

#08

E. M. CIORAN. EL PRESTIDIGITADOR DE LA BELLEZA. EL RUMOR DEL CUERPO EN LA CONTRADICCIÓN DE LA LENGUA

Natalia Izquierdo López

Universidad Complutense de Madrid

notesalvesahora@hotmail.com

Cita recomendada || IZQUIERDO LÓPEZ, Natalia (2013): "E. M. Cioran. El prestidigitador de la belleza. El rumor del cuerpo en la contradicción de la lengua" [artículo en línea], 452°F. *Revista electrónica de teoría de la literatura y literatura comparada*, 8, 47-60, [Fecha de consulta: dd/mm/aa], <http://www.452f.com/pdf/numero08/08_452f-mono-natalia-izquierdo-lopez-orgnl.pdf>

Ilustración || Paula González

Artículo || Recibido: 29/07/2012 | Apto Comité Científico: 31/10/2012 | Publicado: 01/2013

Licencia || Reconocimiento-No comercial-Sin obras derivadas 3.0 License



Resumen || El presente artículo aborda el ideario estético, el estilo, la teoría del conocimiento, la concepción del sujeto y del lenguaje del escritor rumano E. M. Cioran. Dejando de lado sus tan comentados nihilismo y escepticismo, el ensayo indaga en la naturaleza poética de sus aforismos, destinada a crear, contradiciendo la lengua, un afuera de ésta, donde los conceptos se revelan como algo físico, como palabras de carne y hueso en las que el poeta vierte su saber del cuerpo con la intención de generar un efecto de extrañamiento.

Palabras clave || sujeto poético | utopía lingüística | cognitio sensitiva.

Abstract || This essay deals with the aesthetic ideology, the style, the theory of knowledge, the conception of the subject and language of the Romanian writer E. M. Cioran. Regardless his widely publicised nihilism and scepticism, this essay focuses on the poetic nature of his aphorisms which is intended to create a place outside of the language contradicting the language itself. A place where concepts become something physical, like flesh-and-blood words where the poet poured everything he knows about the body intending to create a defamiliarization effect.

Keywords || poetic subject | linguistic utopia | sensory cognition.

0. Introducción¹

Cuando acaban de cumplirse cien años del nacimiento de E. M. Cioran, el autor rumano sigue gozando de un merecido prestigio internacional. Su obra filosófica está de plena actualidad. Sus aforismos son todavía hoy el referente de un pensamiento y un estilo marcados por la paradoja y el fragmentarismo. Sin embargo, pocos han sido los críticos que se han detenido a desarrollar el coherente ideal estético de este hombre dialéctico, mientras que, en cambio, han sido numerosísimos los que han sondeado sus abismos, entendiendo por éstos su nihilismo, su desasosiego y su escepticismo². Ello bien puede parecer natural si tenemos en cuenta que, en el escritor rumano, el foso y los precipicios saltan a la vista, en tanto que la belleza permanece retraída. De igual manera, tan incontables como los segundos han sido los analistas que han abordado ciertos rasgos distintivos de su estilo: su escritura aforística y su endémico oxímoron³. Por último, muchos menos son los que han emprendido una aproximación sistemática al mismo. Y es en esto, precisamente, en lo que pondrá el acento este artículo, no sin antes esbozar los rasgos más significativos de su ideario estético, de su teoría del conocimiento y del sujeto lírico, así como algunos otros ingredientes fundamentales de su estilo, hasta ahora apenas entrevistados.

Estas páginas brotan así de la irrupción de una pregunta en el siempre apasionado lector de Cioran y, en esta ocasión, autora de este modesto artículo. Dicha inquietud surge, asimismo, de un desplazamiento en el eje de la atención desde el contenido de su filosofía a los íntimos motivos por los que una pudo sentirse a la vez tan fatal y venturosamente atraída por las cimas de su desesperación y la amargura de sus silogismos. El propósito sistematizador de esta investigación es fruto también del hecho de haber constatado que existen lectores de Cioran a quienes su escritura les hiere y aplasta, mientras que a otros nos eleva y sana. En definitiva, este ensayo se origina en la necesidad de explicar por qué, al leer al autor rumano, allí donde unos sólo ven pesimismo y náusea, otros encontramos además belleza y esperanza; por qué, al escuchar a Cioran, donde otros sólo oyen quejas y alaridos, otros escuchamos la melodiosa cadencia de una música extraña, una música blanca, cuyo sonido se nos antoja tan parecido al silencio mismo. De esta forma, el presente ensayo filosófico, literario y lingüístico se revela tal y como él ya había predicho: «La crítica es un contrasentido: no hay que leer para comprender a los demás, sino para comprenderse a sí mismo» (Cioran, 1989: 39).

NOTAS

1 | El 7 de octubre de 2012, el presente ensayo fue galardonado con el Premio de Ensayo E. M. Cioran, organizado por el Instituto Cultural Rumano de Madrid.

2 | Ver a este respecto títulos como los de Bollon (1997), Parfait (2001) o Sora (1988), entre otros.

3 | Ver a este respecto Jarrety (1999).

1. Un ideal estético y una teoría del conocimiento: el cuerpo de la escritura y la escritura del cuerpo

En la escritura cioraniana lo que se oye es, invariablemente, distinto de lo que se entiende. Para ilustrarlo, baste como ejemplo este aforismo: «Polvo prendado de fantasmas, tal es el hombre: su imagen absoluta, de parecido ideal, se encarnaría en un Don Quijote visto por Esquilo» (Cioran, 1996: 130). Aunque, desde un punto de vista intelectual podemos interpretar estas líneas como una trágica metáfora de lo humano, lo que aquí nos interesa es su naturaleza poética, es decir, ese poderoso extrañamiento por el que lo racional y lo espiritual se manifiestan en ellas como algo físico y lo dicho se perfila diferente a su sonido. Es justamente ahí donde radica la perplejidad y la magia de la prosa poética de Cioran:

Desearía que ángeles alegres contasen mi vida a la sombra de un sauce llorón. Y cada vez que no comprendieran algo, que las ramas inclinadas iluminasen su ignorancia con brisas de tristeza (1996: 125).

Los ángeles veranean en los calveros de los bosques. En ellos yo sembraría flores de las márgenes de los desiertos para echarme a reposar a la sombra del propio símbolo (1997: 45).

Como en el primero de los aforismos citados, también podríamos extraer de estos últimos un significado, llamémosle «común u ordinario», aunque lo que nos importa destacar es cómo, en ambos, el escritor da un salto, no sólo retórico —metáfora, personificación, etc.—, sino sobre todo prosódico. Tanto en uno como en otro, torna audibles los significantes, convirtiéndolos en un hecho físico: movimiento y sonido. Por ello, su escritura entrelaza la música con el sentido. La naturaleza musical de ésta no debería sorprendernos, sobre todo si tenemos en cuenta que Cioran ha sido uno de los artistas literarios que más insistentemente ha identificado las ideas especulativas con «melodías muertas» (1996: 278), a la vez que ha hermanado su prosa poética con el canto:

Hubiera podido expresar todo lo que me atormenta si el oprobio de no ser músico me hubiera sido evitado (1998a: 91).

Existe un canto de la sangre, de la carne y de los nervios. [...] El estado lírico trasciende las formas y los sistemas: una fluidez, un flujo internos mezclan, en un mismo movimiento, como en una convergencia ideal, todos los elementos de la vida del espíritu para crear un ritmo intenso y perfecto. Comparado con el refinamiento de una cultura anquilosada que, prisionera de los límites y de las formas, disfraza todas las cosas, el lirismo es una expresión bárbara: su verdadero valor consiste, precisamente, en no ser más que sangre, sinceridad y llamas (1999: 16).

Sin duda, merece la pena que reparemos en la trascendencia e implicaciones de este «manifiesto poético». En primer lugar, porque en él Cioran nos da cuenta de en dónde radica la absoluta modernidad

de su estilo. Y, en segundo lugar, porque allí está expuesto un principio que a menudo olvidan sus críticos. ¿Qué argumenta entonces el autor acerca de su prosa poética en este escrito? Pues, sencillamente, que la suya no es una escritura del pensamiento, sino «una escritura del cuerpo»: «un canto de la sangre, de la carne y de los nervios» (1999: 16). Pero antes de analizar detenidamente estas líneas, que encierran mucho más de lo que pudiera parecer a primera vista, conviene que pongamos de manifiesto la relevancia que adquiere el cuerpo en su ideario estético. Dada la brevedad del presente ensayo, para ilustrar este hecho vamos a referirnos a uno de sus *Ejercicios de admiración* (Cioran, 1995), obra en la que destila su fascinación y deslumbramiento por aquellos otros escritores y artistas que lo sedujeron en vida. Dicho «ejercicio de admiración» está consagrado a su amigo italiano Guido Ceronetti, quien, además de periodista, cronista y traductor, fue autor, entre otros, de un libro que lleva el tan significativo título de *El silencio del cuerpo* (Ceronetti, 2006). El «ejercicio» al que aludimos es, íntegramente, la carta remitida por Cioran al editor de la mencionada obra, misiva que iba a constituir el prólogo a ésta en su primera edición francesa. En estas páginas da cuenta de su interés por la que, parafraseando a su amigo, nombra como «la tragedia de las funciones fisiológicas» (1995: 181), a la que él mismo designa también en ese texto con la cruda y sugestiva expresión de: «El infierno del cuerpo» (1995: 181). De dicho ensayo se desprende la preocupación cioraniana por su aparente silencio, mutismo que oculta tras de sí un incombustible vértigo. Bajo el simulacro callado e inmóvil del cuerpo, descubre, al igual que su amigo, que todo allí es vorágine y desenfreno, que en las entrañas de la carne nada permanece nunca quieto. Como el autor italiano, el escritor rumano muestra en este terreno «un heroísmo de voyeur en materia de supuraciones, una curiosidad excitada por la suprema antipoesía de las menstruaciones» (1995: 181). Él mismo se revela como un hombre con los ojos volcados hacia adentro, como otro «aficionado a las pestilencias y horrores, [...] a las excreciones del alma, [...] a su inagotable variedad de desórdenes» (1995: 181). Mas, si Cioran se interesa por todo esto es porque, de esos miasmas íntimos, de ese sustrato inconfesable del cuerpo, es de donde sabe y siente que, como una materia orgánica más, se desgarran su pensamiento y su palabra; que es precisamente de ahí, de ese «universo fétido de la voluptuosidad» (Cioran, 1995: 181) de donde, su conciencia y su escritura, como un fluido más, se destilan y decantan. Es por eso también que *En las cimas de la desesperación* (Cioran, 1999) escribió:

Nunca comprenderé por qué el cuerpo ha podido ser considerado como una ilusión, [...]. Ello equivale, a todas luces, a no tener conciencia de la carne, de los nervios, de cada órgano, lo cual resulta incomprensible para mí [...]. Quienes permanecen apegados a la irracionalidad de

la vida, dominados por su ritmo orgánico anterior a la aparición de la conciencia, no conocen ese estado en el que la realidad corporal se halla constantemente presente en ella (1999: 83).

Pero dejemos a un lado, por el momento, la naturaleza carnal de su escritura y su pensamiento, a la que después volveremos, y prestemos atención ahora a su ideario estético.

Cuando Cioran afirma que «el estado lírico trasciende las formas y los sistemas» (1999: 17) no hace otra cosa que inscribir su discurso en el de la modernidad estética, donde, en el terreno de la creación, «la necesidad de ser distinto equivale a la existencia misma» (Valéry, citado en Benjamin, 2005: 252). En él, dicho prurito de ser distinto implica llevar a cabo una profunda inmersión en la lengua, hasta reinventarla a partir de una profunda y tenaz crítica de las palabras. El escritor rumano posee una clara conciencia de que su voz, como la de todo poeta moderno, sólo puede surgir más allá de las palabras del poder, de las convenciones de las lenguas institucionalizadas. Su «labor de zapa» consiste, precisamente, en silenciarlas. Sirva a ello este aforismo como ejemplo: «Una palabra disecada ya no significa nada, ya no es nada. Como un cuerpo, que tras la autopsia es menos que un cadáver» (1998a: 41). En él, no sólo nos anuncia su deseo de infundir nueva vida a las palabras, de concebirlas, intrínsecamente, como cuerpos, sino que además inscribe otra vez de lleno su obra en el marco de la literatura contemporánea. Esa «labor de zapa» cioraniana presupone no sólo inventar, sin referencia, ese universo que es la lengua, sino articular un discurso opaco que luche contra el sentido abstracto de los conceptos para imponer la «presencia casi física de las palabras» (Todorov, 1974: 234-235). Según él mismo, este cometido no se alcanza añadiendo esporádicamente al discurso adornos retóricos y figuras literarias, pues el artista descalifica estos ornamentos lingüísticos con los términos de «artificios y acrobacias inauditas» (1995: 78). Para lograrlo, el escritor rumano se propone generar con sus textos una sensación de goce, de extrañamiento, una percepción agudizada y alucinada al mismo tiempo. Así, su brega con la lengua en aras de la reintegración a las palabras de su materia pasa, en primer lugar, por rechazar de plano el lenguaje literario «desviado»: «El preciosismo es la escritura de la escritura: un estilo que se desdobra y se convierte en el objeto de su propia búsqueda. [...] No es posible imaginar una lengua más depurada que la suya, más maravillosamente exangüe» (1995: 85). El delito fundamental que el escritor imputa a este «preciosismo» es justamente su incapacidad para contener sustrato o sombra alguna de realidad. En su opinión, esta «escritura de la escritura» hace del lenguaje un elemento que se mueve en el vacío, sin más recurso que él mismo, «en lugar de aferrarse al mundo para tomar de él su sustancia o sus pretextos» (1995: 86). Más todavía hay otro motivo por el que impugna este «lenguaje del desvío:»

El reproche que podría hacerse al preciosismo es que vuelve al escritor demasiado consciente, demasiado seguro de su superioridad sobre su instrumento: a fuerza de jugar con él y de manejarlo con virtuosismo, priva al lenguaje de todo misterio [...]. El lenguaje debe resistir; si cede, si se pliega totalmente a los caprichos de un prestidigitador, se convierte en una serie de hallazgos y piruetas en los que triunfa constantemente sobre sí mismo (1995: 85).

Así, frente a ese «rigor de la forma», Cioran dice aspirar a un «rigor de la materia » (1995: 85), mediante el cual el lenguaje desborda su artificio para volver a la carne, de la que éste y el pensamiento nacen. Tal proceso pasa, en definitiva, por rebelarse contra «el frío e implacable desmantelamiento del delirio, contra esa denuncia del más elemental reflejo poético, de la razón de ser de la poesía» (1995: 77). Dicha «razón de ser» no remite a la necesidad de entenderse y de ser entendido, de reinar así sobre el lenguaje y sobre sí mismo, sino, muy al contrario, a la de ser, ineluctablemente, como él lo fue, inasible e incógnito para los otros y para sí mismo. Para el pensador rumano, el «yo» que domina el lenguaje y que hace de él un vehículo vacío sólo puede ser el yo «de un individuo abstracto, alejado de las complacencias y torturas de la introspección» (1995: 89); «un “yo” de una lucidez desprovista de toda complicidad con la materia; un “yo” estéril que rechaza los accidentes y las vicisitudes del único posible sujeto contingente: un “yo” en las antípodas del “Yo”.» (1995: 89). En cambio, es ese «yo» desarticulado por completo, absolutamente moderno, el que Cioran reconoce en sí mismo a través de sus aforismos y de los desconcertantes e insólitos parlamentos de los personajes de su amigo Beckett:

Yo soy diferente de todas mis sensaciones. No logro comprender cómo. No logro ni siquiera comprender «quién» las experimenta. Y por cierto, ¿quién es ese «yo» del comienzo de mi proposición? (1998a: 16).

¿Qué sería yo si pudiera ser algo, qué diría yo si tuviese una voz que hablase así, pretendiendo ser yo? (Beckett, 1995: 100).

De esta manera, su intención de reinstaurar al lenguaje su cuerpo, así como su resistencia a entregarse por entero, discurre en su ideario estético en paralelo a la imposibilidad de articular un sujeto estable, unitario y pleno. El escollo de su identidad es de tal intensidad que podría afirmarse que no es que la suya sea una «conciencia de la perplejidad» sino que «la perplejidad es su conciencia». Por lo tanto, no es que Cioran sea un mero tematizador de sus conflictos, ni que tras la exhibición de las multitudes que contiene subsista un yo estable y fijo que exorcizara todos sus desarreglos íntimos al ponerlos por escrito. Muy al contrario, el artista anuncia también silencio en este sentido. Reconoce la imposibilidad de conferirle a «su» subjetividad un lugar que no sea el de la desintegración y la pérdida. Por consiguiente, su escritura misma se revela como el espacio donde su desarticulación se plasma, como el territorio donde

dichos procesos identitarios se van gestando en él y no donde éstos lo gestan a él. Su escritura fragmentaria atraviesa la existencia de un yo vacío y, en tanto en cuanto «empresa de autoconocimiento», está fatalmente destinada a no alcanzar nunca su objetivo. De la misma manera, su lenguaje contradictorio posee, necesariamente, el timbre de su deslavazado sujeto, así como el de un pensamiento ligado indisolublemente a su cuerpo. No en vano, él mismo nos dejó escrito:

El papel del pensador es [...] pasar los mismos temas por todos los miembros, haciendo que los pensamientos se mezclen con el cuerpo [...]. ¿No resulta revelador de lo indefinible de la vida, de sus insuficiencias que sólo los añicos de un espejo destrozado puedan darnos su imagen característica? (1996: 39).

Donde aparece la paradoja, muere el sistema y triunfa la vida. La paradoja no es una «solución», ya que no resuelve nada. Puede emplearse solamente como un adorno de lo irreparable [...]. En la paradoja la razón se anula por sí misma; ha abierto sus fronteras y ya no puede detener la invasión de los errores palpitantes, de los errores que laten. (1996: 19).

Si algo resuena entonces en sus aforismos, tal y como en este ensayo proponemos, eso no es otra cosa que la oquedad ventral y corroída de su cuerpo y su «ego».

1.1. El cuerpo de la escritura y el saber del cuerpo

En la escritura cioraniana hay una suerte de «estereofonía de la carne profunda» o «hipofísica de la palabra» (Barthes, 2004: 47); es decir, una proliferación de sonidos, provenientes de distintas partes, que entrañan una amplificación musical del cuerpo que los sustenta, y que atraen resonancias que vuelven silenciosa a la lengua. Asimismo, leyendo a Cioran se tiene la sensación de encontrarse ante un lenguaje «tapizado de piel» (Barthes, 2004: 47), y de los delirantes o beatíficos desórdenes de sus entrañas; uno siente hallarse ante un texto donde se escucha «el granulado de su garganta, la oxidación de las consonantes, la voluptuosidad de las vocales» (2004: 47). Muy probablemente, su condición de «hijo adoptivo» de la lengua francesa esté también en el origen de que, al leer sus libros, se presienta tras de ellos, invariablemente, un cuerpo: una boca que paladea la viscosa o etérea materia de los sustantivos; unos dientes que roen los delicados y corrosivos entresijos de los adjetivos; una lengua que liba la líquida oscilación de los verbos o que se desliza impotente y ávida por su espeso entumecimiento. Al leerlo, pareciera que, antes de poner las palabras sobre el papel en blanco, el escritor hubiera gozado y padecido a causa de su espesor silábico, y que hubiera intentado extraerles hasta los tuétanos, si bien esto le haya sido imposible, tal y como ya antes nos ha confesado. Quizá por eso su escritura se lea siempre en voz alta en nuestros adentros. Esta

lectura en voz alta no es fonológica, sino fonética; «su objetivo no es la claridad de los mensajes, el teatro de las emociones, lo que busca (en una perspectiva de goce) son los incidentes pulsionales [...]: la articulación del cuerpo, de la lengua, no la del sentido, la del lenguaje» (2004: 47). Se trata de una lectura destinada a sentir de cerca el sonido de las palabras, de una lectura que hace «escuchar en su materialidad, en su sensualidad, la respiración, la aspereza, la pulpa de los labios, toda una presencia del rostro humano» (2004: 47). De esta forma logra «desplazar el significado muy lejos y meter, por así decirlo, el cuerpo anónimo» (2004: 47) del escritor en nuestros oídos. Tal vez por esa razón resuena en sus aforismos «la voz del vientre»⁴. Probablemente ese sea el motivo por el que sus palabras parezcan «revestidas de carne y hueso»⁵ y dotadas de un tacto al unísono áspero y aterciopelado. En el fondo de todo ello late la teoría cioraniana de la «cognitio sensitiva»: una concepción sensorial del conocimiento emparentada con el percibir no sólo hacia afuera, sino también hacia y desde dentro. En definitiva, un «saber del cuerpo». En él, lo real rechaza así, de forma manifiesta, una comprensión puramente intelectual. Las emociones, las intuiciones, las percepciones, los sentimientos, la intrínseca materialidad de lo humano son también en Cioran formas de conocimiento⁶. Todas ellas se asocian para hacer del pensamiento una estrecha alianza de niveles que se entretajan e implican mutuamente y desde las que, siempre a partir del universo del cuerpo, el mundo se aprehende. Mas lo que ahora nos corresponde preguntarnos es cómo logra plasmar en la abstracción de su escritura esta teoría del conocimiento y transmitirnos, gracias a aquella, «las ondas de un narcótico calmo, cuyos círculos vibratorios, yendo y viniendo, forman un límite infinito que no perturba la quietud del centro» (Mallarmé, 1970).

1.2. La abstracción sensorial y mimética de la escritura del cuerpo: contradicción y utopía de la lengua

Son sus propios padecimientos orgánicos los que despiertan en el pensador rumano tanto los desgarros de la conciencia como la desintegración de la identidad, de modo que sus palabras y sus pensamientos se manifiestan como excreciones mismas del cuerpo: «La lucidez es una pausa de la sangre» (1996: 156). El deseo cioraniano de devolverles a ambos su materialidad implica bregar con la lengua e intentar comprender su corazón y su entraña a través de una lucha despiadada con ella: «Enfrentado con el papel en blanco, ¡qué Waterloo en perspectiva!» (1998a: 175). Esta lucha se gana derribando las tendencias codificadoras que la dejan exhausta, desprovista de todo vínculo con el saber de su cuerpo:

Las palabras se han convertido en algo tan exterior a mí, que entrar en contacto con ellas me resulta una proeza. No tenemos ya nada que

NOTAS

4 | «De lo que se trata es de que sitúe su voz en el vientre, el pensamiento en el vientre, y de que hable de lo sublime con la voz en el vientre» (Jacob, 1976). En Cioran la expresión de Jacob «la voz del vientre» encuentra en «la voz de la sangre» su estricto equivalente. Ver a este respecto Cioran (1996: 73).

5 | «La gramática, incluso la árida gramática, se convierte en una especie de invocación mágica; las palabras resucitan revestidas de carne y hueso; el sustantivo, en su majestad sustancial; el adjetivo, ropaje trascendente que lo viste y colorea como un velo; y el verbo, ángel del movimiento, que da a la frase la oscilación» (Baudelaire, 1994: 86). Tanto esta referencia como la anterior no son, en absoluto, accidentales, pues ambos poetas fueron algunos de los principales teorizadores del poema en prosa y de la prosa poética. Las afinidades entre sus concepciones y las de Cioran son manifiestas en este aspecto.

6 | Por la obligada brevedad de este ensayo, carecemos del espacio necesario para desarrollar la influencia que en la concepción de la «cognitio sensitiva» de Cioran ejerció el pensamiento de ciertos filósofos contemporáneos que más ampliamente la formularon, caso de Merleau-Ponty y Bergson, siendo este último además a quien el escritor rumano consagró su tesis doctoral.

decirnos y si las utilizo aún es para denunciarlas, deplorando en secreto, al mismo tiempo, una ruptura siempre inminente. (1998a: 158).

Su prosa poética es entonces «el lenguaje de las transgresiones del lenguaje», una «utopía de la lengua»,

una imaginación ávida de la felicidad de las palabras que se apresura hacia un lenguaje soñado cuyo frescor, en una especie de anticipación ideal, configuraría la perfección de un nuevo mundo adámico, donde el lenguaje ya no estaría alienado. (Barthes, 1989: 22).

El escritor rumano abre así en la lengua un proceso revolucionario destinado a privarle de su condición de instrumento comprometido y decorativo. Sin embargo, la escritura misma le devuelve su lenguaje transgresor e inventado como lenguaje alienado. Su lingüística «labor de zapa» hurga «la imagen misma de lo que quiere poseer» (Barthes, 1989: 22) en aquello que desea pulverizar. Pero, antes de exponer las distintas estrategias de las que Cioran se sirve para «contradecir la lengua», se impone aclarar a qué nos referimos con esta expresión. No aludimos con ella a la «contradicción en la lengua», en tanto omnipresencia en sus escritos de la antítesis, la paradoja y el oxímoron, sino a un proceso de mucho mayor calado que apunta a los propios fundamentos lingüísticos. Hecha esta salvedad, lo primero que llama la atención en su escritura es el intenso trabajo que lleva a cabo en el ámbito de la abstracción. Gracias a este esfuerzo, los conceptos abstractos, antes universales y genéricos, arraigan en el espacio y en el tiempo. Si no llegan a convertirse por ello en algo concreto y singular, sí al menos alcanzan a dibujar un lugar existencial. Mas, ¿cómo logra esto Cioran?

Si reparamos detenidamente en su escritura apreciamos que cuando maneja determinados conceptos abstractos para definirlos, empleando casi siempre metáforas, comparaciones, nominalizaciones o predicados de carácter nominal, no hace sino convertirlos en imágenes y sensaciones de gran intensidad. Para ilustrarlo, estos dos aforismos nos bastarán: «Concebir el acto de pensar como un baño de veneno» (1998a: 114); «Haber levantado toda la noche Himalayas —y llamar a eso sueño—» (1998a: 121). Como vemos, Cioran consigue así invertir la índole de la palabra abstracta —en este caso «pensamiento» y «sueño»—, respecto a su estatuto en el habla cotidiana. Este proceso discurre en consonancia con su concepción de un razonamiento que hunde sus raíces en la sensorialidad y fisicidad del cuerpo. De esta manera, sus conceptos abstractos dejan de ser «pensados» para ser aprehendidos de forma sensitiva y carnal; se tornan inteligibles por medio de imágenes físicas que se sitúan en el intervalo entre lo mental y lo sensorial: «No veo más que ruinas alrededor del éxtasis» (1998b: 42); «La religión es una sonrisa que planea sobre un sinsentido general, como un perfume final sobre una onda de

nada» (1998b: 67). Esa interpenetración de lo carnal y lo espiritual no es en él exclusiva de lo humano, sino la naturaleza intrínseca de todo lo real: «La niebla es la neuroastenia del aire» (1996: 201); «El alma de una catedral gime en el agotamiento vertical de la piedra» (1996: 175); «La enfermedad: estadio lírico de la materia. O tal vez más: materia lírica» (1996: 144). Sin embargo, sus conceptos presentan aún otra particularidad: su condición «de paso», a medio camino entre lo concreto y lo abstracto. Esta característica radica en su propia fluidez y movimiento. Así, en muchos de sus aforismos, el lector contempla algo que se desplaza en el espacio. Al hacerlo, se inscribe al unísono en el tiempo. Dicho desplazamiento es, según el caso, vertical —ascensión o descenso, como vimos en algunos de los aforismos previos— u horizontal: «En el límite de la noche. Nadie ya, sólo la irrupción de los minutos. Cada uno de ellos fingiendo acompañarnos y esfumándose luego —deserción tras deserción» (1998a: 177). Incluso, hasta cuando todo está en reposo, hay en Cioran un movimiento que adopta la forma de lo que flota y permanece en suspenso: «Las mujeres desengañadas que se retraen del mundo adoptan la inmovilidad de una luz solidificada» (1996: 188); «soy un desecho coronado flotando en los mares musicales de Dios, o un ángel aleteando en su corazón» (1996: 170). Por tanto, las abstracciones poéticas que maneja, insertas en proposiciones de carácter anafórico, de sintaxis atributiva y de sentenciosa tonalidad, urdidas y trabadas con metáforas, extrañamientos léxicos, sinestesias, etc., desembocan en lugares y escenas que dan vida a un concreto y singular escenario existencial: «El Paraíso gime en el fondo de nuestra conciencia» (1998b: 62). Sin embargo, ese lugar, ¿existe en realidad? La respuesta a esta pregunta nos hace pensar en otra singularidad más de la prosa de Cioran. Esta cualidad radica en que el escritor emplea de un modo mimético las abstracciones poéticas. Así, en el fondo de éstas no tiene por qué latir, aunque en ocasiones lo haga, una escena del afuera. En la mayoría de los casos son los espectáculos del adentro lo que queda registrado en ellas. De esta manera, en su ideario estético la mimesis «no implica imitar algo previamente conocido, sino llevar algo a su representación, de suerte que esté presente ahí, en su plenitud sensible» (Gadamer, 1991: 43). En estos mismos aforismos: «Lo absoluto es una presencia corruptora en la sangre» (1998b: 62); «Quisiera que me acariciaran unas manos por las que pudiera fluir el Tiempo» (1996: 175). Los conceptos abstractos «absoluto» y «Tiempo» pierden los rasgos semánticos de carácter conceptual para limitarse, irreductiblemente, a ser «cuerpos», mera evidencia de un contacto real. Asimismo, en el caso del aforismo que enunciarnos al comienzo de este ensayo, «polvo prendado de fantasmas», hay también espacio, un tránsito del tiempo a través de tales términos y un flujo que evoca una acción de encarnamiento. En definitiva, esa voluntad cioraniana de recurrir a una abstracción de carácter sensorial y mimético, neutralizando lo que pudiera haber en ella de sentido trascendente o mental,

se acomoda a la perfección a un ideario estético que postula el carácter carnal y sensitivo de la «cognitio», y que combate por ello la dialéctica materia-espíritu: «Nada se explica, nada se prueba, todo se ve...» (1996: 191); «Mi misión es ver las cosas tal como son. Todo lo contrario de una misión...» (1998a: 85). Estos mismos aforismos reinciden en su concepción del conocimiento como extrañamiento, como percepción conmovida, como «sabor morado de la desdicha» (1996: 170). En ellos la estética de la magnificencia y de la fealdad se interpenetran; belleza y muerte cohabitan, manteniendo entre sí un conflicto siempre irresuelto, mas del que brota una música blanca y silenciosa, que todo lo purifica; al leerlos, queda al descubierto el umbral que da acceso a la utopía, a un pasado originario donde las palabras no estaban separadas del cuerpo, a un «no-mundo exterior al tiempo» que existe sólo en su melancolía. En ese lugar existencial, la identidad del escritor se borra y su ausencia parece una tibia victoria contra el presente y la muerte. Dicho lugar existencial, a salvo de las turbulencias del yo y del tiempo, no es de afuera, sino de adentro, y sólo puede pertenecernos también a nosotros mientras lo leemos. Quien aspire siquiera a sobrevolarlo, a sentir su trémulo contacto, ha de saber que antes su prosa poética habrá de apresarlos e imantarlo.

2. Conclusión

Como hemos visto, la manera en que Cioran acumula abstracciones poéticas en sus escritos confiere densidad y espesor físico a su palabra, al tiempo que la impregna de una música parecida al silencio mismo. Las realidades que tales abstracciones poéticas nombran sólo existen en la voz que las crea, en esa voz de una corporeidad silente que hace anidar en la contradicción de su lengua, fundidas e indistintas, alma y materia. La criatura humana, ese «polvo prendado de fantasmas», se revela en él como un espacio de desposesión y de pérdida, como una mera partícula suspendida en la inmensidad del principio, vagando a la deriva en ella. Y lo mismo sucede con sus aforismos: sus abstracciones poéticas se sitúan fuera del sentido; se afirman como emergencias aisladas de un todo que jamás se abarca, como blanca espuma de un infinito que se retracta. En ellos jamás nada alcanza la síntesis; todo pende, flota como un resto cuyo destino tampoco es, en absoluto, restañar la vida, ni cicatrizar sus llagas, pues como el propio Cioran dejó escrito: «Leer es dejar a otros padecer por nosotros. La forma más delicada de explotación» (1998a: 143). Así como en la vida, en su escritura no hay concesiones, a excepción de la única respuesta que nos legó: «Llorar de admiración —única excusa de este universo, puesto que necesita una» (1998a: 108). Es ésta una respuesta claramente emparentada con las sombras y fosforescencias de realidad e inexistencia que la espiritual materia desprende y dispersa; una

respuesta claramente destinada a «limitar la hegemonía de la clarividencia»; una respuesta que osa sostener que «todo lo que parece existir existe a su manera» (1998a: 165); una respuesta que sólo «los espíritus secretos revelan siempre a su pesar en el fondo su naturaleza» (1995: 97); una respuesta tan impregnada de poesía que hace de Cioran un prestidigitador de la belleza. Si esta respuesta invita al desvanecimiento es porque el escritor rumano no pretendió escribir nunca un texto placentero, que «colma y da euforia», sino uno de goce: «el que pone en estado de pérdida y desacomoda; el que hace vacilar los fundamentos históricos, culturales, psicológicos del lector, la congruencia [...] de sus valores y de sus recuerdos» (Barthes, 2004: 25). El goce del texto cioraniano se origina en el momento en que nuestro cuerpo se hermana con el del pensador, pues éste no se comunica con nosotros «de intelecto a intelecto», sino «cuerpo a cuerpo». Sus palabras, sus abstracciones poéticas, como afirmara su amiga María Zambrano, no están destinadas «al sacrificio de la comunicación»; sus palabras son «palabras de comunión» (Zambrano, 1977: 28). Quien las lee, las entiende con el cuerpo, con el corazón, «porque es lo único que de nuestro ser da sonido. Y sólo por él los privilegiados organismos que lo tienen se oyen a sí mismos» (1977: 21).

Bibliografía

- BARTHES, R. (1989): *El grado cero de la escritura*, México: Siglo XXI.
- BARTHES, R. (2004): *El placer del texto y lección inaugural de la Cátedra de Semiología Literaria del Collège de Francia*, México: Siglo XXI.
- BAUDELAIRE, Ch. (1994): *Los paraísos artificiales. El vino y el hachís y La Fanfarlo*, Madrid: Edimat Libros.
- BECKETT, S. (1995): «Textos para nada», en Cioran, E. M., *Ejercicios de admiración*, Barcelona: Tusquets, 100.
- BENJAMIN, W. (2005): *El libro de los pasajes*, Akal: Madrid.
- BOLLON, P. (1997): *Cioran, l'hérétique*, París: Gallimard, Parfait.
- CERONETTI, G. (2006): *El silencio del cuerpo*, Barcelona: El Acantilado.
- CIORAN, E. M. (1995): *Ejercicios de admiración*, Barcelona: Tusquets.
- CIORAN, E. M. (1996): *El ocaso del pensamiento*, Barcelona: Tusquets.
- CIORAN, E. M. (1997): *Silogismos de la amargura*, Barcelona: Tusquets.
- CIORAN, E. M. (1998a): *Ese maldito yo*, Barcelona: Tusquets.
- CIORAN, E. M. (1998b): *De lágrimas y de santos*, Barcelona: Tusquets.
- CIORAN, E. M. (1999): *En las cimas de la desesperación*, Barcelona: Tusquets.
- GADAMER, H. G. (1991): *La actualidad de lo bello*, Barcelona: Paidós.
- JACOB, M. (1976): *Consejos a un joven poeta*, Madrid: Rialp.
- JARRETY, M. (1999): *La morale dans l'écriture. Camus, Char, Cioran*, París: PUF.
- MALLARMÉ, S. (1970): *Igitur o la locura de Elbenhon*, Buenos Aires: Signos.
- PARFAIT, N. (2001): *Cioran ou le défi de l'être*, París: Desquonjeres
- SORA, M. (1988): *Cioran jadis et naguère*, París: L'Herne
- TODOROV, T. (1974): *Literatura y significación*, Barcelona: Planeta.
- VALÉRY, P. (2005) «Prólogo a la edición de *Las flores del mal*», en
- ZAMBRANO, M. (1977): *Claros del bosque*, Barcelona: Seix-Barral.