

ARTÍCULOS

ARCHIVO Y TESTIMONIO.
***CAÍNA MUERTE* DE H. A. MURENA**
ARCHIVE AND TESTIMONY.
H. A. MURENA'S *CAÍNA MUERTE*

Daniel Santana Hernández

Universidad del País Vasco

Doctor en Literatura Comparada, Universidad del País Vasco; en la actualidad, profesor de Educación Secundaria. En la línea de investigación relacionada con la literatura rioplatense, ha publicado "La redención en la novelística de H. A. Murena" en Anales de literatura hispanoamericana 46, 2017.
Contacto: dasandez77@gmail.com.

RESUMEN

PALABRAS CLAVE

Crónica
 Archivo
 Grabación
 Testigo
 Traición

En el presente trabajo analizamos una de las últimas novelas de H. A. Murena donde la aparente parodia grotesca y el tono distópico de un mundo vuelto al revés resultan de una torsión, también carnavalesca, de la noción de archivo. El ente narrador como archivo sonoro y garante de una historia (o de la Historia) refleja desde el tópico de la traición y desde la noción de testimonio una vida imposibilitada para contar. Se revisa buena parte del resto de la obra de Murena para fundamentar nuestra tesis: en dicho autor, la palabra escrita (y archivada) no garantiza verdad alguna, esta radicaría antes o más allá del verbo, en el silencio que, no obstante, debe nombrarse. Así lo escribe al final de la novela analizada

ABSTRACT

ABSTRACT

Chronicle
 File
 Record
 Witness
 Treachery

This paper works on the one of the last novels by H. A. Murena. It seems that the parody of the world with grotesque manners and the dystopia could follow a kind of meaning of "file". Narrator works as a record machine, and at the same time has the power to build the world that she tells. We take into account topics like treachery and witness. Reviewing the other books of Murena we will base our thesis: the writing (and the file) it is not warranty of true. The true is before or after the word, in the silence, which it is necessary to name. That is the end of Caína muerte.

Fecha de envío: 14/08/2018

Fecha de aceptación: 02/05/2019

Trataremos una de las siete novelas del escritor argentino Héctor A. Murena (1923-1975) considerándola como un capítulo más en una producción polígrafa que en sus distintos géneros mantiene una sólida coherencia. Pero ¿cuál es el vector que proyecta esta obra narrativa hacia un lugar específico? En *Caína muerte*,¹ publicada en 1971, el narrador se presenta como una grabación. Murena usa esta estrategia para plantear qué valor cobra el verbo desde su fijación, es decir, como archivo; pero archivo que, haciendo de diégesis, a su vez crea un mundo; archivo que incluso se permite dudar de la información almacenada que narra, delegando en otra instancia que siempre desconoceremos la autoría del relato mismo. En estas páginas demostramos la intención del escritor de cuestionar la inviolabilidad del archivo como garante de verdad del hecho histórico (del acontecimiento escrito); la palabra archivada, valorada como testimonio, debe analizarse con igual énfasis que la palabra cotidiana, dicha sin registrar.

El libro en cuestión suma otro episodio a la personal descripción del apocalipsis de Murena, tercera entrega de una tetralogía bautizada como “El sueño de la razón”. 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. Invita 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 universo (Murena, 2002: 143).

El mismo año de publicación de esta novela sale al mercado el ensayo *La cárcel de la mente* y el libro de relatos *El coronel de caballería y otros cuentos*, textos con una marcada impronta de revelación fatal.

¹ Manejamos la edición incluida en *Visiones de Babel*, compilación de escritos de diversa índole. Así cuando nos refiramos a *Caína muerte* será Murena, 2002a. Si extraemos referencias del ensayo *La cárcel de la mente* (incluido también en *Visiones de Babel*) veremos Murena, 2002b.

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. Según el argentino, 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.²

En suma, y volviendo a la novela, pareciera que un cronista de la Antigüedad se reencarnase en un artefacto generador de vidas, un artefacto no obstante con la narración grabada, archivada. Veremos cómo esta voz que se presenta como (o se inculpa de) archivista o cronista cumple a la vez el papel de testigo de vidas con poca fortuna como la del protagonista, perfil rescatado de la vieja picaresca. El libro fue escrito con rima y en prosa, y la narradora (cronista, archivista y poeta) guarda la misma simultaneidad ejemplar del género de narrador que traza Walter Benjamin ("aún me remonto a la esencia de las historias y vuelo, por aquello llamado honestidad o vocación o cretinismo concentrado" [Murena, 2002: 47, cursivas nuestras]). La escritura de la historia derivará desde la epopeya a la narración y la novela debido, dice Benjamin, a la indiferencia creativa de las distintas formas épicas (Benjamin, 1998: 115). 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 máquina que narra, una tercera especie que lidia en el conflicto entre ellos y nosotros.

El argumento es el siguiente: Conchita es el nombre que se da a sí misma la máquina que narra la historia de las desventuras de José Mediocre, alias Quequé. José ha pasado por la cadena de ocupaciones que todo pícaro 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 de su pueblo y 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

² Este artículo continúa una serie de trabajos que ya he publicado donde ahondo en otros aspectos anejos a los tratados aquí. Los artículos son los siguientes: "La redención en la novelística de H. A. Murena", *Anales de literatura hispanoamericana*, núm. 46, 2017, pp. 391-406; "La voz y el dominio. Revolución en Polispuercón de H. A. Murena", *Telar: Revista del Instituto Interdisciplinario de Estudios Latinoamericanos*, núm. 21, 2018, pp. 177-196; y "Saber y verdad de *Foliosofía*. Sobre la novela póstuma de H. A. Murena", *Badebec*, vol 8, núm. 16, marzo 2019, pp. 26-47.

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; un ciudadano 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.

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" (Murena, 2002a: 48). 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 trabajaba (Murena, 2002a: 52).

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 bolsillo (Murena, 2002a: 52). 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 costados (Murena, 2002a: 57), creyendo mejorar la ciudad según sus ideas tecnócratas. Lo oscuro, que se extiende a medida que desciende sin encontrar un final, es constante en *Caína muerte*; se usa desmesuradamente la analogía desde una óptica desquiciada por literal ("a nadie podía gustarle que estuvieran todo el día hurgándole en aquel agujero" (Murena, 2002a: 53), 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 escoba: "¿No será acaso un pozo/ el fundamento de todo?/ ¿No será todo un pozo?"³ 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 fundación (Sánchez, 2012: 34).

La falta de fundamento conlleva la inestabilidad radical de las identidades que ya hemos visto en los apartados precedentes. La ins-

³ 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 las palabras de Octavio Paz que cita Diego Sánchez: "La muerte de Dios encuentra el abismo como fundamento" (Sánchez, 2012: 33).

tancia 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, Mijaíl 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 tiempo (Bajtín, 1989: 264, 265). En las narraciones con escenas de metamorfosis es necesaria una noción de perfección estable, de identidad primigenia, más 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 (Bajtín, 1989: 266).

Nosotros

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 aprendiz. La confusión del nuevo estado relata la narradora, lleva a revivir el horror de la "noche primordial" (Murena, 2002a: 77), 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" (Murena, 2002a: 77). 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 al lenguaje fijado en forma de ley o de historia. 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 lo natural) significa la historia misma de la dominación del hombre por el hombre. La razón vuelve el aguijón hacia su pro-

pio generador, "Tan generoso fue el bípedo con el cuadrúpedo en el enseñar que al perro no le faltaba más que hablar para ser humano" (Murena, 2002a: 79), y, en la pelea que se prolonga durante horas, Quequé exhausto percibe que el perro con sus mordiscos le ha inculcado el principio canino del reflejo condicionado, regla que el humano reconoce como propia de la pedagogía de su especie (Murena, 2002a: 78). Tustús, el perro, 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 fuerza (79). 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 totalidad (Murena, 2002b: 354).

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 histórico. 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 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 perros. Y todos los perros son como uno.

El novelista ofrece en *Caina 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 la trilogía novelística "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 mar-

xismo, por ejemplo, sería para Murena una corriente teórica que ingenuamente persigue "desembarazarse de «la grotesca melodía pétrea hegeliana» (Marx), para alcanzar otra vez con su luz al hombre, al hombre concreto, sujeto de la historia" (Murena, 2002b: 352), pero 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 animalésca 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 reemplazó (Murena, 2002b: 354).

Con la instauración de un perpetuo actuar sin verbos que especifiquen la acción se restablece la pureza del Origen. 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 hombres (Horkheimer, 2002: 124). 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 este modo, los orígenes de la primera persona que articula la acción son inseparables al nacimiento de los privilegios de casta y a las diferencias entre conquistador y conquistado.

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 paraíso?(Murena, 2002a: 76). Horkheimer se concentra en

las mutaciones relacionadas con el dominio cuando el dominador pasa del uso de la violencia brutal a un carácter más espiritual (Horkheimer, 2002: 125, 126). *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 cotidiana (Horkheimer, 2002: 126).

La relación entre el sujeto y la naturaleza es tiránica, escribe Horkheimer (128). 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.

Ellos

Si volvemos a la escena en que el perro adiestra a su nuevo servidor Quequé con mordiscos de castigo siguiendo las técnicas de Pávlov, 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! (Murena, 2002a: 78)

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 segundo (Adorno y Horkheimer, 1969: 288). 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” (Murena, 2002a: 288). 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 encubriéndola (Murena, 2002b: 223). Podemos discernir en dos momentos dibujados por la 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? (Murena, 2002a: 47)

El otro, a continuación, cuando la narradora interrumpe 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 misma confiesa, arriesgándose a traicionar "lo real". El primer párrafo de la novela cimenta 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.

La traición

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 hermanos.⁴ La muerte es acusada de traidora desde el título de la obra "por no hacer su nada anonadante" (Murena, 2002a: 47), y desde dicha traición se abre la posibilidad de la rebelión canina 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, por una parte, lo opuesto al anonadamiento; por otra, insufla conciencia al ser humano como diferente al resto de la Creación. La versión del Génesis dada por *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" (Murena, 1961: 161), 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

⁴ Murena recurre 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.

tal es fruto de una traición, la nada ha creado al hombre (Murena, 1961: 163).

El cainismo inaugurado por el perro de Quequé 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 consciencia de sí se limita a deseos de objetos, siendo cosificado por estos (Kojève, s/f). 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 testafarro (Murena, 2002a: 77).

Al presentar el pacto como "boleto" convierte en irónico el epíteto "solemne" y en frágil lo acordado.⁵ 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, la Muerte ha sido "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 a cada uno la tara personal que se desarrollará en "embrollo existencial" (Murena, 2002a: 69). Esta Muerte, cuya traición original han olvidado, les cuida y anima a la alegría, por lo cual algunos la llaman vida y amor y suerte. Pero si esta Muerte era hasta culta, un día se vuelve ignorante, loca y arrogante, se pre-

⁵ En el DRAE, "boleto" puede tener el sentido de "mentira" en Argentina y Paraguay

senta sin consentimiento a todas horas llevándose, como culmen de su traición, tanto a niños sanos como a cadáveres enterrados. 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.

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 regenere.⁶ 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" (Murena, 1961: 163) 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 (no deviene) solo por el hiato que marca un vacío, sino en tanto se desvive por traicionarse dibujando el trazo desaparecido.⁷

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 animal (Adorno, 1987: 26).⁸ En

⁶ En su primera novela, *La fatalidad de los cuerpos* (1955), Hussey, el empleado traidor, juega un relevante papel en la trama; Sertia, el protagonista, 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" (Murena, 1975: 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 (García Ponce, 2001: 53).

⁷ "Pobre dialéctica", llamó Kafka 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" (Kafka, 2006: 480).

⁸ 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

la Sinfonía nro. 3 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, dando fundamento a las sentencias de Murena añade que, justamente, como animales, se vería la humanidad a sí misma desde el punto de vista de la redención (Adorno, 1987: 55).

El origen del mundo

Desde que la instancia narradora se identifica denuncia su carácter de traidora al lector, 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 esculpido y punzantes", sería imposible el hecho mismo de contar. En este 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 archivista 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 modo (Murena, 2002a: 47).

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 (Murena, 2002a: 47) 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 ex-

hay en esa oclusión" (Adorno, 1987: 25). En la "occlusión", añadimos, late una connotación negativa, de presión sobre una magma que puede derramarse si encuentra fisuras en la superficie.

clamación de uno de los personajes, irremediablemente 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 archivista periodista, quien te conducirá por la historia sin peligros de empacho, contusión o polución, pues esta historia se las trae, uc uc uc" (Murena, 2002a: 47). 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:

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 Final (Benjamin, 1968: 60).

El narrador anticipa el Juicio Final cuando lo narra integralmente, cuidando al máximo de no saltarse los acontecimientos aparentemente ínfimos relativos a los humanos tratados como irrelevantes en la sociedad (Löwy, 2002: 63), y remontándose a la esencia de las historias.

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 que, para Benjamin, cronista es todo aquel que anticipa el Juicio Final, y señala al escritor ruso Nikolái S. Leskov o a Franz Kafka. 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 oscuro a manos del lector, "más negro que el culo del carbonero sulfurado" (Murena, 2002: 47), por la ausencia de la luz propia del narrador, y como un trasero 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" (47).

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 Narrar.⁹

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 cargaron (Murena, 2002a: 50).

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 necesario 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" [Murena, 2002a: 50]) hasta un aparato artificial donde se ha grabado esa narración como la crónica que informa de lo real. El narrador en todos los

⁹ 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, 1989: 709-711).

casos es el demiurgo de un nuevo mundo, donde sujetos y objetos se despliegan a partir del cogito del creador.¹⁰

En *Caína muerta*, el origen del mundo sugiere un 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 representado (Serra Marín, 2011: 36). Un razonamiento sobre el *cogito* cartesiano ayuda a entender mejor este hábito 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” (Murena, 2002a: 40). 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” (Murena, 2002a: 44), 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? 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 apostilla “¿A qué remite la metáfora y ficción del yo?” (Murena, 2002a: 48).¹¹ Sea el dogma una máquina o dios, en *Caína muerta* Conchita es origen del mundo

¹⁰ “¿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” (Martin Lutero en Schleiermacher, 2013: 181).

¹¹ Oswald Spengler, lectura mencionada por Murena en su ensayística, 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” (Spengler, 1925: 246, 247 [Cursivas de Spengler]).

donde viven José Mediocre y sus vecinos.¹² 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 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 hacer un alto. Ec. Y te pido perdón. Ec Ec" (Murena, 2002a: 50); "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" (58); "Triiin triiin triiin. Despierta lector, dormido. Que aquí empieza a cumplir su función el capítulo número dos de la historia que Conchita te contaba" (58); "¿Oíste lector querido?" (60).

¿Es preocupación por el lector o servidumbre hacia él? Ciertamente 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 (Ricoeur, 2006: 160). 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 mismo (Agamben, 2009: 122), 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 testigo (Agamben, 2009: 127).

Que el testigo testimonia por delegación significa que quien testimonia sobre el hombre es el no-hombre (la Máquina en nuestra no-

¹² "Concha", en una de sus acepciones: "(vulg. malson. Arg., Chile, Perú y Ur., coño), parte externa del aparato genital femenino" (DRAE en línea).

vela, 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” (Agamben, 2009: 126). 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 al desmentirse en cuanto a las categorías con las que se nombra; por lo demás, 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) (Agamben, 2009: 126).

Según el trabajo arqueológico de Giorgio Agamben (2009) 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” (15); 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 fe (25, 26). Pero el término griego también significa “recordar”, el superviviente no puede no recordar (26). 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.

De la jauría

En 1961 Murena emprende la tarea con el ensayo *Homo atomicus* de definir y analizar el estereotipo de individuo que se gesta en la segunda mitad del siglo XX, donde 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 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 profecía (Murena, 1961: 39, 40). 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 deformado” (Horkheimer, 2002: 132, 133).

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 la novela inmediatamente anterior *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 empresa (Martorell, 2012: 275). 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 mundo. 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 desnaturalizado (Martorell, 2012: 276), 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, 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 (Jameson, 2009: 9). 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 una larga serie de 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 futuro (Jameson, 2009: 214), 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 *Caina muerta* encontramos dos momentos 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 no se decide por un flanco positivo ni 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 acontecimientos, por ejemplo, la escena en la que Quequé decide esperar a la Muerte acostado (Murena, 2002: 72). Extraigamos de este momento toda su reflexividad, no otorgándole, pues, valor positivo, sino también el negativo para desacreditar y desmitificar y, así, negar su alternativa; es decir, no va a buscar (a) la muerte, la espera. Quequé Mediocre sucumbe ante la desmesura de los cambios a su alrededor (hasta la narradora los valora cual "un poquitín raritos", o "fenómenos fenomenales" [60]). 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?" (72).

Conclusión: 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 (pithecanthropus, homo sapiens, homo moeuses, 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 interdependencia (Murena, 1961: 253, 254).

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 nada (Murena, 1961: 257). 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. 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" (Murena, 2002a: 144). 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 animales (Murena, 2002a: 17). Por eso cuando la revolución canina se ha consumado y los hombres viven sometidos, José anhela su pasado (y las crónicas que los custodian), aunque infernal, humano.

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, libre del peso de la memoria o sin el privilegio de poseer registros del pasado.

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 pureza.¹³ 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" (Murena, 2002a: 142) 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 ya.¹⁴ Con velocidad la narración desaparece,

¹³ 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, piénsese en la Guerra de los Cien Años, la Peste Negra o el Cisma de la Iglesia de Occidente (Infantes De Madrid, 1997: 23).

¹⁴ 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

(“¡Entre muecas de dolor saltaban y se retorcían en la hoguera gigantesca [...]!” [Murena, 2002a: 144]). Cada línea es un paso al canto sin palabras, a la lengua en verso y sin lenguaje manada del fuego.

Recordemos el *entre* del que habla Giorgio Agamben: hay un lugar entre la creación y la transmisión elaborada de una realidad otra, una zona en la difusa entidad de quien nunca crea 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, cualquier hablante como archivista, o como archivo– 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 eeentan?” Y encrucijadas de la existencia a Mediocre no le habían faltado, considerando que había nacido justamente con destino de asaltante de encrucijadas (Murena, 2002: 48).

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” (Ricoeur, 2006: 162), tal es la función de Conchita.

BIBLIOGRAFÍA

- ADORNO, THEODOR y MAX HORKHEIMER. *Dialéctica del iluminismo* (H. A. Murena, trad.). Buenos Aires: Sur, 1969.
- . *Mabler* (A. Sánchez Pascual, trad.). Barcelona: Península, 1987.

genérica de la ejecución, cuyo objetivo era lograr una intensidad bien marcada” (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, 1987: 42).

- AGAMBEN, GIORGIO. *Lo que queda de Auschwitz: El archivo y el testigo* (A. Gimeno Cuspiñera, trad.). Valencia: Pre-Textos, 2009.
- BAJTÍN, MIJAÍL. *Teoría y estética de la novela* (H. S. Kriukva y V. Cazcarra, trad.). Madrid: Taurus, 1989.
- BENJAMIN, WALTER. "Sobre el concepto de historia" (Tesis III), *Ensayos escogidos* (H. A. Murena, trad.). Buenos Aires: El cuenco de plata, 2010.
- . "Para una crítica de la violencia y otros ensayos", *Iluminaciones IV* R. Blatt, trad.). Madrid: Taurus, 1998.
- GARCÍA PONCE, JUAN. *La errancia sin fin: Musil, Borges, Klossowski*. Barcelona: Anagrama, 2001.
- HORKHEIMER, MAX. *Crítica de la razón instrumental* (J. Muñoz, trad.). Madrid: Trotta, 2002.
- INFANTES DE MADRID, VÍCTOR. *Las danzas de la Muerte. Génesis y desarrollo de un género medieval (siglos XII-XVII)*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1997.
- JAMESON, FREDRIC. *Arqueologías del futuro. El deseo llamado utopía y otras aproximaciones de ciencia ficción* (C. Piña Aldao, trad.). Madrid: Akal, 2009.
- KAFKA, FRANZ. *Diarios* (J. Parra y A. Sánchez Pascual, trad.). Barcelona: Mondadori, 2006.
- KOJÈVE, ALEXANDRE. "La dialéctica amo esclavo" (J. J. Sebreli, trad.). Disponible en línea:
<www.indominio.net/etcetera/PUBLICACIONES/minimas/62_Kojeve.pdf>.
Fecha de consulta: 10/1/2016.
- LÖWY, MICHAEL. *Walter Benjamin: aviso de incendio. Una lectura de las tesis "Sobre el concepto de historia"* (H. Pons, trad.). Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2002.
- MACHADO, ANTONIO. *Poesía y prosa, tomo II*. Madrid: Oreste Macri, Espasa-Calpe y Fundación Antonio Machado, 1989.
- MARTORELL CAMPOS, FRANCISCO. "Notas sobre dominación y temporalidad en el contexto postmoderno a propósito de la distopía", *Astrolabio. Revista internacional de filosofía*, núm. 13, 2012.
- MURENA H. A. *Caína muerta*, en *Visiones de Babel*. México: Fondo de Cultura Económica, 2002a.
- . *La cárcel de la mente*, en *Visiones de Babel*. México: Fondo de Cultura Económica, 2002b.
- . *La fatalidad de los cuerpos*. Caracas: Monte Ávila Editores, [1955].1975.
- . *El pecado original de América*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, [1954] 2006.
- . *Homo Atomicus*. Buenos Aires: Sur, 1961.
- RICOEUR, PAUL. *Sí mismo como otro*. México: Siglo XXI, 2006.
- SÁNCHEZ AGUILAR, DIEGO. Introducción a *Poesía vertical* de Roberto Juarroz, Madrid: Cátedra, 2012.
- SANTANA HERNÁNDEZ, DANIEL. "La redención en la novelística de H. A. Murena", *Anales de literatura hispanoamericana*, núm. 46, 2017.

- . "La voz y el dominio. Revolución en Polispuercón de H. A. Murena", *Telar: Revista del Instituto Interdisciplinario de Estudios Latinoamericanos*, núm. 21, 2018.
- . "Saber y verdad de *Folisoña*. Sobre la novela póstuma de H. A. Murena", *Badebec*, vol. 8, núm. 16, marzo 2019.
- SCHLEIERMACHER, FRIEDRICH. *La fe cristiana* (C. Ruiz-Garrido, trad.). Salamanca: Sí-gueme, 2013.
- SERRA MARÍN, VICENTE. *Soñando monstruos. Terror y delirio en la modernidad*. Madrid: Plaza y Valdés, 2011.
- SPENGLER, OSWALD. *La decadencia de Occidente. Bosquejo de una morfología de la historia uni-versal, tomo II* (M. García Morente, trad.). Madrid: Espasa-Calpe, 1925.