

Traducir lo sagrado: una lectura de la poesía de H. A. Murena a la luz de la *Sophia Perennis*

Juan José Gutiérrez Castro*

<https://orcid.org/0009-0009-7024-7942>

“La poesía es un abrirse del ser hacia dentro y hacia fuera al mismo tiempo. Es un oír en el silencio y un ver en la oscuridad.”

— Zambrano (2001)

Resumen: Este trabajo se propone estudiar la poética de lo sagrado en la que se basa la obra lírica del escritor argentino Héctor Álvarez Murena (1923-1975) y establecer las claves de lectura de su poesía desde los fundamentos de la Escuela Perennialista (cuyo mayor exponente es René Guénon), corriente que defiende la existencia de una “Tradición Primordial”, raíz de todas las religiones y tradiciones iniciáticas. Nuestro interés se centra, pues, en la etapa final de su trayectoria intelectual y literaria, en la que el escritor muestra una mayor inclinación por las cuestiones de orden metafísico, sagrado y esotérico.

Palabras clave: H. A. Murena. Sabiduría Perenne. Sagrado. Poesía. Arte.

Translating the sacred:
a reading of H. A. Murena's poetry in the light of the *Sophia Perennis*

Abstract: This paper aims to study the poetics of the sacred on which the lyrical work of the Argentinean writer Héctor Álvarez Murena (1923-1975) is based and to establish the keys to reading his poetry from the foundations of Perennialism (whose greatest exponent is René Guénon), a tendency that defends the existence of a ‘Primordial Tradition’, the root of all religions and initiatic traditions. Our interest is, therefore, focused on the final stage of his intellectual and literary career, in which the writer shows a greater inclination towards questions of a metaphysical, sacred and esoteric nature.

Keywords: H. A. Murena. Perennial Philosophy. Sacred. Poetry. Art.

Traduzir o sagrado:
uma leitura da poesia de H. A. Murena à luz da *Sophia Perennis*

Resumo: Este artigo se propõe a estudar a poética do sagrado em que se baseia a obra lírica do escritor argentino Héctor Álvarez Murena (1923-1975) e a estabelecer as chaves para a

* Universidade Complutense de Madrid. Doutorando em Literatura Hispanoamericana na Universidade Complutense de Madrid. E-mail: jugutio2@ucm.es.



leitura de sua poesia a partir dos fundamentos do perenialismo (cujo maior expoente é René Guénon), corrente que defende a existência de uma “Tradição Primordial”, raiz de todas as religiões e tradições iniciáticas. Nosso interesse se concentra, portanto, na fase final de sua carreira intelectual e literária, na qual o escritor demonstra uma maior inclinação para questões de natureza metafísica, sagrada e esotérica.

Palavras chave: H. A. Murena. Sabedoria Perene. Sagrado. Poesia. Arte.

El centro en la periferia

Lo sacro, lo secreto, lo sagrado: palabras que son puentes para traducir aquello que no podemos explicar, demostrar ni dilucidar. Todo sale de la Unidad y todo vuelve a ella. Tratar de decir ese silencio primordial que nos remite a todo origen, hacerse pontífice para tender el camino de la comunicación entre lo visible y lo invisible, abrir la puerta y recibir el rayo que otorgue la palabra muda, la quintaesencia del poema, la creación, el mito y el misterio cifrado en un mensaje que alcance a los oídos de este mundo es la tarea más ardua y peligrosa de la que ha de hacerse cargo el poeta. En este sentido, ser hermético – de Hermes, el mensajero e intérprete de los dioses, el psicopompo que guía las almas de los difuntos a su morada – no es, de ningún modo, ser oscuro, poco claro o ininteligible, sino, por el contrario, es buscar establecer una vía o escala que ancle en nuestra realidad concreta y cotidiana la verticalidad del plano eterno y trascendente. Lo horizontal, lo vertical se unen formando así una cruz en cuyo centro se encarna el Verbo mediador que redime la caída del ser humano en la desgracia de un lenguaje que es siempre reflejo de lo innombrable. El camino del poeta solo puede terminar en la extinción de la extinción (*Tahafut al-Tahafut*¹); porque la quietud hace a la danza; a la pintura, a la escultura el espacio vacío; y a la poesía – como a la música – el silencio.

Pero lo que antes era el centro sagrado, el templo o lugar en que se custodiaba la música callada, ahora linda y se desplaza disfrazado entre los márgenes. El centro físico de todas las ciudades se ha convertido en un maremágnum de ruido, furia y

¹ *Tahafut al-Tahafut* es el título de la obra más conocida de Averroes (1126-1198), filósofo andalusí. En latín, se tradujo como *Destructio destructionis* (“La destrucción de la destrucción”).

caos. El centro verdadero, el del espíritu, se trasladó a la periferia, y es allí donde ha de ser recuperado, en la fatalidad de un pensamiento místico, como es el de Héctor Álvarez Murena (Buenos Aires, 1923-1975), un expulsado de los círculos intelectuales de su tiempo.

Ensayista, poeta, narrador y dramaturgo, Héctor A. Murena es injustamente uno de los grandes olvidados de la literatura rioplatense. Ajeno a cualquier atadura ideológica y dogmática, Murena – hombre de una vasta cultura – supo pensar “anacrónicamente” el tiempo en que le tocó vivir, esto es, no anticuadamente sino en el sentido originario de la palabra “anacrónico” (Murena, 1963, p. 11-12): fuera del tiempo contingente, en la distancia necesaria para entender la totalidad del presente, la tercera cara invisible de Jano en la que reside el instante eterno que la poesía lírica anhela tocar. De este modo, nuestro autor, tanto en su poesía como en los ensayos que dedica a la cuestión artística, vierte su afán por tender puentes hacia lo sagrado. En un arte poética que delinea su perfil en el silencio, podemos relacionar los versos de H. A. Murena con los de otros grandes poetas contemporáneos como son Octavio Paz, Olga Orozco, Alberto Girri, Roberto Juarroz, Antonio Porchia o Alejandra Pizarnik.

En su primera etapa, Murena estuvo muy influenciado por la Escuela de Frankfurt (Horkheimer, Adorno) y otros importantes filósofos alemanes como Walter Benjamin – a quien, de hecho, tradujo por primera vez al castellano – o Martin Heidegger. Pero, en este caso, nuestro interés se acentúa más en su última etapa – a partir de los años 60 –, en la que lee intensamente a una serie de pensadores bastante desconocidos que forman la llamada escuela perennialista (o tradicionalista) y que se centran en estudiar y exponer lo que se conoce como la *sophia perennis* (“sabiduría perenne”), que es el conjunto de saberes trascendentes y esotéricos presentes en todas las grandes tradiciones, mitologías y religiones de Oriente y Occidente que surgen de una misma raíz originaria. Algunos de estos son René Guénon, Ananda K. Coomaraswamy, Frithjof Schuon, Titus Burckhardt, Julius Evola, Elémire Zolla,

Martin Lings, Marco Pallis o Mircea Eliade². Teniendo en cuenta estas figuras (algunas de ellas citadas por el propio Murena), nuestro propósito es, en primer lugar, extraer las principales ideas teóricas y estéticas de sus últimos ensayos para recrear una poética de lo sagrado y, en segundo lugar, indagar en su obra lírica para reflexionar acerca de la operación simbólica en la que esta se asienta.

Así pues, dividimos nuestro artículo en dos partes: una titulada “El arte y lo sagrado” y la otra titulada “El lenguaje de los pájaros”. En la primera, trazamos las líneas y claves esenciales del pensamiento de Murena en torno a las nociones de arte y poesía y su vínculo con lo sagrado, apoyándonos en dos ensayos: “El arte como mediador entre este mundo y el otro” – incluido en *La cárcel de la mente* (1971) – y *La metáfora y lo sagrado* (1973); y en la segunda nos centramos en las características de la poesía de nuestro autor, atendiendo a la perspectiva que este adopta de un lenguaje trascendente que se manifiesta en la negación de la escritura – sobre todo, en *F. G. Un bárbaro entre la belleza* (1972) y *El águila que desaparece* (1975) –. Con ello, pretendemos demostrar la posibilidad de reconfigurar, en una poesía moderna (como es la de Murena), los fundamentos sapienciales expuestos por la Escuela Perennialista: la preeminencia de la doctrina metafísica (que se ha mantenido en Oriente y olvidado en Occidente), la existencia de una “tradición primordial”, la idoneidad del lenguaje simbólico para expresar las verdades metafísicas y trascendentes y la realización espiritual que se lleva a cabo por medio de un saber iniciático.

La metodología que seguimos se caracteriza por aunar diversas disciplinas que son imprescindibles para el objeto de estudio de este artículo: además de la literatura y la crítica literaria, tenemos en cuenta la filosofía, la teología, la metafísica, la historia de las religiones y la hermenéutica, adoptando un enfoque que podemos dividir en

² En esencia, la corriente perennialista – René Guénon y Frithjof Schuon a la cabeza – trata de defender la existencia de una “tradición primordial” de carácter ahistórico, eterno, trascendente y de origen no-humano, de la que derivan todas las religiones y tradiciones iniciáticas, considerándolas ramas de un mismo tronco común. Desde esta perspectiva, los autores perennialistas o tradicionalistas exponen los principios de la doctrina metafísica y estudian las enseñanzas sapienciales y los símbolos esotéricos de las tradiciones orientales y occidentales entendiendo que, en el fondo, son manifestaciones de una misma Verdad trascendente y expresiones de lo que ellos denominan “Sabiduría Perenne” (*Sophia Perennis*); a la par que establecen una dura crítica contra los resultados y desvíos del mundo moderno, provocados por la degradación de Occidente.

dos vertientes: una comparatista, puesto que pretendemos establecer una red o constelación de ideas literarias y filosóficas entre la poética mureniana de lo sagrado y los principios de la Escuela Perennialista; y otra que consiste en la interpretación simbólica cuya razón de ser está en abrazar una dimensión que nos permita ir más allá de lo concreto en la reflexión de las fuentes con las que nos manejamos. Así pues, los elementos en los que más nos interesa detenernos son el símbolo, el mitologema, la analogía y el arquetipo, de modo que logremos dilucidar correspondencias entre los textos de Murena y las nociones metafísicas y esotéricas, desde la perspectiva perennialista.

Puesto que apenas se ha estudiado el influjo de esta corriente del pensamiento esotérico moderno (Borella, 2000) en la obra literaria de H. A. Murena³, consideramos que este es un valioso aporte para entender la recepción fructífera (aunque minoritaria) del perennialismo – principalmente el tradicionalismo de René Guénon – en la literatura rioplatense, puesto que no solo Murena se vio permeado por las ideas que expusieron el metafísico francés y sus seguidores – muchos de ellos a la altura de los grandes pensadores del siglo XX –, sino que existen también otros literatos relevantes de la Argentina, tales como Ricardo Güiraldes, Leopoldo Marechal o Alberto Girri, que se beneficiaron igualmente de la lectura de estos escritores tradicionalistas.

³ Hasta ahora, dentro de la crítica académica, solo unos pocos estudiosos – entre los que se cuentan Graciela Maturo (2014, p. 277), Javier Mercado (2019) o Mark Sedgwick (2021) – han señalado esta recepción de Guénon y su escuela en la literatura mureniana. Por otra parte, quien escribe estas páginas publicó recientemente un artículo (Gutiérrez Castro, 2024) sobre el primer ensayo de Murena, *El pecado original de América* (1954), en el que se señala también esta misma relación del poeta bonaerense con las ideas del movimiento perennialista.

El arte y lo sagrado

“Todo idioma sagrado es secreto. Y a la inversa: todo idioma secreto –sin excluir al de conjurados y conspiradores– colinda con lo sagrado. El poema hermético proclama la grandeza de la poesía y la miseria de la historia.”

— Paz (2010)

Murena fue lector de la tradición primordial, la médula originaria que comunica a todas las ramas del árbol de la sabiduría perenne: hinduismo, budismo, taoísmo, islamismo (sufismo), judaísmo (Cábala, jasidismo), cristianismo (hermetismo, misticismo), en sus vertientes esotéricas. El rastro de estas corrientes, así como las lecturas de pensadores perennialistas como René Guénon, Ananda K. Coomaraswamy o Titus Burckhardt, se evidencian en las mismas alusiones y citas explícitas que aparecen en sus últimos ensayos y en los comentarios a los poemas de su heterónimo Flavio Gómez.

En “El arte como mediador entre este mundo y el otro” – recogido en *La cárcel de la mente* (1971) –, Murena expone sus ideas sobre el arte con relación a su condición comunicante entre el mundo material y físico y el mundo espiritual y metafísico⁴. Este ensayo – que prefigura lo que, poco después, será *La metáfora y lo sagrado* – contiene tres ideas principales que nos gustaría destacar: en primer lugar, la melancolía como “madre del arte”; en segundo lugar, la función anagógica y mediadora del arte; y, por último, la pérdida del centro espiritual y artístico – noción que Murena toma de un

⁴ En este texto, Murena, por cierto, cita algunas de las obras de los exponentes de la *Sophia Perennis* anteriormente citados: *Principios y métodos del arte sagrado* [*Principes et méthodes de l'art sacré*] (1958) y *Alquimia* [*Alchimie*] (1960), de Titus Burckhardt; *La danza de Shiva* [*The Dance of Shiva*] (1918), de Ananda K. Coomaraswamy; y *El simbolismo de la cruz* [*Le symbolisme de la croix*] (1931), *La Gran Tríada* [*La Grande Triade*] (1946) y *Símbolos fundamentales de la ciencia sagrada* [*Symboles fondamentaux de la Science sacrée*] (1962), de René Guénon. En el caso de *Alquimia*, de Burckhardt, y *El simbolismo de la cruz*, de Guénon, Murena cita sus traducciones italianas publicadas en Turín: *L'alchimia* (1961) y *Il simbolismo della croce* (1964).

libro del historiador del arte austriaco Hans Sedlmayr que se titula precisamente *Pérdida del centro [Verlust der Mitte]* (1948)⁵.

A partir de un verso del poeta alemán Gottfried Benn (“Melancolía: que a la poesía conduce”), Murena afirma que la melancolía – en su fundamento ontológico – es la chispa lírica que origina el arte y la poesía, pues es síntoma de la nostalgia de la criatura por la pérdida de otro mundo: “la esencia del arte es nostalgia por el otro mundo” (Murena, 2002, p. 401). La melancolía (*mélas*, “negro” + *kholé*, “bilis”: “bilis negra”), más allá de un humor físico, se convertiría, para Murena, en un signo teológico del pecado original, muy patente en los últimos tiempos en los que se ha asistido a un constante intento de borrar cualquier atisbo de tragicidad en la condición caída del hombre, entendiendo aquí lo trágico como el reconocimiento de los límites humanos. Pero, además, la melancolía se relaciona también con la primera de las tres fases en el proceso de la *Opus Alchymicum*⁶: la fase de *nigredo* (que va seguida de la fase de *albedo* y, por último, de la fase de *rubedo*). La muerte alquímica se corresponde con la fase de *nigredo* – “*nigrum, nigro, nigrius*, negro más negro que el negro” (Murena, 2002, p. 415) –; esto es, se trata de una fase de putrefacción inicial (*putrefactio*) y disolución de la materia prima, previa a su purificación o resurrección espiritual (*albedo*) y a su fijación y fortificación definitivas (*rubedo*). En lo que concierne a la fase de *nigredo* y al concepto de “melancolía hermética” – cuya negrura se explicita ya en su propia etimología –, vale la pena citar un fragmento del libro de *Herreros y alquimistas* (1956), de Mircea Eliade:

Hay que hacer resaltar la importancia que los alquimistas concedían a las experiencias «terribles» y «siniestras» de la «negrura», de la muerte espiritual, del descenso a los Infiernos: aparte de que son continuamente mencionadas en los textos, se las descifra en el arte e iconografía de inspiración alquímica, en las que esta clase de experiencias se traduce por el simbolismo saturnino, por la melancolía, la contemplación de cráneos, etc. La figura de cronos-Saturno simboliza al Gran Destructor que es el Tiempo y, por consiguiente, tanto la muerte (= *putrefactio*) como el renacimiento (Eliade, 2016, p. 173-174).

⁵ En este caso, Murena cita también la versión italiana de Turín de este libro, publicada en 1967.

⁶ Para todo lo relacionado con la ciencia sagrada de la alquimia, remitimos a los libros *Alquimia*, de Titus Burckhardt; *Herreros y alquimistas*, de Mircea Eliade; e *Introducción a la alquimia*, de Elémire Zolla.

El Tiempo – como elemento saturnino, plúmbeo y de *nigredo* alquímica – es, pues, el mayor factor determinante de todo lo melancólico y, en cierta forma, también define el sentido más profundo de la poesía. La melancolía, en este sentido, es la nostalgia de aquello que nos falta y que solo puede ser canalizado por medio del arte; según Murena (2002, p. 404), “es el lamento de Dios que, aprisionado en el hombre, no logra reunirse con Sí mismo”. Así, el pasado y el futuro engendran la melancolía y privan del presente, el único instante que se escapa fuera del tiempo. De esa necesidad de apresar el presente nace la poesía. Hay unos versos donde Murena expresa esta misma necesidad de asomarse a los ojos de la Divinidad, que es lo presente eterno, y su imposibilidad frustrada por el Tiempo-Saturno (Murena, 2018, p. 76):

Hazme ver el rostro
del Señor verdadero, hazlo.
Volví la cabeza entonces
y la dulzura ya no estaba.
Fue en ese instante
cuando el maligno Saturno
comenzó a entrar en la casa
de mi muerte solitaria.

En cuanto a la función anagógica y mediadora del arte, Murena se basa en *La Gran tríada*, de René Guénon, libro en el que, entre otras cosas, el pensador francés profundiza en el significado de los tres términos taoístas de la tríada extremo-oriental: el cielo (*Tien*), el hombre (*Jen*) y la tierra (*Ti*). De estos tres, el segundo – el Hombre – tiene el papel de mediador entre el mundo celeste y el mundo terrestre. Así lo dice una máxima de la *Tabla de esmeralda* que Guénon (1986, p. 117) cita: “Sube de la Tierra al Cielo, y de allí desciende nuevamente a la Tierra; de este modo recibe la virtud y eficacia de las cosas superiores e inferiores”. A su vez, en esta tríada, el hombre es considerado como “Hijo del Cielo y de la Tierra”, según lo establece la siguiente fórmula iniciática: “El Cielo es su padre, la Tierra su madre” (Guénon, 1986, p. 81)⁷. Por lo tanto, tenemos que entender que aquí se concibe al Hombre – fruto de la unidad del Cielo y de la Tierra – como Hombre Universal o Cósmico, esto es, como Verbo Divino, como *Bodhisattwa* o como Andrógino Hermético. Así, en su calidad de

⁷ Esta misma fórmula la toma Murena del libro de Guénon y la cita en su ensayo.

mediador entre cuerpo y espíritu, Murena va a asociar el papel de *pontifex*⁸ del Hombre Universal con el arte. Murena escribe:

El arte, función gracias a la cual el otro mundo es traído a este mundo, desempeña analógicamente para el hombre individual el mismo papel que el Hombre cósmico cumple en cuanto al Cielo y la Tierra. Se halla sometido en consecuencia, a las mismas leyes que rigen al mediador de la Gran Tríada (Murena, 2002, p. 411).

El arte sagrado, en este sentido, vendría a recuperar el centro perdido⁹ por el mundo profano y desacralizado que triunfó a partir de la modernidad, es decir, a partir del período paradójico del Renacimiento. Es, entonces, cuando eclosionan o se hacen más evidentes los síntomas de lo que la doctrina hindú conoce como el *Kali-Yuga* o “Edad de Sombra”, fase final de un *Manvantara* o ciclo cósmico. “¡Feto de la tiniebla / arrojado / entre lo impar, / tú me entiendes, / edad de plomo!” (Murena, 2018, p. 159). Así pues, son las esquirlas de ese arte inmutable e imperecedero que hay que reunir en lo fugaz para encontrar el verdadero rostro de las cosas, el Origen o Principio primordial desde el cual la luz del espíritu vivo es emanada. “Conocer / es / alcanzar / un centro: / fuego” (Murena, 2018, p. 100). Pero es hacia dentro, en lo esotérico, no hacia fuera, en lo exotérico, donde se conoce el auténtico centro metafísico, sin el cual nada tiene realidad. “¿Qué sería / la circunferencia / sin centro?” (Murena, 2018, p. 292).

Ahora bien, no hay que confundir la noción de arte sagrado con la idea de hacer una religión del arte. La diferencia entre una y otra cosa está en que, si bien lo último se basa en la consideración del arte como un fin en sí mismo (“el arte por el arte”), el arte sagrado no se asume como un fin, sino como un medio para acceder al conocimiento contemplativo de las verdades trascendentes y metafísicas. Titus

⁸ Esta idea es común a la establecida por Leopoldo Marechal – también lector de Guénon – en su ensayo *Descenso y ascenso del Alma por la Belleza* (publicado por primera vez en 1939, y en su versión final, en 1965).

⁹ Hans Sedlmayr, en su libro *Pérdida del centro* (en la edición española traducido como *El arte descentrado*), demuestra que el descentramiento del arte moderno es síntoma del alejamiento del hombre de su centro espiritual: “El hombre se aleja del Arte, que por naturaleza es un centro intermedio entre el espíritu y los sentidos. El Arte mismo se aleja del Arte, en el que encuentra tan poca satisfacción como lo encuentra el hombre en sí mismo. Aspirando a un superarte, se precipita en lo infraartístico” (Sedlmayr, 1959, p. 140).

Burckhardt, en la introducción de su libro *Principios y métodos del arte sagrado*, deja bien claro que el arte sagrado “no tiene por fin último la evocación de sentimientos o la transmisión de impresiones; es un símbolo y por esto le bastan medios simples y primordiales; por otra parte, no puede ser más que una alusión, ya que su objeto real es lo inefable” (Burckhardt, 2000, p. 8). Es, pues, desde esta perspectiva desde la cual tendremos que aproximarnos al arte poética de Murena. El mismo poeta explicita esta idea en la última estrofa de uno de sus poemas (Murena, 2018, p. 134):

Y entonces, si te han dado oídos,
 oirás las palabras
 que desde las piernas,
 desde el viviente pelo,
 desde el hígado y el aire,
 desde el mismo corazón,
 desde la lejanía y la proximidad,
 viajan
 por los arroyuelos
 los deltas de la sangre,
 a tu boca arriban,
 brotan, las palabras, a la nada
 nombran para darle existencia,
 yerguen el poema, ese mundo
 que respira en trágica armonía,
 con luminarias, volátiles,
 reptiles, hombres, abismos
 y a veces la oculta sonrisa
 de lo sagrado.

A continuación, *La metáfora y lo sagrado* (1973) es el otro ensayo fundamental para comprender la concepción que Héctor A. Murena posee acerca de la poesía, la música y el arte en general. “Tenía noción de que la esencia del universo es musical” (Murena, 2002, p. 431)¹⁰: así comienza el libro, estableciendo ya desde el principio la cosmovisión desde la cual su autor busca conocer el ser de las cosas, la armonía del mundo. Hay un concepto de suma importancia para esta teoría del arte que el poeta ya acuñó en “El arte como mediador entre este mundo y el otro” y que, en este caso, figura como uno de los objetos de su estudio: se trata de la “metáfora” (que podríamos

¹⁰ Para ejemplificar esto, acto seguido, Murena relata que un día experimentó el éxtasis al escuchar en Buenos Aires un disco que había comprado cuatro años atrás en Nueva York y en el que el sheik árabe Abdul Basset Abdul Samat recitaba textos del Corán (2018, p. 431-432), anécdota reveladora que marca ya el sentido de una búsqueda por recobrar el aura del fuego inmaterial del espíritu. Cuando su canto calla, el silencio resurge.

asociar igualmente con el concepto de “símbolo operativo”, manejado por Guénon¹¹). Murena explica su idea de la metáfora de la siguiente forma:

¿Qué es la metáfora? Su propio nombre habla. En la metáfora se “lleva” (fero) “más allá” (meta) el sentido de los elementos concretos empleados para hacer la obra. ¿Se llevan más allá? Llevar más allá lo sensible y lo mundano significa traer más acá al Otro Mundo. La metáfora consiste en quebrar las asociaciones de uso común de los elementos concretos e instalarlos en otro contexto en el cual –gracias a la súbita distancia que les confiere el desplazamiento– conquistan nueva vivacidad, componen otro mundo: al ser llevados más allá de su significado, acercan el universo que se encuentra allende los sentidos (Murena, 2002, p. 439).

Podemos afirmar, por tanto, que Murena entiende por “metáfora” (o símbolo) todo aquel elemento artístico de uso operativo que permita la unión de la parte inmanente de la realidad con su parte trascendente¹². Si tenemos presente que la poesía se manifiesta realmente como el arte menos materialista en cuanto a su soporte – siendo como es un arte fonética –, deberíamos darnos cuenta de por qué es sumamente necesario que, en su operación, trabaje, modele, consagre y dé forma a la materia (“la madera o estofa de la que están hechos los sueños”¹³) que nos rodea y forma parte de nosotros. Por ello, se vuelve esencial el traslado de palabras de la realidad cotidiana al territorio de la poesía, pero transmutadas líricamente (es decir, purificadas y sublimadas), para devolverles su sentido originario¹⁴. Se trata, en suma, del objetivo principal de la transmutación alquímica: transformar el cuerpo en espíritu, así como el espíritu en cuerpo. En este sentido, para alcanzar verdaderamente un conocimiento efectivo, esto es, para llegar a entender las verdades universales es preciso que el poeta (o el alquimista) se identifique y se haga uno con

¹¹ En su artículo “El Verbo y el símbolo” (publicado en *Regnabit*, enero de 1926), Guénon explica esta noción de símbolo operativo: “el simbolismo se nos muestra como un modo especialmente adaptado a las exigencias de la naturaleza humana, la cual no es simplemente intelectual, sino más bien muestra su necesidad de una base sensible para elevarse hacia esferas más altas” (Guénon, 2018, p. 17).

¹² Es precisamente la metáfora (o el símbolo) lo que hace que la poesía –cuya materia prima es el lenguaje humano– trate a la palabra, no dentro de una categoría meramente racional y discursiva, sino ensalzándola a un nivel superracional, gracias a su carácter artesanal; al mismo tiempo que le infunde el hálito de lo órfico y lo pitagórico, es decir, el número, la música, el silencio...

¹³ Con esta frase aludimos al famoso pasaje del acto IV de *La tempestad*, de William Shakespeare.

¹⁴ Así lo explica Sebastián Porrini, en el capítulo dedicado a nuestro poeta, de su libro *Los otros*: “El lenguaje poético parece alterar superficialmente la lengua cotidiana. Esa alteración resulta de un ejercicio operativo que les devuelve a las palabras su brillo originario, un brillo que se opaca en la diaria acción comunicativa” (Porrini, 2020, p. 319).

ellas, una vez haya tomado conciencia de lo sensible como punto de partida para la ascensión por la escala hacia la idea arquetípica.

La poesía, entonces, tiene que hacerse cargo de nuestro mundo, porque es en él donde es posible encontrar una vía de acceso a lo *numinoso*¹⁵ y trascendente. Así lo expresa Murena en su poema “La vida hacia todo”: “en el ciprés / nuestra mano toca / el ciprés insomne / debajo del ciprés” (Murena, 2018, p. 164). De este modo, la metáfora nos conduce a la apertura, haciendo posible que la poesía adquiera y disponga de múltiples sentidos, no contradictorios, sino armónicos entre sí; de tal manera que se superen los opuestos, integrándolos y culminando así el viaje hacia la Unidad suprema. Ahí está el sentido metafísico y teológico de la metáfora que parte desde lo más humilde y caído:

La poesía es humilde. De la humildad extrae las fuerzas para su gesto osado. La poesía acepta la multivocidad de cada palabra, acepta la imprecisa índole humana. Sabe que la precisión con que algunos sueñan no solo resulta imposible sino que, eco del primer pecado, si se logra evocar su espectro únicamente se conseguirá envenenar con irrealidad la realidad. 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. Va aún más allá. 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 aceptándolo (Murena, 2002, p. 437-438).

Siendo esta la mirada de nuestro autor, no queremos dejar pasar la ocasión de relacionar estas ideas con el planteamiento de una “poesía arquetípica” que el filósofo perennialista italiano Elémire Zolla (1926-2002) formula en su libro *Los arquetipos* (1981)¹⁶. Según Zolla, el sujeto de la poesía son los arquetipos:

¹⁵ El concepto de “numinoso” (de numen, referido a la Divinidad y a lo sagrado) fue acuñado por el teólogo protestante alemán Rudolf Otto, en su libro *Lo santo [Das Heilige]* (1917), libro que, por supuesto, Murena leyó.

¹⁶ Patricia Esteban, en su tesis doctoral sobre Murena dirigida por Esperanza López Parada, refiere lo siguiente: “A raíz de su primer viaje a Europa, Murena entabla una estrecha amistad con Elémire Zolla, amistad que se tradujo en una intensa relación epistolar y en una labor de difusión de su obra en

La poesía se puede definir como el arte de describir los arquetipos, mirando no como los ojos miran, para usar la frase de Blake, sino a través de ellos. Para lograr esto, el poeta debe surgir de un nivel más hondo que el arquetípico o descender desde uno más elevado; debe haber tocado el fondo del silencio absoluto, porque sólo desde allí pueden los arquetipos ser vistos con propiedad (Zolla, 1983, p. 137-138).

La poesía arquetípica sería, de esta manera, una forma de ponerse una máscara metafísica que revele el verdadero rostro del sujeto poético, del ser que quiere conocer desde su deseo de regresar a la Unidad perdida. Se trata de algo parecido a lo que T. S. Eliot planteaba con el “proceso de despersonalización”, en la “Impersonal theory of poetry” (2002, p. 103-104), de su ensayo “Tradition and the Individual Talent”, incluido en *The Sacred Wood* (1920). Este “proceso de despersonalización” u objetivación de lo subjetivo –lejos de ser una suerte de fría racionalización de la poesía– supone, en realidad, la universalización de una emoción que pueda ser sentida por todos de manera ecuménica; de tal modo que, en la composición poética, se manifieste el “Gran Yo” metafísico de la doctrina hindú, por encima del yo pequeño, mezquino e individualista¹⁷. Esto es la unión y superación de lo objetivo y subjetivo. “Porque el sol / soy yo: el centro / del universo / está hacia adentro” (Murena, 2018, p. 106).

El arquetipo es arquetipo en tanto es expresión de lo inefable. La poesía es el decir de lo inefable; por eso, el silencio es la esencia o la médula que confiere vida a la sustancia del poema. El silencio – la negación de la música de la palabra – es lo que da forma a la poesía y esta es, según su etimología, el acto creador de la realidad. El lenguaje poético es un lenguaje sagrado que va más allá del lenguaje de lo socialmente convenido, aunque tenga, eso sí, que transmutar o reencontrar lo sagrado a partir de lo profano. Zolla escribe: “El lenguaje no puede connotar a la unidad absoluta, sino negándose a sí misma a través del silencio. Cuando lo logra –paradójicamente– con palabras, luchando por trascender a sí mismo, pero sin dejar de ser él mismo, se convierte en poesía” (Zolla, 1983, p. 138).

respectivos países” (Esteban, 2008, p. 271). Por eso, aunque nuestro autor no llegara a leer en vida el libro citado de Zolla, nos parece fundamental señalar el vínculo que une las ideas de ambos escritores.
¹⁷ Otra concepción parecida a esta sería la de Olga Orozco, que, en un ensayo suyo titulado “Alrededor de la creación poética” –incluido en *Páginas de Olga Orozco* (1984)–, escribe: “El ‘yo’ poético es un sujeto plural en el momento de la creación, es un ‘yo’ metafísico, no una personalidad” (Orozco, 2009, p. 298).

La poesía es la resonancia de un lenguaje que supera los límites entre lo dicho y lo no dicho. Nuestro poeta vuelve, en su caso, a las enseñanzas del Tao – “el curso o el camino” – y dice en un poema: “Calla aquel / que sabe / y aquel / que no sabe / habla” (Murena, 2018, p. 159)¹⁸. Por otra parte, en *La metáfora y lo sagrado*, Murena asocia, en cierta medida, la cualidad del silencio con lo que él mismo llama la *imago ignota*, la “imagen ignota” del motor inmóvil e invisible de Dios, que genera y modela la obra de arte, algo así como el absoluto implícito y abierto que envuelve de misterio todo aquello que toca. En este sentido, nuestro autor señala la esterilidad de una crítica literaria inmanente y reduccionista, en cuyo análisis es ignorada y desechada la *imago ignota*. No hacerse cargo de esta realidad invisible del arte y la literatura es no darse cuenta de que en ella se encuentra potencialmente la clave para establecer el nexo disparador de la metáfora, lo que lleva a la plurivocidad de sentidos en la manifestación poética, aquella que posibilita la escala de liberación de la conciencia por medio del arte redentor:

El arte no viene a mostrarse. Aparece, es cierto. Por su brillo desusado nos llama. Pero el arte es movimiento. Y pasa. El arte no se interesa en sí mismo: de ahí que cuando es con intensidad lo siga siendo de modo tan duradero. El arte, a través de la metáfora, viene a cambiar todos los lugares y criaturas del mundo, para que cada cosa viviente, al comprender que no es lo que creía, pueda ser más, pueda ser cualquier otra cosa, todo lo que debe. El arte viene a salvar al mundo (Murena, 2002, p. 441).

Para salvar al mundo, la obra de arte ha de fundarse como pasaje para conducir al alma a la salida de la cárcel del tiempo, así como a la entrada por la puerta del templo de un *segundo nacimiento*. El arte, pues, establece puentes, salvoconductos, hilos para no perderse en el laberinto. Por ello, para Murena, todo arte es traducción. Pero, ¿qué es lo que realmente se traduce? Se traduce la imposibilidad de traducir el canto imposible en el destierro, como sucede en el salmo 137 (136), conocido por su incipit: *Super flumina Babylonis*. “Lo absolutamente intraducible es la Unidad perdida que la traducción recuerda con su incesante esfuerzo por reunir las cosas convirtiendo unas en otras” (Murena, 2002, p. 447). En este sentido, el poeta señala la inexorable

¹⁸ En el fragmento 56 del *Tao te king*, se puede leer: “El que sabe no habla, / el que habla no sabe” (Lao Zi, 2007, p. 141).

necesidad del fracaso en el arte de traducir lo inefable. Es imposible expresar lo inexpresable en un lenguaje caído, imperfecto y babélico¹⁹. Pero, no obstante, al no decir lo indecible, lo dice. Decir sin decir es, por tanto, la única forma metafórica de unir y anular la distancia entre ambos mundos: el profano y el sagrado. Solo el “lenguaje de los pájaros” es capaz de comunicarnos el don de la Unidad.

El lenguaje de los pájaros

Salomón heredó a David y dijo: «¡Hombres! Se nos ha enseñado el lenguaje de los pájaros y se nos ha dado de todo. ¡Es un favor manifiesto!».

(El Corán, XXVII, 16)

La obra poética de Héctor A. Murena comprende siete libros: *La vida nueva* (1951), *El círculo de los paraísos* (1958), *El escándalo y el fuego* (1959), *Relámpago de la duración* (1962), *El demonio de la armonía* (1964), *F. G. Un bárbaro entre la belleza* (1972)²⁰ y *El águila que desaparece* (1975). En este caso, nuestro interés se centra, sobre todo, en la poesía producida a partir de *El escándalo y el fuego*. Lo primero que nos sorprende a la hora de leer la poesía de Murena es la progresiva decantación poética que va llevando a cabo hasta sus composiciones finales. Desde una poesía de tono reflexivo y, en muchas ocasiones, elegíaca, la voz de Murena evoluciona hasta lograr una brevedad notable y un esencialismo difícilmente comparable al de otros poetas

¹⁹ En *La metáfora y lo sagrado*, nuestro autor, además, asocia el episodio veterotestamentario de la Torre de Babel con la obra de arte *clásica*, que “es la re-presentación del mundo que procura restaurar la Unidad mediante el recuerdo de la ausencia de ésta” (Murena, 2002, p. 455), y el episodio neotestamentario de Pentecostés –la otra cara del de Babel– con la obra de arte *romántica*, que “es la re-presentación del mundo que procura restablecer la Unidad anulando la distancia” (Murena, 2002, p. 455).

²⁰ En rigor, el libro *F. G. Un bárbaro entre la belleza* no es exactamente un poemario, sino que se trata, más bien, de una antología ficticia de un heterónimo – Flavio Gómez (F. G.) –, con comentarios exegéticos y reflexiones de Murena muy importantes para el tema que nos concierne.

de su tiempo, llegando a crear incluso poemas casi con una sola palabra por verso. María Negroni describe los textos de Héctor A. Murena como “objetos solitarios, cajas de resonancia irregular, tramas donde se enlazan, por un instante, conceptos metafísicos con imágenes líricas, para dar paso a pequeños silencios que, a su vez, dan paso a otras frases u otros silencios” (Negroni, 2018, p. 9).

En efecto, la poesía de Murena tiene un sabor oriental. Desde la espontaneidad de las visiones lúcidas de un éxtasis creativo y místico de *El escándalo y el fuego* –libro cuyos poemas fueron escritos en un arrebató de creación de ocho días, según confiesa el propio autor (Murena, 2018, p. 73-74) –, pasamos, en *Relámpago de la duración*, a una poesía meditativa y filosófica que, con frecuencia, explicita su propio modo de operar, para llegar a un trabajo con la metáfora y el símbolo en *El demonio de la armonía* y desembocar finalmente en *El águila que desaparece* – libro publicado un mes antes de su muerte –, donde asistimos a la máxima purificación de su poesía. En este último poemario, las composiciones se desprenden de todo lujo y ornamentación. No hay apenas conectores, y a veces, ni siquiera verbos. Son frases que empiezan y terminan como mantras que se volatilizan en su fijación. Parece que los versos caminan al borde del abismo, en una vasta inmensidad de vacío sublimado. La sencillez y casi inexistencia de palabras hace que el silencio se deje manifestar, haciendo posible su escucha. Como dice el mismo título, se trata de versos, frases, poemas que desaparecen²¹. Pero al negarse, al hacerse imperceptibles, realzan su esencia conduciéndola más allá de su concreción. En realidad, esta tentativa de síntesis empezó ya en *El escándalo y el fuego*, pero no es hasta *El águila que desaparece* cuando la destilación versal se realiza con creces, como podemos apreciar en “Naturaleza del fin” (Murena, 2018, p. 296):

²¹ Valga señalar que el “águila” del título sirve también, en este caso, como emblema de la espiritualidad y que, en alquimia, “es el símbolo de la volatilización” (Cirlot, 2001, p. 71).

Diálogo
somos
entre
una corza
oscura
y el secreto
claro.

Así
el fin
nunca
en el fin
fenece.

Para expresar lo que quiere decir, el poeta no necesita más. Lo importante aquí no es lo que se dice sino lo que no se dice, que es algo mucho más vasto y pleno. Sin metafísica no hay física. Sin silencio, sin vacío, no nace el poema. El diálogo de la voz universal es entre su movimiento, su huida hacia delante (que es, en el fondo, su retorno cíclico) y el secreto tácito, pero evidente y claro, que hace mover, desde la inmovilidad, el mundo. Así, el fin es el principio y el principio el fin y, por tanto, nada fenece. Ante todo, parece que la poesía de Héctor A. Murena experimenta una suerte de alquimia estilística que le hace ir purificando y destilando la materia versal hasta alcanzar la culminación de su proceso: la piedra filosofal – “el cristal / de la sal / suprema” (Murena, 2018, p. 308) –. Ya desde esta perspectiva, queda claro que el obrar de Murena tiene el sentido de fundar una poesía hundida en las raíces más hondas de la ciencia sagrada.

En definitiva, podemos decir que la obra lírica de Héctor A. Murena consiste en un intento de remontar el vuelo y comprender “el lenguaje de los pájaros”. El propio autor menciona, tanto en *F. G. Un bárbaro entre la belleza* como en *El secreto claro*²², esta denominación simbólica que alude a un lenguaje de carácter trascendente, basándose probablemente en un artículo de René Guénon – precisamente “El lenguaje de los pájaros”²³–, publicado en la revista *Le Voile d'Isis*, en noviembre de 1931, e incluido póstumamente en *Símbolos fundamentales de la ciencia*

²² *El secreto claro* es un libro de diálogos de H. A. Murena y D. J. Vogelmann. Se trata de unas conversaciones radiofónicas sobre cuestiones de religión y esoterismo, transcritas tras la muerte de Murena y publicadas por la escritora Sara Gallardo, en forma de libro en 1978.

²³ Valga mencionar que esta denominación da título a la obra más importante del poeta místico sufi persa Farid ud-Din Attar (1145-1230).

sagrada (1962). Según el pensador francés, “el lenguaje de los pájaros”, o “lengua angélica”, es la expresión relativa a la “comunicación con los estados superiores del ser” (Guénon, 2018, p. 47). Tal y como explica Juan Eduardo Cirlot, “todo ser alado es un símbolo de espiritualización, ya para los egipcios. La tradición hindú dice que los pájaros representan los estados superiores del ser” (Cirlot, 2001, p. 356). Así, tanto ángeles como pájaros simbolizan dichos estados superiores²⁴. En el vuelo simbólico de los pájaros se entiende la comprensión de los principios trascendentes, la misma comprensión metafórica de la que participa la poesía. De hecho, además del título de su último poemario, son varias las composiciones de Murena dedicadas a las aves: por ejemplo, “Águila remota”, “Golondrinas”, “Ruiñeñor en el espejo” o “Fénix”²⁵. En el poema de su heterónimo Flavio Gómez “Soliloquio sobre una sensación común en nuestros tiempos”, el poeta reflexiona precisamente acerca del “lenguaje de los pájaros” y su ausencia en un mundo desacralizado (Murena, 2018, p. 278):

Así, cuando la poesía,
después de guiarte por años,
me dije,
en ti sientas de improviso abolida,
no temas, no desesperes.
Con agradecido ánimo
acepta la dádiva
que su ausencia te depara:
la vertiginosa visión
de tu irrealidad
y del reino
que a la palabra y a ti escapa.

En diversa forma entonces
tu corazón callado
aprenderá a oír
el lenguaje de los pájaros.

Por otro lado, escribe Murena, en uno de los comentarios de *F. G. Un bárbaro entre la belleza*: “El poeta percibe los pájaros, su vuelo [...]. El volar significa un estado

²⁴ Es notable, valga decirlo, el hecho de que la silueta o contorno de un pájaro en vuelo nos puede rememorar la forma sagrada de la Cruz, con su plano horizontal y vertical. Así lo entendió Charles Baudelaire cuando escribió su famoso poema “L’Albatros”; y Murena, por su parte, también alude a ello con el título de su poema “*Ave Crux*” (perteneciente a *El águila que desaparece*).

²⁵ El ave “Fénix” es, asimismo, el emblema de la culminación del proceso alquímico. Así lo aclara Cirlot: “En alquimia, corresponde al color rojo, a la regeneración de la vida universal y a la finalización de la obra” (Cirlot, 2001, p. 210).

superior, cuya presencia es reforzada por el canto de los pájaros, lenguaje angélico que traduce mensajes trascendentes al oído de aquel que los pueda oír” (Murena, 2018, p. 234). Esto quiere decir que la realización física del lenguaje trascendente reside en el lenguaje rítmico de la poesía, aquel en el que se fundamentan todos los ritos. Así, el ritmo deviene rito. Guénon lo aclara del siguiente modo: “En la ‘ciencia del ritmo’, que posee múltiples aplicaciones, se basan en definitiva todos los mecanismos aptos para entrar en comunicación con los estados superiores” (Guénon, 2018, p. 48); de ahí que los libros sagrados también estén escritos en un lenguaje rítmico, como la poesía.

Tanto Murena como Guénon, mencionan una tradición islámica que cuenta que, en el paraíso, Adán hablaba en verso, lo cual viene a significar que la expresión de su habla la conformaba, asimismo, un lenguaje rítmico. Por otro lado, Murena, partiendo del relato bíblico del “Génesis”, establece una diferencia entre lenguaje sustantivo y lenguaje adjetivo. El lenguaje sustantivo es aquel lenguaje esencial y primordial anterior a la Caída metafísica; mientras que el lenguaje adjetivo es el lenguaje escindido, científico, ilusorio y relativo, posterior a la Caída²⁶. En el capítulo “Las palabras son mensajeras”, de *El secreto claro*, el poeta dice:

Sí. No hay que olvidar que, en el Génesis, el Señor muestra a Adán todas las criaturas, todos los animales, antes de que Adán decida comer el fruto del Árbol de la Ciencia del Bien y del Mal. Adán conoce, conoce la esencia, lo sustantivo de todo lo creado. En realidad, el Árbol está allí, puesto como una suprema ironía, para que Adán busque o no busque en el Árbol aquello que ya tiene. Si lo vuelve a buscar en el Árbol, como hace al probar el fruto, quiere decir que ha dejado de creer, que no cree que tiene lo que ya tiene, que está tentado por la curiosidad. Y entonces adquiere el lenguaje adjetivo que presta el Árbol, el lenguaje que sirve para separar, para dividir, que está contra el conocimiento de la esencia, el lenguaje de una razón emancipada, en forma titánica, un lenguaje que cumple su ironía al hacerle pagar, con ese conocimiento falso, la expulsión hacia un mundo en el cual Adán cultivará la falsedad (Murena, 1978: 42).

²⁶ Javier Mercado, en un artículo sobre Murena, explica perfectamente cómo se manifiesta esta progresiva degradación del lenguaje, fruto de la Caída: “El lenguaje, tal como lo entiende la filosofía contemporánea, es artefacto autónomo, desvinculado del mundo inmanente o trascendente. A tal punto se vuelve sobre sí mismo que el ser humano pasa a ser su subordinado. Del Verbo divino se pasa a la palabra de los profetas, de los profetas a los poetas, de los poetas a los filósofos, de los filósofos a los lingüistas, de los lingüistas a los publicistas. Tal es el derrotero descendente” (Mercado, 2019, p. 7).

De este modo, la poesía vendría a convertirse en el único medio de recuperar –en el *Kali-Yuga*– el centro de un lenguaje sagrado, en eterno presente, solo accesible a través del umbral de la metáfora²⁷. En este sentido, “como medio de comunicación, la puerta, regida por Hermes, Mercurio, es emblema de la poesía, la pontífice, la tendedora de puentes hacia ‘el otro mundo’ de las esencias [...]” (Murena, 2018, p. 220-221). Queda clara, entonces, la concepción salvífica y redentora que posee la poesía para nuestro autor. La poesía salvará al mundo por medio de la palabra absoluta o Verbo Divino (Murena, 2018, p. 308):

En el reino
de
los nombres
en el reino
de
las flores
nace
la salvadora
criatura
sin nombre.

Así pues, la palabra no puede terminar en letra muerta. El poeta, para Murena, es aquel que –por el poder de la metáfora – insufla de aliento vital y espiritual a la palabra, la resucita para que, venciendo a la muerte silenciosa, restablezca su sentido unitivo y paradisíaco: “no hay resurrección de los cuerpos – obra poética – sin resurrección del alma – metáfora –” (Murena, 2018, p. 250); porque como enseñan los sabios cabalistas, de nada sirve la *Torá escrita* si no viene de la mano de la *Torá oral* – es decir, la *Shekinah* o “presencia divina”–²⁸. Para Murena, de hecho, el acto de la

²⁷ Escribe Murena, en uno de los comentarios a su heterónimo: “El poeta pinta una época de “opacos astros” y de “verdugos”, una edad de hierro, el Kali-Yuga, el ciclo presidido por el Dios de forma destructora. Es la Historia en su esencia desnuda, con la mirada de Medusa, que arrastra a los hombres al desastre que constituye el simple dejarse arrastrar. Sin embargo, el desafío siempre ha sido el mismo. Allí está el hombre parado en el presente y ante él la Esfinge interrogadora. La Esfinge, con cabeza humana y partes de cuatro animales diversos, es a la vez el demonio de la multiplicidad del tiempo y el *memento* de la sabiduría del hombre, que logra exorcizar a ese demonio gracias a la mirada unitiva: los cuatro elementos primordiales arrancados del caos por la quintaesencia del espíritu. La pregunta es por la vida: cuando el hombre no se entrega al presente que le presta la fuerza de la eternidad, muere en la confusión de la Esfinge. Es la incesante batalla entre el *tiempo eterno* del alma y el *tiempo caído* de la historia” (Murena, 2018, p. 221).

²⁸ Gershom Scholem, en *La Cábala y su simbolismo* (1960), escribe lo siguiente, acerca de los conceptos simbólicos de la *Torá escrita* y la *Torá oral*: “Todo lo que percibimos en la Torá como palabras palpables, escritas con tinta en el pergamino, son al fin y al cabo ya interpretaciones, precisiones más

escritura ya supone un error en sí mismo, una nada y un síntoma más del “*tiempo caído* de la historia” (Murena, 2018, p. 221):

La literatura, la poesía buscan la comunicación, la comunión, son camino bueno. Pero para comunicarse, para acercarse, el poeta debe comenzar por alejarse, para instalar lo fluido debe apelar a lo petrificado, quiere mostrar lo inefable y sólo puede ser apodíctico, guía, induce al camino equivocado. Resuena aquí un eco de la gran tradición prehistórica contraria a la escritura: las fórmulas rituales de cuya transmisión depende la vida de la comunidad deben ser comunicadas sólo en forma oral de una generación a la otra de sacerdotes, pues si fueran conocidos por los más resultarían deformadas y estallarían la anarquía. La aparición de los textos religiosos clásicos implica ya un debilitamiento de la fe, que se traduce a lo largo de los siglos en el crimen de las innumerables guerras religiosas debidas a interpretaciones opuestas a las Escrituras. Escribir, peligroso, *error* (Murena, 2018, p. 215).

Por ello, tanto en *F. G. Un bárbaro entre la belleza* como en *El águila que desaparece*, el poeta propondrá una anti-escritura o negación del escribir, una forma de reducir al máximo la expresión escrita, para hacerla volátil, destilada, invisible y musical en su quintaesencia. Se trata, en suma, de lo que él mismo, en *F. G. Un bárbaro entre la belleza*, denomina “escribir no escribiendo” (Murena, 2018, p. 216), que constituirá “una verdadera vía iniciática” (Esteban, 2008, p. 273) para su autor: “Así el “error” de escribir era un camino, una actividad iniciática” (Murena, 2018, p. 216). El blanco de la página – *albedo* – es, pues, el signo de un silencio en cuya resonancia asistimos al misterio de lo absoluto. “Solo / en lo invisible / de verdad / moramos” (Murena, 2018, p. 312). La perfecta escritura, entonces, sería aquella que conduce al reconocimiento de la nada de la escritura (Murena, 2018, p. 216), y, en ese contexto, el “escribir no escribiendo” constituiría una forma de purificar el lenguaje caído, de redimirse a partir del lenguaje babélico, vuelto ahora “don de lenguas”.

Ahora bien, en todo este razonamiento, percibimos rasgos del pensamiento “ultranihilista” de Murena. En un ensayo titulado “El ultranihilista”, e incluido en su libro *Homo atomicus* (1961), nuestro autor propone, frente a la negatividad del caos preponderante y el nihilismo “totalitario” del mundo moderno, la figura del

detalladas de lo oculto. No hay más que Torá oral, que es el sentido esotérico de esas palabras, y la Torá escrita no es sino un concepto místico que sólo se realiza en una esfera accesible únicamente a los profetas. [...] En el organismo místico de la Torá se entrelazan ambas esferas, y no existe Torá escrita que pueda ser pensada o analizada por criaturas que no sean profetas sin el elemento oral” (Scholem, 2021, p. 60-61).

“ultranihilista”, aquel que lleva a su extremo, a su límite y a sus últimas consecuencias la negatividad del nihilismo para transformarla en positividad sagrada. “Que se entienda / esta dicha terrible / que es cualquier barco / hacia todo naufragio” (Murena, 2018, p. 147). Por esta misma razón, el “ultranihilista” está más cerca de lo sagrado, porque logra anular la distancia de los extremos opuestos para que estos se reencuentren²⁹. Así, el principio es el fin, y el fin es el principio. Lo sagrado y lo profano se reúnen restableciendo el centro perdido. De esta manera, podemos concluir que H. A. Murena busca fundar en sus versos una “poesía ultranihilista”, con visos de teología apofática o mística negativa³⁰.

Finalmente, es notorio el hecho de que el error también tiene su sentido redentor, pues como dice Charles Baudelaire, en un artículo suyo –“De la esencia de la risa y en general de lo cómico en las artes plásticas” (2015) [1855]] –: “los fenómenos engendrados por la caída llegarán a ser los medios de redención” (Baudelaire, 2015, p. 38); o como dice René Guénon, en *El reino de la cantidad y los signos de los tiempos* (1997 [1945]): “todo lo que existe en cualquier forma, incluso el error, necesariamente posee una razón de ser, de modo que hasta el propio desorden debe encontrar finalmente su lugar entre los elementos del orden universal” (Guénon, 1997, p. 9). Asumir el error es parte del pensamiento paradójico de Murena – heredero de Ezequiel Martínez Estrada – (Esteban, 2008, p. 117), un pensamiento para el que solo en la fatalidad y en la perdición es posible alcanzar la plenitud de la visión metafórica, la realidad que por encima de sí misma cierra y abre un nuevo círculo; para que, una vez salvadas las distancias, el movimiento del viaje vital se torne quietud, motor inmóvil, centro, y el ser que conoce y el objeto conocido se vuelvan uno, transparencia del verdadero rostro de la Divinidad, que es el rostro que todos y cada uno de nosotros portamos en nuestro interior. Para acceder a él, solo hace falta que, a la pregunta de

²⁹ En definitiva, el “ultranihilista” es el guardián del centro invisible del reino interior, aquel que, tras haber salido de la caverna platónica y haber visto, con sus propios ojos, la luz del sol iluminando la auténtica esencia de las cosas, retorna a la caverna para desengañar a sus compañeros respecto de las tinieblas y falsas ilusiones que los atan, aunque así, con todo, sea tachado de loco o incluso de criminal.

³⁰ Recordemos que Murena leyó con admiración a teólogos tan poco ortodoxos como el Maestro Eckhart o Angelus Silesius, en cuyos escritos se refleja la idea de Dios en relación con la nada o el *no-ser*. En *El secreto claro*, hay, de hecho, un capítulo dedicado al Maestro Eckhart (“Meister Eckhart: liberarse del tiempo”) y otro que trata sobre Angelus Silesius (“El peregrino querubínico”).

“¿quién eres?”, hallemos en nuestra boca la respuesta: “Yo soy Tú”. Entonces, “La reina blanca” descubrirá su velo y *el resto será silencio* (Murena, 2018, p. 298-299):

La reina blanca
es
una corteza
de paraíso
una sombra
arco iris
un amor perdido.

¿Quién es
la reina
blanca?

En la vida
a todos
una vez
se muestra.
¿Qué te dijo
con su beso
espada?

El águila
que desaparece
impera
sobre la tierra
siempre.

Así, con su literatura, H. A. Murena, nos hace un llamado a devolver la vida a la palabra gastada, en cuyo núcleo se encuentra la palabra real de la Torá que está escrita por todas partes, hasta en el aire.

El centro recobrado

Yo
*me desnudo
para recibir
al monarca
desconocido.*

— Murena (2018)

La quietud hace a la danza; a la pintura, a la escultura, el espacio vacío; y a la poesía – como a la música– el silencio. Todo sale y vuelve a la Unidad. Todo se repite, como un rito cíclico y renovador. El sentido de la repetición de todo rito es hacer actual y eterno el momento del presente arquetípico y “anacrónico” (es decir, sin tiempo) del *in illo tempore*. Se trata de romper las cadenas temporales y avivar el recuerdo, para que este se vuelva real y efectivo. Mediante la repetición de la voz musical se lleva el alma a un estado de ascensión que suspende su vibración armonizándola junto a la respiración celeste del universo. Por eso, cuando calla la voz, el silencio resurge, llena, colma, culmina y abre el corazón de la Rosa hacia el Todo sin medida. El éxtasis de Murena, al escuchar al sheik Abdul Basset Abdul Samat recitar las aleyas del Corán, da cuenta de ello.

Podemos decir que la poesía de Murena sigue los pasos del cántico coránico, con frases evanescentes que se cortan en el silencio al remontar su vuelo, con alas invisibles que se despliegan envolviéndose en el manto del himno a la noche. Su poesía se convierte en canal, puente y puerta del Absoluto, que ha de manifestarse en todos los órdenes de la vida y la literatura. A este respecto, no podemos dejar de citar un párrafo del libro *The Dance of Shiva*, de Ananda K. Coomaraswamy (1999, p. 59):

Precisely as love is reality experienced by the lover, and truth is reality as experienced by the philosopher, so beauty is reality as experienced by the artist: and these are the three phases of the Absolute. But it is only through the objective work of art that the artist is able to communicate his experience, and for this purpose any theme proper to himself will serve, since the Absolute is manifested equally in the little and the great, animate and inanimate, good and evil.³¹

Para traducir el Absoluto que late en “el lenguaje de los pájaros”, es imprescindible dejarse llenar por su canto silencioso y convertirse en su vía de apertura por el acto de la escucha, pues, como diría el poeta y sacerdote Hugo Mujica – coterráneo y sucesor, en muchos aspectos, del pensamiento y arte poéticos de

³¹ “Precisamente, como el amor es la realidad vivida por el amante, así como la verdad es la realidad vivida por el filósofo, y la belleza la realidad vivida por el artista: y estas son las tres fases del Absoluto. Pero solo a través de la obra de arte objetiva puede el artista comunicar su experiencia, y para ello le servirá cualquier asunto que le sea propio, ya que el Absoluto se manifiesta por igual en lo pequeño y en lo grande, lo animado y lo inanimado, lo bueno y lo malo” (Coomaraswamy, 1999, p. 59, la traducción es nuestra).

Murena–, el silencio no es sino la escucha del silencio; lo cual nos hace pensar que la poesía de nuestro autor (al igual que la de Mujica) no se basa en el silencio, sino, más bien, en su “escucha”. Así, nos lo enseñan ambos poetas: “el silencio da a escuchar / y en lo que se oye / calla” (Mujica, 2023, p. 245); o bien: “los latidos sin nombre / [...] / con su silencio / nos susurran: / hombre, ¡calla / y escucha!” (Murena, 2018, p. 103-104). En esto último consiste precisamente el “secreto claro” de la Sabiduría Perenne: en callar y escuchar.

En definitiva, este es, para Héctor Álvarez Murena, el fin último de la poesía: realizar, transformar la vida en mito, a partir de un arte que tenga a la metáfora o símbolo como fundamento de su lenguaje, y en una mirada melancólica que fije los ojos dirigiéndolos hacia la lejanía de un Edén perdido – el jardín por las tardes aún llorado–, pero en la paz y la serenidad de la contemplación, asumiendo el error del *Kali-Yuga* –la disolución de la *nigredo*–, para lograr que la palabra salga a flote y cristalice como piedra filosofal; para que se pronuncie, en un rítmico rito, la claridad de su sonido esencial y sublimado, perfilado en la escucha atenta del silencio, el elixir del nombre pronunciado que hunde sus raíces en lo que nunca es expresable, y aun así queda como dicho, aunque el poeta no llegue a saber aquello que dice sin decirlo, y vibre el infinito por la música de ese revelado ardor sin peso, el instante presente de lo eterno, la clara imagen de lo inexplicable, el canto imposible del destierro, lo sin nombre, la flor de nuestro origen, y el centro recobrado: *lo sacro, lo secreto, lo sagrado*.

Referencias

BAUDELAIRE, Charles. **Lo cómico y la caricatura y El pintor de la vida moderna**. Traducción de Carmen Santos. Madrid: La balsa de Medusa, 2015.

BORELLA, Jean. René Guénon y la escuela tradicional. In: FAIVRE, Antoine ; NEEDLEMAN, Jacob (org.). **Espiritualidad de los movimientos esotéricos modernos**. Barcelona, Paidós, 2000, p. 435-476.

- BURCKHARDT, Titus. **Principios y métodos del arte sagrado**. Traducción de Esteve Serra. Palma de Mallorca: José J. de Olañeta, Editor, 2000.
- BURCKHARDT, Titus. **Alquimia**: significado e imagen del mundo. Traducción de Ana María de la Fuente. Barcelona: Plaza & Janes, 1975.
- CIRLOT, Juan Eduardo. **Diccionario de símbolos**. Madrid: Siruela, 2001.
- COOMARASWAMY, Ananda K. **The Dance of Shiva: Fourteen Indian Essays**. Nueva Dehli: Munshiram Manoharlal, 1999.
- ELIADE, Mircea. **Herreros y alquimistas**. Traducción de E.T. y Manuel Pérez Ledesma. Madrid: Alianza, 2016.
- ELIOT, Thomas Stearns. Tradition and the Individual Talent. *In*: ELIOT, Thomas Stearns. **The Waste Land and Other Writings**. Nueva York: Modern Library, 2002, p. 99-108.
- ESTEBAN, Patricia. **La palabra imprecisa de Héctor A. Murena en los márgenes del ensayo argentino contemporáneo**. 2008. Tesis (Doctorado en Literatura Hispanoamericana) – Facultad de Filología, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 2008.
- GUÉNON, René. **Símbolos fundamentales de la ciencia sagrada**. Traducción de José Luis Tejada y Jeremías Lera. Barcelona: Paidós, 2018.
- GUÉNON, René. **La Gran Tríada**. Traducción de Francesc Gutiérrez. Barcelona: Obelisco, 1986.
- GUÉNON, René. **El reino de la cantidad y los signos de los tiempos**. Traducción de Ramón García Fernández. Barcelona: Paidós, 1997.
- GUTIÉRREZ CASTRO, Juan José. H. A. Murena: el retorno de América. **Cuadernos de Aleph**, Valencia, v. 17, p. 43-58. <https://doi.org/10.5281/zenodo.14882388>
- LAO ZI. **Tao te king**: libro del curso y la virtud. Traducción de Anne-Hélène Suárez Girard. Madrid: Siruela, 2007.
- MATURO, Graciela. **La poesía, un pensamiento auroral**. Córdoba: Alción, 2014.
- MERCADO, Javier. H. A. Murena, la recuperación de lo sagrado. **Orbis Tertius**, La Plata, v. 24, n. 29, p. 1-11, 2019.
- MUJICA, Hugo. **Más hondo**. Antología poética (1983-2023). Madrid: Vaso Roto, 2023.

MURENA, Héctor A.; VOGELMANN, David J. **El secreto claro (diálogos)**. Buenos Aires: Fraterna, 1978.

MURENA, Héctor A. **Una corteza de paraíso: la poesía de H. A. Murena (1951-1979)**. Valencia: Pre-textos, 2018.

MURENA, Héctor A. **Visiones de Babel**. México: Fondo de Cultura Económica, 2002.

MURENA, Héctor A. **Ensayos sobre subversión**. San Juan de Puerto Rico: La Torre, 1963.

MURENA, Héctor A. **Homo atomicus**. Buenos Aires: Sur, 1961.

NEGRONI, María. Prólogo. In: MURENA, Héctor A. **Una corteza de paraíso: la poesía de H. A. Murena (1951-1979)**. Valencia, Pre-textos, 2018, p. 7-17.

OROZCO, Olga. Alrededor de la creación poética. In: OROZCO, Olga. **Relámpagos de lo invisible**. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2009, p. 295-301.

OTTO, Rudolf. **Lo santo**: Lo racional y lo irracional en la idea de Dios. Traducción de Fernando Vela. Madrid: Alianza, 2005.

PAZ, Octavio. **El arco y la lira**. México: Fondo de Cultura Económica, 2010.

PORRINI, Sebastián. **Los otros**: la metafísica operativa en los siglos XX y XXI. Salamanca: Matrioska, 2020.

SEDGWICK, Mark. Guénonian Traditionalism in South American literature and academia. **International Journal of Latin American Religions**, São Paulo, v. 5, n. 1, 2021, p. 164-180.

SCHOLEM, Gershom. **La Cábala y su simbolismo**. Traducción de José Antonio Pardo. Madrid: Siglo XXI, 2021.

SEDLMAYR, Hans. **El arte descentrado**. Las artes plásticas de los siglos XIX y XX como síntoma y símbolo de la época. Traducción de Gabriel Ferraté. Barcelona: Labor, 1959.

ZAMBRANO, María. **Filosofía y poesía**. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2001.

ZOLLA, Elémire. **Una introducción a la alquimia**: Las maravillas de la naturaleza. Traducción de José María Pinto. Barcelona: Paidós, 2003.

ZOLLA, Elémire. **Los arquetipos**. Traducción de Esdras Parra. Caracas: Monte Ávila, 1983.

Recebido em 03/12/2024.

Aprovado em 02/04/2025.