

LEONORA DJAMENT

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES

*EL ENSAYO COMO FORMA:
POSIBILIDADES DE UNA CRÍTICA NEGATIVA EN MURENA*

Las lecturas de los textos de Héctor A. Murena en clave espiritualista o telúrica son un lugar común en la crítica argentina desde siempre. Este encasillamiento, claramente reduccionista, le significó volverse inaudible, excéntrico, irritante, para sus contemporáneos. En algunas de las relecturas más o menos recientes que se han hecho de su obra se insiste con frecuencia en la influencia y los puntos en común de Walter Benjamin con Murena, no sólo a partir de la tarea de traductor de ambos sino también a partir de una concepción mística o mesiánica del lenguaje y el arte. (La cita de Héctor Schmucler, "Murena repitió a Benjamin en América",¹ es ya prácticamente un leitmotiv de esta última crítica murenista.)

En dos trabajos anteriores intenté mostrar ciertas influencias que llamé "frankfurtianas" y "materialistas" en los textos de Héctor A. Murena y, al mismo tiempo, una tensión constitutivamente irresoluble entre su costado espiritualista y su costado materialista. Sin embargo, creo que está pendiente todavía releer especialmente los últimos libros publicados por Murena (*Homo atomicus*, *El nombre secreto* y *La metáfora y lo sagrado*) a la luz de la teoría negativa de Theodor Adorno, para señalar operaciones y protocolos de los textos de Murena y, así, ampliar la legibilidad de sus textos.

¹ Schmucler, Héctor: "H.A. Murena", en *La caja*, Nº 10, nov-dic 1994.

Si los años sesenta se caracterizan en la Argentina por el surgimiento de lo que se llamó la “nueva izquierda argentina”, a partir de la incorporación oxigenante al debate cultural y político de los textos de Gramsci, Althusser y del estructuralismo, entre otros, no es menos cierto que las categorías de totalidad, modelo y sistema seguían siendo una premisa metodológica para conocer la verdad a partir “de respuestas contundentes y totalizadoras” que “visualizar(an) el proceso global para entender los fenómenos particulares”².

Ahora bien: ya en 1963³, Murena revisa productivamente estas categorías citando a Adorno y su crítica a la frase de Hegel “*La totalidad es lo falso*”. Murena sostiene que el concepto de totalidad no puede estar divorciado de lo particular. Sin embargo, para Murena, tanto el existencialismo como el marxismo fueron los dos caminos por los que se intentó sin éxito retornar a lo particular histórico y a la subjetividad personal (“al hombre como sujeto de la historia”), pues ambos olvidaron las mediaciones necesarias y constitutivas del hombre con la sociedad.

Como contrapunto, entonces, a estas categorías y modos de conocimiento, Murena propone desde el prólogo de *Homo Atomicus* un “método asistemático”, que no reduzca la posibilidad de conocimiento a la mismidad y a la armonía del sistema, pero tampoco que se olvide de las mediaciones constitutivas de toda cultura. Así, Murena produce a lo largo de sus ensayos una crítica incómoda, desconcertante o ilegible, a partir de ciertas operaciones y protocolos de sus ensayos —que intentaremos analizar— que lo vuelven molesto e irritante. Podemos decir, de un modo muy general, que Murena aprovecha o transforma cierto ser americano que observa en sus primeros años de ensayista en una estrategia intelectual discursiva: si no hay certezas en la fundación y en las tierras de América (cfr. *El pecado original de América*), ese señalamiento ontológico se vuelve operación irreverente de lectura: leer desprejuiciadamente, haciendo un uso heterogéneo (pero por sobre todo *propio*) de las teorías europeas que encuentra. (Del mismo modo en que Borges proponía provocativamente apropiarse en tanto tradición de toda la cultura universal desde estas orillas.)

Lo que caracteriza la política del ensayo en Murena es la capacidad de subvertir permanentemente el “sistema” o frustrar la intención de

² Terán, O.: *Nuestros años sesenta*, Bs. As., Ed. El cielo por asalto, 1993, pág 65.

³ Murena, H.A.: “El primado de lo cotidiano” en *El nombre secreto*, Venezuela, Monte Avila, 1969, pág 67.

“totalidad”. ¿Cómo se realiza esto?: pensando a partir de disconti-nuidades, haciendo un uso ecléctico de los marcos teóricos (materialismo frankfurtiano, espiritualismo telúrico, romanticismo alemán, una dosis de Sartre). Esto no define una simple suma de paradigmas, sino una operación del crítico sobre el campo intelectual. Así, Murena se desplaza permanentemente: no *situarse*—en todas las acepciones de la palabra— es la consigna. Esto implica construir y deconstruir permanentemente el escenario desde el que uno escribe, elegir qué se traduce, con quién se dialoga (Frankfurt, Blanchot o Bajtin) y de qué modo específico se importan teorías, para diseñar, así, una estrategia de vanguardia que se aparte de la discusión imperante generalizada y los términos en los que ésta se produce.

Si bien Murena se refiere vagamente al hombre de letras tanto para hablar del escritor de ficción como del ensayista y pareciera no haber ninguna especificidad entre géneros, podríamos arriesgar una diferencia entre ambos. Así como para Adorno el ensayo trabaja con conceptos y aspira a conocer una verdad y la obra de arte trabaja con materiales y no tiene función; para Murena, podemos imaginar, la diferencia se produce de un modo bastante similar: el *escritor* trabaja a partir del “*desconformismo*”, “a partir de la convicción de que las cosas son inmodificables y que el artista actúa no para lograr algún progreso sino por la necesidad de *mostrar una nueva visión de las cosas* y terminar provocando algún cambio”; mientras que el *ensayista* tiene como tarea específica “la toma de conciencia y la ejecución de la dialéctica subversiva del espíritu”⁴. El ensayo tendría un deber ser y una vocación de acción más acentuada y un poco menos mediada que la ficción (sin implicar por esto que la mediación desaparece).

¿Cuáles son los modos de intervención del intelectual, entonces? ¿Cómo se relacionan praxis política y praxis estética? Pareciera ser que en la Argentina, entre los años 50 y 70, las opciones fueron siempre o bien optar por el idealismo elitista de los miembros de la revista *Sur*⁵, o bien un compromiso o acción directa del escritor (al modo de los sartreanos contornistas o de los que enarbolaron lo que Jorge Panesi denominó el “discurso de la dependencia” a principios de los 70).

⁴ Murena, H.A.: *Ensayos sobre subversión*, Bs. As., Sur, 1962, pág 10.

⁵ Sujeto como soporte de una conciencia individual privilegiada, organizadora de las ideas, las intenciones y los discursos.

Así, en oposición a aquellos intelectuales que han decidido abrazar la lucha no mediada o directa, Murena exacerba su desplazamiento, postulando un compromiso negativo o *descompromiso* (*desengage-ment*) con la totalidad de las organizaciones e instituciones sociales. Con una desconfianza hacia las instituciones en general, Murena recuerda constantemente el carácter de mediación de la cultura. Y, lo que es más, esta mediación es concebida de un modo positivo, en el sentido de que la mediación, igual que para Adorno, forma parte del objeto y no es algo que se encuentra *entre* éste y el sujeto. Por eso Murena se enfrenta silenciosamente a todos aquellos intelectuales y militantes que intentan eliminar las distancias propias de cualquier acción social, política o cultural. Y esto se observa muy puntualmente en la aproximación de Murena a los textos. Así, de un modo bastante adorniano, se trata de no resolver las contradicciones o tensiones que surgen en la sociedad o en los textos sino exacerbarlas y acentuarlas: “En la lectura de un libro —dice Murena— el lector olvida las tensiones del mundo que fluye junto a él, pero para reencontrarlas aclaradas y agudizadas en el texto”.⁶ La sociedad, observamos, no aparece tematizada o reflejada, sino que aparece inmanentemente en la obra de arte. Pero la obra no critica a la sociedad abierta o positivamente sino que hace una “crítica muda”, produce una crítica negativa de la sociedad. Por eso, al igual que para Adorno, el debate social es un debate estético dentro de la obra (y la discusión con la sociedad sólo puede ser, como decíamos, mediada). Así, del mismo modo que para Adorno, la instancia crítica de la obra es una instancia formal (por eso la insistencia en el trabajo a partir de metáforas y contradicciones en Murena). Y este es un punto clave para contraponer una concepción del arte y el lenguaje que discuta con el arte comprometido de Sartre.

A esta altura ya podemos afirmar que Murena no opone un sujeto del conocimiento a un objeto exterior o anterior que deber ser nominado y categorizado. El único modo de conocer es por el tacto⁷, del mismo modo que para Adorno “escribe ensayísticamente el que compone experimentando, el que vuelve y revuelve, interroga, palpa, examina, atraviesa su objeto con la reflexión”. “El tacto particular de quien escribe —para Murena— reside en la invención de metáforas”. Si el ensayo es una

⁶ Murena, H.A.: “El primado de lo cotidiano”, op. cit.

⁷ Murena, H.A.: *La metáfora y lo sagrado*, Bs. As., Tiempo Nuevo, 1973, pág. 9.

forma de conocimiento, se conoce por medio de la invención de metáforas, no por conceptos prefijados por la ciencia o la filosofía. Estas metáforas, al modo del collage de Benjamin, rompen las asociaciones comunes de los conceptos o el vínculo preestablecido entre objetos y conceptos para repensarlos. Como apunta Murena: “toda palabra es metafórica, abarca más o menos mundo que lo que la convención supone que abarca”⁸.

Resulta interesante pensar este modo de concepción de las metáforas en relación con las *constelaciones* de Adorno. Para éste, se trata de conocer no por un concepto –que reduce el objeto a lo mismo– sino por un conjunto, una constelación de conceptos y, así, abrir el objeto a una comprensión plural y heterogénea. Dice Adorno: “El pensamiento teórico rodea en forma de constelación al concepto que quiere abrir, esperando que salte de golpe un poco como la cerradura de una refinada caja fuerte: no con una sola llave o con un solo número sino gracias a una combinación de números”.

Podemos ya introducir una nueva diferencia entre la poesía y el ensayo. Para Murena la obra de arte y el ensayo trabajan con un mismo protocolo que produce operaciones diferentes: ambos trabajan a partir de la “metáfora” (tal como la hemos descrito), pero para Murena el arte produce fundamentalmente a partir de las palabras (“muestran lo otro de lo mismo”), mientras que el ensayo (aunque Murena no lo diga explícitamente) produce un resultado parecido pero llevando al extremo los razonamientos, a partir de una mostración del modo de pensar (más que una demostración).

Y este llevar al extremo los razonamientos es lo que vuelve sus textos irritantes y provocativos. Murena propone casi programáticamente: “presentar metáforas... apoyadas en términos históricos de elección discutible”⁹, “este temperamento es responsable de algunos defectos que el lector hallará sin tardanza en el libro: repeticiones, contradicciones aparentes entre lo que se dice en una página y otra. (...) Y, como autor, está persuadido de que la misión de los autores, más que la de tiranos que dentro del espacio impreso que ocupan procuran hipnotizar y maniatar al lector, debe consistir en *provocar* a éste a que piense por sí, aunque sea a costa de las

⁸ Op. cit., pág. 60.

⁹ Murena, H.A.: *Homo atomicus*, Bs As, Sur, 1961, pág 12.

disensiones. Por lo menos, lectores capaces de disentir son los únicos que busca el autor de este libro”.

Contradicción y provocación. Provocación por la contradicción. Nuevamente, como en la obra de arte, se trata de no resolver las contradicciones o tensiones de la sociedad que aparecen en el texto y, en cambio, se llevan al extremo los razonamientos. Si la realidad es contradictoria, si —como señaló Adorno— en el ensayo el *ordo idearum* no coincide con el *ordo rerum*, el ensayo de Murena sólo puede avanzar a partir de la contradicción y la tensión expositiva. Por eso, el ensayo de Murena adquiere un absoluto y radical dinamismo producto “de la tensión entre la exposición y lo expuesto”, lo cual produce, como resultado, un “campo de fuerzas” donde los elementos entran en tensión entre sí.

Por eso, es frecuente que Murena comience un artículo afirmando una idea (“El arte es el alma de una era”) sólo para luego terminar cuestionándolo (“¿es el arte el alma de una era?”¹⁰). Otras veces, frente a la disyunción planteada (“¿Romaticismo o clasicismo? ¿Arte o santidad? ¿Babel o Pentecostés?”) opta por la conjunción (mantener siempre los términos antagónicos unidos) y, al mismo tiempo, casi sin que uno se dé cuenta, da vuelta el orden de cada par (“Clasicismo y romanticismo. Santidad y arte. Pentecostés y Babel”¹¹). Por eso no sorprende cuando Murena escribe “Lo expresado hasta aquí puede ser cierto. Sin embargo, puede también encerrar un matiz absolutista capaz de conducir a la falsedad”¹². Porque para Murena, conocer es diferenciar, como para Adorno “La dialéctica sólo piensa en la contradicción y no en lo simplemente *distinto*”.

Sin embargo, muchas veces, esta sintaxis que señalábamos termina en una cuestionable y dudosa equiparación de los polos opuestos bajo la forma retórica de un ni/ni. (Esto se ve claramente en los artículos donde se descarta tanto al existencialismo (por alienación como característica estructural del hombre), como al marxismo (por alienación como estado de corrupción pasajero); ni EE.UU., ni la URSS. El peligro de esta sintaxis del ni/ni es la equiparación, igualdad o desdiferenciación de conceptos, donde ambos polos terminan perdiendo su carácter político y su singularidad.

¹⁰ Murena, H.A.: *El nombre secreto*, op. cit., pág. 64.

¹¹ Murena, H.A.: *La metáfora y lo sagrado*, op. cit., pág. 108.

¹² Op. cit., pág. 72.

Lo que la crítica ha llamado el “murenismo”, aludiendo a su costado telúrico y espiritualista, no alcanza a describir sus ensayos. La fuerza de sus textos radica justamente en esquivar permanentemente los encasillamientos y las sistematizaciones reduccionistas tan afectas a una parte del campo cultural argentino. Las operaciones de la crítica que intentamos señalar —el anacronismo, el desplazamiento constante, el eclectisismo, la contradicción— marcan las tensiones de los protocolos de escritura y de lectura de los ensayos murenianos, pensando justamente en aquello que no puede repetirse cual regla o retórica y debe ser actualizado cada vez. Más allá de su postura por momentos ontológicas o despolitizadas sobre la situación argentina, como buen crítico, Murena no reflexionaba sobre objetos o expresiones sino que su interrogación constante era sobre el modo en que era posible formular un saber en el campo intelectual argentino. Y esa reflexión hace que no podamos dejar de leer sus ensayos sin rever las posibilidades del saber y el pensar en las últimas décadas y en el presente.