca de su esposa y solo la engañan en un momento de distracción», *Molloy*, trad. Pere Gimferrer, *Obras Escogidas*, Aguilar, Madrid, 1978, pp. 43 y 63 respectivamente. Por otra parte, en relación a las visiones de su misma cara, Northrop Frye relaciona el tema del doble con el mito de Narciso: «el hermoso joven paralizado por su reflejo y consiguientemente incapaz de enamorarse»; más adelante, comentando el ensayo de Martin Buber *Yo y tú*, el crítico canadiense escribe: «La creación, según esta visión, es inteligible porque refleja nuestra mente; el mundo es hermoso porque refleja nuestras emociones. Sólo un “Tú”, que es tanto otra persona como nuestra propia identidad, libera la capacidad de amar que nos saca del mundo de sombras y ecos [...]», en Frye, Northrop, *Poderosas palabras. La Biblia y nuestras metáforas*, trad. Claudio López de Lamadrid, Muchnik, Barcelona, 1996, p.337.

³⁷⁴ Forn a comienzos de sus treinta lleva ya con donaire el clima absurdo. «Todas esas vidas mantenidas en el aire avaro de lo absurdo no podrían sostenerse sin algún pensamiento profundo y constante que las animara con fuerza», *El mito de Sísifo*, p. 121.

³⁷⁵ Apelamos al origen de la palabra, *κρίσιμος*, como acción de separar, disentimiento; o fase decisiva de una enfermedad, crisis. Y *κριτική*, como el arte de juzgar, la facultad de pensar o discurrir. En *Diccionario de griego-español*, dir. Florencio I. Sebastián Yarza, Ramón Sopena, Barcelona, 1972, pp. 805 y 806 respectivamente.

llanura: nada»³⁷⁶. Mientras cabalga, Juan siente que no avanza, que en tanta igualdad no hay discordancia que sirva de referencia o asidero, así «no se podía pensar»³⁷⁷.

En ese desierto, sin puntos de referencia, el ánimo naufragaba. Y para no naufragar, retrocedía. En ese momento comprendí lo bueno que era tener un enemigo concreto: representaba un punto de apoyo, algo positivo, en suma³⁷⁸.

El desconcierto se acerca a la angustia con el crepúsculo, «la vida humana carecía de sentido allí»³⁷⁹, para poder soportar intermitentemente una experiencia como la que ha vivido hay que ser una piedra. Ana, la chica que lo acompaña a caballo parece disfrutar con esos olores, esa soledad, con la amplitud. ¿Era Ana una piedra? Si no quiere naufragar, el protagonista cree que debe retroceder. El paso atrás le distancia para así insensibilizarse y lograr ese estado de juicio supremo, el juicio que sentencia tanto el carácter absurdo de la vida, como que no hay más que sentenciar. Se describe, en fin, la suspensión de juicio, una *epojé* a lomos del alazán, buscando la sensibilidad de un ser inanimado, la piedra, que es auténtico ser en sí, sin pasar por ser para sí³⁸⁰. Juan, con un movimiento voluntario, el único que se permite un ser absurdo, se esfuerza para colocar el mundo entre paréntesis.

Ana, su acompañante en el paseo a caballo con momento epifánico es para Juan la salida al bienestar que le procura su relación con Clotilde y la consiguiente pérdida de su actitud lúcida y contemplativa. La insensibilidad de Ana para aspectos que nutren el sarcasmo le ayuda a conservar su estado. Clotilde, al contrario, lo aliena de la lucidez, de la vida auténtica; le hace feliz, y esa felicidad le hace daño³⁸¹. En la cercanía que vive con Clotilde se ve como una walkiria condenada por Odín a dormir rodeada por un círculo de

³⁷⁶ HP, p. 242.

³⁷⁷ *Ibid.*

³⁷⁸ *Ibid.*

³⁷⁹ *Ibid.*

³⁸⁰ «Epojé» como estado que conduce a la imperturbabilidad, la suspensión de juicio, la ataraxia. Es empleada dentro de la teoría del conocimiento, como fase que buscan los antiguos escépticos griegos. En coherencia con la línea que pretende seguir este trabajo, la concepción husserliana de *epojé* se ajusta a los momentos epifánicos de Juan y los otros personajes aludidos: «la *epojé* fenomenológica significa el *cambio* radical de la “tesis natural”. En la “tesis natural” la conciencia está situada frente al mundo en tanto que realidad que existe siempre o está siempre “ahí”. Al cambiarse esta tesis se produce la suspensión o colocación entre paréntesis no solamente de las doctrinas acerca de la realidad, y de la acción sobre la realidad, sino de la propia realidad», Ferrater Mora, José, *Diccionario de filosofía, vol. II*, Ariel, Barcelona, 1994, p. 1043. Para Husserl la *epojé* es la ley a la que se debe someter toda crítica al conocimiento. Por medio de esta *reducción gnoseológica* obtengo un «dato absoluto» (fuera de toda trascendencia –Husserl llama «trascendencia» a la vivencia insertada en el tiempo objetivo, y por lo cual, con valor gnoseológico nulo-); continúa Husserl, «Si pongo en cuestión el yo, el mundo y la vivencia del yo como tal, entonces la reflexión simplemente intuitiva vuelta sobre lo dado en la apercepción de la vivencia de que se trate, sobre mi yo, da el fenómeno de esta apercepción», Husserl, Edmund, «Tercera lección» en *La idea de la fenomenología*, trad. Miguel García-Baró, FCM, México, 1989, pp. 54 y 55. Digamos, para conciliar los arrebatos fenoménicos de nuestros personajes con el estado de *epojé* según Husserl, que los primeros devienen involuntariamente y sin aviso, y que la *epojé* en sentido estricto es una etapa en un verdadero ejercicio pautado dirigido a la percepción de la realidad fenoménica.

³⁸¹ HP, p. 104.

fuego, «y nadie debe tocarme: por la eternidad»³⁸². A pesar de ello, Juan cae en la cuenta de que antes de Clotilde, protegido por su ataúd, todo «había sido más calmo»³⁸³. Ahora ha salido de ese encierro, «era la vida. Y la vida era Clotilde»³⁸⁴. Esta nueva vida, y la reflexión sobre el amor lo conducen a recordar su niñez y algunos encuentros fundacionales decisivos que comentamos a continuación.

2.4.3 El absurdo como «novela de artista»

Los herederos de la promesa puede interpretarse como los últimos episodios de una *Künstlerroman* que termina con un «salto» del artista³⁸⁵ al redil de los seres «cotidianos». En la *Künstlerroman* o novela de artista leemos el proceso de formación de un aspirante a creador. Esta categoría novelesca es pues un subtipo de la *Bildungsroman* (o novela de formación) en la que se narra la nacimiento y desarrollo de una personalidad artística. Pero no conviene alejarnos aún el sentido primario de novela de formación.

La *Bildungsroman*, propia de la literatura alemana del siglo XVIII, guarda parecidos estructurales con el formato que la engloba como hiperónimo, la novela misma. Es decir, según un teórico contemporáneo al surgimiento del subgénero «“lo esencial y más propio de la novela” —de todo tipo de novela, por tanto— no es la representación de un tipo de acontecimientos externos surgidos en el curso de la existencia humana, sino, por el contrario, la “historia interna” del héroe»³⁸⁶. Para especificar la *Bildungsroman* como tipo de género novelesco y deslindarla de la amplia definición para la novela en sí que ofrecía Blankenburg, Manuel Barrios enfatiza que en la novela de formación la forma interiorizada en que se produce la evolución es lo realmente característico; de esa forma, continúa el profesor sevillano, «el protagonista por excelencia de la novela de formación debe ser, antes que el individuo, su conciencia o, mejor, su *yoidad*»³⁸⁷. Esta conciencia quiebra el equilibrio que se ha podido describir en la novelística anterior ya que supone una crítica a las pautas a las que debe transigir el individuo. El nuevo héroe está lejos de aceptar pasivamente los supuestos órdenes naturales y, a cambio, narra «la organización que nosotros mismos estamos en situación de dar»³⁸⁸.

³⁸² *HP*, p. 104.

³⁸³ *Ibid.*, p. 147.

³⁸⁴ *Ibid.*

³⁸⁵ Tomamos la definición del término de *The New Encyclopædia Britannica*, que apostilla al final de la definición: «[...] Unlike many *Bildungsroman*, where the hero often dreams of becoming a great artist but settles for being a mere useful citizen, the *Künstlerroman* usually ends on a note of the arrogant rejection of the commonplace life», *The New Encyclopædia Britannica Volume 7*, University of Chicago, Chicago, 1990, p. 37.

³⁸⁶ Nos referimos al *Ensayo sobre la novela*, (1974) de Friedrich von Blankenburg, que cita Barrios, Manuel, *Narrar el abismo, (ensayo sobre Nietzsche, Hölderlin, y la disolución del clasicismo)*, Pre-Textos, Valencia, 2001, p. 63.

³⁸⁷ *Ibid.*, p. 65.

³⁸⁸ *Ibid.*, p. 67.

En la odisea de la novela que supone la *Teoría* lukacsiana, un episodio de ese particular camino de autodescubrimiento de la novela (el penúltimo, en realidad) comenta la que se considera primera novela de formación, el *Wilhelm Meister* de J. W. von Goethe. Para Georg Lukács esta obra se fragua como una «tentativa de síntesis» de la separación que mencionamos en el párrafo anterior: el sujeto aquejado de modernidad se resiste a responder resignado a la realidad impuesta desde el exterior. Por tanto, la obra de Goethe tematiza «la reconciliación del hombre problemático —dirigido por una realidad que es para él vivencia— con la realidad concreta y social»³⁸⁹, el héroe debe a lo largo de la historia luchar por la unidad «al precio de difíciles combates y penosas andanzas»³⁹⁰. Un sujeto «problemático», como caracteriza el crítico húngaro a estos individuos, cuya problemática radica en que quiere proyectarse en el mundo y realizar exteriormente su interioridad más profunda³⁹¹. Finalmente, la tradición con que cuenta la *Bildungsroman* permite aventurar una estructura canónica la cual prescribe, por un lado, la toma de consciencia de esa separación irreductible entre su interioridad y el mundo; por otro, la resignación final del protagonista aceptando la forma de vida que desde el principio se le intenta imponer.

La *Künstlerroman* afina la focalización hacia un sujeto social que se yergue paulatinamente como otra figura naciente de la burguesía: el artista. El personaje central y artista en formación encarna el divorcio interioridad-mundo desde el prisma de lo artístico; en su caso este conflicto se traduce en la dicotomía vida-obra³⁹². La novela, por lo común autobiográfica, funcionaría como sutura de esta división al construirse el artista una narración para su propia vida que le brinda una biografía espiritual y una identidad tangible³⁹³.

De vuelta a *Los herederos de la promesa*, como novela de formación la obra requiere por tanto de una estructuración que especifique los estadios que transforman al protagonista en un artista realizado. En nuestra novela esto no ocurre; tal vez estamos ante la antífrasis de la novela de artista: al contrario que en el relato de formación, leemos aquí el esfuerzo por negar la práctica del arte; aunque también se podría considerar que para Juan dejar atrás las ínfulas de creador supone una evolución, una formación. En cualquier caso, Juan Forn no quiere *cometer* una novela, crear significa delinquir, profanar el código de su inacción irónica, absurda; ha renunciado al arte desde el inicio de la historia, confiesa con burla sus ínfulas

³⁸⁹ Lukács, Georg, *op. cit.*, p. 143.

³⁹⁰ *Ibid.*, p. 143.

³⁹¹ *Ibid.*, p. 148. Recordemos el sujeto «anómalo» del que habla de Gilles Deleuze, y su relación con la literatura existencialista (*Vid.* nota 130)

³⁹² Plata, Francisco, *La novela de artista: El Künstlerroman en la literatura española finisecular*, tesis doctoral, dir. Lily Litvak y Enrique Fierro, The University of Texas at Austin, 2009, p. 27.

³⁹³ *Ibid.*, p. 30.

pasadas de escritor incipiente, y observa irónico los deseos de creación artística de sus amigos³⁹⁴. Pero, aun así, Juan está creando, nos está contando una historia, su historia, aunque no explicita que la narración se esté fijando por la escritura³⁹⁵, «mi silencio exterior es la tácita y desesperada búsqueda de un auditorio»³⁹⁶, esbozando así una estructura discursiva autorreferencial y paradójica. Podemos hablar de una suerte de «dilema de artista», un posible motivo propio de la *Künstlerroman*³⁹⁷. La melancolía que acompaña al artista le paraliza, y lleva a Juan a contemplar las ansias de crear de los demás (probablemente las suyas propias) como una maldición, «puesto que, si bien el impulso de crear parece de lo más natural [...] ¿qué hemos de esperar, sino vacía autocomplacencia, por parte de un mundo que ha perdido todo vínculo con la tradición o la autoridad?»³⁹⁸.

Recogiendo la hipótesis de Roberta Seret en su trabajo sobre la novela de artista³⁹⁹, esta categoría puede ramificarse en otra que sería la «artist novel». A diferencia de en la *Künstlerroman*, la «artist novel» dejaría de lado la historia del proceso de búsqueda de la creatividad del protagonista, para contar qué pasa en la vida de un protagonista que tiene como ocupación ser artista. El acento ya no cae en las implicaciones y circunloquios que orbitan alrededor de la obsesión de convertirse en miembro de mundo del arte. Juan Forn, desde esta perspectiva más sutil, nos cuenta en la trama principal lo acontecido con sus amigos, sus relaciones sentimentales, alguna excursión, desde esa mirada de especial sensibilidad que podríamos decir artística. Pero hay otro eje narrativo, que fluye de las digresiones más largas, sí narra, como recuerdo, su propia novela de artista rememorando las dos escenas clave en esta clase de historias: la del crucial momento iniciático en la escritura y la de su abandono pleno de ira y desprecio.

El mito de Sísifo alcanza una de sus cumbres en la tercera parte, «La creación absurda». Aquí Camus se enfrenta al problema de cómo lidiar con la pulsión creativa conociendo de antemano su futilidad y sinsentido. Murena y Camus lanzan la misma interrogación a

³⁹⁴ Hablando con uno de ellos, opina: “yo no soy literato, pero...”, aclarando ante todo su distancia con lo “artístico”, *HP*, p. 14.

³⁹⁵ Si bien, se insertan fragmentos que parecen entradas de diario, como en la p. 253: «He ido a ver al joven médico senil. Jamás hubiera pensado que lo haría. Pero he tenido que hacerlo [...]», o en la pág. 260: «Tengo miedo. Ésta es la verdad: Tengo miedo al ángel de la muerte»; en la pág. 69 hay un fragmento todavía más explícito, en donde alude al mero acto de escribir, en lo que también parece una entrada diarística, o una simple nota de *cabier*, que, además, se encuadra toda, casi cinco páginas, entre paréntesis. Juan está dando clases, y para calmar al alumnado les manda una prueba escrita; esto le lleva a pensar en la escritura: «(La prueba escrita. Escribir la prueba. La prueba de escribir. Una vez yo había decidido llevar un diario personal. A los trece años, quizá, cerca de los catorce. Me proponía consignar allí toda la verdad, la verdad absoluta [...])», *Ibid.*, p. 69.

³⁹⁶ *Ibid.*, p. 105.

³⁹⁷ Francisco Plata señala en su estudio que es Henry James quien primero emplea el “artist’s dilemma” como recurso argumentativo de una novela, en concreto en *Roderick Hudson*, *op. cit.*, p. 33.

³⁹⁸ Josipovici, Gabriel, *op. cit.*, p. 46.

³⁹⁹ Lo cita y comenta Francisco Plata en *op. cit.*, p. 29.

propósito de la función y sentido de la escritura creativa, de la palabra como obra de arte, frente a la «utilidad» que le otorga Jean Paul Sartre a través del compromiso. En *El mito de Sísifo* se defiende su cultivo justificando la misma absurdidad del acto creador. Frente a esta postura, Murena-Forn defiende en un primer movimiento la renuncia al arte como otra huida para precisamente exhibir esa absurdidad, advertido por el adagio latino: *si tacuisset, philosophus mansisset* (si se hubiera callado a tiempo, por filósofo lo tendríamos)⁴⁰⁰. Veamos esta idea paso a paso según episodios de la historia.

Más arriba aclaramos que Juan Forn comienza la novela siendo ya un joven tocado por la sensibilidad absurda. No obstante, nos informa de que hubo un tiempo en que fue feliz. En ese tiempo de luz además de gozar de aquello de lo que ahora como ser lúcido se mofa, fue atravesado por «la vacilante sospecha del poder enorme que confería una pluma, un lápiz, al trazar rasgos imborrables sobre la blancura del papel»⁴⁰¹. Este «acceso de rencor del pasado remoto»⁴⁰² mencionado anteriormente, como hemos visto motivado por la coyuntura amorosa con Clotilde, señala lo que podemos considerar como momentos iniciáticos y decisivos en la vida de Forn como intelectual. En dicha escena, sin aviso, muta a un narrador que se refiere al niño en tercera persona, un niño que entra en una habitación desbordada de libros donde su tío lee y rellena cuadernos sobre un tal Rosas⁴⁰³. Hablar del niño como de otro, establecer esa distancia, le facilita el juicio despectivo hacia esos dos sujetos con pretensiones: «Ahora el sobrino entendía. Y tanto el hombre como el niño lo sublevaban, lo llenaban de repugnancia. El niño con su dicha: un loco. El hombre con su libro: otro loco»⁴⁰⁴. Con la perspectiva de un par de décadas, y con el apoyo sólido que le aporta el estado de enamoramiento, Juan comprende parte del proceso que le convirtió en escritor incipiente:

Respecto a lo que le había ocurrido al niño con sus efusiones de confianza, no le quedaba ninguna duda: le bastaba con observarse a sí mismo, con gustar la hiel en su propia boca. Tampoco ignoraba que la intensidad de la amargura estaba en relación directa con la confianza, con la boba persuasión de que la vida era un tesoro que le irían regalando, de que el mundo era mullido como una almohada. El niño: qué asco⁴⁰⁵.

La fe en la palabra escrita desaparece con la madurez, los reveses de la muerte de sus padres y su tío y, principalmente, con la decepción respecto a los resultados esperados; pero se mantiene la idea de Acto Perfecto que en un principio derivó de su adhesión

⁴⁰⁰ Kierkegaard, Sören, prefacio a *El libro de Adler* que cita Gabriel Josipovici en *Op. Cit.*, p. 95. (la traducción del latín es de Josipovici).

⁴⁰¹ *HP*, p. 141.

⁴⁰² *Ibid.*, p. 146.

⁴⁰³ Puede referirse a Juan Manuel Rosas (1793-1829), general y político argentino, principal dirigente de lo que se llamó Confederación Argentina.

⁴⁰⁴ *HP*, p. 145.

⁴⁰⁵ *Ibid.*

incondicional a la escritura. El punto de unión para la dispersión con que se le presenta la vida consiste en un acto «concluso en sí mismo, que empezara y terminara limpia, nítidamente»⁴⁰⁶. Abandonando su diario como soporte de la escritura («rompí sus páginas en trozos muy pequeños, que tiré sin el menos sentimiento»⁴⁰⁷) conserva esa intención como meta absoluta: el Acto Perfecto como extirpación del mal, «capacidad de adueñarse de él»⁴⁰⁸. Esta es una muestra del prestigio inigualable de la renuncia, del gesto aristocrático de negar la acción, la no-escritura como supremo fin del arte, que, para que *sea*, debe consignarse⁴⁰⁹.

Cuando Juan sale del colegio donde ha dado una clase se encuentra con su amigo Pablo, que también enseña. Pablo es escritor, y lucha en la gestación de su segunda novela. Se enfrasan en un diálogo donde juntos definen al hombre «posible»⁴¹⁰. Juan y Pablo se funden en este diálogo hasta el punto de convertirlo en un monólogo donde cada intervención es un paso lógico en la definición de este tipo de individuo:

- ¿Cómo se define el hombre posible?
- Por la imposibilidad de ser hombre.
- Debido al miedo.
- Miedo. Un miedo verde a la muerte. [...] Nace así el hombre sin muerte.
- Noventicinco por ciento de inexpresividad. El hombre posible no tiene cara porque es inmortal. Y es inmortal porque está muerto. Lo muerto no puede morir. Un detalle: tampoco puede vivir.
- [...] ⁴¹¹

Este hombre posible que los amigos definen conjuntamente equivale al «hombre cotidiano» de *El mito de Sísifo*: el ser que sueña sobre el debe y el haber, que vive la existencia como si no hubiese salido del útero, «puntapiés, codazos, reunidos de canillas atascadas como formas de comunicación»⁴¹².

Con todo, parece que Juan y Pablo, apóstoles de la lucidez al desprestigiar al resto, desconocen en qué lugar se hallan ellos mismos: «Sabemos de lo que hablamos, ¿verdad?»⁴¹³. Juan sabe de la fe de Pedro en la letra escrita. La palabra se convierte para su amigo en salida de la atmósfera precaria en una familia de inmigrantes italianos. Por esto

⁴⁰⁶ *Ibid.*, p. 73.

⁴⁰⁷ *Ibid.*

⁴⁰⁸ *Ibid.*

⁴⁰⁹ Véase Emil Cioran: «Toda palabra es una palabra de más. Se trata, sin embargo, de escribir: pues escribamos... engañémonos los unos a los otros», *La tentación de existir*, trad. Fernando Savater, Taurus, Madrid, 1973, p. 92; o Samuel Beckett: «No querer decir, no saber lo que se quiere decir, no poder decir lo que se cree poder decir, y decirlo siempre, o casi, esto es lo que importa no perder de vista en el calor de la redacción», Beckett, Samuel, *op. cit.*, p. 35.

⁴¹⁰ *HP*, p. 78.

⁴¹¹ *Ibid.*

⁴¹² *Ibid.*, p. 79.

⁴¹³ *Ibid.*

Forn considera que con la escritura se enfrenta a su sangre⁴¹⁴ de europeos de baja estofa. Las líneas que Juan consagra a Pablo describen con pasión –como si lo conociera de primera mano- el camino que lo convierte en escritor: «Pero entonces quiso escribir él, poemas, ensayos, se equivocó, se estancó [...]. Sufrió al comprender que también había descubierto ahí su infierno. Aunque *se sentía real abós*»⁴¹⁵. A pesar de las diferencias temperamentales entre los dos amigos, comparten la gracia de la lucidez. Para Pablo, entonces, la obra se convierte en el único asidero (como lo fue para Juan en su niñez), la creación mediante la palabra se vuelve «la única posibilidad de mantener la conciencia y de fijar sus aventuras»⁴¹⁶. Esta baza que le permite mantenerse lúcido requiere de disciplina, la duda azota continuamente, y tiente con el «salto». Qué hacer, se interroga Pablo, preguntándole a la vez a su amigo. La novela, para Juan en cuanto su amigo, sería la vía para dejar de ser «hombre posible», y erigirse en hombre real («hombre absurdo», pleno de consecuencias), expresarse y tener una cara por medio de su libro impreso⁴¹⁷. Para Camus, igualmente, la obra es la encarnación suprema de esta conciencia, una auténtica fijación, indiscutible como prueba.

[La obra de arte] saca al ánimo de sí mismo y lo coloca frente a otro, no para que se pierda, sino para mostrarle con un dedo preciso el camino sin salida por el que se han adentrado todos. En la época del razonamiento absurdo la creación sigue a la indiferencia y al descubrimiento⁴¹⁸.

La conversación continúa mantenida por la duda, tanto del creador, como del que ha renegado y parece libre; Pablo y Juan son las dos fuerzas dicotómicas generadoras del arco de tensión que todo artista vive con respecto al sentido de su trabajo. Porque como se reitera en este estudio, las sirenas de lo cotidiano no cesan de cantar, y Pablo se encuentra en el filo desde donde se aprecian ambos lados: crear desde el absurdo por lo absurdo del acto; o saltar, hacia un compromiso con la obra, o hacia el mundo de hombres posibles o cotidianos⁴¹⁹. Su obra, que ha comenzado desde su vivencia de la absurdidad, ha cosechado cierto éxito -algún premio, traducciones, buena aceptación de la crítica. Los aplausos le despejan un puesto en el escenario de los otros, los posibles, los seres cotidianos. Juan sentencia: “Una de las paradojas del veneno es que tiene horas estimulantes”⁴²⁰.

Con la voluntad de expresión, en lugar de dar vida a los otros lo habría disuadido de un deber, los habría adormecido, matado un poco. ¿No veía él que había en la naturaleza humana un truco

⁴¹⁴ *Ibid.*

⁴¹⁵ *HP*, p. 80. (El subrayado es nuestro)

⁴¹⁶ *El mito de Sísifo*, p. 122.

⁴¹⁷ *HP*, p. 81.

⁴¹⁸ *El mito de Sísifo*, p. 124.

⁴¹⁹ Otra opción es la de Juan, que tensiona el arco que en el otro extremo encarna Pablo: continuar en la absurdidad, rechazando incluso la creación, la «vía Bartleby», podríamos llamarla.

⁴²⁰ *HP*, p. 82.

espantoso que, dejando de lado el hecho de que la abyección fuese abyecta, hacía que la virtud condujese a una abyección aún más repulsiva? ¿No lo había visto realmente? ¿Un novelista? ¿A su edad?⁴²¹

Desde el principio de su aventura como escritor Pablo encuentra la creación como un espacio que le permite la libertad, un posible paraíso que muchas veces es infierno, «consagrando ilusiones y suscitando esperanzas»⁴²². Pero las contradicciones lo atosigan. Pablo mira a su amigo con ironía mientras este se ríe.

Cambiando de escenarios y de interlocutores, en los cenáculos el objetivo de la ironía puede ser cualquiera, ya que todos pretenden estar con el arte: Costa, que iba a dotar al universo del verbo⁴²³, o Vélez, la figura del escritor verbal que nunca falta en estos círculos, el que escribe solo hablando para sus amigos⁴²⁴. En medio, la agrafía de Forn es una trinchera excelente desde la que torpedear al resto que actúa. Su estatus de contemplativo (sin pretensiones, sin esperanzas, lúcido) le salva de decepciones y le ofrece excelentes vistas de las risibles metas del resto⁴²⁵.

El peregrinaje por distintas facultades universitarias obedece al ingenuo deseo de ejecutar definitivamente el Acto Perfecto. Tras abandonar la escritura, decide que la medicina, desde la más perfecta materialidad de intervención de la cirugía, se ofrecía como oportunidad para un acto de esta envergadura –extirpar el mal, sin metáforas. Lo reconsidera y cree que se necesita una mínima ceguera e inhumanidad para ejercer como médico; él es cualquier cosa menos ciego. Ya que no puede curar a los hombres, los destruirá bajo el antifaz de la justicia⁴²⁶, decide, y ronda durante una época por la facultad de Derecho. En tanto a su última decisión de asistir a las clases de Filosofía –decisión que le da más espacio para la inactividad- y practicar por fin la inacción, saca a relucir «el punto de vista de la plaza»⁴²⁷.

El punto de vista de la plaza es el de Napoleón, cuando el corso, mientras lucha en su más famosa batalla finalmente victoriosa, aún no sabe que vencerá aunque ya esté decidido.

⁴²¹ HP, p. 82.

⁴²² En *El mito de Sísifo* se advierte: «Una actitud absurda debe tener conciencia de su gratuidad. Y lo mismo la obra. Si en ella no se respetan los mandamientos de lo absurdo, si no ilustra el divorcio y la rebelión, no es gratuita, consagra las ilusiones y suscita esperanza [...] Mi vida puede encontrar en ella un sentido, y eso es ridículo. Ya no es ese ejercicio de despego y de pasión donde arden el esplendor y la inutilidad de una vida de hombre», p.130.

⁴²³ HP, p. 229

⁴²⁴ *Ibid.*, p. 123

⁴²⁵ El ironista como espectador. Pere Ballart comenta la preocupación de Kierkegaard por la estrategia de conciencia que permitía al escritor distanciarse de su texto, «desligarse tanto de sus palabras como de sí mismo», Ballart, Pere, *op. cit.*, p. 102.

⁴²⁶ HP, p. 106.

⁴²⁷ *Ibid.*, p. 107.

En el momento que recibe la noticia se alegra sólo por un instante, porque vuelve a preocuparse por el siguiente lance.

¿Vale la pena? El hombre de la plaza ha sido Napoleón en una de sus encarnaciones anteriores. Tiene la respuesta. Se limita a quedarse sentado en su banco, mirando con ojos que no ven el vértigo inútil de todos los que corren tras los fantasmas en torno a su isla. No hace nada: a lo sumo da una vuelta alrededor del banco y se sienta de nuevo. La prueba de que el hombre de la plaza ha entendido la verdad está al alcance de cualquiera. Es suficiente con que se quede unos minutos parado, con aire absorto, en una calle concurrida, contra un árbol, contra una pared: las miradas de sorpresa y cólera de los que pasen le dirán hasta qué punto los altera, quita sentido a sus movimientos⁴²⁸.

Juan el renegado, Juan el renunciante, Juan como un Bartleby rioplatense que preferiría no participar, extrema con su abulia radical las tesis de Camus en *El mito de Sísifo* al extender su agrafía como principio rector de su vida. ¿Merece la pena batallar, cotidianamente? ¿Por qué no sentarse, y mirar? En Camus hay una suerte de apuesta, en el borde de la ilusión o la militancia, que es la del arte. A riesgo de caer en un axioma demasiado visible (a riesgo de volver su tesis contradictoria), Camus apuesta a la palabra, y actúa. Juan *would prefer not to*.

El yo lábil y claudicante del poeta, o mejor del individuo moderno, no logra resistir las presiones de la organización social y el bombardeo de estímulos y de mensajes contradictorios a que se halla expuesto. Se atrinchera en una mortecina regresión vegetativa, que es el extremo y a la vez el reverso de su sensibilidad hipertensa, y en una negación de cuanto pueda constituir una amenaza: de otros hombres que lo acosan, del tiempo que lo devora, del espacio que lo limita [...] ⁴²⁹.

La reflexión de Claudio Magris apunta a cierta novela de artista ya enrarecida, en la que, como ocurre con la historia de Forn, el sujeto artista se enfrenta lúcidamente con el absurdo de la creación, y (pero) se ve impelido a reflejarlo en su arte. Continúa el germanista italiano informando de que este ejemplar de sujeto moderno suele materializarse en «maestros en inteligencia, sensibilidad y palabras, que quieren sacudirse la carga de sus dones [...]. La autocancelación se ensalza en una autoafirmación paradójica»⁴³⁰, y pone como ejemplos al protagonista del *Doctor Faustus* o la poesía de Gottfried Benn, donde «el ansia y la necesidad de crear no se contemplan como un don sino como una maldición»⁴³¹, donde se sueña nostálgicamente con una primigenia posición horizontal y fetal⁴³².

Y Bartleby. El escribiente de la *nouvelle* de Herman Melville, uno de los ilustres seres absurdos de la literatura moderna difiere de lo postulado por Albert Camus en su ensayo. Pero, curiosamente, si Bartleby decide no actuar por considerarlo absurdo, toma esta decisión en parte desde la óptica de un ser cotidiano: el cotidiano pensaría «si es absurdo,

⁴²⁸ *Ibid.*, p. 108.

⁴²⁹ Magris, Claudio, «La herrumbre de los signos», Hugo von Hofmannsthal, *Carta de Lord Chandos*, trad. del texto de Magris de Pilar Estelrich, Alianza, 2008, p. 52.

⁴³⁰ *Ibid.*, p. 52.

⁴³¹ Josipovici, Gabriel, *op. cit.*, p. 46.

⁴³² Magris, Claudio, «La herrumbre de los signos», Hugo von Hofmannsthal, *Carta de Lord Chandos*, *op. cit.*, p. 52.

perderé el tiempo, así que no lo hago». La diferencia reside en que el ser cotidiano no es alguien dotado para percibir lo absurdo de muchas actividades que por consenso no lo son; el cotidiano nunca consideraría que transcribir documentos es una actividad contingente, si es la forma de ganarse la vida; ni *producir* arte, considerando el prestigio del que puede gozar el artista. Ni Bartleby ni Forn transigen con la contingencia. En *Los herederos de la promesa*, igualmente, ha de jugarse con cierto espectro de gradaciones fluctuante. En ocasiones, la postura del artista que no quiere serlo -o que ha dejado de serlo- se debe a ese «*no merece la pena (...) mejor quedarse sentado*», que contiene una posibilidad mejor, a saber, una ilusión, incompatible pues con la absurdidad más pura. Otras veces, la negación rompe radicalmente, sin vindicar siquiera que exista una alternativa óptima como limitarse a contemplar pasivamente desde la plaza. En este espacio de grados absurdos oscila Juan Forn, artista que ha dejado de serlo, que no es escritor mientras novela que lo fue.

2.4.4 El ataúd, el arca

Militar en un *no* universal es tarea complicada cuando se ha salido del ataúd. La relación con Clotilde genera sus consecuencias, surge inesperadamente una «cósmica barriga»⁴³³ que vuelve a Clotilde más fuerte al poner «límites al caos, para que lo moviente cobrase sentido»⁴³⁴. El embarazo separa todavía más a la pareja, Clotilde cubre de sentido su vida, y Juan reniega con fiereza de ese tipo de saltos para eludir el vacío. En el capítulo siguiente, «el capítulo de la negación», Juan clama contra lo que se avecina.

Se trata del capítulo X. El narrador da rienda suelta a un extenso monólogo, sin ninguna interrupción de escenas narrativas o de diálogos con otros personajes (Juan y el lector a solas, o Juan acompañado de Juan). Comienza por las consecuencias que derivan de la decisión de Clotilde de tener el hijo. El nihilismo de estas páginas es realmente demoledor, y no hay categorías en las variaciones de experiencias de absurdo que recoge el ensayo de Camus para clasificar el grito desgarrado de Juan, que se repliega en su anterior encierro para salvar su lucidez: «la lluvia azota a veces la puerta y los vidrios de mi ataúd»⁴³⁵. Apela a imágenes escatológicas para ilustrar la estulticia de la condición humana, cefalóforos, recuerdos de su tío y de su padre, de sus ancestros, de toda la historia como víctima del absurdo: «no es necesario entonces que la mierda llueva sobre la tierra. Porque brota de ella. Brota de la vida de los hombres»⁴³⁶. Y el trabajo, los lemas, las religiones, «haz,

⁴³³ *HP*, p. 207.

⁴³⁴ *Ibid.*

⁴³⁵ *HP*, p. 208.

⁴³⁶ *Ibid.*, p. 210.

trabaja, mastica, lucha, no te quedes quieto, [...] movimiento, movimiento»⁴³⁷ como distractores de lo real, plegarias con efecto balsámico⁴³⁸. Después, la zancadilla de ecos beckettianos para rebajar la solemnidad de su metafísica: «Hasta yo me movería si no tuviese el pie derecho metido en un agujero de la sábana»⁴³⁹; o:

Y de nada vale quedarse quieto. Simplemente se retardan un poco los resultados. Porque las aguas quietas engendran pestilencia: lo dijo un poeta que hasta tenía barba, de esos que saben⁴⁴⁰.

Prosigue con una crítica al progreso del mono humano, a un supuesto «ascenso a la luz. Cuando las tinieblas se cierran y se cierran sobre el abismo»; a la posibilidad de cualquier conocimiento; y al amor, como recurso maestro para solucionar el problema del ser, «porque gracias a él se deja de ser»⁴⁴¹. Mientras, llueve. El narrador abriga la única esperanza que se permite, que no pare la lluvia, «Atarí una sábana a un mástil, la haría flamear sobre el ataúd, hasta los confines del mar único, anunciando a todos la liberación deseada»⁴⁴².

Este canto al vacío termina con un cambio de nota imprevisible. Al final del capítulo Juan recibe la llamada de Mercedes, madre de Clotilde, anunciándole el nacimiento del bebé⁴⁴³. Clotilde, y el bebé, le obligan a borrar la distancia que mantiene con el mundo. Debe dialogar con el otro.

Regresando a la noción de novela de artista, veamos a Juan como artista que crea desde su negación, escritor aunque ágrafo declarado, su existencia como una imitación desmesurada bajo la máscara de lo absurdo. El monólogo (la novela, su relato) funciona como el gran mimo⁴⁴⁴. La prosa de *Los herederos de la promesa* cuenta que reniega, que ha apostado por la agrafía, escribe que nada tiene ningún sentido, tampoco escribir.

Debemos volver al episodio en que rememora con encono sus primeros pasos literarios. La vulgar costumbre de llevar un diario crece hasta la idea del Diario de la Verdad Absoluta, donde consignaría todo, «especialmente todo lo de ese género que se tiende a callar, a olvidar, envidias, egoísmos, caídas, el hemisferio negro, en suma»⁴⁴⁵. El niño Juan Forn espera que al leer un montón de estas páginas encuentre la *dichosa* Verdad⁴⁴⁶. *A fortiori*,

⁴³⁷ HP, p. 210. Los «divertimientos» de Pascal.

⁴³⁸ Es clara la equivalencia a los «saltos» camusianos, de religión o de cualquier otra práctica que implica esperanza o militancia de algún tipo para tapan el vacío.

⁴³⁹ HP, p. 210.

⁴⁴⁰ *Ibid.*, p. 211.

⁴⁴¹ *Ibid.*, p. 215.

⁴⁴² *Ibid.*, p. 215.

⁴⁴³ *Ibid.*, p. 225.

⁴⁴⁴ *El mito de Sísifo*: «La existencia entera, para un hombre apartado de lo eterno, no es sino una imitación desmesurada bajo la máscara de lo absurdo. La creación es el gran mimo», p. 122.

⁴⁴⁵ HP, p. 70.

⁴⁴⁶ *Ibid.*

confiesa que tal hubiera sido un Acto Perfecto, el acto que le hubiera redimido de la vergüenza de existir. El gesto que así hubiese contribuido a acercarle a la unidad. Pero el cuaderno acaba poseyéndolo y exigiéndole su vida, como una especie de dios que se alimentaba del escritor⁴⁴⁷, lejos de mostrarle verdad alguna. Y Juan actúa en consecuencia para cumplir el pacto mefistofélico con el diario, provocando accidentes para nutrirlo, volviéndose un «héroe negro» mientras las páginas se oscurecen. La caricatura reflejada en las páginas hace concluir a Juan que su vida es poco verdadera.

Una mañana me desperté descubriendo que si el diario sonaba a falso era por la acumulación de hechos verdaderos y que, en consecuencia, los hechos no tenían relación con la verdad. Pregunta: ¿Qué era la Verdad Absoluta?⁴⁴⁸

La Verdad sería un tono que se lograría eliminando de la narración lo verdadero. Según leemos en la poética de Juan Forn (ágrafo): «La ficción es la única verdad posible»⁴⁴⁹. Es decir, después de postergar el momento de desprenderse del diario («me las arreglaba siempre para dejar en suspenso el fusilamiento de mi absoluto»⁴⁵⁰) y romper definitivamente el montón de páginas; tras buscar el absoluto en lo real escrito, decide finalizar con la palabra. Y empieza su monólogo (la caricatura, de héroe negro, de egoísmos, envidias), *Los héroes de la promesa*.

2.4.5 Caballero de la Fe

Juan Forn-Héctor Murena⁴⁵¹ da un paso que deja atrás el límite de la modernidad y describe con la ficción de la novela en la que se inserta el mundo donde vive. Finalmente, esquivando la obra de arte como absurdo en la persistente crítica a sus camaradas escritores, y consignando en ficción estos hechos, practica la obra como fenómeno absurdo, salvándose de la tentación del salto⁴⁵². Juan no explica; Juan siente y describe⁴⁵³. Las numerosas y extensas digresiones, los relatos pormenorizados de los sueños agrandan y enriquecen el mundo visto desde la lucidez, lo copian, lo amplifican⁴⁵⁴; o más bien lo

⁴⁴⁷ *Ibid.*, p. 71.

⁴⁴⁸ *HP*, p. 72.

⁴⁴⁹ Copiamos el resto del párrafo: «[...] si la verdad exige una elección de los hechos, la verdad es una novela, una ficción. La ficción es la única verdad posible. O: si la verdad exige la supresión de los hechos verdadero, la verdad es una mentira. En consecuencia, la verdad no existe...», *HP*, 72.

⁴⁵⁰ *HP*, p. 72.

⁴⁵¹ Más exacto: Forn como *alter* de cierto *ego* de su creador. Clotilde sería el *ego* que en verdad quisiera ser, su *alter ego* en gestación.

⁴⁵² *El mito de Sísifo*: «[La obra de arte] no es un refugio ante lo absurdo. Es en sí misma un fenómeno absurdo y se trata solamente de describirla», p. 122.

⁴⁵³ *Ibid.*: «Para el hombre absurdo no se trata de explicar y resolver, sino de sentir y describir. [...] Describir, tal es la suprema ambición de un pensamiento absurdo», p. 123.

⁴⁵⁴ *Ibid.*: «Estos hombres ante todo saben, y luego todo su esfuerzo estará en recorrer, agrandar y enriquecer la isla sin futuro que acaban de abordar», p. 122.

inventan, inventan un sinsentido del sinsentido. Lo que parece que consigue con el diario de la niñez, un absoluto superior a su vida⁴⁵⁵, y que rechaza por defraudar sus expectativas finales, se logra bajo el manto de la ficción y la pose de inacción.

Juan no salta con respecto a su papel de artista (en un nivel intradieгético⁴⁵⁶), pero sí se despide de su condición absurda al aceptar a Clotilde y a su hijo. Abandona, así, la pose del artista que ha renegado del arte por exceso de lucidez. Obviamente, con esta decisión no «rechaza con arrogancia el estilo de vida convencional» como pide la definición anterior de *Künstlerroman* (Vid. nota 64); al contrario, parecería que el «salto» lo sitúa de vuelta con los seres cotidianos. Pero ¿es Clotilde, con su vitalidad, con sus aparentemente pueriles arranques de alegría, en verdad cotidiana? La respuesta colinda con uno de los objetivos propuestos en este trabajo, contestar si Murena es un autor absurdo o existencial.

Si Juan Forn representa la culminación de un conjunto de maneras, gestos, comportamientos, declaraciones de algunos personajes de «Historia de un día», Clotilde aparece como un contrapeso, fantasmal en las otras dos entregas, pero que logra su materialidad al final de la serie, salvando a Juan.

- No se puede vivir así.
- ¿Cómo?
- En forma absoluta.⁴⁵⁷

Excepcionalmente Juan habla *en serio*, como en el diálogo anterior, en el que es él mismo quien aconseja preocupado a Clotilde. Con ella rechaza por momentos su naturaleza irónica. Y es por ella por quien abdica de la soberanía de la lucidez para volver a la vida.

De pronto algo se resuelve en mí. Una imagen despierta, crece. Me sacude. —es la cara de Clotilde. Me pongo de pie. Camino, rápido. Mirando a ambos lados, buscando algo. Un teléfono. Más rápido. Cruzo la calle. Entro a un bar. El teléfono. [...] He elegido. Marcho a buscar el alimento del que se adelanta a su derrota. Porque es necesaria. Tal vez no lo sea. Tal vez sí. Pero yo la necesito. Sé que debo hacer lo que estoy haciendo. Todo debe cumplirse. Sería falso que siguiera huyendo. Apareció y dijo: si quieres sígueme [...] Todo se terminó: todo empieza. La salida está justamente allí donde no hay salida⁴⁵⁸.

Delante de la pensión de donde el señor Sertia acaba de huir, Juan cierra el tríptico con la asunción de su responsabilidad. Una epifanía desencadena la resolución de Juan de

⁴⁵⁵ HP: «con el cuaderno aprendí que había conseguido algo superior a mi propia vida el símbolo de mi vida privada, de mi independencia con respecto a los otros», p. 70 y 71.

⁴⁵⁶ En la narración (diégesis), Juan reniega del arte; extradieгéticamente (como artista), escribe que reniega del arte.

⁴⁵⁷ *Ibid.*, p. 36.

⁴⁵⁸ *Ibid.*, p. 324. ¿Clotilde, trasunto de Beatriz?: «Dama en quien mi esperanza alta destella, y que por mi salud has soportado en los infiernos imprimir tu huella, en tantas cosas que me han mostrado veo que tu poder y tu bondad la virtud y la gracia me han prestado. Yo era ciervo y me has dado libertad por cuanta vía y modo vio tu ciencia que tenías de hacerlo potestad. En mí custodia tu magnificencia, y mi alma se desnude por ti sana, del cuerpo con tu sana complacencia», Alighieri, Dante, «Canto XXXI», *op. cit.*, p. 582.

apostar por el amor y la familia. Logra con este impulso desprenderse de los lazos que lo esclavizaban a la supuesta originalidad del héroe de la novela contemporánea, el antihéroe. Este ha de eludir (antiheroísmo obliga) la repetición inevitable en la que todos caen, la procreación; y desafiar, fiel a lo que ya es una tradición del antihéroe, al *comme il faut* impuesto. Pues bien, Juan Forn se libera de la imposición del papel de antihéroe y acepta la vía redentora de la filiación y la familia⁴⁵⁹. Esto supone sin duda otra afrenta al arquetipo nihilista –que debe despreciar el futuro por irreal- ya que actúa, elige en pos de un futuro determinado.

El hecho de escoger una vida con Clotilde y su hijo, solucionando el problema del ser dejando de ser siendo en otro, significa otra pérdida a favor del mundo cotidiano. La mirada ácida y fenoménica es ahora una mirada de amistad⁴⁶⁰ que ve los árboles simplemente como árboles, «Tartamudeo para mostrar el palacio del día. Pero ella no necesita más, no hace falta otra elocuencia»⁴⁶¹, y las palabras sobran. Como en la *Comedia* dantesca, sustrato alegórico de «Historia de un día», el círculo se cierra felizmente con el salto y rescate del protagonista de manos de la mujer y el acceso privilegiado al Paraíso. Un nuevo caballero de la Fe para las filas de los seres existenciales: «El Absurdo reina y el amor se salva»⁴⁶².

⁴⁵⁹ Para esta reflexión me apoyo en las ideas de filiación-afiliación desarrolladas por Edward Said en «Sobre la repetición», Edward Said, *El mundo, el texto, el crítico*, *op. cit.* pp. 33-36.

⁴⁶⁰ *HP*, p. 325.

⁴⁶¹ *Ibid.*

⁴⁶² Camus, Albert, *Carnets 1 (mayo 1935-febrero 1942)*, trad. Eduardo Paz Leston, Losada, Buenos Aires, 1962, p. 72.

3 REDENCIÓN

*Solo después de sondear nuestra infinitud podremos
entender la exigencia ardorosa de su redención.*

Virgilio Ferreira

...

*la tragedia se volvió idiota
y entre sonrisas babea.*

Flavio Gómez

*... lo mejor sería que sueñe la razón
en un mundo aburrido de tanto ton y son.*

Carlos Bousoño

*... y, en la medida en que podáis, entendedme siempre
en sentido alegre.*

François Rabelais

3 REDENCIÓN

Entramos en un mundo donde el eclipse de Dios extiende su sombra y en el que encontrar una fisura de luz parece una labor condenada al fracaso. El panorama que se desvela recuerda los paisajes turbios y el patético paisanaje que grabó Francisco de Goya desde la otra orilla del Atlántico. Hemos de indagar no obstante y encontrar el respiradero que sin duda existe en este cosmos que se presenta como caos, a despecho de que aparentemente los cuatro libros del ciclo «El sueño de la razón» no pinten más que un *capricho*, el «nero ujiero del mundo, lleno de ujierazos, al que venimos del ujiero de la madre»¹.

Entre la multitud de extravagancias y desaciertos que son comunes en toda sociedad civil y entre las preocupaciones y embustes vulgares, autorizados por la costumbre, la ignorancia o el interés, [el autor] ha escogido como asuntos proporcionados para su obra, aquellos que ha creído más aptos a suministrar materia para el ridículo y ejercitar al mismo tiempo la fantasía del artífice, [...] ha tenido que exponer a los ojos formas y actitudes que solo han existido hasta ahora en la mente humana, oscurecida y confusa por la falta de ilustración o acalorada por el desenfreno de las pasiones. [...] escoge en lo universal lo que juzga más a propósito para sus fines; [...] y de esta combinación, ingeniosamente dispuesta, resulta aquella feliz imitación por la cual adquiere un buen artífice el título de inventor y no de copiante servil².

Monstruos produce *el sueño de la razón*, según la lámina 43 de la colección de grabados que el pintor aragonés tituló con el mismo lema. El artista aclaró sobre esta obra que se trata de un autorretrato y que representa a su vez una concepción filosófica de la relaciones entre imaginación y razón³. Coloquemos ahora la vida de Goya y Murena en paralelo, al menos en el instante de sus *giros grotescos*, adquiriendo por ello el testimonio de Goya cierta pertinencia.

El teórico del arte Georges Didi-Huberman analiza perspicazmente la «lámina 43» para percibir un mapa de tensiones clave en una interpretación del cariz filosófico al que Goya aspiraba. El espacio en que es situado el hombre (el artista, el mismo autor –cultivado por la razón, *ilustrado*-), destaca Didi-Huberman, parece un gabinete de estudioso, fáustico, heredero de la *meditatio* melancólica de Durero, donde el representado figura con la cabeza apoyada sobre la mesa («en la que apoyo tanta vida⁴»), derrumbado y claudicante (posición de lo cómico y miserable, nos hace ver Maurice Blanchot, en un hombre sentado a una mesa trazando letras en un papel: la «paradoja de la angustia»⁵). Paradoja por la que la razón

¹ *Folisofía*, *op. cit.*, p. 28.

² Escrito del mismo Francisco de Goya como anónimo en el *Diario de Madrid* del 6 y 19 de febrero de 1779, recogido en Didi-Huberman, Georges, *Atlas. ¿Cómo llevar el mundo a cuestras?* Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 26 noviembre 2010-28 marzo 2011, pp. 89 y 90.

³ *Ibid.*, p. 82.

⁴ Millares Sall, Jose María, «Olvido» en *Los párpados de la noche*, Cabildo Insular de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 1990, p. 113.

⁵ Blanchot, Maurice, *Falsos pasos*, trad. Ana Aibar Guerra, Pre-textos, Valencia, 1977, p. 10.

materializada en el sujeto sentado solo puede tratar con lo irracional envileciendo ese no-saber («la irreductibilidad del mundo a cualquier principio racional y razonable»)⁶.

Tradicionalmente en las *meditatio* era patente la inclinación soñolienta de la figura humana central que se deja llevar por la melancolía, aunque el ensueño que la provocaba no exhalase más que otro mundo vacío de caos, aún ordenado y simétrico. Así, en Durero, vemos lo ordenado de lo imaginado por el melancólico; pero en la lámina goyesca la pesadilla arrincona a quien la segrega; las figuras, símbolos de orden y simetría para el artista alemán, tornan en *explosionadas* «bajo el imperio de una noche bulliciosa»⁷. Lo íntimo e interior del autor y protagonista del grabado del sueño equivale a lo más extraño, traducido esto en un espacio cotidiano (y familiar) como es el escritorio, y el fantástico (el sueño generado de la noche animal) además de exterior (el mundo que rodea el gabinete). Son las aciagas bodas entre imaginación y razón, una ambivalencia resaltada que elude cualquier prescripción moralista para poner el acento en la «interrogación antropológica sobre las “enfermedades de la razón”»⁸. Hay oscuridad entonces sobre el hombre replegado, y aves nocturnas amenazantes, pero también la protección del ala de la lechuza, particular animal de la noche como índice de buenos augurios y signo luminoso (por eso, de acuerdo con Eugenio Guasta, las escenas en Murena –girando el foco a sus novelas– irradian un fondo de ocaso o de aurora, ciertamente difícil de definir⁹). Las tinieblas, aún en el examen de tensiones de la lámina 43, emanan de la espalda del sujeto que esconde su cara entre los brazos; la espalda, donde se sitúa su «ojo interior». Todo ello evoca, según el pensador francés, «la figura esforzada de un hombre que lucha fatalmente con fuerzas conflictivas que lo superan, *aunque estén en él*»¹⁰.

Los *Caprichos* ven la luz en esos años bisagra en los que la ensoñación del Romanticismo eclipsa la Filosofía de las Luces, una articulación dialéctica que persiste perenne un siglo y medio más tarde acentuada después de la segunda posguerra mundial¹¹. El humor melancólico se vuelve para el moderno *fundamental*, ontológico, conciencia de una ausencia que nunca ha estado, haciendo de tal desazón un tipo de nostalgia incurable que anhela lo irremediable¹². Regresando a Buenos Aires, fines de los años sesenta, H. A. Murena es poseído por el espíritu goyesco y transportado a la estancia de la lámina 43, espacio donde, en palabras de Didi-Huberman sobre Goya, el artista hace de mediador

⁶ *Ibid.*, p. 68.

⁷ Didi-Huberman, Georges, *op. cit.*, p. 84. (Las cursivas son del autor).

⁸ *Ibid.*, p. 85.

⁹ Guasta, Eugenio, «Vigencia de una fábula y alegoría de H. A. Murena», *Criterio*, n.º 2282, 2003, p. 232.

¹⁰ Didi-Huberman, Georges, *op. cit.*, p. 85. (Las cursivas son nuestras).

¹¹ *Ibid.*, p. 85.

¹² *Visiones de Babel*, *op. cit.* p. 401. Las cursivas son nuestras.

entre la *obra* y el *síntoma*. En el síntoma se esparce el desorden y lo incontrolable para que sea definido y fijado por el trabajo del escritor en una obra (en un cosmos) que refleje el caos,

salvo que aquí, la obra tiene por objeto el síntoma mismo, o más bien la dialéctica entre obra y síntoma pensada por Goya como una suerte de titanomaquia entre la *razón* y sus *monstruos*. Los monstruos de la razón solo aparecen a espaldas nuestras [...] ¹³.

Murena se ofrece como mártir del Iluminismo y sueña cuatro historias: *Epitalámica*, *Polispuercón*, *Caína muerta* y *Folisofía*. Sueña y cuenta encarnándose en los cuatro narradores de la tetralogía. «Entre carcajadas de risa y abismos de angustia, superficies de ingenio y profundidades de la reflexión filosófica» ¹⁴, como en Francisco de Goya, el sueño de Murena merece su lugar en una tradición generadora del absurdo camusiano al que el escritor se ha adscrito con sus primeras obras. Ahora se atreve con el sendero que se pierde hacia la autodestrucción de la razón en una pirueta del absurdo. Trata de perfeccionar lo propuesto en el primer ciclo novelístico; que en la anulación de la razón por sí misma se alcance sin miedo la locura; y que esta sea impugnada, que sea «denunciada por una razón que se ha vuelto loca, pero que ha permanecido fiel a sí misma en la locura» ¹⁵. Todo ello ha de darse en un gabinete donde el autor se centre frente al escritorio para constatar su enfermedad y el absurdo de constatarla, tal como el héroe de *Los herederos de la promesa* escribía su renuncia a la escritura (sirva como analogía la imagen ofrecida por Blanchot del hemipléjico molesto por la orden y por la prohibición de caminar ¹⁶).

Cinta Canterla ha demostrado cómo Immanuel Kant apeló a un rescoldo de lo imposible en el pensamiento racional ¹⁷ que hiciera de sustento irrenunciable en la proyección del yo y la comunidad. En *Sueños de un visionario* Kant trabaja sobre la imbricación de utopía y locura introduciendo en la reflexión en torno a lo irracional el vector de la esperanza, que considera consustancial a la persona. Para el filósofo, la evidencia de lo fantástico en la idea de utopía se resiste a deslindar el proyecto de un mundo mejor de la alucinación y la locura ¹⁸; por ello, según Cinta Canterla, Kant encuentra que esta sospechosa parentela en la que fluye un trasvase entre locura y sueño utópico tropieza con su intento de fundamentación crítica de una moral universal ¹⁹. La razón

¹³ Didi-Huberman, Georges, *op. cit.*, p. 86.

¹⁴ *Ibid.*, p. 85, refiriéndose, claro, a la lámina 43 de Goya.

¹⁵ Blanchot, Maurice, «El mito de Sísifo», *Falsos pasos*, *op. cit.*, p. 68.

¹⁶ *Ibid.*, p. 9.

¹⁷ Canterla, Cinta, «Locura, creencia y utopía en el Kant precrítico del *Ensayo sobre las enfermedades de la cabeza a Los sueños de un visionario*», *La cara oculta de la razón. Locura, creencia y utopía*, coord. Cinta Canterla, Servicio de Publicaciones Universidad de Cádiz, 2001, pp. 113-124.

¹⁸ *Ibid.*, p. 115.

¹⁹ *Ibid.*

materialista, dirá el pensador ilustrado, ha de abstenerse en sus juicios científicos a propósito de cierto tipo de creencias²⁰; la investigación empírica se muestra incapaz de probar la existencia de unos seres de los que, por definición, nadie podrá tener nunca experiencia alguna²¹. Empujados por la esperanza y las creencias hemos de reservar un puesto en el conocimiento a un tipo de desvíos, el de las «patologías por ficciones de la razón», cuando la locura, en su inflexión, se convierte en fe, en utopía. Donde la razón nos abandona a la intemperie, Kant quiere construir un sistema de racionalidad legitimadora de esperanzas morales²² que nos abrigue, sin olvidar que «Entendimiento y locura tienen trazadas unas fronteras tan difusas, que difícilmente se recorre un territorio amplio en uno de ellos sin hacer de vez en cuando un pequeño recorrido en el otro»²³.

Centrándonos ahora en la articulación literaria de áreas abandonadas por la razón, la noción de sueño que enarbola Murena comulga con la concepción de imaginación en Coleridge. Resulta interesante resaltar la influencia ya que imprime concierto a lo que se presenta como heteróclito. El flujo onírico se rige por un proceso natural no planeado e inconsciente²⁴, se trata de que el genio poético, aun libre de preceptos continúa bajo una ley que dirige «autoconscientemente una fuerza y una sabiduría implícita más profunda que la conciencia de sí»²⁵. Generalmente entendemos por sueño el fruto de la fantasía cuando la razón se ausenta o está enferma; el sueño grotesco lo concibe la razón entronizada en la absoluta fe en sí misma, trazando esquemas visionarios o confeccionando doctrinas abstractas inverosímiles²⁶, como si la fuerza y sabiduría autoconscientes de Coleridge perdiesen la guía de las leyes naturales al desquiciarse la razón en su empoderamiento.

El orbe verosímil de Buenos Aires reconocible en «Historia de un día» se enmascara en una suerte de villas medievales, un orbe «afeitallo» como estados de atmósfera pseudofuturista bautizado bajo el rótulo de «El sueño de la razón». Enmascarar y afeitar parecen operaciones necesarias según la práctica de Manuel Alemán para lograr un realismo

²⁰ *Ibid.* p. 116.

²¹ *Ibid.* p. 118.

²² *Ibid.* p. 116.

²³ Cita de *Sueños de un visionario* de Immanuel Kant, ed. Cinta Canterla, p. 135 extraída de Canterla, Cinta, *op. cit.*, p. 119. Claro que la fantasía también transporta a lugares menos apetecibles que los de la utopía, «[...] el arte puede tratar cualquier asunto y promover cualquier sentimiento, independientemente de su moralidad y del horror que pueda despertar», recuerda Eugenio Trías leyendo la *Crítica del juicio* kantiana, en *Lo bello y lo siniestro*, De Bolsillo, Barcelona, 2006, p. 27. En «El sueño» percibimos pretensiones de comicidad, o más bien, caricatura de lo cómico mismo para desconcierto del lector; ni aún así, pues, (suponiendo que lo cómico intercediera transformando el dolor en placer, como señala Trías) la tetralogía se ofrece como una lectura amable.

²⁴ Abrams, M. H. *El espejo y la lámpara. Teoría romántica y tradición clásica*, trad. Gregorio Araoz, Nova, Buenos Aires, 1972, p. 322.

²⁵ Abrams citando a Coleridge, *ibid.*, p. 326.

²⁶ Helman, Edith, *Trasmundo de Goya*, Revista de occidente, Madrid, 1963, p. 177.

genuino, una verdadera representación de lo ocurrido y de lo que acaece. Los disparates de la tetralogía grotesca funcionan pues como una apuesta certera de una obra de creación imbricada en la historia extralingüística. Por la tesis de Wolfgang Kayser del grotesco como literatura edificante²⁷, pensamos en Murena trabajando en pos de la redención con sus aventuras carnavalescas, superando la resignación nihilista por la vía ultranihilista que lee paródicamente la tradición occidental de la parodia; dicho de otra manera, el ciclo del sueño dirige la ironía hacia el mismo método que emplea, en una alegoría que satiriza la parodia que se toma de base. Este afán de apropiación paródica (de Quevedo, Rabelais o el Bosco)- como señala Patricia Esteban comentado la idea de Luis Thonis de los «precursores reinventados»- se nutre de creadores paradigmáticos precisamente por un trabajo tenaz de liquidación irónica de la herencia que les tocaba cargar²⁸. El autor busca la simplificación a la que se llega, como advierte Fletcher, cuando las obras paródicas son demasiado irónicas consigo mismas, «si bien, normalmente la ironía complica la intención, en cualquier parodia extensa, sin límites fijados de su objeto, llega a convertirse, otra vez, en una simplificación»²⁹.

Lo grotesco será entonces «ese tipo de deformación que se funda en una actitud o perspectiva ante las cosas, según la cual la deformación revela su condición verdadera y más íntima y, lo que es más, revela que esa es su verdadera condición»³⁰. No obstante, en Murena, por filtrar mediante lo grotesco géneros (o hipotextos, en palabras de Gerard Genette) que ya son grotescos, sus obras resultan creaciones más cercanas a la caricatura, en donde se ridiculiza para quizá corregir o moralizar, en cualquier caso, para llamar la atención de una disfunción, corregible o perenne que se delata en la sencillez de los trazos esquemáticos de lo caricaturesco. Volviendo al estudio de Wolfgang Kayser, el grotesco debe constatar la amenaza de un sentido larvado «o directamente el sinsentido del abismo»³¹, un sueño sabio que engendre monstruos «que representen la raíz de lo normal, de lo común»³². Una razón más para clasificar el grotesco de Murena como una suerte de práctica realista por medio de un tipo de fantasía. Porque no podemos incluir estos libros en lo que comúnmente se cataloga como literatura fantástica.

²⁷ Kayser, Wolfgang, *Lo grotesco: su realización en literatura y pintura*, Antonio Machado, Madrid, 2010, p. 20.

²⁸ Esteban García, Patricia, *La palabra imprecisa de Héctor A. Murena en los márgenes del ensayo argentino contemporáneo*, op. cit., p. 243.

²⁹ Fletcher, Angus, *Alegoría. Teoría de un modo simbólico*, trad. Vicente Carmona González, Akal, Madrid, 2002, p. 298.

³⁰ Bozal, Valeriano, *Goya y el gusto moderno*, Alianza, Madrid, 1994, p.100.

³¹ Kayser, Wolfgang, op. cit., p. 221.

³² «Héctor A. Murena, a propósito de “El sueño de la razón”», *La Buraco*, Buenos Aires, n° 4, diciembre de 1992, p. 20.

Las características de este género según Tzvetan Todorov impiden la inclusión de las novelas tardías de Murena en lo considerado «fantástico»: los personajes no experimentan vacilación alguna por los acontecimientos extraordinarios que encuentran, según las leyes del mundo que conoce el lector, ni este se ve obligado por el texto a considerar entre explicaciones naturales o sobrenaturales de los acontecimientos leídos; por último, el receptor de una obra fantástica, siempre según Todorov, ha de rechazar una posible interpretación alegórica o poética³³. Pero, aunque hay criaturas en las novelas que reivindican una forma de contar que llaman fantástica, o que al menos contraponen al *realismo*, quizá pudiera hablarse de *maravillas*, en el sentido que da Todorov, por enfrentarnos con la lectura de acontecimientos sobrenaturales que sin embargo no se presentan como tales³⁴. Con todo, de acuerdo con Remo Ceserani, la calificación según estas categorías se arriesga a pecar de reductiva al tomar elementos formales y culturales en una posible valoración³⁵ (además de caracterizar las narraciones extrañas por la emocionalidad de personajes y lector, y las maravillosas por la naturaleza de los acontecimientos que narra). Por tanto, incluso el valor de «maravillas» desconcierta en obras del calado que nos ocupa. Una puntualización de Irène Bessiére se acerca a la rara tipología de las novelas, aunque con reservas para acuñar una clasificación definitiva: como un prestidigitador, el escritor de narraciones fantásticas debe convencer de la realidad de su mundo descrito transcribiendo lo indecible³⁶, sin necesidad de traducción (o transcripción) del mundo extratextual.

En *Epitalámica* la confrontación entre literatura fantástica y realista es explícita en los episodios que narran la formación de África Pedrada como artista, «el artista fantástico debía ser el realista» sentencia el maestro de escritor³⁷ (pero esta confrontación, por caricaturesca, se limita a tratar los tipos realismo-fantástico apenas nominalmente, quizá reflejando el manido debate en torno a la literatura latinoamericana). La misma reivindicación, que desvela una vez más el persistente monologismo de toda la obra de Murena, la vemos en la tercera novela del ciclo, cuando Conchita, la cronista que narra, percibe lo que para ella parecen eventos extraordinarios y valora así, como excepcionales, acontecimientos que según el lector no se diferenciarían en inverosimilitud a otros. Conchita nos hace partícipes de la disputa que mantiene con otra máquina como ella

³³ Tzvetan, Todorov, «Definición de lo fantástico», *Teorías de lo fantástico*, Com. David Roas, Arco, Madrid, 2001, p. 56.

³⁴ *Ibid.*, p. 79.

³⁵ Ceserani, Remo, *Lo fantástico*, trad. Juan Díaz de Atauri, La balsa de Medusa, Madrid, 1999, p. 85.

³⁶ Bessiére, Irène, *Le récit fantastique*, Larousse, Paris, 1974, p. 33.

³⁷ *Epitalámica*, Sudamericana, Buenos Aires, 1969, p. 173.

llamada Paquita. Ésta apuesta en sus crónicas por «dar de golpe con la figurita la totalidad toda», y Conchita se defiende alegando que

¿No ves, putita, que al abrirte de piernas y entregarlo todo quitas placer y con ello verdad al pobre hombre que es tu cliente? ¿No entiendes que yo que me atengo a la humildad relativa de lo cierto puedo demorarme en el matiz profundo del evento y permito al cabo al humano una más honda fotosíntesis del todo?³⁸

Ese *naturalismo*, como lo denomina Murena en un ensayo (y que critica en otro espacio: «enemigo connatural de las obras ligadas en exceso a la experiencia»³⁹), busca la reproducción fiel de la apariencia de la realidad, evitando las deformaciones, las metáforas⁴⁰, olvidando al plagiar, porque en arte solo vale lo que se crea a partir de la nada.

El naturalismo consigue redimirse relativamente debido al seguro fracaso de sus intenciones, pues no hay naturalismo absoluto posible, dado que siempre se filtra lo metafórico, y también por el reflejo de la metáfora con que se beneficia por el hecho de que el mundo que trata de copiar es una metáfora creada por Dios⁴¹.

A pesar de la falta de verosimilitud de los relatos se identifica en las cuatro novelas un trasfondo de mundo real representado que confirma un espacio extralingüístico reflejado por un camino otro al del realismo fiel, recuperando el aspecto dinámico de la *poiesis*, desvinculándose del objeto de imitación⁴². Ludomír Dóležel sostiene que lo narrable abarca todo lo lógicamente posible, y también lo que denomina «narraciones autoanulantes»⁴³. El texto ficcional como texto constructor de mundos se debe a la función intencional, que pierde fuerza creadora si la autentificación de la textura, como la denomina Dóležel, carece de valor⁴⁴.

No poseemos un metalenguaje satisfactorio para describir la categoría semántica de los mundos narrativos que carecen de autenticidad; nuestro pensamiento y nuestro lenguaje están dominados por oposiciones binarias. Las narraciones literarias que proponen mundos sin autenticidad revelan las limitaciones de este binarismo; usan y abusan de la fuerza de construcción de mundos para cuestionar la universalidad y validez de nuestras dicotomías metalingüísticas [...]. Las narraciones autoanulantes [...] subvierten sus propios cimientos de la creación de ficciones y crean construcciones que quedan suspendidas entre la existencia y la inexistencia ficcional⁴⁵.

La tetralogía describe estos mundos imposibles identificados como tal por el *intencional* «colapso de la autentificación»⁴⁶ a través de las contradicciones lógicas incapaces de ser digeridas por la razón vigilante, por la acción de esa *intención irónica* de parodiar parodia que

³⁸ *Caina muerte*, publicada en 1971, usamos la edición incluida en *Visiones de Babel*, *op. cit.* p. 60.

³⁹ Murena, «Haroldo Conti: “Sudeste”», *Cuadernos*, n.º72, Mayo, 1963, p. 93.

⁴⁰ *Visiones de Babel*, *op. cit.*, pp. 402 y 403.

⁴¹ *Ibid.*

⁴² Pozuelo-Yvancos, José M^º, *Poética de la ficción*, Síntesis, Madrid, 1993, p.55.

⁴³ Dóležel, Ludomír, *Heterocósmica. Ficción y mundos posibles*, Arcos, Madrid, 1999, p. 229.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 230.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 232 y 233.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 233.

en virtud de la sobrecarga de distorsiones recupere la simpleza original. Por eso la reivindicación del autor del modelo de la fábula para estos libros, que permite historias simplificadas a la par que dirime la contraposición entre posible e imposible o verdadero y falso⁴⁷.

Los ejemplos aludidos para demostrar la falta de lógica o imposibilidad de los universos narrativos de *Epitalámica* a *Folisofía* comparten su propensión a la hipérbole, en algunos casos con pretensión cómica. A través de la vis humorística se refleja la *percepción carnalesca del mundo* que, siguiendo a Mijail Bajtín, por encima de la fiel descripción del caos sospechosa de insuflar pesimismo, llama a la alegre relatividad cuando quita peso al férreo unilateralismo racionalista, monista y dogmático⁴⁸. La *literatura carnavalizada* tiene la actualidad, «incluso lo groseramente familiar»⁴⁹, como tema, incorporándose a la producción cultural del momento y haciendo de *comentario* y crítica de la misma «actualidad inconclusa»⁵⁰. Dicho rasgo dista de la originalidad que pudo detentar el origen de las narraciones carnalescas, cuando la escritura de ficción se ocupaba del mito y la tradición. Pero el comentario renace en la segunda mitad del siglo XX. En Latinoamérica la literatura encumbrada y desmarcada del realismo es englobada bajo la marca de realismo mágico, pero brotan otras formas ajenas al realismo ortodoxo. El estilo de Murena, en otra corriente, delata en cambio que fragmentos de realismo grotesco jalonan la literatura realista moderna, como residuos de la prosa carnalesca⁵¹, y como comentario del espacio y tiempo en el que escribe. «En su base está una profunda percepción carnalesca del mundo que da sentido y une a todo aquello que aparentemente es absurdo e inesperado en estas escenas y que crea su autenticidad artística»⁵², palabras dedicadas por Bajtín a la obra de Fiodor Dostoievski, y que nosotros dirigimos a las últimas novelas del escritor argentino.

En otro momento de su estudio sobre Dostoievski, Bajtín señala el empleo del sueño y el viaje fantástico como variantes de sátira cargados de fuerza utópica. Distanciándose de la ensoñación de la epopeya, el «sueño en sentido artístico» derivado de la sátira menipea

⁴⁷ Pozuelo-Yvancos, José M^a, *Poética de la ficción*, Síntesis, Madrid, 1993, p.55.

⁴⁸ Bajtín, Mijail, *Problemas de la poética de Dostoievski*, FCE, Buenos Aires, 1993, pp. 151 y 152. Bajtín recuerda que el carnaval es una forma de espectáculo sincrético de carácter ritual, una forma «sumamente compleja, heterogénea, que siendo carnalesca en su fundamento, tiene muchas variantes de acuerdo con las épocas, pueblos y festejos determinados» (p.172); a lo largo de siglos de práctica surgía un lenguaje elaborado de formas simbólicas, desde acciones de masas hasta gestos aislados, «este lenguaje expresaba de una manera diferenciada, se podría decir articulada (como toda lengua), una percepción carnalesca unitaria (pero compleja) que impregnaba todas sus formas» (p. 172).

⁴⁹ *Ibid.*, pp. 152.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 153. (La cursiva es nuestra).

⁵¹ Bajtín, Mijail, *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*, trad. Julio Forcat y César Conroy, Barral, Barcelona, 1971, p. 28.

⁵² Bajtín, Mijail, *Problemas de la poética de Dostoievski*, *op. cit.*, p. 207.

ofrece otra vida posible e impele por ello a observar la vida vivida efectivamente desde una nueva perspectiva, «a la luz de una posibilidad diferente»⁵³.

El hombre en el sueño llega a ser otro, descubre en sí nuevas posibilidades (peores o mejores) se pone a prueba y se verifica por medio del sueño. A veces el sueño se estructura directamente como la coronación-destronamiento del hombre y de la vida. [aparte] De este modo, en el sueño se establece una *situación excepcional* imposible en la vida normal que está al servicio del propósito principal de la menipea: la puesta a prueba de una idea y del hombre de una idea⁵⁴.

Las utopías renacentistas tienen el carnaval por una de sus bases, y las muchas transgresiones que invierten lo considerado orden con la degradación paródica (*degradación* porque lo bajo se vuelve alto -lo alto, bajo-) persiguen la regeneración retornando a los orígenes. La *vuelta* a lo inferior, el vientre y los genitales, el embarazo, el coito y la comida supone comenzar para dar espacio a un mundo diferente, «retornar, de una forma u otra, al país de la edad de oro de Saturno»⁵⁵.

A través del grotesco cristaliza la nueva prosa mureniana, aliada con las prácticas de narraciones carnavalescas, mas con el sello diferenciador de haber cruzado el Atlántico. Emir Rodríguez Monegal diferencia este carnaval con el gestado en Europa unos siglos atrás: por un proceso de asimilación característico próximo al canibalismo, los modelos de la metrópoli fueron digeridos por la parodia, y las modas se exageraban hasta lo grotesco⁵⁶. La causa de la marcada inversión de la referencia europea se debe a la flagrante marginación de la producción cultural procedente de América Latina, que facilitó paralelamente la acogida de las teorías de Bajtín como fuente de inspiración para nuevos experimentos; en rigor, se rescataron vestigios del pasado europeo premoderno para un particular proceso de parodia de la cultura occidental⁵⁷. Por eso sugiere Teodosio Fernández que los elementos sobrenaturales en la literatura americana quedan lejos de provocar reacción alguna en los personajes y en el lector implícito, característica que emparenta esta escritura con la ciencia ficción o los relatos sobre mundos exóticos⁵⁸. Más adelante Teodosio Fernández apunta a esas maneras de pensamiento narrativo que difieren de las gobernadas por la lógica o el racionalismo de lo fantástico:

⁵³ *Ibid.*, p. 208.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 208.

⁵⁵ Bajtín, Mijail, *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*, *op. cit.* pp. 48 y 49.

⁵⁶ Rodríguez Monegal, Emir, «Carnaval/antropofagia/parodia», *Revista Iberoamericana*, n.º 108 y 109, dic. 1979, p. 406.

⁵⁷ *Ibid.*

⁵⁸ Fernández, Teodosio, «Lo real maravilloso de América y la literatura fantástica», *Teorías de lo fantástico*, Com. David Roas, Arco, Madrid, 2001, p. 288.

[...] en el mundo americano lo extraordinario deja de serlo, de modo que la literatura del realismo mágico sería un testimonio fiel de lo real maravilloso de América. Planteada la cuestión en estos términos, la relación del realismo mágico con la literatura fantástica habría dejado de existir⁵⁹.

La primera marca de la intención paródica se encuentra en los narradores aludidos más arriba. Podríamos clasificarlos en tres tipos: *Epitalámica* se presenta con un narrador omnisciente heterodiegético; *Polispuercón* y *Folisofía* recupera la voz en primera persona del protagonista de la historia, a modo de *Los herederos de la promesa*; en *Caína muerta* relata una extraña instancia que podría catalogarse como intradiegética y heterodiegética. Los cuatro narradores cumplen con cierta dualidad propia de lo esperpéntico para conseguir la sensación de perplejidad que se requiere del lector sin perder la actitud «enraizada en la historia y en la realidad social» que se busca con el uso de estas prácticas⁶⁰. Aunque por *parodia* entendemos tanto la deformación lúdica de un texto como la transposición burlesca o la imitación satírica de un estilo⁶¹, acordamos que en «El sueño de la razón» confluyen la deformación, la transposición y la imitación; y, más exactamente, según la readaptación de Gerard Genette de la idea de parodia: la desviación por un mínimo de transformación; claro que en esta categoría caben la transformación estilística con función degradante (*Epitalámica*, degradante de un género, el epitalamio, que puede en alguna de sus variantes clásicas consistir en degradar con afán cómico), o la imitación satírica cual patrón de una obra que será completamente autónoma (por ejemplo, la versión sintética del Génesis en la novela mencionada contada por uno de sus personajes)⁶².

En suma, la parodia en América consiste en la transformación de modelos metropolitanos para interpretar una realidad que aparece reflejada sin distorsión; el espejo deformante del esperpento –que deforma en Murena, no olvidemos, los modelos literarios que ya son parodias– devuelve una imagen fiel de la mundanidad del Nuevo Mundo. Si, como recuerda Elzbieta Sklodowska, con la parodia se canonizan formas marginales y se marginan formas canónicas⁶³, Murena hace lo propio con formatos paródicos ya canonizados por la tradición europea, he ahí el sello transoceánico. El epitalamio, la novela de ciencia-ficción o la narración picaresca pertenecen a la nómina de géneros tradicionales paródicos parodiados por el escritor bonaerense. Sin embargo, en Murena se matizan las transformaciones que para Sklodowska se dan en la novela de Hispanoamérica: Murena no

⁵⁹ *Ibid.*, p. 292.

⁶⁰ Lagos-Pope, María Inés, «Actualidad de H. A. Murena en *Polispuercón*, novela de la dictadura», en Minc Rose, S. (Ed.e introd), *El Cono Sur: Dinámica y dimensiones de su literatura*, Upper Montclair, Montclair State Coll., 1985, p. 18.

⁶¹ Genette, Gerard, *Palimpsestos*, trad. Celia Fernández Prieto, Taurus, Madrid, 1989, p. 37.

⁶² *Ibid.*, 37 y 38.

⁶³ Sklodowska, Elzbieta, *La parodia en la nueva novela hispanoamericana (1969-1985)*, John Benjamin Pub., Amsterdam/Philadelphia, 1991, p. 7.

sustituye el principio causa-efecto por la fragmentación, antes bien, la linealidad cronológica se acentúa con respecto a las novelas anteriores fiel a la intención de emular los cuentos clásicos y las fábulas.

En el sueño de Héctor Murena, el periodo crítico de su siglo -que criba hasta la labor destructiva del romanticismo usando la ironía heredada de este- lo impele a describir el reverso de lo utópico, pero a fin de que desde su oscuridad alumbre un nuevo punto de luz. Y si el sueño deriva del mito, en Murena, su práctica grotesca, sin dejar de ser delirio de (y soñada por) la razón, descansa ya en el terreno de la alegoría, que supone para Agnus Fletcher la racionalización del mito⁶⁴. Por tanto, basándonos en el estudio de Fletcher, en *Epitalámica* se representa el inicio de la visión del autor, emulando a su manera el tópico del descenso (la Caída) a los infiernos, como los héroes de las alegorías medievales atrapados en una visión onírica⁶⁵.

De esta manera, si «Historia de un día» describía una caída que se resuelve en su interrupción y ascenso encarnado en la figura de Juan Forn, el sueño grotesco que se origina a partir de 1969 retoma otro principio para descender una vez más, se embarca en otro ensayo de caída por el lastre de la palabra inútil denunciada en la novela de 1965. Recogemos la interesante reflexión de la estudiosa de Murena Teresita Frugoni de Frietzsche a este respecto. Con *Folisofía*, la última escritura novelesca del autor bonaerense se enlaza con el principio y fin de su ensayística (*El pecado original de América* y *La metáfora y lo sagrado*) en la aspiración por recuperar la unidad perdida a través de la única vía, la desintegración del lenguaje⁶⁶. La fatalidad de la caída atormenta a Murena; y lo reconforta, por antojársele el único umbral para redimirnos. Caeremos siempre que cobremos consciencia de la subjetividad, cuando nos enfrentemos a la instancia que hasta ese momento parecía superior y por la que nos manteníamos en un divino letargo. Como en la línea de caídas bíblicas. Pues así ocurre desde que se funda la serie, en el Paraíso, que graba el pecado original a la especie, hasta la caída de Babel pasando por el Diluvio Universal. Es

⁶⁴ Fletcher, Angus, *Alegoría. Teoría de un modo simbólico*, trad. Vicente Carmona González, Akal, Madrid, 2002, p. 340.

⁶⁵ Fletcher, Angus, *Alegoría. Teoría de un modo simbólico, op. cit.*, p. 333. Con todo, la percepción del Infierno en «El sueño de la razón» se aleja del esquema maniqueísta en el que lo infernal se sitúa en la zona baja, inferior y negativa de la existencia; el infierno sigue siendo paraje de los caídos, pero todos hemos caído. Murena comulga con la visión de William Blake, según nos la cuenta Juan Eduardo Cirlot: «[...] concepción que tiene dos puntos principales: que el infierno es el crisol de las energías cósmicas (mientras el cielo simboliza la serenidad, las paz de los “resultados” últimos), y, consecuentemente la posibilidad de una síntesis», *Diccionario de símbolos, op. cit.*, p. 261. «El sueño de la razón» propondría otra manera del tópico del descenso al Hades – después de Ulises pidiendo consejo a Tiresias, de Orfeo buscando a Eurídice, Teseo a Perséfone, o Eneas queriendo ver a su padre-; el peculiar descenso en este caso debe tomarse desde la perspectiva del autor, que en la caída escribe las cuatro narraciones como testimonio de un mal sueño.

⁶⁶ Frugoni de Frietzsche, Teresita, *Murena: un escritor argentino ante los problemas de su país y de su literatura*, El Imaginero, Buenos Aires, 1985, p.70.

debido a estos descensos por los que el hombre se ve impelido a ascender y recuperar la ligazón con lo divino, la *religatio*; en otras palabras con aliento paulino, sin caernos no es posible levantarnos.

En esa línea, en *Folisofía* Dagoberto clausura el desfile de tropiezos que hacen caer a los personajes principales de los cuatro libros: «Caes te con el tal cuerpo y la tal alma en el ujero de la flesión en re, vamos, de la reflexión, y daste allí esquesitos porrasos»⁶⁷. Todos caen cuando piensan (a veces piensan y, por ello, caen), reflexionan, se topan con la experiencia del pensamiento. Ludovico Barro en *Epitalámica* escenifica este gesto crucial al resbalarse y acabar en un pozo, para verse acompañado en el agujero por la que será su mujer. En *Polispuercón*, el narrador *cae en que*, pensando, la realidad es otra, y se concentra⁶⁸ para pergeñar el megalómano proyecto de encumbrar al nuevo dictador; el «Período Babel», en la misma novela, constituiría la puesta en práctica de lo que fue originalmente una Caída de los antepasados de la familia del mismo narrador. Entre los numerosos episodios apocalípticos ocurridos en el territorio de *Caína muerte*, el sacrificio del personaje Vabel (*sic*) puede tomarse con carácter de Caída como revelación para el resto de la comunidad:

De aquella cosa negra que se retorció y que Vabel había sido brotó un canto en palabras de elocuente cordialidad celeste no vencida por las heridas. Y el canto extendíase y la gente había callado y un poco se estremecía. Y simultáneamente apareció en los cielos una bandada de blancas palomas que en círculo sobre la hoguera volaban⁶⁹.

La Caída como pureza, y la pureza como estado inimaginable sin la complicidad del pecado; el infierno como lar de réprobos que caen, asociado también al lado inferior y negativo de la existencia⁷⁰. La Caída finalmente como puerta necesaria para adentrarse en la iniciación, siempre en la más honesta incertidumbre:

[...] nunca he dejado de sentir respecto de los santos un horror. Porque los santos dan una situación de límite. Y me dan una sensación de que es necesario salvarse. Y me da el recuerdo de un estado anterior, en el cual *no* hacía falta salvarse⁷¹.

La melancolía metafórica añora una posición sustentada por la perfección del santo sin tener que recorrer un camino de iniciación. Murena nos deja algunas intuiciones a propósito de las vías que, con todo, han de elegirse necesariamente en dicho afán del vivir metafórico. El editor de sus conversaciones en la radio con el orientalista D. J. Vogelmann, recoge a pie de página el final de un poema inédito ilustrativo para entender a qué se refiere el escritor:

⁶⁷ *Folisofía*, (póstuma), Monte Ávila, Caracas, 1976, p. 28.

⁶⁸ *Polispuercón*, p.15.

⁶⁹ *Caína muerte*, en *Visiones de Babel*, *op. cit.*, p. 111.

⁷⁰ Cirlot, Juan Eduardo, *Diccionario de símbolos*, *op. cit.*, p. 261.

⁷¹ *El secreto claro (diálogos)*, *op. cit.*, p. 18. Cursivas del editor.

Nunca pude ver
a Dios
fuera de una criatura
en que se encarnase
su pasión
cegador⁷².

Según el editor Murena anotó al margen «campo, tempestad, mujer»⁷³. Amén de los iconos románticos del paisaje y la tormenta, se contempla a la mujer como misterio abismal y, así, oportunidad para caer y abordar un proceso de iniciación, de ascenso. El amor figurará como uno de los motivos capitales de Murena en su novelística al hacer de catapulta para el ascenso tras la caída.

En opinión de Murena, Horacio Quiroga se convierte en uno de los pioneros de la vida metafórica encarnada en la escritura, de un nuevo nombrar que se antoja urgente y necesario; de una encarnación del incipiente carnaval americano esbozado más arriba. El verbo debía adecuarse fielmente a la aún innombrada realidad, designada hasta entonces con el lenguaje de Europa, «ese fácil camino del espíritu» que encubría el horror⁷⁴. Y el horror debe ser descubierto y nombrado, para humanizarlo, para conjurarlo. Pero la nueva lengua arriba después del silencio.

[...] a medida que los estremecimientos que narra son más entrañables, mayores deterioros va sufriendo la escritura, el estilo, como si un monstruo impalpable se lo fuera devorando sin remisión. Lo que le comía las palabras, el estilo, era lo que le iba comiendo la vida⁷⁵.

El análisis de Quiroga y su obra, ambos un mismo cuerpo, se ha transformado con el tiempo en un posible autoanálisis del comentarista, que en el texto citado sentenciaba que somos selva, porque todavía no hemos conseguido entendernos, hablarnos⁷⁶. Para lograrlo, para redimirnos, el temprano pensamiento de Murena abogó enérgicamente por la inaplazable aceptación del pecado. En los días de gestación de las últimas entregas de la tetralogía que, recordemos, planeaba como una serie más larga, el escritor escribía a su amigo Raimundo Lida sobre su escritura y la impresión de los lectores: «al no entender tienen razón. No encuentro disculpa absoluta para lo que estoy escribiendo, aunque inexorablemente tengo que escribirlo»⁷⁷.

⁷² *Ibid.*, p. 18, pie de pág.

⁷³ *Ibid.*

⁷⁴ *El pecado original de América*, p. 77.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 79.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 81.

⁷⁷ Raimundo Lida, «Dos o tres Murenas: cartas, recuerdos, relecturas», *Eco*, n.º 183, 197, p. 29, citado por Patricia Esteban García, *op. cit.*, p. 241.

Cedomil Goic bautiza como Generación de 1957 a los escritores que creen en la autonomía de la obra literaria generando narraciones extrañas, fantásticas o grotescas⁷⁸. Estos narradores se definen por un conocimiento irracional de su realidad que funciona con una lógica propia dentro de las novelas (conocimiento alquímico, mítico, mágico o «deformado por el ocultamiento o por las lesiones de la conciencia oculta» sostiene Goic) y por una paralela desintegración del yo que puede desarrollarse hasta la configuración de una novela con distintas voces narradoras⁷⁹. Entre las dos corrientes latinoamericanas que rompen con el realismo racionalista, Murena, a la sombra de Quiroga, se acerca al realismo fantástico más que al realismo mágico. A juicio de Donald L. Shaw, en el fantástico la visión mítica de la mentalidad indígena americana no desempeña un papel tan relevante como el realizado por trabajo individual del creador al proponer otras visiones que expliquen y revelen la realidad; realidad que no perciben los sentidos adocenados de la lógica racional importada de Europa, continuando por esta senda con la labor de los románticos alemanes, Franz Kafka o los surrealistas. El resultado es una novela entendida más como «instrumento de prospección y descubrimiento que como un arte concebido tal instrumento de demostración»⁸⁰. Murena denomina *transobjetividad* a su personal versión del mundo. Un referente de la visión transobjetiva, amén de la óptica de Quiroga, se ofrece con *Martín Fierro*, obra que Ezequiel Martínez Estrada compara con la de Kafka. Aunque, Murena puntualiza: si en el praguense se supera la objetividad y se dialoga con la metafísica mediante la deformación, en Martínez Estrada lo transobjetivo viene dado al generarse por mímesis de una realidad *ya* transformada, siendo directo el contacto con lo metafísico⁸¹.

Según el testimonio de Murena también se podría considerar que las novelas de «El sueño de la razón» *están dominadas por su tema*, luego son susceptibles de clasificarse como alegorías⁸². Sus personajes se acercan a los de formas anteriores a la novela como el romance por sus características, lejos de las «personas reales» de la novela que pretende mayor semejanza con la verdad. Angus Fletcher considera el reparto caracterológico de los romances y de otras formas antiguas de narración como más apropiados para la estilización de las figuras hasta lograr verdaderos arquetipos psicológicos; por eso la polémica idea de Northrop Frye, afín a Fletcher, de considerar al romance con mayor potencial

⁷⁸ Goic, Cedomil, *Brevísima relación de la historia de la novela hispanoamericana*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2009, pp. 81 y 82.

⁷⁹ Goic, Cedomil, *op. cit.*, p. 82.

⁸⁰ Shaw, Donald L., *Nueva narrativa hispanoamericana*, Cátedra, Madrid, 1981, p. 214.

⁸¹ *El pecado original de América*, *op. cit.*, p. 182.

⁸² La idea de un tema propuesto a priori en la escritura de cada novela la desvela Murena en «H. A. Murena y su nueva novela», *La Nación*, 26 de abril de 1970.

revolucionario que la novela⁸³. Además, los finales de cada una de las narraciones obedecen a que el *acontecimiento alegórico* se ha desarrollado empujado por un predicado doctrinal, ha ocurrido lo que debía ocurrir, la «acción en tanto que doctrina»⁸⁴. En suma, de lo mimético puro se ha pasado a lo simbólico (la verdadera mimesis para el señor de Sí y No en *Epitalámica*), se trata de una tendencia, no de un movimiento individual de nuestro autor, que aspira a una realidad no tan evidente, «pero infinitamente más cierta»⁸⁵. Murena usa esos mecanismos veladores de los que hemos tratado, la parodia, la metáfora o la metonimia, la alegoría, la fábula para *regresar*. O para desandar el círculo desde el momento apocalíptico que encarna esta novelística mortecina (ficción que revela, escritura visionaria «por medio del acto último de todas las objetivaciones, la destrucción»⁸⁶); una travesía con destino a otra génesis donde se recomienza con la acción de nombrar en *esa* nueva lengua. Para dilucidar la perspectiva de la Ciudad Fiel, la Ciudad Ideal profetizada por el nuevo nombrar el punto de *nigredo* del que habla la alquimia avisará de cuál es el momento crítico, por visionario, y la escritura se volverá más oscura, incluso en los episodios felices⁸⁷. Murena, en fin, pelea por que se recupere la envidia del presente respecto al futuro, y para ello aspira al apocalipsis en la escritura, «si todo está podrido, oí, hay que empezar de nuevo por la base»⁸⁸.

3.1 La razón del sueño

Recordemos a continuación un trabajo de Murena válido para una posible poética y aplicable al estudio de su novelística desde la idea de redención. El diario argentino *La Nación* publicó el 4 de junio de 1950 un artículo al que quizá no se le haya prestado la

⁸³ Fletcher, Angus, *op. cit.*, p. 216 (nota a pie). Fletcher añade su impresión de que, al parangonar romance y novela dando más protagonismo al primero en cuanto a la expresividad de los personajes, Frye reivindica la alegoría por ser una figura que revolotea el romance: «La alegoría es la sangre misma del modelo, dado que, sin simplificaciones arquetípicas del carácter, el romance no tendría ninguna otra *raison d'être*».

⁸⁴ Fletcher, Angus, *op. cit.*, p. 297.

⁸⁵ Shaw, Donald L., *Nueva narrativa hispanoamericana*, Cátedra, Madrid, 1981, p. 218.

⁸⁶ Barthes, Roland, *El grado cero de la escritura*, trad. Nicolás Rosa, Siso XXI, Madrid, 2005, p.14.

⁸⁷ «La “muerte” corresponde generalmente —en el nivel operatorio— al color negro que tomaban los ingredientes, a la *nigredo*. Y la reducción de las sustancias a la materia prima, a la masa confusa, la masa fluida, informe, que corresponde —en el nivel cosmológico— a la situación primordial, al caos. La muerte representa la regresión a lo amorfo, la reintegración del Caos», Eliade, Mircea, *Herreros y alquimistas*, trad. E.T., revisión de Manuel Pérez Ledesma, Alianza, Madrid, 2009, p. 138. Murena en una entrevista avisa de la influencia de los estudios alquímicos en su escritura: «Hay un momento en que la materia con que trabaja el alquimista llega el punto de *nigredo*, que es cuando esa materia se vuelve de un color más negro que el negro. Este es un momento de apariencia muy negativa. Como un puente infernal. Yo me daba cuenta de que los elementos negros en mis novelas anteriores iban creciendo. Crecía la destrucción. Y con esa destrucción interna, la destrucción del lenguaje...», unas líneas más adelante confiesa que quiere quemar el universo, el lenguaje, una burla del lenguaje frente a sí mismo, «Héctor A. Murena, a propósito de “El sueño de la razón”», *La Buraco*, Buenos Aires, n° 4, diciembre de 1992, p. 20.

⁸⁸ *Polispuerción*, Sudamericana, Buenos Aires, 1970.

suficiente atención. Nos referimos a «El café», breve ensayo donde Murena esboza un símil para su teoría crítica a partir del espacio de los cafés que siembran el centro de Buenos Aires⁸⁹. Según el autor, este escenario heredado de la Europa refinada se consagra en última instancia al tratamiento azaroso de las cuestiones abstractas propias del ágora ciudadana. Que exista un ámbito con este fin delata la superación de la animalidad humana y la consiguiente entrada a un mundo ignoto, *precario y seductor*, el mundo de la inteligencia, orbe que, no obstante, conserva jirones de las *verdades de los intereses naturales*.

El café en el Nuevo Mundo -un pequeño local en Buenos Aires- invita, al contrario que en su ascendiente europeo, a lo precario, seductor y desconocido evitando el diálogo con los vecinos y guareciéndose en el silencio. Para el escritor, el mutismo que encierra al parroquiano de un café porteño abriga el sentimiento religioso que se superó (o reprimió) en la desarrollada metrópoli. Si en un café de París las mesas hacen de ágora donde se discute, en América funcionan como escenarios para el encierro en uno mismo, a saber, el café como templo laico donde buscar a Dios y lugar donde experimentar el miedo a las cosas sin nombre. La lengua que funcionaba al otro lado del Atlántico se torna entonces estéril para confrontar la experiencia americana. Pero lo americano en Murena evoluciona a un problema universal y, si «El café» dramatiza el reencuentro con lo innombrado del europeo en América, esta cita es metáfora de la búsqueda incesante del hombre de su hogar originario que, en Murena, se cristaliza en *otra* lengua para denominar un mundo redimido.

La cartografía del café de Murena ilustraría la sinopsis de su pensamiento: una ventana (o su apelación) abierta a la calle, a la vida, a la esperanza; también están los billares, la baraja, el juego, rincones que delimitan el infierno. Hacia fuera se proyectan anhelantes quienes buscan lo divino para salvarse. El otro bando alberga a los desesperanzados que se regodean en la oscuridad. Murena considera que tanto la ventana como el juego funcionan como polos necesarios del sentimiento religioso; confía en un encuentro en el punto equidistante redentor donde finalmente se *morderá el mundo*, «cuando hayamos forjado nuestras palabras para las cosas que laten en la calle, para la vida, cuando empecemos a comprender a las fuerzas que nos rodean, a confiar en ellas»⁹⁰.

Puesto que en el infierno figuran los embargados por el absurdo y la cotidianidad y, agrupados en torno a la luz de la ventana, esos que esperan poder saltar a la calle para redimirse en el encuentro, podríamos valorar ambos espacios dispuestos escalonadamente. Antes, el infierno; y, la mancha de luz cerca de la ventana, la fase posterior, superior. En

⁸⁹ «El café», *Espacio Murena*: <http://www.espaciomurena.com/?p=2849> (el 12/2/2014).

⁹⁰ *Ibid.*

suma, el lar de la decadencia, el absurdo y la barbarie como paso previo para acercarse a la ventana, la vida.

La Historia reciente confirma la evolución bipolar escenificada en «El café». Tras la Ilustración, el sentimiento decadente se convierte en la nueva pauta que guiará a los historiadores de finales del siglo XIX, confluyendo en sistemas teóricos que reivindican otra idea de progreso fatalmente derivada del declive al que está destinada toda civilización. Sin embargo, las ideas historicistas a la sazón mudan de piel manteniendo la esencia teológica y la sustancia propia únicamente de un pensar religioso. Las teorías marxianas y el resto de formulaciones que pronostican un final, cualquiera que fuese, no dejan de funcionar como una versión atea de la «voluntad creativa» como idea bíblica⁹¹. Aunque cuidado con tratar la impronta teológica residual tal puro lastre, como apunta con agudeza Lionel Trilling: «[...] la religión, al declinar, deja un detritus de piedades y de vigorosas presunciones, que provee de una condición particularmente afortunada para ciertas clases de literatura»⁹², que imprime, añadimos, una huella de trascendencia, la intención de verse más allá del puro presente de la escritura y la lectura.

El aliento pesimista finisecular se agrava en los años siguientes, con especial énfasis a partir de 1945. Contra esta tendencia y con la misma intensidad se extienden los credos utopistas que confían en la revolución, en el papel central del hombre como su propio salvador. «La historia se endereza» según estos, pero Murena desconfía⁹³. Aún así, requiere de un futuro abierto acorde con otro teórico de la utopía: anhelo, espera, esperanza exigen su hermenéutica y piden un nombre al ansia de llegar al hogar⁹⁴. Para Ernst Bloch el principio utópico permanece denostado por el pensamiento dominante debido a que este deriva del mundo urbano-racionalista, desarrollo del antiguo orbe mítico-arcaico, espacios en los que, por sorprendente que parezca a primera vista, impera la actitud contemplativa. Dicha mentalidad destierra lo futuro, postula Bloch, ya que se vive en una realidad *perfecta*, ya desarrollada, una forma de ver que «presupone pasivamente como objeto de la contemplación un mundo llegado a ser, concluso, incluido en él, un supramundo imaginado, en el que solo se refleja lo efectivamente dado»⁹⁵, ¿nihilismo? La fórmula que propone el autor de *El principio esperanza* para reaccionar a la contemplación baldía se apoya

⁹¹ Wolin, Richard, *Los hijos de Heidegger*, trad. María Cándor Orduña, Cátedra, Madrid, 2003, p. 122.

⁹² Lionel Trilling comenta una idea del poeta Allen Tate, en *La imaginación liberal. Ensayos sobre la literatura y la sociedad*, trad. Enrique Pezzoni, Edhasa, Barcelona, 1971, p.337.

⁹³ *Ensayos sobre subversión*, *op. cit.*, p. 79.

⁹⁴ Bloch, Ernst, *El principio esperanza I*, trad. Felipe González Vicén, Trota, Madrid, 2007, pp. 29 y 31.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 31.

en un pensamiento con voluntad de mutación que pueda enfrentarse con el porvenir sin apocamiento:

[...] solo el saber en tanto que teoría-praxis consciente puede hacerse con lo que está en proceso de devenir y es, por ello, decidible, mientras que una actitud contemplativa solo puede referirse per *definitionem* a lo que ya ha llegado a ser⁹⁶.

¿*Ultranihilismo*? La «ontología de lo que todavía-no es» de Ernst Bloch podría ser una de las premisas del concepto clave mureniano. Ambos coinciden además en catalogar como salidas utópicas equívocas manifestaciones del futuro. Si la esencia del mundo está en el frente, no en la preteridad⁹⁷, lo esencial dista de ser necesariamente lo ideal, y en esto se salvan Murena y Bloch del cargo de ingenuos idealistas. Desfilan en las páginas del alemán escenas infernales, caricaturas y hombres reconstruidos de Grandville, cruces ilegítimos o el *paradisum voluptatis* del Bosco, «el telón se alza ante un criadero utópico de pesadilla [...] el mundo de sombras de la prostitución técnica»⁹⁸, lo que lúcidamente bautizará como la *utopía negra*⁹⁹. Ese será el sendero escogido por el argentino para exponer su pensamiento ultranihilista con efectividad. Pero, ¿por qué crear un mundo aún más macabro que el que quiere superarse, cuál es la causa que impide a estos esperanzados *distópicos* soñar en una feliz utopía? Quizá sea debido a que «la alegría, aun cuando frívola, salva de aquel aislamiento con el que el hombre, y más tarde la máquina pueden cercar al mundo»¹⁰⁰. Algo parecido manifiesta Murena en una entrevista: «Mi ideal sería escribir con insultos la más maravillosa historia de amor», o

Quiero que tras ese lenguaje que se destruye a sí mismo el lector sospeche constantemente la presencia de un vacío absoluto, que lo inquiete y le transmita una realidad superior a él. Ahí tiene otra vez lo religioso, en el lenguaje¹⁰¹.

El ciclón apocalíptico de «El sueño de la razón» se esfuerza por hacer honor a su propio juicio de la contemporaneidad, que entrona lo útil y desecha los dioses, el amor, la esperanza. Igual se describe el Bajo Medievo¹⁰², inspirador de las narraciones tardías murenianas, y «por tales ausencias concluye el mundo cotidianamente en un desastre [...]. El apocalipsis: de eso huimos en razonables máquinas enloquecidas»¹⁰³. Después, la

⁹⁶ *Ibid.*, p. 31.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 43.

⁹⁸ *Ibid.*, pp. 494-495

⁹⁹ *Ibid.*, p. 495.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 495.

¹⁰¹ «Héctor A. Murena, a propósito de “El sueño de la razón”, *La Buraco*, Buenos Aires, n.º.4, diciembre de 1992, p. 20.

¹⁰² «Es el gran *sabbat* de la naturaleza [...] las estrellas caen, la tierra se incendia, toda vida se seca y muere. El fin no tiene vida de tránsito o promesa; es la llegada de una noche que devora la vieja razón del mundo», Michel Foucault, *Historia de la locura en la época clásica*, vol. I, trad. Juan José Utrilla, Fondo de Cultura Económica, México, 1985, p. 40.

¹⁰³ *Visiones de Babel*, *op. cit.*, p. 419.

Historia, posdiluviana, posible exclusivamente en tanto espejismo, nutriente de *esa* esperanza enfocada en un último significante que dé paz a la búsqueda del ser.

El mundo quedó lejos de redimirse tras el proyecto ilustrado. Ciertamente se produjo un desencanto al desactivar las fuerzas de los mitos, pero entre redención y desencanto media otra lucha. Rescatando el germen de nuestra tesis, la idea de redención de Walter Benjamin rebosa intencionalidad política al subrayar la diferencia entre desencanto y redención, imprimiendo, además, particular énfasis en el convencimiento de que la lucha contra las injusticias (la búsqueda de un mundo redimido) debe radicar en un apriorismo insalvable: tratar la injusticia exige creer en la esperanza¹⁰⁴. Murena enfatiza esta pérdida defendiendo una interpretación del legado de Nietzsche muy diferente a la imperante: si anulamos la palabra de Dios, presuntamente fieles al sabio de Sils Maria, el ser en el que se apoya el edificio entero de la filosofía se desploma¹⁰⁵. A esto llama «desuniversalizar el mundo», hacer saltar al mundo de la órbita universal *fundándolo* en un nuevo ateísmo que en verdad lo abandona a la deriva. Con estas palabras publicadas casi dos décadas antes de su primera novela grotesca, el autor vaticina su propia evolución en lo que ya puede verse como una implacable refutación del posicionamiento en el absurdo como único sustrato:

[...] afirmar el absurdo, destruir la razón, representa sin más aniquilarse a sí mismo, aniquilar al hombre. Es mi propia vida la que pende del sentido de las cosas y decir que ese sentido falta me resulta imposible porque equivale a suicidarme y a negar así la validez de mi afirmación. Hay una grave falsedad en la pretendida sabiduría del existencialismo, que consiste en ceder la palabra a lo absurdo del mundo, y esa falsedad es la de que tal sabiduría implica la desaparición del hombre y, por consiguiente, la de toda posibilidad de enunciar esa palabra absurda. Lo absurdo no es enunciable para el hombre¹⁰⁶.

La tradición judeocristiana, a la que pertenece Murena –miembro, eso sí, de «las tropas irregulares de la civilización»¹⁰⁷ - ha sido garante de una idea de redención que sigue presente, disfrazada de filosofía de la historia, en el proceso de secularización de las disciplinas humanísticas. Redimir (salvar, ayudar, librar) se redime del pecado a fin de curarnos, tanto desprendiéndonos de la miseria espiritual cuanto adquiriendo todos los

¹⁰⁴ Mate, Reyes, *Medianoche en la historia. Comentarios a las tesis de Walter Benjamin «Sobre el concepto de historia»*, Trotta, Madrid, 2006, p. 24. Es el filósofo Luis Juan Guerrero (1899-1957) quien más temprano aporta ideas benjaminianas en la teoría producida en Argentina, en concreto en su *Estética*, inserto en una corriente de pensadores denominada «crítica del positivismo», muy prolífica entre la muerte de Alejandro Korn y los inicios de la revista *Contorno*. El autor del artículo informa que las primeras traducciones de Benjamin a través de Murena pasan desapercibidas por la «nueva izquierda». Dos años antes de publicar *Epitalámica* aparecen los *Ensayos escogidos*, traducción de extractos de *Schriften*, de 1955; García, Luis Ignacio, «Constelación austral. Walter Benjamin en la Argentina», Revista Herramienta, n.º 43, marzo, 2010, Buenos Aires, en la red: www.herramienta.com.ar/revista-herramienta-n-43/constelacion-austral-walter-benjamin-en-la-argentina (6/7/14),

¹⁰⁵ «Nietzsche y la desuniversalización del mundo», *Sur*, n.º 192-194, octubre-diciembre, 1950, p. 75.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 82.

¹⁰⁷ Expresión de Isaiah Berlin para referirse a J. G. Hamann en *El mago del norte: J. G. Hamann y el origen del irracionalismo moderno*, trad., Juan Bosco Díaz-Urmeneta Muñoz, Tecnos, Madrid, 1997.

bienes escatológicos¹⁰⁸. Siendo así, desde dónde se redime, qué o quién nos salva. El concepto de redención contesta de distinta forma a la cuestión según recurramos al Antiguo o al Nuevo Testamento. Desde aquel la acción redentora nace fuera del hombre, solo es posible como acto divino, directamente desde Dios o mediante sus enviados. Los Evangelios y Pablo, por su lado, contemplan a Jesús de Nazaret como único salvador posible, y toda la doctrina redentora emana del comentario a gestos y palabras del Hijo. Ambas vertientes generan en la redención cristiana (siempre escatológica) una contradicción que ejerce de motor, sin la cual su necesidad desaparece: estamos *ya* redimidos para la esperanza de que algún día nos salvaremos, «para que podamos esperar, hemos sido salvados»¹⁰⁹. Entonces, según la doctrina cristiana, la metamorfosis buscada en la redención se posibilita con una vida sacramental y su inherente vida simbólica; contrariamente, pues, una sociedad secular «tiene necesidad de desmarcarse de los extranjeros y de los enemigos, y no pueden fundar su unidad más que a expensas de algún chivo expiatorio»¹¹⁰. Walter Benjamin y Héctor Murena postulan por igual una redención posible en y desde los hombres, una salvación *autosoteriológica* (autónoma de la persona) mas no laica, aún religiosa por conservar la vida simbólica. La verdadera lucidez debería pues conducirnos al pensar religioso siguiendo el *círculo de sentido* que nos arroja (sin alternativa, dice Murena) a afirmar la existencia de Dios: es nuestra existencia misma la que respalda su existencia¹¹¹.

En realidad, considerar la idea de redención significa de antemano hacernos cargo de la inmanencia de la esperanza en toda escritura, que por definición es proyecto, por vocación teleología y, en origen, mesiánica debido a su voluntad de espera. Si para Walter Benjamin teología implicaba tanto rememoración como redención mesiánica, en Murena se traduce fundamentalmente en este segundo aspecto, como espíritu necesario para salvar(se) (d)el nihilismo y regresar redimiéndonos a la Ciudad Ideal anunciada desde el mesianismo. La bifurcación o polaridad es también compartida por ambos pensadores. Una mirada enfoca al encuentro del nombre con la cosa, de donde fuimos traídos -«hemos sido llevados (*fero*) más allá (*meta*)»¹¹²-, desde *allí* hasta *aquí*. Hacia otro lado, Murena y Benjamin divisan un camino que no guía, «que nos mantiene en el territorio de la irreparabilidad»¹¹³.

¹⁰⁸ «Redención», en J. B. Bauer, *Diccionario de teología bíblica*, trad. Daniel Ruiz Bueno, Barcelona, Herder, 1967, p. 878.

¹⁰⁹ «Salvación», a donde remite «Redención», en Jean-Ives Lacoste (dir.), *Diccionario crítico de Teología*, trad. dirigida por Julio A. Pardos y J. Pérez de Tudela, 2007, p. 1109.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 1117.

¹¹¹ «Nietzsche y la desuniversalización del mundo», *op. cit.*, p. 82.

¹¹² *Visiones de Babel*, *op. cit.*, p. 444.

¹¹³ Reyes Mate citando a Ricardo Forster en *op.cit.*, p. 28.

La metáfora (la semejanza, el símbolo) desempeña así para el escritor argentino el rol de piedra de toque del espíritu redentor y la contingencia histórica. Se trata en suma de un logocentrismo donde insólitamente el logos no es más que una cadena interminable de metáfora/semejanza y el hombre –ya lo dijo Martin Heidegger-, un mero instrumento de articulación¹¹⁴. La opacidad que el Estagirita achacaba a las metáforas, esa imprecisión vergonzosa de las palabras, delata sobre todo la vergüenza del hombre por su condición de caído,

Criaturas caídas, si una parte de nosotros se obstina en recordar y perpetuar lo pecaminoso al rechazarlo, otra parte persiste en recordar lo angélico que cayó con la Caída. Tal el movimiento de la poesía. Empieza por aceptar que no es ineludible que *casa* signifique casa. Pero no se detiene ahí. En una presunta falta descubre una ocasión, una puerta. Insiste, apuesta sobre ella. Y dice de pronto: «Aquiles es un león». El mundo se duplica de esta suerte: Aquiles cobra la esencia del león y el león la de Aquiles. El pretendido lenguaje científico, al insistir en la ciencia del Árbol, desmembra, separa. La poesía, al reunir lo aparentemente contrario, restaura con el poder de su amor la unidad de todo lo que vive, muestra a la Tierra como un gran arcángel que late y respira. La poesía redime el pecado aceptándolo¹¹⁵.

Parece, por todo lo dicho, que la redención ultranihilista navega en la misma corriente que el mesianismo judío, si acordamos que, siguiendo a Gershom Scholem, los cristianos se redimen en el ámbito de lo espiritual y lo invisible cuando el pueblo judío, en una trayectoria vital enfocada en el aplazamiento, espera una redención pública y mundana¹¹⁶. Suscribimos la simpatía del ultranihilismo de Murena por el mesianismo judío sobre todo basándonos en que la salvación no se refiere a una escatología individual cuanto a una escatología perfectamente apocalíptica, es decir, que afecta al conjunto de la comunidad humana.

Pero, para precisar un poco más en la filiación de Murena con el mesianismo hebraico, podemos interrogarnos qué se entiende en su pensamiento por «término», ya que el significado de este sustantivo parece básico para dilucidar con garantías mínimas de qué fin tratamos. Sobre la misma cuestión intercambian hipótesis el teólogo judío Jacob Taubes y el politólogo católico Carl Schmitt. Partiendo de que Schmitt funda su aportación científica principal en la concepción de que la teoría del Estado moderno surge de conceptos teológicos secularizados¹¹⁷, si el «término» está siempre presente, su

¹¹⁴ «El hombre se comporta como si fuera el forjador y el dueño del lenguaje, cuando es este, y lo ha sido siempre, el que es señor del hombre», Martin Heidegger, «...poéticamente habita el hombre», *Conferencias y artículos*, trad. Eustaquio Barjau, Ediciones del Serbal, Barcelona, 2001, p. 141.

¹¹⁵ «Vergüenza y redención», en *La metáfora y lo sagrado, Visiones de Babel*, op. cit., p. 437 y 438.

¹¹⁶ Gershom Scholem citado por Giancarlo Gaeta en «Jacob Taubes: mesianismo y fin de la historia» en *Nuevas teologías políticas. Pablo de Tarse en la construcción de Occidente*, Reyes Mate y José A. Zamora (Eds.), Anthropos, Barcelona, 2006, p. 16.

¹¹⁷ «Todos los conceptos centrales de la moderna teoría del Estado son conceptos teológicos secularizados. Lo cual es cierto no solo por razón de su evolución histórica, en cuanto fueron transferidos de la teología a la teoría del Estado, convirtiéndose, por ejemplo, el Dios omnipotente en el legislador todopoderoso, sino

aplazamiento constante trabaja también gracias a la fe de la Iglesia¹¹⁸, y esto, final y fatalmente, se cristaliza en el funcionamiento del mundo Occidental y en su mentalidad histórico-temporal. ¿Qué estatuto tiene ahora el aplazamiento?, reprocha Jacob Taubes a su interlocutor, «¿a qué precio puede detenerse el caos?»¹¹⁹. El precio por detener el caos y cualquier estratagema que busca retrasar su llegada segrega un tiempo informado por la voluntad de potencia¹²⁰: se quieren posibilidades, un vertiginoso abanico de elección, mas al precio de permanecer en el eterno presente de la pura supervivencia biológica¹²¹, enlazándose así la hipótesis de Taubes en una aparente contradicción con la idea de perpetuo *hic et nunc* y su derivada actitud contemplativa de las tesis de Ernst Bloch. Ahí se localiza para Taubes la resistencia que frena a Occidente, en la misma fe cristiana que como un sortilegio pospone eternamente el juicio final. No obstante, la deuda de Murena con el judaísmo, y especialmente con la particular lectura que de este desarrolla Walter Benjamin, no impide que su mesianismo case con una personal visión de la cristiandad. Para Ezequiel Martínez Estrada, que quien Murena se apoya, la heterodoxia de los cristianos evangelistas - frente al desarrollo sistemático y político liderado por Pablo de Tarso y su aparato de propaganda- preserva celosamente un gen dionisiaco que, entre otras herencias, cree en un cosmos demoniaco y se opone a la lógica del pensador socrático (recordemos la analogía de Nietzsche: Parménides-Sócrates-Jesús), de tal suerte el grito de Tertuliano: creo porque es absurdo¹²². La vena dionisiaca desciende del fermento semítico propio de la Biblia y no de los diálogos platónicos. La estirpe marginal de este cristianismo soterrado por la fuerza del catolicismo toma cuerpo en personalidades como Sören Kierkegaard o Fiodor Dostoievski, portadores de la semilla subversiva que conserva esa impronta de *doctrina profética*¹²³.

Las aportaciones murenianas al mesianismo inflado ya de un personal sincretismo propio de Walter Benjamin, engrosan el conjunto de influencias de su concepción redentora, con una apariencia multifacética en la última novelística. Así, los narradores del sueño, que con su prosa y sus gestos frisan la muerte y remiten a otra zona, perecen y simbolizan desde la felicidad o desde el cuento del pasado, en una forma de ficción alejada del realismo *genético* -ese que no duda de la existencia de una realidad única a la que el

también por razón de su estructura sistemática, cuyo conocimiento es imprescindible para la consideración sociológica de estos conceptos». Schmitt, Carl, *Teología política*, trad. Francisco Javier Conde y Jorge Navarro Pérez, Trotta, Madrid, 2009, p. 37.

¹¹⁸ Gaeta, Giancarlo, «Jacob Taubes: mesianismo y fin de la historia» en *Nuevas teologías políticas. Pablo de Tarso en la construcción de Occidente*, Reyes Mate y José A. Zamora (Eds.), Anthropos, Barcelona, 2006, p. 23.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 24.

¹²⁰ *Ibid.*

¹²¹ *Ibid.*, p. 26.

¹²² Martínez Estrada, Ezequiel, «Apostilla para la relectura de Nietzsche», *Sur*, n.º 192-194, octubre-diciembre, 1940, p. 72.

¹²³ *Ibid.*

lenguaje etiqueta¹²⁴ y que permite más espacio de viaje entre sentidos y por lo mismo más plenitud de ser. Coincidimos con Patricia Esteban en su juicio al respecto: en el lenguaje literario (en *ciertas clases de literatura* -en palabras de Lionel Trilling-) se encarna la vitalidad de una nueva lengua (¿el balbuceo?, ¿la onomatopeya?, ¿otra mudez?) que permitirían volver al presente de los orígenes¹²⁵; un abordaje «clásico» de lo literario donde el desbordamiento de la representación brindaría el espacio para que lo humano se represente¹²⁶—si la palabra actúa de buena fe, «puede prometer una manzana, un amor, una paz»¹²⁷—, de progreso que genuinamente es regreso. Desde sus inicios, Murena encuentra el sentido de su vocación de escritor en estas premisas, glosas si cabe de líneas cardinales en el pensamiento de Walter Benjamin. La redención en su novelística aparece entonces cuando sus personajes tropiezan con su propias epifanías y, huyendo de la tribulación del arquetipo irónico de «Historia de un día», se superan aceptándose piedadosamente como pecadores —sin la ironía, que se escabulle y nunca acaba de aceptar su condición caída. Así, como bocas que hablan en el vacío, apelan sin descanso a la felicidad a pesar de la desdicha que los esclaviza.

La dificultad para digerir una prosa como la de «El sueño de la razón», su rechazo en la recepción, es moneda común: cuando se relaciona caos y fin para un renacimiento a través del cataclismo lingüístico viene la idea de que el texto pierde posibilidad de legibilidad. El placer de lo bello se esfuma con lo escatológico y lo escabrosamente pornográfico es injuriado a lo largo de todo el ciclo¹²⁸. Debemos contentarnos con símbolos —avisa Adrian Leverkühn— «si se habla de los infiernos, porque allí todo está abolido, no solo la palabra significativa, sino todo absolutamente»¹²⁹. Se trata, en opinión de María Rosa Lojo, de escribir desde el ultranihilismo y así *consumar la devastación*¹³⁰.

¹²⁴ Y que «no toma sus materiales de la imaginación, sino de la vida real, tal como se presenta en cualquier parte», según carta de Balzac a Frau von Hanska recogida por Darío Villanueva, *Teorías del realismo literario*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2004, p. 49.

¹²⁵ Esteban, Patricia, «H. A. Murena y la cotidianidad de lo apocalíptico», *Los penúltimos días*, Pre-textos, Valencia, 2012, p. 16.

¹²⁶ Decimos «clásico» asumiendo la arqueología foucaultiana que postula un saber moderno tras las concepciones epistemológicas del saber clásico vigente hasta el siglo XVII. En concreto tomamos una idea de literatura de Michel Foucault, *Las palabras y las cosas*, trad. Elsa Cecilia Frost, Siglo XXI, Madrid, 1997, p. 77.

¹²⁷ «La sombra de la unidad», en *La metáfora y lo sagrado*, *Visiones de Babel*, *op. cit.*, p. 448.

¹²⁸ Lojo, María Rosa, «H. A. Murena: la búsqueda del nombre», *Cultura de la Argentina Contemporánea*, Año II, n.º 10 (nov./dic. 1985), p. 40.

¹²⁹ Mann, Thomas, *Doctor Faustus*, trad. J. Farrñan y Mayoral, Espasa y Calpe, Barcelona, 1982, pp. 300 y 301.

¹³⁰ Lojo, María Rosa, «H. A. Murena: la búsqueda del nombre», *op. cit.*, p. 40.

3.2 Los hijos

Epitalámica empieza narrando el descubrimiento de la masturbación por parte de Ludovico Barro, y cómo el hecho le abre una puerta al mundo adulto. Su familia descubre estas prácticas y le obliga a parar por el bien de la economía hogareña alegando el gasto desmedido en limpieza de sábanas. Conoce a la que será su mujer cuando regularmente sublima su deseo corriendo a toda hora. En una casa, rodeados de sirvientes, África y Ludovico inician una idílica vida marital, celebrando banquetes para familiares y amigos, muchos de los cuales permanecen en la vivienda conviviendo con la pareja hasta que Ludovico acaba expulsándolos. La joven señora Barro desea ser artista; prueba con la literatura, el teatro o la pintura, bajo el magisterio del guía contratado por su marido. Un psicoanalista será el siguiente protector de África quien, por fin, descubre una solución a la precariedad en la que viven aceptando acostarse con otros por dinero, resolviendo a la vez sus achaques de furor uterino. La historia se cierra felizmente gracias a la modernidad de Ludovico que acepta con gusto la empresa de su esposa.

La inspiración le llega a África de Barro cuando pasa una tarde sentada en el umbral de su casa. Después de haberlo hecho su marido, es el turno de Frifrí de apretarse la cabeza con las dos manos para dar salida al problema que los aflige; el matrimonio se siente desesperado, creen que han sido abandonados por los cielos. Pero los dioses miraban esa tarde, «¡Cómo miraban! ¡Si se habían vuelto un solo ojo!»¹³¹. Un anónimo caballero pasa por la calle y queda hipnotizado por la visión ofrecida desde la entrepierna de la chica sentada en el umbral. El señor alaba la belleza de lo que ve, y está dispuesto a pagar por su disfrute.

Y a Caquita Pedrada de Barro (bien preparada por la ciencia de los doctores) los dioses la iluminaron con su luz, que es fuerte. Porque sonriendo con sonrisa más grande que la antigua mansión de los Barro (trescientos metros cuadrados cubiertos, excluyendo las dependencias de servicio, ¿recuerdan?), dijo:

-¡Pase por acá, caballero don! ¡Pase que este es el camino y usted sin duda pagará!

Con la transformación de la casa de los Barro-Pedrada en un prostíbulo se abre la puerta a la felicidad. Ludovico se inicia en su nueva vida por instantes, digiriendo los datos que le revelan sus sentidos mediante sencillas conclusiones lógicas:

[...] Ludovico al regresar percibió en la puerta de entrada un par de zapatos con polainas gris perla, [...].

Y no tardó en ver unos pies que se introducían en ellos, lo cual, aunque natural, también le pareció raro...

Y vio a continuación que los zapatos se ponían a caminar [...]

Y vio luego que sobre los zapatos andantes estaba el caballero del rico tisú, con aire de satisfacción y el peluquín un poco corrido, [...].

¹³¹ *Epitalámica*, Sudamericana, Buenos Aires, 1969, p. 246. (A partir de ahora *Ep* en las notas a pie de página).

Y no tardó también en ver a Frifrí, una Frifrí radiante que en la mano ostentaba lindos billetes de todos los colores...
Y esto como misterio era mucho...
Y entonces Ludovico preguntó:¹³²

La esposa le ha probado su amor. A partir de ese momento se resuelven los problemas, ella será quien sustente a la familia. Gracias a la vena de modernidad revolucionaria del marido la nueva situación es aceptada con alegría. Pero en el hogar de los Barro-Pedrada este encuentro final con la felicidad quiebra un principio básico de la Historia: niegan la descendencia y la mujer queda lejos de poner coto a su *libido bestial*. Según *Los principios de la ciencia* de Giambattista Vico la castidad exigida al matrimonio (la fidelidad monógama de los cónyuges) pasa por ser una de las vías para evitar la disipación de los bienes y preservar la generación humana. La exclusividad en la gestión de la libido permite la aparición de las familias, que darán lugar a las ciudades y a un movimiento de civilización que conduce a las leyes, la tiranía, los estados y las guerras¹³³. Edward Said prosigue parafraseando a Vico y concluye que cada vez que el ser humano recae en la barbarie sucede un avatar recurrente en la Historia que salva a la raza del cataclismo, «asegurándose de que la historia humana continúa repitiéndose a sí misma según un determinado curso de acontecimientos fijo»¹³⁴; de un estado de bestialidad el hombre llega a recalar en un tiempo de intelectualidad extremadamente refinada que significa el paso previo a una nueva barbarie, para recomenzar el ciclo¹³⁵. Aunque se debe añadir una enmienda de no escasa trascendencia a este movimiento: para algunos se vuelve imposible mantener las filiaciones naturales, en concreto las derivadas de la procreación, y optan por las *afiliaciones*, agrupaciones en las que la conexión biológica entre sus miembros está ausente¹³⁶. Atendiendo a lo dicho, ¿cómo alguien «chapado a la antigua» encuentra la felicidad haciendo de su hogar una casa de citas y alquilando a su esposa; alguien que en todo era clásico, conservador y respetuoso de las normas de la tradición¹³⁷? Ludovico guarda una veta de modernidad que le lleva a limitar la zona de actuación vital al ámbito estrictamente doméstico, como una forma de comunidad *afiliativa*; de esta manera las incompatibilidades a las que se somete el sujeto moderno se reducen, en algunos casos hasta desaparecen, para instaurar una suerte de utopía. Es por esto por lo que, según la tesis de Fernando Aínsa, la pusilanimidad de los protagonistas de la ficción moderna (ya no *héroes*) los impele a la fundación de un hogar con sus límites

¹³² *Ep*, p. 247.

¹³³ De un extracto del libro de Giambattista Vico citado por Edward Said en *El mundo, el texto, el crítico*, trad. Ricardo García Pérez, Debolsillo, Barcelona, 2004, p.155.

¹³⁴ Said, Edward, *op. cit.*, p. 156.

¹³⁵ *Ibid.*

¹³⁶ *Ibid.*, p. 31.

¹³⁷ *Ep*, p. 8.

identificados en las paredes de una casa, superando la conquista del gran espacio de los antiguos personajes principales¹³⁸. Así, en *Epitalámica*, la utopía parece que ha ganado terreno al alcanzar el final del libro, y las criaturas se despiden felices respaldadas por unos dioses omnisapientes.

Este desenlace define una comunidad de *afiliación horizontal*: Ludovico, que «andaba por la casa silbando bajito como un rey sin corona»¹³⁹, comparte a su mujer, quedando el posesivo destinado a la pareja como mera referencia al enlace institucional. Edward Said detectó asimismo que en el modernismo literario anglosajón abundaban las parejas sin hijos, los hijos sin padres y «hombres y mujeres incorregiblemente célibes»¹⁴⁰, buscando acaso despojarse de plano de tales vínculos impuestos cayendo en el parricidio inherente a todo salto generacional. Algunos de los nuevos héroes, encuentran una alternativa al comúnmente incuestionado orden en virtud de la procreación y, rebelándose, intentarán evitar que sus potenciales hijos acaben con ellos. Los menos solitarios, como Ludovico, construyen un nuevo sistema relacional que, paradójicamente, en una de sus derivas acaba restaurando una estructura vertical igual a la rechazada, en la que la figura paterna se reencarna en la misma comunidad, instancia superior a la que el individuo ha de rendir tributo¹⁴¹.

No debemos obviar que, en realidad, Ludovico quiere descendencia en algún momento de la historia. Al principio ni siquiera sabe de la realidad animal de la procreación, y su mujer lo ilustra. «¡Cómo me gustaría reproducirme! ¡Morir reproduciéndome!»¹⁴², confiesa el marido; África sigue contándole que todo gira en torno al «agujero», pero su marido, obtuso, no entiende nada. La mujer acaba contándole el episodio bíblico del Génesis con la esperanza de que su consorte entienda mejor los mecanismos de la reproducción humana:

Y no tardó en descubrir que si combinaba diversos elementos y los batía bien en el agujero llegaría a obtener numerosos hombrecitos a los cuales podía mandar a vender diarios a la esquina (expediente, acota la minuciosa África, que le permitía inventar de un solo saque el periódico, la esquina, la clientela y el papel moneda) y prepararse así él, quizás también ella, un destino de rentista o incluso de terrateniente o, en su defecto, de vacioteniente¹⁴³.

Para Frifrí o África Pedrada, la reproducción, la vida misma, tiene como fin último la ganancia monetaria. Su suegro persiste en razones de legado consanguíneo insistiendo en

¹³⁸ Aínsa, Fernando, «Los buscadores del paraíso», *Anales de literatura hispanoamericana*, n.º 2-3, 1973-1974, p. 146.

¹³⁹ *Ep*, p., 248.

¹⁴⁰ Said, Edward, *op. cit.*, p. 31.

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 34.

¹⁴² *Ep*, p. 80.

¹⁴³ *Ibid.*, p. 81.

que han de tener un hijo, y aconseja a su hijo que se sirva de otros para dejar encinta a su mujer. Así hace Ludovico, que contrata a un trío de sosias para que cumplan con el trabajo de apareamiento, pero no logran el objetivo¹⁴⁴. Hasta la madre de África intercede, y hace colocar un sensor en los genitales de la mujer que la avisa cada vez que inician el apareamiento; inmediatamente ella debe aparecer y conducir manualmente la operación¹⁴⁵. Tampoco da resultado.

Resulta interesante enfatizar el matiz que Said imprime al describir los grupos afiliativos: son grupos que *dan lugar* a intercambios o relaciones alternativas¹⁴⁶. En efecto, hablamos de la creación de un *topos* y no de una agrupación dirigida a la regeneración (sin perder de vista la imposibilidad de escapar absolutamente de la imagen *poiética* en el concepto de «creación»); por eso se pregunta el profesor palestino «¿qué formas, qué imágenes, si no son las generativas, las procreadoras, podríamos emplear en su lugar [...]?»¹⁴⁷. Giorgio Agamben responde en diálogo con Murena al definir una «topología de lo irreal», el tercer género del ser según Platón en el *Timeo*¹⁴⁸. La escritura utópica trabaja en Murena en el mismo nivel que sus mundos grotescos, es más, pertenece a esos estados, por lo que hemos de desechar la posible intencionalidad autorial de mostrarnos un mundo óptimo. El enclave paradisiaco entre los muros de una gran mansión obedece al uso de la *Dichtung* como arma ventajosa sobre la *Wahrheit*, en términos goetheanos¹⁴⁹. Los Barro-Pedrada que se despiden del lector comiendo perdices al encontrar el camino de la felicidad, han inaugurado una comunidad de *neoestoicos*, (esos que fundan una moral sobre bases exclusivamente humanas y predicán la ataraxia como la de los primeros de la *stoa*¹⁵⁰).

En esta narración sobre la familia comienza la apuesta de caracteres monstruosos que pergeña el sueño de un novelista. El clan Barro y la familia Pedrada representan, en su monstruosidad, la raíz de lo normal y común¹⁵¹ dentro de un marco fabuloso. Murena ofrece pistas para la interpretación de su nueva escritura a medida que publica las novelas que ahora, considera, deben tender a las maneras de la fábula. Entre otros avisos al lector, el del carácter de variaciones de un mismo tema, es decir, cuatro planteamientos de la estupidez humana, rasgo que «acaso sea uno de los elementos más importantes que

¹⁴⁴ *Ibid.*, pp. 123 y 124.

¹⁴⁵ *Ibid.*, pp. 125 y 126.

¹⁴⁶ Said, Edward, *op. cit.*, p. 164.

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 165.

¹⁴⁸ Agamben, Giorgio, *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental*, trad. Tomás Segovia, Pre-textos, Valencia, 1995, pp. 14 y 15.

¹⁴⁹ *Homo atomicus*, p. 133. Murena alude al título de la autobiografía de Goethe, *Poesía y verdad*.

¹⁵⁰ *Ibid.*, pp. 217 y 218.

¹⁵¹ «Héctor A. Murena, a propósito de “El sueño de la razón”», *La Buraco*, Buenos Aires, n° 4, diciembre de 1992, p. 20.

permiten a la raza sobrevivir»¹⁵². Y sobre la forma, diseminará en distintas manifestaciones en medios públicos que la intención descansa en recuperar los modos de hacer antiguos del relato cerrado y circular, concebido para leer en alto, agrupados junto al fuego¹⁵³. La vocación filogenética propia de todo tono apocalíptico no hace más que reivindicar una antiquísima forma de vanguardia que llama a la violación –inspirada– «de las reglas del buen escribir» para hacer al lenguaje «brillar una última chispa de vitalidad al golpearse a sí mismo»¹⁵⁴.

Por otra parte, Murena hace memoria y encuentra que imaginar un futuro puro (frente a las premoniciones apocalípticas) no deja de ser una operación exclusiva de nuestra época. Hasta la llegada de las primeras utopías renacentistas, en las sucesivas edades históricas que las precedieron latían sus propias ideas genéticas, proclives a crisis que las cuestionaban para volver a reavivarlas. Una vez agotadas estas ideas genéticas, cuando fenece una edad, «se produce la epifanía del ignoto futuro en bruto»¹⁵⁵, y la fundación del «hogar» cumple para la burguesía el papel que para el heroísmo arcaico desempeñaba la conquista del espacio. Ahora la utopía del antihéroe se reduce a un microcosmos¹⁵⁶, un palacete para la familia de *Epitalámica*. En su estudio sobre la utopía en América Latina Fernando Aínsa percibe que en los espacios reducidos donde se erige el lugar feliz el yo protagonista no acaba de concretarse, no parecen suficientes esos límites siempre en crisis de su *casa-templo*. Como en esta novela, «si aparecen momentáneamente como “felices” será sobre la base de su anacronismo, un desajuste global en relación al resto del medio en que se levante el símbolo de la “casa feliz”¹⁵⁷».

Pareciera que *Epitalámica* se cerrase con la ruptura de la estructura de la familia burguesa, con el alejamiento de la tradición; más bien, el joven matrimonio reafirma lo tradicional abanderando su supuesta modernidad («Los intentos apolíticos de romper con la familia burguesa casi siempre vuelven a caer aún más profundamente en sus redes [...]»¹⁵⁸); el alma colectiva, la razón de ser del burgués, secularizado por emancipado de la religión, se ha encarnado en el dinero, motor de la nueva vida de la pareja que encuentra el paraíso.

Aunque tampoco queda clara la entidad paradisiaca del último hogar de África y Ludovico. El narrador guarda la ambigüedad de la resolución. Ya desde el principio leemos

¹⁵² Entrevista a Murena en *La nación*, 26 de abril de 1970, «H. A. Murena y su nueva novela».

¹⁵³ *Ibid.*

¹⁵⁴ *Ibid.*

¹⁵⁵ Murena, H. A. *Homo atomicus*, p.216.

¹⁵⁶ Aínsa, Fernando, «Los buscadores del paraíso», *op. cit.*, p. 146.

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 147.

¹⁵⁸ Adorno, T. W., *Minima moralia*, trad. Jorge Navarro Pérez, Akal, Madrid, 2004, p.19.

que el joven conoció a su futura esposa, «paraíso, purgatorio e infierno o, si se desea, para no falsear de entrada los hechos, purgatorio, infierno y paraíso, todo en uno, [...]»¹⁵⁹. Las dos secuencias no tienen ninguna estación que coincida, en realidad pudo ser cualquier cosa en cualquier momento, todo en uno, desde paraíso a infierno.

3.2.1 Purgatorio

La escena que cierra el libro guarda coherencia con la ambivalencia propia del Purgatorio, *tiende a* pero no alcanza el estado al que aspira la utopía paradisíaca. Como en el purgatorio dantesco, en *Épitalámica* contienen la facción reaccionaria y mortecina con el ámbito renovador. El iracundo Marco Lombardo contesta a Dante que cuando los soles de la senda humana y divina se juntaron, «Uno a otro apagó; y está la espada/ junto al báculo; y una y otro unidos/ forzosamente, marchan mal las cosas;/ porque juntos no temen el uno al otro [...]»¹⁶⁰. Así se vive en torno a África Pedrada y Ludovico Barro, el báculo y espada confundidos cuando hasta el fin del libro sus vidas penden de los designios del capital o la libido. Las almas que purgan en la *Divina Comedia* han de superar el suplicio porque la dicha eterna los espera, sufren pero gozan merced a la esperanza: su castigo no ha sido el infierno, y la acción para alcanzar a los *exempla* morales gana todo su sentido. Digamos que cada escena de la novela que nos concierne se conforma cual un purgatorio siempre pronto a terminar pero a su vez nunca cerca de su finalización.

De ahí que se mantenga la contradicción que Adorno detecta entre el fenómeno, motivado por el deseo, y su fungibilidad: en un espacio donde se levanta la utopía sus integrantes deben desprenderse de la plusvalía, de cualquier interés y pretensión de permanencia para así hacer de sus vidas mero juego¹⁶¹. Una condición que queda lejos de la mentalidad de la pareja y sus allegados, siempre al amparo del interés. Entre los pasos del juego de África y Ludovico encontramos el matrimonio, apoyado alegremente por sus padres al aplicar una de las estrategias de reproducción del estatus, la matrimonial. Si, tras intentarlo y no conseguir descendencia renuncian a la natalidad, mediante el matrimonio

¹⁵⁹ *Ep*, p. 11.

¹⁶⁰ Dante, Canto XVI del «Purgatorio», *Divina comedia*, trad. Luis Martínez de Merlo, Cátedra, Madrid, 1998, p. 396.

¹⁶¹ Adorno, T. Wh., *Minima moralia*, *op. cit.*, p. 230. En la página anterior, Adorno transcribe una anotación del diario del poeta y dramaturgo alemán Christian Friedrich Hebbel (1813-1863): «“Cuando un niño ve actuar a los volatineros, tocar a los músicos, traer el agua a las muchachas y rodar a los carruajes, piensa que todo eso acontece por el puro placer y alegría de hacerlo; no puede imaginarse que esa gente también come y bebe, se va la cama y se levanta. Pero todos sabemos cuál es la realidad”. [...] por la ganancia, que se apodera de todas esas actividades como simples medios y las reduce por igual a tiempo abstracto de trabajo. La calidad de las cosas se sale de su esencia para convertirse en el fenómeno contingente de su valor».

conservan la posibilidad de la reproducción económica del capital de sus familias¹⁶². Estas operaciones motivadas por un objetivo evidente desde la perspectiva de los padres de los novios, imposibilitan que no sea más que un obrar lúdico, impidiendo pues la instauración utópica. La ascendencia de este proceder se encarna en Don Grande Barro, el perfecto ejemplar de capitalista que alimenta el flanco mercantil de la unión, a pesar de todo gestada por amor; una vida de epopeya, en palabras del narrador¹⁶³.

Don Grande Barro ha olvidado su pasado de famélico inmigrante desembarcado en la capital sin más fortuna que un reloj de oro¹⁶⁴. Gracias a innumerables operaciones turbias atesora una enorme fortuna que lo convierte en el industrial más influyente del país, «Barro había endulzado la patria de los pies a la cabeza»¹⁶⁵. Todo empezó cuando se le ocurrió cocinar su propio dulce de leche con un caldero robado usando como ingredientes la baba de su hijo, ladrillo, y el jugo de las medias de su mujer color café. Habiendo logrado una estimable posición social pasa por un proceso de metamorfosis que lo achica corporalmente aunque aumentan sus facultades intelectuales. En este lapso de enfermedad ingenia un nuevo brebaje que llama «Venid», resultando un enorme éxito de ventas. Su destacada valoración como empresario y ciudadano ejemplar conduce a que se le valore como posible político; es condecorado anten una multitud por el archigeneral Kappon con la medalla del Fénix Turulato, modalidad máxima¹⁶⁶. Don Grande inaugura un linaje con la transmisión de este poder a su hijo y a su nuera, quienes, por su parte, viven marcados por esta herencia.

El padre de África, Don Pedro Pedrada representa la aristocracia ociosa descendiente de los fundadores del país («treinta generaciones de arraigo en el peor de los casos», tan antiguos en la Tierra «que se decía que no podían determinarse sus orígenes humanos y, a falta de dioses a quienes atribuírselos, dado que los tiempos no estaban para semejantes bollos, se afirmaba que había nacido del estiércol, espontáneamente»¹⁶⁷), considera el trabajo ofensivo («jubilado de nacimiento»¹⁶⁸), y dedica su tiempo a inventar artefactos. Ambos padres, don Pedro y don Grande, disponen de su propia *sociodicea* de clase, una memoria como discurso que mantiene un mito fundacional y da sentido al trayecto de sus

¹⁶² Bourdieu, Pierre, *Sobre el Estado. Cursos en el Collège de France (1989-1992)*, trad. Pilar González Rodríguez, Anagrama, Barcelona, 2014, pp. 325-329.

¹⁶³ *Ep*, p. 101.

¹⁶⁴ *Ibid.*, 25.

¹⁶⁵ *Ibid.*, 27.

¹⁶⁶ *Ibid.*, 105.

¹⁶⁷ *Ibid.*, 34.

¹⁶⁸ *Ibid.*, 33.

respectivas familias¹⁶⁹. Cada uno mantiene a su manera este mito sustentador (Don Grande Barro lo maquilla con su fortuna), parecen conscientes de que la familia no debe perder relevancia como unidad económica esencial. En la pérdida de capital monetario es patente el movimiento compensatorio ofrecido por las convenciones¹⁷⁰, así ocurre con los Pedrada, quienes apoyan desde el principio el enlace con un miembro de la nueva burguesía, sin perder en ningún momento la postura condescendiente: «[...] Don Pedro Pedrada, [...] iba a entregar él a su hija requetecargada de prosapia como un paquete a esos ánimos, seguramente parónimos y acaso hasta antónimos inmigrantes mal lavados»¹⁷¹.

Una vez casados África y su esposo se mudan en varias ocasiones empujados por su variable posición económica, desde los hogares paternos hasta el lupanar como hogar definitivo. Como al principio se sienten solos en la enorme casa que han adquirido, piensan en llenar tanta dependencia, «porque ellos sabían lo que era poner una casa, antiguas costumbres, estilo y tradición, no dejándoselo a aquellos bárbaros trompidorados, ya se apreciaría»¹⁷². Se suman otros muchos familiares a la residencia:

Tíos y amantes, subnueros políticos, primeros de primer grado y al cubo, tataranietos de abuelos artificiales, concuñados de extraños perfectos aunque muy carnales, proveedores de suegras divorciadas de primeros maridos de exnovias de padrinos de bodas de no se sabía quiénes, sobrinitos aún no nacidos pero que ya reclamaban su porción, lanzaban su grito, y así: tantos Pedradas directos, indirectos, colaterales, por la retaguardia y a distancia infinita que era una verdadera lapidación, aunque tierna, tibia ¡humana!¹⁷³

Tanto los recién casados como la cohorte añadida al nido familiar anhelan una zona de amparo dentro del espacio vital que ha sido hostil hasta el momento (ambos son hijos únicos de padres extremadamente dañinos), un entorno que empuja a profundas tendencias *tanáticas*¹⁷⁴ (África Pedrada se someterá más adelante, en su deseo de protección, a la disciplina psicoanalítica, arte de enfermar más que de curar, según Murena¹⁷⁵). La necesidad de recogimiento y abrigo se satisface en Ludovico con la *tierna y tibia lapidación*; humana: porque se trataba de su familia política, era cálidamente compensador, lo inundaba¹⁷⁶. Aquí, como en el Estado dinástico, la empresa política y la empresa doméstica no están separadas

¹⁶⁹ Bourdieu, Pierre, *Sobre el Estado. Cursos en el Collège de France (1989-1992)*, op. cit., p. 330, «[...] sociodicea [...] es una palabra que he creado sobre el modelo de la palabra de Leibniz, la teodicea, que es la justificación de Dios; la sociodicea es la justificación de la sociedad. Esta noción designa estrategias que tienen como función justificar las cosas por ser como son [...] Las estrategias de sociodicea designan todo el trabajo que hace un grupo, de la familia hasta el Estado [...]».

¹⁷⁰ Horkheimer, Max, «La familia y el autoritarismo», *La familia*, trad. Jordi Solé-Tura, Península, Barcelona, 1972, p. 181.

¹⁷¹ *Ep*, p. 64.

¹⁷² *Ibid.*, 94.

¹⁷³ *Ibid.*, 97.

¹⁷⁴ *Homo atomicus*, op. cit., p. 62.

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 62.

¹⁷⁶ *Ep*, p. 97.

(o tienden a juntarse); igual que en las sociedades precapitalistas, la economía está incrustada en las relaciones de parentesco¹⁷⁷.

La vivienda supone una categoría cardinal en la historia de *Epitalámica*, su importancia entronca con la idea de Pierre Bourdieu del «“modelo casa” contra el finalismo histórico». Para el sociólogo francés, siguiendo a Max Weber, es con la llegada del capitalismo como se escinde la empresa y la casa, separación que suele significar asimismo la división de espacios; hasta la desaparición del estado dinástico, negocio y hogar marchan juntos¹⁷⁸. El «pensamiento casa» serviría para reflexionar sobre las estrategias que una casa utiliza en su afán de perpetuarse, «siendo la casa una realidad que trasciende a los que la ocupan, a la vez un edificio, el patrimonio, [o] el conjunto del linaje [...]»¹⁷⁹. El modelo casa opera análogamente entonces al mundo que dibuja Marco Lombardo, donde el sol divino y humano convivieron sin superarse uno a otro. Pero a esta estructura se desemboca tras superar estados susceptibles cualquiera de ellos de enmarcarse en purgatorio, infierno o paraíso, la peripecia entera de *Epitalámica*, la particular comedia de Murena. Por esto, la separación de empresa y familia existente cuando Ludovico aún no conoce a su esposa desaparece paulatinamente al casarse, con una fusión del ámbito doméstico y económico.

Si el *arte de construir se ha convertido en el arte de destruir*¹⁸⁰, el encuentro a toda costa de una demarcación protectora parece el primer objetivo de estos personajes, al precio, eso sí, de dilapidar una herencia para la construcción de una particular forma de familia en la *vuelta a la casa*. En poco tiempo, Ludovico destruye lo construido, y deserta de la atmósfera familiar y parásita que se ha instalado en su casa¹⁸¹, descubriendo que la zona de amparo no era tal tras «las falaces y vocingleras apariencias»¹⁸², hasta su deseo de tener hijos pierde sentido, a través de la esterilidad innata recién descubierta que usa a su favor revirtiéndola en capacidad destructora.

[...] el coeficiente de destrucción que toda creación implica —e.g., los tejidos que el feto debe romper para nacer— ha crecido con desmesura tal que en cada acto de dichas técnicas la destrucción supera a la creación. Y ello se manifiesta en la mayoría de los campos regidos por esas técnicas, desde la técnica natural de engendrar hijos —en el que comienza a soplar el viento de un poderoso pavor malthusiano que, allende su ya conquistado Occidente originario, procura inculcar *as a way of civilisation* todo tipo de prácticas anticonceptivas— hasta el de las técnicas artificiales de dominio y aprovechamiento de la naturaleza [...]¹⁸³.

¹⁷⁷ Bourdieu, Pierre, *Sobre el Estado. Cursos en el Collège de France (1989-1992)*, op. cit., p. 337.

¹⁷⁸ *Ibid.*, pp. 336 y 337.

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 344.

¹⁸⁰ *Homo atomicus*, op. cit., p. 61.

¹⁸¹ *Ep*, p. 140.

¹⁸² Murena, *Homo atomicus*, op. cit., p. 61.

¹⁸³ *Ibid.*, p. 62.

Murena alerta de que la carga destructiva contenida en la creación natural se conserva en los últimos avances tecnológicos. Pero la tecnología añade la función del dominio sobre lo natural, puede destruir y dominar, destruir para dominar (entre las invenciones de don Pedro Pedrada se cuenta una dentadura mecánica que mastica automáticamente ahorrando el esfuerzo a su esposa, a la que antes le han arrancado sus dientes naturales; o un esfínter portátil que fumaba por él¹⁸⁴; recordemos también el sensor para detectar ayuntamientos carnales colocado por Doña Sero Pedrada en el cuerpo de su hija). En Horacio Quiroga ya podemos encontrar antecedentes de invenciones peregrinas en sus narraciones en medio de la selva; Roberto Arlt también hace fabricar a sus personajes objetos que cruzan materia orgánica e inorgánica. *Epitalámica* entonces engrosaría otra curiosa genealogía de ficciones donde construcciones delirantes mezclan sujeto y objeto en procesos de distorsión y extrañamiento¹⁸⁵. Cuando Ludovico pregunta a su mujer por la reproducción humana la respuesta no olvida este coeficiente de destrucción:

[...] cuando ella inicia un canto al amor humano, cuando se refiere al drama del estallido demográfico, cuando descubre la negra nube del hambre que por ese estallido se cierne sobre la raza como potencial tragedia, nube archidispuesta a estallar también, por lo que la epopeya de África cobra el cariz de batalla a cañonazos o bombardeo aéreo [...]¹⁸⁶.

Las relaciones entre África y Ludovico se estancan; a él le aconsejan que ponga obstáculos para despertar el deseo y así emprende obras en la mansión para levantar muros y cavar fosos, construyendo un enorme laberinto entre su nueva habitación y la de su mujer¹⁸⁷. Curiosamente, a pesar de ingeniarse un territorio propio, limitado al exterior amenazante, Ludovico levanta otras barreras, haciendo de su casa otro espacio marcado por interferencias entre sus habitantes. África no accede a las relaciones íntimas que pide su marido; la nueva estrategia será acercarse a ella disfrazado, de torero, flautista, gaucho o legionario¹⁸⁸. En un nuevo hábitat, como desconocidos, Lulú inicia su cortejo. Cambiando de identidad alcanza el éxito y logra volver a copular con su esposa.

Poner una casa, donde albergar y cultivar unas costumbres heredadas, un estilo, donde ampararse del acoso de los «bárbaros trompidorados», se antoja un imperativo para los protagonistas. El tradicionalismo cumple con un papel crucial en este designio, y gana fuerza debido a la amenaza de una modernidad incipiente sobre todo en Ludovico. Pierre Bourdieu recuerda que la tradición se vuelve una categoría consciente y a considerar

¹⁸⁴ *Ep*, pp. 35 y 61.

¹⁸⁵ García, Guillermo, «El otro lado de la ficción: Ciencia ficción», *Historia crítica de la literatura argentina*, vol. 10, *op. cit.*, p. 316.

¹⁸⁶ *Ep*, p. 79.

¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 146.

¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 148.

cuando pelagra¹⁸⁹; así, el narrador subraya en diferentes momentos de la narración que en el protagonista masculino late esta amenaza a su lado clásico y tradicional: desde la entrada de la historia, cuando se pone sobre aviso de que, a despecho de ser un hombre chapado a la antigua, contenía simientes de modernidad¹⁹⁰; pasando por la mitad del relato («No debemos olvidar el aspecto moderno del alma de Ludovico, sus tendencias experimentales [...]»¹⁹¹); hasta el final feliz, que se logra (se acepta), por su atracción a lo nuevo y revolucionario¹⁹². La modernidad brota «vigorosamente» cuando encuentra un uso alternativo para su nariz, el uso que le han prohibido para los genitales¹⁹³. Esta prohibición se debe a las ideas morales y religiosas derivadas no de otro lugar que de la estructura de la familia patriarcal. La nación o el estado están lejos de permitirse sustituir la función de la familia a este respecto; las ideas tradicionales, añade Max Horkheimer, corren serio riesgo de mutar en ideología si no se transforman (*si se alejan de*, dice literalmente) en «verdad»¹⁹⁴.

La herencia forma parte de esa verdad ideológica. Un momento crucial en el proceso de transmisión de capital se localiza en la muerte del patriarca y la consiguiente asunción de poderes y responsabilidades del heredero. Al fallecer Don Grande Barro, Ludovico está disfrutando de una extraña felicidad marital que, paralelamente, lo *desembarraba*¹⁹⁵ por la insistente influencia de todos los Pedrada, manteniéndolo distante en el olvido de su origen como si bebiese del río Leteo que baña las aguas del Hades¹⁹⁶. La muerte de su progenitor interrumpe esta existencia feliz por despreocupada. Se le advierten comportamientos extraños como vestirse doble y por eso no saber de qué pantalón de los dos que lleva debe sacar la cartera.

¿[...] era la fatal y enorme planta de Don Grande Barro normal la que, por obra de su fiel hijo resucitaba para hollar otra vez su triunfo de uso sensual y medio? [...] ¿Cargaba con lo que su padre había dejado para que no quedase dejado y al ser cargado prolongase aquella vida y memoria pero puramente a través del hijo, sin duplicidades, con una duplicación destinada a manifestarse como total unidad del hijo aumentado en la que sin embargo se expresarán los dos, padre e hijo, en el aumentado hijo? Como misterio parecía bastante teológico¹⁹⁷.

En la persona del hijo conviven ahora, como en la «casa», el báculo y la espada, la impronta pequeñoburguesa de los Barro y el aprendizaje aristocrático de la estirpe Pedrada; un dilema que soporta Ludovico desde la presupuesta unidad de su persona que, a priori,

¹⁸⁹ Bourdieu, Pierre, *Sobre el Estado. Cursos en el Collège de France (1989-1992)*, op. cit., p. 353.

¹⁹⁰ *Ep*, p. 7.

¹⁹¹ *Ibid.*, p. 150.

¹⁹² *Ibid.*, p. 234 y 235.

¹⁹³ *Ibid.*, p. 9.

¹⁹⁴ Horkheimer, Max, «La familia y el autoritarismo», op. cit., pp. 180 y 181.

¹⁹⁵ *Ep*, p. 117, «[...] en su proceso de absorción por el gens Pedrada, resultaba natural que se desembarrase y quedara a la distancia respecto de su natal chiquero posinmigratorio».

¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 117.

¹⁹⁷ *Ibid.*, p. 119.

bullía en el encuentro de lo moderno y lo clásico. El personaje comparsa Bu contrapesa como confidente primero, y enemigo después, el desgarrado del joven Barro.

Bu (de Boue, «barro» en francés) se presenta al lector como sumiso amigo del primogénito de los Barro (empleado de las fábricas de su padre, con un cuerpo constituido de una pila de cajas) y termina siendo el tiránico dueño del antiguo imperio de Don Grande que esclaviza al que ahora es su empleado, Ludovico. Se llega a tal situación en este régimen de explotación que Ludovico planta cara a su jefe y se niega a seguir trabajando. Bu indignado le espeta: «Pero ¿no ve que soy capitalista y que tengo que explotar hasta la muerte?», Lulú no lo entiende, y Bu continúa justificando su comportamiento:

Ahí está mi drama, hasta explotar hasta la muerte que es mi muerte. ¿Se da cuenta ahora? Drama mucho más grande que el suyo, porque en mí todo es al por mayor por ser capitalista. De modo que le ordeno que ahora mismo me admire y me compadezca a todo lo que dé¹⁹⁸.

Aunque al principio el empleado se compadece del mal de Bu y prosigue trabajando sin cobrar nada en absoluto, termina dándose cuenta de este absurdo y abandona a su jefe, «suicida capitalista»¹⁹⁹.

Epitalámica está recubierta por la venalidad atmosférica. Incluso Don Pedro, representante de una casta que rehúye el trabajo, negocia con su hija cuando se presenta la oportunidad de casarla. Y Don Barro, «puritano como buen capitalista»²⁰⁰, valora el interés extraíble de su vástago Ludovico desde la infancia, lo considera caro, consumiendo alimentos para nada y no encontrándole ninguna utilidad, incluso llega a plantearse venderlo como carne bruta. ¿Alguna vez hizo algo no venal?, pregunta Pedrada (ese jubilado nato de estirpe descompuesta, para su consuegro) a Barro (él, que se ve a sí mismo como «argonauta dorado, por la plata y endulzador») ²⁰¹.

Hagamos memoria. En la improvisación del Génesis que África relata, Dios «creó a alguien a su imagen y semejanza, una especie de testafarro o espantapájaros llamado hombre, para que le cuidara y administrase el dudoso bolichito de la creación [...]». El siguiente paso consiste en fabricar una compañía «sabia en domesticidad» para que juntos generasen hombreritos prestos a vender diarios, para inventar la esquina, o el papel moneda²⁰².

Pero reproducirse está vedado para los Barro-Pedrada. De ahí la feliz resolución de África Pedrada como paradigma radical de trabajador y mercancía de su propio trabajo:

¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 243.

¹⁹⁹ *Ibid.*

²⁰⁰ *Ibid.*, p. 40.

²⁰¹ *Ibid.*, p. 61.

²⁰² *Ibid.*, p. 81.

alquilando su cuerpo, ella es a la vez la explotada y la beneficiaria. Ludovico, por su parte, ha pasado de obrero explotado a una condición cercana a la del rentista, recibiendo capital de su mujer sin tener que trabajar, vence el lado de los Pedrada. África se deshumaniza por una lado tanto física como espiritualmente, según Karl Marx²⁰³, mas ella es propiedad privada de sí misma, ama y esclava en un solo cuerpo.

Dante expone su duda en el penacho de los iracundos, no entiende por qué tamaño corrupción moral habiendo Dios dispuesto el Imperio y la Iglesia para evitar y combatir el pecado. Marco Lombardo le alerta de que ninguno de los solios se libra del desenfreno de la codicia. Será en el Purgatorio donde el florentino inserte su idea redentora a través de la Filosofía y la Revelación, Virgilio y Beatriz. En la fricción entre capital y libido como sombra de la espada y el báculo se mueven los epitalamios murenianos. Estos seres suponen el capital como la instancia superior a la que fatalmente han de plegarse, y la horizontalidad de su experimento utópico se quiebra en la afiliación contractual donde existe un intercambio de servicio por dinero. Con todo, la voz que nos da a conocer este drama evita a toda costa la implacabilidad del juicio moral desde el aparente fondo ironista que es, en verdad, un abrigo de cuidado fraternal.

3.2.2 *Alazon piadoso*

La piedad del narrador de *Epitalámica* sirve de escalón para dejar atrás la ironía, para contrarrestarla, al menos, y perfeccionar el movimiento aspirante al ultranihilismo. Hablamos de una severa *pietas* crítica con el estado universal que se desea cambiar; y, por añadidura, crítica del sedimento de ironía superpuesto sistemáticamente en la escritura modernista para resaltar el ridículo de la realidad convencional, «La ironía tiene sentido cuando se usa *more* socrático, para poner en marcha el mecanismo, pero no cuando con ella se pretende reemplazar el mecanismo o decretar su inutilidad»²⁰⁴. Después, cuando la máquina irónica ha hecho su trabajo ayudando al lector a tomar distancia, es menester desprenderse de su desprecio potencial hacia el objeto y transitar de la mayéutica socrática a las formas de un Jesús báquico y presocrático, incluso semita: piadoso²⁰⁵.

²⁰³ Marx, Karl, «Segundo manuscrito», *Manuscritos: economía y filosofía*, trad. Francisco Rubio Llorente, Alianza, Madrid, 1972, pp. 125 y 126. Aquí se da pues «una explotación recíproca de capitalista y explotador. La relación de la propiedad privada contiene latente en sí la relación de la propiedad privada como trabajo, así como la relación de la misma como *capital* y la relación de estas dos expresiones entre sí. [...]».

²⁰⁴ *Los penúltimos días*, *op. cit.*, p. 100.

²⁰⁵ Recordemos la idea de Ezequiel Martínez Estrada sobre Jesús de Nazaret en el artículo «Apostilla para una relectura de Nietzsche», comentado en el apartado «La redención»: la impronta dionisiaca deriva en realidad de la herencia semítica bíblica más que del legado platónico; no es cierta pues para Murena la genealogía de factura nietzscheana Parménides-Sócrates-Jesús que debemos agradecer a Pablo de Tarso.

Se parte de que Murena sueña su tetralogía novelística apiadándose de sus criaturas, con la voz del *alazon*, frente al *iron* que alberga todo lector; el tonto y el listo en la comedia griega²⁰⁶, realmente el listo y el tonto respectivamente en las resoluciones de las historias. Por ello, consecuentemente, este narrador piadoso, *alazon*, nos avisa de que su verdadera intención consiste en «desplegar el drama» que finalmente se instaló en la vida del que ya erige como protagonista, Ludovico Barro²⁰⁷. Recuerda su propio cometido avanzada la novela,

Advirtamos que [...] no sea que después [...] algún mal nacido, borracho de distracción, se ponga a acusarnos de no ofrecer el prometido drama humano, sino una enmarañada novela modernista, que hay gente capaz de todo²⁰⁸.

Quien narra piadosamente libera la marcha del mecanismo, bloqueado por las acometidas de lo irónico. Por todas partes percibimos este gesto:

En el silencio, naturalmente, no faltará quien se pregunte cómo dos manifestaciones tan adversas al amor, o sea el insulto y el castigo, pudieron despertar en nuestras criaturas justo el amor. Pero quien tal cosa se pregunta ignora a ciencia cierta lo que es el amor²⁰⁹.

Esta última frase, contundente como aviso, dejaría poca duda a un lector moderno de su doble lectura, que en realidad se vuelve para este una sola, la que se desvela tras la interpretación literal –y por ello sospechosa– que acaso ya apenas se percibe. El trabajo demoledor logrado por el pensamiento irónico en la modernidad –una *naturalización* del gesto irónico²¹⁰– ha conseguido que sea irremediable leer entre líneas y ser inconscientes de tal mecanismo decodificador. Entonces, el momento de plantearse si interpretar desde la primera capa de sentido y no buscar más allá, o continuar en la pesquisa de otra cara que signifique lo contrario de lo dicho, por lo común, es omitido directamente: se parte de que siempre se es irónico. Pero el narrador de *Epitalámica*, y de las otras tres novelas de «El sueño de la razón», a pesar de su apariencia y de la mentalidad ironizada del receptor moderno, no juega con dobleces, quiere decir justo lo que dice, en ese aspecto se apoya el cenit de intensidad grotesca de la tetralogía. Estos narradores han conseguido en cierta

²⁰⁶ «[...] el chico listo, que es por necesidad el que habla, siempre resulta ser el chico tonto, y que siempre es encuadrado en el papel de chico tonto, el *alazon*», Paul de Man, *La ideología estética, op. cit.*, p. 234.

²⁰⁷ *Ep*, p. 10.

²⁰⁸ *Ibid.*, p. 50.

²⁰⁹ *Ibid.*, p. 18.

²¹⁰ Pére Ballart se refiere a la «naturalización del texto irónico» para exponer los atributos exigidos en la recepción de una obra de estas características, «[...] la ironía no tiene existencia real hasta que no es descifrada por un receptor suficientemente capacitado para advertir lo engañoso de sus figuraciones» (p. 426), por ello la construcción de sentido necesaria requiere de una lectura *atenta*, (p. 428). Dados estos presupuestos, recuerda las «señales irónicas» del teórico Harald Weinrich por las que pueden darse dos lectores, el que acepta la lectura literal y el que «decide superar ese nivel para acceder a una interpretación condicionada por la ironía» (p. 429). La especificidad que pretendemos sacar a la luz en «El sueño de la razón» consiste en invertir esta lectura que supera el nivel literal, en *superarla* para leer la ingenuidad soterrada de las narraciones que no saben de dobles lecturas.

medida, cuando el autor ha querido revivir una época (la inocencia anterior a la Caída), conjurar el método de la empatía que impide *quitarse de la cabeza todo lo que sepa sobre lo que ocurrió después*²¹¹.

En esta serie persiste la monología que dominaba el discurso de «Historia de un día» (discurso monológico tratarse de un narrador extra o intradiegético). No obstante, las digresiones que permitían en la etapa de novelas realistas la intromisión del narrador no tienen cabida en «El sueño de la razón». Estos narradores monológicos lo son porque emulan al cronista que teje su historia conociendo la conclusión sin que pierda legitimidad ante la duda del lector por cómo sigue el relato, aun habiendo terminado. El lector arrojado por el narrador piadoso ya no se ve desasistido como ocurre con quien se enfrenta a una «novela pura», esa que para Walter Benjamin orbita alrededor del «sentido de la vida», cuyas alas de paloma pelean con la resistencia de su propia incertidumbre²¹². En cambio, el narrador cronista de estas viejas historias puede encarnar al héroe cuando promete una moraleja para no abismar a aquellos a los que cuenta, - «Todo aquel que escucha una historia, está en compañía del narrador; incluso el que lee, participa de esa compañía. Pero el lector de una novela está solo, y más que otro lector»²¹³.

La identificación entre autor y héroe se la debemos a Fiodor Dostoievski; el autor ya no enfoca a la realidad del héroe sino a la autoconsciencia de este, que transforma a su vez la realidad circundante²¹⁴, y su percepción emite un discurso de ideólogo transmisor de las ideas del autor,

Por eso, la palabra acerca del mundo se funde con el discurso confesional sobre sí mismo. La verdad sobre el mundo, según Dostoievski, es inseparable de la verdad personal. [...] La vida personal se vuelve singularmente desinteresada y basada en los principios ideológicos, y el pensamiento ideológico superior se hace íntimamente personal y apasionado. [...] El héroe es únicamente su portador con una finalidad propia; en tanto que idea certera y significativa, tiende a un cierto contexto impersonal sistemáticamente monologizado, en otras palabras, a la visión del mundo del mismo autor²¹⁵.

Así ocurre en *Epitalámica*, en virtud del singular monologismo de su narrador, la crónica de las andanzas de África y Ludovico son andanzas de quien las cuenta, que los guía como conduce al lector, y comprende sus debilidades como propias.

²¹¹ Tesis VII de Walter Benjamin en Reyes Mate, *Medianoche en la historia. Comentarios a las tesis de Walter Benjamin «Sobre el concepto de historia»*, Trotta, Madrid, 2009, p. 129., siguiendo el consejo del historiador francés Fustel de Coulanges (1830-1881), la *empatía* practicada por el historicismo, según De Coulanges, se fraguaría realmente en la renuncia a la verdadera elaboración del pasado: siempre se empatiza con el vencedor; el historiador debería investigar fríamente, tratando con indiferencia lo que se ha dicho hasta el momento por el particular. Cif., Mate, Reyes, *op. cit.*, p. 132.

²¹² Benjamin, Walter, «El narrador», *Para un crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV*, trad. Roberto Blatt, Taurus, Madrid, 1998, pp. 125 y 126.

²¹³ *Ibid.*, p. 126.

²¹⁴ Bajtín, Mijail, *Problemas de la poética de Dostoievski*, *op. cit.*, p. 74.

²¹⁵ *Ibid.*, pp. 112-114.

En la presente novela la ironía se muestra también insalvable. Aunque este cronista se aleja de la «ironía estable» (parece imposible la reconstrucción de un sentido literal, las capas de sentido se superponen hasta un nivel subterráneo indiscernible)²¹⁶ la actitud *piadosa* impresa por Murena en el narrador aplaca la deriva al absurdo. Paul de Man recuerda que no es la ironía misma, sino el deseo de entenderla lo que pone fin a la cadena infinita de elementos disolventes²¹⁷; la *pietas* encarna este deseo, por fin, de entender, y así, de empatizar con *quien* narra y comprender *sobre quién* se narra. Con la *pietas* el lector se aferra a lo contado, impidiendo que se pierda en el espacio cínico, en «una enmarañada novela modernista», terreno irreductible al que la ironía conduce. Por lo demás, el narrador se esmera en justificar el comportamiento de sus personajes descubriéndonos su interior: «Abramos un poco el grifo para tomar una muestra, *el monólogo interior*»²¹⁸, o como leemos en la muestra a continuación:

Ni aun esto lo alteraba. Con que no lo alteraban ni las visitas de Doña Estática. Madre, sí, preocupada. ¿Por? ¿Por qué no se me preña la nena a ver? ¿Eh, nena? ¿Y qué sé yo, vieja, qué? Lo que hay, hay y lo que hay que poner se pone. ¡Qué juventud! ¡Qué generaciones! ¡Idas antes de llegar! Pero agua coge por fanero quien cree de ligero y asna con pollino non va derecha al molino. De modo que Doña Estática hizo que Don Pedro [...]. (p. 125)

En su apoyo piadoso usa de la sabiduría popular: «Pero agua coge por fanero quien cree de ligero y asna con pollino non va derecha al molino» (p. 125), «[...] en manos de los dioses estamos y cuando tuvieres un mal vecino no ruegues que se te vaya o venga otro peor» (p.126) o «Transitó la Sero, pero no terminó ahí. Pues vida y muerte son una sola cosa, como día y noche, solo de color distintas. Y tras su día y su ocaso, Sero quiso su noche, volvió» (p. 132). El estilo de este narrador se reconoce justamente en su concisa falta de estilo, su espontaneidad popular ducha en el refranero, unas maneras sospechosas en los años de escritura del libro en los que una parte de la creación literaria cultiva el mero aspaviento de exquisita elaboración. Porque la acción de la piedad es inocente, «no se sabe a sí misma, absorta en su quehacer»²¹⁹.

Para María Zambrano el lenguaje de la piedad trata de una forma de expresión que contiene todavía el lenguaje en su forma primaria; un hablar que puede darnos una idea de cuál pudo ser su función original. El narrador es piadoso, por inocente entre otras cosas, aunque vive consciente del peligro de la retórica: «África había tenido sus experiencias. Pero, se decía, en el *metafórico* lenguaje en que se hablaba, que a ella no se la tragaban más,

²¹⁶ Clasificación de Wayne Booth en su *Retórica de la ironía*, *op cit.*, p. 30 y 31.

²¹⁷ De Man, Paul, *La ideología estética*, *op. cit.*, p. 235.

²¹⁸ *Ep*, p. 70, (subrayado nuestro). En el texto original leemos «monólogo anterior», presumimos que se trata de una errata.

²¹⁹ Zambrano, María, *El hombre y lo divino*, FCE, México, 2007. p. 206.

ah no, estaba harta de calentar pavas para que otra después se tomara el mate, [...]» (p. 24, cursivas nuestras); veamos también: «[...] siempre es preferible, más allá de las apreciaciones chismosas o sabias, la filosófica suspensión del juicio y hasta del aliento si se puede. Excelente» (p. 13). A veces se corrige cuando recuerda que aun contando hechos oscuros, todo se resolverá. Así, como una somera declaración de principios que apuesta por ubicarse entre la ataraxia y la sabia ingenuidad, el narrador cuenta e instruye a sus criaturas con esporádicos comentarios, sin clausurar las frases con la llegada del *deimón* irónico: «Excelente», el convenientemente denominado gesto del *stacatto* por Paul de Man²²⁰. Igual que su protagonista narrado, quien cuenta se delata con un componente de modernidad, gracias al cual observa el juego retórico inseparable de su propia narración; denuncia en él además cierto lastre de antigüedad, que lo mantiene ingenuo ante su posición en la historia y ante la reflexión de tal posición.

En otras palabras, el lector, juez de estos dictámenes, ve ingenuo pretender dominar el discurso propio, aunque el narrador crea que «[...] el lector, sin embargo, puede recuperar un cierto control del texto»²²¹, dada su perspectiva no implicada en el primer paso de la producción del discurso, con posibilidad de extrapolarse y salir del círculo hermenéutico. El narrador exhibe la ingenuidad de la reflexión gracias al tradicionalismo confiado de una comprensión ahistórica desde el momento en que caracteriza a un personaje de moderno o clásico. (Quien lee, por encima de quien cuenta, choca con la incongruencia, percibiendo esta, claro, también como histórica y tan poco vinculante como la leída²²², al no olvidar que él lee también en un momento de la Historia). La conciencia adquirida por el sujeto moderno de su insalvable historicidad lo vuelve más lucido (menos ingenuo) que «el antiguo». El narrador es antiguo -aunque con cierta dosis de modernidad como su personaje protagonista, porque a veces cae en la conciencia de su clasicismo (o antigüedad)- frente al lector, moderno. El moderno, al saber de su condición de víctima del

²²⁰ De Man, Paul, *Visión y ceguera*, *op. cit.*, p. 252.

²²¹ De Man, Paul, «Conclusiones: *La tarea del traductor* de Walter Benjamin», en *La resistencia de la teoría*, Visor, 1990, Madrid, p. 117.

²²² Tomamos la clasificación de los tipos de ingenuidad a un comentario de Paul de Man en torno a la hermenéutica gadameriana, en «Conclusiones: *La tarea del traductor* de Walter Benjamin», en *La resistencia de la teoría*, *op. cit.*, pp. 117 y 118. Según De Man Gadamer habla de tres tipos de ingenuidad que los filósofos modernos, frente a Kant y Hegel, han ido superando (116). En p. 117: estos tipos serían la ingenuidad de la posición, la ingenuidad de la reflexión y la ingenuidad del concepto. La primera, «Estamos más adelantados que Hegel por cuanto sabemos que el sujeto no domina sus propios enunciados, somos más conscientes de que es ingenuo suponer que el sujeto realmente domine su propio discurso. [según De Man, Gadamer puntualiza:] sin embargo la comprensión no es posible hasta cierto punto por un proceso hermenéutico en el que la comprensión, por un proceso histórico, puede dar alcance a los presupuestos que ha hecho sobre sí misma. Con Gadamer, discípulo de Heidegger, se da un desarrollo de la noción de círculo hermenéutico en el que el sujeto es ciego a su propio enunciado, pero el lector, sin embargo, puede recuperar un cierto control del texto por medio de este determinado modelo hermenéutico»; ahí, para nuestro objetivo, equiparamos «sujeto» con «narrador».

círculo hermenéutico, a la vez se permitiría de alguna manera salir de este: «teorizar». En definitiva, este narrador transita por un mundo concebido escatológicamente, premoderno, que siempre termina con alegría («Y fueron felices comiendo perdices. [aparte] Y nunca nunca nunca jamás se separaron», son las últimas líneas), aunque los atisbos de modernidad le despierten a cierto vuelo teórico. No deja de ser esta una narración fabulesca contada por un cronista que descansa plácido en un plan divino de salvación, inescrutable²²³.

Murena pone en práctica el postulado de aspirar a la universalidad desde el cuento de una vida particular, cuando se descubre el sentido de una biografía es posible hablar seriamente de universalidad, nos recuerda Reyes Mate en su comentario a la *Tesis VII* de Walter Benjamin²²⁴. Ludovico Barro es uno de los «espectros que se quedaron sin existencia»²²⁵, pero su vida es rescatada al narrarla y avisar de los percances de los que no escapará para, eso sí, creer que descubre el paraíso. En la interpretación de Reyes Mate a la *Tesis II* se podría leer que dentro de un particular mesianismo *presentista* se alberga la utopía del olvidado en el pasado, quien malogró sus sueños puede verlos realizados por nosotros, ahora.

3.2.3 *Künstlerroman* y redención

Epitalámica es un texto *mudo*, el umbral de otras tres novelas que se abstienen de *decir*. El autor se pronuncia al respecto unos años después de la publicación, ante la constante pregunta de periodistas y críticos sobre qué pretende con el extraño lenguaje que ha cobrado su novelística. Las obras de la literatura que conservan su condición de clásicos son «fundamentalmente mudas», asegura el entrevistado, «el texto logrado no habla, no discute, no argumenta: se muestra, se impone, es fatal, por así decirlo»²²⁶. Cuando en los años de su publicación una corriente que pretende subvertir mediante el discurso literario tiende a lo informe, a la bruma de la elipsis y a la expresión pendiente de anacolutos, *Epitalámica* nace discreta y silenciosa resistiendo a las consideradas genuinas armas de la subversión. Aún así, parece que en torno a «El sueño de la razón» la coherencia en la escritura se torne «irrisoria, odiosa y culpable»²²⁷, que las cuatro novelas grotescas de Murena persigan una circularidad y cierre anacrónicos y, por ello, reaccionarios para algunos. El giro estilístico de 1969 responde efectivamente a una reacción ante la supuesta revolución practicada por un sector importante de los novelistas de la época.

²²³ Benjamin, Walter, «El narrador», *op. cit.*

²²⁴ Mate, Reyes, *Medianoche en la historia. Comentarios a las tesis de Walter Benjamin «Sobre el concepto de historia»*, *op. cit.*, p. 134.

²²⁵ *Ibid.*, p. 135.

²²⁶ «Murena: la vida como metáfora», *La Nación*, 16 de mayo de 1971.

²²⁷ *Ensayos sobre subversión, op. cit.*, pp. 42 y 43.

Recuperando el hálito de las viejas formas de narración vemos de igual manera la intención de concebir un discurso religioso, como el himno («esencia de la palabra»²²⁸), más decurso de un sonido dirigido a la divinidad que una corriente portadora de información; o, palabra *esencial* como devoción: la autoconsciencia que puede ser escuchada²²⁹. Murena tantea en *Epitalámica* el lenguaje poético, por el cuidado en la sonoridad de la prosa; quiere crear, aclara, un campo de tensión hondo, que se mantenga atemporal, como perduran los *Upanishads* a los que alude para ilustrar su búsqueda.

Entre el himno y la fábula se sitúan las aventuras de las familias Barro y Pedrada. Los rasgos fabulescos muestran la protesta encubierta contra el poder, también entrevista en los comportamientos hiperbólicos hasta la inverosimilitud de la galería de personajes. La fábula generalmente guarda una intención didáctica y moralizante²³⁰; entonces, las fábulas son textos que comunican, que dicen. Si Murena sostiene la influencia de la antigua tradición fabulesca y, a la par, avisa del silencio que emana de su tetralogía -un no decir como oración, los textos con vocación de himno-, ¿cómo conciliar la acción con el rezo? En el análisis a «Historia de un día» advertimos de la familiaridad de los motivos murenianos con los reflejados en la obra de Maurice Blanchot. En este hito de la producción literaria del argentino la hermandad entre los dos escritores se revela como flagrante, ambos conciben la literatura como *es decir*, «como impresencia (*sic*) de lo dicho en el “es decir”, la instancia de un instante *por decir*»²³¹.

Y así como aquella manera de la Antigüedad buscaba en su propio pensamiento lo que fuese bueno y bello, dejando al demonio el saber del contenido malo y contingente del saber, si era bueno para él practicar esto o aquello [...], del mismo modo la conciencia universal saca el saber de lo contingente de los pájaros o de los árboles o de la tierra en fermentación, cuyos vapores arrebatan a la autoconsciencia su capacidad de reflexión; *pues lo contingente es lo irreflexivo y lo extraño, como un mero juego de dados*²³².

Epitalámica da entrada al himno que canta a lo contingente, lo irreflexivo, lo que según Hegel no conviene al trabajo recto de la autoconsciencia por *extraño*. El culto, escenario para el himno, se despliega en la narración escrita, sitio donde se *mueve* fluctuando el no decir del himno y la contingencia *sublimada* por el ente narrador²³³. En Hegel lo sublime enfatiza el

²²⁸ «Murena: la vida como metáfora», *op. cit.*

²²⁹ Hegel, G. W. F., *Fenomenología del espíritu*, trad. Wenceslao Roces (colaboración de Ricardo Guerra), FCE, México, 2007, p. 413, (las cursivas son nuestras).

²³⁰ «Fábula» en González de Gambier, Emma, *Diccionario de términos literarios*, Síntesis, Madrid, 2001, p. 163.

²³¹ Cuesta Abad, José M., «Es decir», a *Sobre Maurice Blanchot*, Enmanuel Levinas, trad. José M. Cuesta Abad, Trotta, Madrid, 2000, pp. 23 y 24.

²³² Hegel, G. W. F., *Fenomenología del espíritu*, *op. cit.*, p. 414.

²³³ «Este concepto del culto, se halla ya en sí contenido y presente en el fluir del canto de los himnos. Esta devoción es la satisfacción inmediata y pura del sí mismo por medio y dentro de sí mismo. Es el alma depurada que, en esta pureza, solo es inmediatamente esencia y forma una unidad con la esencia». Hegel, G. W. F., *ibid.*

espacio entre el discurso poético y el sagrado; remarcar esta distancia implica una relación, aunque negativa²³⁴. Por esa senda topamos con que el lenguaje es creación, o más aún, la creación es puramente verbal, creándonos al hablar,

Si decimos que el lenguaje habla, que el objeto gramatical de una proposición es más el lenguaje que el yo, no estamos antropomorfizando de forma falaz el lenguaje, sino gramaticalizando rigurosamente el yo. El yo está privado de cualquier poder locutivo; a todos los efectos debe ser mudo²³⁵.

Por eso las fábulas extrañadas de «El sueño de la razón» obran como un subgénero menor y prosaico (lo segundo con tono despectivo para Hegel) debido a la oquedad de las tramas que impide ir más allá de una estructura lingüística cuyo solo objetivo es «manifestarse a sí misma»²³⁶. Las observaciones de De Man a la *Estética* hegeliana afirman el prosaísmo del arte, en tanto el arte es a-estético (el pájaro no sabe de ornitología); el autor belga recoge oportunamente la frase de la *Estética* «es en el esclavo donde empieza la prosa» para, reclamando cierta gradualidad en el pendular dialéctico, determinar que la prosa sobre arte de Hegel es asimismo discurso de esclavo. La fábula, como prosa –del esclavo–, sin un más allá para el intérprete, parece la alternativa *necesaria* en Murena, que vislumbra estas narraciones desde una visión mesiánica, con la capacidad de enfrentarse a los acontecimientos a partir del final de la secuencia para captar todo el recorrido de la historia²³⁷.

Al final del capítulo XII leemos que África quiere ser escritora. Su marido pondrá todo su empeño y fortuna para complacerla y que *su vida se cumpla*²³⁸. Las páginas siguientes serán el lugar de una breve novela de artista, con otro tratamiento al de *Los herederos de la promesa* (vid. 2.4.3). Ludovico no escatima en los gastos por honorarios de un mentor que la guiará en el mundo de la *intelligensia* adiestrándola en las mejores tácticas para triunfar. Ante todo, acallando la insistencia de Frifrí de Perro (su seudónimo literario), la insta a que se olvide del libro y del lector (un extraño caballero que irrumpe en uno de las fiestas de presentación que celebra Frifrí para publicitarse a instancias de su maestro).

[...] se fue filtrando con lenta lentitud a través de las gentes que rodeaban a la parlera autora y anfitriona, con mortal lentitud, no porque fuera bien educado, quia, hombre, ya sabemos que los lectores no tiene ninguna virtud, son solapados, venenosos, crueles, puro mal embutido en anonimato, así, no por bien sino por la iniquidad de su naturaleza filtrante, se filtró hasta llegar a la primera fila, desde donde de improviso preguntó con voz de corneta tuberculosa, de ningún modo asmática:

²³⁴ De Man, Paul, *La ideología estética*, op. cit., p. 160.

²³⁵ *Ibid.*, p. 161.

²³⁶ *Ibid.*, p. 169.

²³⁷ Mate, Reyes, *Medianoche en la historia. Comentarios a las tesis de Walter Benjamin «Sobre el concepto de historia»*, op. cit., p. 64.

²³⁸ *Ep*, p. 153.

-Y el libro ¿dónde está?²³⁹

Para el revolucionario señor de Sí y No, contratado para formar a la artista en ciernes, escribir un libro no es tarea del escritor. El secreto de la literatura fantástica, cumbre de las artes, consiste en resistirse a pergeñar siquiera una línea. Lo único que debe elaborar África mentalmente son pequeños fragmentos que irá desperdigando oralmente en diferentes encuentros con sus colegas. El resultado del consejo aflora en una historia que resulta criticada duramente por falta de modernidad. Aquí modernidad se identifica con contemporaneidad: «¡Que me ahorquen por los bigotes si el bodriazo es contemporáneo a la sensibilidad!» gritan a la escritora novel²⁴⁰. La protesta proviene de un romántico al que el narrador califica a su vez de vanguardista y «víctima de un ataque de epilepsia clásico, a pesar de todo su romanticismo»²⁴¹.

Posiblemente el camino de Damasco en la somera *Künstlerroman* de África lo marque el día en que el maestro le habla del verdadero realismo, que llega a equiparar en uno de los matices de su argumentación con el género fantástico (había que «inventar la historia en primer término, igual que el artista fantástico debía ser el realista [...]»²⁴²). Pero lo crucial estaba en que desechara la idea de crear literatura con su propia vida, eso supondría tropezar con el error de las «leucémicas copias de los seudorrealistas»²⁴³. África debía saber que el realismo nunca se había practicado genuinamente. Para ser por tanto un escritor realista era menester crear una realidad, un mundo verdadero, y no copiarla:

no olvide que usted ha preferido igualar a la naturaleza, la inferioridad dentro de lo sublime, en comparación con lo fantástico [...] lo igual nunca iguala. Lo fantástico solo iguala porque es lo natural de la naturaleza [...] La naturaleza es antinatural [...] porque existe. ¿Y hay algo más antinatural que existir? Jej, jej, jej²⁴⁴.

La narración que podía haberse basado en la vida misma de Frifrí de Perro en su periplo a la creación artística, tomando el material literario de su biografía, se trueca por magisterio del señor de Sí y No en la creación de una historia con su propio enclave, Villa Dramón, y de unos personajes que acaban rebelándose a la autora y quemando medio pueblo. Todo esto porque, en este punto del relato, la vida de África Pedrada aspira a realizarse en el arte, con la creación de un mundo en el que se inserta y tropieza con sus personajes. Murena aún en África a dos luchadores en liza por la Obra, el Artista y la Mujer, desestabilizando

²³⁹ *Ibid.*, p. 166.

²⁴⁰ *Ibid.*, p. 163.

²⁴¹ *Ibid.*, p. 163.

²⁴² *Ibid.*, p. 173.

²⁴³ *Ibid.*, p. 173.

²⁴⁴ *Ibid.*, p. 175.

con este paso el margen tradicional de «lo doméstico» simbolizado en las mujeres²⁴⁵. Del mismo modo, insistiendo en el cuestionamiento de la economía burguesa, Calvo Serraller recupera a tenor de la novela de artista el comentario de Walter Benjamin sobre el bohemio como parte del gremio de «conspiradores profesionales» y consecuencia de la división del trabajo²⁴⁶, duplicándose la fusión de dominador y dominado visto arriba (*vid.* nota 203).

En el estudio de Erich Auerbach sobre el realismo literario se discute igualmente la concepción de la imitación artística alegando su historicidad. Como el profesor Sí y No, *Mimesis* desvela la mutación de la idea de lo real en el tratamiento propio de la escritura literaria occidental con el paso del tiempo. Villa Dramón y la creación toda de África en su etapa realista coincide, o más bien, es idea esencial, lejos de cualquier trasunto del mundo ya existente. La novela no escrita del verdadero escritor realista se localiza en el mismo nivel de la idea de «cama» para Sócrates²⁴⁷: en el mentís del demiurgo. El maestro de Sí y No aspira a la creación divina según el platonismo, todavía ideológicamente vigente en el clasicismo que linda con el romanticismo incipiente²⁴⁸. La Villa de Frifrí de Perro goza de tanta realidad como la estatua que erigen en su honor -copia, en principio-, tan real como la trama que ha tejido para dar lugar a la misma.

A propósito de dichas transformaciones, y revisando la evolución del cuento como residuo secular del himno, encontramos que con la aparición del *Decamerón* de Giovanni Bocaccio cambia el formato de la narración. Se abandonan los arquetipos para la construcción de los personajes²⁴⁹ (antes heroicos como protagonistas míticos del himno) y estos se vuelven más elaborados con una sustancia no tan sencilla de localizar. En Murena tal estadio del desarrollo de la fábula aún se mantiene lejos, más cerca de la eternidad medieval ajena a la conciencia de inmanencia o cambio que se opera en el Medievo tardío; los personajes no pasan de actantes definidos por los sucesos que protagonizan y se narra arrastrando pesadas marcas de oralidad. Con todo, como cuento, en *Epitalámica* la vinculación con autores modernos no se deja esperar y, así, la influencia valleinclanesca con el consiguiente recurso crítico del esperpento ha sido esgrimido sin dilación por los estudiosos en la autopsia de esta novela. Ciertamente es que el mismo escritor menciona al autor gallego en la galería de inspiradores de *Epitalámica*, y en el mismo título es más que probable

²⁴⁵ Calvo Serraller, Francisco, *La novela del artista. Imágenes de ficción y realidad social en la formación de la identidad artística contemporánea, 1850-1850*, Mondadori, Madrid, 1990, p. 19.

²⁴⁶ Calvo Serraller, Francisco, *op. cit.*, p. 64.

²⁴⁷ Platón, *La República o El Estado*, trad. Miguel Candel, Espasa-Calpe, Madrid, 1995, p. 407.

²⁴⁸ Auerbach, Erich, *Mimesis*, trad. I. Villanueva y E. Ímaz, FCE, Madrid, 1989, 522.

²⁴⁹ Ruiz Pérea, Pedro, Introducción a *La fábula o «exemplario» de cómo saberse bien conducir. (Antología bilingüe)*, Edición de Miguel A. García y Juan P. Monferrer, Colección Nuevos Horizontes, n.º5, Córdoba, 2000, p.10.

encontrar un guiño a sus primeras obras²⁵⁰; pero incluso contando con ello, como ocurre con la elaboración grotesca de todo «El sueño de la razón», el trasvase de datos realistas a ficción distorsionada pasa por varios filtros. Se da en realidad un esperpento de otro esperpento, cuando la mirada del narrador no desciende a los personajes desde una posición enaltecida por el mismo novelista. Atendiendo a la tipología del propio Valle-Inclán para ver el mundo artísticamente (de rodillas, de pie, o desde el aire²⁵¹), desde el aire con actitud de demiurgo es como contempla a sus criaturas el hacedor de esperpentos, «que no se cree en modo alguno hecho del mismo barro que sus muñecos. Con el título, Murena practica un esperpento con el narrador que nos presenta la historia desde la lejanía de lo que no se sabe si ironía o hiperbólica inocencia. Quien narra parece que ve a sus criaturas a la misma altura que donde este se emplaza, empero es *esperpentizado* por su autor, viendo su mano en el título empapado de algo más de sarcasmo, que es piedad. En este punto conviene indicar la semejanza de visiones del escritor argentino con un analista del esperpento valleincliniano como Alfonso Sastre. Para este dramaturgo, el esperpento del autor de *Luces de bohemia* se origina en un caldo de cultivo que nosotros identificamos similar al latinoamericano: la España que vive Valle-Inclán comparte con América la resignación infinita de inferioridad con respecto a Europa; ambas existen, según Max Estrella, como deformación grotesca de Europa. Sastre sitúa a España, y podemos pensar en cualquier país de Latinoamérica a la sazón, en «el éxtasis místico y la blasfemia, en la resignación infinita y en la carnicería salvaje (nunca en la crítica), en el idealismo absurdo y en el materialismo grosero (nunca en la dialéctica), [...]»²⁵². Los espejos deformantes de la poética de la caricatura reflejarán con la mayor fidelidad esa realidad que se burla de la prosa realista pretendiendo aprehenderla. Además, y esto es crucial para entender a Murena, queda muy lejos este ejercicio deformador de la simple destrucción nihilista; de acuerdo con Sastre, la meta se enfoca en la esperanza de un nihilismo deseoso de superación²⁵³.

Se ha de recordar que los epitalamios se componían en la antigüedad griega para destacar las virtudes de los esposos en sus bodas y advertirles además de cómo

²⁵⁰ Ramón María del Valle-Inclán escribió *Epitalamio* en 1897.

²⁵¹ Valle-Inclán, Ramón María, «Hablando con Valle-Inclán», entrevista de Gregorio Martínez Sierra, en *ABC*, año 24º, n.º 8095, Diciembre, 1928.

²⁵² Sastre, Alfonso, «Tragedia y esperpento», *Anatomía del realismo*, Seix- Barral, Barcelona, 1965, p. 71.

²⁵³ Manchado Lozano, Josefina, «Teoría dramática de Alfonso Sastre», www.raco.cat/index.php/Caligrama/article/viewFile/66554/86282 p. 204.

comportarse correctamente en el matrimonio²⁵⁴; otra finalidad era alabar la institución del matrimonio. Don Barro, por su parte,

tenía una noción del diálogo muy similar a la de su peor es nada, pues por algo se habían unido con el vínculo del matrimonio, noción que consistía en apartar aquello que por una razón y otra no le agradase, cosa que solía ocurrir con todo lo que no hubiera sido dicho por él (*Ep.*, 42).

Al convocar textos del pasado para insertar en la tradición el objeto artístico sometido a la crítica mediante el parangón, y acto seguido catalogarlo de transgresor, el crítico se apoya de hecho en una artimaña más dañina que fructífera²⁵⁵. Aunque la idea adorniana asume la inevitabilidad del apoyo en alguna clase de «traducción de lo nuevo a lo viejo»²⁵⁶, nos alerta de que, como toda traducción, esta también traiciona. Merece la pena rescatar la valoración ulterior de Adorno a este dilema: una vez descubiertas las diferencias entre modelo y obra nueva, barruntemos qué quedó en otra época sin resolver; por esta senda la conexión con la tradición se verá compensada²⁵⁷. Se menciona, además de a Valle-Inclán, a Jonathan Swift, a Sade, o a Brueghel y el Bosco en las artes plásticas, como ascendencia de *Epitalámica*; es plausible, si aceptamos la novela de Murena en un papel de parodia de lo que ya fueron obras paródicas. Y hemos de referirnos, para acotar más la definición de este concreto proceso paródico, al género mismo en el que pudiéramos clasificar a los autores de la tradición arriba aludidos como hipotexto (género satírico). Es decir, *Epitalámica* en particular, lejos de parodiar la novela *Epitalamio* o cualquier otra obra, trabaja sobre esa clase de narración, consistiendo su transformación en la desviación de las características del género de los epitalamios, pero también en cierta elaboración infligida a lo entendido por satírico según la tradición sedimentada por el Bosco, Valle-Inclán, Swift o Catulo, aunque siempre conservando la marca propia de la sátira. La clasificación pues de Gerard Genette según los grados de transformación²⁵⁸ solo nos sirve si la aplicamos a ese conjunto de creaciones que nosotros enmarcamos en lo carnavalesco, con la temática propia de los epitalamios en la novela que ocupa este capítulo. Dejando de lado la naturaleza del texto parodiado, las cuatro novelas grotescas cargan definitivamente con una manifiesta intención agresiva y burlona, la cual no obsta para que puedan catalogarse asimismo como parodias de régimen serio al estilo del *Doctor Faustus* de Thomas Mann²⁵⁹.

²⁵⁴ Rodríguez Moya, Inmaculada, «Epitalamios e himeneos. Iconografía y literatura nupcial en las cortes del Barroco», *Imago. Revista de Emblemática y Cultura Visual*, n.º 2, 2010, p. 7.

²⁵⁵ Adorno, Theodor W., *Teoría estética*, trad. Jorge Navarro Pérez, Akal, Madrid, 2014, p. 33.

²⁵⁶ *Ibid.*, p. 33.

²⁵⁷ *Ibid.*, p. 34.

²⁵⁸ Genette, Gerard, *Palimpsestos*, *op. cit.*, pp. 38 y ss.

²⁵⁹ *Ibid.*, p. 40.

Lo que aporta «El sueño de la razón» en toda su extensión es eso mismo, una multiplicación del trabajo irónico de textos *tradicionales* que se cristaliza en un grotesco deformado, de apariencia *hiperirónica*, la disonancia propia de una modernidad difícil de superar todavía en la segunda mitad del siglo pasado. Esta representación artística del momento histórico en el que brota *Epitalámica* exige, ineludiblemente, el tono de desgracia de un Baudelaire²⁶⁰ so pena de ir precedido por la mofa de ese mismo halo maldito ya desde las marcas hipertextuales, como indica el título de la novela.

Tanta torsión no vuelve incomprendible la cadena de deformaciones. Como bien dice Antonio Buero Vallejo aludiendo a otro proto-esperpento de esperpentos, *Las galas del difunto*, «pese a su aire fantochesco» topamos con una historia más humana²⁶¹. Para ilustrar la forja de los personajes de esta novela, uniremos la observación del dramaturgo con el comentario crítico de Lindsay Waters sobre un ensayo de Paul de Man, en el que el teórico belga desarrolla una perspicaz división entre lo que entiende por literatura francesa y literatura alemana. Los polos enfrentados son los de la naturaleza egocéntrica de los galos y el carácter universal de los alemanes²⁶². Los franceses se mueven entre la lúcida claridad del análisis, la precisión en la expresión y la interiorización psicológica sin la intervención moralista del autor. El novelista alemán encara esta postura con sus criaturas «toscas y elementales». Tosco, elemental y «fantochesco» sirven como adjetivos al reparto creado por el novelista argentino ejerciendo de creador «alemán», personajes quintaesenciados en rasgos medulares (el emigrante triunfador y zafio, el aristócrata perezoso, los artistas e intelectuales creadores de humo) y bautizados arquetípicamente (los Barro, los Pedrada, o el Dr. Schlamm —«barro» en alemán-). El mismo tratamiento recibe el espacio de acción de la novela, esquemático mas reconocible como remedo fabulesco de un territorio como Argentina, centrado en una ciudad, probable trasunto caricaturesco de Buenos Aires, con un puerto donde desembarca Grande Barro, emigrante que se lanza a un ascenso que promete una gran fortuna como empresario.

Tosca por elemental: fantochesca, esta «realidad cuyo semblante muestra su propia alegoría, y una alegoría cuyas imágenes representan lo que en el objeto mismo es ya

²⁶⁰ «De ahí que la modernidad tenga de inmediato donde se articula teóricamente por primera vez, en Baudelaire, el tono de la desgracia. Lo nuevo es hermano de la muerte. Lo que en Baudelaire se da aires de satanismo es la identificación con la negatividad real de la situación social, que se refleja a sí misma como negativa. El dolor por el mundo se pasa al enemigo, al mundo», Adorno, *op cit.*, pp. 35 y 36. Pero ya en la década de los años sesenta, añadimos desde aquí, *el dolor por el mundo* se representa en risa por el dolor por el mundo, el grotesco de lo grotesco o la *hiperironía*.

²⁶¹ Buero Vallejo, *op cit.*, p. 39.

²⁶² Clasificación a tenor de la reseña de la novela *La servante du pasteur*, traducción de la obra alemana de Ernst Wiechert, en la Introducción a *Ensayos críticos 1953-1978*, de Paul de Man, Visor, Madrid, 1996, pp. 30 y 31.

desdoblamiento»²⁶³; también así podemos recibir el dibujo en la portada de *Epitalámica*, el *Capricho* 75 de Goya, y su relación con el contenido del libro²⁶⁴. Una mujer y un hombre se agitan desesperados, uno a espaldas del otro, sujetos por la cintura a un árbol escuálido. La lechuza hace de vértice superior y central de un posible triángulo estructurador del cuadro, asumiendo desde la altura un papel ambiguo hasta la perturbación: una de las garras se posa sobre la cabeza de la joven mujer, ¿la consuela?; acaso advierte que es inútil todo esfuerzo por liberarse. No hay riesgo de exceso en la interpretación al valorar como altamente significativa la elección por el autor de esta imagen para presentar su novela. Como se ha sugerido, la disonancia entre lo significado en sentido recto por el título y el argumento de la historia casa con la tensión entre un epitalamio de buena fe y la aterradora proyección de la pareja del grabado. Una clara muestra para apoyar esta hipótesis la aportan los artistas de la novela y sus propias creaciones: fantoches toscos, apenas dibujados con brochazos elementales, que con apariencia grotesca siguen fieles al antiguo realismo, un realismo que copia con la lucidez del desvelado. Sublime y grotesca fue la apuesta del romanticismo²⁶⁵. Para Murena romántico indica Pentecostés. Y es en Pentecostés donde se invoca la oración que, frente a la plegaria, esgrime la unidad recuperada, «quien pronuncia la “oratio” se convierte en pura boca»²⁶⁶. África Barro ha necesitado su vida de artista como una prueba en el periplo al hogar definitivo, incapaz de abandonar los yugos, o acicates, de la libido o el capital (cuando Frifrí disfruta de un éxito fugaz premia sexualmente a su pareja; esta esquilma sus propiedades heredadas por la felicidad de la artista).

3.2.4 Diálogo y cosmogonía

La apuesta por la *Dichtung* conlleva un claro afán *desplatonizador*. A saber, olvidándonos de la teoría de los niveles de realidad del capítulo X de *La República*, cualquier creación -(cualquier *poiética*) incluidas las parodias- merece el título de auténtica y no de simple remedo. Y Murena, como Goya, recordemos: « [...] ha tenido que exponer a los ojos formas y actitudes que solo han existido hasta ahora en la mente humana, oscurecida y confusa por la falta de ilustración o acalorada por el desenfreno de las pasiones [...]». Aunque algo difiere entre ambos soñadores, y es que los tiempos en los que escribe el argentino son víctimas de un exceso de iluminismo; o de exceso de una concepción de la

²⁶³ Cuesta Abad, José M., *op. cit.*, p. 13.

²⁶⁴ El comentario que se puede leer en el Museo del Prado es «¿Un hombre y una mujer atados con sogas y forcejeando por soltarse y gritando que los desaten a toda prisa? O yo me equivoco o son casados por fuerza».

²⁶⁵ Es Erich Auerbach quien funde sublime y grotesco como estilo del romanticismo al reaccionar a la mimesis clasicista readoptada de la teoría platónica de los niveles. Auerbach, Erich, *Mimesis*, *op. cit.*, p. 522.

²⁶⁶ Murena, *Visiones de Babel*, *op. cit.*, p. 457.

ratio iluminista muy distante de la añorada por Francisco de Goya. La época de Murena requiere del sueño con la misma fuerza que un siglo y medio antes, para desracionalizar la realidad mostrando su sustancia.

En el capítulo IV de *Epitalámica* se sitúa el «Diálogo de los siglos» para dar al lector una lección de historicismo alternativo mediante la ficción. En estas páginas se usa la fantasía en un discurso, el histórico, que se requiere riguroso por definición²⁶⁷.

Para la concepción que del diálogo tenía Doña Sero este debía servir como barreno que trepanase al otro con las noticias o simples comentarios que ella juzgaba oportuno transmitir y, en tal orden, ¿para qué atender a lo que farfullaba su interlocutor, por lo general nada más que obstáculos a su transmisión, y en este especial caso obstáculos archiconocidos y ridículos, si no empañados por el resentimiento?²⁶⁸

Este marco de diálogo es motivado por la necesidad de la madre de Ludovico de poner al día a su marido de la relación del hijo. Pero en realidad se convertirá por predisposición de doña Sero en un monólogo con interrupciones donde la otra parte no contará en ningún momento. Las interrupciones son entreactos para permitir la intervención digresiva del narrador como cronista, que ofrece una versión de la historia universal libre de atisbos de historicismo y, en consecuencia, una suerte de testimonio de otros que no contaron (no contaron su historia y no contaron para nadie) y de lo que pudo llegar a ser. No es casual que esta función descansa en la instancia invisible aunque presente de la novela, el narrador.

La *Tesis VII* de Walter Benjamin advierte de los peligros del historicismo, y Murena, muy alerta, trivializa con saña en *Epitalámica* para *historiarizar* lo más banal y fútilmente posible. En lo que parece parodia no busquemos crítica a lo parodiado sino ensalzamiento y alineación con esa grotescamente delimitada perspectiva teórica cercana a los postulados de Benjamin. Si el narrador pisotea la historia oficial y la otra no-oficial -la del bienintencionado historiador *fiel a los hechos*- narrando tal engendro de sucesivas calamidades, es porque está convencido de que «en la pretensión de la historia de mostrar las cosas como realmente han sido se esconde el narcótico más potente del siglo XIX»²⁶⁹. Pero los hechos ocultan un pliegue,

El vencido sabe mejor que nadie que lo que de hecho ocurre no es la única posibilidad de la historia. Hay otras, como aquella por la que él luchó, que quedan en la lista de espera. El vencido puede por tanto convertir la experiencia frustrada en expectativa de la historia. Esa posibilidad no la

²⁶⁷ Usamos el uso que da Kant a «fantasía»: «La imaginación o la facultad de tener intuiciones sin la presencia del objeto, es ya productiva, una facultad de representarse originariamente el objeto, que antecede, por tanto, a la experiencia; o bien reproductiva, es decir, una facultad de representación», *Antropología en sentido pragmático*, trad. José Gaos, Alianza, Madrid, 2004. pp.76 y 77.

²⁶⁸ *Ep.* p. 41.

²⁶⁹ Mate, Reyes, *Medianoche en la historia. Comentarios a las tesis de Walter Benjamin «Sobre el concepto de historia»*, .op. cit., p. 135.

tiene el vencedor porque para él la realidad se ha agotado en el hecho, en lo sido. [...] Benjamin busca insistentemente cuartear la identificación entre histórico y fáctico. La historia es más que lo ocurrido²⁷⁰.

Entonces, la *triple hidra del historicismo*, como la llama Reyes Mate, se ha podado en el relato que rezuman las fisuras del diálogo de los siglos: no leeremos una versión *universal* de la historia dirigida por la providencia para dotar de sentido los sucesos,

[...] en el intervalo desfilaron cuatro guerras universales con sus respectivas épocas de entreguerras, llenas de algarabías, polleras hasta los tobillos y escotes hasta el ombligo, nacimiento de la exótica danza nopodemosmásmu, y también con el surgimiento del iluminado cacique catamarqueño que aspiraba a que lo coronasen rey del mundo [...] ²⁷¹.

(una sucesión alocada de magnos acontecimientos, entremezclada con hechos paradigmáticamente banales como el cambio en la moda del vestido, una línea histórica muy alejada de esperanzas en un plan teleológico); ni un historiador vencedor o que narre en su nombre únicamente lo que aconteció (en esta crónica injertada digresivamente figuran hitos inverosímiles hasta en el nivel diegético de la obra:

Y se sentó, por así decirlo, en el arroyo de los siglos, que quizás hallase refrescante. Pasaron dos centurias, la población de la tierra aumentó hasta el punto de que ya nadie daba más un paso por temor a que le quitasen el lugar en que apoyaba los pies [...] ²⁷². A Don Barro se le pasó toda una era, en la que os hombres abandonaron la tierra y se fueron cantando bajito a enroñar la luna [...] ²⁷³.

En las hipérboles se encuentra espacio para lo que quizá pudo haber sucedido); pero tampoco veremos empatía en las formas del cronista: en su narración hechos y protagonistas son tratados de acuerdo a la indiferencia de los dioses a los que alude continuamente en la historia de la novela.

Precisamente, uno de los hitos de esta historia marca una nueva cosmogonía después de que los dioses hayan destruido el mundo exceptuando el cuarto donde se desarrollaba el encuentro del matrimonio. Con el transcurso de los milenios el hombre «siempre tan aplicadito y prometedor»²⁷⁴ empieza a destacarse inventando el monopatín, el juego, la natación estilo espalda o el vegetarianismo, avances interrumpidos por el diluvio.

Después de haber lanzado sus novelones sobre la realidad, consiguieron que los poderes superiores tomaran dichos novelones como libreto para manejar a la mentada realidad en persona [...] los tales antiquísimos filósofos, armados de mentes agudas para la penetración hasta el pasmo e incluso el espasmo, lograsen hundir sus instrumentos en la mismísima médula ignota de la realidad y extraer como con cucharita el aporte fundamental de esa inconclusa sinfonía, sea lo que sea, señoras y señores, que lo dado ha sido arrojado [...] ²⁷⁵.

²⁷⁰ *Ibid.*, p. 137.

²⁷¹ *Ibid.*, p. 42.

²⁷² *Ibid.*, p. 43.

²⁷³ *Ibid.*

²⁷⁴ *Ibid.*, p. 44.

²⁷⁵ *Ibid.*, p. 45.

En la digresión hay espacio para la crítica a otras narraciones, a otras formas de hacer historia. Por una vez el narrador abandona su sombra en un gesto de ira al reivindicar el escepticismo respecto a las narraciones oficiales comparándolas con novelones sobre la realidad. Y esta, la realidad, no es más que «una dama de conducta suficientemente divertida como para atribuírsela a los dictados de un filósofo medio lelo encerrado toda la vida en su cucha de rumiante [...]»²⁷⁶. La inconclusa sinfonía nunca concluirá, nunca fue sinfonía (no hay orden ni concierto, la providencia está ausente en esta perspectiva). De cualquier forma, aun sin paraíso o esperanza de salvación, queda el pasado, sus ruinas paradisíacas, «la suma de desperdicios que componen el íntegro pasado memorable, o sea la historia»²⁷⁷.

Como vemos, Murena no solo recicla los desechos generados por la historia, como quiere Benjamin; en *Epitalámica* esta para-historia es desecho, ingrediente susceptible de ser reutilizado, reescrito. La historia como un enorme palimpsesto que ordena que se escriba sobre ella, pero la experiencia del historiador-trapero «no se enseña en ningún manual al uso»²⁷⁸. Con la espléndida piedad mentada de nuestro narrador se despoja a los invisibles de la «fuerza piadosa» que les tapa la visión, y que ciegos enaltecían a gritos la dignidad del trabajo o del hombre²⁷⁹. Una piedad vestida de parodia: cepillar la historia a contrapelo²⁸⁰ significa para el Murena soñador de engendros parodiarla sin contemplaciones («[...] esto no es un manual de historia, sino la exposición de un drama sangrante y palpitante [...]»²⁸¹).

3.2.5 Del limo

Si se interroga a la Historia como lo hace Murena en 1960 por el siglo V precristiano, la apertura de *El sueño de la razón* respondería a una necesidad del momento: no se podía escribir otra cosa, de otra forma, en Argentina a finales de la década de los sesenta. Como los atenienses que reciben *Las aves* de Aristófanes, los posibles lectores de *Epitalámica*, quizá «perturbados por los pésimos augurios que ensombrecían la realidad»²⁸², hubieran digerido

²⁷⁶ *Ibid.*, p. 45.

²⁷⁷ *Ibid.*, p. 46.

²⁷⁸ Mate, Reyes, *Medianoche en la historia. Comentarios a las tesis de Walter Benjamin «Sobre el concepto de historia»*, .op. cit., p. 231.

²⁷⁹ Palabras de Nietzsche en *Fragments póstumos sobre política* (trad. J. E. Esteban Enguita, Trotta, Madrid, 2004, p. 86) que recoge a pie de página Reyes Mate: «[Podemos] comparar la noble cultura con un vencedor sediento de sangre que en el cortejo triunfal lleva atados a su carro a los vencidos como si fueran esclavos. Una fuerza piadosa le tapa la visión de modo que, aunque casi aplastados por las ruedas del carro, puedan gritar “dignidad del trabajo”, “dignidad del hombre”», *Medianoche en la historia. Comentarios a las tesis de Walter Benjamin «Sobre el concepto de historia»*, .op. cit., p. 140.

²⁸⁰ «Por eso el materialista histórico toma sus distancias en la medida de lo posible. Considera tarea suya cepillar la historia a contrapelo», son las dos últimas frase de la *Tesis VII*, en Reyes Mate, *op. cit.*, p. 130.

²⁸¹ *Ep*, p. 46.

²⁸² *Homo atomicus*, *op. cit.*, pp. 203 y 204.

mal una obra mimética al uso, de ahí la imagen al presentar el ciclo grotesco con H. A. Murena soñando monstruosidades sobre los manuscritos de «El sueño de la razón». Fernando Aínsa propone una analogía paralela viendo al novelista como un poseído por el alma del Bosco afanado en no borrar su mueca de *amabilis insania*²⁸³. En cualquier caso, la estampa refleja un Murena filósofo de la historia que teorizó asistemáticamente desde un prisma religioso y construyó mundos narrativos fieles a la falta de coherencia sistemática de su ensayística, en busca de un renacer en *Epitalámica*. Una ficción en la que, agazapada bajo la escritura grotesca, la teología, pequeña, fea y recelosa de su invisibilidad sostiene el discurso otorgando sentido desde la ironía que persigue superarse a sí misma (*piadosamente*) - una mirada a un mundo redimido- al aparente pandemónium delineado en las historias.

En la redención de los hijos, África y Ludovico, se escenifica un mundo que es tanto caos como nihilismo, donde no hay señal que otorgue sentido al engrandecimiento de la sombra, «¿qué señalan? ¿Se trata de un ave final que anuncia “*la città dolente*”, o de un ave pasajera, tras la cual volveremos “*a riveder le stelle*”? ¿Y qué debo hacer? ¿Debo combatir? ¿Debo resignarme?»²⁸⁴. No hay resignación en este canto de epitalamio. La recurrencia al origen puede agarrarse como la señal que se busca; el Génesis acompaña a los protagonistas como su verdadera *sociodicea*, que incluye el fin -lo llevan marcado en sus nombres-, seres del Paraíso tras la Caída, con la carga de la concupiscencia y la necesidad de ganarse el sustento, piedra y barro, «porque polvo eres y al polvo tornarás».²⁸⁵

El fango del que el hombre está hecho, el impulso tanático, *the buttock of shadow*, o como quiera llamárselo, esa tenebrosa complicidad con lo informe que hay en toda criatura, hacen que en general la conversión hacia la bestia resulte no solo posible, sino también aceptada, al principio, y celebrada²⁸⁶.

El uso secular de los relatos bíblicos despoja las historias de propósitos místicos. Con esta operación, cree el escritor, por desaparecer el misticismo transformador buscado en los relatos originales y desfigurarlos -figurando un nuevo mundo- desvelamos el rostro de hueso de lo que parecía un final festivo con banquete de aves.

²⁸³ Aínsa, Fernando, «La lascivia del infierno cotidiano» *op. cit.*, p. 28.

²⁸⁴ *Homo atomicus, op. cit.*, p. 85.

²⁸⁵ Génesis, 3, 19, *La Biblia de Jerusalén*, Desclée de Brouwer, Bilbao, 1966, p. 14.

²⁸⁶ *Homo atomicus, op. cit.*, p. 83.

3.3 Dominio

La segunda novela del ciclo grotesco es *Polispuercón*. El narrador se presenta contando que, debido a la enfermedad, descubre un nuevo mundo; comprueba que la antropofagia, la cacería de otros humanos en los bosques aledaños, el derecho de pernada en sus tierras, son prácticas comunes, y duda de la normalidad de tal estado de cosas. La enfermedad le lleva a pensar, actividad que desconocía hasta el momento, y determina cambiar el orden de las cosas desde la base. Al conocer al militar Polispuercón, decide que este será la encarnación de su planeada revuelta; su nuevo caudillo los liberará del yugo milenarismo racional a través del culto al pie, que no engaña. Se toman medidas concretas, como mantener las categorías de amo y esclavo pero siendo temporales e intercambiables; o trastocar las seculares categorías familiares a través de la variación de funciones por periodos. El personaje-narrador ha de lidiar, por un lado, con traiciones de sus compañeros en el gobierno, que intrigan para robarle su influencia sobre el dictador; por otra parte, las estratagemas de su familia, envidiosa de su nueva posición. La gran innovación en la búsqueda de la felicidad del pueblo consistirá en la pérdida del valor de la palabra, obligando a cada individuo a hablar en su propia y personal lengua, consiguiendo de esta manera la incomprensión absoluta entre los ciudadanos. El silencio al que aboca esta revolución impide las sediciones y problemas varios para el gobierno. Polispuercón muere a manos de una de sus amantes, y el protagonista queda como único vencedor porque sigue confiando en la razón mental.

En un baile organizado por el gobierno, con el poder consolidado y antes de la muerte de Polispuercón, los invitados pululan en torno al caudillo y su consejero (el narrador). Los asistentes están obligados a seguir los pasos del Vals del Sable, sorteando dieciséis espadas que cuelgan del techo, y moviéndose sobre una pista resbaladiza por la sangre que ya se ha vertido²⁸⁷. El éxito de la fiesta cifra la excelente aceptación del pueblo a la política del dictador; el estado totalitario ha logrado ganar la estabilidad deseada para continuar con el proyecto de felicidad universal emprendido por el gobierno. El control justificado por el bien general, la felicidad de todos bajo un único dominio, supone el eje vertebrador del buen funcionamiento del país, y alguien debe ejercer esa dominación. Max

²⁸⁷ *Polispuercón*, Sudamericana, Buenos Aires, 1970, p. 94. (*Pol* a partir de ahora en las notas a pie).

Weber subrayó la relevancia del término *dominio* (*Herrschaft*) para plantear como imperativo ético cuestionarse las consecuencias de este dominio en la sociedad capitalista²⁸⁸.

Una de las primeras medidas del nuevo régimen de Polispuercón pasa por la clasificación exhaustiva de la población con categorías útiles para su control: sospechoso por sus dedos separados; presuntuoso por el empeine alto; vanidosa por calzado estrecho y chismosa por el dedo gordo; callos de resentimiento, del glotón, del pesimista; o linfáticos los de pie pánfilo y regordete²⁸⁹. El dominio difumina y disuelve diferencias para lograr una identidad de todo que termina clasificándose en Género y Especies²⁹⁰. Frente a poder, dominar conlleva subsumir lo singular en el concepto, lo cual concluye en una realidad donde los individuos se separan por diferencias meramente cuantitativas²⁹¹.

Desde Weber, la noción de *dominio* tiñe cierta corriente de pensamiento crítico, como recuerda Murena en 1970, citando a miembros de la Escuela de Fráncfort²⁹². Hay, según Murena, un «poder malo» que se extiende como administración omnívora y que conduce a la desdicha radical,

Weber entendía que, dentro del proceso de racionalización y burocratización que la tecnocracia impulsa en forma irreversible, el capitalismo representa un estadio definitivo, que abarca incluso al socialismo, pues el único efecto que este lograría sería llevar al extremo la burocratización²⁹³.

La denuncia del autor al totalitarismo latente en la mecánica capitalista toma cuerpo en esta fábula al desvelar la irracionalidad del mundo cuando logra lo que el pensamiento negativo ansía: demostrar que la razón vuelve a lo que fue en el origen, y denunciar el «terror a la

²⁸⁸ Raymond Aron puntualiza que Max Weber introduce el concepto *Herrschaft* después del de «potencia», «Un individuo tiene potencia, en una relación social, en cuanto tiene una posibilidad de imponer su voluntad a otro o a otros, incluso contra la voluntad de este o de estos, cualquiera que sea la razón de esta posibilidad. [*Herrschaft* implica] el hecho de mando y la posibilidad de que lo obedezcan tales o cuales personas. [...] aquel que impone su voluntad recurre al mando y espera la obediencia. El dominante no es cualquiera que tenga obediencia. Es preciso que la relación de potencia se establezca para que el sujeto de esta relación mande a los que son los objetos. Es preciso que este sujeto esté seguro de su derecho o de su capacidad de exigir y de obtener la obediencia», «Macht, power, potencia, ¿prosa democrática o poesía demoníaca?», Aron, Raymond, *Estudios sociológicos*, trad. Rosendo Ferrán, Austral, Madrid, 1989, pp. 60 y 61.

²⁸⁹ *Pol.* p. 30

²⁹⁰ Trías, Eugenio, *Meditación sobre el poder*, Anagrama, Barcelona, 1977, p. 24.

²⁹¹ *Ibid.*, pp. 24 y 25. Trías relaciona la filosofía del concepto y las ideas atomistas de Demócrito, llamando la atención por las concordancias con el mundo ideal platónico: «[...] La sociedad que esa filosofía avala es [...] una sociedad en que al dominio del concepto sobre lo singular se corresponde la reducción de este a átomo. En el que la relación fluida y siempre plenaria entre los singulares —que son de hecho relaciones de estructuras de poder, nunca “individuos”, “sustancias”— queda convertida en la relación rígida y mecánica entre átomos que flotan en el vacío».

²⁹² Murena, «*Herrschaft*», en *Urogallo*, n.º 5 y 6, octubre-noviembre-diciembre, 1970, pp. 27 y 28.

²⁹³ *Ibid.*

disolución de la persona en un mundo aún no humano, terror ahora ante la misma amenaza que esgrime la barbarie de la supercivilización»²⁹⁴.

Polispuercón aparece como prolongación del ciclo «El sueño de la razón» aunque de lectura por completo independiente, avisa la editorial al posible lector²⁹⁵. El gesto de vincular la novela a la anterior avisa de la prosa grotesca con la que se enfrenta el lector. El grotesco ciertamente es la clave dominante de la narración, pero, dicho esto, el paso siguiente consiste en dilucidar cuál es la realidad que se pretende alegorizar por medio de los espejos deformantes. Por ello, cuando Murena opta por un marco genérico catalogable como «histórico», hemos de indagar en la distancia que media entre la historia narrada y el mundo extratextual, y preguntarnos de nuevo por la mundanidad de la narración. Desde una interpretación quizá excesivamente superficial, la crítica ha catalogado *Polispuercón* de fábula sobre América, usando el género como advertencia. Es la línea seguida por Eugenio Guasta, para quien el esperpento funciona como referencia en tanto modelo del que tomar distancia una vez se han adaptado algunas de sus características. Si el *Tirano Banderas* valleinclanesco funciona como análisis y profecía a un mismo tiempo²⁹⁶, *Polispuercón* trabaja estos dos campos (la vivisección sincrónica y diacrónica más la proyectiva) en un terreno que acontece paralelamente a la escritura de la obra. El juicio sobre el mundo de la política latinoamericana se torna sentencia sobre el estado del hombre, *ergo* augurio de tiempos aciagos para sus contemporáneos. Así, la mundanidad descansa en la Argentina de 1970, con el mismo escenario convulso que envuelve la publicación de *Epitalámica*, aunque la novela se publica en un momento de especial crispación social, motivada por el secuestro del ex-presidente Pedro Eugenio Aramburu y su posterior asesinato. Dicho acontecimiento lleva a que el presidente Juan Carlos Onganía sea depuesto en junio y se designe en su lugar al general Roberto Marcelo Levingston²⁹⁷. En esta época, la preeminencia de militares como presidentes de nación en Latinoamérica puede ayudar a entender la elección del marco temático de la novela. Los últimos años de la década de los sesenta en Argentina son definidos por algún historiador directamente como tiempos de «república cuartelera»²⁹⁸; años en los que el poder militar acapara gran parte de la escena política nacional, en los que su autonomía en relación al poder civil era toda una institución. Así, el ejército podía

²⁹⁴ *Ibid.* Lionel Trilling se percataba de lo mismo cuando escribe que «[...] es un lugar común del pensamiento contemporáneo que la naturaleza toda del hombre está en peligro de ser brutalizada por el intelecto», *La imaginación liberal*, trad. Enrique Pezzoni, Edhasa, Barcelona, 1970, p. 322.

²⁹⁵ Contracubierta de *Pol*.

²⁹⁶ Guasta, Eugenio, «Vigencia de una fábula y alegoría de H. A. Murena», *Criterio*, n.º 2282, 2003, p. 230.

²⁹⁷ Romero, Luis Alberto, *Breve historia contemporánea de la Argentina*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 1996, pp. 254 y 255.

²⁹⁸ Seoane, María, *Argentina. El siglo del progreso y la oscuridad (1900-2003)*, Crítica, Barcelona, 2004, p. 108.

permitirse presionar al gobierno de turno para erigir un gobierno conservador a tenor de su ideario, era el «monopolio de las armas»²⁹⁹. Murena mostraba unos años antes, en 1962, su inquietud por este fenómeno que parecía inherente a lo latinoamericano:

América Latina, en la figura de sus sangrientos caudillos, adelantó desde el siglo XIX lo que puede ocurrir cuando el caos se adueña de las estructuras democráticas debilitadas, que fue lo que en este siglo le ocurrió a Europa a manos de los totalitarismos³⁰⁰.

Atentos a esta tendencia, un sector considerable de novelistas del mundo hispano opta por la automarginación mediante la elusión de la acción política en su obra³⁰¹. Si Murena figura en la lista negra de los no comprometidos, su novela de dictador sí aparece indiscutiblemente como un libro «político» en el conjunto de su obra³⁰².

El dictador de Murena pide más locura en sus dominios³⁰³; eso nos cuenta el narrador que como titiritero en la sombra encarna un protagonista poco frecuente en la tradición de este subgénero literario. En *Polispuercón* se cumple con una de las características típicas del personaje: funciona de elemento estructural de la narración; pero, aunque el juego del narrador por momentos semeje al contador de una historia ajena que lo distancia de los acontecimientos que narra, es este mismo quien da sombra a la novela, personifica el carácter nuclear para el resto de los personajes, incluso para Polispuercón. En efecto, las «novelas de dictador» son novelas de personajes, en palabras de Conrado Zuluaga³⁰⁴; y el personaje principal será aquí el propio narrador, el verdadero dirigente que dicta órdenes subliminales al líder oficial. El novelista busca discernir en dos criaturas la concentración de las características de este arquetipo histórico. Para el líder visible reserva la megalomanía, la

²⁹⁹ *Ibid.*, p. 115.

³⁰⁰ *Ensayos sobre subversión*, *op. cit.*, p. 82.

³⁰¹ Lagos-Pope, María Inés, «Actualidad de H. A. Murena en *Polispuercón*, novela de la dictadura», en Minc Rose, S. (ed. Et introd), *El Cono Sur: Dinámica y dimensiones de su literatura*, Upper Montclair, Monclair State Coll., 1985, p. 114.

³⁰² «En una época en que los intelectuales argentinos se prometían realizar una crítica cultural comprometida con la práctica política de izquierda, Murena afirmaba su actividad como una profesión de fe contra el tiempo. Acaso Murena conocía que el amor ideal profesado por intelectuales y artistas hacia una realidad que consideraban demasiado imperfecta no era un buen tónico para soldados, y que esa obsesión por realizar la perfección podía conducir a sangrientas carnicerías en absoluto ideales», «Un lenguaje para la subversión», Adriana Gómez, Margarita Martínez y Juan Pablo Ringelheim, en la Introducción a *Ensayos sobre subversión seguido de El nombre secreto*, Octaedro, Barcelona, 2002, p. 14.

³⁰³ *Pol*, p. 16.

³⁰⁴ Zuluaga, Conrado, *Novelas de dictador, dictadores de novela*, Carlos Valencia, Bogotá, 1979, p. 15. La nómina de novelistas que escogen esta forma de escritura es conocida. Entre otros muchos podrían destacarse, como antecedentes de *Polispuercón*, *Nostromo* de J. Conrad (1904), *Le dictateur* de Francis de Miomandre y *Tirano Banderas* de Valle Inclán (1926); en el ámbito hispanoamericano *El señor presidente* de Miguel Ángel Asturias (1946), *El recurso del método* de Alejo Carpentier (1974), *Yo, el supremo* de Augusto Roa Bastos (1974) y *El otoño del patriarca* de García Márquez, el mismo año.

tanatofilia y la misantropía; en el narrador se concentrarán el mesianismo y el patriotismo salvacionista³⁰⁵.

El espacio en el que se desenvuelve el narrador obedece a leyes dispares a las conocidas aún en las dictaduras más sangrientas pero que, tratándose de un mundo posible, devuelve ecos y referencias de situaciones acaecidas en la Historia reconocida por el lector, la historia del mundo en que vive. Eugenio Guasta percibe esta referencialidad directa, catalogable como mimesis, pues, y por consiguiente, como una forma de realismo que sería susceptible de enmarcarse en la categoría de crónica, crónica desde un código esperpéntico que logra un realismo superior en fidelidad al que obvia la óptica deformante de lo grotesco; mas un esperpento que «no coincide con tal individuo o tal circunstancia»³⁰⁶, que resiste la identificación automática con sujetos o hechos signados por la historia. Topamos con una dialéctica irreconciliable, ya que realidad y ficción combaten sin tocarse, se reflejan –mutuamente– manteniendo un curso paralelo que nunca acaba de cruzarse.

El mundo real alimenta la novela a través de la alusión satírica que vierte a la obra una narración librada de su carácter histórico; es, así, anacrónica aunque -o, *precisamente*, por esa condición, como descubre María Inés Lagos- analiza y denuncia su realidad contemporánea³⁰⁷. El flujo mimético fabrica una zona paralela a la realidad contemporánea y coterránea a Murena. Es imposible evitar reconocer, aun en el mundo independiente de la narración, esta miscelánea de fragmentos extratextuales como los discursos demagógicos de la política, de la pedantería o de los mandarines culturales³⁰⁸, «¿habrá que adelantar ahora la sombría nueva de lo que puede acontecerle a la cultura en comunidades enervadas por la inhumanidad de la política y la tecnología?»³⁰⁹. Esta historia novelesca refleja la realidad, como prueban las reminiscencias que se despiertan en el lector contemporáneo, «pero lo que se recuerda o reconoce pertenece a otra realidad, y desde aquel ámbito viene a componer otra representación bajo leyes nuevas»³¹⁰. Revolución y reacción se funden después del proceso de inversión para entregar al lector una distopía presentada por el narrador como la utopía que ha encontrado por fin dónde materializarse³¹¹. Otra operación

³⁰⁵ Son las cinco características emblemáticas de una personalidad política déspota según el estudio de Francisca Noguerol Jiménez en «El dictador argentino (Aproximación a un arquetipo narrativo)», *Philologica Hispalensis*, n.º7, 1992, p. 93.

³⁰⁶ Guasta, Eugenio, *op. cit.*, p. 232.

³⁰⁷ Lagos-Pope, María Inés, «Actualidad de H. A. Murena en *Polispuerón*, novela de la dictadura», *op. cit.*, p. 119.

³⁰⁸ Guasta, Eugenio, *op. cit.*, pp. 231 y 232.

³⁰⁹ Murena, *Ensayos sobre subversión*, *op. cit.*, 82.

³¹⁰ Guasta, Eugenio, *op. cit.*, pp. 231 y 232.

³¹¹ Guillermo García, en el artículo ya citado sobre la ciencia ficción en Argentina, considera que existe una intención de quebrar la noción misma de racionalidad en estos textos que describen ciudades fantásticas o sociedades extrañas, (p. 324); por otro lado, «[...] la anticipación implica el reverso del recurso histórico [...]»

propia del Murena deformador de estos años: alegoriza el poder absoluto mientras caricaturiza la revolución que ha de llevarse a cabo para lograr el deseado dominio³¹².

3.3.1 Protección

¿A quién entre los hombres le es lícito arrogarse el derecho de ejercer el poder sobre los hombres? La verdad es que a nadie. Invirtiendo el aforismo de Lord Acton, resulta dado afirmar que nadie es suficientemente puro para ser digno de ejercer siquiera el más mínimo poder y que cuanto mayor es el poder menos digno de ejercerlo es nadie. Pero alguien debe gobernar: he ahí el drama ético que el hombre conoce bajo el nombre de política³¹³.

Alguien debe gobernar y, consecuente con su misión, Polispuercón ordena a su equipo aumentar la dosis de locura a los embates de caos fruto del pensamiento para, de este modo, alcanzar la vigilia que la razón entorpece³¹⁴. Esta «locura» supone el paso previo al resurgir de lo que Murena llama «Prehistoria», estadio que amenaza a toda comunidad no constituida sanamente, «doloroso síntoma y desagradable índice de la enfermedad pasada y presente de la sociedad»³¹⁵. Acto seguido, dejar atrás una sociedad mortecina requeriría, según el dictador, multiplicar sistemáticamente la anarquía como vía de esterilización del Estado putrefacto. La vuelta a un estadio prehistórico despejaría el horizonte para un nuevo despertar al romper los lazos con una Historia que oprime.

Pero es el mismo narrador quien verdaderamente se arroga la función de gobernante en aras de la felicidad del pueblo, de la patria³¹⁶, es él quien invierte el aforismo de Lord Acton, el poder se da cuando hay quien lo detente, alguien debe encarnarlo. Este narrador pertenece a una familia de políticos, ha sido criado en la dinámica histórica de asaltos ilegítimos al poder:

Me había criado, por ejemplo, a través de la experiencia de los golpes de estado, en la que figuraba un año con diecisiete golpes triunfantes y un mes con tres gobiernos simultáneos, [...]. Semejante movimiento, que incluía batallas con ametralladoras en las calles, proclama tras proclama, incendios, fusilamientos y marchas y contramarchas de tropas, además de sensacionalmente divertido, lo confieso, me parecía a mí índice de la fabulosa reserva de estadistas con que la nación contaba, cada uno de ellos ansioso de sacrificarla para guiarla, bien que en ciertas ocasiones me hubiese llamado la atención la serie de rugidos con que algunos de aquellos estadistas sustituían la expresión hablada³¹⁷.

se narra el futuro como si fuera el pasado» (p. 326), esta última observación se vuelve difícil de aplicar a *Polispuercón* porque no existe referencia del tiempo histórico en que transcurre la narración; con todo, desde el prisma de la recepción como *u/dis-topía* es válido tomar la novela como una descripción en pasado de un posible futuro. Para Guillermo García, entonces, siguiendo las teorías clásicas del género, la ficción se desenvolvería entre su papel político y moralizante, señalando defectos al magnificarlos; García, Guillermo, *op. cit.*, p. 326.

³¹² Lagos-Pope, María Inés, «Actualidad de H. A. Murena en *Polispuercón*, novela de la dictadura», p. 118.

³¹³ Murena, *Homo atomicus*, *op. cit.*, p. 53.

³¹⁴ «La razón ha sido el gran engaño de la humanidad, inventada por malvados que quisieron mantener a los pueblos esclavizados y enloquecidos. Pero a locura locura y media» *Pol*, p. 26.

³¹⁵ *El nombre secreto*, dentro de *Ensayos sobre subversión*, *op. cit.*, p. 151.

³¹⁶ *Pol*, p. 8.

³¹⁷ *Ibid.*, p. 12.

De repente despierta a una realidad que siempre le ha rodeado como normal para percatarse de su rareza, ve extrañado a niños y ancianos sirviendo de esclavos y cacerías de humanos en los bosques, la sociedad que conoce hasta el momento de su revelación se le presenta completamente corrompida. Siente la llamada de la responsabilidad hacia los otros, siendo los otros en este llamado todos, hasta los sometidos. Los drásticos cambios de liderazgo indican los intentos de *prehistorizar* para recomenzar, aunque el pueblo no ha dejado su condición de casta inferior. Cada uno de los caudillos que asalta el poder busca la destrucción del estado anterior y empezar de cero, pero no pasan de «saltos cuantitativos», como los de Juan Manuel de Rosas a Juan Carlos Onganía pasando por José Félix Uriburu y Juan Domingo Perón³¹⁸. La ausencia de *calidad* o de trascendencia requerida para estas revoluciones que ciertamente buscan un cambio obedece a la falta de lo que Murena denominó *mundus*. En un ensayo de 1970 el novelista se extiende sobre este concepto, crucial a la hora de interpretar su filosofía de la historia.

Frente a la *quimera* se constituye ese lugar donde anida el origen, el *mundus*, «el vientre, el *locus genitalis* maternal, la *matrix* de la que depende la existencia misma de la ciudad», sentidos que coinciden en la idea de fundación³¹⁹. Hay *mundus* interno y externo; el primero, necesario para expandirse humanamente en la tierra y, el interno, para habitar humanamente en el hombre. El europeo que ocupa América ha dejado atrás esta idea de fundación sacrificándose por completo a la quimera de la razón, viviendo trivialmente, carcomido por la irrealidad, una vida utópica³²⁰. El escritor de *El nombre secreto* se convence de la insustancialidad de la vida americana cuando advierte que sus fundadores desembarcan motivados por la *ratio* de la fiebre del oro, sin un deseo auténtico de lidiar con la naturaleza (con «las potencias de la creación y la destrucción»³²¹) y fundar cimientos para una nueva civilización, cimientos que requieren de la resistencia que falta «cuando se elude lo profundo»³²², y que sin ellos hay *campamento* y no ciudad; se mueven como aventureros sin olvidar nunca la vuelta a casa, la patria ultramarina.

Pero ocurre que esas ensoñaciones de una vida pasada y futura en la patria ultramarina conforman el presente de una vida americana, la cual se convierte así en fantaseo irresponsable, salvo en lo que concierne al oro³²³.

³¹⁸ *El nombre secreto*, dentro de *Ensayos sobre subversión*, *op. cit.*, p. 152. José Félix Uriburu (1868-1932) fue el primer Presidente de facto de la Nación Argentina de 1930 a 1932.

³¹⁹ *El nombre secreto*, dentro de *Ensayos sobre subversión*, *op. cit.*, p. 144.

³²⁰ *Ibid.*, pp. 145 y 146.

³²¹ *Ibid.*, p. 146.

³²² *Ibid.* 146.

³²³ *El nombre secreto*, dentro de *Ensayos sobre subversión*, *op. cit.*, p. 146.

Por eso, con el tiempo, la nostalgia del origen metropolitano muta en quimera sobre uno mismo en la tierra presente. Para dar espacio a las quimeras estallan revoluciones protagonizadas por estos que siguen siendo «aventureros» buscando el momento anterior a la historia para empezar de nuevo, aunque

[...] el aventurero afronta esta verdad ineludible al descubrir que uno a uno se estrellan contra la realidad esos locos proyectos a los que se ha lanzado tras comprobar que el oro no existe y que desdichadamente no puede volver a la patria ultramarina³²⁴.

El narrador y verdadero artífice de la revolución, que aún es proyecto en el capítulo II, nos deja claro que se cuidará de «malbaratar el sistema»³²⁵; elegirá concienzudamente al dirigente adecuado para su proyecto de proteger la patria al calor de la felicidad. Encuentra a alguien que dista del perfil de aventurero, también militar, pero poco proclive al fantaseo que, para Murena, practica ese revolucionario prototípico en América cuando falta el *mundus* metropolitano. Algo hay que hacer para lograr la felicidad del pueblo, y en los arranques elucubradores del narrador martillean palabras como «liquidación», «solución» o «salvación»³²⁶. Juntos, y manejando él las riendas del que es cabeza visible, se esfuerzan en el ejercicio de pensar, tarea de la que carecen de práctica por no pertenecer a la clase de los villanos. Buscan diseñar una hoja de ruta en su nuevo gobierno que para sorpresa de sus súbditos sigue sin dar muestras públicas en forma de mitin o comunicado de cualquier clase. Es un silencio planeado por Polispuercón y su consejero; porque la gente espera el acostumbrado discurso, sospechan por el mutismo inopinado que algo extraño está pasando. El narrador razona:

Estaban amedrentados. Y yo no me sentía dispuesto a calmarlos de nuevo con mentiras. Quería crear para ellos un mundo nuevo y ¿no es el temor lo primero que debe haber existido en el mundo, aquello de lo que nació después el resto? O sea que necesitaba que temiesen³²⁷.

Una vez que la atmósfera de inquietud se estabiliza el gobierno se pronuncia por fin a través de las ondas radiofónicas con el mensaje «Los pies, los pies, los pies. Los zapatos. Los pies. Los zapatos. Los pies, los pies, los pies»³²⁸, eslogan, consigna y razón del nuevo estado con que se pretende adormilar a la población en un sueño feliz. La reacción al mensaje continuado a todas horas en cualquier rincón de la ciudad consigue que se reaccione primero con verdadero desconcierto (todos fijaban su vista en zapatos y pies buscando sentido a las palabras recurrentes de la radio) para después caer en la decepción

³²⁴ *Ibid.*, p. 146.

³²⁵ *Pol*, p. 18.

³²⁶ *Ibid.*, p. 14.

³²⁷ *Ibid.*, p. 20.

³²⁸ *Ibid.*, p. 21.

(«¿O era que el mensaje no pretendía decirles nada? En tal caso ¿por qué les decía algo?»³²⁹). De la mezcla de respeto y desconcierto por lo críptico del mensaje se pasa a la broma, haciendo circular chistes con las extremidades inferiores como objeto de sorna. La revolución *prehistórica* que pergeñan narrador y dictador se prepara con las armas de la propaganda, mensaje «maligno» por oponerse a la auténtica comunicación. Murena ataca los usos propagandísticos como vías de extender la revolución, son palabras que se adueñan de la criatura, la alienan al inculcar una imagen única y fija por medio de simples fragmentos de comunicación³³⁰. El pie y los zapatos, nada más, son retazos ínfimos de la realidad infinita; que el mensaje se componga de un jirón microscópico como tal significa para Murena violentar al receptor: «La propaganda sabe que presentar una imagen fija como única es un fraude y un crimen contra el fluir infinito de la vida»³³¹. Así es para el narrador, que nos describe cómo era la voz que propagaba este mensaje (masculina, casi neutra, aunque con autoridad), «[...] si bien la vida en apariencia no cambió, quedó traspasada por zapatos y pies»³³² que van convirtiéndose en la única realidad en la que merece la pena apoyarse. La culpa del usuario de estas armas radica en ser consciente del sesgo drástico del mensaje y de la consiguiente riqueza que elimina en su delimitación; anida pues en el propagandista el miedo a que el resto de la realidad pueda cautivar al receptor, para quien la esconde violentamente.

La propaganda, en realidad, persigue y obtiene en sus clientes un *conformismo*, pero no una *creencia*. La creencia surge de lo interno, mientras que la propaganda, procedente del exterior, se limita a doblar o enervar las voluntades que se le oponen, a fin de que se le *con-formen*³³³.

La crónica del narrador al detallar esta fase de su plan informa de lo útil de la caricatura para los súbditos a quienes se dirigía el mensaje; el periódico principal opta por publicar viñetas con los chistes que rondan entre los ciudadanos buscando digerir el absurdo del mensaje. Ante esto, el narrador colige que, aunque pueril e inofensiva, la caricatura «[...] ofrecía la oportunidad de un nuevo esclarecimiento»³³⁴. Relata asimismo que el mensaje convertido ya en ruido de fondo ha sido tan continuo que cuando deciden dejar de transmitirlo se desencadena una crisis nerviosa colectiva. La primera manifestación verbal de los dirigentes, desde su absoluto carácter huero, se convierte en indispensable en

³²⁹ *Ibid.*, pp. 20 y 21.

³³⁰ *Ensayos de subversión, op. cit.*, p. 109.

³³¹ *Ensayos de subversión, op. cit.*, p. 109.

³³² *Pol*, p. 21.

³³³ *Ensayos de subversión, op. cit.*, p. 110. (Cursivas de Murena).

³³⁴ *Pol*, p. 22.

el plan de protección de la patria, «El pie o mensaje, dijeron, cualquiera fuese su significado, resultaba fundamental para el bienestar de la población»³³⁵.

[...] y como el mensaje se había convertido en lo más importante de sus vidas, perdieron la ilusión de hablar, cayeron en un mutismo solo quebrado por monosílabos y aureolado por la incesante salmodia. Pero el mutismo empuja fatalmente a la acción³³⁶.

El balance del cronista, lejos de ser lo que parece, funciona más como juicio piadoso que como sorna irónica. A la concentración de una multitud ante el palacio exigiendo parlamentar, este reacciona así, sin obviar la apostilla de aparente *stacatto*:

¡Parlamentar! ¿De cuándo acá? Permanecieron allí sin éxito, muy quietitos, con el sudor chorreándoles por las caras, hasta que el sol amenazó fulminarlos: se marcharon arrastrando los pies. Poco interesante³³⁷.

En sus gestos de singular paternalismo, el narrador constata sin pudor su preocupación por otras crónicas. Nos cuenta que ha investigado en los archivos con los que se había *reconstruido lo mejor posible* la historia humana³³⁸. Con esta confesión, la de haber necesitado recorrer los archivos con el fin de instruirse, trasluce a su vez qué pretende con la narración que apenas inicia: ha de reconstruir el momento en el que se deshace y vuelve a montar una sociedad. En dichas pesquisas se percata de que el sacrificio pasa por indispensable en estas empresas («¡Curioso gusto el del género humano! Sin embargo, así era»³³⁹), y comprende asimismo el sentido de dominación y protección inherente a la operación martiroológica: el intercambio implícito en el sacrificio advierte que todos los implicados salen ganadores en virtud justamente de ese intercambio, por lo cual, nada es realmente sacrificado, convirtiéndose lo que en principio parece un ejercicio religioso en una astuta operación de interés. Esta es la idea de Theodor Adorno sobre los tratos de Odiseo con los dioses; para el francfortiano, el héroe no cree en absoluto en la magia del gesto ritual al reírse de la divinidad con la impostación³⁴⁰. El sacrificio, y el martirologio, pierden su carácter sagrado en la incredulidad o el ateísmo; justamente son esos los desaires que denuncian los primeros detractores del régimen de Polispuercón, miembros de las

³³⁵ *Ibid.*, p. 23.

³³⁶ *Ibid.*, p. 23.

³³⁷ *Ibid.*, p. 23.

³³⁸ *Ibid.*, p. 24.

³³⁹ *Ibid.*, p. 24. Es evidente el eco de la tesis de *Totem y tabú* de Sigmund Freud, y del posterior desarrollo de René Girard en *La violencia y lo sagrado*: toda sociedad se funda sobre un crimen. Quizá es en *El chivo expiatorio* donde René Girard ofrece una explicación del sacrificio complementaria a la de Theodor Adorno. Refiriéndose a las grandes persecuciones colectivas observa Girard que suelen acaecer en momentos de crisis en los que, perdiéndose la noción de lo social, se deriva «el fin de las reglas y de las “diferencias” que definen los órdenes culturales» (p. 22); así pues, los perseguidores, que no solo son los detentadores del poder institucional «[...] acaban por convencerse de que un pequeño número de individuos, o incluso uno solo, puede llegar pese a su debilidad relativa a ser extremadamente nocivo para el conjunto de la sociedad», (p. 25), *El chivo expiatorio*, trad. Joaquín Jordá, Anagrama, Barcelona, 1986.

³⁴⁰ Adorno, T. Wh., *Dialéctica del iluminismo*, *op. cit.*, pp. 67 y 68.

«Iglesias Persistentes», culpables en su indignación de asesinar a un guardia y erigir al primer mártir del gobierno del pie³⁴¹.

Todos los sacrificios de los hombres, ejecutados según un plan, engañan al dios al que son destinados: lo subordinan al primado de los fines humanos, disuelven su poder; y el engaño en relación al dios se trasmite insensiblemente en el que los sacerdotes incrédulos cumplen en perjuicio de la comunidad pía³⁴².

Eran necesarios más sacrificios en forma de mártires, por el bien de todos, y el gobierno manda detener y ahorcar a treinta y tres líderes sindicales precisamente por inocentes. La decisión de exhibir los cadáveres en la plaza principal lleva a que la población asustada se encierre en sus casas. El narrador cree que ha llegado el momento en que deben nacer como dirigentes, él y Polispuercón, y dar salida finalmente a una era distinta, la era de la felicidad del pueblo.

La crónica de las andanzas de Polispuercón (relato más cercano a la descripción del ascenso al poder del narrador) ha bebido del pasado en pos de la felicidad, por eso rebusca en los archivos, quiere conocer la manera en que se ha desarrollado la historia, dónde se han equivocado antes. En su historia, en la representación del pasado (en la *reconstrucción* de la felicidad) «vibra inalienablemente la de redención»³⁴³. No es casual que la novela comience con el descubrimiento del sufrimiento de los oprimidos, hecho que carga de responsabilidad al protagonista. Es a partir de ese momento cuando debe satisfacer el deseo de mejorar la situación del país reparando el daño infligido durante generaciones. Al hilo de la *Tesis II* de Walter Benjamin, Reyes Mate considera que el desmesurado término de redención se justifica en el derecho a la felicidad de lo frustrado³⁴⁴, así el artífice de la nueva revolución busca el bien para los que ha visto desde su infancia como siervos naturales. Aun considerando habitual estar rodeado de otros humanos como esclavos informa de los gestos de estima hacia ellos y de sus instantes de confusión. Como ejemplo, recuerda el día en que su tío Celebrás corta un trozo de nalga de uno de estos sirvientes para comérselo y cómo llora el hombre que es cercenado³⁴⁵. De igual manera ocurre con las cacerías de humanos por los bosques o con el derecho de pernada ejercido por su tío Ajaj: suponen oportunidades que enfrentan al protagonista con las reacciones de los otros, gestos que, cuando menos, le parecen equívocos. La familia, a sus dudas, responde con total convencimiento:

³⁴¹ *Pol*, pp. 23 y 24.

³⁴² Adorno, T. Wh., *Dialéctica del iluminismo*, *op. cit.*, p. 68.

³⁴³ Benjamin, Walter, «Sobre el concepto de historia» (*Tesis III*), *Ensayos escogidos*, trad. H. A. Murena, El cuenco de plata, Buenos Aires, 2010, p. 60. [1ª edición en Sur, Buenos Aires, 1968].

³⁴⁴ Mate, Reyes, *Medianoche en la historia. Comentarios a las tesis de Walter Benjamin «Sobre el concepto de historia»*, *op. cit.*, p. 72.

³⁴⁵ *Pol*, p. 8.

[...] era gente que, como el resto, había tenido su oportunidad en la vida y que la había desaprovechado porque no le interesaba. Que, en suma, quería morir y nosotros incluso les estábamos haciendo el servicio de ahorrarles sufrimientos. [...] Mirando después los esqueléticos cadáveres me decía que realmente nadie podía llegar a ese estado si no era porque deseaba morir³⁴⁶.

Una vez piensa, el narrador descubre que si el desgraciado al que le cortaron un trozo de nalga lloraba era porque le dolía; o que las presas de sus cacerías estaban esqueléticas porque no tenían qué comer. La nueva Historia a que dará paso su particular revolución paradójicamente prohibirá el pensamiento racional al que debe su desvelamiento; en la era de la felicidad del pueblo se postulará que toda la confusión deriva de la cabeza, de sus «ideas, palabras, sueños, humo, tinieblas»³⁴⁷. En consecuencia, entre la subversión propugnada por Murena y la Prehistoria cual *tabula rasa* intuimos un reflejo que no debemos obviar. Si en el «hombre de letras», o su estirpe, descansa la responsabilidad de anunciar el día prehistórico que precede a una nueva historia («Refugiados en sus portales o cumpliendo, ya sus años de aprendizaje en la ruda intemperie, los Baudelaire, los Cervantes, los Ibsen, los Catulo, los Montaigne del futuro aguardan la hora de lanzarse a las aguas para consumir sus fértiles naufragios»³⁴⁸), una Prehistoria desconfiada de la razón ilustrada, en el «hombre de estado» que *piensa* intuimos la imagen que devuelve el espejo de una razón *estatarizada*. Una razón que aborta la utopía secreta latente en sus orígenes, para funcionar como «ciencia sistemática [que] anula, junto con las diferencias, también y precisamente el interés común. Esta razón no admite otras calificaciones que no sean las de las clasificaciones de la actividad social»³⁴⁹. Las buenas intenciones del narrador son tan legítimas (para este) cual las de los letrados subversivos tal como deben ser para Murena. El sátrapa de *Polispuercón* es piadoso, y como su asesor, quiere el bien y la felicidad de la patria, de su Estado.

Esta novela se desarrolla en la identificación perversa del consejero de un dictador con el hombre de letras paradigmático descrito en *Ensayos de subversión*. El intelectual de Murena, más que poder, riquezas, placer o reformas sociales persigue la regeneración del género humano; ya se ha sumergido en sí mismo para descubrir un «delincuente de rostro atroz»³⁵⁰, los mismos que ve alrededor. El consejero del sátrapa por su lado, como el letrado subversivo que también ha viajado dentro y fuera de sí, empuñará la «armas de la luz» cuando descubra qué significa pensar, aunque, por el desgarró de la marca grotesca, las resoluciones en la novela sean al cabo las de una dictadura sangrienta donde se exhorta a

³⁴⁶ *Ibid.*, p. 9.

³⁴⁷ *Pol*, p. 26.

³⁴⁸ *Ensayos de subversión*, *op. cit.*, p. 44.

³⁴⁹ Adorno, Th. W., *Dialéctica del iluminismo*, *op. cit.*, p. 105.

³⁵⁰ *Ensayos de subversión*, *op. cit.*, p. 38.

abandonar el pensamiento, esa luz. El hombre de letras y el narrador de *Polispuercón* son ambos portavoces igualmente y, por ello, protectores: «Es el portavoz, el precursor de otro reino, de una sociedad con cuya imagen implícita hace sin cesar presión sobre la sociedad presente para abrirle paso»³⁵¹; es más, las dos figuras se postulan como héroes de aventuras (que esconde el prototipo del individuo burgués) proporcionando el modelo prehistórico propio de un nuevo comienzo³⁵². Los hombres de letras y su conciencia política formada en el estudio son potenciales caudillos, según la revisión histórica de Germán Arciniegas: «la revolución fue un ensayo intelectual que acabó siendo ensayo armado»³⁵³.

Pero la Prehistoria encierra también un carácter positivo, que «en la práctica se traduce en la candidez de la brutalidad con que la Prehistoria procede siempre», y es así porque esa nueva etapa se halla libre de compromisos: aunque Rosas cubra durante lustros de sangre el país, consigue una relativa unión; Uriburu da algún paso en contra del liberalismo; Perón, a pesar de su despotismo, atacó al privilegio; y Onganía emprende la reforma de una administración hundida en la burocracia estéril³⁵⁴. Estos son los saltos cuantitativos, que no cualitativos, propios de la Prehistoria³⁵⁵.

¿Hacia dónde, sin embargo, nos quiere conducir el autor con la portada del libro? La representación del grabado 77 de *Los Caprichos* goyescos quizá escenifique el ideal de felicidad del nuevo gobierno. «Unos a otros» tituló Francisco de Goya la obra donde vemos sometidos y represores gráficamente jerarquizados en una escala de al menos tres categorías: en el centro los que soportan al hostigador que pica desde arriba a un tercero indefenso³⁵⁶. El Protector (Polispuercón, manejado por el narrador) los liberará de la razón³⁵⁷ para lograr un «mundo feliz» como el dibujado por Goya.

³⁵¹ *Ibid.*, p. 39.

³⁵² Adorno, T. Wh., *Dialéctica del iluminismo*, *op. cit.*, p. 60. Queremos hacer notar la diferencia de la versión de Murena: donde él dice «prehistórico», Joaquín Chamorro Mielke dice en su traducción «primitivo», en *Dialéctica de la ilustración*, Akal, Madrid, 2007, p. 57.

³⁵³ Arciniegas, Germán, *Nuestra América es un ensayo*, UNAM, en www.ru.ffyl.unam.mx:8080/bitstream/10391/2997/1/53_CCLat_1979_Arciniegas.pdf, p. 8. La idea que más adelante formula Arciniegas de que «Primero se emancipó la mente, y luego se fue a la pelea» (p. 11) se nos ofrece paradigmáticamente gráfica para ilustrar lo ocurrido al narrador tras enfermar y liberar su mente del cuerpo.

³⁵⁴ *Ensayos de subversión*, *op. cit.*, pp. 151 y 152.

³⁵⁵ Tampoco olvidemos el papel de los intelectuales en bambalinas como fueron los redactores de discursos de golpistas o generales iletrados: Uriburu tuvo a Lugones; Onganía tuvo al cursillista, integrista católico y periodista Mariano Grondona, quien escribió el comunicado del golpe, que leyó Camps, según Seoane, María, *op. cit.*, p. 106.

³⁵⁶ El grabado de 1799 se acompaña del manuscrito del Museo del Prado que reza «Así va el mundo, unos a otros se burlan y tolean: el que hacía de toro, hoy hace de caballero en plaza. La fortuna dirige la fiesta y distingue los papeles, según la inconstancia de los caprichos».

³⁵⁷ *Pol.*, p. 26.

3.3.2 Salvación

Cualquier intento por salir de los límites del propio sujeto preocupándose por el bienestar general toma forma de caricatura, «como un rito que se practica pero sin entender su sentido»³⁵⁸. Parece que el narrador afanado en la búsqueda de la felicidad de los otros conoce esta afirmación, y establece un espacio desplegado desde sus órdenes intermediadas por Polispuercón a los ciudadanos que las deben acatar: «Yo me hallaba ubicado en un discreto rincón, a cierta distancia del protector, [...]»³⁵⁹. Para analizar esta distancia nos basaremos de nuevo en la piedad como prisma para ver más allá de la primera lectura irónica, irremediable apenas chocamos con la cubierta de la novela.

Al poco tiempo de estar en el poder, el protagonista comprueba que el dictador enuncia como suyas ideas que aquel le inculcaba día tras día; ideas que, sin descanso, se exponen al lector como si se necesitase su aprobación, en la redacción de una crónica que funciona también como acta de su buen saber hacer. El narrador confiesa la incertidumbre con respecto a algunas decisiones de su mandato («Al principio estos incidentes me llenaban de dudas. Aún más: me inducían a desesperar»³⁶⁰), pero ante todo desmenuza con detalle los pasos que iba dando en su proyecto de felicidad universal:

Resultaba preciso establecer las variaciones con que la total experiencia del desfile [...] decidimos con Anderer que un equipo de nuestros fotógrafos los siguiese durante una semana [...]»³⁶¹.

Bien. Así las cosas, al aplastarse la conjura de Dadadá y quedar libres los importantes cargos de ministro de Destrucción y de jefe de Policía, [...] consideré que, para beneficio del país la hora de mis tíos había sonado³⁶².

Insisto en que, no obstante tales incidentes más o menos dramáticos, los resultados valieron el esfuerzo³⁶³.

Las guerras, las circunstancias de conmoción nacional, eran ocasiones excelentes para poner en marcha la maquinaria de la justicia³⁶⁴.

Al mediodía el cuerpo entero de ministros me prestó juramento de fidelidad, besándome en forma solemne los abismales zapatos³⁶⁵.

Son las memorias del narrador, una crónica de sus hazañas, o la comparecencia ante un jurado a quien debe justificar su trayectoria al poder. Debemos tener presente que siempre es descarnadamente sincero consigo y con el lector en las decisiones tomadas (ignora los mecanismos de la ironía), las racionaliza por duplicado al narrarlas y se asegura del buen

³⁵⁸ *El nombre secreto*, dentro de *Ensayos sobre subversión*, *op. cit.*, p. 148.

³⁵⁹ *Pol*, p. 94.

³⁶⁰ *Pol*, p. 34.

³⁶¹ *Ibid.*, p. 57.

³⁶² *Ibid.*, p. 66.

³⁶³ *Ibid.*, p. 82.

³⁶⁴ *Ibid.*, p. 110.

³⁶⁵ *Ibid.*, p. 113.

tino de su quehacer. La razón trabaja como instrumento con un rigor reductivo que subordina al sujeto para el que se persigue la felicidad llegando a desintegrarlo: esta felicidad abandona paulatinamente su complemento de sintagma -«de la gente», pasando por el vago «universal», hasta desaparecer-; siendo realmente un anatema con el que es imposible luchar por no concebirse como tal, «La razón se ha convertido en una “finalidad sin fin”, que, precisamente por ello, se puede utilizar para cualquier fin. Es el plan considerado en sí mismo»³⁶⁶. Esta implantación extrema de lo racional recurre a la alegoría de la invalidez física del protagonista, condición desvelada al final del libro cuando se ha ejecutado su plan. Sacralizados como verdadera fuente de razón en detrimento de la cabeza, los pies –precisamente- son inservibles para su apólogo el narrador. La lucidez de este gobernante en la sombra se traduce en la omnipotencia etérea de la razón incorpórea al ser otro, durante la práctica totalidad de la narración, el cuerpo visible del gobierno. María Inés-Lagos descubre en la representación física del personaje principal una llamada de atención del autor, inscrita en la crítica de la razón instrumental de la Escuela de Fráncfort y desarrollada por este en su ensayística: cuando la facultad razonadora elude su contrario, el lado irracional de la condición humana, donde no hemos de olvidar que se incluyen la compasión y otros sentimientos desinteresados, esta razón se encamina a la deshumanización o barbarie³⁶⁷.

Con la *crónica* el narrador esboza el campo de juego para la distancia requerida en su percepción y revisión de la historia que está creando. «Acuciado por la necesidad de inventariar un pasado»³⁶⁸, el cronista quiere *reconocer una historia*, después de revisar las proezas de sus antecesores, los leerá y se leerá desde el ángulo que crea con su escritura. Luis Thonis ve la presunción de una Historia en la crónica, un discurso que la sustenta para no hacerla derivar en lo ficcional³⁶⁹, por eso, recordemos, el narrador consigna para nosotros que tras la epifanía suscitada por la enfermedad buscó ilustrarse en los archivos *de lo mejor posible de la historia humana*. Sin embargo no es el tratado histórico en sentido estricto donde se apoyan los pilares de la historia americana, y así escribe el narrador marcando el relato con su subjetividad aunque el dato histórico supere a las alusiones autobiográficas.

³⁶⁶ Adorno, T. W. y Horkheimer, Max, *Dialéctica del iluminismo*, *op. cit.*, p. 111. Podemos entender «razón» como «búsqueda de la felicidad *con la razón*»; también existen «espíritus antihumanos», dicen los autores, que se caracterizan «por una superioridad bien orientada», en p. 250.

³⁶⁷ Lagos-Pope, María Inés, «Actualidad de H. A. Murena en *Polispuercón*, novela de la dictadura», *op. cit.*, p. 118. El polo contrario de la dualidad que el narrador reprime con su discapacidad física se encarna en Polispuercón y su comportamiento bestial. Lagos-Pope encuentra en el nombre del dictador una combinación de la expresión norteamericana «pólice» como «pig», que evocaría la deformación del ser humano cuando no ofrece resistencia a sus instintos, desbocados sin el freno y consecuente orden racional.

³⁶⁸ Thonis, Luis, «Desde la primera crónica (Acontecimiento y modos de instituir historia)», *La ballena blanca*, n.º3, diciembre, 1997, p. 46.

³⁶⁹ Thonis, Luis, «Desde la primera crónica (Acontecimiento y modos de instituir historia)», *op. cit.*, p. 46.

Entre lo histórico y lo novelesco se escribe una crónica que ensaya³⁷⁰. Este campo de juego, pues, se traza a través de la Historia, es su escritura, sublimación de la ironía que al encarnarse en Historia muta en asidero brindando la piedad, el prefijo *ultra* superador del nihilismo.

Comentando la obra testimonial de Mariano Moreno sobre la invasión de Buenos Aires por los ingleses en 1806, Thonis otorga al testimonio escrito el cargo de juez dador de sentido de la Historia que precede al avatar relatado.

Sin estas referencias [las crónicas], el concepto mismo de historia sería innecesario: podría sustituirse por la ficción que, por ejemplo, contase los hechos antes de que estos hubieran sucedido. [aparte] La crónica de las invasiones de Moreno irrumpe en la zona indecisa de legitimaciones entre la abundancia de la crónica y una historia no escrita de la cual es el primer narrador³⁷¹.

[Moreno] Acusa en su escrito los procedimientos de prueba que la retórica argumenta para instituir la verosimilitud de un caso o se anticipa a la contraprueba de posibles falsificaciones. El aspecto ético del caso recorre la instancia misma del acto de discurso³⁷².

Polispuercón es la voz del hacedor de lo que para el lector supone un mundo infernal. No narra una víctima sino lo que para nosotros es el verdugo. Mas desde la ética del orbe grotesco, tal voz fue, si no víctima, sí sujeto consciente del letal gobierno que regía antes de la revolución, y su relato quiere que se lea como la descripción con la mejor fe de la construcción de un mundo redimido. Por lo cual, continuando con la delimitación del espacio donde el narrador practica su piedad, el consiguiente paso necesita de la percepción de la novela como «fábula filosófica»³⁷³ abandonando la consideración de crónica. Sería como saltar del yo que escribe y se lee a sí mismo al otro que juzga y lee el texto ajeno. Paul de Man descubre en la relación de estos cuatro tipos de *yo* una ventana para encontrar pistas de intencionalidad del autor y su unidad de conciencia literaria³⁷⁴.

Porque hay que superar la ironía, podemos esperar que se anulara a sí misma desde que esta pretendiese interpretar el objeto de burla³⁷⁵. La ironía no interpreta; por eso, o la crítica no es intérprete (como se espera), o la crítica, lejos de irónica es piadosa, e *histórica*. Tal es así que la ironía, cautiva de su propia forma, nunca se deshizo del autoritarismo esencial que la informó hasta que con la decadencia burguesa recurrió a las ideas de

³⁷⁰ [...] la historia pasa a ser un género demasiado académico y clásico para recoger escenas tan violentas como las que cubren de sangre, lágrimas y lodo las jornadas trágicas de algunas repúblicas. Es más fácil pintar estas cosas en novelas que en textos ceñidos a la prueba documental. [...]. Y, sin embargo, aun sobre la novela surge el ensayo. [...], Arciniegas, Germán, *Nuestra América es un ensayo*, UNAM, *op. cit.*, p. 12.

³⁷¹ Thonis, Luis, «Desde la primera crónica (Acontecimiento y modos de instituir historia)», *op. cit.*, pp. 46 y 47.

³⁷² *Ibid.*, p. 47.

³⁷³ Es una categorización de Lagos-Pope, «Actualidad de H. A. Murena en *Polispuercón*, novela de la dictadura», *op. cit.*, p. 120.

³⁷⁴ De Man, Paul, «Ludwig Binswanger y la sublimación del yo», *Visión y ceguera*, *op.cit.*, p. 49.

³⁷⁵ Adorno, T. W., *Minima moralia*, *op. cit.*, p. 211.

humanidad, al tipo de Historia que no permitía reconciliarse con lo existente y su conciencia. Además, porque la sátira necesita un apoyo, el sustento ofrecido es el de la piedad histórica que el narrador construye con su crónica y el autor con su prosa satírica que libera las fuerzas que emanan de la ruina³⁷⁶. Murena y Adorno confluyen en su visión esperanzadora necesitada de la destrucción como estadio y, en consecuencia, reivindican el paso siguiente. Ambos consideran que ese debería ser hoy el único objeto digno de la ironía (la ironía misma); este ataque acabaría con ella al dejarla sin base, volviendo la operación imposible. Por ello, la Historia, para y desde las víctimas. Es lo que hace «El sueño de la razón» con el embate de ironía al arte irónico: desembocar por fin en la piedad apelando a lo histórico y al concepto que lo constituye³⁷⁷.

Contra la cruenta seriedad de la sociedad total, que ha incorporado la instancia que se le opone como la inútil protesta que antaño la ironía reprimía, solo cuenta la cruenta seriedad de la verdad instalada en el concepto³⁷⁸.

Pero la búsqueda de la salvación a partir de lo que supone creación de un discurso hipostasia irremisiblemente en monología. Paradójicamente el relato que justifica los actos buscando la felicidad de todos emana de un solo sujeto, subjetivado hasta la quintaesencia del egoísmo y la megalomanía. Como la revolución consiste simplemente en invertir el orden del momento, este planteamiento traducido en carnavalesco por el lector es legítima ideología para el narrador que plantea el proyecto. Por eso, lo que hemos llamado crónica, o fábula, según la perspectiva que empleemos, se caracteriza también cual discurso del héroe sobre sí mismo y sobre el mundo, «La vida personal se vuelve singularmente desinteresada y basada en los principios ideológicos, el pensamiento ideológico superior se hace íntimamente personal y apasionado»³⁷⁹.

La tipificación de los personajes de «El sueño de la razón» apoyada en sus nombres, resalta al narrador de la segunda novela que se mantiene anónimo hasta el final, apartándose de la grotesca simplificación del resto de las criaturas (símbolos de «títeres cachiporra» los llamó Fernando Aínsa³⁸⁰). Este personaje goza de la complejidad de matices de los otros narradores que ejercen de demiurgos desde su altura extradiegética. Los seres simples que abundan como comparsas en las cuatro novelas viven en una esfera diferente a

³⁷⁶ «Toda sátira es ciega para las fuerzas que se liberan con la ruina. De ahí que la completa decadencia se haya servido del poder de la sátira», Adorno, T. W., *Minima moralia*, *op. cit.*, p. 213.

³⁷⁷ Continuamos con las palabras de Adorno: «El medio de la ironía –la diferencia entre ideología y realidad– ha desaparecido, y esta se resigna a confirmar la realidad haciendo un simple duplicado de la misma. [...] No hay fisura en la roca de lo existente donde el irónico pueda agarrarse», *Minima moralia*, *op. cit.*, p. 213.

³⁷⁸ *Ibid.*

³⁷⁹ Bajtín, Mijail, *Problemas de la poética de Dostoiévski*, *op. cit.*, pp. 112 y 113.

³⁸⁰ Aínsa, Fernando, «La lascivia del infierno cotidiano», *op. cit.*, p. 28.

la de los narradores; aunque los segundos participen en la historia, mantienen un grado de profundidad psicológica, único enlace con los conflictos existenciales de los protagonistas de la primera serie. Para Fernando Aínsa, con *Epitalámica* se entra en la era mureniana de sospecha de la sospecha, del ademán distanciado de preocupaciones fútiles, «lo anti-natural es, pues, el hombre caotizado y vagando tras inútiles empresas vanas»³⁸¹. Para Aínsa, la ironía salvadora impulsa este cambio. Con todo, manteniendo nuestra tesis, justamente desde los narradores -que conservan como reminiscencias del primer Murena una vena racional- la ironía no solo se neutraliza sino se desquebraja. Y por este resquicio de humanidad el infierno pintado en *Polispuerción* es paraíso que retorna al enclave edénico sin especulación filosófica.

3.3.3 En el infierno, el paraíso

Murena se presenta en el patio intelectual de Buenos Aires con un artículo disfrazado de erudita reseña al *Sarmiento* de Ezequiel Martínez Estrada³⁸², un terreno para desplegar la tesis de su programa filosófico³⁸³ cuyo vector principal, que recorrerá con ligeras mutaciones toda su producción, incide en que ha de aceptarse el segundo pecado original (una mera duplicación de la marca de la especie) en la condición de ser americano. (Al desprender el escrito de la motivación inmediata americanista vislumbramos la misma reflexión presente en sus ensayos tardíos: la necesidad imperiosa de curarnos del Pecado). De modo que, si la historia de América se desluce con una clase de líderes que insisten en la mancha, y otros que la ignoran, la verdadera patria se mantiene virgen, apenas escenario del combate entre las dos facciones enfrentadas. Sarmiento pudo ser, según Murena, el primero en percibir y aceptar el verdadero territorio de la patria asumiendo la carga del pecado³⁸⁴. Compara al caudillo decimonónico con el Goethe protorromántico: el problema de Dios lo resuelve disolviéndolo en el misterio, respondiendo con la suspensión de juicio, ejerciendo de santo y demonio³⁸⁵. Sin embargo, los intelectuales, Martínez Estrada el primero, plenamente conscientes del Pecado, no actúan, como sí hizo Sarmiento, y se jactan de ello. Los

³⁸¹ *Ibid.*, p. 25.

³⁸² La primera edición de *Sarmiento* de Ezequiel Martínez Estrada fue iniciativa de Argos, en la ciudad de Buenos Aires, 1946. Esta tuvo que ser la versión que usó Murena para su artículo seminal de 1948 (en 1969 la editorial Sudamericana publica una edición póstuma con modificaciones del autor), en Mariel Ivana Rabasa, *La escritura incesante. "Sarmiento" de Ezequiel Martínez Estrada*, Tesis presentada para la obtención del grado de Magíster en Escritura y Alfabetización, Dir. Graciela Goldchluck, Universidad Nacional de La Plata, La Plata, 2009, p. 17.

³⁸³ Recordemos: «Reflexiones sobre el pecado original de América», que apareció publicado en la revista *Verbum*, n.º90, Buenos Aires, 1948. Nosotros citaremos de la edición incluida en *El pecado original de América*, *op. cit.*

³⁸⁴ *Ibid.*, p. 224.

³⁸⁵ *Ibid.*, p. 226.

intelectuales antes bien tienen por la parálisis la actitud más sensata rindiendo honor a su visión quietista:

En efecto, la disposición rígida, de un fatalismo calvinista o de un idealismo intransigente, de los que consideran los males del país acaba por hacerlos obrar con las mismas consecuencias que tiene la actitud de los que se complacen en el pecado. El inquisidor puro y el corrompido relapso están igualmente distantes de la vida³⁸⁶.

Así, desde la conquista, Europa sometió al continente americano con su ciencia. Ahora (segunda mitad del siglo XX) el Viejo Mundo se limita a importar allende el Atlántico y ha interrumpido su envío de cultura por escasez de nuevas formas: Europa ha muerto³⁸⁷. La sentencia de Murena en 1947 se traduce fielmente pasados los años en su juicio de una muerte inminente de la cultura de Occidente, abandonando el problema cual únicamente americano. Asimismo la ficción la leeremos como una traducción literal de tales dictámenes, un *motor subversivo* contra la segunda caída y el doble pecado que carga todo americano³⁸⁸. *Polispuercón*, como una de las utopías ironizadas cuyas cenizas en manos del lector hacen de distopías, haría de aviso a futuras generaciones, una cita que emplaza al olvidado de ayer y hoy a presentarse mañana y no ser olvidado o pisado como las margaritas del camino.

No olvidemos que el germen de sueño del que hablan Adorno y Horkheimer, inserto en lo racional como utopía secreta, conserva su connotación positiva de mejora del estado actual. Esto hace que se deba conservar la bipolaridad entre el juicio del lector y la ingenuidad del narrador y ejecutor del plan utópico, que para el receptor es su contrario. Un estudio sobre la distopía parece conciliar lo que es sueño de perfección social y la predisposición desesperanzada de que lo perfecto es imposible³⁸⁹. Estrella López advierte que la pretensión de estatismo de la utopía hace de esta totalitaria por el inmovilismo de su perfección lograda, confirmando irremediablemente el fin de la Historia³⁹⁰. En *Polispuercón* comprobamos que la decadencia de las utopías en el siglo XX, su transformación en distopías, se debe, más que al desencanto por un cambio del rumbo pronosticado, a la relectura lúcida de la utopía pura y consolidada como equivalente literal de la distopía. La tensión entre paraíso e infierno como correlato de las «lecturas», la del narrador de la crónica y la del receptor de la novela satírica respectivamente, esquematizan con claridad lo que unifica la narración misma: la barbarie de lo extremadamente racional.

³⁸⁶ *Ibid.*, p. 228.

³⁸⁷ *El pecado original de América, op. cit.*, p. 233.

³⁸⁸ Esteban, Patricia, en la Introducción a *Los penúltimos días, op. cit.* p. 16, refiriéndose en concreto a la ironía mureniana.

³⁸⁹ López Keller, Estrella, «Distopía: otro final de la utopía», *Reis*, n.º55, 1991, p. 8.

³⁹⁰ *Ibid.*, p. 12.

Cuando escribe *Polispuercón* Murena es consciente, como intelectual celosamente atento a la Teoría crítica francfortiana, de que el bárbaro no es otro que el civilizado, tópico recuperado asimismo por la vía americana en sus lecturas de Sarmiento³⁹¹. Luis Thonis, ahora reflexionando sobre el último Sarmiento, detecta la complicidad entre el nacimiento del concepto de civilización y el colonialismo que, con lo que hoy consideraríamos gestas de la barbarie, pretende civilizar al bárbaro³⁹²; mas se sigue *colonizando* en la ininterrumpida cadena de gobiernos dictatoriales una vez ganada la independencia. Desde la cumbre del pensamiento, la élite informada con el estudio de la punta de lanza científica (Spencer, Darwin o Taine en el caso de Sarmiento), legitima por el bien común lo obligatorio, «impuesto como un modelo exterior a “todos” [que] puede ya en sus rellanos cobrar una coloración “totalitaria”»³⁹³.

La crítica a las formas de hacer Historia cobra otro tenor en esta segunda entrega de «El sueño de la razón». Recordemos que el narrador de *Epitalámica* considera a los historiadores como meros fabuladores que esconden una ficción. El segundo narrador será uno de los protagonistas de la Historia que al contar sus hazañas añade un capítulo a esta ciencia. A mediados de los años cincuenta, como ensayista, Murena combate «determinados equívocos»³⁹⁴ propagados por los historiadores culpables de la situación del momento, su advertencia redundante en «beneficio de la ciencia de la historia»³⁹⁵. Y precisamente su resolución de equívocos consiste, primero, en desmentir la ley postulada por las filosofías de la historia como fatal; a las tres figuras enumeradas más arriba que sirven como referencia a Sarmiento, Murena suma a Oswald Spengler y Arnold Toynbee, causantes del determinismo legitimador de múltiples políticas opresoras. El otro equívoco descansa en las simples Historias sin filosofía, los estudios meramente interpretativos a través de sondeos económicos o sociológicos; desde la frialdad cuantitativa, los hechos, o sus interpretaciones, prosigue Murena, conforman la totalidad del mundo, un juego de fuerzas que esclarece «el puesto y sentido de cada hombre»³⁹⁶. Dicho lo cual se torna necesario volver a la *tesis II* de Walter Benjamin, en la que revaloriza la representación de felicidad igualándola a la de pasado, ««[...] que es tarea de la historia, se oculta una noción similar. El pasado contiene un índice temporal que lo remite a la salvación»»³⁹⁷. Ocurre que

³⁹¹ Recordemos la referencia de María Rosa Lojo en «H. A. Murena y Rodolfo Kusch: “Barbarie” como seducción o pecado», (*vid.* 2.4.1.)

³⁹² Thonis, Luis, «Paradojas del último Sarmiento», *La Buraco*, agosto-septiembre, 1992, n.º 2, p. 15.

³⁹³ Thonis, Luis, «Paradojas del último Sarmiento», *op. cit.*, p. 13.

³⁹⁴ *El pecado original de América, op. cit.*, p. 145.

³⁹⁵ *Ibid.*, p. 145.

³⁹⁶ *Ibid.*

³⁹⁷ Benjamin, Walter, «Sobre el concepto de historia» (*Tesis III*), *Ensayos escogidos, op. cit.*, p. 60..

la representación de tiempos pretéritos en clave alegórico-caricaturesca bascula en la indeterminación entre lo que pasó y lo que puede repetirse. Lo que se lee por hiperbólico o pasado por el filtro de lo caricaturesco, tal vez es pura verdad, representación, auténtica mimesis de lo que sucedió, fue o es: el derecho de pernada, la mutilación como tortura³⁹⁸, el que

[...] durante una de tantas revoluciones, al consumarse en una plaza la masacre de decenas de personas, ellos, mientras observábamos la escena, en lugar de detenerse en los cuerpos tendidos, me hicieron admirar la hermosa sinfonía de colores que los charcos de sangre componían sobre el césped³⁹⁹.

O la invención de un chivo expiatorio para unir a la población a favor del dictador y contra el extraño⁴⁰⁰. Esta enumeración de barbaridades brinda una somera muestra de los múltiples rasgos de realidad que escenifica la historia de *Polispuercón*, válidos como casos de representaciones del pasado o de mimesis de acontecimientos potenciales. La exaltación del poder cual una suerte de cenit en el onanismo del ser humano como especie (sujeto y objeto, amo y esclavo, pasivo y activo) que fantasea consigo mismo, ocurre en el instante en que la idea de redención se emancipa del discurso religioso y toma cuerpo en lo político. La apocalíptica de la escatología cristiana, el juicio inminente que sigue a la destrucción, pierden toda relevancia al secularizarse la idea originalmente religiosa de la homogeneidad humana⁴⁰¹. Los mencionados tratamientos del pasado cargan con una intención de aviso para navegantes. *Esos* existieron, los represores y los reprimidos. Desde el prisma del autor, es necesaria la crónica de las hazañas de unos y de otros para que nada se dé perdido por la historia⁴⁰².

3.3.4 ¿Qué es la *pediontología*?

Imaginemos un escudo heráldico. En el cuartel superior izquierdo vemos un tiovivo; en la esquina inferior derecha, un dragón negro extiende su zarpa al tiovivo en busca de

³⁹⁸ *Pol*, pp. 9 y 10.

³⁹⁹ *Ibid.*, p. 11

⁴⁰⁰ *Ibid.*, p. 100.

⁴⁰¹ Gaeta, Giancarlo, «Jacob Taubes: mesianismo y fin de la historia» en *Nuevas teologías políticas. Pablo de Tarse en la construcción de Occidente*, Reyes Mate y José A. Zamora (Eds.), Anthropos, Barcelona, 2006, pp. 14 y 15.

⁴⁰² Las palabras que nos dejó Rodolfo Walsh bastan para considerar el potencial realismo visionario de *Polispuercón*: «A la luz de estos episodios cobra su significado final la definición de la guerra pronunciada por uno de sus jefes: “La lucha que libramos no reconoce límites morales ni naturales, se realiza más allá del bien y del mal.”», «Si una propaganda abrumadora, reflejo deforme de hechos malvados no pretendiera que esa Junta procura la paz, que el general Videla defiende los derechos humanos o que el almirante Massera ama la vida, [...] porque las causas que hace más de veinte años mueven la resistencia del pueblo argentino no estarán desaparecidas sino agravadas por el recuerdo del estrago causado y la revelación de las atrocidades cometidas [...] fiel al compromiso que asumí hace mucho tiempo de dar testimonio en momentos difíciles», Walsh, Rodolfo, *Lecturas críticas*, Tramas, Córdoba, 1995, pp. 182 y 183.

una sortija a la vez que se ahorca con su lengua bífida⁴⁰³. El narrador nos ofrece una interpretación icónica alternativa a la que circula como oficial:

Debió leerse como la victoria del tiovivo, es decir, de sus ocupantes, quienes, gracias al girar, se libraban de la zarpa del dragón del lenguaje, el cual, en la impotencia, moría estrangulado por su encolerizada esencia propia, la lengua⁴⁰⁴.

Para Murena el arte «pone en cuestión la esencia del mero dominio mundano»⁴⁰⁵ de acuerdo con los dictados de Platón en su Estado ideal libre de poetas. Al contrario que en el ateniense, percatarse de la ilusión a la que nos arrastra la «tercera versión» que supone la obra artística, conduce al novelista a asumir la injusticia de cualquier dominio humano sobre otro igual; así, el artista y su arte, cumplen un papel desvelador en toda sociedad impidiendo el sueño de poder sobre el mundo y sus criaturas. *Polispuercón* se define con más profundidad desde esta máxima que erige al arte como verdugo de la *hybris* en su afán de dominio. Por esto el mito de la torre babélica permite otear el sentido de la segunda novela de «El sueño de la razón» desde otra perspectiva fructífera; con la destrucción de la torre de Babel trunca Dios el proyecto de empoderamiento del hombre sobre el resto de la Creación. De esta forma, si se trata del poder (de su ansia y la consecuente némesis), la alegoría perfecta al respecto la recoge el capítulo 11 del Génesis. *Polispuercón* se decanta por releer el relato bíblico desde una narración camuflada de novela de dictador.

Si los pies se entronan como órgano principal que hay que cultivar, el dictador viajará en carruajes que dejan solo sus pies a la vista y esconden el resto, con zapatos que muestran un dibujo representando el Ojo del Protector que todo lo ve⁴⁰⁶. Y, anular el poder de la cabeza y sus sofisterías para sustituirla por las extremidades inferiores, pasa inexorablemente por hacer desaparecer el lenguaje. Ese es el sentido del Periodo Babel, capaz de sustentar con su misión destructiva las ciencias incipientes de la *pedisofía*, *pedilogía* y *pedigrafía*⁴⁰⁷.

Es que ¿habla un pie? [...] Ya se veía y se vio a dónde iban a empollarse las malditas, las parásitas, las tiranas palabras, palabritas, palabrejas y palabrotas, a los aires frescos de la nada, no sin antes ennegrecerse, retorcerse, adherirse como ventosas desesperadas, clavarse como sanguijuelas experimentales, chistar como vampiros viudos, para caer luego, resacas, polvo en polvo confundido⁴⁰⁸.

⁴⁰³ *Pol.* p. 79.

⁴⁰⁴ *Pol.* p. 80.

⁴⁰⁵ *Visiones de Babel, op. cit.*, p. 407.

⁴⁰⁶ *Pol.* p. 29.

⁴⁰⁷ *Ibid.*, p. 58.

⁴⁰⁸ *Ibid.*, p. 85.

Refiriéndose a sí mismo, el narrador observa que si se sopesase con frialdad absoluta el intrínquilis en que se hallaba inmerso el hombre por existir se desembocaría en la inobjetable realidad de que los humanos éramos un pretexto para la lengua, su instrumento.

¿[...] para que lo tañese ese viento de la palabra, un material necesario para que la pajaresca bandada de vocablos tuviese siempre el elemento oportuno para enquistarse, la paja para hacerse el nido, en suma, el organismo parasitable para que la lengua hablase por sí misma, se hablase a sí misma lo largo y a través de cósmicas llanuras horizontales y verticales por el solo placer de escucharse a cualquier precio a sí misma, su sola voz idiota por sola? ¡Basta! En la medida en que esto continuara así, no importaba revolución alguna, todo intento de mejorar la condición del hombre sería devorado inexorablemente por las mandíbulas del remoto reír de esa dentadura postiza, si me explico, llamada lengua⁴⁰⁹.

El nombre de Babel, explica el protagonista ayudado otra vez por las narraciones de la tradición, procede de una iniciativa de sus antepasados de agruparse en el bosque y fundar un parque de atracciones así llamado. Tanta diversión disgusta a los dioses, que los castiga confundiendo sus lenguas para no entenderse más entre sí. Por eso, el escudo de armas de su familia descrito anteriormente y la lectura alternativa del mismo no como derrota sino como proeza: sus antepasados lograron tal estado de perfección que emancipándose del dragón del lenguaje cada uno adoptó su propia lengua⁴¹⁰.

Un campo crucial para la reeducación del pueblo estaba en la escuela. Los niños, aún no corrompidos por la «cháchara vulgar», son divididos en grupos en los que se enseña una lengua diferente basada en sistemas como el adjetival, el onomatopéyico, el fetal o una combinación de todos⁴¹¹. Para los adultos se impone la regla de que nada significará lo que había significado antes. Todas estas normas se encaminaban a «salir del inmundo pozo de la vetusta lengua común»⁴¹². La segunda parte del plan se reserva a la denominada Gran Erosión, dirigida a fulminar todo rastro comunicativo; el narrador está convencido de que «la única garantía de felicidad consiste en hacer que las gentes vean en el infierno el paraíso»⁴¹³, y comprueba que su proyecto funciona al observar a los alumnos de una escuela babear sonrientes incapaces de articular otra palabra que no sea «zapato» cuando apuntan a

⁴⁰⁹ *Ibid.*, p. 78. Murena, afín al debate sobre el estatuto del lenguaje propio de la primera mitad del siglo XX (Bertrand Russell, Ludwig Wittgenstein y el mismo Martin Heidegger), amén de acechado por la corriente contemporánea a la gestación de la novela del llamado *giro lingüístico*, entiende que todo planteamiento metafísico (y Murena piensa que todo en última instancia es metafísica) debe pagar pingüe tributo mediante una profunda reflexión sobre el mismo lenguaje. En esta obra se decanta por variar drásticamente el enfoque del análisis. La apuesta por el *logos* como ser divino que nos utiliza lo emparenta con las escuelas presocráticas, atreviéndose incluso a dar un inusitado giro prometeico al dar derecho –así lo cree el narrador– al hombre –a los ciudadanos del extraño país dibujado en la novela– a rechazar las cadenas y decidir vivir libres, sin lenguaje.

⁴¹⁰ *Pol.* p. 79 y 80.

⁴¹¹ *Ibid.*, p. 80.

⁴¹² *Ibid.*, p. 81.

⁴¹³ *Ibid.*, p. 86.

cualquier objeto. Así se conmina a los humanos a perder cualquier atisbo de humanidad, cuando su naturaleza lingüística (su única naturaleza) radica en el nombrar de las cosas.

Babel supone para el protagonista un ataque frontal a la lengua con el objetivo del bien común. Murena tampoco ve el lado negativo del episodio bíblico, pues considera que podía Dios haber castigado con otra de sus plagas, pero *simplemente* confunde las lenguas y restituye así al hombre su condición humana⁴¹⁴. El episodio del Génesis, como adelantamos, es más un gesto de misericordia que de castigo porque niega al hombre la unidad de la palabra y le obliga a aceptar humildemente el fracaso de la lógica, desautoriza su forma de razonamiento⁴¹⁵. Umberto Eco encuentra una valoración positiva de la multiplicidad de las lenguas ya en el ambiente judío y el cabalismo cristiano a la hora de interpretar el episodio babélico⁴¹⁶. En la *Enciclopedia* el abad Pluche considera que gracias a la multiplicación de las lenguas (que distingue de *confusión de lenguas*), diferentes comunidades nacen por la afinidad de idioma, lo cual daría lugar al principio de los países⁴¹⁷. En *Polispuerción* el fin último de la *babelización* reside realmente en la unidad conseguida desde la absoluta incomunicación de los ciudadanos que se agrupan por estar igualmente aislados en su mutismo analfabético.

La glosa a la confusión de lenguas de Filón de Alejandría reserva un episodio a los aspectos positivos del acontecimiento bíblico. Entre otros, el sabio alejandrino encuentra que la falta de entendimiento «trajo remedio a los errores»⁴¹⁸, es decir, «convertidos en mudos para sus relaciones recíprocas»⁴¹⁹ se eliminaba la posibilidad de la falta común. Aquí exactamente se ubica la razón del narrador de recuperar el hito familiar de Babel, en una preocupación solidaria en grado sumo que le lleva a demonizar el lenguaje como fuente del mal que atenaza a su país.

Hablo en fin de la extinción total de los nocivos e inútiles intentos de conspiración contra las autoridades, desvaríos pueriles con los que nunca dejaban antes de entretenerse diversos conciudadanos y que ahora se habían vuelto engorrososísimos y prácticamente imposibles debido a la multiplicidad de las lenguas⁴²⁰.

El sabio Filón de Alejandría piensa afín al narrador:

⁴¹⁴ Murena dialogando con Vogelmann en *El secreto claro, op. cit.*, p. 165. (Cursivas nuestras).

⁴¹⁵ *El secreto claro, op. cit.*, p. 163.

⁴¹⁶ Eco, Umberto, *La búsqueda de la lengua perfecta*, <http://www.uruguaypiensa.org.uy/imgnoticias/959.pdf>, cap. 17. (12/11/14)

⁴¹⁷ *Ibid.*

⁴¹⁸ Filón de Alejandría, *Obras completas III*, Ed. José Pablo Martín, Trotta, Madrid, 2012, p. 33.

⁴¹⁹ *Ibid.*, p. 33.

⁴²⁰ *Pol.*, p. 84.

Pero no se muestra qué beneficio haya tenido lugar con esto, ya que, la tierra y el mar se han colmado frecuentemente de males indecibles. Porque no se trata de las lenguas, sino que las causas del mal proceder común son los ahínco del alma hacia la actividad pecadora⁴²¹.

Ciertamente, persisten salidas de tono en algunos rebeldes como su tío Jaj, encerrado en el zoológico como «bicho raro», después con el rótulo que reza «León», hasta que se acostumbra de tal modo al lugar que termina por agradecerle estar allí, donde encuentra su vocación; seguiría en el encierro su carrera, arengando a los visitantes del museo⁴²². El sobrino lamenta sus excepcionales dotes malbaratadas por no seguir la ideología salvadora del idiolecto radical y su ontología del pie, y lo descalifica como anacrónico por el persistente uso de la palabra⁴²³. Jaj (atención a la onomatopeya de la risa como nombre) contrapuntea al narrador por resistir a las políticas revolucionarias de su sobrino desde el uso de la razón mental. Cuando lo encierran en la jaula del zoológico escenifica una suerte de coreografía de la Verdad:

[...] manifestando que era la encarnación única y postrera de la verdad, pasaba a mostrar qué ocurría con ese valor supremo entre nosotros, colgándose primero cabeza abajo, los pies entrelazados entre los barrotes del techo de la jaula. Y descendía luego lentísimamente, el cuerpo tan apretado contra una reja lateral que parecía crucificado contra ella o a punto de pasar afuera convertida en carne picada, hasta que llegaba al suelo, donde reptaba en forma afanosa, para dar por último un sorpresivo salto en el aire y quedar en tierra francamente despatarrado⁴²⁴.

El narrador cancela el confín entre idea y dominio al apostar por la metamorfosis de una a otra, reduciendo al intransigente por no acompañar a los tiempos y limitarse a la ausencia de un sistema sólido. De esta forma, el tío Jaj encarna el antiguo régimen despótico pero laxo, extremadamente vulnerable, desde su ascesis de explotación feudal (simbolizada en la jaula del zoológico), al pensamiento rígido de su sobrino que diseña e implementa el holocausto del lenguaje⁴²⁵.

¿Habría sido posible construir la Torre de Babel sin escalarla? Una contradicción irresoluble que sin embargo permite a Franz Kafka asegurar que, si así fuera, no habría castigo divino⁴²⁶. Se trataría, primero, de saber que *podemos* ser como dioses, conservando la

⁴²¹ Filón de Alejandría, *op. cit.*, p. 34.

⁴²² *Pol.* pp. 73, 75 y 76.

⁴²³ *Ibid.*, p. 77.

⁴²⁴ *Pol.*, p. 76.

⁴²⁵ Nos hemos apoyado en las palabras de Adorno y Horkheimer en «La metamorfosis de la idea en dominio», *Dialéctica del iluminismo*, *op. cit.*, p. 255.

⁴²⁶ «Si hubiera sido posible construir la Torre de Babel sin tener que escalarla, su construcción habría sido permitida», Franz Kafka, aforismo 18, *Aforismos de Zürran*, trad. Claudia Cabrera, Sexto Piso, Madrid, 2005, p. 34. Dejemos constancia de la importancia del autor praguense para Murena: «... la “escritura” de Kafka me parece que es la única respuesta realmente, no digo religiosa, sino noble, a la catástrofe del habla de los seres humanos, en el sentido de que procura que la figura de sus narraciones sea polivalente, que tenga una multivocidad, que sea metafórica, metafórica tratando de abarcar el mundo y de salvarlo y no lanzando al mundo, lo que hace toda la otra corriente de literatura que se llama vanguardia, lanzando al mundo una serie

misma lengua para todos; pero, como segunda condición, de no caer en la osadía de serlo; solo así la dispersión de lenguas y la derivada confusión no tendrían lugar. Un rasgo clave de la alegoría babélica quizá se encuentre en que la causa del castigo es la desmesura o *hybris* del orgullo humano al confiar en que puede equipararse a lo divino⁴²⁷. Pero, si se conociera la posibilidad de escalar la construcción aun sin hacerlo, dicho de otra manera, si cargásemos con una potencia que inhibiésemos, ninguna destrucción de Babel hubiese acaecido. El pueblo descendiente de Noé hubiese disfrutado de un nombre renunciando a su vez a nombrarse⁴²⁸. Y finalizar la Torre de Babel supondría la independencia de la razón frente a lo absoluto, lo que ocurre con la llegada de Hegel según Murena. La consecuencia catastrófica de compararse con lo divino (que equivale a ignorarlo) desemboca en que, «en procura de lo verdaderamente racional»⁴²⁹, se instaure la irracionalidad de la negación total del mundo. En *Polispuerción*, el estudio del pasado lleva al narrador a aprovechar todo lo que supuso la furia divina según la leyenda familiar, su causa y su consecuencia: por un lado, anhela para la gente la felicidad que gozaron sus ancestros pero sin, por otro, renunciar a las ventajas que trajo la sentencia recriminatoria de los dioses.

Visto lo anterior, las características con las que se define lo carnavalesco en la teoría bajtiniana en relación a lo grotesco –el desorden en las representaciones tradicionales o el desafuero antisocial- tienen lugar en *Polispuerción* como orden *legítimo* una vez es instaurado el nuevo gobierno; es decir, no se plantea una inversión coyuntural como en el carnaval original. Lo que en el mundo convencional del lector sería revés, en el mundo novelesco es lo *co-recto*. Al sobrepasar la inversión de todo tipo de estamentos intrínseca en la fantasía carnavalesca, nos encontramos ante una clase de práctica grotesca que considera la realidad que copia grotesca por sí misma y que refleja el revés del mundo. Esta cara oculta del

de imágenes destrozadas que no hacen más que proliferar, tacharla, en el lenguaje destrozado de los seres humanos», *El secreto claro*, *op. cit.* p. 58.

⁴²⁷ «Dándose cuenta de toda la desmesura de que es capaz el orgullo de la humanidad Yahveh lo castiga (*y lo previene*) rompiendo la unidad humana y confundiendo el lenguaje de manera que los hombres ya no se entienden entre sí, dejan de construir la ciudad y se dispersan», en «Torre de Babel», *Diccionario enciclopédico de la Biblia*, VVAA, trad. Miguel Gallart, Herder, 1993, p. 207 (cursivas nuestras); la misma idea la recoge Serafín de Ausejo en *Diccionario de la Biblia*, R. P. Serafín de Ausejo, Herder, Barcelona, 1981, pp.1957-1958: «Al confundir Yahveh la lengua de los pueblos, echa por tierra de la manera más sencilla toda la arrogancia humana. La confusión de lenguas no es, por consiguiente, el fin de la narración, sino, dentro de ella, solo un medio por el que la providencia o gobierno divino del mundo ha puesto un límite cierto a la ambición humana».

⁴²⁸ «Es posible que J. [Juan] combine aquí dos relatos más antiguos: uno de ellos contaba con la construcción de una ciudad “para hacerse un nombre”, acto cuya punición fue la confusión del lenguaje, y el otro, la construcción de una torre que debía servir de punto de referencia para evitar dispersarse y cuyo castigo fue la dispersión». Contaba con la construcción de una ciudad “para hacerse un nombre”, acto cuya punición fue la confusión del lenguaje, y el otro, la construcción de una torre que debía servir de punto de referencia para evitar dispersarse y cuyo castigo fue la dispersión», *Diccionario enciclopédico de la Biblia*, *op. cit.*, p. 207.

⁴²⁹ Murena, «*Herrschaft*», *op. cit.*, p. 28.

mundo extratextual –el otro lado donde se trastocan los valores imperantes- propone una alternativa a la cabeza como motor del pensamiento. Una ontología universal a partir del pie, la *pediontología*:

El pie era el fundamento del hombre, la base sobre la que se erguía: el ser. Pero también era lo que le permitía moverse, cambiar, ser otro: era el devenir. El devenir y el ser juntos. [...] El pie era lo sagrado. Sin embargo la cosa no paraba ahí. El pie, amigos, es la fidelidad: cuando las quimeras por las que se ha deslomado se esfuman, el hombre mira hacia abajo y se encuentra con que sus pies siguen allí. [...] El pie no engaña [...] un pie nos dice sin tapujos todo lo que la criatura es, ha sido, será. El pie es la verdad en estado naciente, aleteante⁴³⁰.

El pie como razón y la razón como pie conforma una ecuación que resuelve limpiamente lo que llama el autor la «catástrofe de habla» (*vid.* nota 426); porque ¿habla un pie?

3.3.5 *El clavo envenenado*

En 1951, «Homenaje a las lenguas», recogido en su primer poemario *La vida nueva*, cuenta el desmoronamiento del verbo al recalar en *el sur*, «los idiomas se tornan sombríos y procaces como criminales/[...] sobre estas largas y fragrantas tierras no tocadas»⁴³¹. El poema incide en el esquema del artículo «El café» comentado en el apartado 3.1 «Razones del sueño».

Hasta mi habitación suben en el crepúsculo
como turbias imágenes del hombre: los idiomas deformes,
el rumor de la fiesta sexual, los gemidos del tango,
el son monótono y cruel de las manos, todos los dialectos del mal,
me asedian,
y entre la triste algazara que sube
y el silencio que se cierne
yo tengo que pronunciar con pasión mi nombre,
para saberme, y entre las dos sombras darme luz, confirmarme⁴³².

La estrofa refleja la escena que se dibuja en el café donde el ser silencioso oscila entre la ventana y el juego, impotente para la decisión. La verticalidad de la jerarquía platónica que hereda el judeocristianismo funciona perfectamente en la asignación de valores en el poema. En la mitad de encuentro de los polos antagónicos la voz lírica sufre sendos extremos. La estrofa bosqueja la escena que se dibuja en el café donde el ser silencioso oscila entre la ventana y el juego, impotente para la decisión. En el poema, desde abajo (el fondo, la oscuridad) asciende lo que no sugiere más que ruido informe; por arriba la voz siente el peso del silencio, que *se cierne* sobre él. Las lenguas son «humos» que desembarcan en el «sur» y «*descienden* como reyes heridos/ sobre el seno de silencio de sus playas»

⁴³⁰ *Pol.* p. 27.

⁴³¹ *Visiones de Babel, op. cit.*, p. 469.

⁴³² *Ibid.*, pp. 469 y 470.

mortecinas⁴³³ a la vez que letales, enredados *en vano* entre sí. Se palpan reminiscencias que arraigan en la queja de Cáliban a Miranda, una recriminación por otorgarle la capacidad de hablar, que significa también la facultad de maldecir a quienes le otorgaron esa identidad y poder⁴³⁴.

Hagámonos cargo del título del poema. Entre el silencio (de pronto como la agrupación de las lenguas en una que no lo es, como el blanco para la gama de colores) y la algarabía babélica de las lenguas, Murena nunca se pronuncia. En el fragmento anterior parece que la tendencia se inclina del lado del nombre (el lenguaje, el rumor, los gemidos, los dialectos del mal), que le confirma y lo alumbra. Pero también pudiera referirse a una estancia en el medio, sitio donde la tensión de los polos apenas le permite balbucear: yo, yo...

Yo, previamente de una raza antigua como el tiempo,
Que alguna vez alzó sólo el profundo zumo de la dicha en su canto,
Yo, doctor ahora de amarga sabiduría,
Conozco también los idiomas aciagos,
Entiendo sus cifras, frecuento sus sumidos laberintos,
[...]⁴³⁵.

Articularse a través del «yo» pudiera ser el requisito para manifestar la duda y la Caída, es decir, quién duda y cae. Pero nada más. Tantear el silencio balbuceando la primera persona es hacer equilibrios en el arco que generan las sombras; es conocer que la Ausencia nos envía a algún lado de donde nos trajeron y adonde queremos regresar. Pero cómo lo nombramos, y qué hablamos en ese nuevo lugar: cuál es la lengua de la redención, ¿qué idioma manejan los redimidos?⁴³⁶ El periodo Babel impuesto en la tierra de Polispuercón se alza en la pretensión de liberar del lenguaje al pueblo *donándoles* el silencio. Sea esta singular patria descrita en la novela un Nuevo Mundo, sea la milenaria Europa enterrada en pesadas capas de cultura, debe apartarse del suelo en que, hasta el momento, se desarrolló su Historia. Murena vislumbra en todo territorio una América, y en todo humano alguien que

⁴³³ *Ibid.*, p. 469.

⁴³⁴ «MIRANDA: ¡Esclavo repugnante!/ Jamás la virtud dejará en ti huella alguna. / Solo sirves para el mal... Me dabas lástima/ y puse todo mi empeño en enseñarte a hablar /y ora te enseñaba esto, ora lo otro. Cuando tú, salvaje/ No sabías ni lo que eras; cuando solo dabas gritos/ tal una alimaña, yo te proporcioné palabras/ con que expresar tus propósitos, pero tu instinto vil, /por mucho que aprendieras, siempre retenía/ lo que la virtud jamás podrá tolerar. Por eso/ fuiste justamente condenado a la roca, /tú, que merecías mucha más que una prisión. CÁLIBAN: Tú me ensañaste a hablar, y esto es lo que aprendí, /aprendí... a maldecir. ¡Que la peste roja te exterminie/ por enseñarme tus palabras!», William Shakespeare, *La tempestad*, trad. Manuel Ángel Conejero Dionís-Bayer y Jenaro Talens, Cátedra, Madrid, 2010, p. 151.

⁴³⁵ *Visiones de Babel*, *op. cit.*, p. 470.

⁴³⁶ La *Vita nova* de Dante, evidente referencia del poemario de Murena, se apoya en el toscano, balbuceo incipiente del latín; ocho siglos de por medio y en un mundo nuevo el autor bonaerense se verá impelido a regresar en busca de un idioma en estado de gestación que, posiblemente, se encarne en *Folisofía*, su obra póstuma.

carga o goza del pecado original (*todos somos americanos*); el diagnóstico de Hegel sobre la vasta tierra descubierta al otro lado del Atlántico ha de extenderse, para redimir, universalmente: «Este mundo es nuevo no solo relativamente, sino absolutamente; lo es con respecto a todos sus caracteres propios, físicos y políticos [...] revela cierta inmadurez por lo que toca también a su origen»⁴³⁷.

El origen de la cultura (el yo que balbucea) surge obedeciendo al humano empeño de cubrir el silencio, que es presencia sagrada. El silencio divino cuando es reconocido en vida puede agostar, *quemar*, anonadar, pocos lo toleran⁴³⁸, «La cultura alza así con “la palabra”, o sea con sus infinitos medios de acotación y población del silencio, *la casa del hombre* [...]»⁴³⁹. La disyuntiva alzada entre tapar la ausencia de verbo y perderse en él se recrudece en la época de escritura del poema, un tiempo de crisis que anhela volver a oír el silencio y que brinda la atmósfera adecuada para su mejor interpretación, esperando la «forja de una palabra más exacta»⁴⁴⁰, aunque, ¿cómo justificar el verso y el vivir en fantasías?⁴⁴¹. Si se vuelve patente que el *conocimiento* ha resultado estéril en su labor de combatir la angustia (la *angst* genuina de la época) el poema termina invocando el silencio, su vuelta, «para que caiga con sus armas/ sobre los idiomas agonizantes, sobre mi nombre»,

Sobre ellos, sobre esas ruinas,
asentará sus alas el misterioso pájaro invisible del silencio
de cuyo pico sale la voz nueva
como de algunas muertes otra vida⁴⁴².

En *Polispuercón* se alcanzan altas cotas de silencio desde la práctica artística auspiciada por el gobierno. Con el poema épico *Gargol*, el lenguaje privado fabricado con ruinas, equivalente al silencio preadámico, es homenajeado; la obra compuesta de 25 cantos cada una en una lengua diferente y completamente individual es fiel a la máxima de absoluta incomunicación, un poema «jamás entendido por nadie»⁴⁴³. Las cuatrocientas veinticinco páginas en blanco de *Triscobúfera al rojo vivo* provocaron «el deleite y las lágrimas de los más reacios a la lectura»⁴⁴⁴; y del mismo éxito disfrutó la obra *El clavo envenenado* en la que treinta y tres gatos y treinta y tres perros son encerrados en una red. Son todas muestras artísticas de ruinas donde el pájaro del silencio podría descender,

⁴³⁷ Hegel, G. W., *Lecciones sobre la filosofía de la historia universal*, trad. José Gaos, Alianza, Madrid, 1999, p. 170. Podemos sustituir el «mundo nuevo» de Hegel, por mundo, universo, Todo.

⁴³⁸ *El pecado original de América*, op. cit., p. 116.

⁴³⁹ *Ibid.*, p. 117.

⁴⁴⁰ *Ibid.*, p. 118.

⁴⁴¹ Arciniegas, Germán, *Nuestra América es un ensayo* op. cit., p. 16, afín al dilema de Theodor Adorno al respecto del arte después del holocausto.

⁴⁴² *Visiones de Babel*, op. cit., p. 470.

⁴⁴³ *Pol*, p. 82.

⁴⁴⁴ *Ibid.*, p. 83.

Así la palabra,
incendiada casa
de la que la criatura sale
desnuda
para oír con pavor
la voz que a los lejos se anuncia:
Soy yo. No tengáis miedo⁴⁴⁵.

El ente narrador de la presente novela encarna en su escritura el vértice índice de la crisis contemporánea de la razón, una voz que traduce sin sombra de duda el cenit de la suicida *subjetivización* racional. El desarrollo de la subjetividad ha supuesto en su país incendiar la palabra. El narrador es erigido «yo» que ya no balbucea y apela a la confianza de sus oyentes expectantes y desnudos como el único resucitado, perversa ironía que no pretende serlo⁴⁴⁶.

⁴⁴⁵ «El escándalo y el fuego», *Visiones de Babel, op. cit.*, p 498.

⁴⁴⁶ Clara reproducción en el último verso de Mateo (14, 27), las palabras de Jesús resucitado.

3.4 Hermano animal

Conchita es el nombre que se da a sí misma la máquina que narra *Caína muerta*, la historia de las desventuras de José Mediocre, alias Quequé. José ha pasado por la cadena de ocupaciones que todo pícaro que se precie ha de probar. Vuelve rico de sus atracos en el ancho mundo y es de nuevo encarcelado. La única opción que le queda es trabajar, le informa el alcalde. José Mediocre se convierte en cavador de pozos, con la compañía de su perro Tustús. Mientras, es testigo de la transformación de sus vecinos: desde el momento en que la cabrera y el cabrero se casan y ven imposible el ayuntamiento propio del matrimonio se inaugura un cambio drástico de costumbres en todo el pueblo. Muchos cambian de sexo, otros se transforman en bestias, para al final ceder todos al poder de la nueva casta dominante, los perros. El alcalde del pueblo no consigue cambiar el estado de cosas; otro propone la adaptación al nuevo gobierno con un curso de domesticación a los humanos para volverse perro. Hay intentos de insurgencia de algunos grupos humanos para reconquistar el mando, pero acaban frustrándose. La población cae presa de las llamas, sumida en un delirio colectivo que lleva a cada uno a quemar sus propias casas blandiendo antorchas y bailando en el fuego.

Antes de la hecatombe final, Sisusá, la única joven del pueblo que conserva la virginidad, ha encontrado su vocación profetizando a diario en la plaza. De repente, interrumpe el discurso y arranca a llorar. Alrededor, todos se tiran piedras antes de refugiarse en sus casas cuando mengua la luz del día. El personaje Escajaroso, que ha sido castrado por unos vecinos, invade el hogar de sus verdugos armado con una espada para vengarse. Cumplido el objetivo vuelve a casa, «Y el silencio tan hondo habíase tornado que hablaba de modo misterioso»⁴⁴⁷. Cuando el protagonista Quequé y su perro Tustús encuentran a los muertos víctimas de Escajaroso, «no tardó en brotar de allí un aullido ni de can ni de humano, que creció hasta el negro cielo y luego se hundió como un rayo en el centro del poblado». Poseídos por la ira quemaron su propia casa, dando ejemplo a los demás,

Y aquello fue como señal convenida, pues todos de sus casas salieron con teas encendidas.
Y la morada del vecino quemaban.
Y pronto todo el poblado ardía.
Y en la negra noche que se había hecho al mediodía era una luz violenta que alumbraba.
Todo ardía.

⁴⁴⁷ *Caína muerta*, usamos la edición incluida en *Visiones de Babel*, *op cit.* (CM, a partir de ahora, en las notas a pie). p. 143.

¡Pero nada se consumía!⁴⁴⁸

Bañados en fuego saltan en algarabía; arden sin consumirse, al contrario, se afinan, informa la narradora, como si entonar un ruego. Se cierra el libro con la pregunta de cuánto tiempo podrán seguir así, quemándose sin consumirse, bailando hasta la eternidad.

Caína muerte, publicada en 1971 sucede en un año a *Polispuercón*, sumando otro episodio a la personal descripción del apocalipsis de Murena. La actividad del escritor en esta época es inabarcable, inmerso en una pesadilla de la que aprovecha el ímpetu delirante para hacer su propia ciencia de la historia desde la novela, el ensayo o la poesía. La perspectiva de las primeras publicaciones a finales de los años cuarenta no ha cambiado sino para fortalecerse en su afán demoledor. Ahora, habiendo desalojado el centro del patio intelectual, desde el arrinconamiento, no pontifica, como podría esperarse, a favor del despojo, contra una actitud tendente a la acción; o por la renuncia a la potencia; o en pos de la ascesis, a la que son proclives algunos espíritus lúcidos. Invita, al contrario, a *recuperar* la mirada apocalíptica, y menciona a los «cronistas de la Antigüedad» como referentes a los que superar, para que con la práctica de esta nueva escritura se estremsen los escritos de los antiguos que han servido de inspiración.

Esa mirada apocalíptica consiste en *tener siempre presente la idea de que la creación entera puede terminar en el próximo instante*, de que la espada del fin del universo está constantemente a punto de descargarse sobre el universo⁴⁴⁹.

El mismo año de publicación de esta novela sale al mercado el ensayo *La cárcel de la mente*⁴⁵⁰ y el libro de relatos *El coronel de caballería y otros cuentos*⁴⁵¹, textos con una marcada impronta de revelación fatal, de fin redentor. Presumimos asimismo que en 1971 empieza a gestarse el libro híbrido *F. G.: un bárbaro entre la belleza*. Rememoramos estas publicaciones coetáneas porque señalan un recrudescimiento en el autor de la búsqueda del mensaje revelado y de su tanteo en lo moribundo, muy presente en la novela que nos ocupa.

Volviendo a *Caína muerte*, cuando una mañana Quequé Mediocre despierta su perro le ataca; en la lucha se rinde y resignado deja que el animal le destroce. Pero la mascota interrumpe el ataque para lamerle y mostrarle un cariño que en la violencia del ataque del animal es inusitado. Se opera un trasvase de poder al investirse el can en maestro para dar entrada con este gesto ambiguo a un tiempo en que el señor torna a sirviente y aprendiz⁴⁵². La confusión del nuevo estado de cosas, relata la narradora, lleva a revivir el horror de la

⁴⁴⁸ CM, p. 143.

⁴⁴⁹ *El pecado original de América, op. cit.*, p. 148, (cursivas de Murena).

⁴⁵⁰ Emecé, Buenos Aires, 1971.

⁴⁵¹ Tiempo Nuevo, Caracas, 1971.

⁴⁵² CM, pp. 76 y 77.

«noche primordial»⁴⁵³, ese momento en que el ser humano se encuentra por primera vez en peligro, fuera del Paraíso y amenazado por las fieras. Es un momento también en que, aún analfabetos, no se ha decidido el pacto que más tarde prescribirá la servidumbre del can al humano «mientras que el hombre se comprometía a ser del perro educador y testafarro»⁴⁵⁴. Tal supone el punto inicial del proceso de sometimiento de la naturaleza al hombre, una línea cuyo origen se inicia por la drástica interrupción de la vida edénica sin tiempo. Se quiebra o desintegra ese espacio atemporal y brota lo humano histórico definido por el sojuzgamiento de lo otro no humano, en otras palabras, por el sometimiento de la naturaleza. Ahora, todavía en ese eje histórico, el perro someterá a la naturaleza en la que incluye a la especie humana.

Es necesario recordar que la historia de la dominación de lo no humano, o de la naturaleza, significa la historia misma de la dominación del hombre por el hombre. La razón, como hemos visto, vuelve el aguijón hacia su propio generador, «Tan generoso fue el bípedo con el cuadrúpedo en el enseñar que al perro no le faltaba más que hablar para ser humano»⁴⁵⁵, y, en la pelea que se prolonga durante horas, Quequé exhausto percibe que el perro con sus mordiscos le ha inoculado el principio canino del reflejo condicionado, regla que el humano reconoce como propia de la pedagogía de su especie⁴⁵⁶. Tustús descubre la facilidad con que se domestica al hombre, un hecho lógico, piensa la narradora al barruntar que nada más doméstico que el propio ser humano, al que, por tanto, las labores de perro hogareño no le quedan lejos. El perro ha sido magníficamente adiestrado por milenios de sometimiento; por eso también desconfía del «vuelo tarambana de la mente fría» y de la palabra que lo conduce, lo importante es únicamente el poder y la delimitación de zonas de dominio mediante la exhibición de fuerza⁴⁵⁷. Como si el perro evolucionase al estado de civilización en que se clausura cualquier ámbito de la reflexión convirtiendo todo en *animalesca contigüidad incesante de la acción*, cual si para el animal y para la razón extrema la verdad fuese la totalidad⁴⁵⁸. Murena esgrime la inversión de la sentencia hegeliana que Adorno propone en la *Dialéctica del Iluminismo* como «la totalidad es lo falso», reclamando la subjetividad personal y la particularidad de lo histórico⁴⁵⁹. El perro Tustús y los otros desquitados de la función de servidores alcanzan esa condición de sujeto necesaria del señor aun sin ganar en particularidad, con su comportamiento son leales a la consigna recta

⁴⁵³ *Ibid.*, p. 77.

⁴⁵⁴ *Ibid.*, p. 77.

⁴⁵⁵ *Ibid.*, p. 79.

⁴⁵⁶ *Ibid.*, p. 78.

⁴⁵⁷ *Ibid.*, p. 79.

⁴⁵⁸ *Visiones de Babel, op. cit.*, p. 354.

⁴⁵⁹ *Ibid.*, p. 352.

de Hegel. La revolución canina se comporta en efecto bajo la máxima «verdad es la totalidad», habiéndose liberado de las cadenas de la servidumbre han conseguido la igualdad plena entre ellos, esto es, tampoco han ganado particularidad, son solo perros; han perdido el nombre y la singularidad propia de *ser de* sus dueños. Cuando Quequé ha asumido el cambio de poderes decide salir de su casa para ver que el resto del poblado ha caído en la misma locura. Sus vecinos se comportan como animales falderos a las órdenes de sus perros⁴⁶⁰. Y todos los perros son como uno.

El novelista ofrece en *Caína muerta* una variación más en el conjunto de su obra referida a la capacidad de unificación que ofrece el someterse a un poder, y de cómo podemos confundir esa *unificación* con la paz de la unidad anhelada. Si en «Historia de un día», en clave existencialista, localiza puntos débiles del existencialismo, «El sueño de la razón» arremete contra formas de totalitarismo no todas ellas interpretadas por otros como tal. El marxismo, por ejemplo, sería para Murena una corriente teórica que ingenuamente persigue «desembarazarse de “la grotesca melodía pétreo hegeliana” (Marx), para alcanzar otra vez con su luz al hombre, al hombre concreto, sujeto de la historia, [...]»⁴⁶¹, mas en su plan de invertir solo en acción en detrimento de la reflexión,

[...] no comprende ya la posibilidad de la vida humana, que es vida con la distancia que instaura la reflexión, la concibe como animalesca contigüidad incesante de la acción. [...] Si su programa para renovar la filosofía expresaba que la única manera de evitar la petrificación de la filosofía reside en liquidar la filosofía, resulta coherente que su estatuto para poner fin a la alienación social se traduzca en una disciplina que prohíbe a las criaturas la interioridad y las obliga a una inhumana exterioridad, a una sujeción total a lo público que es más alienante que los sistemas que el marxismo reemplazó⁴⁶².

Con la instauración de un perpetuo actuar sin verbos que especifiquen la acción se restablece la pureza del Origen. Revisando lo acontecido en el mundo, la relación entre canes y hombres significó un aprendizaje y un sometimiento por ambas partes hasta difuminar dónde queda lo animal y lo humano. Pero, ¿en qué medida es la persona garante de lo racional en la comunidad de seres en la Tierra? Según esta narración dicha delimitación es cuando menos discutible. La concepción de la especie humana como dueña y señora del mundo animal, sostiene Max Horkheimer, es mencionada en los primeros escritos del Antiguo Testamento y siempre para encauzar moralmente a los hombres⁴⁶³. Como pilares del camino al sometimiento del mundo animal vemos construirse el «yo» de Occidente, sin el cual este proceso parece inviable si carece de sujeto al que servir y replegarse, de modo que los orígenes de la primera persona que articula la acción son

⁴⁶⁰ CM, pp. 82 y 83.

⁴⁶¹ *Visiones de Babel*, op. cit., p. 352.

⁴⁶² *Ibid.*, p. 354.

⁴⁶³ Horkheimer, Max, *Crítica de la razón instrumental*, trad. Jacobo Muñoz, Trotta, Madrid, 2002, p. 124.

inseparables al nacimiento de los privilegios de casta y a las diferencias entre conquistador y conquistado⁴⁶⁴.

En la escena de intercambio de roles entre amo y perro, la narradora inserta una digresión a propósito de qué pudo ocurrir realmente en el principio de las relaciones entre perro y ser humano: ¿fue el hombre quien atrajo al animal con algún señuelo, y dándole a probar las comodidades de la civilización el perro decidió quedarse como servidor rastrero; o puede que el perro, *entre las fieras la más afeminada*, se decidiera a acompañar al humano, desvalido tras la expulsión del paraíso⁴⁶⁵? Horkheimer se concentra en las mutaciones relacionadas con el dominio cuando el dominador pasa del uso de la violencia brutal a un carácter más espiritual⁴⁶⁶. *Caína muerta* plantea la temblorosa escisión entre el hombre educador y el animal educado, que pueden verse, en el momento ulterior de amotinamiento, además de como una alteración carnavalesca, como una suerte de parricidio. Merced a la labor pedagógica ejercida sobre el animal se le construye finalmente una subjetividad que, si nace como servidora, por reminiscencias del instinto mimético y por adherencia al sistema jerárquico humano, desea superarse y ser ama, para someter, igual que sus admirados señores; de tal manera se reinstaura la Prehistoria, una vez más, como meta de toda revolución.

El principio de dominio, que descansaba originariamente sobre una violencia brutal, tomó con el paso del tiempo un carácter más espiritual. La voz interior pasó a ocupar el lugar del amo en la impartición de órdenes. La historia de la civilización occidental podría inscribirse, desde la perspectiva de la evolución del yo, investigando cómo sublima, esto es, cómo internaliza el inferior las órdenes de su señor, que le ha precedido en la autodisciplina. Desde este punto de vista el caudillo y la élite podrían describirse como quienes promovieron la coherencia y el nexo lógico entre los diferentes quehaceres de la vida cotidiana⁴⁶⁷.

La relación entre el sujeto y la naturaleza es tiránica⁴⁶⁸, escribe Horkheimer. Se ha dicho que los perros –después de Tustús también los demás canes del poblado se rebelan– se convierten en señores para el resto, que se transforma para ellos en naturaleza. Mas esa naturaleza humana no es salvaje en el sentido de puramente primitiva, está educada a priori, tanto que ha completado la vuelta de espiral para acercarla al punto de inicio de la barbarie. La coherencia y los nexos lógicos necesarios para reconocer la autoridad ya están instalados entre los humanos como nueva clase de esclavos.

Esta soberbia en los afanes de dominio refleja los distintos moldes de hacer historia si nos apartamos de la revelación. De ahí la obstinada impronta apocalíptica de Murena.

⁴⁶⁴ Horkheimer, Max, *Crítica de la razón instrumental*, op. cit., p. 125.

⁴⁶⁵ *CM*, p. 76.

⁴⁶⁶ Horkheimer, Max, *Crítica de la razón instrumental*, op. cit., pp. 125 y 126.

⁴⁶⁷ *Ibid.*, p. 126.

⁴⁶⁸ *Ibid.*, p. 128.

Cuando escapamos de Dios, caemos en manos del hombre y del resto de las fuerzas terrenales, como filosofías o cultos de cualquier índole. Lo que Murena denomina «fautismo occidental»⁴⁶⁹ engloba justamente estas inclinaciones al desapego de lo sagrado y lo inexplicable, pactando paradójicamente con lo sobrenatural para conocer sus secretos y desintegrarlo por conocido. Este arcano, mientras se mantiene inescrutable, nos mueve como latido que bombea nuestra sangre, un cofre que si pudiera abrirse nos anularía por amputarnos el misterio. La Historia goza del privilegio de trazar el terreno donde el ser humano se adentra en ese campo de riesgo, sin abismarse o elevarse; manteniendo, antes bien, la mirada fija en un posible final inminente que ha de hacernos vivir con mayor plenitud, «Y los ángeles de la destrucción paralizarán entonces tanto el cerebro del astrónomo que está calculando los millones de años que le quedan de vida al mundo»⁴⁷⁰ como los pronósticos de los historiadores. Pensar la Historia supone especular en el misterio de los orígenes y las postrimerías⁴⁷¹. Así escribe el ensayista, poeta y novelista H. A. Murena, cultivando una «Poesía/ del naufragio/ en que late/ un vertiginoso futuro»⁴⁷².

Salvo un breve espacio, *Caína muerta* fue escrita con rima y molde de prosa - anegando la poesía al desprenderla del asidero de los versos y hacerla naufragar como índice de catástrofe-. Una narradora se presenta al lector como «la cronista», aunque por momentos se califica poeta con ocasionales maneras homéricas, o archivista que, además, «*aún* me remonto a la esencia de las historias y vuelo, por aquello llamado honestidad o vocación o cretinismo concentrado»⁴⁷³. Cronista, poeta y archivista con una simultaneidad ejemplar del género de narrador que traza Walter Benjamin. La escritura de la historia (la cronista) derivará desde la epopeya a la narración y la novela debido, dice Benjamin, a la *indiferencia creativa* de las distintas formas épicas⁴⁷⁴. Aquí Murena decide evitar el sacrificio del vate, y hace de su cronista una poeta que se asimila en el estilo prosaico de la narración histórica conservando la rima y el componente musical de lo épico. Cronista y poeta son sendas facetas de la maquina que narra, una tercera especie que lidia en el conflicto entre *ellos* y *nosotros*.

⁴⁶⁹ *El pecado original de América, op. cit.*, p. 147. Murena sigue la caracterización de la era moderna como «edad fáustica», que hace Oswald Spengler en *La decadencia de Occidente*.

⁴⁷⁰ *El pecado original de América, op. cit.*, p. 148.

⁴⁷¹ *Ibid.*, p. 149.

⁴⁷² «El escándalo y el fuego», en *Visiones de Babel, op. cit.*, p. 493.

⁴⁷³ *CM*, p. 47, (Cursivas nuestras).

⁴⁷⁴ Benjamin, Walter, *El narrador, op. cit.*, p. 124. (Cursivas nuestras).

3.4.1 Ellos

Si volvemos a la escena en que el perro adiestra a su nuevo servidor Quequé con mordiscos de castigo siguiendo las técnicas de Pavlov, encontramos una ilustración que concuerda perfectamente con el razonamiento de Adorno en torno a la pareja hombre-animal. En la novela se dice:

Mediocre, José, leía en sí por el dolor grabado, lector, que únicamente obtenía una tregua cuando dejaba de hacerse el valiente y reconocía que frente al perro era un cagón y abandonado se meaba. Y este era el principio cardinal que regía la competencia en el sector perruno del mundo animal. Pero el principio canino ahora había sido por primera vez impreso en el ser humano. ¡Y por un perro! ¡Y con pedagogía canina que al basarse en el reflejo condicionado no difería demasiado de la pedagogía humana! ¡Oh tiniebla, tiniebla superada!⁴⁷⁵

Cuando el animal asciende a lo subjetivo es capaz de percibir ciertas realidades, como que no dista tanto de la lucidez de los humanos y que ya no se sume en las tinieblas de la cosa. Las mismas prácticas de educación que emplearon con él funcionan con el señor destronado, no existen en suma diferencias entre uno y otro. Adorno fue certero al considerar que, a pesar del tratamiento de la idea de animal como subsidiaria del estatuto *digno* del hombre cuando se marcan sus diferencias -necesitando para ello mantener siempre en paralelo al animal frente a la especie humana-, los experimentos en boga de los conductistas concluían con unos resultados distintos a la idea irrefutable de la superioridad del segundo⁴⁷⁶. No obstante, advierte, a la par que estos experimentos cuestionan la concepción del hombre como señor de todas las criaturas, confirman que «él, y sólo él en toda la creación, funciona –libremente y por su propia voluntad- con la misma ciega y automática mecanicidad de los sacudones convulsivos de las víctimas encadenadas que el técnico utiliza para sus fines»⁴⁷⁷. Si los *behaviorists* buscaban rebatir el supuesto señorío del hombre, lo consolidan, aunque revistiéndolo de una suerte de estulticia: en realidad, los resultados de sus investigaciones evidencian que el ser humano se encorseta voluntariamente dentro del automatismo dirigido.

El tándem animal-hombre (u hombre-animal) no ostenta jerarquía alguna en los momentos *originales* rememorados por la instancia narradora de *Caína muerta*, cuando can y humano, analfabetos, convivían armónicamente en un mundo no nominado por el hombre en *forma certera*. Ese mundo, tras la Caída se vuelve «adverso por nominaciones falaces» para perder la vida encubriéndola⁴⁷⁸. Podemos discernir en dos momentos dibujados por la

⁴⁷⁵ CM, p. 78.

⁴⁷⁶ Adorno, Theodor, *Dialéctica del iluminismo*, op. cit., p. 288.

⁴⁷⁷ *Ibid.*, p. 288.

⁴⁷⁸ *Visiones de Babel*, op. cit., p. 223.

narradora que ese tiempo de fraternidad inicial pudo corresponderse a una paz perpetua rota con el bautismo del lenguaje. Uno de ellos se describe al comienzo de la obra:

Mas de pronto tornóse la carne hueso mero para el humano no anonadado por muerte ausente y sin parte: ¡desnudo y vivo frente al can enantes hermano, ahora súbitamente caín, horrendamente canino! ¿Por qué? ¿Por qué?⁴⁷⁹

A continuación interrumpe la narradora su visión de los orígenes matizando que no fue exactamente así, justificando su visión pulida de lo ocurrido por su propia labor de cronista, periodista o archivista. Cuenta, como ella confiesa, arriesgándose a traicionar «lo real». El primer párrafo de la novela cimienta la estructura de la futura narración en una traición triple, la de la muerte, que se repite; la del hermano animal; y la de la narradora.

El cainismo es propuesto por la narradora como tema de la historia que contará, la traición a los propios de nuestra condición, a los otros como nosotros, a nuestros hermanos⁴⁸⁰. La muerte es acusada de traidora desde el título de la obra «por no hacer su nada anonadante»⁴⁸¹, y desde dicha traición se abre la posibilidad de la rebelión canina⁴⁸² que sobrevendrá más adelante. Antes de la Caída, en un estado de vida paralela a la del animal, vida y muerte se confunden, y de la segunda no se extrae ninguna consecuencia. Después, la traición de la muerte se debe a que la nada a la que nos arrastra trae consigo lo opuesto al anonadamiento, y conciencia al ser humano como diferente al resto de la Creación. La versión del Génesis de *Caína muerte* confraterniza al hombre con el animal, son como Abel y Caín, sin embargo el motivo de la caída del humano permanece como misterio.

El círculo humano está ahora incompleto por la aparición de la nada, «La originaria circunferencia intacta del animal ha sido privada en el hombre de un segmento»⁴⁸³, segmento en que (no) hay *nada*, que es la nada que lo constituye como humano, así pues, lejos de anonadar, aporta la mera humanidad al que fuera hermano del can. De tal suerte, el animal conserva su círculo cerrado mientras el hombre queda como un arco que no termina de cerrarse. Siguiendo este razonamiento concluimos con que el hombre como tal es fruto de una traición, *la nada ha creado al hombre*⁴⁸⁴.

En la primera traición de la novela, la *cainidad* canina derivada de la aparición de esa muerte que no anonada, se refleja en una sumisión del perro al hombre. El cainismo

⁴⁷⁹ CM, p. 47.

⁴⁸⁰ Murena recurre de nuevo a la *Divina comedia* para el título de esta novela. La «Caína» es la zona del círculo noveno del Infierno donde se castiga a los asesinos de consanguíneos.

⁴⁸¹ CM, p. 47.

⁴⁸² *Ibid.*, p. 47.

⁴⁸³ *Homo atomicus*, *op. cit.*, p. 161.

⁴⁸⁴ *Ibid.*, p. 163.

inaugurado por el perro de Quequé, sin embargo, invierte el orden establecido hasta el momento, aprendiendo de los errores del amo anterior, la *cainidad* los devuelve al mundo posedénico y a la instauración de una tensión de amo y esclavo para la que el hecho de morir es esencialmente determinante. Los animales sin lenguaje alguno, aunque se rebelen, no puede decirse que tomen conciencia de sí, nunca podrán decir «Yo». Para Alexandre Kojève, en su glosa a la idea de amo y esclavo de Hegel, el deseo motiva los ciclos de cambio de poder, pero la clase de deseo del hombre para ser tal y autoconsciente, teniendo así la posibilidad de erigirse en amo, ha de perseguir otro deseo. El animal en su conciencia de sí se limita a deseos de objetos, siendo cosificado por estos⁴⁸⁵. Para el humano, desde su papel de señor, el servicio prestado por el animal queda mediado por la instrucción para domesticarlo. La cronista lo dice claramente en el segundo momento de traición,

[...] en la tiniebla del milenio primordial hombre y perro firmaron el solemne boleto de un pacto de amistad e intercambio comercial según el cual el can al humano servía y obedecía mientras que el hombre se comprometía a ser el perro educador y testafarro⁴⁸⁶.

Al presentar el pacto como «boleto» convierte en irónico el epíteto «solemne» y en frágil lo acordado⁴⁸⁷. Habiéndose convertido a lo largo de la Historia lo que en un principio fue traición en la conducta recta de la muerte (la Muerte, desde ahora), la que fue *caína* vuelve a sorprender, traicionando, cambiando sus hábitos. Hasta entonces, desde que se descubre que la nada prometida es cualquier cosa menos nada, ha sido la Muerte «razonable y natural» sin dejar su tarea diferenciadora del hombre del mundo natural; se ha comportado discreta, industriosamente, mimando a sus víctimas desde el primer vagido, y los cría, enseñándoles todo lo necesario para apegarse al mundo; calculadora, inculca la tara personal que se desarrollará en «embrollo existencial»⁴⁸⁸. Esta Muerte, cuya traición original han olvidado, les cuida y anima a la alegría, por lo cual algunos la llaman vida y amor y suerte⁴⁸⁹. Pero si esta Muerte era hasta culta, un día se vuelve ignorante, loca y arrogante, se presenta sin consentimiento a todas horas llevándose tanto a niños sanos como a cadáveres enterrados, culmen de su traición. Para Quequé, que la Muerte se comportase con tamaño carácter anarquista, fue la última decepción que pudo soportar. Así, considerando que no había más lugar para la traición en su vida, decide acostarse para esperar la llegada de esa nueva Muerte apóstata.

⁴⁸⁵ Kojève, Alexandre, «La dialéctica amo esclavo», trad. Juan José Sebrelli, www.indominio.net/etccetera/PUBLICACIONES/minimas/62_Kojève.pdf (10/1/2013).

⁴⁸⁶ *CM*, p. 77.

⁴⁸⁷ En el DRAE, «boleto» puede tener el sentido de «mentira» en Argentina y Paraguay.

⁴⁸⁸ *Ibid.*, p. 69.

⁴⁸⁹ *Ibid.*

La traición cumple en Murena una función central como causa del pecado original. Se localizan numerosos momentos en toda su obra donde se trata esta actitud, que carga con el papel antitético necesario para que todo flujo dialéctico se regenere⁴⁹⁰. Por ejemplo, el cuento «El centro del infierno» nos sume bajo una prosa envolvente hasta la asfixia que impide dilucidar un juicio concluyente del narrador sobre la traición paradigmática de Judas Iscariote⁴⁹¹. Solo, en el centro del infierno, pareciera que el apóstol hiciese de Atlas sustentador del mundo que ha traicionado. El autor plantea en el cuento que es Jesús quien reclama un traidor y Judas, como fiel lugarteniente del príncipe accede dócilmente; traicionará, considera Judas, «si es que la felicidad a lo sensato, limpio, merece llamarse traición»⁴⁹². El apóstol se enfrenta al lado positivo de la tesis que encarna Jesús a instancia suya, para que la historia siga su curso por el cauce dialéctico. La resignación del traidor en el infierno no impide que emita cada tanto un alarido como una «partícula de redención»⁴⁹³. En «Cra-cra-cra» vemos dibujadas cuatro atmósferas donde se disponen a almorzar simultáneamente. Son los comederos públicos y sus comensales embrutecidos; un restaurante muy moderno en el que el vidrio abunda, además de la comida en «envoltorios del futuro»⁴⁹⁴ que no tiene más que colores, lugar donde «la asepsia, sobre todo, indica que se está ante un esfuerzo por superar esa animalidad, esa raíz ferina del hombre [...]»⁴⁹⁵; y, por último, los clubs elegantes, «donde razón e instinto se equilibran, [...]»⁴⁹⁶ pero en los que se cierne la oscuridad inopinadamente por un brevísimo lapso, y continúan comiendo lo que al final se desvela el cadáver de un nonato humano; un estribillo retumba cuatro veces en la narración, recordando la bestialidad como irreductible hasta en la sofisticación: «También en las casas, sucuchos, alvéolos, mansiones, se tritura, se sorbe, se traga. *Y el*

⁴⁹⁰ En su primera novela, *La fatalidad de los cuerpos*, Hussey el empleado traidor juega un relevante papel en la trama; Sertia recordaba una historia contada por su abuelo: «[...] un hombre que, hacía mucho tiempo, había besado a otro y no por razones tan claras como la piedad, la culpa, el amor o el odio, sino de una forma tal que ese beso había sido un enorme mal y un enorme bien a la vez, y había quedado como un enigma, acaso como el símbolo del que es todo beso», *FC*, p. 114. La traición o cainismo, no cabe duda, cumple un papel capital en el legado legendario de toda civilización. Dentro de la esfera hispana encontramos el tema en Antonio Machado o Miguel de Unamuno, por no alejarnos demasiado en el pasado; en Hispanoamérica, Juan García Ponce presta atención a Borges y su idea en «Los teólogos» de que traidor y traicionado son caras de la misma moneda, en Juan García Ponce, *La errancia sin fin: Musil, Borges, Klossowski*, Anagrama, Barcelona, 2001, p. 53.

⁴⁹¹ Apareció por primera vez en el libro *El centro del infierno*, Sur, Buenos Aires, 1956. Nuestras referencias son de *Visiones de Babel*, *op. cit.*, donde se incluye el mismo cuento.

⁴⁹² «El centro del infierno», *Visiones de Babel*, *op. cit.*, p. 170.

⁴⁹³ *Ibid.*, p. 171. Curiosamente, García Ponce menciona una obra de Nils Rusenberg, *Las tres versiones de Judas*, considerada herejía gnóstica del siglo II, en la que «Judas es un enviado de Dios tan importante como Jesús para hacer posible la redención», García Ponce, *op. cit.*, pp. 52 y 53.

⁴⁹⁴ «Cra-cra-cra», *Visiones de Babel*, *op. cit.*, 193.

⁴⁹⁵ *Ibid.*

⁴⁹⁶ *Ibid.*, 194.

*melancólico que en un rincón roe un hueso tomado por el ángulo más inconveniente*⁴⁹⁷. «La última cena» identifica a Judas con Jesús apoyándose en la versión que da Vasari sobre el cuadro de Leonardo da Vinci; según el biógrafo, el pintor encontró después de años de búsqueda al modelo que por fin le serviría para la tez de Iscariote, con facciones crueles y angustiadas, y supo que era el mismo sujeto que años atrás posó como modelo para Cristo.

El hombre *es* merced a una traición hacia aquello que fue antes, algún tipo de bestia protohumana aunque ya adámica que mantenía su circularidad. Pero la circunferencia mutilada vive de una melancolía reminiscente, de un «platónico recuerdo»⁴⁹⁸ que, en Murena, hace de catapulta para renegar de lo humano y regresar a la perfección del círculo cerrado. En el ámbito de esta afirmación la siguiente paradoja impide toda glosa añadida: el hombre *es* precisamente en la búsqueda del *ser*; *es* por su propia traición designada como pecado original; para *ser* como recuerda melancólicamente, ha de traicionar su ser hombre constituido por la ruptura irrestañable de la circunferencia. En suma, el *ser* humano no es solo por el hiato que marca un vacío, sino en tanto se desvive por traicionarse dibujando el trazo desaparecido⁴⁹⁹.

La vuelta a *ellos* porque así fuimos, se convierte, por destellos de lucidez, en la conciencia de la delgadez y debilidad de la cultura que teje el velo que separa hombre y animal⁵⁰⁰. En la Tercera sinfonía de Mahler Adorno descubre humanitarismo por un lado y su parodia por otro, pero, más que un péndulo oscilante, el filósofo nos invita a ver su aserto sincrónicamente, con ambas imágenes superpuestas, una «humanidad al revés [...]». Los animales hacen a la humanidad caer en la cuenta de que ella es naturaleza inhibida y de que su actividad es historia natural cegada». Y, más adelante, como base a las sentencias de Murena, añade que, justamente, como animales, se vería la humanidad a sí misma desde el punto de vista de la redención⁵⁰¹.

⁴⁹⁷ «Cra-cra-cra», *Visiones de Babel*, *op. cit.* (Cursivas nuestras).

⁴⁹⁸ *Homo atomicus*, *op. cit.*, p. 163.

⁴⁹⁹ «Pobre dialéctica», llamó Kafka, que nos vuelve a servir de apoyo, al razonamiento envenenado por la paradoja ineludible, «Si estoy condenado, no solo estoy condenado hasta el final, sino también condenado a defenderme hasta el final», *Diarios*, trad. Joan Parra y Andrés Sánchez Pascual, Mondadori, Barcelona, 2006, p. 480.

⁵⁰⁰ Adorno, Theodor W., *Mahler*, trad. Andrés Sánchez Pascual, Península, Barcelona, 1987, p. 26. El filósofo glosa la obra sinfónica del compositor austriaco destacando como uno de sus rasgos una melancolía de resonancias prehumanas: «La música adopta el comportamiento propio de los animales; es como si, compenetrándose con el cerrado mundo de estos, quisiera reparar en algo la maldición que hay en esa oclusión», p. 25. En la «occlusión», añadimos, late una connotación negativa, de presión sobre una magma que puede derramarse si encuentra fisuras en la superficie.

⁵⁰¹ *Ibid.*

3.4.2 El origen del mundo

Desde que la instancia narradora se identifica denuncia su carácter de traidora al narratorio⁵⁰² -y advierte en *captatio benevolentiae* la falta de exactitud de la narración que se dispone a contar- añade que, sin su tarea de precisión o delimitación «con tales términos esculpidos y punzantes», sería imposible el hecho mismo de contar. En este tercer caso de traición o cainismo se peca desde que la narradora decide moldear el acontecimiento vivido mediante el lenguaje con que asimila los hechos y con el que más tarde relatará. El carácter de traidora deriva, fieles a la autoinculpación de quien nos cuenta, del

apresto que presta a la historia yo, el humilde cronista o archivero o periodista, hombre de pluma, traj traj traj, en suma, que, aunque sin ala, aunque por página pagado con mísera monedita devaluada, aun me remonto a la esencia de las historias y vuelo, por aquello llamado honestidad o vocación o cretinismo concentrado, lector, no, no de este modo⁵⁰³.

Al principio, este ente narrador no cree que el cronista esté legitimado para usar las *alas* de la imaginación y volar con su escritura de lo acontecido, pero en *Caína muerta* admite que así ha actuado, aunque se justifique alegando que el acontecimiento en sí sucedió de otra forma, ciertamente, pero forma *desvestida, informe y amorfa*⁵⁰⁴ que necesita inexcusablemente del «apresto» y su vuelo para que llegue a ojos del lector. Continúa en un intento de rectificación de sus errores y, al confesar que aconteció de otra manera, parece que procurara ajustarse a los hechos sin tanto término esculpido y punzante; después sigue con la narración reproduciendo la exclamación de uno de los personajes, irremediabilmente ininteligible para el lector aún ignorante de la historia. Por eso vuelve la narradora a reivindicar su trabajo mediador entre la realidad que brota caótica y la narración final: «Por fortuna, aquí estoy yo, el humilde cronista o archivero periodista, quien te conducirá por la historia sin peligros de empacho, contusión o polución, pues esta historia se las trae, uc uc uc, [...]»⁵⁰⁵. Sepultada por la confusión con la figura del historiador académico, existe una concepción del cronista que yacía latente en la modernidad y que parece rescatada en este libro:

⁵⁰² Volvemos a la difícil clasificación de la instancia a la que interpela el narrador: ¿«lector implícito representado» o «narratorio»? (*vid.* nota 334 en 2.4.1). Pozuelo Yvancos admite que casi siempre esta oposición está neutralizada, aunque «en algunos relatos se ofrece nítida como en la picaresca española», *Teoría del lenguaje literario, op. cit.*, p. 240. En *Caína muerta* la condición de entidad ficticia intratextual es más clara que en *Los herederos de la promesa*, su interpelación es constante en toda la narración. Aquí podemos incluso afinar mejor y clasificar al narratorio como extradiegético, identificable con el lector virtual, «un receptor textualmente patente o latente de su mensaje [...] externo a la historia relatada», *Diccionario de teoría de la narrativa*, Dir. José R. Valles Calatrava, Alhulia, Granada, 2002, p. 460.

⁵⁰³ *CM*, p. 47.

⁵⁰⁴ *Ibid.*

⁵⁰⁵ *Ibid.*

El cronista que enumera los acontecimientos sin distinguir entre los pequeños y los grandes tiene en cuenta la verdad de que nada de lo que se ha verificado está perdido para la historia. Por cierto, solo a la humanidad redimida le concierne enteramente su pasado. Esto quiere decir que solo para la humanidad redimida es citable el pasado en cada uno de sus momentos. Cada uno de sus instantes vivido se convierte en una *citation á l'ordre de jour*, este día es precisamente el día del Juicio Final⁵⁰⁶.

El narrador anticipa el Juicio Final cuando narra la historia integralmente, cuidando al máximo de no saltarse los acontecimientos aparentemente ínfimos relativos a los humanos tratados como irrelevantes en la sociedad⁵⁰⁷, y *remontándose a la esencia de las historias*. La representación del pasado practicada por Murena novelista, teniendo en cuenta lo dicho, se podría interpretar desde tres perspectivas. Una de ellas pasaría por considerar cada narración como rememoración, es decir, información de un tiempo pretérito; las siete novelas entran en esta clase. Otra forma de apreciarlo radica en buscar historias que ilustren un tiempo pasado considerado como histórico, es decir, que trabaje con material reconocible por el lector como acontecimientos consignados por el relato oficial; «Historia de un día» muestra de esta manera un escenario de enfrentamientos callejeros y convulsión política tal como sucedieron en los años del peronismo. Por último, también funcionan como representaciones del pasado las obras escritas con estilo y maneras tal como se pudieron escribir en otro tiempo. Esta última opción de narrar emula el modo de contar del cronista que deleitaba con el recuerdo antes de la llegada del historiador profesional. Porque en «El sueño de la razón», el uso del código carnavalesco apunta a una transgresión de ecos vanguardistas a través de la regresión a los principios de la historia de la novela, encontramos así una pauta para invocar lo pasado: con la forma.

En cuanto a los personajes que pretende redimir esta crónica mediante el relato de sus pequeñas historias parece claro que hemos de aprehenderlos como figuras fabulosas, difíciles de encuadrar dentro de una Historia propiamente humana o de una Historia alternativa e intrahistórica. Pero Michael Löwy nos avisa de que, para Benjamin, cronista es todo aquel que anticipa el Juicio Final, y señala al escritor ruso Nikolai S. Leskov o a Franz Kafka⁵⁰⁸. Es lícito según esta nómina el vuelo de la imaginación por el que se disculpa el narrador al comienzo de la novela, y al que retorna consciente de que no hay más vías para contar; de otra manera, el evento llegaría a manos del lector oscuro, «más negro que el culo del carbonero sulfurado»⁵⁰⁹, por la ausencia de la luz propia del narrador, y como un trasero

⁵⁰⁶ Benjamin, Walter, «Sobre el concepto de historia» (*Tesis III*), *Ensayos escogidos*, trad. H. A. Murena, El cuenco de plata, Buenos Aires, 2010, p. 60. [1ª edición en Sur, Buenos Aires, 1968].

⁵⁰⁷ Löwy, Michael, *Walter Benjamin: aviso de incendio. Una lectura de las tesis «Sobre el concepto de historia»*, trad. Horacio Pons, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2002, p. 63.

⁵⁰⁸ *Ibid.*, p. 63. Leskov (1831-1895) fue un escritor y periodista ruso al que Walter Benjamin recurre como paradigma de narrador en su texto «El narrador».

⁵⁰⁹ *CM*, p. 47.

porque toda historia queda atrás, en el pasado, el interregno que media entre el acto y su digestión por el lenguaje la vuelve indefectiblemente pretérita, «¡Querido lector! ¿Ves en lo que te metiste por querer comerte los chinchulines crudos? Has dado de hocicos contra un culo negro y carbonizado y al sulfuro»⁵¹⁰.

Conchita se muestra continuamente mutando de identidad (narradora, cronista, periodista), para unas páginas más adelante confesarse como poeta, y precisar por último que realmente es una máquina: Conchita, la Máquina de Narrar⁵¹¹.

[...] a la perfección narro el rollo, pues no hay en mí nada subjetivo o basura residual: Conchita narra la historia como mirada por ojo divino. [...] ¡Conchita no inventa no fantasea jamás! Conchita cuenta sin cambiar una coma la real crónica con que la cargaron⁵¹².

El autor imprime a una máquina la falta de fijeza, el carácter de continuo devenir identitario distintivo de la subjetividad humana. Durante todo el relato, el narrador, o narradora, se desdice de las declaraciones sobre su naturaleza, de humilde escribiente al que pagan por hoja escrita a artefacto sin autoridad que reproduce el rollo que le insertan; de denominarse en tercera persona como Conchita a llamarse en masculino como «narrador». Ahora, desde la pureza asumida de máquina absolutamente cosificada y, por tanto, mero objeto, vuelve a contrariar su defensa del vuelo y del apresto necesarios para revestir la pura realidad que brota oscura; en el anterior pasaje defiende lo opuesto: su función de ojo divino que no añade subjetividad alguna, ni inventos ni fantasías. La pregunta inevitable es ¿quién la carga de esa *real crónica*?

Nos está contando la historia una instancia que abarca con sus autodenominaciones todo el arco de «contadores» de la Historia, desde el vate de herencia homérica encargado de guardar la memoria (el poeta como archivo: «vaso que guarda y canta acontecidos dramas del hombre que los hombres le entregaron en custodia»⁵¹³) hasta un aparato artificial donde se ha grabado esa narración como la crónica que informa de lo real. El narrador en todos los casos es el demiurgo de un nuevo mundo, donde sujetos y objetos se despliegan a partir del cogito del creador⁵¹⁴. En *Caína muerta*, el origen del mundo sugiere un

⁵¹⁰ CM, p. 47.

⁵¹¹ Es inevitable remitirse a la «máquina de trovar» del heterónimo machadiano Jorge Meneses. Antonio Machado descubre el artefacto de Meneses en diálogo de este con Juan de Mairena; se trata de una máquina que servirá de intermediaria entre el fin del lirismo propio del romanticismo -reflejo de una conciencia burguesa que hay que superar- y la llegada de una nueva sentimentalidad; así, producirá poesía «con simpatía», que no piensa sino que anota experiencias vitales, «La canción que el aparato produce la reconocen por suya todos cuantos la escuchan [...] es la canción del grupo humano», Machado, Antonio, *Poesía y prosa, tomo II*, Edic. Oreste Macri, Espasa-Calpe y Fundación Antonio Machado, Madrid, 1989, pp709-711.

⁵¹² CM, p. 50.

⁵¹³ *Ibid.*

⁵¹⁴ «¿Qué es la creación entera sino una palabra de Dios, dicha y pronunciada por Dios? [...] Así que para Dios no es más difícil crear que para nosotros hablar», Martín Lutero, Sobre Génesis I, en Schleiermacher, Friedrich, *La fe cristiana*, trad. Constantino Ruiz-Garrido, Sígueme, 2013, p. 181.

inicio cosmogónico, por no narrar un humano: el yo de la máquina dedicada a representar emite la sustancia representada (esos acontecimientos informes originariamente), el mundo es únicamente lo representado⁵¹⁵. Un razonamiento sobre el cogito cartesiano ayuda a entender mejor este hálito creador: «El yo, la sustancia extensa, Dios y todo lo demás, incluido el propio Descartes, no son en realidad nada más que personajes de un mismo relato. Y el relato a su vez no es sino una ficción al servicio de una máquina»⁵¹⁶. Esta lectura de Descartes que estira todo lo posible su aparato silogístico, lleva a la única posible certeza de que algo o alguien engaña; por ello, el hecho de que el *ego* que concluye con esa certidumbre exista, se desvela como otro engaño del genio maligno. Ese ego es la necesaria «entidad autónoma y cierta de sí a partir de la cual refundar la ciencia y el saber»⁵¹⁷, un yo primordial que no lo es con seguridad, que tambalea sobre el engaño como condición de la existencia. ¿No es una forma más de afirmar la *razón narrativa* que rige la Historia? (recordemos lo afirmado al respecto en el capítulo 2.4 «La herida») Vicente Serrano alerta de que la imagen del saber moderno (de los últimos trescientos años) se funda en una ficción como es la hipótesis del yo, y termina apostillando «¿A qué remite la metáfora y ficción del yo?»⁵¹⁸. Sea el dogma una máquina o dios, en *Caína muerta* Conchita es origen del mundo⁵¹⁹ donde viven José Mediocre y sus vecinos. Como demiurgo creador pero a la vez servidor de sus criaturas, entre las que se encuentra el lector (la preocupación por que la historia sea leída con prudencia es constante). Conchita aconseja, advierte, alerta, maternal y servilmente a su lector como una excelente conductora en el espacio de la realidad taimada por su trabajo, porque la realidad del receptor en calidad de lector no es otra que el texto: «Querido lector y respetado y quizá ahora confundido lector, nos vemos obligados a

⁵¹⁵ Serra Marín, Vicente, *Soñando monstruos. Terror y delirio en la modernidad*, Plaza y Valdés, Madrid, 2011, p. 36.

⁵¹⁶ *Ibid.*, p. 40.

⁵¹⁷ *Ibid.*, p. 44.

⁵¹⁸ *Ibid.*, p. 48. Oswald Spengler anticipó esta hipótesis, no tanto reduciendo la realidad a una creación de clase solipsista, más bien identificando lo real como de origen religioso; el «Descartes» de Serra Marín acompaña al alemán en su consideración antimaterialista; dice Spengler: «[...] todo saber acerca de la naturaleza, incluso el más exacto, tiene por base una creencia religiosa. La física occidental señala como su fin último el reducir la naturaleza a mecánica pura, y a ese propósito se encamina todo su idioma de imágenes. Mas la mecánica pura presupone un dogma, a saber: la imagen religiosa del universo en los siglos góticos; y ese dogma es el que hace de la mecánica una propiedad espiritual de la humanidad culta de Occidente y solo de esta. No existe ciencia sin hipótesis inconscientes de esta especie, sobre las cuales el investigador carece de poder; y esas hipótesis se retrotraen hasta los primeros días de la cultura incipiente. *No hay ciencia de la naturaleza sin una religión antecedente*. En este punto no existe diferencia entre la intuición católica y la intuición materialista de la naturaleza: las dos dicen lo mismo con distintas palabras. La física atea tiene religión; la mecánica moderna es punto por punto una reproducción de las visiones religiosas», *La decadencia de Occidente. Bosquejo de una morfología de la historia universal*, tomo II, trad. Manuel García Morente, Espasa-Calpe, Madrid, 1925 pp. 246 y 247. (Cursivas de Spengler).

⁵¹⁹ «Concha», en una de sus acepciones: «(vulg. malson. Arg., Chile, Perú y Ur., coño), parte externa del aparato genital femenino», *DRAE* en línea.

hacer un alto. Ec. Y te pido perdón. Ec Ec»⁵²⁰, «Sin embargo ahora nos conviene parar, lector, pues te noto un poco de mojo en el ojo y el ánimo arrugado por todo lo que has leído»⁵²¹, «Triiin triiin triiin. Despierta lector, dormido. Que aquí empieza a cumplir su función el capítulo número dos de la historia que Conchita te contaba [...]»⁵²², «¿Oíste lector querido?»⁵²³.

¿Es preocupación por el lector o servidumbre hacia él? En los apartados dedicados a los narradores de las anteriores novelas del ciclo de «El sueño», el vector ético incide en la valoración de las voces como *piadosas*, piedad que se dirige a sus propias criaturas. En este caso, la narradora de *Caína muerta* se preocupa encarecidamente de que su mensaje llegue claro a quien está destinado, el lector es su acogido. A juicio de Paul Ricoeur, la fisura en que la operación de mimesis divide relato y campo de ficción desplaza el problema al acto de lectura, es decir, es el lector quien debe reunir *literatura* y *vida*⁵²⁴. Esta vez, pues, de la fisura mencionada por Ricoeur destella el foco del cuidado, que sale de la narración para que sea el lector quien se apiade del protagonista desdichado y el haz piadoso vuelva al texto. Además, el receptor (ese «lector» al que se apela y guía) debe «escuchar» la grabación que reproduce la narradora, a veces incluso con sonidos onomatopéyicos de sus engranajes. Podemos calificar las palabras «oídas» en *Caína muerta* como «enunciación», categoría que se refiere más que al texto del enunciado al *tener lugar* del mismo⁵²⁵, al sonido efímero que se capta y del que resta apenas su comentario.

El no-hombre y el hombre entran, en el testimonio, en una zona de indeterminación en la que es imposible asignar la posición de sujeto, identificar la «sustancia soñada» del yo y, con ella, el verdadero testigo⁵²⁶.

Que el testigo testimonia por delegación significa que quien testimonia sobre el hombre es el no-hombre (la Máquina en nuestra novela, más antagónica al ser humano que el animal o la naturaleza, creada por el hombre, sin embargo). El testimonio no tiene titular; testimoniar o hablar es como «entrar en un movimiento vertiginoso en el que algo se va a pique»⁵²⁷. Quien habla se desubjetiva por completo callando en cuanto a sí mismo y objetivando a quien ha callado y para el que habla (Conchita se identifica al lector, se objetiviza si se quiere -y en ese sentido «no calla»-, pero buscando en verdad desubjetivarse

⁵²⁰ *CM*, p. 50.

⁵²¹ *Ibid.*, p. 58.

⁵²² *Ibid.*, p. 58.

⁵²³ *Ibid.*, p. 60.

⁵²⁴ Ricoeur, Paul, *Si mismo como otro*, Siglo XXI, México, 2006, p. 160.

⁵²⁵ Agamben, Giorgio, *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo*, trad. Antonio Gimeno Cuspiner, Pre-Textos, Valencia, 2009, p. 122.

⁵²⁶ *Ibid.*, p. 127.

⁵²⁷ *Ibid.*, p. 126.

al desmentirse en cuanto a las categorías con las que se nombra; asimismo, Conchita, como máquina, es siempre y solo objeto). El mudo (el tartamudo cuando le maltrata la vida, Quequé) calla para dejar espacio a quien habla: el no-hombre (la máquina Conchita)⁵²⁸.

Según el trabajo arqueológico de Giorgio Agamben la noción de testigo deriva por un lado de *testis*, «etimológicamente aquel que se sitúa como tercero (*terstis*) en un proceso o en un litigio entre dos contendientes»⁵²⁹; y como segunda acepción, *superstes*, referido a quien ha vivido un acontecimiento determinado y puede ofrecer su versión de tales hechos. Testigo se dice en griego *martis*, de ahí *martirium* que denomina a los cristianos que mueren para dar testimonio de la fe⁵³⁰. Pero el término griego también significa «recordar», el superviviente no puede no recordar⁵³¹. Los testigos efectivamente son, a fin de cuentas, «terceros» —como reza una de las acepciones de *testis*—, ya que los que verdaderamente sufrieron los campos (en el caso del Holocausto), no pueden testimoniar. Agamben llama a reflexionar sobre esta laguna⁵³². Hay un lugar entre la creación y la transmisión elaborada de una realidad otra, en la difusa entidad de quien crea nunca *ex-nihilo*, intermediando siempre, por tanto, como la de testimonio con entidad de testigo. En un contador de historias —el narrador, cualquier hablante como intermediario— la identidad difusa solo puede bosquejarse *entre*, sin *ser*, sino más bien trabajando para que lo que no es sea, cual el «como» de la función analógica; se localiza en la pura deriva de la enunciación; así, sea la máquina como el *entre* enunciativo que media entre el despojado de voz y el que puede escuchar.

[...] en esas encrucijadas, contaba yo, sufría Mediocre un deterioro o melladura en la parla y farfullaba, muy fresco por el calor excesivo: «¿Quequé memé cucú eentán?» Y encrucijadas de la existencia a Mediocre no le habían faltado, considerando que había nacido justamente con destino de asaltante de encrucijadas⁵³³.

En su labor de testigo la máquina emite la vida de José Mediocre, Quequé por su tartamudez, en los muchos encuentros poco afortunados que vive, dando unidad narrativa o una biografía a esas «encrucijadas» que tambalean al sufrido protagonista, «que la vida sea recopilada para que pueda colocarse bajo el enfoque de la buena vida»⁵³⁴, tal es la función de Conchita.

⁵²⁸ *Ibid.*, p. 126.

⁵²⁹ *Ibid.*, p. 15.

⁵³⁰ *Ibid.*, pp. 25 y 26.

⁵³¹ *Ibid.*, p. 26.

⁵³² *Ibid.*, p. 33.

⁵³³ *CM*, p. 48.

⁵³⁴ Ricoeur, Paul, *Sí mismo como otro*, *op. cit.*, p. 162.

3.4.3 Topo o salamandra

La narradora tiene la intención de aclararnos las causas de lo relatado al comienzo («Retrocedamos, sin embargo, ¿hasta dónde, que es lejos? Hasta entender por qué José [...]»⁵³⁵). Debe contar las razones desde los orígenes, narrar el pasado. El problema recae en el protagonista y, por eso, en pocas líneas, nos pone en situación biografiando a Quequé.

El nombre con el que bautizan al desdichado peca para los padres de excesivamente pretencioso aun expresando la más completa vulgaridad: de José con apellido Mediocre, pasará a Quequé a secas, por su manera de hablar en situaciones adversas, que son continuas. Sin cortapisas morales en su educación contempla como lo propio ganarse la vida atracando a sus vecinos, siendo su fama tan grande que el pueblo considera a sus mismos padres robados. La larga lista de desgracias de una narración picaresca típica transcurre siempre con la perseverancia de Quequé por superarse. En particular, esta actitud optimista sobresale en la época en que es acogido por un cura. Si el cura le instruye en el latín y le maltrata regularmente José, por su lado, no pierde la costumbre y continúa robando.

¿[...] si era a Dios a quien Pepito perseguía? La verdad es que Joselín a dios lo adoraba. Y por quererlo tanto quería robárselo. ¡[...] Josecito deseaba timarse al Todopoderoso! Sin saber por qué ni para qué: lo quería simplemente de quererlo. No habría el pico sobre el tema ni pensaba, pero la mente muda de debajo de la mente cómo le trabajaba⁵³⁶.

El subconsciente se pregunta por Dios mientras en la vigilia Quequé roba como sublimación de ese anhelo. La búsqueda sin cuartel del Absoluto o del Todopoderoso es lo que lo ha empujado a revolver cada esquina de la iglesia creyendo la afirmación del cura de que Dios está en todas partes. Indignado por la enorme desilusión que lo va derrotando secuestra al sacerdote, atándolo al poste del gallinero, lo sacude para que el Absoluto le caiga de algún bolsillo⁵³⁷. Un grupo de frailes rescata al cura y castigan a Quequé hundiéndolo en una montaña de pan rallado a la que prenden fuego. Bajo la presión del pan Quequé debe decidir si opta por una vida de topo o de salamandra.

Cuando decide cavar como acto vital básico, escapa de los frailes y del monasterio a través de un largo túnel que lo devuelve al exterior. Pero desde ese momento cavar pozos negros y oscuros será su destino. El alcalde se lo ordena como castigo, así el pueblo iría creciendo hacia abajo y hacia los costados⁵³⁸, creyendo mejorar la ciudad según sus ideas tecnócratas. Lo oscuro, que se extiende a medida que desciende sin encontrar un final es

⁵³⁵ *CM*, p. 48.

⁵³⁶ *Ibid.*, p. 52.

⁵³⁷ *Ibid.*, p. 52.

⁵³⁸ *Ibid.*, p. 57.

constante en *Caína muerta*; se usa desmesuradamente la analogía desde una óptica desquiciada por literal («a nadie podía gustarle que estuvieran todo el día hurgándole en aquel agujero»⁵³⁹, dice sobre los abusos sexuales del cura que lo acogió). Y su decepción por la ausencia de lo divino según tanta pesquisa en la supuesta casa de Dios deriva, afín a una perversa coherencia, en la renuncia al «ascenso» que promete cierta visión *progresista* de la religión. La meta se ubica ahora en lo escondido bajo las superficies, por eso su vida transcurrirá a partir de ahora acompañado de pala y escoba⁵⁴⁰: «¿No será acaso un pozo/ el fundamento de todo?/ ¿No será todo un pozo?»⁵⁴¹. El comentario de Diego Sánchez a los versos de Roberto Juarroz son adecuados asimismo para el personaje de Murena: valiéndose del concepto de abismo heideggeriano, el pozo es el origen y meta, y el ser humano único fundamento de la realidad, sin llegar siquiera a poder ser apoyo, pues es más bien abismo; la representación de la realidad reposa sobre una falta de fundamento, negatividad que posibilita toda fundación⁵⁴².

La falta de fundamento conlleva la inestabilidad radical de las identidades que ya hemos visto en los apartados precedentes. La instancia narradora se presenta dubitativa, en su género o en su verdadera naturaleza; también los perros, aun manteniéndose como animales, se transforman en dominadores. Los cambios, en los que podemos incluir las traiciones, son auténticas metamorfosis, fieles en el código de esta novela a la adecuación estricta de lo explícito en la expresión metafórica. En sus investigaciones sobre la novela, Mijail Bajtín combinaba la identidad con los procesos de metamorfosis, localizando estas operaciones en el tesoro folklórico. Lo natural junto con lo artificial se somete ya desde antiguo a la transformación que impone sin excepción el tiempo⁵⁴³. Tal polaridad, entre metamorfosis e identidad acaba en la dicotomía que separa la estabilidad parmenídea y el devenir ininterrumpido de Heráclito. En las narraciones con escenas de metamorfosis es necesaria una noción de perfección estable, de identidad primigenia, mas para que haga de materia cambiante, siempre con el objetivo de lo óptimo. Son, pues, *evoluciones*, aunque a saltos, por nódulos -matiza Bajtín- como variante de una *serie temporal*⁵⁴⁴.

Como muestras de metamorfosis la narradora expone el caso de los cabreros del pueblo, el matrimonio formado por Parada y Sierro que vive felizmente pastoreando,

⁵³⁹ *Ibid.*, p. 53.

⁵⁴⁰ Nos apoyamos en la idea de Diego Sánchez Aguilar, en su introducción a la poesía de Roberto Juarroz, de considerar las doctrinas filosóficas del descenso como resultado del «mito de la muerte de Dios», en palabras de Octavio Paz, que cita Diego Sánchez: «La muerte de Dios encuentra el abismo como fundamento», Sánchez Aguilar, Diego, introducción a *Poesía vertical*, Roberto Juarroz, Cátedra, Madrid, 2012, p. 33.

⁵⁴¹ Juarroz, Roberto, *Poesía vertical*, Cátedra, Madrid, 2012, p. 277.

⁵⁴² Sánchez Aguilar, Diego, introducción a *Poesía vertical*, Roberto Juarroz, Cátedra, Madrid, 2012, p. 34.

⁵⁴³ Bajtín, Mijail, *Teoría y estética de la novela*, *op. cit.*, pp. 264 y 264.

⁵⁴⁴ *Ibid.*, p. 266.

cultivando y haciendo queso. La pareja no consumaba el matrimonio por padecer Sierro de disfunción eréctil. Un día son atacados por la *pilaridad* y a la mujer le crece barba, muy del gusto de su marido, que se entusiasma por ser capaz de copular, pero el orificio de los genitales femeninos se ha cerrado⁵⁴⁵. «Donde no cuadró la ciencia, acudió la piedad»⁵⁴⁶: felizmente, el siguiente paso de la metamorfosis consiste en la inversión de sexos:

Los órganos respectivos se compensaban cada vez más. Y escucha, lector, mientras que ha Parada se le retiraban las tetas, o sea, la glándula de la mama que en el mamífero sirve para atetar a la prole, ¡a Sierro le empezaban a crecer! [...] Sierro perdió barba y casi todo el pelo del cuerpo y la voz se le endulzó como un flautín y al andar meneábase cual doncella en enagua⁵⁴⁷.

Pueden acoplarse gracias a la *piedad* que acude salvadora, la esencia del uno pasa al otro como solución, «[...] la inversión plena y legalizada como esencia del matrimonio prenatalmente converso»⁵⁴⁸. Las metamorfosis son de todo color: en otro caso solo se invierte el sexo de Ña Marrana, la mujer del herrero, dándose una pareja homosexual satisfecha⁵⁴⁹; otros vecinos gozan de una inversión de la inversión, cuando él pasa a ella, pero no resignándose a ser lesbiana se prende de la herrera, ahora varón⁵⁵⁰. Otros, vecinos ancianos y enfrentados, pasan a amarse y tener un hijo que nace con cincuenta años; a partir de ahí empiezan a rejuvenecer⁵⁵¹.

La turbamulta sexual merece calidad de *leit-motiv* en toda la producción literaria de Murena, como ya hemos comprobado. Ahora en *Caína muerta*, habiendo radicalizado su prosa en fondo y forma desde la inauguración de «El sueño», el autor cuenta con mayor margen para la transgresión en las modalidades que la imaginación le sugiera; pero esta aparente pornografía, ni es pornografía, ni queda en lo lúdico y gratuito. La crítica al hombre atómico de la era tecnológica toma como uno de sus flancos la centralidad de lo instintivo⁵⁵², y toda práctica sexual que salga del ayuntamiento entre lo masculino y lo femenino se pierde en una búsqueda infructuosa del ser. Únicamente en la heterosexualidad y su abrazo antagónico se repite la síntesis del principio solar y el terrenal⁵⁵³; de esta manera -he aquí la crítica tras la alegoría de las parejas bizarras- justificar

⁵⁴⁵ CM, pp. 60 y 61.

⁵⁴⁶ *Ibid.*, p. 62.

⁵⁴⁷ CM, p. 63

⁵⁴⁸ *Ibid.*, p. 56.

⁵⁴⁹ *Ibid.*, p. 64.

⁵⁵⁰ *Ibid.*, p. 64.

⁵⁵¹ *Ibid.*, p. 65.

⁵⁵² «Narcisismo, locura, nacionalismo, tribalismo, homosexualidad no se dan necesariamente en estado puro: la locura está por lo general teñida de erotomanía, el nacionalismo participa a veces de lo vesánico y el incesto es una variante sexual del tribalismo. No obstante, son en su totalidad manifestaciones distintas de una actitud idéntica que consiste en no sobrepasar lo que acaso podría llamarse *círculo natab*», *Homo atomicus, op. cit.*, pp. 31 y 32.

⁵⁵³ *Ibid.*, p. 36.

la desviaciones vesánicas significa normalizar el comportamiento natural (animal) del hombre, «Pero el caso es que el hombre no es “natural”»⁵⁵⁴. La crítica de Murena no se centra en la homosexualidad, sino en lo que considera el conflicto «neurótico» respecto a lo sexual en que se ha sumido Occidente, y su vuelta a un estadio animal, presumido como post-humano.

Un día un caballero de digna presencia aparece por el poblado. El forastero dice ser Raptuni, profesor de letras elementales, ante todos se arranca su cabeza canina y advierte que el canino es el arquetipo de hombre original, que la humanidad debe volver a la perreidad⁵⁵⁵. La apología de lo canino la sustenta en los pésimos resultados del humanismo hasta el momento; el perro, en cambio, «no se extravía por la corruptora delicadeza del proceso cultural»⁵⁵⁶.

Reblandecidos y putrefactos por las halagadoras caricias de la civilización tanto habían caído que resultó imprescindible que el can con su tenacidad invencible actuara para recordar al hombre su verdadera condición. Y en diciendo esto Raptuni se calaba su casco canino y clamaba lo más fresco:
-¡Guau guau guau!⁵⁵⁷

Quequé abandona la resistencia a la poderosa corriente de transformaciones fabulosas, dejando de cavar y esperando la muerte, rindiéndose para mimetizarse como la salamandra. Claudicar en el mundo de *Caína muerta* significa rendirse a la corriente, no solo sometándose a los perros, sino transigiendo al despertar de los impulsos miméticos, reminiscencias del pasado prerracional. Cavar (ser un hombre pleno, al no tener fundamento y realizarse buscándolo) no ha resultado la mejor vía para evitar las desgracias.

3.4.4 De la jauría

La tarea que emprende Murena con su *Homo atomicus* al definir y analizar el estereotipo de individuo que se gesta en la segunda mitad del siglo XX, rememora, como contraste mediante el que se define esta figura moderna, el nacimiento del *homo sapiens* desprendiéndose mediante el sacrificio por lo colectivo de lo meramente instintivo. El umbral del «hombre atómico», situado en la Europa del siglo XIX, marca una vuelta a lo que había superado nuestro primer antepasado. Postula Murena que la vena dionisiaca

⁵⁵⁴ *Ibid.*, p. 37. Murena no puede estar de acuerdo con la defensa de la homosexualidad que André Gide expone en *Corydon* cuando argumenta lo natural de la tendencia *desviada* por practicarla los animales; objeta Murena: «De ahí concluye Gide que el uranismo no significa una perversión sino algo natural. ¿Quién, por cierto, podría empecinarse en dudar de la naturalidad de un perro?», y más adelante afirma que el hombre para serlo tuvo que renunciar a algunas de las necesidades individuales a favor de las del grupo, «Al igual que la conciencia y el orden social, la heterosexualidad es una conquista relativamente tardía, “antinatural”, “artificial”: o sea *humana*», p.38. (Cursivas de Murena).

⁵⁵⁵ *CM*, pp. 132 y 133.

⁵⁵⁶ *Ibid.*, p. 133.

⁵⁵⁷ *Ibid.*, p. 133.

predicada por Nietzsche en pugna con el nihilismo que vaticina, se transmuta en potente motor de la sociedad plenamente nihilista que se asienta, en efecto, unas décadas más tarde de su profecía⁵⁵⁸. Max Horkheimer elabora una lectura complementaria a la del argentino. La civilización nace al traducir los impulsos miméticos innatos del hombre en signos que superen la copia automática; los signos -modos racionales de comportamiento- se comportan como dominadores del primigenio gesto de imitar *ciegamente*. Este gesto está siempre al acecho; si no se da satisfacción al instinto sojuzgado, puede irrumpir como fuerza destructiva y «los hombres recaen en él de un modo regresivo y deformado⁵⁵⁹».

José Mediocre nace en un mundo ya corrompido, y a él le toca estar en el lado de los débiles. La clase sometida carga igualmente con las taras de los dominadores -las que generan la domesticación del impulso mimético- aunque se multiplica el sufrimiento implícito en la represión al ser sometidos también por semejantes. Este estado de cosas dado en su nacimiento empeora cuando del ciclo de metamorfosis que acaecen en su pueblo se pasa al amotinamiento de los perros. Un estrato más se añade a la jerarquía que encuentra Quequé al nacer: por encima están no solo los hombres de la clase dominante (el alcalde o el cura) sino también la casta de los perros, señora del resto.

Caína muerte, tras el eco dejado por *Polispuercón*, se mantiene en el tono de la distopía pero desde otra óptica a la usada en las primeras entregas. Entenderemos mejor el libro si tomamos en consideración una bipartición del formato distópico moderno: la *distopía estatista*, que advierte de los totalitarismos políticos; y la *distopía de libre mercado*, crítica del americanismo y de las políticas de la libre empresa⁵⁶⁰. Ambas coinciden en diagnosticar la racionalidad instrumental como inicua para la sociedad. En sintonía con Adorno y Horkheimer, Francisco Martorell singulariza las distopías posmodernas como mundos de ficción en los que la razón se vuelve contra sus fines emancipatorios al lograr la consumación perfecta de la racionalización del mundo⁵⁶¹. Conforme a dichas tesis, las distopías de Murena alientan al *descrédito del presente* devaluándolo al pintarnos el presente o un futuro propio de ese presente que se critica como un infierno en la tierra. Sin embargo, si Martorell habla de un porvenir deshumanizado y desnaturalizado⁵⁶², la narración de Conchita pinta un mundo deshumanizado por *naturalizado*, por un regreso a lo bestial, un mundo que participa de las miserias propias de las *ficciones estatistas* y de las de *libre mercado*,

⁵⁵⁸ *Homo atomicus*, *op. cit.*, pp. 39 y 40.

⁵⁵⁹ Horkheimer, Max, *Crítica de la razón instrumental*, *op. cit.*, pp. 132 y 133.

⁵⁶⁰ Martorell Campos, Francisco, «Notas sobre dominación y temporalidad en el contexto postmoderno a propósito de la distopía», *Astrolabio. Revista internacional de filosofía*, año 2012, n.º 13, p. 275.

⁵⁶¹ *Ibid.*, 275.

⁵⁶² *Ibid.*, p. 276.

aunque distanciándose de una posible referencialidad mundana por el tono fabuloso y por ser narrado por una máquina. Esto último, que una máquina sea la mediadora entre el lector y la narración convierte en paradigmática la neutralidad en cuanto a las barbaridades que se narran. Por ello, la decisión de usar el prefijo *dis-* en vez de *u-* para la caracterización de la alegoría recae únicamente en el lector.

Hay estudiosos que se han percatado de cierto carácter del género utópico/distópico: el de representar la *diferencia radical*⁵⁶³. Este tipo de historias plantean una sociedad óptima o rechazable en función del uso de la categoría de diferente; tal rasgo puede ser amenazante o enriquecedor. Al subrayar la otredad también se pone el acento en la tensión entre identidad y diferencia. Murena en su sueño caricaturesco recurre sin paliativos al perro y a la máquina como *otros* del ser humano, extremando las diferencias con esa otredad mediante los fenómenos de metamorfosis al retratar como otro lo que un sujeto *fue*. Fredric Jameson, no obstante, recoge la afirmación de estado ideal según Adorno en la *Dialéctica negativa*, «vivir como buenos animales», entendiéndola como desaparición de todo instinto de autopreservación, una vida en su pleno presente, liberada de los temores de supervivencia y de toda incertidumbre por el futuro⁵⁶⁴, en que la realidad de la diferencia se resuelve en la disolución, el hombre libre de tribulaciones: una bestia. Entendamos la imagen de Adorno como sustancialmente irónica; es decir, su utopía perversa refleja un estado sin conciencia, queriendo advertirnos del sueño utópico como equivalente maquillado del mundo que deseamos evitar.

Igualmente Murena dificulta una posible conclusión unívoca. En *Caína muerte* encontramos dos «momentos de verdad» con una carga simbólica digna de considerarse para esta disquisición. Es patente que la sociedad propuesta por la revolución canina queda lejos de la ideal, aunque la narradora no se pronuncie en este sentido. Pero, ante tanta transgresión, la misma sucesión de los hechos a la hora de narrarlos se decide por un flanco de lo positivo o lo negativo. Tomemos un punto de la narración en que se brinde al protagonista la posibilidad de una reflexión y una consiguiente toma de conciencia de la evolución de los acontecimientos⁵⁶⁵, por ejemplo, la escena en la que Quequé decide esperar a la Muerte acostado⁵⁶⁶. Extraigamos de este momento toda su reflexividad, no

⁵⁶³ Jameson, Fredric, *Arqueologías del futuro. El deseo llamado utopía y otras aproximaciones de ciencia ficción*, trad. Cristina Piña Aldao, Akal Madrid, 2009, p. 9.

⁵⁶⁴ *Ibid.*, p. 214.

⁵⁶⁵ *Ibid.*, p. 215. Este «momento de verdad» lo reserva Jameson para el mismo crítico-lector en su análisis de la obra.

⁵⁶⁶ *CM*, p. 72.

otorgándole, pues, valor positivo, sino también el negativo para desacreditar y desmitificar y, así, negar su alternativa.

Quequé Mediocre sucumbe ante la desmesura de los cambios a su alrededor (hasta la narradora los valora cual «un poquitín raritos», o «fenómenos fenomenales»⁵⁶⁷). La ola repentina de mutaciones en todas las direcciones ha desembocado en una Muerte desquiciada que remata a los cadáveres. Por eso Quequé se rinde a la negatividad, a la misma muerte. El intento de suicidio del protagonista se dibuja con trazos grotescos tomando la metáfora literalmente, así Quequé espera en la cama a que la Muerte lo recoja. Este preciso instante se incardina en el eje de escenas absurdas aglutinador de la novelística mureniana, «¿A qué servía todo de la nada que le habían dejado si hasta con la muerte lo iban a burlar? [...] ¿A qué cavar el pozo y aguantar mesticia [...] si hasta con la muerte lo iban a burlar?»⁵⁶⁸».

Otro «momento de verdad» válido como pilar en la formación de una idea redentora de la novela lo encontramos en una serie de páginas protagonizadas por tres personajes: el alcalde tecnócrata Tachón; Lamiraá, sabio semioficial del poblado; y Sisusá, virgen y oráculo. Los tres buscan el fin de la dominación canina sin ponerse de acuerdo en sus métodos. El sabio simboliza al pensador positivista con rasgos de fenomenólogo («llegaba a la presencia de las cosas descartando las apariencias engañosas»⁵⁶⁹), predica contra los consejos eclesiásticos y propone contundentes medidas realistas. Pergeña un plan que consiste en soplar por un silbato para perros y, al agruparlos, estar prestos a disparar. Cuando se pone en práctica la venganza del semioficial sabio, los perros lo descuartizan⁵⁷⁰. Se sigue oficiando misa, pero sobre el altar se venera a un «can fenomenal».

Para Don Lamiraá los hombres habían descuidado la autoridad respecto a la realidad canina, en parte debido a creencias esotéricas. Con ateísmo y un poco de fe en sí mismos las cosas se arreglarían⁵⁷¹. Desde lejos e ignorada, Sisusá contemplaba todo colorada por sus ojos del frente de los pechos y del vientre, «[...] desde que le abrieran los ojos las llevaba bien destapadas y a la vista de cualquier ocultación?»⁵⁷², no padecía ninguna enfermedad, apostilla la narradora, y por ello decía la verdad de todo lo que veía.

Sisusá, mujer y virgen, es la elegida por el autor para dar espacio a su ser ultranihilista, el sujeto redimido que vive metafóricamente y usa de su *corazón central*. Sisusá, pues, ejerce

⁵⁶⁷ *Ibid.*, p. 60.

⁵⁶⁸ *Ibid.*, p. 72.

⁵⁶⁹ *Ibid.*, pp. 113 y 114.

⁵⁷⁰ *Ibid.*, p. 119.

⁵⁷¹ *Ibid.*, pp. 116 y 117.

⁵⁷² *Ibid.*, p. 117.

de vértice que equilibra el triángulo descrito junto a perfiles prototípicos como el tecnócrata Tachón, y Lamiraá, positivista desdeñador del lado espiritual, devorado por la materia. La irracionalidad supuesta en la mujer oráculo que *ve* desde su pecho aporta la negatividad a esta parte crucial de la novela, y conforma su momento de verdad. Su corazón, alternativo al de la anatomía clásica, suple el segmento ausente de la circunferencia incompleta que es el hombre. Se suple sin trazar unión ninguna entre los extremos; en verdad, aplaca la intranquilidad por el abismo del hiato reflejándolo como un espejo en «una fatal *empatía* de la nada»⁵⁷³. (Adolescente, a Sisusá la han enterrado sus padres boca abajo en tierras donde cultivan arroz y el cuerpo se le cubre de ojos, narices, orejas y boquitas. Gana con esta multiplicación la facultad de ver el pasado de sus padres (hundidos hasta el codo en el pantano) y el futuro: la misma imagen, siempre en el pantano y hundidos, «[...] donde siempre estarían. ¡Qué raro!, ¿verdad?»⁵⁷⁴).

Gracias a estos dos momentos, otros episodios ganan en coherencia. Son necesarios para la concepción de la redención los que aluden a la espera mesiánica. Quequé distingue en Pirulí, uno de sus hijos robados, un apéndice que sobresale de su pecho, y lo considera un signo divino. También la señora Sierra queda embarazada ilusionándose con que el retoño sea un «mesías», un chico con cabeza de lobo que restauraría la armonía universal⁵⁷⁵. El alcalde quiere su propio mesías y decide copular con su perra, pero deseando que su hijo tenga cabeza humana⁵⁷⁶. En una mezcla de episodios evangélicos desquiciados, Vabel aparece después de que la narradora nos ponga sobre aviso de la exitosa costumbre de acusar a cualquier vecino de culpable de los males que asolan la comunidad. Todos son chivos expiatorios para todos⁵⁷⁷. Vabel se convierte en el sacrificado que reúne en su contra al resto del pueblo para que la expiación sea efectiva; lo encuentran llorando cuando los vecinos no hacen otra cosa que pegarse entre ellos, esto les parece una señal fidedigna de culpa. Vabel resiste pacífico y ofrece la otra mejilla⁵⁷⁸. El pueblo coincide en que debe ser ajusticiado quemándolo en una hoguera en la plaza pública. Con las últimas fuerzas su grito sale del fuego en forma de «canto sin palabras elocuente de cordialidad celeste no vencida por las heridas. Y el canto extendíase y la gente había callado y un poco se estremecía»⁵⁷⁹.

⁵⁷³ *Homo atomicus*, *op. cit.*, pp. 164 y 165. Posiblemente Sisusá esté inspirada en la profetisa Sibila -virgen penada a vivir durante siglos y que guía a Eneas en su viaje- de la que nos habla Ovidio en *Metamorfosis*, cap. XIV.

⁵⁷⁴ *CM*, p. 99.

⁵⁷⁵ *Ibid.*, p. 138.

⁵⁷⁶ *Ibid.*, p. 138.

⁵⁷⁷ *Ibid.*, pp. 94 y 95.

⁵⁷⁸ *Ibid.*, p. 95.

⁵⁷⁹ *Ibid.*, p. 111.

Los impulsos miméticos, al convertirse en signos superadores de la mera copia, pueden tornarse, bajo el disfraz elaborado de lo racional, en una dinámica de violencia incontrolable. Desde la aceptación de los estos razonamientos de Horkheimer comentados antes, René Girard matiza pues que el control de la razón sobre el lado instintivo del hombre (léase lado *animal*) no le libra de la violencia, al contrario, su *violencia racional* -superadora de la inhibición *instintual* que impide a los animales de la misma especie darse muerte- convierte la lucha en un callejón sin salida⁵⁸⁰; «el mecanismo de lo simbólico debe ser puesto en marcha por la exacerbación asesina de la rivalidad mimética»⁵⁸¹. En Vabel, el gesto que lo hace objeto de imitación reprimida, y por ello objetivo de su odio, reside en su bondad hacia quienes le sentencian, absolutamente incomprensible para los verdugos⁵⁸².

El autor, por su parte, considera que en la economía de las escrituras judeocristianas Pentecostés ejerce de polo opuesto y de sombra a Babel. El sacrificado en la hoguera es acusado de vivir en la pureza cuando todos viven por y para la violencia contra el prójimo. Vabel es diferente, y su defensa cuando arde resulta una melodía sin palabras; les recuerda el momento en que todos eran Todo, sin lenguaje (o hablantes de una lengua en verso); a la vez que el canto se extiende, la gente calla y palomas blancas vuelan en círculo sobre la hoguera⁵⁸³. Vabel hace suya una parte del designio mesiánico cristiano:

La Unidad se restablece porque nos olvidamos de nosotros y nos entregamos a Dios, se restablece así la unidad de la lengua. El don más alto no es el pensar sino la pobreza de espíritu que se llama fe, sacrificio de sí para volver a ser lo Otro⁵⁸⁴.

El novelista se distancia de una toma de posición clara dando a Sisusá la capacidad de percibir los tonos intermedios. Raputini, el maestro canino recién llegado, instruye en lengua perruna y otras costumbres a los vecinos en un aula abarrotada; y enfatiza que «lo más refinado era volverse animal»⁵⁸⁵. Sisusá, la vidente, tiene una nueva revelación cuando su perro lame sus genitales; y relaciona lengua con lenguaje: comprueba que el idioma de los perros de apenas dos vocablos era capaz de transmitir cualquier emoción gracias a la musicalidad con que ladraban⁵⁸⁶. ¿No gozaban entonces los perros, tal como proclama

⁵⁸⁰ Girard, René, *Literatura, mimesis y antropología*, trad. Alberto L. Beixo, Gedisa, Barcelona, 1997, p. 204.

⁵⁸¹ *Ibid.*, pp. 204-205.

⁵⁸² «La multitud siempre tiende a la persecución pues las causas naturales de lo que la turba, de lo que la convierte en turba, no consiguen interesarle [...]. Busca, por tanto, una causa accesible y que satisfaga su apetito de violencia. Los miembros de la multitud siempre son perseguidores en potencia pues sueñan con purgar a la comunidad de los elementos impuros que la corrompen, de los traidores que la subvierten», Girard, René, *El chivo expiatorio*, *op. cit.*, p. 26.

⁵⁸³ *CM*, p. 111.

⁵⁸⁴ *Visiones de Babel*, *op. cit.*, p. 457.

⁵⁸⁵ *CM*, p. 133.

⁵⁸⁶ *Ibid.*, p. 134.

Raputini, del más alto grado de sofisticación, al reducir su comunicación a cierta entonación, como el melódico grito final de Vabel?

3.4.5 En el centro del vacío hay una fiesta

El capítulo «El perro que nos observó» del ensayo *Homo atomicus* introduce al lector en una profunda reflexión sobre el desarrollo del ser humano occidental (*pithencanthopus*, *homo sapiens*, *homo moseus*, *homo christianus* y *homo atomicus*); el animal siempre servirá de sombra contra la que distanciarnos recordándonos nuestro origen *natural*.

[...], pues el progreso consiste en la escalonada emersión de un mundo de la animalidad en el que los problemas son escasos y se plantean y se resuelven en un nivel rudimentario y absoluto para ingresar en un mundo de *logos*, de espíritu y razón, en el cual los problemas son literalmente infinitos y se plantean y resuelven –incluso aquellos inseparables de la animalidad del hombre– en un nivel de alta complejidad, relatividad o interdependencia⁵⁸⁷.

Este camino de perfección se ha fundado en la aniquilación de la bestialidad original del hombre, y para Murena esta es necesaria en la obligación existencial de no estar sordos a nada⁵⁸⁸. Con todo, el novelista escribe *Caína muerte* siguiendo la orientación de una brújula dislocada. Sugiere que la *cerebralización* dominadora de todo el ámbito humano, sin querer, invoca la faceta brutal innata, reprimida pero latente; denuncia la deificación del intelecto que calla el ladrido de la carne, aunque al mismo tiempo vindique vehementemente la espiritualización de la vida. Esta omniconsciencia integral se desata unos años antes. *El perro que nos observó* alerta a Murena con la siguiente intuición: la perra Laika *había estado observándonos desde la vastedad sideral*⁵⁸⁹. Los comentarios del público sobre el acontecimiento abundaban en la lástima hacia el animal desvalido en el espacio exterior. Pero el ensayista encuentra más bien, en un fenómeno de transferencia, que esa suerte de piedad se dirige a ellos mismos, el hombre se ve en el perro, puede imaginarse ya orbitando alrededor del planeta, olvidándose de quién verdaderamente está en la nave.

La misma mirada vanidosa esgrime el médico en sus consultas, «algo queda en el médico del animal con el que trabaja, algo que lo aleja de la raza humana y lo aproxima a la de los cobayos. Porque el hombre siempre se convierte de algún modo en el instrumento que aferra»⁵⁹⁰. Murena muestra inquietud por la trascendencia del logro científico, desde su mirada extrañada ve que se inicia una nueva época, con un animal como emblema. Si el hombre fue desde sus inicios el animal ansioso de cosas nuevas, tamaños *brincos* alentados por la ciencia y ejecutados por la tecnología hacen que aterricemos convertidos en puros

⁵⁸⁷ *Homo atomicus*, op. cit., pp. 253 y 254.

⁵⁸⁸ *Ibid.*, p. 257.

⁵⁸⁹ *Ibid.*, p. 15. (Cursivas de Murena).

⁵⁹⁰ *Ibid.*, p. 16.

animales⁵⁹¹. Por eso cuando la revolución canina se ha consumado y los hombres viven sometidos, José anhela su pasado, aunque infernal, humano. Tachón, el implacable alcalde que lo penó y confiscó sus tesoros robados se le aparecía en sus ensoñaciones melancólicas como un ángel que volaba bajito, y los curas eran ahora santones⁵⁹².

Gracias a la brújula sin norte usada por Murena para dotar de dirección ideológica a la fábula, nos quedamos como lectores con un final que solo expresa un presente eterno. Ha de ser la narradora quien termine la historia, informando, eso sí, de que todo arde pero nada se consume: es el infierno. Y el infierno, como hemos visto, está a la vista si se piensa en la vida libre de problemas del animal, la bestia que tranquilamente mira al cielo según Adorno. Cuando el autor argentino coloca a los personajes en la escena de *danza macabra* los sacrifica en el fuego de un rito gratuito por su pureza⁵⁹³. No quedará nadie para disfrutar del agradecimiento de los dioses. Todos se inmolan y expían ardiendo para siempre.

De repente, antes del desvarío se alza un *silencio muy apretado*⁵⁹⁴ y los párrafos se vuelven solo una frase por línea, la prosa muta a verso, y el ritmo se acelera por un empecinado polisíndeton, cada gesto un verso, avanzando así a la gran hoguera. Lo *espressivo* despierta cuando el argumento decae en fuerza informativa, poco pasa ya⁵⁹⁵. Con velocidad la narración desaparece, («Entre muecas de dolor saltaban y se retorcían en la hoguera gigantesca [...]!»⁵⁹⁶). Cada línea es un paso al canto sin palabras, a la lengua en verso y sin lenguaje manada del fuego.

⁵⁹¹ *Ibid.*, p. 17. P. B. Shelley escribió «[...] el hombre que ha esclavizado los elementos permanece esclavo también», *Defensa de la poesía*, Península, Ediciones 62, Barcelona, 1986, p. 57, citado por Diego Sánchez Aguilar en *Poesía completa*, de Roberto Juarroz, *op. cit.*, p. 91.

⁵⁹² *CM*, p. 80.

⁵⁹³ Porque Murena cree que se inaugura una nueva época cuando se enfrenta a la noticia de la perra en el espacio, la escenificación de un rito como el de las Danzas macabras se entiende como pertinente. A fines del siglo XIV y principios del siglo XV, en una posible conciencia de fin de era, se experimenta en Europa la transformación del pensamiento escatológico para responder a las catástrofes que azotan el continente (la Guerra de los Cien Años, la Peste Negra o el Cisma de la Iglesia de Occidente), según Infantes de Madrid, Víctor, *Las danzas de la Muerte. Génesis y desarrollo de un género medieval (siglos XII-XVII)*, Universidad de Salamanca, Salamanca, 1997.

⁵⁹⁴ *CM*, p. 142.

⁵⁹⁵ Aquí apelamos a la acepción de «expresivo» que Adorno elabora pensando en la música mahleriana. La *expresión* es precisamente lo tiranizado por el principio racional, expresivo es igual a principio mimético o instintivo, a su juicio «[...] no fue un azar que el término *espressivo* se convirtiera en una indicación genérica de la ejecución, cuyo objetivo era lograr una intensidad bien marcada» (p. 42). Y rescata el filósofo los orígenes de la música anteriores a la fase de racionalidad, cuando su ejecución gozaba de una significación unívoca. La mezcla con la racionalidad supondrá el dominio del material y el declive de lo puramente *expresivo*. Adorno, T. W., *Mahler*, *op. cit.*, p. 42.

⁵⁹⁶ *CM*, p. 144.

3.5 Legado

El narrador de *Folisofía* cuenta su truculenta biografía, desde el nacimiento de la madre hasta sus andanzas de pícaro buscando sustento. Dagoberto es el segundo de siete hermanastros bautizados con el mismo nombre. La desgracia que persigue al narrador como su sombra le hace sentir desde el principio de la historia el dolor de la existencia. Lo común es que se emplee de sirviente de amos sin escrúpulos que aprovechan cualquier ocasión para vejarlo y torturarlo. En una de sus correrías es encarcelado; como secuela, gira constantemente sobre sí mismo pero esto no le impide trabajar de mensajero, corriendo de un lado para otro con su cuerpo como único transporte. El nuevo protagonismo de sus pies le empuja a una revelación: el mal de la humanidad radica en la bipolaridad o dicotomía. Su nueva misión consistirá en extender la buena nueva de la vuelta a la unidad: un pie, una oreja, un ojo. La agresión de su discípulo predilecto lo conduce al hospital. Le dan de alta, tuerto y con un solo oído sano, y sufre un repentino enamoramiento frustrado. Su folisofía le hace recobrar la entereza una vez más para continuar viviendo.

Siendo un niño Dagoberto encuentra la «máquina» como respuesta a su dilema. La existencia, de la que es consciente recientemente, se le ha presentado como una carga que ha de custodiar a su pesar, y la máquina («foerte, oiconómica e diríase inmortal»⁵⁹⁷) parece la mejor opción para esta labor. El personaje enumera las virtudes de la técnica viendo en esta manifestación humana un compendio de su ideal en la vida: no grita incluso golpeándola mil veces, pues no sufre como un hombre, digna sin ser orgullosa, sirve a quien se lo pide y, lo máspreciado, al carecer de alma «esquiva líos ciento»⁵⁹⁸. Aunque Dagoberto se refiera a la existencia (la tan apelada *esestencia* a lo largo de la novela) como algo diferente a él, que no exterior, sucumbe a la realidad de la fusión de ambos cuando hace uso del reflexivo y medita sobre la otra fusión, la suya y la de la existencia general – ambos como uno- con la máquina, «¿no sería aliveo maquinar^{se} en extremo?»⁵⁹⁹.

La existencia se le muestra por vez primera en un momento de sufrimiento. Bajo la manta que su padrastro usa para cubrirlo cuando lo posa sobre sus pies y calentarse, «apocábame del coeprto y descaecíame la alma: notaba con doleré que esestía»⁶⁰⁰. Reflexionando merced a la desagradable experiencia piensa que él no ha participado en la

⁵⁹⁷ *Folisofía*, (póstuma), Monte Ávila, Caracas, 1976, p. 42. (*Fol* a partir de ahora).

⁵⁹⁸ *Fol*, 43.

⁵⁹⁹ *Ibid.*, 43. Las cursivas son nuestras.

⁶⁰⁰ *Ibid.*, 30. En la portada del manuscrito de la novela se encuentra la siguiente advertencia: «Se ruega: respetar estrictamente la ortografía del original», dato de Esteban Patricia, *La palabra imprecisa de Héctor A. Murena en los márgenes del ensayo argentino contemporáneo*, *op. cit.*, p. 249.

factura de la existencia, se pregunta por qué la siente, por qué está ahí, concluyendo que ha de tratarse de un intruso, que no pertenece a él («non era yo») y que le ha sido entregada. Al objetivarla la *altera*, originando un diálogo de lo que era meramente reflexión: «Ved, usía, que es más dino que os vayáis antes que echen os. Que con la voestra esestensia estáis jodiéndome la mi vida, que es una sola»⁶⁰¹. Así se dirige a la intrusa, dándole además su propia entidad reflexiva («voestra esestensia») hasta amenazarla de muerte; pero no desaparece⁶⁰².

¡Cuála tranquilidad si pudiese evitar los folles moevimientos con que boscaba fluir de la dolore y el danno e en cambio limitallos a un rimo regular! ¡Qué pasensia soprimir el dolore! ¡Qué poder llegar a sere autómona, la mona de sí mesma, en logar de depender de calquequier monería ajena! La esestensia, en coanto más máquina foese, menos esestensia sería, devenería cada vez más perfeta. ¡Ah, aquele ideale!⁶⁰³

El objetivo de Dagoberto pasa por acabar con la conciencia de la existencia más que con la existencia misma -a la que ha comprobado es imposible vencer; en el proceso de *maquinalización* atesora alambres, válvulas, tornillos o baterías, consiguiendo respirar mecánicamente gracias a un pistón que manejaba a voluntad, o masticar con un dispositivo aun sin tener comida en la boca⁶⁰⁴; admite que no alcanzó su ideal, pero siente que ha ganado en poder. Se da en el diálogo reflexivo que exhibe para el lector un curioso trazado: habla a la existencia haciéndola concienciarse de que gracias a las máquinas desaparecerá ella y su dolor disminuirá⁶⁰⁵; porque, antes, su principal problema estaba en que la existencia odiada le obligaba a sobresalir del mundo, por destacar precisamente recibía los golpes que habían regido su biografía. Como remedio, hubo un intento de vuelta al estadio uterino, cuando se encierra en un cuarto oscuro.

E en aquele tranquilidad todo aquíetase e la mi vida parece renascer en lo que era antes del intruso. E piénsome para mí en lo hondo de mí para que no se oiga roido niengún que me delate, que por caso heme libertado del rufián que espolotábame e seviciábame, pues non otra cosa poede ser aquele delisia extrema en que en la nada de siensaciones me deluyo⁶⁰⁶.

Dagoberto descubre que no se trata de una batalla cualquiera, es esta una lucha *metafísica* (*sic*) contra la «maudita esestensia». Ya que el sufrimiento deriva de destacar en el «nero mundo»⁶⁰⁷ opta por mimetizarse pintándose de negro como el gran agujero que es todo. La carnosidad es lo que hay que cubrir para esconderse: «[...] si apocara la colore de la carnosidade, resultaría a ojos vista menos visibile, la esestensia dismenuería un poco e con

⁶⁰¹ *Ibid.*, 30.

⁶⁰² *Ibid.*

⁶⁰³ *Ibid.*, 43.

⁶⁰⁴ *Ibid.*, 43.

⁶⁰⁵ *Ibid.*, 44.

⁶⁰⁶ *Ibid.*, 31.

⁶⁰⁷ *Ibid.*, 42.

ello la dolere del golpe de esestir»⁶⁰⁸. Pero cuando su padrastro regresa lo encuentra, aun camuflado de negro en la noche, y lo castiga con una gran paliza.

Tomemos *Folisofta* como testamento y corolario intelectual de su autor. Sabemos que tenía en proyecto tres novelas más para el ciclo de «El sueño de la razón», pero esta obra póstuma cierra con coherencia su trayectoria gracias al inacabado explícito. Incluso nos permitimos usar interesadamente el cierre de la novela con unos puntos suspensivos leyendo en ellos la intención de no dar nunca nada por terminado, la perfección para Murena es abierta, aunque en la perfección esté la búsqueda del fin⁶⁰⁹. El lenguaje, aquí, se expone gravemente enfermo,

[...] retrocede hacia sus raíces latinas, como se muestra el principio en el momento de la muerte, del fin. ¿Qué es esto? Me preguntaba a menudo. Después pensé que no es cierto que percibamos primero los hechos que nos rodean y que luego nos expresemos en el lenguaje, sino al contrario. El lenguaje «es» el hombre. Y me dije que con estos lenguajes agónicos no hacía más que pintar la notoria muerte (de un ciclo) del hombre⁶¹⁰.

Entonces -y, como hemos resaltado en el resto del trabajo- es obvio que conocemos las vivencias de todos los personajes por un lenguaje, que se ha ido transformando conforme la evolución como escritor de Murena. Al final, repitiendo la conclusión de «Historia de un día», el protagonista es el encargado de dejar constancia de sus avatares con la lengua que puede: la posibilidad de expresarse se entrecorta esta vez ya no tanto con balbuceos u onomatopeyas sino con la mezcla de supuestos vestigios romances; en otro sentido, es el lenguaje lo único capaz de representación –lo único *que puede-* y de tomar lugar por Dagoberto; el cuento de sus desdichas conforma el cuerpo contrahecho del gesto tardío mureniano, gesto que consiste en excavar y palpar las raíces de su idioma, el español, socavando así la práctica literaria del momento. Murena diagnostica enferma esta prosa, dejando que se desarrolle en su podredumbre como un proceso que se ha de cumplir; finalmente, el mismo lenguaje es el que se somete al sino de la *prehistorización* por el que han sucumbido las narraciones anteriores, más en los argumentos que en lo caótico de su expresión; pero también el lenguaje es quien somete la narración a una vuelta a la prehistoria con ese olor a idioma no conformado por encontrarse todavía en los segundos seguidos a su explosión (*no hay más explosión que un libro*⁶¹¹). Directamente nos lo aclara el autor, esta prosa «retrocede a sus raíces latinas, como se muestra el principio en el momento

⁶⁰⁸ *Fol*, 32.

⁶⁰⁹ Sabemos que la novela fue rechazada por la editorial en vida del autor; no es que quedase inacabada o en el cajón por intención del autor al no considerarla lista para publicación.

⁶¹⁰ Murena, «H. A. Murena y su nueva novela», *La Nación*, 26 de abril de 1970.

⁶¹¹ Blanchot, Maurice, *La escritura del desastre*, trad. Cristina de Peretti y Luis Ferrero Carracedo, Trotta, Madrid, 2015, p. 109.

de la muerte, del fin»⁶¹²; *Folisofía*, pues, como *nigredo* de su escritura y juicio existencial sobre el momento histórico, ambas lo mismo, «No había incurrido en extravíos: estaba representando con total fidelidad la realidad que vivimos»⁶¹³.

Esta transformación, considerada involución por parte de la crítica contemporánea a la publicación, puede interpretarse como contrapeso a la fuerza dialéctica cómplice del poder, que a su vez sustenta el dominio. Volviendo a la inspiración que supone Adorno para el argentino, la Teoría crítica francfortiana advierte que la asunción del infortunio como paso inevitable en el proceso dialéctico no entra en su plan escatológico. El carácter impositivo de cierta lógica histórica -el historicismo dominante⁶¹⁴- comulga en efecto con la relación entre dominio e infortunio. Volvamos, si es así, a la idea motriz de que la Historia sea escrita desde el prisma de los vencidos; mas para ello dolorosamente hemos de plegarnos a la fatal reproducción de la linealidad causal victoria-derrota. No obstante, el pensamiento dialéctico,

[...] al mismo tiempo debe volverse hacia lo que en esta dinámica no ha intervenido, quedando al borde del camino –por así decirlo, los materiales de desecho y los puntos ciegos que se le escapan a la dialéctica. *Es característica de la esencia del vencido parecer inesencial, desplazado y grotesco en su impotencia*⁶¹⁵.

El origen auténtico de la dialéctica se localiza en el intento de la palabra modesta de alzarse en poderosa, con los sofistas buscando vencer las afirmaciones dogmáticas. De ahí pasa a cobrar relevancia en el aparato crítico a favor de los oprimidos, incluso de aquellos que nunca llegaron a pensar. Al tratarse de una herramienta disponible para todos, el poder usó el pensamiento dialéctico para su tarea de dominio; no es ni más ni menos que «una técnica formal de la apología indiferente al contenido y al servicio de los que podían pagar: la posibilidad de dar siempre con éxito la vuelta al asador elevada a principio»⁶¹⁶. Con la intención latente en su uso está la posible verdad del razonamiento. Por todo ello, en lo dialéctico se puede entrever pensamiento a favor o en contra del poder, a favor o en contra

⁶¹² «H. A. Murena y su nueva novela», *op. cit.*

⁶¹³ *Ibid.*

⁶¹⁴ «En el absolutismo de la negación, el movimiento del pensamiento, así como el de la historia, es llevado conforme al esquema de la antítesis inmanente de una manera unívoca, excluyente y con una positividad inexorable. Todo queda subsumido bajo las fases económicas esenciales, históricamente determinantes en la sociedad entera, y su despliegue [...].», Adorno, Theodor, *Minima moralia*, *op. cit.*, p. 151. Más adelante veremos cómo Dagoberto apoya su revolución *folisofica* en una heterodoxa noción de lo productivo, subvirtiéndolo como subalterno esta dinámica.

⁶¹⁵ Adorno, Theodor, *Minima moralia*, *op. cit.*, p. 151. (La cursiva es nuestra). Adorno valora en Benjamin la capacidad para *revelar lo carente de intención* (p. 152), tal es el legado de su amigo muerto prematuramente. Como con la *Folisofía* grotesca de Murena, de la serie de Alicia de Lewis Carroll a las piezas de Erik Satie, se perciben más sugestivamente experiencias de su tiempo histórico que en los ensayos contemporáneos explícitamente dirigidos a ese propósito.

⁶¹⁶ *Ibid.*, p. 247.

del oprimido⁶¹⁷. Esta práctica revela en su mismo engranaje el objeto principal que pretende criticar, la eterna irreconciliabilidad de sujeto y objeto. El problema, para Adorno, radica en que tal desencanto puede llevar a la renuncia y a la consiguiente justificación del estado de cosas injusto que se pretendía denunciar (la *conciencia infeliz* que nos descubre Hegel). El escudo ofrecido por el pensamiento adorniano -sin renegar del trabajo de la negatividad- se dibuja en un recelo insobornable de las síntesis *irreflexivas* -válidas para la razón dominante del poder por derivar de lo reflexivo-. Entonces, se puede contrarrestar la tendencia de la dialéctica a justificar el evento (la Historia y sus crímenes) suspendiendo el proceso e «insistiendo en la fuerza impositiva e insuperable de los hechos» (se pasa hambre, o se tortura, por ejemplo) y, así, el infortunio ocupa un lugar entre el *tic tac* del insoslayable movimiento de la tesis a su contrario: se *utiliza* (en palabras de Adorno⁶¹⁸) la dialéctica en lugar de perderse en ella⁶¹⁹.

Si existe un camino de perfección en la producción novelística de Murena, la desproporción del salto entre *Caína muerta* y la última obra de ficción es sorprendente, de una sintaxis aún perfectamente comprensible y de una corrección impoluta nos situamos como lectores frente a un espécimen novelesco de aspecto mortecino. El novelista ha logrado el estado predialéctico que pide Theodor Adorno para defendernos del pendular del *Herchsafft*⁶²⁰.

3.5.1 Restos

Cuando sus contemporáneos militan contra la política dominadora de un lado u otro del telón de acero, el autor centra el ataque en el totalitarismo de la tecnología. La imposición de la máquina en nuestras vidas, invisible pero letal, se convierte en la amenaza clamorosa que hay que combatir. A juicio de Murena el lenguaje será el campo de batalla donde luchar con alguna esperanza de gloria. La técnica ha *desventrado* el mundo, por ello considera profético el ímpetu arcaizante que alcanza la obra de Martin Heidegger con los años⁶²¹.

[...] su retirada hacia las raíces de la palabra, su apelación creciente a la multivocidad de la poesía, debe estimarse -sin rechazar otros sentidos- como prueba negativa de la capacidad reificante de este mundo abierto⁶²².

⁶¹⁷ *Ibid.*, p. 248.

⁶¹⁸ Escojamos el sentido de *servirnos de*, y no que *se sirva de* nosotros, resignados a esas *irreconcilialidades*.

⁶¹⁹ Adorno, Theodor, *Minima moralia*, *op. cit.*, p. 249.

⁶²⁰ *Ibid.*, p. 250.

⁶²¹ *Visiones de Babel*, *op. cit.*, p. 353.

⁶²² *Ibid.*

Manteniendo una cordial distancia pero en consonancia con Heidegger, Murena no abandona la perspectiva de los olvidados formulada por Benjamin y Adorno, esos que perecen como desechos al borde del camino (*vid.* nota 615). El primer desecho de *Folisofía* es el lenguaje mismo, el que nos habla de otro *resto*: Dagoberto, el mismo que este usa para contarnos los retazos de su vida.

Patricia Esteban dedica en su tesis doctoral un brillante capítulo a esta novela⁶²³. Propone la interesante hipótesis de recibir la obra como una traducción *fenomenal* de un cuento del mismo autor publicado unos años antes⁶²⁴. Siendo palpable la relación directa entre ambos textos, Esteban nos lleva a leer la familiaridad de la pareja más allá de la mera filiación generadora de una obra más extensa; se percata, pues, de que la novela gasta una lengua «ruinosa y residual» frente al estilo limpio y preciso del cuento.

«La posición» y *Folisofía*, parecerían dos instantáneas del «antes» y el «después» que no permiten reconstruir el sentido del cambio producido entre ellas. Tentación para especialistas a la búsqueda de las pruebas del crimen que se perpetra en *Folisofía*. En este caso las huellas del criminal se señalan a sí mismas como culpables. Si en la novela, el peligro del lenguaje es subrayado desde su marcada diferencia, en el texto de «La posición» el decir más común señala su potencialidad perversa⁶²⁵.

Asimismo, esta interpretación advierte que la separación cronológica entre texto origen y texto meta señala la conversión del estilo novelístico de la serie de la trilogía a la de «El sueño de la razón», del realismo al grotesco. Esta conversión se ha de juzgar con recelo, ya que «La posición» narra una historia genuinamente grotesca, pero que mantiene, eso sí, el decoro intachable a nivel léxico y sintáctico de sus primeras ficciones. Veamos un ejemplo:

Mi madre, empero, aprovechaba esos incidentes connaturales a la vida para hacernos notar que los choques de unos con otros se debían solo a nuestra falta de originalidad para elegir el bien, que si éramos convencionales caeríamos siempre en el lugar común y nos daríamos de cabeza contra todos⁶²⁶.

Non que mamán, desde el su ángulo de la reta perspectiva, non se curase de eses esidentes conaturales de la vida. Si aprobechábalos para edocarnos según su habitud. E descíbamos que aqueles chocs de unos con otros proveniban de la nuestra carencia de originalidade para elígere el ben. Que sois convensionales, descíbamos, e caeis en el logar común e daís os contra la cabeza de todos⁶²⁷.

⁶²³ «Transdicciones de lo fantástico en *Folisofía*», Esteban García, Patricia, *La palabra imprecisa de Héctor A. Murena en los márgenes del ensayo argentino contemporáneo*, *op. cit.*, pp. 249-261.

⁶²⁴ Se trata de «La posición», *Papeles de Son Armadans*, n° 73, abril, 1962, pp. 67 a 93, en *La Nación*, 3 de junio de 1962 (esta es la edición que manejaremos). También en *Eco*, Bogotá, marzo-abril, n° 2-3, 1966 y en *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, n° 206, febrero de 1967, pp. 274-288; referencia de Patricia Esteban, *ibid.*, p. 253.

⁶²⁵ Esteban García, Patricia, *La palabra imprecisa de Héctor A. Murena en los márgenes del ensayo argentino contemporáneo*, *op. cit.*, p. 254.

⁶²⁶ «La posición», *op. cit.*, p. 69.

⁶²⁷ *Fol*, p. 40.

Lo primero que puede comprobarse a simple vista es que las tres líneas del relato base pasan a cuatro en el texto final⁶²⁸. Curiosos vestigios, que superan en volumen a la materia primera. La novela dilata algunas escenas gemelas añadiendo frases (en verdad, se añaden capítulos enteros ausentes en el cuento) o extendiendo en retruécanos otras que están. A continuación distinguimos la metamorfosis de muchas palabras que siguen distintos procesos en su descomposición: «madre» es «mamán», «choques» se contrae en «chocs», «otros» simplemente muta la segunda vocal para hacer «otres» o, «cabeza» adopta la fonética hispanoamericana, «cabeza». Es una somerísima muestra del supuesto proceso de inversión a los orígenes de la lengua, pero, aunque en algunos casos sí demos con algún vocablo latino, o transformaciones de palabras francesas e incluso italianas, encontramos en numerosas ocasiones simples rupturas -«servi lleta»-, permuta de alguna letra -«acua»-, o cambios con omisiones -«patastro»-⁶²⁹, anagramas desbocados tanto del léxico como de la sintaxis que conservan, en el límite de su destrucción, un mínimo parecido con el español suficiente para la comprensión.

En esta novela se recrea, encarnándose perversamente, una lengua muerta⁶³⁰, rescatando falsas raíces del idioma; o, falseando, con miras de rescate, al idioma sentenciado sin posibilidad de amnistía. El proceso alquímico de Murena pudo consistir en arrojar un lenguaje contra otro y, resultado del choque, darse *Folisofía*, tomando como proyectil el relato base y tratando como un blanco la lengua de llegada, buscando más que «restablecer un sentido nacido en otra parte, desencaminar, mediante la lengua que se traduce, aquella a la que se traduce»⁶³¹.

⁶²⁸ También merece constar la observación de Patricia Esteban según la que esta transformación del primer texto a *Folisofía* recuerda –si invertimos el proceso– a la adaptación como suerte de traducción que se estiliza de textos clásicos (medievales, renacentistas o barrocos) a un español actual para facilitar la lectura. Esteban García, Patricia, *La palabra imprecisa de Héctor A. Murena en los márgenes del ensayo argentino contemporáneo*, op. cit., p. 253.

⁶²⁹ *Pol*, pp. 67, 121 y 33 respectivamente.

⁶³⁰ Esteban García, Patricia, *La palabra imprecisa de Héctor A. Murena en los márgenes del ensayo argentino contemporáneo*, op. cit., p. 253.

⁶³¹ Una imagen de Michel Foucault comentando la traducción de la *Eneida* a manos de Pierre Klossowski, «Sangran las palabras», *Entre filosofía y literatura*, trad. Miguel Morey, Paidós, Barcelona, 1999, p. 285. Precisamente la noción de choque (*struggle*) organiza la «dialéctica de la parodia» planteada por Alastair Renfrew, útil para este razonamiento. Asumiendo dos vías por las que se refleja la influencia intertextual en la historia literaria –la estilización y la parodia propiamente dicha–, la segunda se origina justo por contradicciones con la obra original, y cristaliza al chocar esta con la obra potencial que espera latiendo su representación; pp. 304 305. Asimismo, Renfrew considera en este trabajo una desviación de la noción de síntesis hegeliana comentando al respecto a Frederick Jameson: el tercer paso dialéctico sería más una caricatura con nuevas contradicciones que una limpia resolución sintetizadora (p. 308). Renfrew, Alastair, «Dialectics of parody», *Poetics Today*, 33:3-4 (Fall-Winter 2012), pp. 304 y 305. Un tiempo antes de la publicación de ambos artículos, se dejó escrito (en alemán): «El error fundamental del traductor es que se aferra al estado fortuito de su lengua, en vez de permitir que la extranjera lo sacuda con violencia», Benjamin, Walter, «La tarea del traductor», *Ensayos escogidos*, op. cit., p. 123.

El delirio etimológico que asestó con fuerza el pensamiento filosófico de los años sesenta guarda relación con la última ficción de Murena. A propósito, Maurice Blanchot considera que, si el discurso posfilosófico enfatiza lo descubierto frente a lo latente con la reivindicación de lo *alethés*⁶³²; en otras palabras, si lo presente, lo superficial y por lo tanto no velado se señala como genuino, la interpretación final tiende con malicia a lo contrario: revalorizar lo que late bajo manto. Pues, continúa Blanchot, renunciar al empuje de la negatividad hegeliana que pide levantar el velo nos brindaría una verdad espuria que conserva un signo (otra verdad a que acceder) «que es portado por el lenguaje como su secreto silencioso»⁶³³. Lo que el pensador francés pretende cuestionar es el mismo saber etimológico, y la consecuente creencia en que se apoya por la cual el significado primero de un vocablo guarda la semilla de la verdad oprimida en su historia; al desvelarlo, reavivaríamos su sentido cooperando en la revitalización general de la lengua desgastada. El aliento religioso del razonamiento emana del propio *vértigo histórico*⁶³⁴. Y el miedo derivado busca un refugio en el lenguaje, en su historia -reafirmada etimológicamente-, trazando una genealogía que ubica y enroca al hablante (al ser humano) dándole cobijo.

Y enseguida nos sentimos enraizados, tirando entonces de esa raíz por medio de un desenraizamiento que la existencia de escritura detenta, del mismo modo que esta tiende a arrancarnos de todo lo natural, al reconstruir la serie etimológica, una suerte de *naturaleza* histórica, el devenir del lenguaje⁶³⁵.

Pero la *folisofía* –resultado del choque de una traducción paródica de la «filosofía de la posición»- evita (a hurtadillas) la caída ingenua en una forma de historicismo que impone la confesión etimológica. Ya se ha apuntado: el escritor deja testimonio en una entrevista de que su proceder consistió en regresar a las raíces latinas, y hemos visto que no es así. Como una alternativa, el saber *folisófico* brinda su particular entendimiento de la procedencia, de la causalidad y del azar hipostasiado en destino (tener fe en los valores rectos anteriores figura como uno de los peligros de la etimología para Blanchot). En la traducción *intraidiomática* de

⁶³² Los comentarios de George Steiner sobre el concepto popularizado por Heidegger ayudarían a entender mejor al Murena de los últimos años. Steiner localiza el «giro» del alemán justo después de la publicación de *Ser y tiempo*, a fines de los años treinta. Al centrarse sus análisis en los problemas de «verdad» y «lenguaje», accede a una definición de la primera –discutible para algunos especialistas- de la palabra griega *aletheia*, traducida por él como «lo manifiesto». Esta investigación fundamenta su crítica a la concepción de verdad imperante desde Platón, cuando se identifica lo verdadero con la idea, según el mito de la caverna. Para Heidegger, esta operación sume al hombre en el imperialismo pragmático y tecnológico del conocimiento que desemboca en el nihilismo. Desde aquí, en sus escritos, prioriza el paradójico ocultamiento ontológico de lo manifiesto, (*cf.*, Steiner, pp. 170 y 171); el camino que el filósofo se impone lo conduce a la época pre-lógica, las señales que le guían son la exploraciones etimológicas (si «lógica» deriva de *logos*, deriva de *legein* que significa cosechar, reunir, recolectar), p. 187; en suma, esta exhortación a seguir el camino de la etimología se justifica en su convicción de que *el lenguaje conoce las cosas mejor que nosotros* (p. 189); Steiner, George, *Heidegger*, trad. Jorgue Aguilar Mora, FCE, México, 2005.

⁶³³ Blanchot, Maurice, *La escritura del desastre*, *op. cit.*, p. 84.

⁶³⁴ *Ibid.*, p. 87.

⁶³⁵ *Ibid.*

Murena, el regreso a la pureza romance deriva en *desastre*⁶³⁶ -«inorancia» (p. 45), «Nostante» (p. 51), «amortirnos» (p. 89), «isperma» (p. 92), «mánayame» (p. 99), semejan más despojos y metralla que lo que solemos tomar por idioma- queriendo continuar y no dar por terminada la búsqueda, según la lúcida identificación blanchotiana entre etimología y escatología⁶³⁷.

En el célebre texto sobre la traducción firmado por Walter Benjamin se parte de una concepción de obra de arte en absoluto dirigida a destinatario alguno. Si el texto literario carece de receptor ideal –*comunica muy poco a aquel que lo comprende*⁶³⁸– ¿qué sentido puede conducir a la traducción, por qué traducir? Según Murena no debemos confundir el arte con la obra⁶³⁹. Tratando de literatura, la esencia de la poesía se encuentra en llevar más allá lo mundano y traer más acá el Otro Mundo en el fluir de lo divino; la metáfora vehicula este viaje de ida y vuelta. Los vestigios dejados a su paso son la «obra»; el movimiento, el «arte»; el artista media en este diálogo de Dios consigo mismo⁶⁴⁰. Las lenguas en su continua transformación están incluidas en ese viaje, considerándose las obras y sus traducciones huellas de sus pasos. Según Benjamin, algún día aflorarán como pura lengua de la «armonía de todos los significados»⁶⁴¹.

Este lenguaje puro, que ya no significa no expresa nada, sino que, como palabra creadora e inexpressiva, es lo que se piensa en todos los idiomas, llega al fin, como mensaje de todo sentido y de toda intención, a un estrato en el que está destinado a extinguirse⁶⁴².

El sentido de la traducción descansa en participar en estos traslados fijando huellas del paso de las lenguas, duplicando la marca del original horadando otra forma distinta a la que la inspiró; y, especialmente, en constatar el sacrilegio materialista al adorar la obra. Quien tributa su fe en la metáfora redentora nunca olvida que la obra es mera ausencia del paso de Dios⁶⁴³. Con su última novela el autor quiso reescribir un cuento siguiendo las premisas de un proceso de traducción sagrada que diera como resultado un fragmento de la

⁶³⁶ «[...] las palabras convertidas en el depósito sagrado de todos los sentidos perdidos, latentes, cuya recolección [recordemos, *legein* en Heidegger] es a partir de este momento la tarea de aquel que escribe con vistas a un Decir final o a un contra-Decir (acabamiento, cumplimiento) [...]», *ibid.*, p. 88. Añadamos que el desastre en Blanchot es «aquello que no tiene lo último como límite: aquello que arrastra a lo último en el desastre», *ibid.*, p. 31.

⁶³⁷ «La etimología, en un momento de lucidez, claudica de su instituido estatus de ciencia en busca de la verdad, para revelarse al fin como trabajo fantástico», Esteban García, Patricia, *La palabra imprecisa de Héctor A. Murena en los márgenes del ensayo argentino contemporáneo*, *op. cit.*, p. 253.

⁶³⁸ Benjamin, Walter, «La tarea del traductor», *Ensayos escogidos*, *op. cit.*, p. 109.

⁶³⁹ «La metáfora y lo sagrado» en *Visiones de Babel*, *op. cit.*, p. 439.

⁶⁴⁰ *Ibid.*, p. 440.

⁶⁴¹ Benjamin, Walter, «La tarea del traductor», *op. cit.*, p. 116

⁶⁴² *Ibid.*, pp. 122 y 123.

⁶⁴³ Hacemos nuestro un paréntesis de Murena a tenor de su teología de la metáfora: «(Aquí podría esbozarse una teoría de la crítica para cumplir con la misión que se ha propuesto. La crítica se extravía porque sus mismo planteos –atender solo a estilos, a la obra, al resto material- la inducen de entrada al error: desechar lo otro, la *imago ignota*, el arte. La crítica se torna mero análisis de restos, autopsia que puede explicar la muerte, no la vida», «La metáfora y lo sagrado» en *Visiones de Babel*, *op. cit.*, p. 441.

vasija quebrada del puro lenguaje; superando todo ejercicio irónico Dagoberto se transformó en *folósofo*, quedando el aspecto de una caricatura cuando, en rigor, así resultaba la obra si era honesto en su trabajo, *realista*. Por eso *Folisofía* se presenta en harapos, reclamando su nimiedad al esbozar una sonrisa desdentada y señalándose cual ausencia de Dios (a quien hospedó un instante), obra descarnada en la que restan solo los vestigios de la metáfora.

Paul de Man considera sin ambages la mención regular de Benjamin de una «lengua pura» como una «afirmación religiosa» sobre la unidad fundamental del lenguaje (y desde luego que lo es). Gracias a dicha intuición nos conduce a un enclave de convergencia más entre Murena y Benjamin: el *Tikkun* de la cábala luriánica («la restauración y reparación mesiánica que une las partes y restaura el Ser original de las cosas, hechas pedazos y corruptas en la “ruptura de las vasijas”, y también [el ser original de] la historia»⁶⁴⁴). El resto del razonamiento del belga transita por la que considera insalvable barrera entre símbolo y simbolizado: si el lenguaje puro es una vasija, y las obras con sus traducciones son fragmentos, la vasija se recompondrá uniendo un fragmento con otro. Sin embargo, De Man critica una traducción del texto de Benjamin en la que se dice que los pedazos «deben *corresponderse* entre sí», siendo para él más correcto: «deben *seguirse uno al otro*»⁶⁴⁵ (la versión de Murena se acerca a la primera rechazada -traduce: «deben *adaptarse*»⁶⁴⁶); encuentra en esta diferencia un detalle crucial a la hora de esclarecer lo que Benjamin quiere decir, y considera que más que tratarse de una relación metafórica se habla de una continuación metonímica, tambaleándose si fuera así el uso simbólico de la vasija. Ocurre que, la metáfora mureaniana es alegórica por encadenada, por descansar en un mesianismo que conoce la distancia perpetua del fin, «[los fragmentos] se siguen los unos a los otros metonímicamente y nunca constituirán una totalidad», asevera De Man parafraseando a Benjamin, a lo que contesta Murena, conforme:

[...] ¿qué es lo infinitamente intraducible que permite y reclama la posibilidad y la práctica infinitas de traducción? Lo absolutamente intraducible es la Unidad perdida, que la traducción recuerda con su incesante esfuerzo por reunir las cosas convirtiendo unas en otras⁶⁴⁷.

De esta forma, el argentino congenia su alegoría derivada de la metáfora con el mecanismo metonímico de contigüidad⁶⁴⁸, los fragmentos se suceden pero cada eslabón suprime al

⁶⁴⁴ De Man, *La resistencia a la teoría*, Visor, Madrid, 1990, p. 140, creemos que se trata de una traducción de Gershom Scholem del mismo De Man.

⁶⁴⁵ *Ibid.*

⁶⁴⁶ Benjamin, Walter, «La tarea del traductor», *op. cit.*, p. 121.

⁶⁴⁷ «La metáfora y lo sagrado» en *Visiones de Babel*, *op. cit.*, p. 447.

⁶⁴⁸ Y difumina el límite entre ambos tropos que ilustra Michel Le Gern: «Así pues, el mecanismo de la metáfora se opone netamente al de la metonimia, debido a que opera sobre la sustancia misma del lenguaje en

anterior, siendo la figura de la vasija la forma inaprensible por antonomasia (el sentido). Paul de Man replicaría con lo que sería para Murena *vivir metafóricamente*:

[...] este errar del lenguaje que nunca alcanza el objetivo, que está siempre desplazado en relación con lo que tenía la intención de alcanzar, es a este errar del lenguaje, a esta ilusión de una vida que es solo vida después de la vida [...] ⁶⁴⁹.

El símbolo de la vasija y su simbolización de la Unidad perdida o el lenguaje puro adolecen de la diabólica dialéctica inscrita en la palabra misma (*diabólica* por sembrar la división en lo que pretende unión como el *símbolo*): es la dualidad humana. La palabra como promesa se comporta tal mensajera de un emplazamiento irrenunciable en otra estación donde encontraremos nada más que una huella y signos del paso del cuerpo sagrado. Al contrario que los otros seres que traducen su existencia directamente -la brisa como traslación de las versiones del viento o el color, de las flores- la vía para que el humano se traduzca, el lenguaje, es también traducción, metáfora; así, más que traducirse en una versión definitiva sigue creando al interpretar la creación. Murena se interroga por la manera de redimirnos de nuestra propia naturaleza ⁶⁵⁰.

¿Poeta? Poeta y filósofo: un primitivo en el mejor sentido del término. Pues sin tardanza fui a lo hondo, a reflexionar sobre la posición del hombre en la tierra. ¿Por qué dos piernas?: ese fue el interrogante que encendió mi inspiración, acaso debido al dolor de pies (toda sublimidad tiene orígenes humildes) por el movimiento incesante al que mis extremidades se veían sometidas en la agencia cablegráfica.

¿El poeta? Poeta et folósofo, el verdader mago de la tribu. Poroque fui a lo hondos. Nonsé si recordé la lección que antán mamucha diéranos supra la posición. Non sé. Talavez tuctas isas noctes contemplando me los pes hibiérame perguntado, sin saberlo, coála era la posición del hombre en la terra. Talavez pergontéme poroqué nicesita el hombre dos pernas. ¿Poroqué dos pes (con el dolore de uno me abastaba) para se sostener sopra la terra? ⁶⁵¹

Siguiendo a su manera la senda trazada por Martin Heidegger, *Folisofía* revela una exótica reclamación de lo radical. El *primitivo en el mejor sentido del término, el verdader mago de la tribu*, el poeta-filósofo cargará con la tarea de reconducirnos a la vieja Unidad. Y el novelista demiurgo cuestiona los presupuestos del lenguaje, tanto para crearlo *folósofo*, cuanto del lenguaje que le queda a Dagoberto para expresarse ⁶⁵².

vez de incidir únicamente sobre la relación entre el lenguaje y la realidad expresada», *La metáfora y la metonimia*, trad. Augusto de Gálvez-Cañero y Pidal, Cátedra, Madrid, 1976, p. 19.

⁶⁴⁹ De Man, Paul, *La resistencia a la teoría*, *op. cit.*, p. 142.

⁶⁵⁰ «La metáfora y lo sagrado» en *Visiones de Babel*, *op. cit.*, p. 448.

⁶⁵¹ «La posición», *op. cit.*, p. 72 y *Fol*, p. 109.

⁶⁵² En una clasificación aportada por David Lagmanovich podríamos considerar el falso latín macarrónico de *Folisofía* como lenguaje «inventado», acompañando a los experimentos de Jorge Luis Borges o Julio Cortázar. Lagmanovich señala que «el escritor contemporáneo, [es] el primer escritor en la historia de la literatura que conscientemente cuestiona los presupuestos del lenguaje y que -no obstante- solo puede usar el lenguaje para manifestar ese conflicto», en Lagmanovich, David, «Los “lenguajes inventados” como recurso literario», *Lectura crítica de la literatura americana*, vol. 4, Biblioteca Ayacucho, Venezuela, 1997, pp. 268 y 269

3.5.2 A la sombra de la unidad

Resulta extraño y hasta entrañable percibir en Dagoberto trazas de piedad hacia su existencia cuando la trata como otro sujeto independiente que debe cuidar (« [...] esa esestencia chiquitica, desdichada e tremorosa que habíanme confiado [...]»⁶⁵³), un además, por otra parte, que impide la mínima acusación de victimismo. El sentimiento caritativo también aparece al lograr una casi completa maquinización de algunas tareas cotidianas del cuerpo que lo hacen más poderoso; desde su encumbramiento se permite la condescendencia: «sólo por caridade peredoné a la sucia ciudad e al nero mundo y non los hice volare lascerados y mortidos por las arias con uno de mis tantos arteficios»⁶⁵⁴. Igualmente se denota cierta lástima cuando nos habla del dueño del taller y de su renuncia a todo contacto con las máquinas, contándonos que este «homme nóbile et ben» sufría por su lucha contra el artefacto⁶⁵⁵. Comprobamos con estos ejemplos que el personaje central de la obra, vilipendiado sin tregua de principio a fin, solo guarda muestras de compasión para los otros, incluso *su* existencia, a quien considera razón de sus desgracias por hacerlo visible al mundo, merece el calor de sus consejos.

Dagoberto es otro de los restos generados por la máquina del progreso, un pañuelo abandonado que todo el mundo pisa⁶⁵⁶, un subalterno. El subalterno es quien, más que actuar, sufre las consecuencias de otro⁶⁵⁷. A diferencia de los pícaros tradicionales, ni es cínico ni desencantado⁶⁵⁸, aunque tampoco alcanza las cotas de ingenuidad y bonhomía de Cándido o Justine; ni siquiera hace uso del coyuntural atisbo de poder que gana en ciertos momentos al encontrarse a alguien inferior en su camino. Su estadía en prisión le ofrece la compañía de un compañero que se enamora servilmente de él, «Era la mi mojjier et gostábame»⁶⁵⁹; pero su amante peca del hábito extendido en la cárcel de comer partes del

⁶⁵³ *Fol*, p. 33.

⁶⁵⁴ *Fol*, p. 44.

⁶⁵⁵ *Ibid.*, p. 77.

⁶⁵⁶ «Que así transcorría la mía puericia tan solitaria como pañuelo por el su doeño estaraviado y por los demás piesado», *Fol*, p. 46.

⁶⁵⁷ Asensi, Manuel, «De los usos del canon: el canon por venir y el *Lazarillo* desfigurado», *revista Signa*, n.º 18, 2009, p. 52. Se trata de una brevísima síntesis de la definición de «subalterno» dada en un momento del artículo por Asensi. El profesor valenciano toma la categoría trabajada por el Grupo de Estudios Subalternos, intelectuales indios que desarrollan el término acuñado en este sentido sociopolítico por Antonio Gramsci. Las aportaciones de este grupo son, entre otras, disolver la supuesta categoría unitaria de identidad y sujeto en el subalterno, y volverlo a considerar un sujeto histórico del que hay que tener en cuenta, además de la «clase», las categorías de género y etnicidad; en suma, el término quiere recoger a «los grupos de oprimidos y sin voz: el proletariado, las mujeres, los campesinos, aquellos que pertenecen a grupos tribales», Santiago Giraldo, «Nota introductoria» a «¿Puede hablar el subalterno?», Gayatri Chakravorty Spivak, *Revista Colombiana de Antropología*, Volumen 39, enero-diciembre 2003, pp. 208 y 209.

⁶⁵⁸ Rasgos reseñables del *Lazarillo* y otros pícaros, según Asensi, «De los usos del canon: el canon por venir y el *Lazarillo* desfigurado», *op. cit.*, p. 55.

⁶⁵⁹ *Fol*, p. 99.

propio cuerpo. Dagoberto lo recrimina, y Bincamén insiste en ofrecerle como manjar sus órganos amputados:

Explícole que de non yantar su razón de comida para me la dar vénele la fame de sí et que non sigas. Pero Bincamén érase poseído por la folía del amor, ploraba, negábase para ofrecérseme al punto sin freno et después negareseme...⁶⁶⁰

Otro momento le da pie al agradecimiento a Dios por interceder cuando es arrestado y juzgado. Se piden para él veinticinco años de cárcel, «Mas ved que el Deus apiádase un poco e ben del ánima bena»⁶⁶¹, el juez entra contento tarareando vales y reparte penas a su antojo al grupo de reos; al llegar su turno, se decide por un castigo ínfimo en relación al que le exigían: «[...] oh Deus de Deus, discopre que non quédanle más que tere anios y sete menses et dásmelos et base et yo libero me de más de veintes anios, aleluia, aleluia, aleluia»⁶⁶².

Con José Mediocre y Dagoberto la ficción de Murena se hace un sitio en la tradición de los oprimidos, una tradición localizable en cualquier momento histórico; describe el hecho intrahistórico para acercarse al pequeño, esa es su manera de historizar, en la penumbra de los avatares reconocidos por la historia oficial (recordemos: «estaba representando con total fidelidad la realidad que vivimos»). Late en las cuatro narraciones del *sueño* la escisión que divide enunciación y relato ficticio; extrañamente, como hemos visto, es en estos libros, y no en las novelas anteriores donde lo contado pretende serlo por un sujeto enunciativo igual a un historiador o cronista histórico. La separación que promulga Käte Hamburger entre enunciación y narración de ficción, para despejar el análisis literario de fútiles debates en torno al dilema objetividad/subjetividad⁶⁶³, queda lejos de resolverse en *Folisofía*. En esta narración, como en toda obra verbal en la que el discurso nace en primera persona para relatar sobre las propias vivencias, se problematiza aún más la separación destacada por Hamburger. La autobiografía –aunque ficticia– promueve que las desviaciones de la realidad emanen de un único sujeto, el cual fija cierta cohesión desde su nombre propio⁶⁶⁴, en última instancia tratamos con un «centro unitario de las vivencias y de los actos»⁶⁶⁵. Paul Ricoeur quiere ver en el gesto de la narración desde el yo una

⁶⁶⁰ *Ibid.*, pp. 99 y 100.

⁶⁶¹ *Fol*, p. 89.

⁶⁶² *Ibid.*

⁶⁶³ Hamburger, Käte, «Narración de ficción - una función narrativa (fluctuante)», <https://textoantologia.files.wordpress.com/2012/09/katc3ab-hamburher1.pdf>

⁶⁶⁴ De Man, Paul, «La autobiografía como des-figuración», *La retórica del romanticismo*, trad. Julián Jiménez Hefferman, Akal, Madrid, 2007, p. 148.

⁶⁶⁵ Agamben, Giorgio, *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo*, op. cit., p. 128.

apuesta ética en la que la agrupación de la vida propia sirve de apoyo objetivo a la «vida buena»⁶⁶⁶.

Paul De Man prosigue añadiendo obstáculos en el camino del análisis de las escrituras autobiográficas al plantear lo poco plausible de la inamovible referencialidad de la obra, es decir, el individuo que la escribe; así, se pregunta si no es la figura literaria la que más bien determina al referente⁶⁶⁷. En el caso de *Folisofía* es clara la condición de ficción, desde el hecho inapelable de que la obra está firmada por el escritor H. A. Murena, y no hay pues lugar para la hermenéutica metaliteraria. Sin embargo, dentro de la inevitable transacción intertextual entre obras, y más en el caso de un manifiesto juego paródico basado en un género ya acuñado, en efecto, podemos considerar la idea de que los modelos anteriores (léase Guzmán de Alfarache o Lazarillo de Tormes) han moldeado el carácter de Dagoberto.

¿No es acaso la ilusión de la referencia una correlación de la estructura de la figura, o sea, no ya clara y simplemente un referente sino algo más próximo a una ficción que entonces, a su vez, adquiere cierto grado de productividad referencial?⁶⁶⁸

Murena se propone con su serie onírica olvidar al solemne héroe problemático del ciclo novelístico anterior, ese «ángel caído»; escuchando en cambio al nuevo protagonista, chato, ridículo, pueril; reconociendo, por ello, que lo anti-natural es el hombre y su contingencia para, a continuación, redescubrir al hombre subterráneo de «la Edad Media con su jocunda y simple alegría»⁶⁶⁹, un ser que vive («come, bebe, canta, mata, fornic») *sin problemas*⁶⁷⁰. Con todo, el Murena grotesco reelaborará este hombre, vacío de atributos y trivial, *en varias potencias*, porque se caricaturiza el dibujo ya distorsionado, en más de una vuelta de espiral, cuando una caricatura comenta que la otra responde a tal condición. El tratamiento que conlleva rizar el rizo de lo grotesco añadiendo capas de parodia a lo parodiado de antemano deja muy atrás a los clásicos personajes estereotipados con claros fines prácticos. Frente al tradicional carácter dickensiano que usa de los nombres propios del repertorio para aprovechar la evocación de la palabra usada y, así, imprimir de antemano una personalidad catalogada socialmente, reconocible por tanto para el lector, en Murena, si bien la representación de los personajes se antoja como limpia de fondo alguno en apariencia, el dibujo escasamente perfilado tiende a que se puedan comportar con mayor oscilación de la que se prevé por el carácter que a priori le ha adjudicado el receptor de la

⁶⁶⁶ Ricoeur, Paul, *Si mismo como otro*, *op. cit.*, p. 160.

⁶⁶⁷ De Man, Paul, «La autobiografía como des-figuración», *op. cit.*, p. 148.

⁶⁶⁸ *Ibid.*

⁶⁶⁹ Aínsa, Fernando, «La lascivia del infierno cotidiano», *op. cit.*, p. 25.

⁶⁷⁰ *Ibid.*, (las cursivas son nuestras).

historia. La *exasperación de la manía paródica de la literatura de nuestro tiempo*, la *burla de la novela picaresca puesta de moda en nuestro tiempo*⁶⁷¹, se aplican para pervertir una vez más un género paródico de por sí. Este personaje hereda las preocupaciones de Juan Forn a su modo. Sufre el desgarramiento del *ser-no ser*, y su vida se rige por el deseo de conciliación (vuelve a problematizar –a antinaturalizar lo que de animal hay en el hombre-) pero, gracias al decoro carnavalesco, se libra de la solemnidad nihilista centroeuropea que corroe al *heredero de la promesa*.

El perfil canónico del pícaro difiere esencialmente de Dagoberto. Además de los rasgos aludidos más arriba -excesiva ingenuidad, optimismo rebosante, su piedad universal- Dagoberto, al contrario que sus antepasados en el canon, no parece consciente de su escritura, en ninguna parte vemos información alguna del destinatario del texto, de si alguien lo ha solicitado o exigido, o siquiera si existe conciencia de que su voz narradora genere un *texto*. Asensi recuerda que según Spivak al subalterno únicamente se le permite hablar cuando se le solicita, como le ocurre al Lazarillo de Tormes⁶⁷². Dagoberto extrema las limitaciones, imponiéndose una censura radical extendida a toda acción como vía de salvaguarda de males, como una forma de existir menos; lo expresa como consejo a quien le escuche o lea:

Non caes jamás de nunca en mans de gentdarms. E mira ben torno te. Rinuncia a autosmuéviles cuantos hay, a honors, a mujeres, diner, rinuncia al intero mundo sensoal, capital e universal, con tale de caere non entre gentdarms⁶⁷³.

Parodiar el género paródico, también perteneciente al canon, significa preguntarse sobre la manera en que ha sido representado el sujeto del tercer mundo desde el centro metropolitano. La táctica de Murena coincide pues con aspectos de tendencias críticas poscoloniales como la de los estudios de subalternidad aludidos: problematizar ese sujeto periférico creado como el Otro (latinoamericano, asiático, africano; o marginal, excluido en el primer mundo) desde el centro o la clase dominante⁶⁷⁴. Las opciones vacilan entre *representar* como «hablar por otro, a favor de»; o *re-presentar*, función mimética en el arte. Spivak encuentra que, si como algunos filósofos postulan, el pensamiento es también pura

⁶⁷¹ Contracubierta de *Fol*.

⁶⁷² Esta es la concisa y completa definición de Rita Gnutzman para el personaje principal de la novela picaresca: «El protagonista es de origen social ínfimo y se relaciona a menudo con la delincuencia. El tema de la lucha por la supervivencia y del hambre, manifestado en el movimiento vertical y horizontal del pícaro, es fundamental. La actitud del protagonista-delincuente es antiheroica y burla ciertos ideales de la sociedad, es decir, presenta una visión “del mundo al revés”. El estilo es “realista” o por lo menos antiidealista; el lenguaje popular (o conceptista según la época). El tono es irónico, paródico. [...] En general el final de la novela es abierto», Introducción a *El juguete rabioso*, Roberto Arlt, Cátedra, Madrid, 1985, p. 45.

⁶⁷³ *Fol*, p. 87.

⁶⁷⁴ Spivak, Gayatri Chakravorty, «¿Puede hablar el subalterno?», Gayatri Chakravorty Spivak, *Revista Colombiana de Antropología*, Volumen 39, enero-diciembre 2003, p. 301.

acción, la representación siempre será en el primer sentido. El problema radicaría en que, aunque el intelectual represente a partir de esa bienintencionada acepción al oprimido, aquel, como sujeto, siempre representará -hablará por- un grupo o colectivo, «¿Son mudos quienes actúan y luchan en oposición a quienes actúan y hablan?»⁶⁷⁵. Para la pensadora india el *otro* pergeñado por el pensador metropolitano no es más que una proyección, su sombra⁶⁷⁶. Con todo, la solución tampoco consiste en dejar la representación del oprimido, sino en cómo hacerlo, «¿Con qué voz de la conciencia puede hablar el subalterno?»⁶⁷⁷.

Consecuente con las tesis benjaminianas, el escritor argentino brinda con *Foliosofía* un papel al pequeño -dando cuenta de la verdad, buscando una vez más el aliento redentor- con una muestra de protagonista perfectamente calificable como estereotipo hiperbólico del marginado, miembro del lumpen, pícaro y trapero, resultado de varios estratos de parodia. Por ello el autor se aventura a *re-presentar*, confiando en -o más bien como *creyente de-* el poder del arte. Podemos ver a Murena bajo el disfraz de pícaro travieso, buscando el lenguaje semejante, el idioma que quiere decir pero que desdice. Su libro póstumo supone tal vez el testimonio más fiel de la voluntad de dar palabra a quien no la ha tenido, destruyendo a la par el lenguaje para dar espacio al hablar, su verdadera función⁶⁷⁸. ¿A qué llamamos *hablar*? La incompreensión de este libro puede leerse como un logro en las intenciones de nuestro novelista (*nicht mitmachen*, «no colaborar», fue consigna de la Escuela de Fráncfort⁶⁷⁹), sin pretender tomar la palabra sustituyéndola burdamente. Su palabra es metafórica por artística, lo cual es otro carácter que lo entronca con los francfortianos para los que en el arte se proclama la tensión de lo no redimido socialmente⁶⁸⁰; una tensión transparente en pasajes concretos de *Foliosofía* que marcan una ruta bajo palio de la Unidad que se busca restaurar.

⁶⁷⁵ *Ibid.*, p. 308.

⁶⁷⁶ *Ibid.*, p. 316.

⁶⁷⁷ *Ibid.*, p. 324.

⁶⁷⁸ Idea que tomamos de Fernando Aínsa, «La lascivia del infierno cotidiano», *op. cit.*, p. 26.

⁶⁷⁹ Löwenthal, Leo y Dubiel, Helmut, *Leo Löwenthal. Una conversación autobiográfica*, trad. Josep Monter y Gustau Muñoz, Valencia, 1993, p. 57. Löwenthal trabajó estrechamente con Adorno y Horkheimer en el Instituto de Investigación Social, responsable de los estudios literarios.

⁶⁸⁰ «A decir verdad, el arte es la proclamación de la tensión, de lo que no está redimido socialmente. El arte es, de hecho, la gran reserva de la protesta configurada contra la desdicha social, que permite entrever la posibilidad de la dicha social. [...] En esas obras maestras [se refiere a las de Cervantes, Shakespeare, Racine e Ibsen], precisamente las figuras marginales son a menudo las portadoras decisivas de la gran protesta utópica y con perspectiva de futuro, portadoras de todo lo que espera con impaciencia su redención. [...] Realmente creo que la tesis de Walter Benjamin de que la historia siempre la escriben los vencedores, queda anulada en las obras de arte. En estas se articula la voz de los perdedores en el proceso del mundo y que es de esperar que lleguen a ser un día los vencedores. En esta unión teórica de estética y política está presente una filosofía mundana de redención», *Ibid.*, pp. 132 y 133.

¡Oh homme cego et extraviat! ¡Agora entendía el soffro et coraje del opositer! Puesoque coal rivolutioner yo era opositer. ¡Opositer contra tucto lo que huliáse pútrido en el homme y en el mundo! Opositer cuasi contra tudo. Isto daba me fuerzas para continare⁶⁸¹.

3.5.3 Extravíos del bien: el *otro* gran ensayo

Dagoberto («el que brilla como el sol») ha sido educado como sus seis hermanos en la humildad, la fraternidad coral y el humanitarismo⁶⁸². Una escena vista anteriormente describe a la madre que se empeña en que sean originales a la hora de hacer el bien y así eludir los golpes de la vida; agrega que, para no caer en el lugar común, deben ver el pan donde otros ven la piedra. Dagoberto el pequeño pierde la dentadura al seguir fielmente la enseñanza materna. Con todo, el adoctrinamiento moral ha otorgado al narrador un sentido de la justicia que lo guiará en toda la narración, aun cuando reciba desmanes y palizas a cambio.

La directriz ética de esta novela coincide con las precedentes por su actitud hacia la ironía: si esta se activa en la distancia, «El sueño de la razón» se distancia de lo irónico activando la piedad. Dagoberto presencia escenas violentas en su casa mas está convencido de la buena fe de su familia: «Ansí boscábase siempre el ben. Ben. Mas yo, convencido como estiba de que nuenca jamás desaseríame de la esestensia, ¿dónde encontrare el ben para la mi vida?». Se diría que es este el imperativo que pesa en toda decisión vital del narrador: ¿cómo alcanzar la «vida buena»?

El autor crea un personaje más en la galería de «El sueño» desprovisto de capacidad irónica⁶⁸³. El camino que su creatura encuentra para vivir bien lo dirige a las máquinas; pero una noche, trabajando de mensajero de clase *pedimotora* (los que solo se valían de los pies para trasladarse) vuelve derrotado a casa; mirándose fijamente los pies, tiene una revelación. En ese momento descubre su vocación de poeta y *folíssofo* acompañada del secreto: la imperfección y fuente de todas las desgracias era la multiplicidad, la solución se reducía a la Unidad: «El homme, de bípedos, debe ser monópodos. ¡Simpile et, si permetes, genial descubriment!»⁶⁸⁴. Esta iluminación lo lanza a predicar la buena nueva entre sus compañeros de trabajo, les insta a que se paren a pensar en su existencia vacía con dos piernas y dos brazos. La mismas guerras, exhorta, se deben a que el hombre se halla partido en dos, y este es de la izquierda y el otro de la derecha; si se suprimiese un brazo no existiría ni el centro ni más guerras estallarían. La *folisofía* no es bien acogida, pero Dagoberto insiste

⁶⁸¹ *Fol*, p. 112.

⁶⁸² *Ibid.*, p. 21.

⁶⁸³ Murena se entrevista a través de su seudónimo Flavio Gómez, «Murena o las alegrías del pesimismo», *Zona franca*, n.º 51, Caracas, noviembre de 1967: «G.: ¿Podría decirme qué pasa, si no es demasiada indiscreción? M.: Pasa algo que usted, si sigue con su ironía, no entenderá nunca, amigos». (Cursivas nuestras).

⁶⁸⁴ *Fol*, p. 109.

aguantando las mofas («Yo dexábalos se divertir, poroque sabes que non boroma encomienza lo serios»)⁶⁸⁵. Algunos comienzan a distinguir el equilibrio que imprime andar sobre una única pierna, y le imitan cuando el jefe se ausenta. De cualquier manera se hace público que uno de los mensajeros solivianta al personal con su credo.

¿Haberá vislombreado el plus profundo? ¿El su corps de alambere de tilígrafo habrá sentido que sorgía un órđine noevo, un órđine nel que ni maquíns ni gobiernos no casa para dormiré ni nulíus se constroiría como fino ahora? Un órđine que finiría con los amos atuales⁶⁸⁶.

Es despedido. Dagoberto cuenta la escena comparándola con la de su maestro Plato, que bebió impasible de la copa de cicuta (así lo dice, ignorando a Sócrates). La madre está decepcionada con el comportamiento del hijo díscolo que menosprecia las ganancias materiales; antes del despido sus ingresos habían disminuido por dedicar más tiempo a la prédica que a repartir telegramas, optando claramente por la pobreza voluntaria; así adopta la postura del revolucionario, opositor contra «[...] tucto lo quehuelíase pútrido en el homme y en el mundo!»⁶⁸⁷ y subvierte la dinámica económica de su sociedad. Es el mundo el que practica la ironía, no la *folisofía* de nuestro héroe. ¿Acaso son irónicos los Evangelios?⁶⁸⁸ La Buena Nueva es literal mas metafórica, con un desapego de otro calado al del *eiron* distante.

Según la valoración de Murena, la obra de Francisco de Goya es un ejemplo consumado de práctica artística que borra la distancia. La historia del arte es la historia de un fracaso debido a que las obras en su materialidad señalan inevitablemente la distancia del original. Si, ateniéndonos al prisma romántico, la meta de la obra es expresar y la distancia supone su fundamento, fundamento y objetivo son contrarios, desgarrando el sentido y haciéndola fracasar⁶⁸⁹. En el vaivén entre distancia y expresión se clasifican las tendencias artísticas de la historia del fracaso, y Goya ejemplifica una de las tres variantes que Murena distingue en este relato. A diferencia de El Greco, meramente expresivo y marcadamente distante (sobrelleva la contradicción porque no es consciente, su expresión

⁶⁸⁵ *Ibid.*, p. 113.

⁶⁸⁶ *Fol*, p. 113.

⁶⁸⁷ *Ibid.*, p. 112.

⁶⁸⁸ No son irónicos, desde nuestra perspectiva; en desacuerdo pues con Wayne Booth que se refiere a «dos irónicos cambios del Reino de los Cielos», y alude a Mt. 23, 11-12; Wayne Booth, *op. cit.*, p. 300. Más que «ironía estable-manifiesta», como, según Booth, clasificaría los versículos un «ironista convencido», se trataría en realidad del recurso a la hipérbole propio de las parábolas. Sören Kierkegaard menciona el Sermón de la montaña en una digresión sobre la ironía, y se refiere también a su facultad de exageración más que de distancia irónica: «Podemos encontrar incluso pasajes del Nuevo Testamento que invitan a la ironía, [...] Se lee en el sermón de la montaña: “Cuando ayunes unge tu cabeza y lava tu rostro, para que los hombres no sepan que estás ayunando”. Este pasaje testimonia que la subjetividad es inconmensurable con la realidad, a la que tiene incluso el derecho de engañar», *Temor y temblor*, trad. Vicente Simón Merchán, Alianza, Madrid, 1998, pp. 181-182.

⁶⁸⁹ *Visiones de Babel*, *op. cit.*, p. 450.

estrangula la vida restaurando una *distancia muerta*⁶⁹⁰); o de Velázquez, que al evitar la expresión se somete a la fidelidad enfatizando por ello la distancia que la separa del modelo; en Goya, *la realidad está destrozada por la expresividad*⁶⁹¹ al ser consciente de la flagrante contradicción que sustenta la realización artística. Aunque conoce la fatalidad de la distancia se encuentra condenado a la expresión que le obliga a ocultar ese trecho o a mostrar su ausencia. Murena no alude expresamente a *Las pinturas negras* o el resto de la producción de cariz grotesco explícito; se refiere también a cuadros como *La gallina ciega* o *El pelele*,

[...] de composición y coloratura sutiles y equilibradas, un gesto, la posición de un pie, la casi imperceptible combinación de dos colores indica que allí se encuentra algo a punto de estallar. Goya manifiesta que, por causa de la contradicción esencial, el arte, la vida, no son posibles; él hace lo único posible: registra la destrucción, el exultante fracaso general⁶⁹².

Dagoberto descubre el método para destruir la separación con el mundo que lo sojuzga acercándose a todos con el amor que le prohíbe la mínima manifestación irónica. Como Goya, Murena y el *folósofo* viven la tragedia de obviar el mal de la ironía. Otra labor de Sísifo, aunque Dagoberto la libera del peso del absurdo merced a la fe en su nueva ciencia que le presta un absoluto irrefragable en que descansar.

¿Dónde queda la carga irónica implícita en el lector cual individuo moderno? Como hemos mencionado, el interlocutor de Dagoberto y de los demás libros grotescos, como hijo de su tiempo ya hace su primera lectura en clave irónica; en otras palabras, sobra cualquier trabajo interpretativo para que un discurso con olor heterodoxo no se reciba desde el principio como cargado de información entre líneas.

[...]
y abajo cuando llegamos
éramos ya presa propicia
para los irónicos y sombríos
señores de esos dominios
que pronto en nuestras almas
se instalaron, entre los momentos
de exploraciones con regreso mudo
y de los últimos escrutinios de fe,
antes de descubrir la inolvidable puerta del ocio,
[...]⁶⁹³

Una condición de caído desconocida lleva a correr un velo para dejar todavía otra capa más invisible aún. Replegarse en la humildad de la vida metafórica significa desgarrar la cortina invisible cuando nos elevamos orgullosamente como *desencantados*, el lienzo que distancia sin

⁶⁹⁰ *Ibid.*, p. 451.

⁶⁹¹ *Ibid.*, p. 452.

⁶⁹² *Ibid.*, p. 451.

⁶⁹³ «La vida nueva», *Visiones de Babel, op. cit.*, p. 464.

hacérselo notar pero que nos hace creer que ya estamos *abí*, en el ser, que *somos*. Dagoberto lo ha conseguido, pero el lector debe iniciarse para expulsar a los señores sombríos que han hecho de nosotros seres primordialmente irónicos; *entre los momentos de exploraciones con regreso mudo / y de los últimos escrutinios de fe...*, Dagoberto ha podido permanecer en este segundo verso, y su misión le llama a extender la noticia.

Previsiblemente el abordaje de *Folisofía* se acompaña de la identificación irónica por la que el lector simpatiza con el protagonista antes de ironizar propiamente o rechazar la relación preestablecida. Basta con admitir que este tipo de enlaces lector-personaje se da incluso cuando el segundo coincide con un antihéroe; el hecho de que un pícaro supere en identificación con el lector al *ethos heroico* del mundo caballeresco subraya para Hans Robert Jauss la fase en que el género novela logra su cenit. Tal desarrollo es deudor únicamente de la ironía⁶⁹⁴. No obstante, para esta lectura no funciona ni una identificación de *modo progresivo* (la que nos ayuda a asumir las normas sociales de actuación, cuando comprobamos que un aspecto positivo de su comportamiento se desarrolla para acercarse al estatus de modelo⁶⁹⁵); ni el plantearnos una posible intención humorística del autor con las escenas disparatadas que hace protagonizar al personaje: automáticamente desechamos la supuesta comicidad porque en absoluto podemos enmarcarlas en un horizonte de expectativas o en su negación (la *comicidad por contraste*⁶⁹⁶), dada su brutal violencia, que las convierte en incontestables incluso para la recepción irónica. Pero Jauss guarda otra opción de recepción: aquella que, también contrastando con un horizonte de expectativas cualquiera, evita confirmar o combatir normas, optando, en realidad, por despejar una zona reprimida bajo normas idealizadas fuera del límite de la representación literaria⁶⁹⁷. Hay en esta vía de lectura una actitud solidaria a la evidente actitud transgresora del escritor de *Folisofía*. Las marcas de descentralización ideológica que Bajtín identificaba en la pluridiscursividad, plurivocidad y el plurilingüismo, explotan por sobreexposición en el texto que se propone como extremo insuperable de auscultación de voces marginadas y ahora prácticamente indescifrables⁶⁹⁸. Abandonar la piel irónica inaugura un proceso de

⁶⁹⁴ Jauss, Hans, Robert, *Experiencia estética y hermenéutica literaria: ensayos en el campo de la experiencia estética*, Trad. Jaime Siles, Taurus, Madrid, 1986, pp. 283 y 287.

⁶⁹⁵ *Ibid.*, pp. 296 y 297.

⁶⁹⁶ *Ibid.*, p. 298.

⁶⁹⁷ *Ibid.*, p. 298.

⁶⁹⁸ Javier García Méndez ofreció hace unos años una aguda interpretación de las singularidades de la novela latinoamericana, su fenomenal evolución frente a la narración norteamericana, apuntando que en los años de la colonización no existía novela al sur del Río Bravo; García Méndez, Javier, «Pour une écoute bakhtiniene du roman latinoaméricain», *Études françaises*, 2011, Universidad Montreal, Printemps, 1984, p. 104. (La traducción es nuestra). Continúa: «Con el tiempo, el escritor latinoamericano someterá la «escritura a una auscultación de las voces [...] y, en vez de una lectura, se le exigirá al autor una escucha de los temas, de los timbres, de las entonaciones» (p. 109); la novela pide, continúa el articulista, «en el momento de aproximarse a

solidaridad: la risa grotesca es solidaria (*reírse con*) si, con dicho grado cero de identificación, «no solo se combaten las normas dominantes en el héroe cómico, sino que se pueden formar nuevas normas al introducir al marginado y reprimido»⁶⁹⁹.

*Es menester ejecutar otro gran ensayo*⁷⁰⁰, desde que lo irónico convirtió el orbe en objeto de razón pura; dicho de otra manera: se vuelve imperativo un cambio a lo que Ortega llamaría *razón vital* y Murena humildad piadosa, cuando la mentalidad irónica nos lleva a suplantar los actos primarios por los secundarios y el racionalismo a ironizar la vida espontánea⁷⁰¹. Murena, igual que Ortega unos años antes, se percata de esta plaga, proponiendo una alternativa al prisma socrático-racionalista; y, como el español, hace de Don Juan un digno depositario de su postura⁷⁰².

En otro escenario Murena funda un exótico maridaje entre ironía y cainismo. Con «Hermano animal» expusimos la relevancia de la traición como valor de su pensar; así, contemporáneamente a la producción de las novelas grotescas, hace componer a Flavio Gómez un poema para el que comenta lo siguiente: «La redención en el cainismo implícito en la escritura reside en que el error “se muestra desnudo” y así se convierte en humildad»⁷⁰³. En el comentario se refiere al *error de escribir*, traición a la sabiduría tradicional prehistórica recelosa de la escritura; esta es considerada como práctica extraviada (perdida y desorientada –por no seguir el camino correcto- y por lo tanto traidora) pero con un fin loable. Por ello, el cainismo es consustancial a lo humano donde falta y justicia se

ella [a la formación social], que se la interroge primeramente por estos fragmentos, para establecer su origen, sus prácticas discursivas [...]» (p. 110); la novela, pues –comprometida o no, política o esteticista-, recogería (escuchando) la voz de la clase ignorada como primer paso hacia una lucha por transformar el orden social del continente (p. 105).

⁶⁹⁹ Jauss, Hans, Robert, *Experiencia estética y hermenéutica literaria*, op. cit., pp. 298-301.

⁷⁰⁰ Ortega y Gasset, José, *El tema de nuestro tiempo*, Espasa-Calpe, Madrid, 1995. Ortega llama *socratismo* al ímpetu conquistador de la razón pura que desplaza la espontaneidad, «[...] era menester ejecutar el gran ensayo. Se acababan de descubrir las costas de la razón, pero aún no se conocían su extensión ni su continente. Hacían falta siglos y siglos de fanática exploración racionalista», pp. 102-104. Como presumible precursor de las escasas críticas modernas al donaire irónico encontramos a Nietzsche, considerado curiosamente uno de sus conspicuos representantes. Con *Aurora* nos dejó estas líneas en la misma senda tomada por Ortega y Murena: «“La ironía de los contemporáneos”: Actualmente acostumbran los europeos a emplear la ironía cuando tratan de los más grandes intereses, porque a fuerza de andar ajetreados en el servicio de estos no tienen tiempo para tomarlas en serio», Aforismo 162, *Aurora*, trad. Pedro González Blanco, José Olañeta, Barcelona, 1981, p. 96.

⁷⁰¹ Ortega y Gasset, José, *El tema de nuestro tiempo*, op. cit., pp. 102 y 104.

⁷⁰² En concreto, elige la creación de Mozart-Da Ponte, figura que en su bipolaridad consumada por el texto y la partitura trasluce tanto los *movimientos primarios* como los *secundarios* (la vida racional y la espontánea). Mientras el libretista hace de Don Giovanni un ser cargado de soberbia y altivez en la escena donde se presenta la estatua del Comendador, que le devuelve la invitación a cenar, la música que acompaña al momento evoca tristeza por un conocimiento sin engaños del destino; «[...] sabe también que su desafío a la estatua es el precio del infierno (cosa que en las palabras también parece ignorar), pero no desea confiarse a lo eterno, quiere seguir siendo leal al mundo, [...] Don Juan es como un símbolo del arte: regocijo por el mundo, soberbia brillante de lo concreto; en suma, alegría erguida sobre la tristeza, altivo acuerdo del mundo consigo mismo sobre la nada»; *Los penúltimos días*, op. cit., pp. 80 y 81.

⁷⁰³ F. G.: *un bárbaro entre la belleza*, op. cit., p. 63; en el comentario al poema «Portentosa ironía».

convierten en sinónimos⁷⁰⁴. Con esta clave interpretativa Dios se convierte en el Asesino originario –otra ironía (de la que debemos sacudirnos)-: nos da la vida y la esperanza de la inmortalidad del alma, pero nos hace finitos.

La ironía reside en la contemporaneidad –en la existencia- de la vida y la muerte. Experimentar esa ironía en forma pasiva consiste en tomarla como fraude y, por ello, buscar la vida en forma inmediata, con lo que solo se vive para morir⁷⁰⁵.

Para el mundo Dagoberto se ha extraviado. Se pierde cuando toma el camino recto de la significación del lenguaje («el ángulo de la reta perspectiva»⁷⁰⁶ aplicado por su madre); paradójicamente, encaminándose por la literalidad encuentra la fórmula revolucionaria para extender la justicia y terminar con «[...] lo quehueliase pútrido en el hombre y en el mundo!». La palabras maternas advirtiéndole de la importancia de la originalidad y haciéndoles ver opciones alternativas en lo que otros ven unívocamente (el pan donde la piedra) hace pensar al narrador en que «[...] non conosco apelación más sublime, calara e viribante a la emagenación creativa». Desechando la lente irónica, Dagoberto no renunciará en su visión recta a la «creación» del pensamiento desde la realidad que percibe. Con intención creativa entonces, sin olvidarse de la apelación materna a la piedra, fuerza el encuentro trascendente con un mineral poniendo todo el empeño en captar su energía:

Era pietra grise, solenne, caragada de un mágica que era mía, e que resolábame harto importante como catura la pietra, pero non parlábale e vegilábala orgulloso de ensiñorarla e dispoesto a montárale goardia toda la vida⁷⁰⁷.

La madre intenta hacerle consciente de la inutilidad de la captura sin apreciar la búsqueda desesperada del arrebato místico del hijo. Aquí, a pesar del fracaso de su experimento, se inaugura el proceso de traición o de extravío de Dagoberto. Aunque la inmortalidad de la piedra no le ha transmitido ninguna energía, ha quedado un enigma que estimula su inquietud metafísica; será lo que le prepare para la revelación de sus pies confundidos consigo mismo en pos de la unidad como salvación, e iniciar así el gran ensayo de la *folisofía*.

⁷⁰⁴ *Ibid.*, p. 61.

⁷⁰⁵ *Ibid.*, p. 63. En uno de los diálogos con Vogelmann vuelve a esta idea al comentar una frase de Heidegger pronunciada en un seminario en 1966, «Los humanos mueren la vida de los dioses»: «La parte innegable de inmortalidad que hay en toda criatura creada, digamos, es la parte de Dios que se va muriendo en un ser humano. Esa es la gran ironía en el sentido de que en la existencia de un hombre coinciden, son contemporáneas, la vida y la muerte, la inmortalidad y la muerte. Esta es la gran ironía», Vogelmann afirma, «Ese es el fondo de la cuestión», a lo que Murena añade que esa es la *eironeia* griega, la representación como aceptación de la propia muerte para conquistar la inmortalidad», y el diálogo se cierra con esta afirmación del novelista: «O sea, que Heidegger ha llegado realmente a un punto en el que se encuentra la verdadera filosofía. V.: Así es», *El secreto claro, op. cit.*, p. 127.

⁷⁰⁶ *Ibid.*, p. 40.

⁷⁰⁷ *Ibid.*, p. 45.

3.5.4 Lo habitual

El gran ensayo de la *folisofía* pudo germinar unos años antes. En los cuadernos de Flavio Gómez confiados a Murena leemos la siguiente confesión: «Un día vi. El mendigo, el extraviado, el segundón, el horrible, el delincuente realizaban también ideales. Así se me salvó la humanidad»⁷⁰⁸. Poco después, un pobre extraviado goza su propia epifanía mirándose a los pies, como si la *visión* de Flavio Gómez se encarnase en Dagoberto.

Aunque antes del descubrimiento de la Unidad como ideal el *folisofa* potencial ha debido vivir en pos de *la posición*. De ahí el sueño de poseer un automóvil y la obsesión por los artefactos, medios para suplir el vértigo por los numerosos y profundos agujeros del mundo que lo persiguen en su biografía; se imagina rodeado de máquinas que le comportan «non sol protición que mesmo lojuria et ascensus, volotositat et poter, a me, el pobrecito enamparado»⁷⁰⁹. Es una época, desde el momento en que se les adoctrina buenamente en la búsqueda de la posición hasta la revelación folisófica, en la que su vida no se diferencia del martirio de los primeros eremitas fugados al desierto egipcio. Igual que San Antonio y sus epígonos, *nuestro ciudadano*

[...] ¿no está solo en forma inexorable, separado de sus iguales pese a tenerlos junto a sí? Justamente porque los tiene tan junto a sí. El hacinamiento de las grandes masas en los columbarios actuales fuerza un contacto físico, animal, que excluye la distancia exigida por la comunicación humana. [...] se ha ejercitado largamente en sufrirlo todo, en obedecer, voto ineludible para entrar a la ciudad. [...] El cumplimiento de la castidad ya se logra [...] con las llamadas desmitologizaciones [...] ¿no hemos conseguido convertir los actos del amor en una operación mecánica, pronto repulsiva? Soledad, obediencia, pobreza, castidad. [...] Veinte años en la tumba del trabajo en la cueva lóbrega del domicilio. *Afuera rondan la fiera máquina y la fiera hombre*⁷¹⁰.

Las serias preocupaciones inculcadas por la madre a su prole derivan de dicha vida de eremitorio propia de la ciudad moderna. Las caídas en la delincuencia, o sus intentos de ganarse el sustento emulando a su hermano mayor como sicario del gobierno, son propias no solo de su condición de lumpen sino de las expectativas de éxito incuestionables para cualquier ciudadano. En su camino de perfección, cerca del momento epifánico, conoce a Rocapuf, «cabalier asez aristrocatic»⁷¹¹. Se trata del dueño de un taller de reparación de coches en donde recalca Dagoberto para pedir trabajo. El señor de Rocapuf ha heredado el negocio pero mantiene distancias con los artefactos, considera que lo artificial corrompe el cuerpo del hombre; por esa razón no solo evita utilizar nada mecánico y prefiere sentarse

⁷⁰⁸ F. G.: *un bárbaro entre la belleza*, op. cit., p. 47. Recordemos que Murena, en los comentarios a los poemas de su heterónimo, usa el recurso metaliterario del cuaderno donado por el autor de los poemas, muerto recientemente.

⁷⁰⁹ *Fol*, p. 73.

⁷¹⁰ *Visiones de Babel*, op. cit., pp. 425 y 426. (Cursivas nuestras).

⁷¹¹ *Fol*, p. 76.

en el suelo como un salvaje⁷¹², sino que, considerando los tiempos que corren como demasiado corruptos,

[...] descide se a praticare mesmo una selection de fonciones dentro de lo natorale del su cuerpo. Et descarta et condenas bracos et pernas, inclido mans et pes, por eceso de mecanicitat neles. Item que non camina plus et non garra con las mans de garrar⁷¹³.

A pesar de la extraña disposición vital del jefe, muy lejana por cierto a la de Dagoberto por su repulsión a las máquinas, extrañamente siente este una curiosa simpatía por Rocupuf, «homme nobile et ben pro causa de la su lucha grande contra il artifato»⁷¹⁴, según sus propias palabras. En cualquier caso evoluciona la relación con los aparatos a medida que aprende sobre ellos, sintiéndose orgulloso ahora de ser amo patrón de las máquinas, más que ser máquina él mismo; a la vez, está preocupado por Rocupuz que cada día viste más de negro, enlutado por el preocupante avance de la maquinización del mundo.

El señor Ugur se le presenta en un periodo que pasa en el hospital; ataviado con una venda que solo deja al descubierto la cabeza y sus genitales repite su nombre identificándose continuamente. Si Dagoberto le recrimina que ya le conoce, Ugur le corrige: «No, que non sopiérale. Poroqué yo Ugur, Miser, non sere»⁷¹⁵. Como un ser melancólico lo califica el narrador, vagando por los pasillos, con la mirada perdida en el infinito. Un día se confiesa con Dagoberto. Su problema ha sido una salud férrea que le ha impedido ser hombre como el resto, todos enfermaban menos él, haciéndole sentir insignificante: «¿non sere la vida humana infermitat?»⁷¹⁶; si no se sufre no se vive.

Ugur y Rocupuf viven fuera de la esfera de lo habitual, dimensión que alcanzará Dagoberto con su sabiduría. La angustiosa confesión de fe del señor Ugur en el principio de contradicción (el *yo no soy yo*) impulsa al narrador a la indignación: «Agora super rompióme las bols con la su *folía de locura*»⁷¹⁷. «Lo habitual», como suele ocurrir en términos trabajados por nuestro autor, escapa a una caracterización libre de claroscuros. En un principio parece que su descripción del hombre *habituado* se inspira en la noción pascaliana de «divertimento», pero se convierte en un concepto de factura propia por su carácter de *mística negra* que «eclipsa al sujeto natural» aún estando Dios ausente, «lo que trasciende en

⁷¹² *Ibid.*

⁷¹³ *Ibid.*, p. 77.

⁷¹⁴ *Ibid.*

⁷¹⁵ *Ibid.* p. 123.

⁷¹⁶ *Ibid.*

⁷¹⁷ *Ibid.* (Cursivas nuestras).

lo habitual es la incapacidad de trascender»⁷¹⁸. No obstante, como todo lo creado, lo habitual es necesario:

[...] lo habitual, que es muerte del espíritu y que con su expansión torna mortecina la vida presente, es también vida. Pues lo habitual de hoy, cuando lo padecemos hasta la agonía, será la fuente de la que habrá que surgir el espíritu del futuro⁷¹⁹.

Se oye el eco del dilema ya tratado en estas páginas alrededor de la santidad y el pecado, la pureza y la caída, y la firme resolución del autor de encontrar la unidad no tanto en la elección de uno de los bandos como en la aceptación del pendular en un solo movimiento fundido por la eternidad insalvable⁷²⁰.

Hemos visto que para Dagoberto la meta de su vida «habitual» descansaba en convivir con el mundo de las máquinas. Giorgio Agamben percibió la forma en que las máquinas tomaban el rol que para la teología desempeñaba la acción encarnada en Dios hecho hombre. A saber:

El término latino *dispositio*, del que deriva nuestro término «dispositivo», asume entonces sobre sí toda la compleja esfera semántica de la *oikonomia* teológica. Los «dispositivos» a los que se refiere Foucault están de algún modo conectados con esta herencia teológica, de alguna manera pueden ser reconducidos a la fractura que divide y, a su vez, articula en Dios ser y praxis, [...]. Por esta razón, los dispositivos siempre deben implicar un proceso de subjetivación, es decir, deben producir un sujeto⁷²¹.

Este razonamiento conduce a Agamben hacia una división de los seres en dos conjuntos (los seres vivos o sustancias, y los dispositivos) que se tocan por los sujetos (*capturados*, en palabras de Agamben, por los dispositivos). Aunque comúnmente se superpongan sujeto y sustancia, según el pensador italiano en un mismo ser pueden convivir varios sujetos según las variadas relaciones con los muchos dispositivos que se le ofrecen⁷²². Hemos de aclarar que se considera dispositivo incluso al lenguaje mismo, por lo tanto, el hecho *dispositio* es constitutivo del ser humano (recordemos lo dicho por el novelista en relación a su novelística tardía: «el lenguaje “es” el hombre», ergo el hombre cual un dispositivo). En su afán de subjetivarse, borrando en el impulso su existencia, el desdichado

⁷¹⁸ *Visiones de Babel*, op. cit., p. 364.

⁷¹⁹ *Ibid.*, p. 364.

⁷²⁰ Consideramos interesante acompañar dicha reflexión mureniana con un comentario al pensamiento de la filósofa francesa Simone Weil de la mano de Carlos Ortega; los paralelismos son más que resaltables: «Reduciendo a un difícil acuerdo algunas actitudes panteístas y maniqueístas, para ella la creación del mundo es consecuencia de un abandono o retirada de Dios, de un acto en el que Dios se niega a sí mismo, rechaza a ejercer su poder como en una renuncia amorosa [...] de manera que la existencia de las criaturas y el resto de lo creado es incompatible con la existencia de su creador, o cuando menos coincide con su presencia», Introducción a *La gravedad y la gracia*, Simone Weil, trad. Carlos Ortega, Trotta, Madrid, 2007, p. 37.

⁷²¹ Agamben, Giorgio, *¿Qué es un dispositivo?*, trad. Mercedes Ruvituso, Anagrama, Anagrama, Barcelona, 2015, pp. 20 y 21.

⁷²² *Ibid.*, p. 24.

narrador anhela desesperadamente la subjetivación a través de su conversión en máquina al principio y, dominándolas, más tarde; así se construye Dagoberto a sí mismo.

Si partimos por tanto de la constitución del *homo sapiens* como debido al encuentro y fusión con un dispositivo, dicho acontecimiento supuso, para lo que era simple ser viviente hasta el momento, una escisión que reproduciría la interpretada por la patrística como *oikonomía* en Dios entre el ser y la acción. Es decir, el ser se separa de sí mismo y de la relación inmediata con el entorno⁷²³. Como si siguiese el proceso esquemáticamente, Dagoberto un día que piensa en sus duras experiencias espirituales toma consciencia de sí:

Estas experiencias espirituales van os caragando el cuerpo y la alma de dolores y moretones, que a la postre te los hacen sentir como que los tienes, que los tenías y no lo sabías, el cuerpo y la alma, digo. *Caes te con el tal cuerpo y la tal alma en el ujiero de la flesión en re, vamos, de la relesión, y daste allí esquesitos porrasos*⁷²⁴.

El dolor conduce al sujeto a la reflexión, tomando conciencia de su cuerpo y de que toma conciencia de ello. Tras esta *caída*, todo movimiento discurrirá en pos del abandono de esta dolorosa conciencia especular, apelando a *lo habitual*⁷²⁵. Agamben, sin embargo, alberga otra posibilidad para el ser que repara por vez primera en su existencia y en ese mismo saber: el *aburrimiento* que se abre y «la posibilidad de conocer el ente en cuanto ente, de construir un mundo»⁷²⁶. Así reacciona Dagoberto cuando elige la vida de *folísfo* y poeta.

3.5.5 Saber y verdad de la *Folisofía*

La *Tesis V* de «Sobre el concepto de historia» termina con una enigmática frase entre paréntesis, «(La buena nueva que el historiador del pasado trae anhelante surge de una boca que quizá ya en el momento en que se abre habla al vacío)⁷²⁷». La versión francesa redactada por el propio Benjamin parece más explícita. El concepto de verdad de la historia difiere del concepto que espera en actitud pasiva el historiador, como *verdad inamovible*; más bien se asemeja al esbozado en un verso de Dante que Benjamin transcribe: «imagen única, insustituible esa del pasado, que se desvanece con cada presente que no supo reconocerse mentada por ella»⁷²⁸. Aunque el planteamiento vuela cerca de la exploración epistemológica,

⁷²³ Agamben, Giorgio, *¿Qué es un dispositivo?*, *op. cit.*, p. 26.

⁷²⁴ *Ibid.*, p. 28. (Cursivas nuestras).

⁷²⁵ «[...] la posibilidad de los dispositivos, que pueblan lo Abierto de instrumentos, objetos, *gadgets*, chatarra y tecnologías de todo tipo. A través de los dispositivos el hombre trata de hacer girar en el vacío los comportamientos animales que se separaron de él y así gozar de los Abierto como tal, del ente en cuanto ente. En la raíz de todo dispositivo está, por tanto un deseo muy humano de felicidad, [...]», *ibid.*, p. 27. Murena: «[...] *la conciencia de lo habitual* de nuestro existir no es ya lo habitual, sino que es el aburrimiento», *Visiones de Babel*, *op. cit.*, p. 355.

⁷²⁶ *Ibid.*, p. 26.

⁷²⁷ Benjamin, Walter, *Ensayos escogidos*, *op. cit.*, pp. 61 y 62.

⁷²⁸ Mate, Reyes, *Medianoche en la historia. Comentarios a las tesis de Walter Benjamin «Sobre el concepto de historia»*, *op. cit.*, p. 107, en nota a pie.

en último término se trata de algo más que de indagar sobre qué se llama saber histórico o cómo conocer la historia. Hemos visto que para el pensador berlinés la tarea primordial de su historiador-trapero concierne al pasado para salvarlo concertando citas con el presente (mediante las imágenes de Dante); con esa premisa no se clausura fosilizándolo en los libros; «El acto de sacar a la luz el sentido oculto del pasado es un acto redentor: salva el sentido y salva el presente» afirma Reyes Mate⁷²⁹.

Volvamos ahora a la frase de Flavio Gómez con la que iniciamos el apartado anterior. La imagen de Dagoberto encarna la cita del oprimido (el extraviado, el delincuente) que *habla sus restos* al vacío. El vacío: un año, 1975, umbral del estado de barbarie que se instaura muy poco después en Argentina; un mundo separado en dos bloques preocupados por que no amaine la amenaza atómica; un marco de expresión, el del narrador de la novela, con escaso margen para la elocuencia, apenas los jirones de un idioma (*catástrofe que no tiene representación*⁷³⁰). Reyes Mate transcribe una frase de Benjamin que pudo inspirar la nota de cuaderno de Gómez-Murena: «No cogeré nada de valioso ni me apropiaré de formulaciones ingeniosas. Solo el lumpen, el desecho. Ni haré inventario de ello, solo hacerlo valer de la única manera posible: usándolo»⁷³¹. Apreciar el lado oculto de las cosas es lo que a juicio del filósofo español procura Benjamin; el invisible o insignificante han de ser historia viva, o *muerdes y ruinas que señalan la frustración de la vida*, destacándolas frente a la que llama historia natural⁷³². En otro lado se alude al particular aliento religioso del historiador benjaminiano. La glosa a la *Tesis V* de Michael Löwy recuerda que en una nota preparatoria del trabajo «Sobre el concepto de historia» Benjamin confesó la inspiración irrenunciable debida por la historia y la política a la teología⁷³³, como sin ese sustento el pensamiento acabara ahorcándose a sí mismo ahogado en el absurdo: ¿para qué rescatar nada...?

Dagoberto en su narración no solo testimonia sobre sí mismo sino que rescata a Ugur, Rocapuf, su madre y hermanos, más otros que sobrantes en una posición periférica son incapaces de dar voz a sus vidas. Apoyándonos de nuevo en la noción de *testigo* de Agamben damos con que la lengua cuando quiere testimoniar de verdad hace sitio a una no

⁷²⁹ *Ibid.*, p. 110.

⁷³⁰ Thonis, Luis, «El error de escribir (acerca de la poesía de H. A. Murena)», *Abyssinia*, Buenos Aires, Eudeba, n.º1, 1999, p. 121. Extraído de Esteban García, Patricia, *La palabra imprecisa de Héctor A. Murena en los márgenes del ensayo argentino contemporáneo*, *op. cit.*, p. 363.

⁷³¹ Mate, Reyes, *op. cit.*, p. 112.

⁷³² *Ibid.*

⁷³³ «Ese concepto [del presente] crea entre la escritura de la historia y la política una conexión, idéntica al nexo teológico entre la rememoración y la redención. El presente se traduce en imágenes que podemos llamar dialécticas. Estas representan una intervención salvadora de la humanidad», Löwy, Michael, *Walter Benjamin: aviso de incendio. Una lectura de las tesis «Sobre el concepto de historia»*, trad. Horacio Pons, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2002, p. 72.

lengua y denuncia de esta forma la imposibilidad de testimoniar⁷³⁴; tal *intestimonio* plasma la insignificancia del testigo integral que de otra manera sería inaprensible.

No basta, pues, para testimoniar, llevar la lengua hasta el propio no sentido [...]; es preciso que este sonido despojado de sentido sea, a su vez, voz de algo o de alguien que por razones muy diferentes no puede testimoniar. [...] la imposibilidad de testimoniar, la «laguna» que constituye la lengua humana, se desploma sobre ella misma para dar paso a otra imposibilidad de testimoniar: la del que no tiene lengua⁷³⁵.

Se trata de un *intestimonio*, en última instancia, que se declara como único procedimiento en que siendo el humano igual a lenguaje puede desgajarse de la subjetivación y dejar constancia de la huella dejada a partir de lo supuestamente testimoniado. Cuando el idioma «se manifiesta franca y gravemente enfermo» -según las palabras de Murena sobre esa novela aún sin título en la que trabajaba- llega la hora en que figura el testigo y su *intestimonio*.

La enfermedad de la lengua, o la no lengua, se comporta como entidad paralela al verbo profético y a la perspectiva de trapero benjaminiana. Para José Luis Aranguren, el historiador siendo «profeta al revés» puede cambiar el pasado; así, según la personal lectura de los tres éxtasis del tiempo heideggerianos, encuentra la posibilidad del salirse del sí mismo puntual (que siempre es presente) para presentizar el pasado, o el futuro⁷³⁶. Habiendo gozado ya de su iluminación *folisófica*, Dagoberto no espera a extenderla; el hombre no pensará más en crímenes ni en dolor,

[...] mas pensará pax et amore et Leticia generales.
¡Aquels días! ¡Ah, qué días aquels!
[...]
-¡Venid, fretels! ¿Acodid a oíre la lingua de la buen noeva!⁷³⁷

Si las dos raíces culturales de Occidente son la griega y la judeocristiana, la primera es el logos (el decir y el hablar), y la raíz judeocristiana, la de la promesa; por tanto, propone Aranguren, la promesa comportaría el pre-decir, es decir, la profecía⁷³⁸. La *folisofía* encierra una verdad profética amén del testimonio del excluido y merced a él, presentizando en la no lengua, desde la huella, para traer el pasado y abrir el futuro a la esperanza.

Durante mucho tiempo F. G. creyó que el único camino que quedaba era empujar hacia el fin ese espíritu de destrucción. Un aforismo de los cuadernos: «Sola vía de salvación: ayudar a todo a perderse». Era lo que se llamaba el «ultranihilismo», «la alegría decidida de atravesar»⁷³⁹.

⁷³⁴ Agamben, Giorgio, *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo*, op. cit., p. 39.

⁷³⁵ *Ibid.*

⁷³⁶ Aranguren, José Luis, «Juegos de lenguaje en torno a la esperanza», *De ética y de moral*, Círculo de lectores, Barcelona, 1991, p. 221.

⁷³⁷ *Fol*, p. 110.

⁷³⁸ Aranguren, José Luis, «Juegos de lenguaje en torno a la esperanza», *De ética y de moral*, op. cit., p. 217.

⁷³⁹ F. G.: *un bárbaro entre la belleza*, op. cit., p. 27.

Cuando en 1973 Murena se glosa en el ejercicio especular de *F. G.: un bárbaro entre la belleza*, está admitiendo su renuncia al proyecto ultranihilista; aún así, conscientes de tal testimonio indirecto, encontramos la fuerza redentora con todo su vigor en *Folisofía*.

Solo la energía disolvente que esa actitud libera permite llegar a contemplar sin velos: el puente, la cuerda, el hombre, cayó, rota la columna vertebral, desvanecida la mágica plegaria que es la criatura erguida, no hay ahora más que el puro abismo, desnudo de cualquier posibilidad, feroz⁷⁴⁰.

Pero, ¿en qué medida lo abandonó? Igual que procedimos con el rastreo del absurdo en *Los herederos de la promesa*, superponiendo ocasionalmente al escritor con su personaje protagonista, nos vemos tentados a trazar igualmente en *Folisofía* la perversa identificación entre Dagoberto y Murena. Tal vez así podamos contestar a la cuestión de dónde quedó el sustento teológico de la redención en el pensamiento del novelista.

Según lo transcrito de las glosas a Flavio Gómez el desencanto había acaecido un par de años antes. Pero el escritor donó a Dagoberto con el nombre de *Folisofía* la fuerza profética que lo acompañó durante tres décadas. Extrañamente, las tres últimas páginas de la novela dan un salto en el argumento para ver a su protagonista en un nuevo apartamento alquilado «[...] que apartábame del vulgo mundo. Los ans esperitualizaron la mi folisofía»⁷⁴¹. Héctor Álvarez Murena en 1975 vive comprometido con su enclaustramiento en un piso al sur de Buenos Aires, en un proceso de autodestrucción que caracterizó sus últimos años⁷⁴². Dagoberto, al contrario, es redimido por la llamada de su novia que le había abandonado; como Forn, renace gracias al amor: «¡Foerza de la mi folisofía! Resalí del dolore pureficado coal la ave que apélanla fenise si saca acua del fuego!»⁷⁴³.

La concepción de la filosofía de Max Horkheimer enfatiza su rechazo a la formulación de la disciplina en simples asertos prescriptivos, aunque subraya asimismo, dentro de su crítica de la razón instrumental, que lo que debe evitarse es la ahistorización de los conceptos. *Folisofía* se arraiga en su momento histórico —que es el nuestro—

⁷⁴⁰ *Ibid.*, p. 28. «Sin embargo hay más: el sol, el Rey de la realidad, se revela en este punto como poderosa fantasía maléfica, está muerto y nos mata con su hipnótica simulación de vida. El mundo se suma al hombre para establecer con dos trazos una agonía general», en p. 29: «Así el ultranihilismo, en su posición antagónica respecto a la descomposición universal de la época, empezó a aparecésele culpable de una ingenua y no tan inocente complicidad respecto a ella. Fue abandonándolo. Lo abandonó. Pero ¿hasta qué punto era su ultranihilismo lo que él creía? ¿En qué medida lo abandonó? [...] Retroceder mucho más, con la decisión del que al fin halló el verdadero encaminamiento. Hacia el centro de uno mismo. [...] A ella se llega con una energía distinta a la que nutre la exaltada caminata ultranihilista: se llega con la fuerza que surge en el quieto, superior porque está empapada de restañadora humildad. El impulso ultranihilista buscaba quemar hasta el fin las apariencias enfermas, para trascenderlas, para que volviese a brillar la trascendencia en que todo se sostiene: era religioso».

⁷⁴¹ *Fol*, p. 127.

⁷⁴² Según testimonios que recogió Patricia Esteban de conocidos que lo trataron en los últimos años de su vida. *La palabra imprecisa de Héctor A. Murena en los márgenes del ensayo argentino contemporáneo*, op. cit., p. 351, (en nota a pie).

⁷⁴³ *Fol*, p. 129.

desmontando el fragmento de verdad que pudiere portar aún la vieja amistad por la sabiduría: ahora es la «sabiduría de la locura» o «amistad de la locura», aunque también «locura del saber»⁷⁴⁴, el acicate de la transgresión que pide el espíritu de los tiempos para remover lo anquilosado de *lo sabido*: «Conquistamos el saber de saber que cada acontecimiento de nuestras vidas significa además “otra cosa” distinta de la que suponemos, y compone otra figura, la figura de nuestro destino»⁷⁴⁵; por eso, *locura del saber*, «la filosofía no es sino una cuestión de palabras», pero «¿por qué una palabra es siempre más que una palabra»⁷⁴⁶. La *folisofía*, entonces, como la sabiduría sensible a los testimonios mudos del lenguaje que rescata del fondo las perspectivas del pobre, del poeta y del campesino, renegando, en su locura, del uso ingenuo que del lenguaje hace cada hombre⁷⁴⁷.

⁷⁴⁴ Son dos traducciones que brinda Patricia Esteban, *La palabra imprecisa de Héctor A. Murena en los márgenes del ensayo argentino contemporáneo*, op. cit., p. 250.

⁷⁴⁵ *Visiones de Babel*, op. cit., p. 446.

⁷⁴⁶ Blanchot, Maurice, *La escritura del desastre*, op. cit., p. 87.

⁷⁴⁷ «La filosofía tiene que volverse más sensible frente a los testimonios mudos del lenguaje y sumergirse en las capas de experiencia que se acumulan en él. Todo lenguaje forma una sustancia espiritual en la que se expresan las formas de pensamiento y las estructuras de las creencias que tienen sus raíces en la evolución del pueblo que lo habla. Es el depósito en el que contienen las cambiantes perspectivas del príncipe y del pobre, del poeta y del campesino. Sus formas y contenidos se enriquecen o empobrecen mediante el uso ingenuo del lenguaje que hace cada hombre», Max Horkheimer, *Crítica de la razón instrumental*, op. cit., p. 171.

4 CONCLUSIONES

M: [...] *Si necesito apelar a las palabras seré un teólogo.*

V: *Bueno, pero usted, la semana pasada mostró una gran resistencia interior a ese camino. Es decir, usted se aferraba, se aferra, a la palabra.*

M: *A la palabra.*

Murena y D. J. Vogelmann

4 CONCLUSIONES: Decisión de criminal y voluntad de santo

A lo largo de estas páginas hemos diseminado referencias a la escritura no novelística de Murena insoslayables para el propósito del estudio. Como principio de las conclusiones, situamos la novela en la obra completa del autor relacionando los géneros según su función canalizadora de la sensibilidad absurda y redentora. Se tratarán las conexiones con la narrativa breve, la poesía, y la ensayística diseminada en reseñas y columnas periodísticas. En el segundo punto recapitularemos los resultados concluyentes a lo largo del estudio. Para terminar, cerraremos el trabajo con un breve espacio donde proponemos otra perspectiva de estudio para la ficción de Murena.

4.1 Abortar o ser estéril

El cuento es el género que utiliza Murena para estrenarse con la prosa de ficción. «Primer testamento» vale como muestra de la colección de relatos que agrupa en un libro con el mismo título publicado cuando el autor cuenta veintitrés años¹. Hablamos de una narración que acoge de antemano el potencial temático desarrollado en los casi treinta años siguientes de vida literaria. Se divide en cinco partes, dos dedicadas a un prólogo y un preludio que anteceden al verdadero discurso testamentario: el legado para Dios (*At Deum*), Satán (*Ad Satanam*) y la vida (*Ad Vitam*). El narrador, único rebelde a la muerte, cuenta su lucha con la finitud y la noche en una ciudad que llama Buenos Aires. Rememora a Prometeo como el antepasado que levantó la cabeza para ver a los dioses y saberse «[...] un dios esclavizado por la muerte. ¡Terrible sarcasmo! ¡Un inmortal que solo vive mientras consiente en ser esclavo de la muerte!»²; subraya orgulloso su lucidez hiriente que alumbra con el fuego que le quema suponiéndolo su único alimento, el aliciente de su vida es precisamente ese saberse perecedero. Nos insta a que repensemos el sentido de la vida humana.

Miradlo: recién ha llegado, recién ha nacido, es un niño o un hombre prehistórico, está siempre en el éxtasis de su animalidad, está sumergido en la vida como en una ensoñación, pero basta que se encienda la primera chispa, basta que se contemple apenas turbiamente, para que esa entrega inconsciente de su ser por el amor, esa fluencia incontrolada de su plenitud, lo aterre de la muerte y

¹ Publica tres libros de cuentos: *Primer testamento*, Buenos Aires, Americalee, 1946; *El centro del infierno*, Buenos Aires, Sur, 1956; y *El coronel de caballería y otros cuentos*, Buenos Aires, Tiempo Nuevo, 1971. Para este apartado trataremos como representativos algunos de la publicación de 1971 que recoge cuentos de los libros anteriores. Usamos la edición incluida en *Visiones de Babel*, *op. cit.*, en la que, curiosamente, «Primer testamento» se cataloga como novela.

² «Primer testamento», *Visiones de Babel*, *op. cit.*, p. 20.

para que solo quiera alejarse del mundo y de la vida, a fin de reservarse para sí y verse por entero y enseñorearse de todo lo que le rodea³.

Al leer el fragmento recordamos la traición de la «muerte ilustrada» en *Caína muerta* (vid. 3.4.1), o la presencia general de la caducidad en cualquier narración de las comentadas en estas páginas. También detectamos una primera llamada al rechazo jerárquico de raigambre maniqueísta al aceptar la negatividad de la traición (y) de la muerte como fatales por necesarias, y al asumir el *cainismo* como equilibrio de lo que muere y de lo que no muere. En esta labor el narrador predica una vuelta al instante que dejamos pasar donde lo moribundo y lo vital fueron lo mismo, «Pero el tiempo ha pasado y eso es también rebelión»⁴, con el castigo de la mortalidad.

¿Qué heredan Dios, Satán y la vida? En pocas palabras, la reconciliación de unos con otros. El agua fluyendo, cayendo en chaparrones, rugiendo desde el río -que unas veces elude y otras busca el narrador-, mezcla los tres mundos para disolverlos en la armonía que incluye el movimiento perpetuo. El líquido elemento es génesis y apocalipsis, vida y muerte, pero también mediador entre una y otra, entre creación y destrucción⁵.

La perpetua encrucijada alentada por las aguas reserva tres momentos de encuentro con otro yo. En el espacio dedicado a Dios, tras un primer desencanto por el que se encierra en su cuarto, el narrador cae hechizado bajo un canto femenino que lo llama, pero algo «igual a él» se interpone⁶; al levantar la voz y cantar desaparece el obstáculo pero la voz femenina desaparece. Más tarde, un pintor con su mismo nombre y una mujer alquilan el cuarto de arriba. La historia avanza a la vez que el pintor va pareciéndose más a su vecino, llegando a una extraña identificación en la que ambos pintan cuadros de arcángeles como espejos que los reflejan⁷. El discurso testamentario dirigido a Satán narra la aparición de un sacerdote con sus mismas facciones; en el púlpito recrimina a los fieles congregados por dos mil años de errada fe en Cristo: entregarse en vida a Dios implica entregarse a Satán porque el camino a Dios que guarda todo hombre debe reservarse hasta que llegue su Reino; el sacerdote les conmina a «adoptar el orgullo y *todo lo que separa* como ley de vuestras vidas»⁸. Hasta la definitiva llegada del Reino el mundo debe mantenerse simbólico en su diabólica vocación divisora; así deriva la necesaria bipartición entre sagrado y

³ *Ibid.*

⁴ «Primer testamento», *op. cit.*, p. 21.

⁵ En el capítulo «2.2 La enfermedad» mencionamos el papel del mar y el agua como símbolos en *La fatalidad de los cuerpos*; recurrimos entonces al *Diccionario de símbolos* de J. E. Cirlot, p. 205 para «mar» y p. 68 para «agua».

⁶ «Primer testamento», *Visiones de Babel, op. cit.*, p. 26.

⁷ *Ibid.*, p. 30.

⁸ *Ibid.*, p. 41. (Cursivas nuestras).

profano; vivir religiosamente sólo hasta la llegada del Reino en que el mundo del símbolo que es la vida se convierta en unidad⁹.

Los periodos de entusiasmo y desencanto se suceden cual el vaivén de las aguas dirigido por las mareas. El canto a la vida que cierra el discurso testamentario describe la inundación del mundo; mientras, el protagonista construye alegremente una barca con espacio para todos (incluyendo «espejos y mapamundis para los niños»¹⁰). El canto a la vida teje el fundamento teleológico que Murena pide a gritos en su obra; niega por ello lo negativo en lo que puede antojarse a primera vista una negación omnicompreensiva, y que se acerca más, en verdad, a componer una sintaxis de repetición que suprime el desgaste del tiempo. Gilbert Durand llama al auxilio de los esquemas temporales circulares domesticación del devenir¹¹. El procedimiento de Murena quiere caer en la categoría que Durand define por las que vislumbran una meta gracias a un papel progresista del devenir, siendo el paradigma la maduración biológica; no obstante, su escritura solo respira angustia por la repetición infinita de ritmos temporales. El final de «Primer testamento», por ejemplo, rebosa alegría e inspira esperanza en la salvación, aunque esta no ha llegado: el mundo es víctima de un diluvio.

Las distintas variantes en las que puede derivar el totalitarismo también aparecen en la cuentística mureniana. «La evolución del trabajo» describe en apenas dos páginas el inquietante escenario de una fábrica; el cronista cuenta con una desconcertante falta de implicación: se simplifican radicalmente las técnicas del trabajo oficinesco por el uso de pértigas de hierro terminadas en punta y de diferentes dimensiones. A cada empleado se le asigna una pértiga y es destinado a una dependencia cuyo techo puede ser más bajo que la longitud de la pértiga; estas aparentes incongruencias obedecen al deseo de que se «manifestase libremente ese azar que rige la vida y templa a los hombres»¹². El trabajo: tomar objetos de una pila y amontonarlos en otra; después se deshace la pila y se recomienza. Con este método las bajas por accidente eran normales, pero poco importaba debido a que el verdadero trabajo lo realizaba una máquina del tamaño de una caja de zapatos. Igual motivación respira «Fragmento de los anales secretos», un relato más que cristaliza en ficción el tema del totalitarismo por la amenaza tecnológica. Las páginas

⁹ En palabras de Agamben: «[...] se puede definir la religión como aquello que sustrae cosas, lugares, animales o personas al uso común y las transfiere a una esfera separada. No solo no hay religión sin separación, sino que toda separación contiene o conserva en sí un núcleo genuinamente religioso», *¿Qué es un dispositivo?*, op. cit., pp. 28 y 29.

¹⁰ *Ibid.*, p. 43.

¹¹ Durand, Gilbert, *Las estructuras antropológicas del imaginario. Introducción a la arquitepología general*, trad. Víctor Goldstein, FCE, Madrid, 2004, p. 291.

¹² «La evolución del trabajo», *Visiones de Babel*, op. cit., p. 160.

dedicadas a los «Eremitorios» resuenan aquí («Veinte años en la tumba del trabajo en la cueva lóbrega del domicilio. *Afuera rondan la fiera máquina y la fiera hombre*»¹³) al hacerse eco del triste *trotar en círculo* de los ciudadanos dentro del laberinto urbano, esclavos de sus refugios¹⁴, «[...] en los últimos siglos los esclavos de todos los órdenes habían sustentado la ilusión de estar desembarazándose de todas las esclavitudes. Pero las nuevas libertades habían traído consigo esclavitudes más terribles que las antiguas esclavitudes»¹⁵. El mundo evocado en el relato se pliega a la alegoría propagada siglos atrás que reza «El hombre creó a Máquino y una noche Máquino devoró al hombre»¹⁶. Este narrador, extradiegético, interpreta la frase con una sabiduría superior a la de los habitantes del mundo descrito: Máquino, nos dice, conforma otra lectura del fantasma que siempre acompaña al hombre y que lo impele a su redención. El escritor alerta de la llegada de la *sociedad totalizada* como nueva versión del totalitarismo. El totalitarismo madura y se perfecciona en virtud de una ordenación con tal grado de sistematización que no necesita ser abiertamente totalitaria. La cultura de masas fruto de la sociedad totalizada se convierte en el enemigo del humanismo. Como es su costumbre, Murena se distancia de lo que va consolidándose como lugar común, la repulsa unánime de los mandarines intelectuales al producto cultural de esta nueva época. Para él, la cultura de masas señala con su éxito las falacias de la cultura humanística, porque donde triunfa ese nuevo tipo de arte es en satisfacer el deseo de diversión. Justamente la diversión ha sido una faceta de la que ha abusado durante siglos el humanismo, cuando, a juicio de Murena, sus funciones nunca debieron pasar de la comunicativa, fundadora de valores y catártica¹⁷.

De hecho, los cuentos de Murena distan de ser entretenidos o divertidos. Tampoco sin embargo brillan por su capacidad comunicativa, y menos por fomentar alguna clase de moral. Generan inquietud y desazón cuando finalmente la moraleja se disuelve en un final reactivo al cierre perfecto del *exemplum*. Alguien, dentro de este razonamiento desde la perspectiva de la recepción, podría clasificar con holgura como fantásticos algunos textos que se ciñen a la forma canónica del género¹⁸; pero hasta en dichas narraciones el esperado

¹³ *Visiones de Babel*, *op. cit.*, pp. 425 y 426, (cursivas nuestras); y en este trabajo *vid.* 3.5.4., en el capítulo dedicado a *Foliosofía*.

¹⁴ «Fragmento de los anales secretos», *Sur*, n.º 169, noviembre de 1948, pp. 38-51.

¹⁵ *Ibid.*, pp. 39 y 40. Persiste la temática en 1964: «Tal estilo de vida consiste en una sociedad que marcha rumbo a una ordenación, a una sistematización tan total que ya no necesitará ser totalitaria. Semejante totalización –producto conjunto en gran medida de la tecnología y de la irrupción de las masas– presenta su desafío a la cultura humanística a través de lo que se conoce como *cultura de masas*», «Carta del Río de la Plata», *Asomante*, año XX, vol. XX, n.º 2, abril-junio, San Juan, Puerto Rico, 1964, p. 59, (cursivas de Murena).

¹⁶ «Fragmento de los anales secretos», *op. cit.*, p. 41.

¹⁷ «Carta del Río de la Plata», *op. cit.*, p. 59.

¹⁸ *Vid.* 3.1.

impacto final se hace esperar para no darse, no hay «verdad» escondida detrás del temblor sinuoso de la trama¹⁹.

Por ejemplo, «El coronel de caballería» transcurre a la sombra de Edgar Allan Poe. Un militar retirado relata que es invitado a una reunión a causa de la muerte de un compañero. Antes de proceder a la exposición de la anécdota principal avisa al lector: «[...] quiero señalar que la índole del testigo de los hechos que aquí se narran (que el sentido del deber obliga a consignar con toda claridad) [...]»²⁰, -un sentido del deber que funde la condición de militar a su fortuita condición de cronista. Entre los asistentes un personaje extraño inquieta al narrador por una desenfadada mundanidad y éxito casi carismático que disemina por la sala. La hija del fallecido homenajeado hace acto de presencia a mitad de la reunión para rendirse de súbito a los encantos del misterioso oficial. A los pocos días el protagonista vuelve a la casa y siente la presencia del extraño por un hedor que le sugiere el olor del infierno. La muchacha se excusa culpando a la cantidad de flores traídas que se pudren en la casa. «El sombrero de paja» continúa la práctica de esta clase de cuento fantástico: un joven que veranea con su madre y tía sueña con un amor de adolescencia; al volver de la playa encuentra el sombrero que usaba la chica en el sueño, y algo sucede en el cuarto de su tía cuando lo abre. Aunque agrupemos los relatos anteriores por el aire de narración fantástico ninguno de los citados cumple claramente con dicha etiqueta, se resisten a la reducción tipológica al leerse en ellos la inestabilidad ontológica del resto de la obra del escritor, un posicionamiento en el pliegue que no facilita la incomodidad propia de la recepción de una prosa clasificable como fantástica.

«La conversión de Asoka», «Poesía y verdad» y «Un gesto de amistad» brillan por sus visos de parábola. En ellos, las hipérboles esbozan situaciones en las que cualquier receptor de la parábola podría situarse y verse reflejados en un mensaje textual nunca diáfano donde se plantea una lección de sabiduría²¹. Asoka, monarca asiático y bravo guerrero, se

¹⁹ Remitámonos al aserto borgiano de que la «verdad» se ubica en la literatura fantástica, cuando la desesperación se reviste de ironía con precisas metáforas de realidad, («[...] la imposibilidad es lo que permite a la austera incredulidad la posibilidad de existir»¹⁹), *la imposibilidad es*, como sabe la teología, recuerda Juan García Ponce; así, sentenciar que la teología es una variante de la literatura fantástica, como toda *boutade* firmada por Borges, supone valorarla en su justo peso específico de sabiduría, en García Ponce, Juan, *La errancia sin fin: Musil, Borges, Klossowski*, Anagrama, Barcelona, 2001, p. 49. En la redacción de *Sur* la práctica de la literatura fantástica quedará lejos del supuesto carácter lúdico pensado para el lector; antes será una vía de acercamiento a la verdad del escritor. En cuanto a Murena, se deben mantener todas las reservas a propósito de su «verdad».

²⁰ «El coronel de caballería», *Visiones de Babel*, *op. cit.*, p. 147.

²¹ Casciaro, José M., «Parábola, hipérbole, Mashal en los sinópticos: una cuestión hermenéutica», *Scripta theologica* 25 (1993/19), www.dadun.unav.edu/ditstream/1071/12966/1/ST_XXV-1_01.pdf (28/10/2015), pp. 16 y 17. Son notables las alusiones de Murena al mundo de las parábolas, en especial las de la tradición judía; en sus líneas sobre la melancolía apunta una referencia al libro de Louis Newman, *Hasidic Anthology*, Nueva York, 1954, *Visiones de Babel*, *op. cit.*, p. 403, en nota a pie; asimismo, en su emblemático último ensayo incluye el apartado «Una camisa paradisíaca»: «Se narra que en un poblado jasídico una noche, al final del

convierte a un credo por el que renuncia a su poder y traiciona su condición; se incluye así voluntariamente en la casta inferior. El cuento con título goetheano narra la historia de un joven, al que su madre en el lecho de muerte le confiesa que la muchacha con la que se ha casado es hija de ambos (unos años antes, por una trampa vuelta en contra de quien la idea, el hijo había dejado embarazada a su propia madre); el joven mantiene el secreto y conserva el matrimonio debido a que «poseía un temperamento irónico»²²; la secreta perversión le regocija y no pierde ocasión para gozar de la situación: «Mi mujercita tiene para mí tanto valor como si fuera a la vez mi hija, mi esposa y mi hermana...»²³. La antigua Persia ambienta las peripecias de Esmardu y Sirneth, dos amigos cuya amistad les hacía parecer hermanos a los ojos ajenos; «Un gesto de amistad» expone brevemente la división falaz entre bueno y malo tras el cristal del azar: hijos ambos de ilustres familias y con la misma formación solo uno medra socialmente mientras el amigo, por desconocidos avatares, fracasa en sus funciones para acabar en la miseria²⁴.

«Tres variaciones» es el título de un curioso tríptico narrativo publicado en una revista española²⁵. A mediados de la década de los sesenta, en la segunda mitad de su carrera, el título del relato invita a reafirmarnos en la hipótesis de que la escritura de Murena de principio a fin no escapa de un mismo campo de atracción y que toda ella germina como variación de un solo núcleo temático.

El único personaje de la segunda variación, llamada «Caminar y estar sentado», toma un libro de vuelta a su casa y «otra vez intenta aclararse la índole del monstruo subyugante y tornadizo que llamamos mundo»²⁶, como el perfil fáustico delineado en la introducción a la Redención (*vid.* 3.1 de este trabajo). Antes ha pasado horas caminando, pero ahora, decepcionado por la respuesta, resuelve levantarse de nuevo -«no le bastan las razones de los otros»²⁷- rodea la silla, se acerca a la ventana e, inquieto, retoma el camino circular en torno a donde estaba sentado. El texto empieza contagiando al lector el mismo entusiasmo del caminante que describe la voz narradora. Nos cuenta que desde su ventana ve al hombre que sale y da el primer paso en la calle; de pronto este narrador cae en la digresión sobre el caminar sin objeto, sentenciando que «[...] todas las pasiones caben en el infinito

Sabbat, los judíos estaban sentados en una mísera casa. Eran todos del lugar, salvo uno, [...]», en *La metáfora y lo sagrado*, *Visiones de Babel*, *op. cit.*, p. 442-444, o para cerrar el libro «Palabras de un rabí», *op. cit.*, p. 460.

²² «Poesía y verdad», *Visiones de Babel*, *op. cit.*, p. 172.

²³ *Ibid.*

²⁴ «Un gesto de amistad», *Visiones de Babel*, *op. cit.*, pp. 173 y 174.

²⁵ *Papeles de Son Armadans*, n.º 97, abril de 1964, Palma de Mallorca, pp. 56-78. Lo textos que componen el tríptico fueron publicados como tres cuentos independientes en *La Nación* de Buenos Aires: «¿Quiénes somos?», 7 de diciembre de 1952; «Caminar y estar sentado», 3 de agosto de 1953; y «También mi perro», 13 de octubre de 1957.

²⁶ *Ibid.*, p. 67.

²⁷ *Ibid.*

de una caminata»²⁸. Observa en este ejercicio la oportunidad del instante en que cuerpo y espacio fluyen paralelamente, *temporizándose*, «el presente que pisamos deja de serlo en el momento preciso en que lo pisamos²⁹», alma y cuerpo se funden en una unidad variable; y el diálogo infinito suscitado por la marcha supone para el narrador *un dejar de ser para ser más*.

En uno de los comentarios a la poesía de Flavio Gómez, su amigo y editor descubre al lector la arraigada afición del poeta por las epifanías derivadas del andar. Informa que

[...] para él eran un ritual terapéutico en su capacidad de llevarlo a una suerte de éxtasis que lo arrancaba de la trivialidad. «Sentir el peso del propio cuerpo hasta dejar de sentirlo: total realidad, infinito», dice el cuaderno de tapas negras³⁰.

Igual se comportan los principales personajes de «Historia de un día», recordemos los paseos de Sertia, sobre todo tras la cura; las derivas de Elsa; o incluso algún sueño de Juan Forn:

[...] me echo a andar hacia el monte.

No hay senderos, los árboles están cada vez más próximos, descubro de pronto que marchó con agitación absurda, como si me dirigiera a un punto preciso en el que esperase recuperar mágicamente una fuerza perdida. Me detengo, me tranquilizo, sigo caminando³¹.

Se han de tomar estas palabras afinando más allá del enaltecimiento a las bondades del paseo libérrimo para la inspiración filosófica. Más cerca de Murena se encuentra valorar la actividad como otro ciclo en el círculo del *error*. Atendamos a las siguientes preguntas de Agamben: «¿Qué puede ser un conocimiento que no tiene ya como correlato la apertura al mundo y a la verdad sino solamente la vida y su errancia? ¿Y cómo pensar un sujeto sino a partir del error?»³².

Murena no contesta, en absoluto. Se limita a que su escritura grabe a fuego las mismas preguntas. El personaje que se levanta, después de pasar una temporada acostado por enfermedad, vuelve a sentarse, indeciso, y se erige otra vez –errabundo- dentro de su cuarto; encarna, tal como hemos repasado, una muestra de la personal antropología del escritor. A propósito del caminar, Agamben coincide con Murena en la intuición de que al aunarse en tal acción (*pasearse*) sujeto y objeto, medio y fin, potencia y acto se entra en una zona de absoluta indeterminación: «la potencia coincide con el acto y la inoperancia con la obra», *el vértigo de la inmanencia*³³. Vértigo que desaparece difuminado para entrar en una suerte de triste languidez cuando el caminante se sienta.

²⁸ *Ibid.*, 63.

²⁹ *Ibid.*, 65.

³⁰ FG: *Un bárbaro entre la belleza*, *op. cit.*, p. 27.

³¹ HP, p. 38.

³² Agamben, Giorgio, «La inmanencia absoluta», *La potencia del pensamiento*, trad. Flavia Costa y Edgardo Castro, Anagrama, Barcelona, 2008, p. 390.

³³ *Ibid.*, pp. 411 y 412.

La misma revista mallorquina que da a conocer «Tres variaciones», se atreve en 1960 con «La sierra». La lectura de este cuento a manos de Frugoni de Fritzsche habla de un observador como instancia narradora³⁴. Pero con el fin de captar mejor la violencia del texto, optamos desde aquí por desentendernos en un principio del narrador, como si el texto surgiese de una pantalla, y viéramos así el transcurrir de la escena ajena a todo ojo humano. De tal forma los primeros párrafos consisten en una descripción pormenorizada de una sierra y del lugar donde se guarda. La descripción se detiene en el mango, detalle que delata una voz que, ahora sí, toma mayor entidad al colegir que sin mango la herramienta no velaría su índole atroz³⁵. El material de la sierra fue arrancado de la tierra y violentado para darle forma.

[...] se retorció, renuente a la consistencia y la forma requeridas, para caer otra vez entre los golpes, las llamas, el agua; chirrió, silbó, antes de llegar a ser el ciego pez de grandes profundidades, quieto, impávido, que es. Pero ahora su presencia altera el orden de las cosas; su presión un desorden que, en verdad, postula un orden nuevo, no siempre reprimible, amenazador³⁶.

La violencia somete la naturaleza buscando la herramienta que ayudará al hombre a continuar esa labor de dominio. La Historia —o la civilización, simbolizada por el mango— cubre pudorosamente el acto violento necesario para la construcción del útil, así como su función; que su uso se destine a los animales —también naturaleza— escapa a la categoría de «violencia» para el humano³⁷.

Un niño entra en la carnicería, busca la forma de alcanzar la sierra; poco después, su padre lo sorprende y le agarra con fuerza los brazos para apoyarlos en la mesa de mármol. La escena que continúa dibuja al hombre serrando un cabrito sobre la mesa ante su mujer e hijo, «Nada más natural que la actividad de un carnicero que asierra un hueso»³⁸, pero cuando termina el carnicero tira la sierra y se sienta en el suelo sollozando. «Llamado por los hombres a su ser, su presencia siempre presionará sobre el mundo de los hombres con otro mundo, embrionario, o imaginado, que tal vez por prudencia los hombres prefieren no imaginar»³⁹. Refiriéndose a la sierra, la advertencia de la voz, que lentamente ha ganado autoridad, encuentra una fuerza reprimida en el ingenio humano, la superficie no cubierta por el mango y que hace útil la pieza mantiene la potencia de arma en que cualquier objeto

³⁴ Frugoni de Fritzsche, Teresita, Teresita, *Murena: un escritor argentino ante los problemas de su país y de su literatura*, El Imaginero, Buenos Aires, 1985, p. 82.

³⁵ «La sierra», *Visiones de Babel*, *op. cit.*, p. 175.

³⁶ *Ibid.*, p. 175.

³⁷ René Girard ve una fuerza en la cultura que la alimenta, y que oculta a la vez la violencia que la fundó; *El chivo expiatorio*, trad. Joaquín Jordá, Anagrama, Barcelona, p. 135.

³⁸ *Ibid.*, p. 179.

³⁹ *Ibid.*, p. 180.

pude convertirse a manos del hombre⁴⁰. El orden establecido por el dominio trae parejo la amenaza de desorden mediante la misma herramienta.

El espejo subjetiva al hombre igualmente desde su uso como instrumento, nos torna dioses cual la sierra. Así dictamina el narrador de «¿Quiénes somos?», la primera de las «Tres variaciones». Como la voz del cuento que acabamos de dejar, alerta de la amenazadora llegada del «tiempo de los asesinos» si aceptamos los logros de la técnica y sus instrumentos, máquinas y herramientas para abarcarlo todo, hasta el espíritu⁴¹. Por ello hay que aceptar al espejo como reflejo de nuestra condición incompleta, con el peligro que asimismo conlleva de que nos susurre «una invitación a morir»⁴²: los espejos tientan al singular don con que ha sido dotado el ser humano, «[...] la tentación de saber cómo es nuestro rostro, esa posibilidad de engaño. Nuestra intimidad con el mal es la única prueba de nuestro parentesco con el bien»⁴³. Y aceptarlo trae la asunción de la traición como ámbito neutral del ser humano, por estar constituidos naturalmente en la división.

La última parte de las variaciones, «También mi perro», recurre al animal para enfatizar la escisión y el cainismo. El protagonista confiesa que no puede separarse de su compañía aunque sea requisito para ser admitido en la «casa nueva»⁴⁴; se debate en el dilema de cómo conseguir la felicidad del desapego y la bondad que promete el selecto club al que quiere acceder si debe traicionar para entrar en él. Admite el continuo trasiego de traiciones entre él y su perro, pero añade que son siempre acompañadas de remordimientos. Contrariamente, el desapego que exige la casa nueva -y la consiguiente traición a la vida anterior-, se alejan de conciliar el conflicto, ya que mutila una de las partes potencialmente traidoras, «Porque si hay palabras que debo abstenerme de usar para referirme a nosotros, son las que nombran a la fidelidad. De traición en traición transcurren nuestras relaciones»⁴⁵. En *Caína muerta*, el perro contenía el aviso del peligro de bestialidad en el hombre tanto como el recuerdo de su faceta natural e instintiva no siempre perniciosa (recordemos el trato cariñoso de Tustús hacia Quequé). También en el cuento «Inútil todo» Murena se concentra en la intuición de que la salvación puede esconderse en la vuelta a cierta animalidad⁴⁶. Cuando un oficinista, pintor en su tiempo libre, sucumbe a la grisura de su vida y, rendido, abandona el arte, adopta un perro que se le cruza en la calle. Lo cuida y

⁴⁰ El etnólogo André Levi-Gourham se interesó por estas «vacilaciones del uso»: la exigencia pertinente de una definición de «herramienta», «instrumento» o «máquina» dependerá de «la naturaleza del objeto al que se aplique», *El hombre y la materia. (Evolución y técnica I)*, Taurus, Madrid, 1988, p. 101.

⁴¹ «Tres variaciones», *op. cit.*, p. 61.

⁴² *Ibid.*, p. 62.

⁴³ *Ibid.*

⁴⁴ *Ibid.*, p. 74.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 72.

⁴⁶ «Inútil todo», *Visiones de Babel, op. cit.*, pp. 181-190.

le da de comer, pero le pega cuando lo encierra y ladra sin parar. Reducido a una vida nula de motivaciones, un día dando de comer al animal, cree que la carne que mastica es su propio corazón, que no sirve más que para alimentar a un perro; esta idea le empuja a perseguir a la mascota que en la huída es atropellada. La escena de Max, el perro de Alejandro Sertia, se repite en este cuento, pero aquí el protagonista se inicia en otra sabiduría sin tener que morir, se inicia en una vida que ya no requiere arte ni expresión alguna porque solo es silencio y nada hay que narrar de ella. Esta nueva vida se oculta en el amor, que el hombre sabe que todo lo cuida y contra el que asegura que todo es inútil⁴⁷.

El caminante mundaniza el espíritu, realiza todo lo que el hombre *es*; el quieto espiritualiza el mundo, concibe todo lo que el hombre *puede ser*. Por eso el sentado es quien descubre los principios que empujan a la humanidad a sus grandes revoluciones; por eso el caminante es el único que logra llevar esos principios a la práctica. Pero de pronto también ha pensado todas las ideas y comprende la vanidad de todas ellas ante la necesidad de salvación que lo acosa⁴⁸.

Pensar la vida a partir del error pasa en Murena por contar los fracasos de sus personajes errabundos, que buscan incansablemente la unidad del silencio que los redimirá. En los cuentos el péndulo tampoco para. Salvarse es aún continuar viviendo, fracasando traicionándose, errando.

¿Cómo le es posible al autor decantarse, cuando abarca la existencia igualando todo en un afán de horizontalidad regeneradora? El poema comentado «Homenaje a las lenguas» se encabeza con una declaración de sometimiento al castigo de Babel⁴⁹, irradiando la polarización que se establece entre título y epígrafe la tensión que mantiene la vida u obra de Murena, (los lenguajes, homenajeados, inundan inocentemente todo lo que mereció salvarse, «y entonces brota en mí una *doctrina desolada*: que el silencio arrumbe sobre – contra- los idiomas y su propio nombre, igualando –unificando- *piadosamente*)⁵⁰. Vemos a la dialéctica obstinada en que la tesis sobreviva con su antagónico, en no separarse nunca de este por ser un mismo cuerpo, resistiéndose así a resolverse para avanzar. El lenguaje se ensalza en la apología del poema que también recuerda lo que la palabra supone de maldición. El lenguaje, generador de doctrina; mas doctrina desolada, claudicante desde un comienzo que ya pide la autodestrucción de la voz que lo invoca. Si «Primer testamento»

⁴⁷ *Ibid.*, p. 190.

⁴⁸ «Tres variaciones», *op. cit.*, p. 69.

⁴⁹ *Vid.* 3.3.5. El epígrafe del poema es el verso 25 del Canto III del Infierno dantesco: «Diverse lingue, orribili favelle».

⁵⁰ *Cursivas nuestras*. El poema dice textualmente: «[...] y entonces brota en mí una doctrina desolada:/ invoco al silencio para que caiga con sus armas/ sobre los idiomas agonizantes, sobre mi nombre,/ para que caiga sobre nosotros con su orden/ de una música sin pausa, piadosa, igual», versión publicada en *Sur*, n.º167, septiembre de 1948, pp. 20-22, con el título «Homenaje premonitorio a las lenguas».

ejercía de foco generador de la obra narrativa posterior, lo mismo ocurre con este poema respecto a su poesía.

En una escala jerárquica de la producción artística, Murena consideraba la poesía como aquella práctica solo superada por la música; porque el poema aún convive con el mundo caído por ser palabra, aunque arañe fortuitamente un espacio redimido y cante acercándose a la creación musical. Sus versos buscan el equilibrio en la frontera del nombre donde -vislumbrándose lo religioso, en palabras de Luis Thonis⁵¹ - y oliendo la divinidad, se estaciona en el umbral que separa fe y ateísmo radical. Si las formas de componer mutan a través de sus siete poemarios, la misma tensión persiste hasta no quedar más que el arco, al desaparecer incluso los polos que lo generan, momento y lugar de paz que reposa en una tensión ya liberada y liberadora: un reino de los nombres donde las criaturas ven la luz sin nombre, donde

caduca la palabra
allí
el lenguaje
nace
cetro
de fuego
que
vuelo
remonta⁵².

En la poesía, especialmente en la cercana a su muerte, el escritor logra por instantes reproducir la imagen fugaz de la redención formulada por Benjamin en sus *Tesis*. La *tesis V* describe cómo centellea tal imagen (*Bild*) en el encuentro o cita entre pasado y futuro⁵³. Los versos que acabamos de citar demuestran la posibilidad de la *imagen* benjaminiana por la que el pasado –traído en la palabra caducada- encuentra la zona donde renace otro lenguaje sin necesidad de verbo: tensión sin polos, *dialéctica en reposo*⁵⁴.

*Pliege de una criatura sin nombre*⁵⁵, avocado a errar escribiendo (asúmase todo el campo semántico de «errar») porque pensar pasa por escribir y *vocación* en Murena significa pensar para dejar de hacerlo, lo cual lleva con resignación a expresarse con palabras esperando una posible redención, «[...] mientras entre un ladrón y un asesino/ como un inocente yo voy

⁵¹ Thonis, Luis, «El error de escribir. (Acerca de la poesía de Héctor A. Murena)», *Abyssinia*, Eudesa, 1999, p. 126.

⁵² «Fénix», *El demonio de la armonía*, extraído de Thonis, «El error de escribir. (Acerca de la poesía de Héctor A. Murena)», *op. cit.*, p. 133.

⁵³ «La verdadera imagen del pasado pasa súbitamente. Sólo en la imagen, que relampaguea de una vez para siempre en el instante de su cognoscibilidad, se deja fijar el pasado», es la primera frase de la *Tesis V* de Walter Benjamin, *Ensayos escogidos*, *op. cit.*, p. 61.

⁵⁴ Según la expresión de Walter Benjamin para describir la verdad cargada de tiempo y hecha añicos por la que nace el verdadero tiempo histórico; cita Giorgio Agamben en *El tiempo que resta. Comentario a la Carta a los Romanos*, trad. Antonio Piñero, Trotta, Madrid, 2006, p. 142.

⁵⁵ Thonis, Luis, «El error de escribir. (Acerca de la poesía de Héctor A. Murena)», *op. cit.*, p. 126.

*ordenado,/ como uno que ve, solo, y habla/ habla, porque la razón no basta/ porque la pasión tampoco basta [...]»*⁵⁶. Entre entidades -y ¿bajo las órdenes de quién o qué?- sin ninguna otra posibilidad, solo queda el ejercicio equilibrista de la aspiración al silencio por su invocación (diciendo). La liviandad respirada en *El águila que desaparece* (porque conservando aun la tensión se goza felizmente de la inaccesibilidad del uno) hierde por su ausencia en la poesía que escribe a fines de los años cuarenta. La voz de «Imago amoris» palpa el transcurso como una de las irradiaciones de la divinidad para con sus creaturas:

El tiempo es dueño de lo que se da
y el hombre de lo que se rechaza.
¡Expulsemos el pasado de sus cofres!
Los años de las noches son sus cómplices
y acechan para cegar los ojos
con la triste tierra del retorno.

Veo ya las hogueras lejanas misteriosas.
¡Mis levantadas coronas nuevas!⁵⁷

El poeta alienta con furia una revuelta prometeica denunciando la reducción de vida a la que nos somete el sueño nocturno, por eso pide que vuelva -no solo en el sueño de la noche traidora- el tiempo pasado guardado bajo llave. La esperanza y la coronación del hombre se sitúan en la misma destrucción de lo conocido.

Jorge Cruz tacha de poesía «no precisamente hermosa» a la de Murena y otros contemporáneos que, desde los márgenes, abren otra vía para la palabra poética distinta a la surrealista y la de los neorrománticos, facciones que priman en Argentina cuando nuestro autor empieza a publicar⁵⁸. Versificación irregular, disonancias por sintaxis abrupta, o sobriedad persiguiendo una belleza otra, son las maneras remedadas de las nuevas concepciones poco escolásticas de la poesía contemporánea de Norteamérica⁵⁹; abstracción, intelectualismo y movimientos del pensar serán obstáculos al *canto* como se ha venido entendiendo hasta entonces⁶⁰. Por estos rasgos, desde entonces Murena y el poeta Alberto Girri figurarán juntos en los recorridos por la poesía argentina de la época marcando su obra con el rótulo de poesía filosófica. Pero filosofía y palabra poética merecen distinguirse.

⁵⁶ «El viaje», *Sur*, n.º 192-194, octubre-diciembre, 1950, p. 130. (Cursivas nuestras).

⁵⁷ «Imago amoris», *Sur*, n.º 163, mayo 1948, p. 58.

⁵⁸ Cruz, Jorge, «H. A. Murena en la poesía», *BAAL*, LXXIV, 2009, (Comunicación leída el 24 de septiembre de 2009, en la sesión 1293, p. 886.

⁵⁹ *Ibid.*, pp. 886 y 887.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 889, en palabras de Eduardo González Lanuza dedicadas a su primer poemario *La vida nueva*, «La belleza, como última aspiración, está igualmente alejada de sus propósitos; toda complacencia sensual, todo hedonismo aparece aquí austeramente superado», citado por Jorge Cruz, p. 889.

La poesía exhala nuevos nombres para las cosas creando otros mundos. Pero se filosofa cuando se ejercita el Verbo reflexionando consigo mismo. El verbo poético, desde otra esfera, consiste en un nuevo nacer, debe darse como *clamor*, ese acto con el que según nuestro autor se origina el Verbo en la Tierra⁶¹. En cambio, al buscar fundamento filosófico, el Verbo «debe especular sobre la naturaleza de las cosas, incluyéndose a sí mismo como instrumento de valoración»⁶²; de distinta naturaleza, la poesía basa su principio y fin en captar el *ritmo* del mundo que crea y para ello requiere de la *pasión* del poeta; mas la advertencia de Murena se dirige especialmente a exigir una naturaleza anterior en la que dicha pasión se apoye y, por lo tanto, he ahí la trascendencia del origen geográfico del Verbo decantado ya en un idioma, en un lugar concreto; he ahí la motivación del homenaje a las lenguas y su mención al Sur.

Pero distintas son las cosas en cada tierra, y diferentes las pasiones que convocan, las turbaciones que provocan, y diversos los modos en que el Verbo cristaliza, y cada tierra tiene, por ende, su modo de Verbo, su verbo particular. En verdad el paradigma del Verbo, puro y no conjugado, común a todos los verbos particulares, fue develado después, merced a la reflexión de cada verbo particular sobre sí mismo, sobre el ideal que incubaba en sí⁶³.

En la trayectoria recorrida por su poesía comprobamos que, de hecho, la indagación filosófica transita pareja al problema del origen geográfico y su condicionamiento existencial para, con acopio de esa segunda naturaleza que exige la pasión, permitirse con los años el despojo del nombrarla y limitarse al Verbo desnudo nacido en ningún lugar. Desde los inicios, instalado en sus aceradas columnas de *Sur*, subraya el craso problema del nacionalismo en la literatura argentina -sin renegar, con razonamientos reduccionistas de factura europeísta, no del lugar que le ha visto nacer sino de la importancia objetiva que acarrea tan incontestable acontecimiento (esto sería *lo nacional*, frente a la lacra que denuncia: el *nacionalismo*). Una literatura *de la nación* (nacional) se basta con la llamada a crear, espontáneamente, lejos de la consigna a la que se debe el escritor nacionalista que peca, finalmente, de pintoresquismo⁶⁴.

Para el objeto de este trabajo tiene valor la matizada crítica que dirige a la poesía de Jorge Luis Borges como miembro medular del grupo poético «Martín Fierro», centro de sus críticas. Borges siembra sus primeros poemas de motivos argentinos pero no los experimenta⁶⁵; curiosamente, prosigue Murena, en creaciones como «Insomnio» desaparece la voluntad de reflejar explícitamente lo nacional para despejar la vista de la verdadera

⁶¹ «Sobre la naturaleza del Verbo», *Sur*, n.º 177, julio, 1949, p. 34. (Murena habla en todo este artículo del «Verbo» con la inicial en mayúscula).

⁶² *Ibid.*, p. 35.

⁶³ *Ibid.*, p. 42.

⁶⁴ «Condenación de la poesía», *Sur*, n.º 164-165, junio-julio, 1948, cf. pp. 71-73.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 77.

personalidad del poeta, ahora sí, producto realmente nacional. Lo mismo postula a propósito de los cuentos y ensayos borgianos: inspirados cuando la voluntad nacionalista no los dirige, y un espíritu secreto y acongojado, pero inflado de orgullo demoniaco y pasión, amenaza como puro espíritu «ultra nihilista»⁶⁶. Dicha pasión se nutre de la condición que también alimentó a Edgar Allan Poe, la americana y la de la radical soledad que la forja.

Así, aunque Murena desnude de vestigios del origen sus últimos versos, la soledad destilada es inseparable de la americanidad tratada al principio tanto en poemas como en ensayos o novelas. El cambio de una poesía más intencional a otra dictada «como si fueran de otro»⁶⁷ acaece con *El escándalo y el fuego* en 1959 y se impone hasta el final con *El demonio de la armonía* (1964), libro donde intensifica la depuración del texto mantenida hasta *El águila que desaparece*⁶⁸.

La música de las esferas
ha callado y oigo el silencio
que recomienza.
He entendido todo.
Junto al olivo de la plaza,
bajo la lluvia que siento
y no siento,
estar vivo de esta vida
es también estar muerto⁶⁹.

[...]
lo distinto
que su equilibrio persigue,
su ser de otro
y sombra.
[...]
el héroe que mata el tiempo
con su arco,
el minuto
en que la caverna
que es nosotros mismos
penetramos
no tienen nombre,
conservan su canto de diamante⁷⁰.

La reina blanca
es
una corteza
de paraíso
una sombra
arco iris
un amor perdido⁷¹.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 78. Quizá sea esta la primera vez que usa el término *ultranihilista*, todavía separando el prefijo.

⁶⁷ Palabras de Murena en el prólogo al *El escándalo y el fuego*, citado por Rodolfo Godino, en «Instantáneas dentro de contexto», *El Jabalí*, n.º10, noviembre de 1999, Año V, p. 11. Pp. 7-34.

⁶⁸ Según Raúl Vera Ocampo, recogidas por Rodolfo Godino, *Ibid.*, p. 13.

⁶⁹ *El escándalo y el fuego*, extraído de *ibid.*, p. 18.

⁷⁰ *El demonio de la armonía*, extraído de *ibid.*, p. 22.

El «momento epifánico» del primer extracto, que en el eclipse de vida y muerte alcanza el conocimiento supremo, heredero de la mística aún absurdo con redención; el derrumbe de la lógica de identidad –estar vivo es estar muerto- allana simultáneamente un claro en el bosque. Por las dos siguientes estrofas de otro poema sentimos la vibración de quien busca constantemente el equilibrio y pretende denominarlo pero conoce su carácter de inaprensible (Flavio Gómez escribió: «Desde su distancia/ doblemente/ hacia todo late/ doblemente»⁷²), de distinto, de sombra, como la caverna que impide conocer la unidad. En el tercer fragmento encontramos una sucesión de motivos contrarios como cuerpo de la «reina blanca», que acoge los extremos maternalmente. Son ejemplos para ilustrar tres calas en la trayectoria de la obra poética de Murena. Asistimos, atentos a la evolución cronológica de su escritura, a un ejercicio de vanguardia de los poemas con respecto a sus novelas, cuando descubrimos que el proceso de despojamiento y consiguiente distanciamiento de la realidad inmediata se explora con casi una década de adelanto a las transgresiones que vendrán en la novelística.

Trayectoria o camino de perfección, como hemos apuntado en otro lugar, que no abandona una particular manera de lirismo blindada a toda épica que pudiera transmitir la pugna por dicha perfección. Aún como un joven poeta y en torno al motivo del americanismo, reprocha al recién publicado *Canto general* de Pablo Neruda justamente la forma épica de la obra⁷³. Para el reseñista, antes con *Residencia en la Tierra* y ahora, con más fuerza, en el *Canto*, Neruda vence tanto la agonía histórica cuanto la consecuente sobrecarga reflejada por los grandes poemas de T. S. Eliot y sus émulo; por eso asume que el sentimiento épico urge,

[...] para desgarrar ese manto de historia y culturas europeas, que nos pertenecen solo vicariamente, pero que sin embargo son para nosotros solo una especie de empoderamiento en vida, el esfuerzo, en fin, a causa del cual nuestra voz se destembla, cae, cubierta de jirones de la bandera contra la cual combate⁷⁴.

De acuerdo con el poeta chileno, el sentimiento épico es la verdad de América, (y aquí recordamos el aserto de *todos somos americanos*): en consecuencia esa es la actitud del Hombre ante la Tierra⁷⁵; sin embargo el reproche de Murena apunta al empleo directo del tono

⁷¹ *El águila que desaparece*, extraído de *ibid.*, p. 23.

⁷² Murena, «Doblemente», *FG: Un bárbaro entre la belleza*, *op. cit.*, p. 13.

⁷³ «A propósito del “Canto general”, de Pablo Neruda», *Sur*, n.º 198, abril, 1951, p. 56. pp. 52-58.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 53.

⁷⁵ *Ibid.*

épico como si el Nuevo Mundo surgiese sin referencias a otros lugares, *despejado de historia* igual a un griego homérico felizmente ingenuo y entusiasmado como el primer hombre⁷⁶.

Replicando el escrito sobre Neruda, Carlos Mastronardi opinaba sobre el joven poeta y crítico que «reanima y enardece el durable conflicto entre lo particular y lo universal. Con generosa pasión encomia las dádivas de una poesía liberada de añoranzas y pródiga en experiencias directas»⁷⁷y, auxiliado por el esquema de la poesía *euríndica*⁷⁸, avanza sin conformarse con la elegía o la simple evocación del pasado. Porque el *sur* como *leit motiv* de sus primeras composiciones no debe entorpecer una expresión que traspasa lo local utilizándolo, eso sí, para el salto a lo universal.

Desde lo universal no existe ámbito para el salto, lo universal incluye tanto el detalle del objeto como el sentimiento panteísta; pero esta visión omniabarcadora paga el precio de una melancolía crónica que hace de amplio espacio por el que circulan las corrientes del absurdo a la redención. En «Melancolía fija» leemos:

En la puerta
de la enfermedad
un piano toca
una desconocida
melodía de amapolas
y plata.

¡Prole de la soledad!
Significa
lo que quieras
entrañablemente,
el remedio, la daga,
la quimera,
el beso
que logres hacer brotar:
cuídate de tu silencio,
no lo vacíes,
[...]»⁷⁹.

La melancolía, como la tensión de la potencia que nunca se cumple en acto, debe pues prestarse a la acción y detenerse, «solo vale un gesto,/ una espuela/ que se prepara/ sin

⁷⁶ *Ibid.*

⁷⁷ Mastronardi, Carlos, «Sobre una poesía condenada», *Sur*, n.º 169, 1948, p. 54. pp. 52-61. Se trata de la réplica al artículo de *Sur*, n.º 164-165 «Condenación de una poesía». Señalemos que el artículo «Sobre la naturaleza del Verbo» lo dedica Murena a Carlos Mastronardi.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 55. La poesía *euríndica* deriva de la doctrina «Eurindia». Fue una noción acuñada por el poeta y ensayista Ricardo Rojas (1882-1957) que define la mezcla del simbolismo del arte nativo con el arte moderno en una unidad global de la sabiduría: Oriente y Occidente, antiguos y modernos, expresarían intuiciones primordiales semejantes. Asimismo, interesa subrayar el juicio de Mastronardi sobre la poesía que reivindica Murena mediante el texto que replica: «Murena nos anhela más libres, más identificados con el objeto poético, más atentos a las ardidias vivencias, a la instantánea facticidad. El escritor consabido, el evidente filósofo de la Francia desocupada, cuyo influjo parece llegar a La Plata, también elogia esos bienes fugaces. Antes que al literato —nos aventuramos a imaginar— el presente se rinde al hombre de acción», *ibid.*, p. 56.

⁷⁹ Murena, «Melancolía fija», *Sur*, n.º 287, marzo-abril, 1964, p. 8.

bajar»⁸⁰; es la razón del obstinado auxilio de los antónimos, creadores del marco para el acto posible que no debe ejecutarse, «[...] lo que esperas/ no dejes/ que nadie/ te lo nombre»⁸¹. Para mantenerse en el gesto incumplido mas aún con posibilidad de hacerlo el poeta persevera en mil intentos fallidos reiniciados tras cada traición, a veces sucumbe en el absurdo sin tocar el aire redentor que se le prometía:

[...] Yo lo vi
siete veces volver a lo hondo,
ascender lentamente, desplomarse
siete veces lo vi. Pero al cabo
su agonía venció y rodó la esfera
por la tierra plana. ¡Alurnus bipunctatus!

Aquel que tiene fe no cree en nada⁸².

Sísifo es aquí un escarabajo rendido a la fatalidad. Él mismo se comporta como un mundo, esférico, rodando por una tierra plana, igual al centro de un planeta que sin embargo lo valora como insignificante. La contradicción comporta una estrategia para que las tensiones no terminen de disolverse y manteniendo el mandato melancólico no se cumpla el gesto. De esta forma, la indagación del lenguaje en la búsqueda de la verdad se limita al *nombre*, en el mejor de los casos, al poema. La nominación es por un lado gesto cumplido, y traidor, si se quiere, en su materialidad de nombre; aunque, también, gesto potencial por su fracaso al aprehender las esencias: punto de apoyo y de resistencia⁸³. Avanzado el comentario de Murena, este revela al lector el significado del escarabajo como símbolo que frente al escorpión expresa inmortalidad y regeneración moral (remite entonces a otro poema donde se entrevé lo que el escoliasta llama sin ambages «una característica bastante acentuada en F. G: su afán redencionista»⁸⁴). Con el fin de conservar en alerta la potencia que reniega del acto, la fe se tercia único valor que nos capacita hasta para ser incrédulos («[...] cuando estamos en Dios, no necesitamos creer en Él»⁸⁵). El escarabajo encarna desde su condición animal la fe huidiza que reclama el humano:

Se trata en principio de un animal al que no le fue ofrecido el ambiguo don del intelecto. Que se vio exento de la tentación de elevarse, desencadenarse del orden de lo creado. Fuera del tiempo, le es dado vivir sin desperdicio cada uno de los instantes de presente, cumple, hace arder su vida en el preciso fuego indicado. Así puede vérselo también como el afán de *inmortalidad* que a través del propio sacrificio opera una *regeneración* con la que alcanza su meta. Hay júbilo en la exclamación que saluda el

⁸⁰ *Ibid.*

⁸¹ *Ibid.*, p. 9. En otro espacio Murena se refirió a una melancolía fundamental, ontológica (de ahí, melancolía *fija*), por «[...] nostalgia de un mundo que falta de modo irremediable, pues si no fuera así la herida por la que mana la poesía podría restañarse [...] porque la esencia del arte es la nostalgia por el otro mundo», *Visiones de Babel*, *op. cit.*, p. 401.

⁸² «Descripción de un escarabajo visto en el Brasil», *FG: Un bárbaro entre la belleza*, *op. cit.*, p. 38.

⁸³ Murena comentando el poema de su heterónimo F. G., *ibid.*, p. 40.

⁸⁴ Comentando el poema «Rayo de la noche», *ibid.*, p. 137.

⁸⁵ Frase que recuerda Murena de su «amigo» F. G., *ibid.*, p. 41.

triunfo: el pequeño *alurnus bipanctatus*, en un agujero del suelo, es testimonio ante el universo de que la puerta buena puede ser abierta⁸⁶.

El insecto está libre del juego intelectual de la duda y goza por ello del extremo puro de la fe. El poeta plantea, con la imagen de un animal precisamente pequeño, la meta del ser metafórico, melancólico y con fe (de ese hombre o mujer ultranihilista del que F. G. ya duda, según sus cuadernos aireados por Murena⁸⁷): cerrar el círculo que nos convierte en desterrados. El fragmento ausente, o pecado original culpable de nuestra caída, presente en la pugna de los personajes de las siete novelas, pesa como un yugo irrenunciable que recuerda al mismo tiempo que debemos desquitárnoslo y salir del foso. Vivir sería el proceso de salir, subir, y no la liberación cumplida; impera sobre la tierra el águila *que desaparece*, pero que no ha desaparecido, fiel al gesto imperfecto. Así lo vemos según la reincidencia en la confesión de fidelidad, como un estribillo que abre y cierra «Poema naciente», incidiendo en la traición desde distintos niveles. Un primer momento de cainismo lo abre el título que según la particular poética del silencio del escritor toda manifestación verbal incumple (*no dejar que nadie te lo nombre*). La confesión del primer verso como puerta a la descripción de la estrofa que sigue considera la fidelidad cual un curioso pecado.

Soy fiel.

La realidad
es la vana charla
de dos viejas sordas
que se desvanece
cuando lo divino
como cáncer
crece,
surge de improviso
en el sol
sobre la barba
del mendigo,
estalla
en la boca
de quien eyacula,
en la guitarra
absorta
a la que se arranca
un azul quejido.

[...]

La realidad se trivializa para dejarla atrás y el foco se orienta a la corriente de lo divino que, omnipotente, desconoce jerarquías en su mundo, aunque para nosotros lectores los eslabones de la sucesión se planteen como términos irreconciliables. Para despedir la escena

⁸⁶ *Ibid.*, p. 41. (Cursivas de Murena).

⁸⁷ *Vid.* 3.5.5

dibujada, la reafirmación de fidelidad del poeta. ¿Fiel a la traición, a su ejercicio poético, a la fe que no necesita creer? La respuesta parece innecesaria cuando la acción se limita al valiente gesto del repliegue en la humildad. En su empeño de disolver y aplanar la imposición dicotómica, elude la ironía para refugiarse con gallardía en la piedad:

Uno
se arrodilla
rompe
la impalpable
jaula
que lo rodea
[...]»⁸⁸.

En otro lugar, discretamente a pie de página, Murena resumió una lúcida intuición estética. Opinaba que las obras en las que la melancolía está menos presente logran «con mayor perfección el fin de fijar los residuos de otro mundo»⁸⁹. Con esta consigna llama la atención sobre el arte oriental y su *impasibilidad* en contra de la *impasible tecnocracia* de Occidente. Tal actitud se observa en la poesía mureniana: se ha ido destilando, sacralizando; impera la poesía que desaparece -acto en presente continuo comenzado en los años cuarenta- para ir mutando en símbolo religioso, *casi puro residuo de otro mundo*⁹⁰.

Una dispersa conexión reticular entre géneros delimita la escritura de nuestro escritor, cuya poligrafía lo condena a exceder los márgenes de uno a otro espacio de intervención. Su iniciación en el mundo literario desde la revista *Sur* delata la inquietud de una prosa que quiere ser narrativa, o lírica, o periodística en una zona asignada fuera del terreno de las plumas prestigiosas. «Los penúltimos días», igual que otras producciones mencionadas, no esconden su personal impronta programática. Empieza a descollar la preocupación por una literatura del lugar y la sombra que más tarde se convertirá en puro cuerpo de la indagación metafísica. En la columna de «Los penúltimos días» y en otros espacios consagrados a reseñas literarias el programa que propone el joven escritor se motiva por razones de pedagogismo y propedéutica, con el objetivo de fundar una nación sobre una literatura genuinamente argentina⁹¹. Una gran parte de estas intervenciones refleja lecturas de un material que de acuerdo a lo sancionado como alta cultura se acerca al despojo, reafirmandose con esta actitud en el discipulado debido a Ezequiel Martínez Estrada. Para Nancy Calomarde la elección de textos subversivos, por no figurar en las

⁸⁸ «El Hada», dentro de *El águila que desaparece*, Rodolfo Godino, *op. cit.*, p. 23.

⁸⁹ *Visiones de Babel*, *op. cit.*, p. 403, nota a pie.

⁹⁰ *Ibid.*

⁹¹ Calomarde, Nancy, *Políticas y ficciones en Sur (1945-1955). Las operaciones culturales en los contextos de «peronización»*, Universitas/Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad de Córdoba, Córdoba, 2004, p. 215.

listas de la tradición, refleja el ímpetu de maestro y discípulo de señalar la falta de esa tradición⁹². En virtud de tales prácticas a contrapelo Murena juega en el espacio entre la *patria textual* y la *patria política*, «atravesadas ambas por problemas de legalidad, legitimidad y legibilidad»⁹³; exhibiendo ya su naturaleza díscola, funda desde sus particulares lecturas de «material execrable» una patria textual ajena a toda jerarquía anterior⁹⁴.

Desde el 4 de abril de 1949 al 27 de marzo del año siguiente, Murena impone su voz mediante textos minúsculos en páginas marginales de la revista *Sur*, ensalzando autores menores e importunando con mordacidad a figuras consagradas. Agazapado tras una reseña a la película *El cuervo* (1943), de Henry-George Clouzot, se muestra sarcástico hacia los defensores del arte como pura forma, reivindicando como incontestables las relaciones entre arte y moral⁹⁵. Dos días más tarde alaba *La disubbidienza* de Alberto Moravia, concluyendo con rotundidad que si Goethe fuese Dios como novelista hubiera creado al autor italiano. Otra entrada tiene palabras elogiosas para su amigo Francisco Ayala. Advierte Murena que en un primer momento, dada la dudosa consideración que sienten los argentinos por la literatura española (su espesura, su pesadez, «su inverosímil fe en la verdad de lo cotidiano»⁹⁶), *La cabeza del cordero*⁹⁷ pudo pecar para él de españolismo, pero el reseñista acaba rindiéndose a una realidad conducida por fantasmas, un realismo «que nos lleva a sospechar que la realidad íntegra es un cuento» (este juicio remite a su propia práctica novelística del primer ciclo, el «discurso extraño» inserto como un virus en la prosa realista de la trilogía). Por más que los críticos le repitan lo contrario, no se convence de la conveniencia de las explicaciones con las que T. S. Eliot acompaña *The Waste Land*⁹⁸; le parece que denotan incapacidad de expresión en el poeta aunque esto indique un fiel síntoma de la época (con *F. G.: Un bárbaro entre la belleza* se desdecirá). Aprovecha la coyuntura de la reseña sumaria para postular otra vez el diagnóstico de lo americano: Eliot, por la señal imborrable de su origen, acata los parámetros europeos cualesquiera que sean en pos de entrar en ese círculo sagrado:

⁹² *Ibid.*, p. 190.

⁹³ *Ibid.*, p. 191.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 221. Remitimos sin falta a este ensayo nutrido de excelentes juicios sobre los años dorados de *Sur* y el papel desempeñado por Murena. En cuanto a las tácticas de nuestro escritor a fines de los años cuarenta, la autora se plantea leer y pensar la «biblioteca de Murena» (p. 219), o que repensemos para su obra si «¿la literatura sustituye el texto de la realidad, en su metadiscurso o los procesos sociales están revestidos y reordenados por la mirada imperialista de la literaturización de los contenidos de lo real?» (p. 191).

⁹⁵ *Los penúltimos días*, *op. cit.*, p. 26.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 88.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 89. Obra compuesta de cinco relatos, se publicó en Buenos Aires en 1949.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 43.

Un europeo podía forzar su época sin temor a dudar de su europeísmo, pero Eliot no. Sus movimientos en contra de su época se limitaron a reivindicar la tradición hasta el punto necesario para justificar históricamente su época⁹⁹.

Esta conciencia radicalizada del origen americano ayuda a Murena a no caer en los mismos errores de sumisión a lo metropolitano; de tal manera nace su práctica novelística extrañada, tratando con una vocación otra el existencialismo francés, o el grotesco español o centroeuropeo. En el aniversario de la muerte de Hipólito Irigoyen¹⁰⁰, brinda al lector de *Sur* su personal semblanza del estadista, en el que considera «se reflejan los rasgos básicos de todos los dictadores norteamericanos»¹⁰¹. Con este texto ya se fragua lo que será su novela de dictador de 1970: identifica en el personaje una «ética enfermiza pero inobjetable», el desprecio por la eternidad de la letra escrita que denuncia escribiendo. Irigoyen es retratado como un *asceta libinidoso*, creador de palabras para atacar la eternidad, «[...] en caso de éxito, al insuflársele vida, se es más que eternidad; en el de fracaso, porque siempre queda la marca del que la violó»¹⁰².

También se lee una confesión en invierno que muestra el dolor por la bipolaridad crónica cuando no encuentra manera de conciliarse; empieza como queja que duda, y elucubrando se ahoga en más preguntas que dudan de la incertidumbre inicial de todo lo confesado¹⁰³. Este enfrentamiento de fuerzas primarias y culturales se traduce, según la entrada publicada el verano siguiente, en una aparente crítica a la gula argentina. La tragedia está en que el americano disfruta de dos estómagos con funciones contrapuestas:

Por eso la proporción de alimentos de cada clase tiene que ser inversa, y así se forma una escala de tipos que va desde el salvaje hasta el asceta, según el estómago al que deciden otorgar preeminencia. El asceta tiene tal capacidad para apoderarse de la esencia de las cosas que puede casi prescindir de la comida concreta, mientras que el salvaje es hasta tal punto naturaleza entre la naturaleza que necesita estar atragantándose materialmente de ella¹⁰⁴.

Lo paradójico vuelve a recrudescerse en la condición americana, los argentinos no habrían abandonado su condición de salvajes pese a las ropas y el hormigón armado. La redundancia temática salta a la vista en apenas unos meses de escritura, la tendencia a la circularidad de su aparición es gráfica (invierno y verano respectivamente, en las dos últimas columnas comentadas). Así, dice el 31 de diciembre que dicha reiteración es lo único que queda del mundo, y como un eco retroactivo, adelanta el tono narrativo de *La fatalidad de los cuerpos*: no queda más que «la demoníaca necesidad de muerte para todo

⁹⁹ *Ibid.*, p. 44.

¹⁰⁰ Hipólito Irigoyen (1852-1933) fue presidente de Argentina de 1916 a 1922 y de 1928 a 1930.

¹⁰¹ *Los penúltimos días*, *op. cit.*, p. 64.

¹⁰² *Ibid.*

¹⁰³ *Ibid.*, p. 79.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 98.

nacimiento»¹⁰⁵. Pero esta fisura secreta no siempre se siente y el hombre víctima de *lo habitual* que adorna la auténtica tragedia añora el temblor que trae el accidente funesto; cuando el aburrimiento embarga al escritor, confiesa: «[...] quiero entonces, con tanta frialdad como desesperación, que me acontezca algo grave: [...] cualquier cosa, cualquier cosa que impida el acaecer previsible [...]»¹⁰⁶, desea que «los irresolubles planteos que componen nuestra vida puedan entrar en movimiento y acercarse a una solución, aunque esta sea aterradora»¹⁰⁷.

En verdad, tanto la semilla de lo que será la trilogía cerrada con *Los herederos de la promesa* cuanto el germen del ciclo «El sueño de la razón», se pueden percibir simulados tras juicios sobre producciones ajenas. Sin salir de la tribuna «Los penúltimos días», encontramos un aserto iluminador a la hora de interpretar la novelística. Trata Murena en esta ocasión del libro de Alexander Comfort *La novela y nuestro tiempo*¹⁰⁸ para sacar a colación la polémica en torno a la violencia en la ficción. El argentino rebate la tesis según la que un argumento violento propio del «matonismo intelectual» contribuye a la violencia social; más bien, el arte, si es verdadero, nunca será pernicioso. Hasta ahí la huella de compromiso en Murena, desde ahí describe sin cortapisas episodios de fuerte agresividad en sus ficciones, lejos del temor a repercutir al enrarecimiento del mundo que verdaderamente está denunciando. Aun aplicando la violencia en sus tramas, tampoco fue un «escritor revolucionario» cuya pluma ejercía de ametralladora¹⁰⁹; cuando en los años setenta parece que se suprimen las distancias entre campo político y campo intelectual, «El sueño de la razón» camina muy lejos de esos páramos. Con todo, Murena ha sido un *productor de ideas* y, por otro lado, de literatura, según la falaz separación practicada con la figura social del intelectual; no obstante, a diferencia de Ernesto Sábato o Julio Cortázar, ha perdido su distinción de voz autorizada, entre otras razones, por desatender a los requerimientos de un compromiso explícito tal lo exige el trabajo de Comfort en cuanto a la renuncia a la violencia. Los nuevos parámetros de valoración estética -desde una recepción estrictamente académica- reducirán el arte no adscrito al humanismo y sus firmes convicciones ideológicas a obra decadente¹¹⁰.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 107.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 106.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 107.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 103. *La novela y nuestro tiempo*, trad. Francisco Ayala, Realidad, Buenos Aires, 1949. Alexander Comfort (1920-2000) fue médico, poeta y novelista británico.

¹⁰⁹ De Diego, José Luis, *Campo intelectual y campo literario en la Argentina (1970-1986)*, Tesis doctoral, Universidad Nacional de La Plata, 2000, p. 11. La expresión alude a la conocida frase de Julio Cortázar «Mí ametralladora es la literatura».

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 19.

Refiriéndose concretamente a los ensayos, Américo Cristófalo idea la fórmula de que el *género que ensaya* Murena es la invocación¹¹¹. La *obra* que ensaya nuestro escritor, efectivamente, busca articular un llamamiento; y no se trata en absoluto de reducir con displicencia su producción a una escritura indiferenciada ajena al dictado de los géneros, sino a constatar la unidad de la misma en torno a las mismas obsesiones, hasta las traducciones se suman a la sintonía del resto de su escritura¹¹². Partiendo muy joven con el solo programa del «hundimiento en el lodo», desenmascarado y arrancando las máscaras de los otros¹¹³, mantiene una lealtad inquebrantable a la voluntad de traición como acceso a la verdad.

Qué humillación representaría la certidumbre de que Dios existe; qué insostenible desesperanza traería la certidumbre de que no existe. Los griegos eran sabios; sus dioses tenían algo de divinos y algo de humanos; existían y no existían¹¹⁴.

Su palabra, con independencia del marco con que se expusiera, fue y es apocalíptica por reveladora; frecuentó los filos de la indecisión en una significativa sintonía con Samuel Beckett¹¹⁵, mas el verbo también vacilante, equívoco, impreciso mureniano llama, atestigua y abre otra salida.

4.2 La otra mejilla, una utopía del lenguaje

El grito de Vabel al arder en el fuego se oye como una melodía «de cordialidad celeste no vencida por las heridas», cuando se extiende el canto sin palabras los espectadores de la ejecución callan y se estremecen¹¹⁶. René Girard, unos años más tarde de la muerte de Murena, diagnostica que «El significante está visiblemente trabajando contra todos nosotros esta vez, y *la ironía es intolerable*»¹¹⁷. Ambos autores coinciden en demonizar la ironía. Denuncian que su uso ha cooperado en el encumbramiento de la razón instrumental. La novelística, como ficción, facilita notablemente la tarea de desmitologización de la víctima que reclama Girard por su lado; desmitologización que ve clara y excepcionalmente en el texto bíblico.

¹¹¹ Cristófalo, Américo, «Murena, un crítico en soledad», *op. cit.*, p. 106.

¹¹² Hagamos un repaso: *Dialéctica del iluminismo* (Theodor W. Adorno y Max Horkheimer); *Ensayos escogidos* (Walter Benjamin); con D. J. Vogelmann, *Crítica de la razón instrumental* (Max Horkheimer); y, significativamente, mandó traducir como editor, entre otras obras, *Lolita* (Vladimir Navokov) y *Antropología negativa* (Elemire Zolla).

¹¹³ Calomarde, Nancy, *op. cit.*, p. 246.

¹¹⁴ *Los penúltimos días*, *op. cit.*, p. 33.

¹¹⁵ «is it not better abort than be barren», Samuel Beckett, *Obra poética completa*, trad. Jenaro Talens, Hiperión, Madrid, 2002, p. 108.

¹¹⁶ Recordemos, en *CM*, p. 111, comentado al final de 3.4.4.

¹¹⁷ Girard, René, *Literatura, mimesis y antropología*, trad. Alberto L. Beixo, Gedisa, Barcelona, 1997, p. 228. (Cursivas nuestras).

En el supremo nivel del poder político ya es un hecho obvio de la vida contemporánea el de que es menester renunciar a la violencia, unilateralmente si fuera necesario, pues de otra manera sobrevendría la destrucción universal. El reemplazo profético y evangélico de toda ley primitiva por la renuncia a la violencia ya no es un sueño utópico o arcádico. Es la condición científica *sine qua non* de la simple supervivencia¹¹⁸.

La materialización de lo apocalíptico en «El sueño de la razón», que ya late en las novelas anteriores, denuncia en su revelación los poderes que sustentan los sacrificios de la razón entronizada. En diálogo todavía con Girard, afirman con la violencia propia del Apocalipsis neotestamentario, que la única alternativa a una aniquilación general pasa por el abandono absoluto de la violencia misma¹¹⁹. La opción del novelista a través del ultranihilismo le exige violentar su prosa y con ella expresar violencia consumando la negatividad desde un frente doble, así «compone la imagen invertida de lo contrario a ella»¹²⁰.

El doble filo de su lengua, en fondo y forma, se traduce en la novelística de Murena por un hálito tibio de desencanto y extrañamiento aun con las ligeras ráfagas de esperanza de las escasas escenas felices. En sus escritos, en toda su carrera, esta tensión fundará su fuerza: la voz gruñe, deriva como si no viera salida, se hunde en barrena pero siempre levanta vuelo, a veces imperceptiblemente, para escapar del golpe rotundo de la caída. Es posible que sea en la escritura de ficción (pensamos también en la poesía) donde mejor se encarne la vivencia del absurdo y el subsecuente combate de fuerzas de caída y ascensión. La connotación propia del espacio literario, en donde lo que está en juego es el mismo lenguaje (el mundo y la vida en sí, como relato), tiene el poder, ya no de evocar un clima absurdo, sino de provocarlo realmente, en los personajes primero (mediante la conducción del narrador), en el narrador cuando se encuentra consigo mismo, y en el lector (el narrador que se lee, y el lector empírico: nosotros).

A lo largo del trabajo hemos subrayado la noción de viaje, trayecto, periplo, andadura; respondiendo a uno de los objetivos, cuál es la dirección de la línea que traza el viaje; y, si es una línea recta, ¿baja?, ¿sube? ¿Qué suponen con respecto a la dirección del viaje las decisiones de los héroes: pasar a ser cotidiano, mantenerse en el clima absurdo, convertirse en un ser existencial y redimirse? Si recuperamos la idea de periplo de Georg Lukács comentada en los Objetivos, en la que hace pasar al héroe «novela» por varias etapas hasta dar con una especie de muro o disolución (Dostoievski, «que no ha escrito novelas»)¹²¹, podemos plantearnos si la punta de la flecha que dirige su *Teoría* sube o baja, ¿hablamos de una superación, de una evolución camino a un perfeccionamiento, o de la

¹¹⁸ *Ibid.*

¹¹⁹ *Ibid.* p. 229.

¹²⁰ Adorno, Theodor, *Minima moralia*, *op. cit.*, p. 250.

¹²¹ *Grosso modo* la «odisea» de Lukács atraviesa la historia cultural de occidente con paradas en la épica homérica, la narratividad ejemplificada por Dante, la novela burguesa y la «novela imposible» de Dostoievski.

corrupción de un género que ha enfermado y va camino de la muerte? El teórico de la novela, aunque cauto, se inclina por la pervivencia del género¹²².

Sin embargo, en el rastreo del absurdo en «Historia de una día», al tratar la particularidad del monologismo de las tres novelas a través de sus narradores, algo cambia. Podemos entonces someter al narrador al mismo cuestionario. Si lo hacemos, consideramos que las formas de implicación del autor en la conducción de las tramas obedecen a una transformación inversa al curso principal seguido por la historia de la novela¹²³. Murena asume una concepción ética del signo literario que le obliga a concienciarse de hacia dónde va cuando traza una palabra. Su época le brinda distintos estilos, la forma elegida significa una conducta y provoca una ética de la escritura¹²⁴.

Una de las cuestiones que quiere resolver este estudio se inserta en tales valoraciones. Murena absurdo o Murena existencial acompaña como dicotomía a otra que consiste en dirimir si el autor opta por limitarse a una crítica enconada de la razón ilustrada, y crear desde ese espacio de incongruencia (lo absurdo); o confiar en su escritura para construir un nuevo terreno, destinando su arte a una meta más allá del mero goce de la producción (lo existencial). La metamorfosis del narrador, comprendiéndolo como uno solo -que conserva su mismidad en la fidelidad al *cogito* de «Primer testamento»- responde a una opción ética que apenas fue comprendida por los contemporáneos a la obra. «Historia de un día» es un universo creado para un periplo ciertamente excepcional, inusitado, el de la «voz». Pero antes escuchemos al creador:

La lógica es poner un ladrillo sobre otro, desentrañar un juicio, ir desentrañando una conclusión, es hablar por silogismos, es un discurso inhumano que no tiene sujeto como no tiene sujeto ningún teorema. Es la negación de la criatura creada, que es un sujeto. En estos tiempos actuales, estamos llegando a la perfección de la Torre de Babel que se llama Ciencia¹²⁵.

La «lógica» de la voz (las voces, encarnadas en los distintos narradores) se revelará contra este movimiento de perfección que sugiere ascenso. Estas voces viven en su transformación un proceso de «encaminamiento» necesario para concluir que buscar la unidad de la palabra constituye un fracaso total, «Negarle al hombre la unidad de la palabra es señalarle el camino de una humildad por la cual se va a realizar su naturaleza»¹²⁶. La voz impetuosa y lírica de *La fatalidad de los cuerpos*, esmerada en la descripción de escenas de metafísica horizontal desde la visión de un postrado, que por momentos se ramifica en dos

¹²² Lukács, Georg, *op. cit.*, p.166.

¹²³ Esta es una idea que desarrollan Patricia Esteban y Frugoni de Friechte. Ambas *op. cit.*

¹²⁴ Una idea que tomamos de Roland Barthes, *El grado cero de la escritura*, trad. Nicolás Rosa, Siglo XXI, Madrid, 2005, p. 85.

¹²⁵ *El secreto claro*, *op. cit.*, pp. 163 y 164.

¹²⁶ *Ibid.*, p. 163.

instancias, indiscernibles en ciertos pasajes, supone ya un giro con respecto a la primera persona errática y de ribetes fáusticos del cuento mencionado. En la siguiente estancia la voz ha mutado desprendiéndose de aspavientos para quedar en un tono moderado, casi transparente, que permite vivir con mayor soltura a los personajes. La alianza de la voz con la protagonista, las inmersiones en su conciencia, son asimismo pálidas, porque Elsa perdió su tono vital a causa del encuentro con el absurdo. El poder del narrador de *Las leyes de la noche*, de su nueva forma, radica en que actúa con sordina, lánguidamente, igual que el clima absurdo que se extiende desde el principio en el hogar de los Ferrero. El trayecto pendular descendente llega al extremo con la última parada en *Los herederos de la promesa*¹²⁷. La contención se quiebra para expulsar el torrente verbal de un joven desencantado. Cuando el narrador se concentra en un individuo, la bicefalia que se atenuaba y que prometía finalmente la unidad se convierte en un caleidoscopio de voces originarias del mismo sujeto. Juan se interpela, a los muchos «él mismo» con los que se topa y desde los muchos él mismo desde donde enuncia. La voz de «Historia de un día» fuerza la lógica y concluye con la destrucción del principio de identidad, base del discurso lógico¹²⁸. Uno no es uno. El foco se concentra en el sujeto, el haz se dispersa para alumbrar un coro polifónico. La palabra enferma. En el desmembramiento del aparente monologismo (de un «monologismo polifónico») de *Los herederos de la promesa* se anuncia la cercanía de una nueva era (al menos en la Historia de la escritura mureniana) en la que la razón abandona la vigilia («la conexión con la utopía de un conocimiento desaparecido hace ya mucho tiempo, perteneciente a un pre-pasado, de un conocimiento intuitivo a la vez que exento de coerción»¹²⁹) para tal vez destituir la primacía de la lógica sobre la retórica, presentando de antemano, eso sí, a la retórica como arma también incapaz para conocimiento alguno. La

¹²⁷ Y vuelve, en un fugaz recorrido inverso de la historia de la novela, a uno de los comienzos del género, el realismo, con una voz «picaresca» que asimila «todos sus ingredientes [de la realidad que le circunda] al punto de vista singular del protagonista y autor ficticio», aunque, contrariamente al *Lazarillo de Tormes* y *Guzmán de Alfarache*, en vez de contar cómo se convierte en escritor, se habla del momento de renuncia de la escritura, y de qué ocurre a partir de ese hecho. Tomamos las ideas sobre la aparición de la novela realista y picaresca de Francisco Rico en *La novela picaresca y el punto de vista*, *op. cit.*, pp. 159 y 160. Como hemos aludido, con «El sueño de la razón» continuará este viaje regresivo alcanzando una forma de protonovela.

¹²⁸ Adorno se hace eco de «El narrador» de Walter Benjamin y opina: «[...] la posición del narrador, la cual se diagnostica hoy por una paradoja: es imposible narrar, mientras que la forma de la novela exige narración [...] A lo largo de un desarrollo que se retrotrae en sus comienzos hasta el siglo XIX y que hoy se acelera hasta el extremo, este modo de proceder se ha hecho cuestionable. Desde el punto de vista del narrador, cuestionable por el subjetivismo, que no tolera ya nada material sin transformación, con lo que mina precisamente el mandamiento épico de la objetividad», *op. cit.*, p. 45.

¹²⁹ Habermas, Jürgen, *op. cit.*, pp. 204 y 205.

retórica —el lenguaje, sin el corsé de la lógica— trabajaría para hacernos ver la desnudez del discurso racional¹³⁰.

La novela ha sido considerada por algunos en la historia de los géneros literarios como el equivalente a la ironía en la retórica¹³¹. «Historia de un día» parece un comprimido de esta hipótesis al describir en un millar de páginas cómo el temperamento irónico tensa las posibilidades del género para acabar deshaciendo la voz y el formato genérico que la contiene a causa de una polifonía de extraño cuño¹³². Este proceso de caída, por el peso de la ironía y los momentos de absurdo que procura, plantea un problema (quizás un error, una falla) que existe en el propio sujeto como unidad. Por ello la recurrencia de las escenas «reflexivas» de nuestros héroes, aquellas en las que contemplan sus cuerpos o sus rostros en espejos, ventanas de tren, en sueños. La ironía conlleva la experiencia potencialmente revulsiva de la autoconciencia (que no exactamente del autoconocimiento). Más que autoduplicación, en el desarrollo perfecto de esta experiencia que se encarna en el tercer héroe, asistimos a una automultiplicación; así, tal grado de lucidez enseña que el supuesto «autoconocimiento» no supera la condición de falacia (conocer implica en última instancia una unidad como objeto de conocimiento, que la autoconsciencia elimina)¹³³. No es baladí que el último héroe de la serie, sea un literato. El autor elige a quien trabaja con el lenguaje (a quien, si queremos, trabaja para librarse del lenguaje, estadio último de excelencia artística). La capacidad de dispersión de la unidad sujeto, que realmente es la de mayor concentración, la considera Paul de Man propia de aquellos que como el artista o el filósofo tienen del lenguaje su herramienta de trabajo; en la vida cotidiana el lenguaje no funciona de esa forma, no daña irreparablemente. Lo comprobamos al observar las reacciones a los arrebatos fenoménicos de Sertia y Elsa. El empresario vive incómodas extrañezas coyunturales, y su única conclusión es que no quiere volver a sentirlas. Elsa profundiza más en los delirios lucidos, de hecho los toma como cálido refugio, pero tampoco se atreve con

¹³⁰ «No uso el lenguaje. Esta obra es lenguaje. Como es pura literatura —o sea, pura realidad— es puro lenguaje. Y como la literatura se terminó, es un lenguaje que se burla del lenguaje. Es la palabra “injusta” —lo contrario y lo mismo que el “mot juste” flaubertiano— cuyo fin es demostrar que a una palabra se le puede hacer expresar todo, incluso lo contrario de su significación convencional [...]», en «Héctor A. Murena, a propósito de “El sueño de la razón”», *op. cit.*, p. 20.

¹³¹ Georg Lukács postula esta relación en su *Teoría de la novela*, que recoge Paul de Man en *Op. Cit.*, p. 232.

¹³² La última parte de la trilogía coincide con el cierre de la *Teoría* de Lukács: para el húngaro «con las obras de Dostoievski, ese nuevo mundo se encuentra por primera vez definido lejos de toda oposición contra lo que existe, como pura y simple visión de la realidad», Lukács, Georg, *op. cit.*, p. 166. La extraña forma del arte dostoiévskiano, su polifonía, impide a Lukács vaticinar cuál es el estado de la novela en ese punto, y si esa práctica es «novela».

¹³³ Maticemos: en todo caso, con el eco socrático, podemos admitir que la autoconsciencia progresiva de la caída procura a su vez el conocimiento de la imposibilidad de profundizar más epistemológicamente, se empieza a «desconocer». La frase que dedica Paul de Man a este hecho merece la pena que se reproduzca: «Este proceso puede iniciarse como un juego ocasional, pero muy pronto se deshila y deshace todo el tejido del yo», *Visión y ceguera*, *op. cit.*, p. 238.

conclusiones de cariz metafísico. Juan *vive* y *piensa* la distancia, en la que se instala, y la consecuente superioridad, inherente a todo acto de reflexión, entre un yo empoderado (el irónico) sobre los otros empequeñecidos (los empíricos).

La disyunción reflexiva no solo ocurre por medio del lenguaje como categoría privilegiada, sino que a la vez sustrae al yo del mundo empírico para trasladarlo a un mundo constituido de lenguaje y dentro del lenguaje¹³⁴.

Si la trilogía representa el viaje de una voz clásica a su propia disolución, interpretable como el paso del modelo tardo-moderno del existencialismo a los planteamientos de una ética de disolución posmoderna, el último libro dramatiza en su trama otra inversión genérica que denominamos «vía Bartleby»: de novela de formación a narración sobre cómo dejar de ser escritor¹³⁵. El perpetuo carácter aporético de toda la producción mureniana se manifiesta esta vez en una escritura que cuenta lo absurdo de escribir.

Es destacable que esta trayectoria personal corra pareja al debate público en torno al papel de la cultura, del intelectual, del arte en el panorama político, y de la práctica misma de la narrativa. Las derivas de la literatura en la posguerra y en las dos décadas posteriores son significativas. Nos incumben aquí las que, bajo el fuego crítico del bando comprometido y combatiente¹³⁶, encarnan esa nueva forma de epopeya, o más exactamente una épica, según Claudio Magris, que escenifica la «armonía entre la carencia de significado y el individuo que no experimenta la necesidad de buscarlo»¹³⁷. Se oyen voces cuestionando el sentido del verso después del holocausto a la vez que aparece en escena una escuela que pretende «ser un vacío» más que llenar un vacío, que busca un tipo de novela que parte de «su propia negación»¹³⁸, la «novela blanca» del movimiento objetivista. En estas prácticas de descenso la dispersión y el fraccionamiento son reglas tácitas y «el individuo es disuelto y repartido en el polvillo anárquico de sus átomos»¹³⁹.

Leyendo a su manera estas transformaciones, la particular escritura de la caída en Murena se prolonga en realidad hasta el final de *Los herederos de la promesa*, a las puertas del paraíso, en una plaza frente a la pensión de Alejandro Sertia, punto en donde empieza un

¹³⁴ *Ibid.*, p. 236.

¹³⁵ También podemos pensar en una «vía Lord Chandos», pensando en Hugo von Hoffmannsthal.

¹³⁶ Jean-Paul Sartre no reprime ningún elogio a esta nueva narrativa: «[...] hubo algunos escritores que llevaron al extremo el asco de producir: yendo más allá que sus predecesores, estimaron que no hacían bastante publicando un libro inútil y sostuvieron que la finalidad secreta de toda literatura era la destrucción del lenguaje y que para conseguirlo bastaba hablar para no decir nada. Este silencio inagotable estuvo de moda durante algún tiempo y las Mensajerías Hachette distribuyeron entre los puestos de libros de las estaciones comprimidos de silencio en la forma de voluminosas novelas», *¿Qué es la literatura?*, *op. cit.*, p. 8 y 9.

¹³⁷ Magris, Claudio, *El anillo de Clarise, Tradición y nihilismo en la literatura moderna*, trad. Pilar Esterich, Península, Barcelona, 1993, p. 414.

¹³⁸ De Torre, Guillermo, *op. cit.*, p. 259.

¹³⁹ Magris, Claudio, *op. cit.*, p. 414.

ascenso, y la traición a la ironía. Juan Forn vuelve a ver *sólo* árboles, como «todo el mundo», cotidianamente.

[la conciencia irónica] es evidentemente una conciencia infeliz que busca por tanto salir fuera de sí y trascenderse. La pregunta retórica de Schlegel, «¿Qué dioses podrían rescatarnos de todas esas ironías?», también podría ser interpretada literalmente. Para el último Schlegel, como para Kierkegaard, la solución solo podría ser el salto que lleva del lenguaje al acto de fe¹⁴⁰.

Si recordamos la etimología de «exilio» (*vid.* 2.1), se nos ofrece la posibilidad de interpretar esta clase de salto como salida del «medio que nos acogía». Es verdad que Elsa, y Juan hasta el desenlace final, se sienten protegidos en el páramo del absurdo –la línea de fuga y el ataúd–, lugar que les asila del ambiente «donde se fatiga y se lucha, se cansa y cede, goza y sufre, se tiene esperanza y también angustia»¹⁴¹. La voz que surca esta epopeya negativa se ha acompañado pues de la leal sombra irónica, difusa al principio y nítida como el protagonista en la despedida de la tercera parte. Ambas cobran forma bajo la luz del absurdo. Pero los personajes tocados por la lucidez pueden romper la pareja ironía-absurdo *saltando*, aceptando las propuestas de la vida cotidiana.

De tal modo, Alejandro Sertia es el primero que salta. Con el gesto de la compra de un billete a la Isla Dichosa, su utopía, escapa de una atmósfera que le asfixiaba más que liberarle. Elsa ha saltado, pero no a la vida cotidiana sino a la muerte (siguiendo a sus padres), y el intento se frustra. Por ello, vuelve con mayor resolución al camino del absurdo, que en su caso es un camino de constante huida, fugándose de una posible reconciliación con la existencia; el salto se dirige a un destino opuesto al de su difunto novio, no escapa en pos de la ilusión, escapa de esta. Juan Forn iniciado ya desde el comienzo de la obra en el aire absurdo abandona el espacio de barbarie contemplativa y da un paso ayudado de su novia hacia la vida nueva.

La tercera etapa del viaje traza la dialéctica entre la autoinvención y la autodestrucción que para Paul de Man, como hemos visto, caracteriza la mente irónica¹⁴², única capaz de sobrevivir en la absurdidad. Gracias al recurso ideado con el personaje de Clotilde, Murena canaliza el fetichismo del desencantamiento de Juan Forn en salto: de su ataúd, a la vida. Hasta entonces, y sobre todo con el último protagonista, la voz (rotunda desde el Purgatorio, displicente en el Infierno, dispersa y ácrata hasta el Paraíso) se regodea en la «contradicción realizativa» del pensamiento irónico que se declara culpable a sí mismo¹⁴³ (con «ojos que no se cierran nunca, ni en el momento de la caricia»¹⁴⁴), en una

¹⁴⁰ De Man, *Visión y ceguera*, *op. cit.*, p. 237.

¹⁴¹ Jaspers, Karl, *op. cit.*, p. 30.

¹⁴² De Man, Paul, *op. cit.*, p. 243.

¹⁴³ Habermas, Jürgen, *op. cit.*, p. 204.

corriente infinita sin posibilidad de síntesis¹⁴⁵. Sin la mano que tiende Clotilde no hay salida. La otra voz, en la hija de Sertia, permite en el cierre de la serie que se plantee una polifonía efectiva. El «monólogo polifónico» de Juan rebota irremediabilmente en parámetros limitados por la negatividad y el escepticismo. Otra voz, distinta a las de Forn, da salida a su enrarecido solipsismo coral, y convierte, por fin, la trilogía en una obra sobre el absurdo de un autor existencial. Si Albert Camus considera a Ivan Karamazov un trasunto de Dostoievski, aunque el escritor ruso finalmente se incline por la perspectiva esperanzada de su hermano Aliosha, podríamos decir que Forn es trasunto de *un* Murena, aunque este finalmente dé su voto al vitalismo de Clotilde.

Albert Camus, no obstante, expresa su decepción por el salto de todos los integrantes de esa estirpe -que captaron el mundo indecible de la «contradicción, la antinomia, la angustia, la impotencia»¹⁴⁶- a unas supuestas sendas de la verdad¹⁴⁷; además, el argelino no comulga con la idea de que un ser irónico es un ser infeliz. Desde los parámetros delimitadores del absurdo en *El mito de Sísifo*, el voto de fe fulmina el absurdo al que parece abocado el ciclo «Historia de un día», porque tal es la meta de la fe mureniana, la condición ultranihilista, la superación del nihilismo, de la «era irracional que marcha hacia su apogeo en un «animalismo intelectual» iniciado por Nietzsche»¹⁴⁸, para que por fin se advierta que el hombre ha dado un nuevo paso en el ideal de tensión y de integración de sus componentes¹⁴⁹; para que encuentre así su verdadera naturaleza a fuerza de desencanto. Un final inverosímil, al menos nada predecible, para el lector que ha sido asetado con mil páginas de podredumbre humana. «Su increíble veredicto absuelve, al fin, a este mundo horrible y trastornado donde los mismo topos se empeñan en esperar»¹⁵⁰, palabras que Camus dedica a Franz Kafka, perfectamente adecuadas a la resolución de la trilogía de Murena.

El título de la novela de Juan Forn sugiere un guiño a un momento de las cartas paulinas, en concreto a la Epístola a los Gálatas 3, 29. El contenido del versículo es verdaderamente esperanzador, «Y si sois de Cristo, ya sois descendencia de Abraham,

¹⁴⁴ Paz, Octavio, «Trabajo del poeta», *¿Águila o sol?*, *op. cit.*, p. 169.

¹⁴⁵ De Man, Paul, *Visión y ceguera*, *op. cit.*, p. 243. Aunque para De Man, según su propia interpretación de Friedrich Schelegel y Baudelaire, este «proceso infinito le da el signo de libertad, el rechazo de la mente a aceptar como definitiva cualquier etapa del proceso [...]», p. 243. De acuerdo con la feliz aceptación de Albert Camus de la condición absurda.

¹⁴⁶ *El mito de Sísifo*, p. 39, lo citamos en 2.1

¹⁴⁷ En 1938 el joven Albert Camus apuntaba en sus cuadernos: «El pensamiento siempre se adelanta. Ve demasiado lejos, más lejos que el cuerpo, que está en el presente. Suprimir la esperanza es devolver el pensamiento al cuerpo. Y el cuerpo está destinado a corromperse», *Carnets 1 (mayo 1935-febrero 1942)*, *op. cit.*, p. 79.

¹⁴⁸ *Homo Atomicus*, *op. cit.*, p. 24.

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 25.

¹⁵⁰ *El mito de Sísifo*, p. 174.

herederos según la Promesa»¹⁵¹. El Mesías une pasado y futuro, siendo revolucionario el hecho de que se presente como salvador universal, no solo de los circuncisos¹⁵²; y no únicamente de las generaciones futuras, también se emplaza al pasado.

Por lo dicho, una vez más, es irresistible la interpretación irónica del título de la novela. En la introducción al capítulo «La herida» (*vid.* 2.3), hablamos de la visita a una señora de la clase alta que convoca al grupo de amigos de Forn para planear un acto terrorista. Les dice que ellos son la única esperanza, a lo que Juan replica recordando despectivamente el peronismo de la mayoría de los jóvenes (y con su negativa a la violencia, rechaza la cadena de sacrificios). No obstante, resistámonos a la ironía. A punto de terminar la narración, el mismo personaje orgullosamente desencantado vive un giro drástico y sentencia, a modo de juramento: «Me curaré: renacerán las palabras capaces de nombrar sin vergüenza ni violencia»¹⁵³. Porque todavía en su rechazo a participar en una acción terrorista su lenguaje expresaba violencia, es aquí donde realmente nace el Caballero de la Fe, el que cree para vencer la ironía ya implícita en el lenguaje.

Abraham obra en virtud del absurdo, pues absurdo es que él como Particular, se halle por encima de lo general. Gracias al absurdo recupera a Isaac. Por eso Abraham no es en ningún momento un héroe trágico, sino una figura muy diferente: o es un asesino o es un creyente¹⁵⁴.

Kierkegaard muestra otra manera de leer lo absurdo: en completa simbiosis con la fe, y por tanto con la redención. Creer es absurdo, hay que creer, (como la sentencia de Tertuliano que esgrime Martínez Estrada –*vid.* final 3.1). Más adelante Kierkegaard compara a Agamenón, ejemplo de héroe trágico, con el profeta bíblico, ensalzando a Abraham por superar el comportamiento meramente ético asiéndose a la fe, mediante el sacrificio¹⁵⁵. Gracias a este insuperable gesto de fe, hay promesa que heredar según Pablo; y gracias al último sacrificio del Hijo no es menester repetir ninguna persecución, debemos sentirnos libres de acusar y de ser acusados.

Ahora atendamos a la familiaridad distinguida por Giorgio Agamben entre las Cartas paulinas y las *Tesis* de Walter Benjamin. Para nuestro interés, se debe señalar especialmente al puente tendido entre la palabra usada por Pablo para referirse a la manumisión de los

¹⁵¹ *Biblia de Jerusalén, op. cit.*, p. 1560.

¹⁵² Carrez, M., *Introducción crítica al Nuevo Testamento I*, dir. Agustín George y Pierre Grelot, Herder, Barcelona, 1983, p. 593.

¹⁵³ *HP*, p. 34.

¹⁵⁴ Kierkegaard, Sören, *Temor y temblor, op. cit.*, p. 113.

¹⁵⁵ Según informa Frugoni de Fritzsche, Murena anotó en los márgenes del manuscrito de «La sierra», en la escena del carnicero que corta el cabrito, referencias al Génesis 22, 1-18, episodio usado por Kierkegaard como núcleo de *Temor y temblor, op. cit.*, p. 82.

esclavos (*apolytrosis*) y la traducción de Lutero como «redención» (*Erlösung*)¹⁵⁶. Ese «temperamento irónico» que mencionamos más arriba ha llegado a pesar como una cadena que esclaviza; Forn logra tal tensión que la rompe, como quería el autor, y *Epitalámica* ya se escribe en *tabula rasa*, o, al menos, saltándose la modernidad embotada en ironía para volver a otra escritura liberadora, que salve o redima.

Los guías en el nuevo mundo derrochan una severa *pietas* necesaria para sobrevivir sin el escudo que protegió a los personajes de las anteriores novelas. La voz que abre «El sueño de la razón» la identificamos por eso como *alazon piadoso*, protector de Ludovico ante su mundo y, sobre todo, ante el lector con la mirada malbaratada por la ironía. Porque el universo escenario de *Epitalámica* muestra sin paliativos lo que se trasluce veladamente en la serie anterior. El mundo se destruye y el matrimonio cuenta con la única capacidad de crear dinero; la filiación les ha sido negada, se encuentran así encaminados a enriquecerse como obedeciendo a un nuevo mandato divino *-creced y enriqueceos-*, de esa forma puede interpretarse la versión del Génesis según África. El matrimonio de capital y libido será la salvación de la desdichada pareja.

El punto de vista muta ligeramente en *Polispuercón* por la participación directa del narrador en la trama, pero el dominio que le confiere el cargo de cronista juega un papel protector análogo al del narrador anterior. No veamos sus maneras políticas como desviaciones macabras propias de un desequilibrado en el poder; al contrario, su trabajo de estadista se orienta al bien del pueblo: en el sacrificio todos salimos ganando. El *sacrificium intellectualis* y *sacrificium fallis*¹⁵⁷ como huidas de lo instintivo para alcanzar alguna posibilidad de redención. En la tercera parte del sueño el hombre pasa a animal, los animales toman posiciones de dominio humanas, y la máquina, tal *terstis* por tercera, crea ese mundo que narra por la orden de alguien que desconocemos si es hombre, máquina o animal. Imposible conocer quién testimonia, por quién se testimonia, si se trata finalmente de un testimonio. Lo que es seguro es que el cuidado se extiende hasta el lector preocupándose Conchita por que siga cómodamente su crónica. «Lo intestimoniado» es lo legado con *Folisofo*. Eso sobre lo que se testimonia no puede ya ser lengua ni escritura¹⁵⁸, solo eco de la huella del paso del lenguaje. El *folisofo* Dagoberto es encomendado a expresar en la no lengua aquello que ha de interrogarse, tal *como sí*, porque la literatura es erigida en ontología

¹⁵⁶ Murena en su versión traduce *Erlösung* por «salvación»; Reyes Mate por «salvación». En terminología teológica son términos sinónimos (Recordamos: «Salvación» remite a «Redención» en Jean-Ives Lacoste (dir.), *Diccionario crítico de Teología*, trad. dirigida por Julio A. Pardos y J. Pérez de Tudela, 2007, p. 1109).

En cuanto a la familiaridad entre el trabajo de Walter Benjamin y la obra de Pablo de Tarso, Agamben aporta no pocas pruebas para corroborar su tesis, en *El tiempo que resta*, *op. cit.*, pp. 139-141.

¹⁵⁷ *Homo atomicus*, *op. cit.*, p. 159.

¹⁵⁸ Agamben, Giorgio, *Lo que queda de Auschwitz*, *op. cit.*, p. 39.

por la facultad de creación de personajes, y gracias a la obligada determinación de proyectarlos hacia el infinito de sus ideales¹⁵⁹. Agamben, en completo acuerdo con Murena, descubre en la ficción un peso ontológico incomparable: la facultad de ser diferente a lo que se es, de crearse, señala la esencia misma del hombre, «la esencia del animal que no tiene esencia [...] el hombre solo puede ser actuando como si fuese diferente de lo que es (o mejor, de lo que no es)»¹⁶⁰, encarnándose en metáfora, «la “flor” –escribe Murena– que hace que la humanidad se reproduzca es de otra índole: esa flor es la capacidad para imaginar cosas locas, sin sentido aparente»¹⁶¹.

Todos los personajes alimentan esa esencia en la cadena imparable de cambios, metamorfosis, traiciones o conversiones, proyectándose siempre en ideales, nunca siendo completamente, siempre errando. El lector ha de conformarse con las últimas palabras de *Folisofía*, peligrosa vuelta a una suerte de falsas raíces por tratarse también de otra proyección, los orígenes *que serán*: Dagoberto nos deja con unos puntos suspensivos.

Contestando a una de las preguntas lanzadas en los objetivos, existe en Murena la creencia en un sentido en su obra¹⁶². Por eso, también valoramos atinada la comparación que hace Ricardo Piglia del argentino con Martin Heidegger. El proyecto de desentrañamiento del ser al que este dedica su vida incide sin tregua en superar la cotidianidad, «las habladurías» y la «avidez de novedades» que sepultan al ser en el «aquietamiento». Como busca Murena, en diálogo con el filósofo alemán, con algunas de las figuras señeras del Instituto de Investigación Social de Frankfurt, a través de la mística sufí o hasídica, o con la sabiduría oriental antigua; Murena libra su guerra particular pergeñando conceptos («transobjetividad», «ultranihilismo») en los que se ayuda de los prefijos para abrir puertas de salida a un mañana esperanzador. Esta actitud no es compatible con los postulados del ser absurdo demarcados en *El mito de Sísifo*. Murena *quiere* confiar en que algún día la roca se mantendrá en la cima, que la condena no será eterna. El Camus de *Sísifo* responde a esto arrancando los galones de la lucidez: «en ese

¹⁵⁹ Agamben, Giorgio, *El tiempo que resta*, *op. cit.*, p. 43.

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 44. Agamben hace debatir el ensayo de Hans Vaihinger *La filosofía del como si*; la obra sobre Gustave Flaubert y su poética *Le Bovarisme*, de Jules Gaultier; y el último fragmento de *Minima moralia* (T. W. Adorno, *op. cit.*): «El único modo que aún le queda a la filosofía de responsabilizarse a la vista de la desesperación es intentar ver las cosas tal como aparecen desde la perspectiva de la redención. El conocimiento no tiene otra luz iluminadora del mundo que la que arroja la idea de la redención: todo lo demás se agota en reconstrucciones y se reduce a mera técnica. Es preciso fijar perspectivas en la que el mundo aparezca trastocado, enajenado, mostrando sus grietas y desgarros, menesteroso y deforme en el grado en que aparece bajo la luz mesiánica» (p. 250).

¹⁶¹ «Cartas del Río de la Plata», *Asomante*, año XX, Vol. XX, 1964, n.º2, abril-junio San Juan, Puerto Rico, p. 61. pp. 56-61.

¹⁶² «Porque el concepto –tan poco bíblico– del “sentido” no es más que una traducción de lo que la Biblia denomina “promesa”», escribe el teólogo alemán Dietrich Bonhoeffer, *Resistencia y sumisión*, trad. Constantino Ruiz Garrido, Sígueme, Salamanca, 2008, p. 227.

salto que caracteriza a todo pensamiento existencial [...] cómo no ver la marca de una lucidez que renuncia a sí misma?¹⁶³». Murena, en verdad, se adelanta al giro que dará el francés, que pasa de abogar por el hombre absurdo a predicar por un hombre *sublevado*¹⁶⁴, y abanderará la piedad dando la otra mejilla para conseguir el desplome del significante, al que acusa René Girard de alimentar la ironía que a punto está de destruirnos. Por la destrucción consumada del final de «El sueño de la razón» Murena quiso llegar el fondo de unas palabras que, opacas y pesadas por la superposición de contenidos, cubrían quizá un compromiso o una redención segunda¹⁶⁵.

Hay pues en toda escritura presente una doble postulación: está el movimiento de una ruptura y el de un advenimiento, está el dibujo de toda situación revolucionaria cuya ambigüedad fundamental es la necesidad para la Revolución de hurgar la imagen misma de lo que quiere poseer en lo que quiere destruir. [...] [la escritura literaria] es una imaginación ávida de una felicidad de las palabras, se apresura hacia un lenguaje soñado cuyo frescor, en una especie de anticipación ideal, configuraría la perfección de un nuevo mundo adámico donde el lenguaje ya no estaría alienado¹⁶⁶.

El doble centro como particular *cogito* de la obra de Murena comporta pues un momento estático y otro móvil hacia el que se dirige para perfeccionarse; como la metáfora barroca descrita por Severo Sarduy, que incluye ese arco de tensión al que tanto se ha recurrido en estas páginas, representando en su excedencia el traslado de un momento al contrario¹⁶⁷; igual también a la operación metafórica para Murena, desarrollada en dos tiempos: «uno en el que se arrancan de su contorno natural dos elementos y otro en que se los une para que se forme un contorno nuevo que es la obra de arte. O sea, un momento de violencia y otro de pacificación»¹⁶⁸. La excedencia, el arco entre absurdo y redención, debe ser *reuniversalizada* tras la pérdida de lo divino por la creencia ciega de la modernidad en el mito de la muerte de Dios. Las siete novelas dibujarían el reencuentro con el mundo que pasa por el regreso a la vida simbólica para neutralizar el significante que se había entronado y alcanzar la redención autosoteriológica. Por eso, la incompatibilidad que observa un *segundo* Albert Camus entre revolución y rebeldía, logrando superar el nihilismo de la etapa de *El mito de Sísifo* y apostando por el rebelde que tiene fe en la salvación (aunque laica, para Camus). Este salto descubre al francés el mesurado pensamiento de los límites, el único fiel a sus orígenes, «[...] el pensamiento aproximado es el único generador de realidad»¹⁶⁹, suelo necesario para imaginar la felicidad. Descubre además la concepción

¹⁶³ *El mito de Sísifo*, p. 171.

¹⁶⁴ Esto es a partir de *El hombre rebelde*, *op. cit.*, en 1951.

¹⁶⁵ Barthes, Roland, *El grado cero de la escritura*, *op. cit.*, p. 85.

¹⁶⁶ *Ibid.*, pp. 88 y 89.

¹⁶⁷ Sarduy, Severo, *Barroco*, *op. cit.*, p. 53.

¹⁶⁸ «Murena: la vida como metáfora», *op. cit.*

¹⁶⁹ Camus, Albert, *El hombre rebelde*, *op. cit.*, 342.

de la historia como *ocasión*, gracias a esa rebeldía vigilante¹⁷⁰, concepción sin la que no es posible una representación de pasado proclive a la redención.

[...] hacen avanzar la historia aquellos que saben, en el momento querido, rebelarse también contra ella. Esto supone una interminable tensión y la serenidad crispada de que habla el mismo poeta. Pero la verdadera vida está en el corazón de este desgarramiento¹⁷¹.

Cuando el pensamiento se detiene de golpe en una constelación cargada de tensiones, le imparte un golpe por el cual la constelación se cristaliza en una mónada. En dicha estructura reconoce el signo de una retención mesiánica del acaecer o, dicho de otra forma, de una *chance* revolucionaria en la lucha por el pasado oprimido¹⁷².

No es necesario ningún esfuerzo para imaginar a los protagonistas que transitan las novelas del corpus de estudio en medio de esa constelación de tensiones, rebelándose, como describe Camus, al destino en su mundo, buscando la imagen que les concilie consigo y con el otro. Sentar a dialogar a Albert Camus y a Walter Benjamin en el cierre de un espacio dedicado a H. A. Murena, pretende participar en el descubrimiento de una posible constelación donde el argentino irradiaría como «cogito», siempre *doblemente*. Así, partir de la tesis deducida desde el tratamiento del binomio temático absurdo-redención (Murena, novelista teológico) invita al descubrimiento de otros focos que vayan conformando un mapa textual de inquietudes afines, una carta estelar que podría catalogarse como «Novela teológica» o «Nueva fábula mística».

4.3 Perspectiva desde el doble centro

¿Qué te dijo de su beso espada?

Murena

Unas conclusiones que aseverasen: *ni lo uno ni lo otro* o *tanto esto como aquello* serían tildadas automáticamente de huidizas por refugiarse tras un tono de sátira kierkegaardiana: *palabra imprecisa, poética del quizá, consolación de la folisofía* o *pensamiento del vaivén* que todo abarca por pertinente, expeliendo, merced a la fe, cualquier posibilidad de la contingencia: (el) Todo es necesario, fatal; vocacionalmente Uno -aunque preñado de eternas traiciones.

Parece imposible reducir el movimiento pendular a algo más que dialéctica, se comporta como una traición constante al Uno, perpetuamente entre este y aquel, en la cárcel que imponen las dicotomías. En uno de sus diálogos en la radio, Vogelmann y Murena discuten al respecto, y en cuanto a la mística medieval coinciden en lo que parece una iluminación repentina de Murena cuando califica a Meister Eckhart de practicar una

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 351.

¹⁷¹ *Ibid.*, pp. 351 y 352.

¹⁷² Benjamin, Walter, *tesis XVII, Ensayos escogidos, op. cit.*, p. 71.

*dialéctica de orden angélico*¹⁷³ (la *dialéctica en reposo* de Walter Benjamin). Se trata de un salto que, frente a la dialéctica *histórica* -temporal- de Abelardo, funciona como pendular eterno. ¿Qué quiere decir? Apoyado en el lenguaje empleado por la mística, desde la temporalidad o, lo que es lo mismo, a partir de la corporalidad del ser histórico, se aprecia un camino hacia lo divino. Comentando al místico alemán nuestro escritor considera que el tiempo aparece cuando Adán desobedece y «desatiende el instante de eternidad que está viviendo, y se duerme»¹⁷⁴. Por lo cual, deduce más adelante, «el tiempo viene del sueño, de aquel sueño originario de la desatención de Adán»¹⁷⁵; la prosa mística es aquella que parece dormida pero acecha en la vigilia como ninguna otra gracias a esa *otra forma de hablar*.

Según Michel de Certeau el «modus locuendi» surge debido a la desconfianza en los discursos y la afirmación teologal de que la palabra es insustituible¹⁷⁶. El lenguaje se comporta como tiempo, historia, castigo, o pecado encerrado en la paradoja que cristaliza finalmente en lo que podría ser una clase de lapsus (de traición), de palabras que insinúan una alteridad reprimida¹⁷⁷, como las nuevas formas reveladoras de la lucha de los místicos con el verbo. Pero esas formas persisten, porque la paradoja del lenguaje que divide al ser humano se mantiene, quizá hoy más que nunca. Encontramos como escritores contemporáneos de esta palabra mística al poeta argentino Hugo Múgica, o al novelista español ya desaparecido Miguel Espinosa -quien ya se refería a sus obras como novelas teológicas-, (por *aferrarse a la palabra*). Son dos propuestas para conformar una posible constelación de «Nueva palabra mística» en compañía de H. A. Murena. Esta literatura es «señaladora»¹⁷⁸ por profética; apunta a la herida del hablante y dirige la mirada hacia atrás y hacia delante, literatura de Jano, con ojos que no se olvidan del pasado cuando miran al futuro.

¹⁷³ *El secreto claro*, *op. cit.*, p. 76.

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 77.

¹⁷⁵ *Ibid.*

¹⁷⁶ De Certeau, Michel, *La fábula mística*, trad. Laia Corell Aparicio, Siruela, Madrid, 2006, p. 118.

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 116.

¹⁷⁸ Decía Thomas Mann, en referencia a su *Doctor Faustus* y la noción de *señalamiento*: «El poeta (y también el filósofo) como instrumento de registro, como sismógrafo, como medio de sensibilidad, sin un conocimiento claro de esa función orgánica suya, y, por lo tanto, también perfectamente capaz de un juicio errado», *Los orígenes del Doctor Faustus. La novela de una novela*, trad. Pedro Gálvez, Alianza, Madrid, 1976, p. 101.

5 BIBLIOGRAFÍA CITADA

5 BIBLIOGRAFÍA CITADA

5.1 H. A. Murena¹

5.1.1 Novelas

Ciclo «Historia de un día»

La fatalidad de los cuerpos, Monte Ávila Editores, Caracas, 1975. [1955]

Las leyes de la noche, Sudamericana, Buenos Aires, 1968. [1958]

Los herederos de la promesa, Sur, Buenos Aires, 1965.

Ciclo «El sueño de la razón»

Epitalámica, Sudamericana, Buenos Aires, 1969.

Polispuerción, Sudamericana, Buenos Aires, 1970.

Caína muerte, [Sudamericana, Buenos Aires, 1971]. (Aquí usamos la versión incluida en *Visiones de Babel*).

Folisofía, Monte Ávila, Buenos Aires, 1976.

5.1.2 Ensayos

El pecado original de América, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2006. [1954]

Homo Atomicus, Sur, Buenos Aires, 1961.

El nombre secreto, Monte Ávila, Caracas, 1969.

La cárcel de la mente, Emecé, Buenos Aires, 1971.

La metáfora y lo sagrado, Tiempo nuevo, Buenos Aires, 1973.

secreto claro (diálogos), Alción, Córdoba, 2005. [1978]

Visiones de Babel, Fondo de Cultura Económica, México, 2002.

Ensayos sobre subversión, (seguido de "El nombre secreto), Octaedro, Barcelona, 2002.

Los penúltimos días (1949-1950), Pre-textos, Valencia, 2012.

5.1.3 Poesía

La vida nueva, Sudamericana, Buenos Aires, 1951.

El círculo de los paraísos, Sur, Buenos Aires, 1958.

El escándalo y el fuego, Sudamericana, Buenos Aires, 1959.

Relámpago de la duración, Losada, Buenos Aires, 1962.

El demonio de la armonía, Sur, Buenos Aires, 1964.

¹ En este apartado haremos referencia a toda la obra de Murena editada en libro, aunque no haya sido usada directamente para este trabajo.

F.G.: *un bárbaro entre la belleza*, Tiempo nuevo, Caracas, 1972.

El águila que desaparece, Alfa Argentina, Buenos Aires, 1975.

5.1.4 Cuentos

Primer testamento, Americalee, Buenos Aires, 1946.

El centro del infierno, Sur, Buenos Aires, 1956.

El coronel de caballería y otros cuentos, Tiempo nuevo, Buenos Aires, 1971.

5.1.5 Teatro

El juez, Buenos Aires, Sudamericana, 1953.

5.1.6 Artículos y otras publicaciones

«Imago amoris», *Sur*, n.º 163, mayo 1948, pp 58 y 59.

«Condenación de la poesía», *Sur*, n.º 164-165, junio-julio, 1948, cf. Pp. 71-86.

«Homenaje premonitorio a las lenguas», *Sur*, n.º167, septiembre de 1948, pp. 20-22

«Fragmento de los anales secretos», *Sur*, n.º 169, noviembre de 1948, pp. 38-51.

«Sobre la naturaleza del Verbo», *Sur*, n.º 177, julio, 1949, pp. 34-46.

«El viaje», *Sur*, n.º192-194, octubre-diciembre, 1950, p. 130.

«A propósito del “Canto general” de Pablo Neruda», *Sur*, n.º 198, abril, 1951, pp. 52-58.

“Chaves: un giro copernicano”, *Sur*, n.º 228, mayo-junio de 1954, pp. 27-39.

“Autorreportaje de H. A. Murena” en *La razón*, 7 de octubre de 1961.

«Héctor A. Murena, a propósito de “El sueño de la razón”», *La Buraco*, Buenos Aires, n.º 4, diciembre de 1992.

«Haroldo Conti: “Sudeste”», *Cuadernos*, n.º72, Mayo, 1963.

«*Herrschaft*», en *Urogallo*, n.º 5 y 6, octubre-noviembre-diciembre, 1970, pp. 27 y 28.

«H. A. Murena y su nueva novela», *La nación*, 26 de abril de 1970.

Los penúltimos días (1949-1959), Ed. Patricia Esteban, Pre-textos, Valencia, 2012.

«El café», *Espacio Murena*: <http://www.espaciomurena.com/?p=2849> (el 12/2/2014).

«La posición», *Papeles de Son Armadans*, n.º 73, abril, 1962, pp. 67 a 93.

«Murena o las alegrías del pesimismo», *Zona franca*, n.º51, Caracas, noviembre de 1967.

«Nietzsche y la desuniversalización del mundo», *Sur*, n.º 192-194, octubre-diciembre, 1950, pp 75-85.

«Tres variaciones», *Papeles de Son Armadans*, n.º 97, abril de 1964, Palma de Mallorca, pp. 56-78.

«Carta del Río de la Plata», *Asomante*, año XX, vol. XX, n.º 2, abril-junio, San Juan, Puerto Rico, 1964, pp. 56-61.

5.2 Estudios críticos sobre Murena

- Aínsa, Fernando, «Los buscadores del paraíso», *Anales de literatura hispanoamericana*, n.º 2-3, 1973-1974, p. 146. pp. 137-150.
- «La lascivia del infierno cotidiano», *Humboldt*, n.º46, 1971, pp. 25-28.
- Ayerbe-chaux, Reinaldo, “Aspectos de la temática de Héctor A. Murena”, *Symposium*, Syracuse, n.º 27, 1973, pp. 293-295.
- Calomarde, Nancy, *Políticas y ficciones en Sur (1945-1955). Las operaciones culturales en los contextos de «peronización»*, Universitas/Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad de Córdoba, Córdoba, 2004
- Cristófalo, Américo, “Murena, un crítico en soledad”, en Cella, Susana (direc. del volumen), *La irrupción de la crítica. Historia crítica de la literatura argentina*. Vol. 10, Emecé Editores, Buenos Aires, 1999, pp. 101-123.
- Cruz, Jorge, “H. A. Murena: su tríptico novelístico”, *Boletín de la Academia argentina de letras*, Vol. 73, n.º 299-300, 2008, págs. 1129-1136.
- «H. A. Murena en la poesía», BAAL, LXXIV, 2009, (Comunicación leída el 24 de septiembre de 2009, en la sesión 1293, pp. 885-896.
- Dellepiane, Ángela, “La novela argentina de 1950 a 1965”, *Revista Iberoamericana*, n.º 66, julio-diciembre de 1968, pp. 237-282.
- Esteban García, Patricia, *La palabra imprecisa de Héctor A. Murena en los márgenes del ensayo argentino contemporáneo*, tesis doctoral, dir. Esperanza López Parada, UCM, Madrid, 2008.
- Frugoni de Fritzsche, Teresita, Teresita, *Murena: un escritor argentino ante los problemas de su país y de su literatura*, El Imaginero, Buenos Aires, 1985.
- Godino, Rodolfo, «Instantáneas dentro de contexto», *El Jabalí*, n.º10, noviembre de 1999, Año V, p. 11. Pp. 7-34.
- Gómez, Adriana; Martínez, Margarita; Ringelheim, Juan Pablo, Introducción a *Ensayos sobre subversión seguido de El nombre secreto*, Octaedro, Barcelona, 2002.
- Guasta, Eugenio, «Vigencia de una fábula y alegoría de H. A. Murena», *Criterio*, n.º 2282, 2003. pp. 230-232.
- Lagos, María Inés, *H. A. Murena en sus ensayos y narraciones: De líder revisionista a marginado*. Santiago: Instituto Profesional del Pacífico, 1989.

- «Actualidad de H. A. Murena en *Polispuercón*, novela de la dictadura», en Minc Rose, S. (Ed.e introd), *El Cono Sur: Dinámica y dimensiones de su literatura*, *Upper Montclair, Montclair State Coll.*, 1985, pp. 113-122.
- Lojo, María Rosa, “H. A. Murena y Rodolfo Kusch: «Barbarie» como seducción o pecado”, en *Anales de literatura hispanoamericana*, n.º 21, Editorial Complutense, Madrid, 1992, pp. 415-420.
- «H. A. Murena: la búsqueda del nombre», *Cultura de la Argentina Contemporánea*, Año II, n.º 10 (nov./dic. 1985), pp. 38-40.
- Martínez Palacio, Javier, “La obra del argentino H. A. Murena (II)” en *Ínsula*, 256, marzo de 1968, pp. 4 y 10.
- Mastronardi, Carlos, «Sobre una poesía condenada», *Sur*, n.º 169, 1948, p. 54. pp. 52-61.
- Olivio Jiménez, José, “Necrología: H. A. Murena (1923-1975)”, *Revista Iberoamericana*, Pittsburgh, n.º 95, 1976, pp. 275-284.
- Piro, Guillermo, Introducción a *Visiones de Babel*, Héctor A. Murena, Fondo de Cultura Económica, México, 2002.
- Poggiese, Diego, «El proyecto de H. A. Murena: la espiral infinita», *Revista Pilquen*, año VII, n.º 8, 2006/2007.
- « “*Historia de un día*”: la realidad estallada», Bahía Blanca, República argentina, 11 al 13 de agosto de 2005.
- Stilman, Eduardo, en “La vuelta de H. A. Murena”, <http://www.fac.org.ar/6cvc/publica/ap031/stilmane.pdf>,septiembre/novi de 2009, consultado el 15/4/2012.
- Thonis, Luis, «El error de escribir. (Acerca de la poesía de Héctor A. Murena)», *Abyssinia*, Eudesa, 1999, pp 115-133.
- Vocos Lezcano, Jorge, en H. A. Murena, *Ínsula*, n.º 99, p. 195.
- Zaragoza, Cecilia, “Tres novelas de Murena”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, n.º 206, 1967, pp. 348-352.

5.3 Existencialismo y absurdo camusiano

- Aronson, Ronald, *Camus y Sartre*, trad. Juan Pérez Moreno, Universidad de Valencia, Valencia, 2006.
- Camus, Albert, *El mito de Sísifo*, trad. Esther Benítez, Alianza, Madrid, 2012.
- Heidegger, Martin, *El ser y el tiempo*, trad. José Gaos, FCE, México, 2000.

- Jaspers, Karl, *Filosofía de la existencia*, trad. Luis Rodríguez Aranda, Planeta de Agostini, Barcelona, 1984.
- Jiménez Martínez, Mauro, *Teoría y crítica de la novela existencialista*, Tesis doctoral, dir. Antonio García Berrio y Francisco Chico Rico, Universidad Complutense de Madrid, 2011
- Kierkegaard, Sören, *El concepto de la angustia*, Alianza, México D. F., 1952.
- Martínez Marzoa, Felipe, *Historia de la filosofía vol. II*, Istmo, Madrid, 1973.
- Pollman, Leo, *Sartre y Camus. Literatura de la existencia*, trad. Isidro Gómez Romero, Grados, Madrid, 1973.
- Sartre, Jean Paul, “Presentación de *Les Temps Modernes*”, *¿Qué es la literatura?*, trad. Aurora Bernárdez, Losada, Buenos Aires, 1969.
- *La náusea*, trad. Aurora Bernárdez, Alianza, Madrid, 2012.
 - *La náusea*, trad. Aurora Bernárdez, Losada, Buenos Aires, 1953.
 - *El ser y la nada: Ensayo de ontología fenomenológica*, trad. Juan Valmar, Altaya, Barcelona, 1993.
 - *El existencialismo es un humanismo*, Huascar, Buenos Aires, 1972.
- Wahl, Jean, *Historia del existencialismo*, La Pléyade, Buenos Aires, 1971.

5.4 Bibliografía general

- Adorno, Theodor, *Notas de literatura*, trad. Manuel Sacristán, Ariel, Barcelona, 1962.
- *Dialéctica del iluminismo*, trad. H. A. Murena, Sur, Buenos Aires, 1969.
 - *Minima moralia*, trad. Jorge Navarro Pérez, Akal, Madrid, 2004.
 - *Mabler*, trad. Andrés Sánchez Pascual, Península, Barcelona, 1987.
- Agamben, Giorgio, *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental*, trad. Tomás Segovia, Pre-textos, Valencia, 1995.
- *¿Qué es un dispositivo?*, trad. Mercedes Ruvituso, Anagrama, Anagraa, Barcelona, 2015.
 - *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo*, trad. Antonio Gimeno Cuspinera, Pre-Textos, Valencia, 2009.
 - *La potencia del pensamiento*, trad. Flavia Costa y Edgardo Castro, Anagrama, Barcelona, 2008.
 - *El tiempo que resta. Comentario a la Carta a los Romanos*, trad. Antonio Piñero, Trotta, Madrid, 2006.
- Alighieri, Dante, *Divina Comedia*, trad. Ángel Crespo, Planeta, Barcelona, 1990.
- Amorós, Andrés, *Introducción a la novela contemporánea*, Cátedra, Madrid, 1981

- Aranguren, José Luis, «Juegos de lenguaje en torno a la esperanza», *De ética y de moral*, Círculo de lectores, Barcelona, 1991.
- Arciniegas, Germán, *Nuestra América es un ensayo*, UNAM, www.ru.ffyl.unam.mx:8080/bitstream/10391/2997/1/53_CCLat_1979_Arciniegas.pdf (25/6/2014).
- Argullol, Rafael, *La atracción del abismo*, Acantilado, Barcelona, 2006.
- Aron, Raymond, *Estudios sociológicos*, trad. Rosendo Ferrán, Austral, Madrid, 1989.
- Asensi, Manuel, «De los usos del canon: el canon por venir y el *Lazarillo* desfigurado», *revista Signa*, n.º 18, 2009, pp. 45-68.
- Auerbach, Erich, *Mímesis*, Trad. I. Villanueva y E. Ímaz, FCE, México DF, 1983.
- Auerbach, Erich, *Mímesis*, trad. I. Villanueva y E. Ímaz, FCE, Madrid, 1989.
- Ausejo, Serafín de, *Diccionario de la Biblia*, R. P. Serafín de Ausejo, Herder, Barcelona, 1981.
- Ayala, Francisco, *Recuerdos y olvidos*, Alianza, Madrid, 1988.
- Bajtín, Mijail, *Problemas de la poética de Dostoievski*, FCE, Buenos Aires, 1993.
- *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*, trad. Julio Forcat y César Conroy, Barral, Barcelona, 1971.
 - *Teoría y estética de la novela*, trad. Helena S. Kriukva y Vicente Cazcarra, Taurus, Madrid, 1989.
- Bal, Mieke, *Teoría de la narrativa : una introducción a la narratología*, Madrid, Cátedra, 1985.
- Ballart, Pere, *Eironcía. La figuración irónica en el discurso literario moderno*, Quaderns Crema, Barcelona, 1994.
- Baquero Goyanes, Mariano, “Desorden y digresiones” en *Estructuras de la novela actual*, Madrid, Castalia, 1995.
- Barrios, Manuel, *Narrar el abismo, (ensayo sobre Nietzsche, Hölderlin, y la disolución del clasicismo)*, Pre-Textos, Valencia, 2001.
- Barthes, Roland, *El grado cero de la escritura*, trad. Nicolás Rosa, Siglo XXI, Madrid, 2005.
- Bauer, J. B., *Diccionario de teología bíblica*, trad. Daniel Ruiz Bueno, Barcelona, Herder, 1967.
- Beckett, Samuel, *Obras Escogidas*, Trad. Pere Gimferrer, Aguilar, Madrid, 1978.
- *Obra poética completa*, trad. Jenaro Talens, Hiperión, Madrid, 2002.
- Benjamin, Walter, *Ensayos escogidos*, trad. H. A. Murena, El cuenco de plata, Buenos Aires, 2010.
- *Para un crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV*, trad. Roberto Blatt, Taurus, Madrid, 1998.
- Benveniste, Emile, “De la subjetividad en el lenguaje”, *Problemas de lingüística general*, trad. Juan Almela, Siglo XXI, México, 1974.

- Berlin, Isaiah, *El mago del norte: J. G. Hamann y el origen del irracionalismo moderno*, trad., Juan Bosco Díaz-Urmeneta Muñoz, Tecnos, Madrid, 1997.
- Blanchot, Maurice, *La risa de los dioses*, trad. J. A. Doval Liz, Taurus, Madrid, 1976.
- *El espacio literario*, trad. Vicky Palang y Jorge Jenkis, Paidós, Buenos Aires, 1969.
 - *Falsos pasos*, trad. Ana Aibar Guerra, Pre-textos, Valencia, 1977.
 - *La escritura del desastre*, trad. Cristina de Peretti y Luis Ferrero Carracedo, Trotta, Madrid, 2015
- Bloch, Ernst, *El principio esperanza I*, trad. Felipe González Vicén, Trotta, Madrid, 2007.
- Bonhoeffer, Dietrich, *Resistencia y sumisión*, trad. Constantino Ruiz Garrido, Sígueme, Salamanca, 2008.
- Booth, Wayne C., *Retórica de la ironía*, trad. J. Fernández Zulaica y Aurelio Martínez Benito, Taurus, Madrid, 1989.
- Borello, Rodolfo A., *El peronismo (1943-1955) en la narrativa argentina*, Ottawa, Dovehouse Editions, 1991.
- Bourdieu, Pierre, *Las reglas del arte*, trad. Thomas Kauff, Anagrama, Barcelona, 1995.
- Bourdieu, Pierre, *Sobre el Estado. Cursos en el Collège de France (1989-1992)*, trad. Pilar González Rodríguez, Anagrama, Barcelona, 2014.
- Calvo Serraller, Francisco, *La novela del artista. Imágenes de ficción y realidad social en la formación de la identidad artística contemporánea, 1850-1850*, Mondadori, Madrid, 1990.
- Camus, Albert, *Carnets 1 (mayo 1935-febrero 1942)*, trad. Eduardo Paz Leston, Losada, Buenos Aires, 1962.
- Canterla, Cinta, «Locura, creencia y utopía en el Kant precrítico del *Ensayo sobre las enfermedades de la cabeza* a *Los sueños de un visionario*», *La cara oculta de la razón. Locura, creencia y utopía*, coord. Cinta Canterla, Servicio de Publicaciones Universidad de Cádiz, 2001.
- Casciaro, José M., «Parábola, hipérbole, Mashal en los sinópticos: una cuestión hermenéutica», *Scripta theologica* 25 (1993/19), www.dadun.unav.edu/ditstream/1071/12966/1/ST_XXV-1_01.pdf (28/10/2015) pp. 15-31.
- De Certeau, Michel, *La fábula mística*, trad. Laia Corell Aparicio, Siruela, Madrid, 2006.
- Chevalier y Gheerbrant, *Diccionario de símbolos*, trad. Manuel Silvar y Arturo Rodríguez, Herder, Barcelona, 1986.
- Cioran, Emil, *La tentación de existir*, trad. Fernando Savater, Taurus, Madrid, 1973.
- Cirlot, L., E., *Diccionario de símbolos*, Siruela, Madrid, 1997.

- Croce, Marcela, “La crítica sociológica en Adolfo Prieto” en *Políticas de la crítica. Historia de la crítica literaria en la Argentina*, Ed. Nicolás Rosa, Biblos, Buenos Aires, 1999.
- Cuddon, J. A., Deutsch, André, *A Dictionary of Literary Terms*, London, 1977.
- De Diego, José Luis, *Campo intelectual y campo literario en la Argentina (1970-1986)*, Tesis doctoral, Universidad Nacional de La Plata, 2000.
- De Man, Paul, *Visión y ceguera. Ensayos sobre la retórica de la crítica contemporánea*, Univ. de Puerto Rico, Puerto Rico, 1991.
- *Ensayos críticos 1953-1978*, Visor, Madrid, 1996.
 - *Alegorías de la lectura*, trad. Enrique Lynch, Lumen, Barcelona, 1990.
 - *La ideología estética*, trad. Manuel Asensi y Mabel Richart, Cátedra, Madrid, 1998.
 - *La resistencia a la teoría*, Visor, Madrid, 1990.
 - *La retórica del romanticismo*, trad. Julián Jiménez Hefferman, Akal, Madrid, 2007.
- Deleuze, Gilles, Parnet, Claire, *Diálogos*, trad. José Vázquez Pérez, Pre-textos, Valencia, 2004.
- Deneb, León, *Diccionario de símbolos*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2001.
- Didi-Huberman, Georges, *Atlas. ¿Cómo llevar el mundo a cuestas?* Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 26 noviembre 2010-28 marzo 2011.
- Dóležel, Ludomír, *Heterocósmica. Ficción y mundos posibles*, Arcos, Madrid, 1999.
- «Le triangle du doublé. Un champ thématique», *Poétique* 64, Seuil, Paris, Novembre, 1985.
- Durand, Gilbert, *Las estructuras antropológicas del imaginario. Introducción a la arquitepología general*, trad. Víctor Goldstein, FCE, Madrid, 2004.
- *De la mitocrítica al mitoanálisis*, trad. Alain Verjart, Anthropos, Barcelona, 1993
- Eco, Umberto, *La búsqueda de la lengua perfecta*, <http://www.uruguaypiensa.org.uy/imgnoticias/959.pdf>, cap. 17. (23/11/2013)
- Eliade, Mircea, *Herreros y alquimistas*, trad. E.T., revisión de Manuel Pérez Ledesma, Alianza, Madrid, 2009.
- Eliot, T. S., “Burt Norton”, II, *Cuatro Cuartetos*, Trad. Esteban Pujals Gesalí, Cátedra, Madrid, 1987.
- Estébanez Calderón, Demetrio, *Diccionario de términos literarios*, Alianza, Madrid, 1996.
- Fernández, Teodosio, «Lo real maravilloso de América y la literatura fantástica», *Teorías de lo fantástico*, Com. David Roas, Arco, Madrid, 2001.
- Ferrater Mora, José, *Diccionario de filosofía, vol. II*, Ariel, Barcelona, 1994.
- Filón de Alejandría, *Obras completas III*, Ed. José Pablo Martín, Trotta, Madrid, 2012.

- Fletcher, Angus, *Alegoría. Teoría de un modo simbólico*, trad. Vicente Carmona González, Akal, Madrid, 2002.
- Fornet, Jorge, (al cuidado de), *Valoración múltiple de Ricardo Piglia*, Casa de las Américas, La Habana, 2000.
- Foucault, Michel, *Historia de la locura en la época clásica*, vol. I, trad. Juan José Utrilla, Fondo de Cultura Económica, México, 1985.
- *Las palabras y las cosas*, trad. Elsa Cecilia Frost, Siglo XXI, Madrid, 1997.
 - *Entre filosofía y literatura*, trad. Miguel Morey, Paidós, Barcelona, 1999.
- Frenzel, Elizabeth, *Diccionario de motivos de la literatura universal*, trad. Manuel Albella Martín, Gredos, Madrid, 1980.
- Frye, Northrop, *Poderosas palabras. La Biblia y nuestras metáforas*, trad. Claudio López de Lamadrid, Muchnik, Barcelona, 1996.
- Gaeta, Giancarlo, «Jacob Taubes: mesianismo y fin de la historia», *Nuevas teologías políticas. Pablo de Tarse en la construcción de Occidente*, Reyes Mate y José A. Zamora (Eds.), Anthropos, Barcelona, 2006.
- Gambert, Justina, «La confession du Je occidental: *Notes d'un souterrain* de F. M. Dostoïvski et *La chute* d'A. Camus» en *Revue de Littérature comparée*, 1- 2012, pp. 25-49.
- García Méndez, Javier, «Pour une écoute bakhtiniene du roman latinoaméricain», *Études françaises*, 2011, Universidad Montreal, Printemps, 1984, pp. 101-136.
- García, Guillermo, «El otro lado de la ficción: Ciencia ficción», *Historia crítica de la literatura argentina*, vol. 10, *op. cit.*, p. 316. pp. 313-340.
- García Ponce, Juan, *La errancia sin fin: Musil, Borges, Klossowski*, Anagrama, Barcelona, 2001.
- Gayatri Chakravorty Spivak, *Revista Colombiana de Antropología*, Volumen 39, enero-diciembre 2003, pp. 297-364.
- Genette, Gerard, *Figuras III*, trad. Carlos Manzano, Lumen, Barcelona, 1989.
- *Palimpsestos*, trad. Celia Fernández Prieto, Taurus, Madrid, 1989.
- Girard, René, *El chivo expiatorio*, trad. Joaquín Jordá, Anagrama, Barcelona, 1986.
- *Literatura, mimesis y antropología*, trad. Alberto L. Beixo, Gedisa, Barcelona, 1997.
- Gnutzman, Rita, *El juguete rabioso*, Roberto Arlt, Cátedra, Madrid, 1985.
- Goic, Cedomil, *Brevísima relación de la historia de la novela hispanoamericana*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2009.
- González de Gambier, Emma, *Diccionario de términos literarios*, Síntesis, Madrid, 2001.
- Habermas, Jürgen, *El discurso filosófico de la modernidad*, trad. Manuel Jiménez Redondo, Katz Editores, Madrid, 2008.

- Hamburger, Käte, «Narración de ficción - una función narrativa (fluctuante)», <https://textoantologia.files.wordpress.com/2012/09/katc3ab-hamburher1.pdf>
- Hegel, G. W. F., *Fenomenología del espíritu*, trad. Wenceslao Roces (colaboración de Ricardo Guerra), FCE, México, 2007.
- *Lecciones sobre la filosofía de la historia universal*, trad. José Gaos, Alianza, Madrid, 1999.
- Heidegger, Martin, *Conferencias y artículos*, trad. Eustaquio Barjau, Ediciones del Serbal, Barcelona, 2001.
- Helman, Edith, *Trasmundo de Goya*, Revista de occidente, Madrid, 1963.
- Homero, *Odisea*, Fraile, Madrid, 1994.
- Horkheimer, Max, «La familia y el autoritarismo», *La familia*, trad. Jordi Solé-Tura, Península, Barcelona, 1972.
- *Crítica de la razón instrumental*, trad. Jacobo Muñoz, Trotta, Madrid, 2002.
- Husserl, Edmund, *La idea de la fenomenología*, trad. Miguel García-Baró, FCM, México, 1989.
- Infantes de Madrid, Víctor, *Las danzas de la Muerte. Génesis y desarrollo de un género medieval (siglos XII-XVII)*, Universidad de Salamanca, Salamanca, 1997.
- Ivana Rabasa, Mariel, *La escritura incesante. "Sarmiento" de Ezequiel Martínez Estrada*, Tesis presentada para la obtención del grado de Magíster en Escritura y Alfabetización, Dir. Graciela Goldchluck, Universidad Nacional de La Plata, La Plata, 2009.
- Jameson, Fredric, *Arqueologías del futuro. El deseo llamado utopía y otras aproximaciones de ciencia ficción*, trad. Cristina Piña Aldao, Akal Madrid, 2009.
- Jauss, Hans, Robert, *Experiencia estética y hermenéutica literaria: ensayos en el campo de la experiencia estética*, Trad. Jaime Siles, Taurus, Madrid, 1986.
- Josipovici, Gabriel, *Qué fue la modernidad*, trad. Gregorio Cantera, Turner, Madrid, 2012.
- Juarroz, Roberto, *Poesía vertical*, Cátedra, Madrid, 2012.
- Kafka, Franz, *Aforismos de Zürau*, trad. Claudia Cabrera, Sexto Piso, Madrid, 2005.
- *Diarios*, trad. Joan Parra y Andrés Sánchez Pascual, Mondadori, Barcelona, 2006.
- Kant, Emmanuel, *Antropología en sentido pragmático*, trad. José Gaos, Alianza, Madrid, 2004.
- Katz, Adam, "El relato postmoderno como digresión alegórica", *Quimera*, n° 237, 2003, pp. 35-40.
- Kayser, Wolfgang, *Lo grotesco: su realización en literatura y pintura*, Antonio Machado, Madrid, 2010.
- La Biblia de Jerusalén*, Desclée de Brouwer, Bilbao, 1966.
- Lacoste, Jean-Ives, (dir.), *Diccionario crítico de Teología*, trad. dirigida por Julio A. Pardos y J. Pérez de Tudela, 2007.

- Lagmanovich, David, «Los “lenguajes inventados” como recurso literario», *Lectura crítica de la literatura americana*, vol. 4, Biblioteca Ayacucho, Venezuela, 1997.
- Lagos-Pope, María Inés, «Actualidad de H. A. Murena en *Polispuerción*, novela de la dictadura», en Minc Rose, S. (ed. Et introd), *El Sono Sur: Dinámica y dimensiones de su literatura*, Upper Montclair, Monclair State Coll., 1985, pp. 113-122.
- Le Guern, Michel, *La metáfora y la metonimia*, trad. Augusto de Gálvez-Cañero y Pidal, Cátedra, Madrid, 1976.
- Levi-Gourham, André, *El hombre y la materia. (Evolución y técnica I)*, Taurus, Madrid, 1988.
- Levinas, Emmanuel, *Sobre Maurice Blanchot*, trad. José M. Cuesta Abad, Trotta, Madrid, 2000.
- López Keller, Estrella, «Distopía: otro final de la utopía», *Reis*, n.º55, 1991, pp. 7-23.
- Löwenthal, Leo y Dubiel, Helmut, *Leo Löwenthal. Una conversación autobiográfica*, trad. Josep Monter y Gustau Muñoz, Valencia, 1993.
- Löwy, Michael, *Walter Benjamin: aviso de incendio. Una lectura de las tesis «Sobre el concepto de historia»*, trad. Horacio Pons, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2002
- Lukacs, Georg, Introducción a *Teoría de la novela*, trad. Juan José Sebreli, Edhasa, Barcelona, 1971.
- Machado, Antonio, *Poesía y prosa, tomo II*, Edic. Oreste Macri, Espasa-Calpe y Fundación Antonio Machado, Madrid, 1989.
- Magris, Cluadio, *El anillo de Clarisse, Tradición y nihilismo en la literatura moderna*, trad. Pilar Esterich, Ed. Península, Barcelona, 1993
- Manchado Lozano, Josefina, «Teoría dramática de Alfonso Sastre», www.raco.cat/index.php/Caligrama/article/viewFile/66554/86282 (16/5/2014)
- Mann, Thomas, *Doctor Faustus*, trad. J. Farrñan y Mayoral, Espasa y Calpe, Barcelona, 1982.
- *Los orígenes del Doctor Faustus. La novela de una novela*, trad. Pedro Gálvez, Alianza, Madrid, 1976.
 - *La montaña mágica*, trad. Mario Verdaguer, José Janés, Barcelona, 1954.
- Marchese, Angelo, Forradella, Joaquín, *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, Barcelona, Ariel, 2000.
- Martínez Estrada, Ezequiel, «Apostilla para la relectura de Nietzsche», *Sur*, n.º192-194, octubre-diciembre, 1940.
- Martorell Campos, Francisco, «Notas sobre dominación y temporalidad en el contexto postmoderno a propósito de la distopía», *Astrolabio. Revista internacional de filosofía*, año 2012, n.º 13, . Para bibliog. 274-286.

- Marx, Karl, «Segundo manuscrito», *Manuscritos: economía y filosofía*, trad. Francisco Rubio Llorente, Alianza, Madrid, 1972.
- Mate, Reyes, *Medianoche en la historia. Comentarios a las tesis de Walter Benjamin «Sobre el concepto de historia»*, Trotta, Madrid, 2006.
- Millares Sall, Jose María, *Los párpados de la noche*, Cabildo Insular de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 1990.
- Montes-bradley, Eduardo, *Cortázar sin barba*, Debate, Barcelona, 2005.
- Nietzsche, Friedrich, *Aurora*, trad. Pedro González Blanco, José Olañeta, Barcelona, 1981.
- Noguerol Jiménez, Francisca, «El dictador argentino (Aproximación a un arquetipo narrativo)», *Phillologica Hispalensis*, n.º7, 1992, pp. 91-102.
- Ortega y Gasset, José, *El tema de nuestro tiempo*, Espasa-Calpe, Madrid, 1995.
- Ortega, Carlos, Introducción a *La gravedad y la gracia*, Simone Weil, trad. Carlos Ortega, Trotta, Madrid, 2007.
- Oviedo, José Miguel, *Historia de la literatura hispanoamericana, De Borges al presente*, tomo IV, Alianza, Madrid, 2012.
- Pascal, *Pensamientos*, trad. Xabier Zubiri, Alianza, Madrid, 2004.
- Pauls, Alan, Entrevista en programa *Los magos*, 1995, en http://www.youtube.com/watch?v=qe74OXx4qeE&feature=BFa&list=PLy6r6J99d3nYE-fjk0p2yxCG_HMADfUdV (consultado el 10/10/2012).
- Paz, Octavio, *Poemas (1935-1975)*, Seix Barral, Barcelona, 1979.
- Piglia, Ricardo, *Crítica y ficción*, Anagrama, Barcelona, 2001.
- Plata, Francisco, *La novela de artista: El Künstlerroman en la literatura española finisecular*, tesis doctoral, dir. Lily Litvak y Enrique Fierro, The University of Texas at Austin, 2009.
- Platón, *La República o El Estado*, trad. Miguel Candel, Espasa-Calpe, Madrid, 1995.
- Pozuelo-Yvancos, José M^a, *Poética de la ficción*, Síntesis, Madrid, 1993.
- *Teoría del lenguaje literario*, Cátedra, Madrid, 1989.
- Rama, Ángel, “Medio siglo de narrativa latinoamericana” en *La novela en América Latina. Panoramas 1920-1980*, Universidad Alberto Hurtado, Santiago de Chile, 2008.
- Reis, Ricardo, *Diccionario de narratología*, trad. Ana C. Lopes y Ángel Marcos de Dios, Colegio de España, Salamanca, 1996.
- Renfrew, Alastair, «Dialectics of parody», *Poetics Today*, 33:3-4 (Fall-Winter 2012), pp. 301-328.
- Rico, Francisco, *La novela picaresca y el punto de vista*, Seix Barral, Barcelona, 2000.
- Ricoeur, Paul, *Sí mismo como otro*, Siglo XXI, México, 2006.

- Rodríguez Monegal, Emir, «Carnaval/antropofagia/parodia», *Revista Iberoamericana*, n.º 108 y 109, dic. 1979, pp. 401-412.
- Rodríguez Moya, Inmaculada, «Epitalamios e himeneos. Iconografía y literatura nupcial en las cortes del Barroco», *Imago. Revista de Emblemática y Cultura Visual*, n.º 2, 2010, pp. 7-24.
- Romero, Luis Alberto, *Breve historia contemporánea de la Argentina*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 1996.
- Ruiz Pérea, Pedro, Introducción a *La fábula o «exemplario» de cómo saberse bien conducir. (Antología bilingüe)*, Edición de Miguel A. García y Juan P. Monferrer, Colección Nuevos Horizontes, n.º5, Córdoba, 2000.
- Saer, Piglia, *Diálogo*, Universidad Nacional del Litoral, Santa Fe, 1995.
- Said, Edward, *El mundo, el texto, el crítico*, trad. Ricardo García Pérez, Debolsillo, Barcelona, 2004.
- Sánchez Aguilar, Diego, introducción a *Poesía vertical*, Roberto Juarroz, Cátedra, Madrid, 2012.
- Sarduy, Severo, *Barroco*, Sudamericana, Buenos Aires, 1974.
- Sastre, Alfonso, «Tragedia y esperpento», *Anatomía del realismo*, Seix- Barral, Barcelona, 1965.
- Schleiermacher, Friedrich, *La fe cristiana*, trad. Constantino Ruiz-Garrido, Sígueme, 2013.
- Schmitt, Carl, *Teología política*, trad. Francisco Javier Conde y Jorge Navarro Pérez, Trotta, Madrid, 2009.
- Sebastián Yarza, Florencio I. (Dir.) *Diccionario de griego-español*, Ramón Sopena, Barcelona, 1972.
- Seoane, María, *Argentina. El siglo del progreso y la oscuridad (1900-2003)*, Crítica, Barcelona, 2004.
- Serra Marín, Vicente, *Soñando monstruos. Terror y delirio en la modernidad*, Plaza y Valdés, Madrid, 2011.
- Shakespeare, William, *La tempestad*, trad. Manuel Ángel Conejero Dionís-Bayer y Jenaro Talens, Cátedra, Madrid, 2010.
- Shaw Donald, L. *Nueva narrativa hispanoamericana*, Cátedra, Madrid, 1981.
- Skłodowska, Elzbieta, *La parodia en la nueva novela hispanoamericana (1969-1985)*, John Benjamin Pub., Amsterdam/Philadelphia, 1991.
- Spengler, Oswald, *La decadencia de Occidente. Bosquejo de una morfología de la historia universal*, tomo II, trad. Manuel García Morente, Espasa-Calpe, Madrid, 1925.

- Starobinski, Jean, “El filósofo acostado” en *Razones de cuerpo*, trad. Julián Mateo Ballorca, Quatro, Valladolid, 1999.
- Steiner, George, *Heidegger*, trad. Jorgue Aguilar Mora, FCE, México, 2005.
- Suárez Hernán, Carolina, *Propuestas en la narrativa fantástica del grupo sur (José Bianco, Silvina Ocampo, María Luisa Bombal y Juan Rodolfo Wilcock): la poética de la ambigüedad*, Tesis doctoral, dir. Eduardo Becerra Grande, UAM, 2009
- Tacca, Óscar, *Las voces de la novela*, Gredos, Madrid, 1982.
- Tadié, Jean-Yves, “La critique de la consciente” en *La critique littéraire au XX siècle*, Belfond, Paris, 1987.
- Thonis, Luis, «Desde la primera crónica (Acontecimiento y modos de instituir historia)», *La ballena blanca*, n.º3, diciembre, 1997.
- «Paradojas del último Sarmiento», *La Buraco*, agosto-septiembre, 1992, n.º 2.
- Tomachevski, Boris, *Teoría de la literatura*, trad. Fernando Lázaro Carreter, Akal, Madrid, 1982.
- Trías, Eugenio, *Meditación sobre el poder*, Anagrama, Barcelona, 1977.
- *Lo bello y lo siniestro*, De Bolsillo, Barcelona, 2006.
- Trilling, Lionel, *La imaginación liberal. Ensayos sobre la literatura y la sociedad*, trad. Enrique Pezzoni, Edhasa, Barcelona, 1971.
- Tzvetan, Todorov, «Definición de lo fantástico», *Teorías de lo fantástico*, Com. David Roas, Arco, Madrid, 2001.
- Valles Calatrava, José R., (dir.), *Diccionario de teoría de la narrativa*, Alhulia, Granada, 2002.
- Valle-Inclán, Ramón María, «Hablando con Valle-Inclán», entrevista de Gregorio Martínez Sierra, en *ABC*, año 24º, n.º 8095, Diciembre, 1928.
- Vázquez, María E., *Borges: imágenes, memorias, diálogos*, Monte Ávila, Caracas, 1980.
- Velarde Cañazares, Marcelo, “El polémico gran evento filosófico”, en *Página 12*, 3/4/2009, <http://www.pagina12.com.ar/diario/universidad/10-122564-2009-04-03.html> (24/4/2013).
- Villanueva, Darío, *Teorías del realismo literario*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2004.
- VV. AA., *The New Encyclopædia Britannica Volume 7*, University of Chicago, Chicago, 1990.
- VVAA, *Diccionario enciclopédico de la Biblia*, VVAA, trad. Miguel Gallart, Herder, 1993.
- Walsh, Rodolfo, *Lecturas críticas*, Tramas, Córdoba, 1995.
- Wiesel, Elie, *Celebración profética. Personajes y leyendas del antiguo Israel*, trad. María del Valle López Jalón, Sígueme, Salamanca, 2004.
- Wolin, Richard, *Los hijos de Heidegger*, trad. María Cóndor Orduña, Cátedra, Madrid, 2003.

Zambrano, María, *El hombre y lo divino*, FCE, México, 2007.

Zuluaga, Conrado, *Novelas de dictador, dictadores de novela*, Carlos Valencia, Bogotá, 1979.