

# 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](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. Introducción<sup>1</sup>

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 escepticismo<sup>2</sup>. 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 oxímoron<sup>3</sup>. 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 palpitanes, 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»<sup>4</sup>. Probablemente ese sea el motivo por el que sus palabras parezcan «revestidas de carne y hueso»<sup>5</sup> 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 conocimiento<sup>6</sup>. 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 apresarlo 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.

# E. M. CIORAN: THE CONJURER OF BEAUTY. THE MURMUR OF THE BODY IN THE CONTRADICTION OF LANGUAGE

**Natalia Izquierdo López**

*Universidad Complutense de Madrid*

notesalvesahora@hotmail.com

**Recommended citation** || IZQUIERDO LÓPEZ, Natalia (2013): "E. M. Cioran: The Conjuror of Beauty. The Murmur of the Body in the Contradiction of Language" [online article], 452°F. *Electronic journal of theory of literature and comparative literature*, 8, 47-60, [Consulted on: dd/mm/aa], <[http://www.452f.com/pdf/numero08/08\\_452f-mono-natalia-izquierdo-lopez-en.pdf](http://www.452f.com/pdf/numero08/08_452f-mono-natalia-izquierdo-lopez-en.pdf)>

**Illustration** || Paula González

**Translation** || Fiona Kirton

**Article** || Received on: 29/07/2012 | International Advisory Board's suitability: 31/10/2012 | Published: 01/2013

**License** || Creative Commons Attribution Published -Non commercial-No Derivative Works 3.0 License.

# 452°F



**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. Leaving aside 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. Introducción\*

Over one hundred years since the birth of E. M. Cioran, the Romanian writer continues to enjoy well-deserved international renown. His philosophical work is highly relevant today. His aphorisms continue to be the model for a way of thinking and a style characterised by paradox and fragmentarism. Nevertheless, few critics have paused to unravel the coherent aesthetic ideal of this dialectic man, while in contrast, a great many have delved into the depths of his work, finding there his nihilism, his angst and his scepticism<sup>1</sup>. This may seem natural if we take into account that, with this Rumanian writer, the pit and the void come to the fore, while beauty remains in the background. Similarly, just as numerous as this latter group have been the analysts who have dealt with certain distinctive features of his style: his aphoristic writing and the endemic oxymoron<sup>2</sup>. But, far fewer have undertaken a systematic approach to this. And it is precisely this that forms the focus of this essay, but not without first of all sketching out the most significant characteristics of his aesthetic ideology, of his theory of knowledge and of the lyrical subject, as well as some of the other fundamental ingredients of his style, barely hinted at until now.

These pages therefore emerge from the incursion of a question asked by the ever-impassioned reader of Cioran and, in this instance, the author of this modest essay. This preoccupation arises, furthermore, from shifting one's focus of attention from the content of his philosophy to the inner reasons which lead one to feel at once so unfortunately and so fortunately attracted by the heights of his despair and the bitterness of his syllogisms. The systematizing intention of this investigation is also born from having noted that there are some readers of Cioran for whom his writings are hurtful and oppressive, while for others such as myself they are uplifting and healing. In short, this essay originates from the need to explain why, on reading the work of this Romanian writer, where some see only pessimism and sickness, others also find beauty and hope; why, on listening to Cioran, where some hear only complaints and battle-cries, others hear the melodious cadence of a strange music, a blank music, whose sound appears to us so much like silence itself. Thus, this philosophical, literary and linguistic essay emerges just he had suggested: "La crítica es un contrasentido: no hay que leer para comprender a los demás, sino para comprenderse a sí mismo" (Cioran, 1998a: 39).

---

\* On 7 October 2012, this essay was awarded the Premio de Ensayo E. M. Cioran (E. M. Cioran Essay Prize), organized by the Instituto Cultural Rumano de Madrid.

---

## NOTES

1 | See, for example, titles such as Bollon (1997), Parfait (2001) or Sora (1988), among others.

2 | See, for example, Jarrety (1999).

## 1. An aesthetic ideal and a theory of knowledge: the body of writing and the writing of the body

---

In Cioran's writing, what one hears is, invariably, different from what one understands. To illustrate this, we need only look to this aphorism: "dust infatuated with ghosts – such is man: his absolute image, ideally lifelike, would be incarnated in a Don Quixote seen by Aeschylus" (Cioran, 1990: 84). Although from an intellectual perspective we could interpret these words as a tragic metaphor for the human condition, what interests us here is their poetic nature, that is to say, that powerful defamiliarization effect that makes the rational and the spiritual appear as something physical and causes the statement to take on a form different from its sound. This is precisely where the perplexity and the magic of Cioran's poetic prose lie:

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).

As in the first aphorism quoted, we could also extract a meaning from the two above, one that is, let's say, "ordinary or common", but what we want to highlight is how, in both, the writer not only takes a rhetorical step – metaphor, personification, etc. – but, moreover, a prosodic one. In both cases, the signifiers become audible, transforming them into a physical reality: movement and sound. Thus, his writing interweaves music with meaning. The musical character of this should not surprise us, particularly if we bear in mind that Cioran stands as one of the literary artists who has most insistently identified speculative ideas with "melodías muertas" (1996: 278), while at the same time relating his poetic prose to song:

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).

It is undoubtedly worth examining the significance and implications of this "poetic manifesto". Firstly, because through this, Cioran shows us wherein lies the absolute modernity of his style. And, secondly, because we see demonstrated here a concept which is often

---

overlooked by his critics. What, then, is the author saying about his poetic prose in this writing? The answer, quite simply, is that his is not a writing of thought, but “a writing of the body”: “a song of the blood, the flesh, and the nerves” (1992: 5). But before undertaking a detailed analysis of these lines, which encapsulate much more than might appear at first sight, we must first of all highlight the relevance of the body in his aesthetic ideology. Given the briefness of the present essay, to illustrate this we will refer to one of his *Ejercicios de admiración* (Cioran, 1995a), a work in which he reveals his fascination and wonder at the writers and artists who captivated him throughout his life. This “exercise in admiration” is dedicated to his friend, the Italian Guido Ceronetti, who, in addition to being a journalist, chronicler and translator, was the author of, among other works, a book significantly entitled *El silencio del cuerpo* (Ceronetti, 2006). The “exercise” to which we have referred is the letter in its entirety written by Cioran to the editor of the work, a missive that would later serve as the prologue for the book in its first French edition. In these pages, he talks of his interest in what he calls, paraphrasing his friend, “la tragedia de las funciones fisiológicas” (1995a: 181), to which he himself also refers in the book with the raw and suggestive expression: “El infierno del cuerpo” (1995a: 181). What emerges from the essay is the Cioranian preoccupation with its apparent silence, a muteness behind which is concealed an incombustible vertigo. Beneath the quiet and immobile pretence of the body, he, like his friend, discovers that everything there is turbulence and turmoil, that in the depths of the flesh nothing ever remains at rest. Like the Italian author, the Romanian demonstrates in this respect “un heroísmo de voyeur en materia de supuraciones, una curiosidad excitada por la suprema antipoesía de las menstruaciones” (1995a: 181). He himself appears as a man with his eyes turned completely inwards, like another “aficionado a las pestilencias y horrores, [...] a las excreciones del alma, [...] a su inagotable variedad de desórdenes” (1995a: 181). But if Cioran is interested in all of this, it is because he knows and feels that it is from these internal miasmas, from this unspeakable substrate of the body, like another organic material, his thoughts and words escape; it is precisely from here, from this “universo fétido de la voluptuosidad” (Cioran, 1995a: 181), that his consciousness and his writing, like another fluid, seep and pour out. It is for this reason also that in *On the Heights of Despair* (Cioran, 1992) he wrote:

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).

But let's leave aside for the moment the carnal nature of his writing

and thought, which we will return to later, and turn our attention now to his aesthetic ideology.

When Cioran states that “The lyrical state is a state beyond forms and systems” (1992: 5), he does none other than align his argument with that of aesthetic modernity in which, in the domain of creation, “the need to distinguish oneself is indivisible from existence itself” (Paul Valéry, in Bernstein, 1998: 134). For him, this obsession with distinguishing oneself entails immersing oneself completely in language, to the point of reinventing it from the basis of a profound and tenacious critique of words. The Romanian writer possesses an acute awareness of the fact that his voice, like all modern poets, can only emerge beyond words of power, of the conventions of institutionalized languages. His “secret sapping” is precisely to silence them. The following aphorism provides an example of this: “palabra disecada ya no significa nada, ya no es nada. Como un cuerpo, que tras la autopsia es menos que un cadáver” (1998a: 41). Here, he not only declares his desire to instil new life into words, to envisage them, intrinsically, as bodies, but also aligns his work fully within the framework of contemporary literature. This Cioranian “sapping” requires not only the reinvention from the ground up of that universe that is language, but also the articulation of an opaque discourse which fights against the abstract meaning of concepts to impose the “presencia casi física de las palabras” (Todorov, 1974: 234–235). As he himself says, this mission cannot be achieved by sporadically adding rhetorical embellishments and literary forms; the artist dismisses these linguistic ornaments, describing them as “artificios y acrobacias inauditas” (1995a: 78). To accomplish it, the Romanian writer sets out with his texts to generate a sensation of ecstasy, of defamiliarization, a perception that is both intense and dazed at the same time. Thus, his struggle with language towards the goal of restoring substance to words becomes, in the first instance, a complete rejection of literary language “gone astray”: “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” (1995a: 85). The fundamental offence the writer accuses this “preciosity” of is precisely its inability to contain any substrate or shadow of reality. In his view, this “writing about writing” turns language into an element that moves around in a vacuum, with recourse to nothing but itself, “en lugar de aferrarse al mundo para tomar de él su sustancia o sus pretextos” (1995a: 86). There is yet another reason why he impugns this “off-course language”:

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).

Thus, confronted with this “rigour of form”, Cioran claims to aspire to a “rigor de la materia” (1995a: 85), through which language breaks out of its artifice to return to the flesh, from which it as well as thought are born. Such a process involves, in short, a revolt against “el frío e implacable desmantelamiento del delirio, contra esa denuncia del más elemental reflejo poético, de la razón de ser de la poesía” (1995a: 77). Poetry’s “reason for being” has nothing to do with the need to understand oneself or to be understood, thereby ruling over language and over oneself, but, in complete contrast, with the necessity to be, as he was, ineluctably elusive and unknowable to others and to oneself. For the Romanian thinker, the “I” which dominates language, and which turns it into an empty vehicle, can only be the I “de un individuo abstracto, alejado de las complacencias y torturas de la introspección” (1995a: 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’.” (1995a: 89). In contrast, it is this “I”, completely dislocated and utterly modern, which Cioran recognizes in himself through his aphorisms and through the disconcerting and strange dialogues between the characters of his friend 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).

Thus, his intention to reinstate his body into language, as well as his resistance to giving himself over to it completely, runs through his aesthetic ideology in parallel with the impossibility of articulating a stable, unitary and complete subject. The problem of his identity is of such intensity that it could be stated that his is not a “consciousness of perplexity” but that “perplexity is his consciousness”. Hence, Cioran is not merely one who makes a theme of his conflicts, nor is it the case that underlying the numerous selves he contains there exists a stable and fixed self which exorcizes all his inner turmoil on being written down. Quite the opposite, the artist also declares silence in this regard. He acknowledges the impossibility of granting “his” subjectivity a place which is not that of disintegration and loss. Consequently, his own writing manifests itself as the space where his disarticulation becomes a reality, as the domain in which these processes of identity are found growing within him and not from where he grows. His fragmentary writing contemplates the existence of a vacant self and, as an “endeavour of self-knowledge”,

is inescapably destined never to reach its objective. In the same way, his contradictory language necessarily possesses the stamp of its disjointed subject, and of thought inextricably linked to his body. Little wonder then that he himself wrote:

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).

If something reverberates in his aphorisms, as it is proposed in this essay, it is none other than the corroded ventral hollow of his body and his “ego”.

### 1.1. The body of writing and the knowledge of the body

In Cioran’s writing there is a kind of “estereofonía de la carne profunda”, or “hipofísica de la palabra” (Barthes, 2004: 47); in other words, a proliferation of sounds originating from different parts, which bring with them a musical amplification of the body that sustains them, and which draw resonances that render the tongue silent. In addition, on reading Cioran one has the sensation of finding oneself confronted with a language “tapizado de piel” (Barthes, 2004: 47), and enveloped in the delirious and beatific agitations of his entrails; one feels as though one is confronted with a text within which can be heard “el granulado de su garganta, la oxidación de las consonantes, la voluptuosidad de las vocales” (Barthes, 2004: 47). It is very likely that his status as “adoptive son” of the French language also lies at the heart of the fact that, on reading his books, one invariably senses the presence of an underlying body: a mouth savouring the viscous or ethereal substance of the nouns; teeth gnawing at the delicate and corrosive subtleties of the adjectives; a tongue tasting the liquid oscillation of the verbs or sliding, impotent and eager, over their dense rigidity. Reading Cioran, it may seem as though, before committing words to the blank page, the writer has revelled and suffered as a result of their syllabic density, and that he has tried to extract them from the very marrow, even though this has proved impossible, as he has already told us. Perhaps this is why his writing is always read aloud inwardly. This reading aloud is not phonological but phonetic; “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” (Barthes, 2004: 47). It is a reading

intended to feel the sound of words up close, a reading that makes one “escuchar en su materialidad, en su sensualidad, la respiración, la aspereza, la pulpa de los labios, toda una presencia del rostro humano” (Barthes, 2004: 47). Thus, it manages to “desplazar el significado muy lejos y meter, por así decirlo, el cuerpo anónimo” (Barthes, 2004: 47) of the author into our ears. Perhaps it is for this reason that we hear the reverberations in his aphorisms of the “voice in [the] belly”<sup>3</sup>. It is probably the reason why his words appear “clothed in flesh and bone”<sup>4</sup> and seem to possess a feeling which is at once rough and smooth. At the heart of all this beats the Cioranian theory of the *cognitio sensitiva* (sensory cognition): a sensorial conception of knowledge related to perception not only directed outwards, but also towards and from within. In short, a “knowledge of the body”. Within this, that which is real overtly rejects the idea of a purely intellectual comprehension. Emotions, intuitions, perceptions, feelings, the fundamental essence of human beings are, for Cioran, also forms of knowledge<sup>5</sup>. All of these combine such that thought becomes a close alliance of different levels, mutually interleaving and encompassing one another and from which, always from the basis of the universe of the body, the world is understood. But what we must now turn our attention to is the question of how he is able to express in the abstraction of his writing this theory of knowledge and thereby transmit to us “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. The sensorial and mimetic abstraction of the writing of the body: contradiction and utopia of language

It is his own organic sufferings which awaken in the Romanian thinker both the rupturing of consciousness and the disintegration of identity, such that his words and thoughts appear like the very excretions of the body: “La lucidez es una pausa de la sangre” (1996: 156). The Cioranian desire to return the materiality to both involves a struggle with language and an attempt to understand his heart and his core by engaging in a ruthless battle with it: “Enfrentado con el papel en blanco, ¡qué Waterloo en perspectiva!” (1998a: 175). This battle is won by tearing down the codifying tendencies that render it empty, lacking any connection with knowledge of the body:

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

His poetic prose is thus “the language of the transgressions of language”, a “utopia of language”,

## NOTES

3 | “It means placing your voice in your belly, your thought in your belly, and speaking of the sublime with your voice in your belly” (Jacob, 1976). In Cioran’s writing, Jacob’s expression “your voice in your belly” finds its equivalent in “la voz de la sangre”. See Cioran (1996: 73).

4 | “And grammar, even arid grammar, is then endowed with the evocative power of sorcery; words are reborn, clothed in flesh and blood; the noun, in substantive majesty, the adjective, transparent garment which clothes and colors it like a glaze, and the verb, angel of motion, which imparts momentum to the phrase” (Baudelaire, 1996: 63–64). This reference and the previous one are in no way accidental; both poets were among the first to theorize about poetry in prose and poetic prose. The similarities between their ideas and those of Cioran are clear in this respect.

5 | Owing to the necessary brevity of this essay, there is not enough space to investigate the influence on Cioran’s conception of the *cognitio sensitiva* exercised by the thinking of certain contemporary philosophers who developed it in greater detail, for example, Merleau-Ponty and Bergson, the latter being the person to whom the Romanian writer dedicated his doctoral thesis.

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).

The Romanian writer therefore opens up a revolutionary process within language intended to deprive it of its status as a reserved and decorative instrument. Nevertheless, writing itself throws back his transgressive and invented language as an alienated language. His linguistic “secret sapping” thrusts “the very image of what it wants to possess” (Barthes, 1967: 93) into that which he wants to destroy. But before revealing the different strategies used by Cioran to “contradict language”, it is first of all necessary to clarify what we mean by this expression. We are not referring to a “contradiction within language”, so ever-present in his writings on antithesis, paradox and oxymoron, but of a much more significant process which points to the very linguistic fundamentals of language. With this proviso, the first thing that one notices in his writing is the intense efforts he goes to in terms of abstraction. Thanks to this effort, abstract concepts, which were previously universal and generic, become rooted in space and time. While they may not become concrete and particular as a result, they at least are able to portray an existential space. But how does Cioran achieve this?

If we consider his writing in detail, we see that when he deals with certain abstract concepts in order to define them, almost always employing metaphors, similes, nominalizations or nominal predicates, he does none other than turn them into images and sensations of great intensity. Two aphorisms will help illustrate this for us: “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). As we can see, Cioran manages to invert the nature of the abstract word – in this case, “thought” and “dream” – with respect to its rules of use in everyday speech. This process runs in harmony with his conception of a kind of rational thought that embeds its roots in the sensoriality and physicality of the body. Thus, his abstract concepts cease to be “thought” and are instead comprehended sensorially and carnally; they become intelligible through physical images situated in the space between the mental and the sensory: “Everywhere around ecstasy, I see only ruins” (1995b: 40); “Religion is a smile masking cosmic nonsense, one last waft of perfume drifting over nothingness” (1995b: 73). This interpenetration of the carnal and the spiritual is, for him, not exclusive to the human sphere but is part of the intrinsic nature of the whole of reality: “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). However, his concepts reveal yet another distinctive feature: their



---

condition of being “in transit”, halfway between the concrete and the abstract. This characteristic lies in their very fluidity and movement. Hence, in many of his aphorisms, the reader observes something passing through space. In so doing, it also establishes itself in time. This displacement is, according to the particular case, either vertical – rising or falling, as we saw in some of the aphorisms above – or 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). Even when everything is at rest, there is in Cioran a movement that adopts the form of something which floats and remains suspended: “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). Therefore, the poetic abstractions he exploits – inserted as anaphora within clauses, syntactically attributive and with sententious tonality, threaded and thickened with metaphors, lexical defamiliarization, synaesthesia, etc. – result in places and scenes that give life to a concrete and particular existential setting: “In the depths of our consciousness, paradise moans” (1995b: 117). But, does this place really exist? The answer to this question draws our attention to another distinctive feature of Cioran’s prose. This characteristic lies in the writer’s mimetic use of poetic abstractions. Hence, at the root of these there is no reason why any external scene should resonate, even if on occasions this happens. In the majority of cases it is the spectacles from within that are imprinted in them. His aesthetic ideology of mimesis therefore “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). In these aphorisms: “The absolute is a presence soluble in blood” (1995b: 66); “Quisiera que me acariciaran unas manos por las que pudiera fluir el Tiempo” (1996: 175): the abstract concepts “absolute” and “Time” lose their conceptual semantic characteristics and become irreducibly limited to being “bodies”, no more than evidence of real contact. Moreover, in the case of the aphorism cited at the beginning of this essay, “dust infatuated with ghosts”, there is also space, a passing of time through such terms and a flow which evokes an act of becoming incarnate. In short, this Cioranian intention to appeal to a sensorial and mimetic abstraction, neutralizing any traces it may contain of transcendental or mental meaning, is perfectly suited to an aesthetic ideology which postulates the carnal and sensory nature of the *cognitio*, and for which he fights the material-spiritual dialectic: “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). These aphorisms relapse into his conception of knowledge as defamiliarization, as discomposed perception, as “sabor morado de la desdicha” (1996: 170). In these, the aesthetic of splendour and of ugliness interpenetrate; beauty and death exist

---

side by side, forever engaged in an unresolved conflict, but from which blossoms a blank and silent music, purifying everything; on reading them, a threshold is revealed leading into utopia, to a past beginning where words were not separate from the body, to a “non-world outside of time” which only exists in his melancholy. In this existential place, the identity of the writer is erased and its absence seems like an indifferent victory over the present and death. This existential place, safe from the turbulence of the self and of time, does not come from outside, but from within, and can only belong to us too while we read. Anyone who even aspires to pass over it, to feel its trembling contact, must know that faced with his poetic prose, one will have to seize it and stick to it.

## 2. Conclusion

As we have seen, the way in which Cioran builds up poetic abstractions in his writing confers a density and physical solidity to his words, while at the same time impregnating them with a music which seems like silence itself. The realities referred to by these poetic abstractions only exist in the voice that creates them, in that voice of a silent corporeality which causes soul and matter to nestle, faded and indistinct, within the contradiction of his language. The human being, this “dust infatuated with ghosts”, emerges from his writing as a space of dispossession and loss, like a mere particle suspended in the vastness of the beginning, drifting aimlessly. And the same is true of his aphorisms: his poetic abstractions exist outside of meaning; they are stated like isolated manifestations of a whole that is never embraced, like the white foam of a retreating infinity. Within them nothing ever reaches synthesis; everything remains suspended, floating like a residue whose purpose is in no way that of recovering from life, nor of healing its wounds, since as Cioran himself wrote: “Leer es dejar a otros padecer por nosotros. La forma más delicada de explotación” (1998a: 143). Hence, as in life, there are no concessions in his writing, with the exception of the only answer he left to us: “Llorar de admiración – única excusa de este universo, puesto que necesita una” (1998a: 108). It is this answer, clearly linked to the shadows and phosphorescence of reality and non-existence, that spiritual matter emanates and disperses; an answer clearly intended to “limitar la hegemonía de la clarividencia”; an answer that dares to maintain that “todo lo que parece existir existe a su manera” (1998a: 165); an answer which only “los espíritus secretos revelan siempre a su pesar en el fondo su naturaleza” (1995: 97); an answer so impregnated with poetry that it makes of Cioran a conjurer of beauty. If this answer causes one to feel lightheaded it is because the Romanian writer never intended to write an agreeable text, which “colma y da euforia”, but one of ecstasy: “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). The ecstasy of Cioran’s text originates from the moment in which our body unites with that of the thinker, since it is not communicated “from intellect to intellect”, but “from body to body”. His words, his poetic abstractions, as stated by his friend María Zambrano, are not intended “al sacrificio de la comunicación”; his words are “palabras de comunión” (Zambrano, 1977: 28). Anyone who reads them understands them with the body, with the heart, “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” (Zambrano, 1977: 21).

---

## Works cited

- 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.

# E. M. CIORAN. EL PRESTIDIGITADOR DE LA BELLESA. LA REMOR DEL COS EN LA CONTRADICCIÓ DE LA LLENGUA

**Natalia Izquierdo López**

*Universidad Complutense de Madrid*

notesalvesahora@hotmail.com

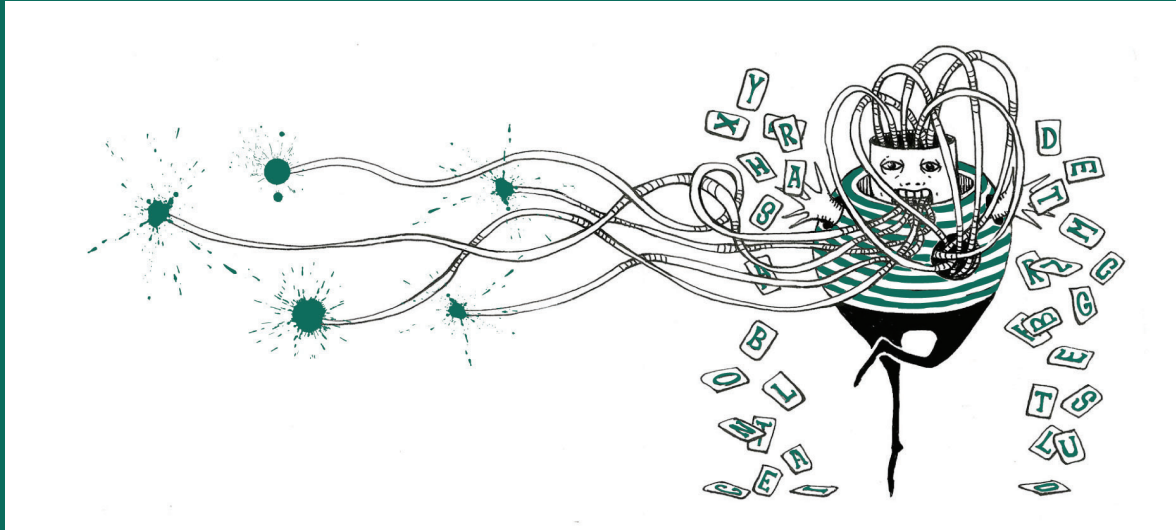
**Cita recomanada** || IZQUIERDO LÓPEZ, Natalia (2013): "E. M. Cioran. El prestidigitador de la belleza. La remor del cos en la contradicció de la llengua" [article en línia], *452°F. Revista electrònica de teoria de la literatura i literatura comparada*, 8, 47-60, [Data de consulta: dd/mm/aa], <[http://www.452f.com/pdf/numero08/08\\_452f-mono-natalia-izquierdo-lopez-ca.pdf](http://www.452f.com/pdf/numero08/08_452f-mono-natalia-izquierdo-lopez-ca.pdf)>

**Il·lustració** || Paula González

**Traducció** || Laura Calvo

**Article** || Rebut: 29/07/2012 | Apte Comitè Científic: 31/10/2012 | Publicat: 01/2013

**Llicència** || Llicència Reconeixement-No comercial-Sense obres derivades 3.0 de Creative Commons.



**Resum** || Aquest article aborda l'ideari estètic, l'estil, la teoria del coneixement, la concepció del subjecte i del llenguatge de l'escriptor romanès E. M. Cioran. Deixant de banda els seus tan comentats nihilisme i escepticisme, l'assaig indaga en la naturalesa poètica dels seus aforismes, destinada a crear, contradient la llengua, un enfora d'aquesta, on els conceptes es revelen com una cosa física, com paraules de carn i os en què el poeta n'aboca el saber del cos amb la intenció de generar un efecte d'estranyament.

**Paraules clau** || subjecte poètic | utopia 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. Introducció\*

Quan tot just ara fa cent anys del naixement de l'E. M. Cioran, l'autor romanès segueix gaudint d'un merescut prestigi internacional. La seva obra filosòfica és de plena actualitat. Els seus aforismes són encara avui el referent d'un pensament i un estil marcats per la paradoxa i el fragmentarisme. No obstant això, pocs han estat els crítics que s'han aturat a desenvolupar el coherent ideal estètic d'aquest home dialèctic, mentre que, en canvi, han estat nombrosos els qui han sondejat els seus abismes, entenent per aquests el seu nihilisme, el seu desassossec i el seu escepticisme<sup>1</sup>. Això bé pot semblar natural si tenim en compte que, en l'escriptor romanès, el fossat i els penya-segats salten a la vista, mentre que la bellesa roman retreta. De la mateixa manera, tan incomptables com els segons han sigut els analistes que han abordat certs trets distintius del seu estil: l'escriptura aforística i l'endèmic oxímoron<sup>2</sup>. Finalment, són molts menys els qui n'han emprès una aproximació sistemàtica. I és en això, precisament, on posarà l'accent aquest article, no sense abans esbossar-ne els trets més significatius del seu ideari estètic, de la seva teoria del coneixement i del subjecte líric, així com d'altres ingredients fonamentals del seu estil, fins ara tot just entrevistos.

Aquestes pàgines brollen així de la irrupció d'una pregunta en el sempre apassionat lector de Cioran i, en aquesta ocasió, autora d'aquest modest article. Aquesta inquietud sorgeix, així mateix, d'un desplaçament en l'eix de l'atenció des del contingut de la seva filosofia fins als motius íntims pels quals una va poder sentir-se atreta, alhora tan fatalment i feliç, pels cims de la seva desesperació i per l'amargor dels seus sil·logismes. El propòsit sistematitzador d'aquesta recerca és també fruit del fet d'haver constatat que hi ha lectors als quals l'escriptura de Cioran els fereix i els abat, mentre que a d'altres ens eleva i ens sana. En definitiva, aquest assaig s'origina en la necessitat d'explicar per què, en llegir l'autor romanès, allà on alguns només veuen pessimisme i nàusea, altres trobem, a més, bellesa i esperança; per què, en escoltar Cioran, on uns només senten queixes i xiscles, altres escoltem la melodiosa cadència d'una música estranya, una música blanca, el so de la qual albirem tan semblant al silenci mateix. D'aquesta manera, aquest assaig filosòfic, literari i lingüístic es revela tal com ell ja havia predit: «La crítica es un contrasentido: no hay que leer para comprender a los demás, sino para comprenderse a sí mismo» (Cioran, 1989: 39).

---

\* El 7 d'octubre de 2012, aquest assaig va ser guardonat amb el Premi d'Assaig E. M. Cioran, concedit per l'Institut Cultural Romanès de Madrid.

---

## NOTES

1 | Veure en relació a aquest aspecte títols com els de Bollon (1997), Parfait (2001) o Sora (1988), entre d'altres.

2 | Veure sobre això Jarrety (1999).

## 1. Un ideal estètic i una teoria del coneixement: el cos de l'escriptura i l'escriptura del cos

En l'escriptura cioraniana allò que s'hi sent és, invariablement, diferent d'allò que s'hi entén. Per il·lustrar-ho, n'hi ha prou amb el següent exemple d'aforisme: «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). Tot i que, des d'un punt de vista intel·lectual, podem interpretar aquestes línies com una tràgica metàfora de la natura humana, el que aquí ens interessa és la seva naturalesa poètica, és a dir, aquest poderós estranyament pel qual la racionalitat i l'espiritualitat es manifesten en elles com quelcom de físic i allò que s'ha dit es perfila diferent del seu so. És justament aquí on rau la perplexitat i la màgia de la prosa poètica 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).

Com en el primer dels aforismes esmentats, també podríem extreure d'aquests últims un significat que podríem denominar «comú o ordinari», encara que el que ens importa destacar és la manera com, en tots dos, l'escriptor fa un salt, no només retòric – metàfora, personificació, etc.–, sinó sobretot prosòdic. Tant en un com en l'altre, torna audibles els significants, tot transformant-los en un fet físic: moviment i so. Per això, la seva escriptura entrelleça la música amb el sentit. La natura musical d'aquesta no hauria de sorprendre'ns, sobretot si tenim en compte que Cioran ha estat un dels artistes literaris que més insistentment ha identificat les idees especulatives amb «melodías muertas» (1996: 278), al mateix temps que ha agermanat la seva prosa poètica amb el cant:

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).

Sens dubte, val la pena que reparem en la transcendència i les implicacions d'aquest «manifiesto poético». En primer lloc, perquè



---

en ell Cioran ens dóna compte d'on radica l'absoluta modernitat del seu estil. I, en segon lloc, perquè hi és exposat un principi que sovint obliden els seus crítics. Què argumenta, doncs, l'autor sobre la seva prosa poètica en aquest escrit? Senzillament, que la seva no és una escriptura del pensament, sinó «una escriptura del cuerpo»: «un canto de la sangre, de la carne y de los nervios» (1999: 16). Però abans d'analitzar detingudament aquestes línies, que contenen molt més del que podria semblar a primera vista, convé que posem de manifest la rellevància que adquireix el cos en el seu ideari estètic. Atesa la brevetat d'aquest assaig, per il·lustrar aquest fet ens referirem a un dels seus *Ejercicios de admiración* (Cioran, 1995), obra en la qual destil·la fascinació i enlluernament per aquells altres escriptors i artistes que van seduir-lo en vida. Aquest «ejercicio de admiración» està consagrat al seu amic italià Guido Ceronetti, qui, a més de periodista, cronista i traductor, va ser autor, entre d'altres, d'un llibre que porta el tan significatiu títol de *El silencio del cuerpo* (Ceronetti, 2006). L'«exercici» al qual al·ludim és, íntegrament, la carta remesa per Cioran a l'editor de l'esmentada obra, missiva que havia de constituir-ne el pròleg en la seva primera edició francesa. En aquestes pàgines expressa el seu interès per allò que, parafrasejant el seu amic, denomina «la tragedia de las funciones fisiológicas» (1995: 181), a la que ell mateix designa també en aquest text amb la crua i suggestiva expressió de: «El infierno del cuerpo» (1995: 181). D'aquest assaig es desprèn la preocupació cioraniana pel seu aparent silenci, mutisme darrere el qual amaga un incombustible vertigen. Sota el simulacre callat i immòbil del cos, descobreix, igual que el seu amic, que allà tot és voràgine i disbauxa, que en les entranyes de la carn res no roman mai quiet. Com l'autor italià, l'escriptor romanès mostra en aquest terreny «un heroísmo de voyeur en materia de supuraciones, una curiosidad excitada por la suprema antipoesía de las menstruaciones» (1995: 181). Ell mateix es revela com un home amb els ulls oberts cap endins, com un altre «aficionado a las pestilencias y horrores, [...] a las excreciones del alma, [...] a su inagotable variedad de desórdenes» (1995: 181). Però, si Cioran s'interessa per tot això és perquè, d'aquests miasmes íntims, d'aquest substrat inconfessable del cos, és d'on sap i sent que, com una matèria orgànica més, s'estripen el seu pensament i la seva paraula; que és precisament d'allà, d'aquest «universo fétido de la voluptuosidad» (Cioran, 1995: 181) d'on la seva consciència i la seva escriptura, com un fluid més, es destil·len i decanten. És per això també que a *En las cimas de la desesperación* (Cioran, 1999) va escriure:

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).

Però deixem de banda, de moment, la naturalesa carnal de la seva escriptura i el seu pensament, a la qual després hi tornarem, i prestem atenció ara al seu ideari estètic.

Quan Cioran afirma que «el estado lírico trasciende las formas y los sistemas» (1999: 17) no fa res més que inscriure el seu discurs en el de la modernitat estètica, on, en el terreny de la creació, «la necesidad de ser distinto equivale a la existencia misma» (Valéry, citat a Benjamin, 2005: 252). En ell, aquesta pruija de ser diferent implica dur a terme una profunda immersió en la llengua, fins a reinventar-la a partir d'una profunda i tenaç crítica de les paraules. L'escriptor romanès té una clara consciència que la seva veu, com la de tot poeta modern, només pot sorgir més enllà de les paraules del poder, de les convencions de les llengües institucionalitzades. La seva «labor de zapa» consisteix, precisament, a silenciar-les. Aquest aforisme servirà com a exemple d'això: «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 ell, no només ens anuncia el desig d'infondre nova vida a les paraules, de concebre-les, intrínsecament, com cossos, sinó que a més inscriu de ple la seva obra una altra vegada en el marc de la literatura contemporània. Aquesta «labor de zapa» cioraniana pressuposa no només inventar, sense referència, aquest univers que és la llengua, sinó articular un discurs opac que lluiti contra el sentit abstracte dels conceptes per imposar la «presencia casi física de las palabras» (Todorov, 1974: 234-235). Segons ell mateix, aquesta comesa no s'aconsegueix afegint esporàdicament al discurs adorns retòrics i figures literàries, ja que l'artista desqualifica aquests ornaments lingüístics amb els termes d'«artificios y acrobacias inauditas» (1995: 78). Per aconseguir-ho, l'escriptor romanès es proposa generar amb els seus textos una sensació de gaudi, d'estranyament, una percepció aguditzada i al·lucinada a la vegada. Així, la seva brega amb la llengua en nom de la reintegració als mots de la seva matèria passa, en primer lloc, per rebutjar de ple el llenguatge literari «desviat»: «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 delictes fonamental que l'escriptor imputa a aquest «preciosisme» és justament la seva incapacitat per contenir qualsevol substrat o ombra de realitat. Segons la seva opinió, aquesta «escritura de la escritura» fa del llenguatge un element que es mou en el buit, sense més recurs que ell mateix, «en lugar de aferrarse al mundo para tomar de él su sustancia o sus pretextos» (1995: 86). Però encara hi ha un altre motiu pel qual impugna aquest «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).

Així, davant d'aquest «rigor de la forma», Cioran diu que aspira a un «rigor de la materia» (1995: 85), mitjançant el qual el llenguatge desborda el seu artifici per tornar a la carn, d'on neixen ell mateix i el pensament. Aquest procés passa, en definitiva, per rebel·lar-se 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). Aquesta «razón de ser» no remet a la necessitat d'entendre i de ser entès, de regnar així sobre el llenguatge i sobre si mateix, ans al contrari, a la de ser, ineluctablement, com ell ho va ser, incopsable i incògnit per als altres i per a si mateix. Per al pensador romanès, el «jo» que domina el llenguatge i que fa d'ell un vehicle buit només pot ser el jo «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 canvi, és aquest «jo» desarticulat completament, absolutament modern, el que Cioran reconeix en si mateix a través dels seus aforismes i dels desconcertants i insòlits parlaments dels personatges del seu amic 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).

D'aquesta manera, la intenció de reinstituir al llenguatge el seu cos, així com la resistència a lliurar-se-hi completament, discorre en el seu ideari estètic en paral·lel a la impossibilitat d'articular un subjecte estable, unitari i ple. L'escull de la seva identitat és d'una intensitat tal que podria afirmar-se que no és que la seva sigui una «conciencia de la perplejidad» sinó que «la perplejidad es su conciencia». Per tant, no és que Cioran sigui un mer tematizador dels seus conflictes, ni que després de l'exhibició de les multituds que conté subsisteixi un jo estable i fix que exorcitzés tots els seus trastorns íntims en posar-los per escrit. Ben al contrari, l'artista anuncia també silenci en aquest sentit. Reconeix la impossibilitat de conferir a «su» subjectivitat un lloc que no sigui el de la desintegració i la pèrdua. Així doncs, la seva escriptura mateixa es revela com l'espai on es plasma la seva desarticulació, com el territori on aquests processos

identitaris es van gestant en ell i no on aquests el gesten a ell. La seva escriptura fragmentària travessa l'existència d'un jo buit i, en la mesura que «empresa de autoconocimiento», està fatalment destinada a no assolir mai el seu objectiu. De la mateixa manera, el seu llenguatge contradictori posseeix, necessàriament, el timbre del seu desmanegat subjecte, així com el d'un pensament lligat indissolublement al seu cos. No debades, ell mateix ens va deixar escrit:

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 alguna cosa ressona, doncs, en els seus aforismes, tal com proposem en aquest assaig, no és res més que el buit ventral i corroït del seu cos i el seu «ego».

### 1.1. El cos de l'escriptura i el saber del cos

En l'escriptura cioraniana hi ha una mena de «estereofonia de la carne profunda» o «hipofísica de la palabra» (Barthes, 2004: 47); és a dir, una proliferació de sons, provinents de diferents parts, que comporten una amplificació musical del cos que els sustenta, i que atrauen ressonàncies que tornen silenciosa la llengua. Així mateix, en llegir Cioran es té la sensació de trobar-se davant un llenguatge «tapizado de piel» (Barthes, 2004: 47), i dels delirants o beatífics desordres de les seves entranyes; hom sent que es troba davant un text on s'escolta «el granulado de su garganta, la oxidación de las consonantes, la voluptuosidad de las vocales» (2004: 47). Molt probablement, la seva condició de «fill adoptiu» de la llengua francesa sigui també a l'origen del fet que, en llegir els seus llibres, es pressenteixi, invariablement, un cos: una boca que paladeja la viscosa o etèria matèria dels substantius; unes dents que roseguen els delicats i corrosius secrets dels adjectius, una llengua que liba la líquida oscil·lació dels verbs o que llisca impotent i àvida pel seu espès entumiment. En llegir-lo, sembla que, abans de posar les paraules sobre el paper en blanc, l'escriptor hagués gaudit i patit a causa del seu gruix sil·làbic, i que hagués intentat extreure-les-hi fins a la medul·la, si bé això li hagi estat impossible, com ja abans ens ha confessat. Potser per això la seva escriptura es llegeix sempre en veu alta en el nostre interior. Aquesta lectura en veu alta no és fonològica, sinó fonètica; «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). Es tracta d'una lectura destinada a sentir de prop el so de les paraules, d'una lectura que fa «escuchar en su materialidad, en su sensualidad, la respiración, la aspereza, la pulpa de los labios, toda una presencia del rostro humano» (2004: 47). D'aquesta manera aconseguix «desplazar el significado muy lejos y meter, por así decirlo, el cuerpo anónimo» (2004: 47) de l'escriptor en els nostres oïdes. Potser per això ressoni en els seus aforismes «la voz del vientre»<sup>3</sup>. Probablement aquest sigui el motiu pel qual les seves paraules semblen «revestidas de carne y huesos»<sup>4</sup> i dotades d'un tacte a la vegada aspre i vellutat. En el fons de tot això batega la teoria cioraniana de la «cognitio sensitiva»: una concepció sensorial del coneixement emparentada amb el percebre no només cap a fora, sinó també cap i des de dins. En definitiva, un «saber del cos». En ell, la realitat rebutja així, de forma manifesta, una comprensió purament intel·lectual. Les emocions, les intuïcions, les percepcions, els sentiments, la intrínseca materialitat de l'humà són també en Cioran formes de coneixement<sup>5</sup>. Totes elles s'associen per fer del pensament una estreta aliança de nivells que s'entretreixen i impliquen mútuament i des de les quals, sempre a partir de l'univers del cos, el món es copsa. Però allò que ara ens cal demanar-nos és com aconseguix plasmar en l'abstracció de la seva escriptura aquesta teoria del coneixement i transmetre, gràcies 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. L'abstracció sensorial i mimètica de l'escriptura del cos: contradicció i utopia de la llengua

Són els seus propis patiments orgànics els que desperten en el pensador romanès tant els estrips de la consciència com la desintegració de la identitat, de manera que les seves paraules i els seus pensaments es manifesten com excrecions mateixes del cos: «La lucidez es una pausa de la sangre» (1996: 156). El desig cioranià de tornar-los a tots dos la seva materialitat implica bregar amb la llengua i intentar comprendre el seu cor i la seva entranya a través d'una lluita despietada amb ella: «Enfrentado con el papel en blanco, ¡qué Waterloo en perspectiva!» (1998a: 175). Aquesta lluita es guanya enderrocant les tendències codificadoras que la deixen exhausta, desproveïda de tot vincle amb el saber del seu cos:

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

## NOTES

3 | «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 l'expressió de Jacob «la voz del vientre» troba en «la voz de la sangre» el seu estricte equivalent. Vegeu sobre això Cioran (1996: 73).

4 | «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). Tant aquesta referència com l'anterior no són, en absolut, accidentals, ja que tots dos poetes van ser alguns dels principals teoritzadors del poema en prosa i de la prosa poètica. Les afinitats entre les seves concepcions i les de Cioran són manifestes en aquest aspecte.

5 | Per l'obligada brevetat d'aquest assaig, ens manca l'espai necessari per desenvolupar la influència que en la concepció de la «cognitio sensitiva» de Cioran va exercir el pensament de certs filòsofs contemporanis que la van formular més àmpliament, com és el cas de Merleau-Ponty i Bergson. A aquest últim, a més, l'escriptor romanès li va consagrar la seva tesi doctoral.

---

La seva prosa poètica és llavors «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).

L'escriptor romanès obre així en la llengua un procés revolucionari destinat a privar-la de la seva condició d'instrument compromès i decoratiu. No obstant això, l'escriptura mateixa li retorna el seu llenguatge transgressor i inventat com llenguatge alienat. La seva «labor de zapa» lingüística furga «la imagen misma de lo que quiere poseer» (Barthes, 1989: 22) en allò que desitja polvoritzar. Però, abans d'exposar les diferents estratègies de què Cioran se serveix per «contradecir la lengua», s'imposa aclarir a què ens referim amb aquesta expressió. No al·ludim amb ella a la «contradicció en la lengua», com omnipresència en els seus escrits de l'antítesi, la paradoxa i l'oxímoron, sinó a un procés de molt més calat que apunta als propis fonaments lingüístics. Un cop feta aquesta excepció, el primer que crida l'atenció en la seva escriptura és l'intens treball que porta a terme en l'àmbit de l'abstracció. Gràcies a aquest esforç, els conceptes abstractes, abans universals i genèrics, arrelen en l'espai i en el temps. Si no arriben a convertir-se per això en alguna cosa concreta i singular, sí almenys arriben a dibuixar un lloc existencial. Però, com ho aconsegueix Cioran?

Si n'analitzem detingudament l'escriptura, apreciem que quan maneja determinats conceptes abstractes per definir-los, emprant gairebé sempre metàfores, comparacions, nominalitzacions o predicats de caràcter nominal, no fa sinó convertir-los en imatges i sensacions de gran intensitat. Per il·lustrar-ho, aquests dos aforismes ens bastaran: «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). Com veiem, Cioran aconsegueix així invertir l'índole de la paraula abstracta –en aquest cas «pensament» i «somni»–, respecte al seu estatut en la parla quotidiana. Aquest procés discorre d'acord amb la seva concepció d'un raonament que té les seves arrels en la sensorialitat i fisicitat del cos. D'aquesta manera, els seus conceptes abstractes deixen de ser «pensats» per ser copsats de manera sensitiva i carnal, es tornen intel·ligibles per mitjà d'imatges físiques que se situen en l'interval entre allò mental i allò 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). Aquesta interpenetració de la carnalitat i l'espiritualitat no és en ell exclusiva de l'humà, sinó la naturalesa intrínseca de tot allò 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). No obstant això, els seus conceptes presenten encara una altra particularitat: la seva condició «de paso», a mig camí entre el concret i l'abstracte. Aquesta característica rau en la seva pròpia fluïdesa i moviment. Així, en molts dels seus aforismes, el lector contempla quelcom que es desplaça en l'espai. En fer-ho, s'inscriu a l'uníson en el temps. Aquest desplaçament és, segons el cas, vertical —ascensió o descens, com vam veure en alguns dels aforismes previs— o horitzontal: «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). Fins i tot, fins quan tot està en repòs, hi ha en Cioran un moviment que adopta la forma del que flota i roman en suspens: «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). Per tant, les abstraccions poètiques que maneja, situades en proposicions de caràcter anafòric, de sintaxi atributiva i de sentenciosa tonalitat, ordides i travades amb metàfores, estranyaments lèxics, sinestèsies, etc., desemboquen en llocs i escenes que donen vida a un concret i singular escenari existencial: «El Paraíso gime en el fondo de nuestra conciencia» (1998b: 62). No obstant això, aquest lloc existeix en realitat? La resposta a aquesta pregunta ens fa pensar en una altra singularitat més de la prosa de Cioran. Aquesta qualitat rau en el fet que l'escriptor empra d'una manera mimètica les abstraccions poètiques. Així, en el fons d'aquestes no ha de bategar, encara que de vegades ho faci, una escena del fora. En la majoria dels casos són els espectacles de l'endins el que queda registrat en elles. D'aquesta manera, en el seu ideari estètic, la mimesi «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 aquests mateixos aforismes: «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). Els conceptes abstractes «absolut» i «Temps» perden els trets semàntics de caràcter conceptual per limitar-se, irreductiblement, a ser «cossos», mera evidència d'un contacte real. Així mateix, en el cas de l'aforisme que enunciem a l'inici d'aquest assaig, «polvo prendado de fantasmas», hi ha també espai, un trànsit del temps a través de tals termes i un flux que evoca una acció de encarnament. En definitiva, aquesta voluntat cioraniana de recórrer a una abstracció de caràcter sensorial i mimètic, neutralitzant allò que pogués haver-hi de sentit transcendent o mental, s'acomoda a la perfecció a un ideari estètic que postula el caràcter carnal i sensitiu de la «cognitio», i que combat per això la dialèctica matèria-esperit: «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). Aquests mateixos aforismes reincideixen en la seva concepció del coneixement com estranyament, com percepció commoguda, com «sabor morado de la desdicha» (1996: 170). En ells l'estètica de la magnificència i de la lletjor s'interpenetren, bellesa i mort cohabiten, mantenint entre si un conflicte sempre irresolt, però del que brolla una música blanca i silenciosa, que tot ho purifica, en llegir-los, queda al descobert el llindar que dóna accés a la utopia, a un passat originari on les paraules no estaven separades del cos, a un «no-mundo exterior al tiempo» que existeix només en la seva malenconia. En aquest lloc existencial, la identitat de l'escriptor s'esborra i la seva absència sembla una tèbia victòria contra el present i la mort. Aquest lloc existencial, fora de perill de les turbulències del jo i del temps, no és de fora, sinó de dins, i només pot pertànyer també a nosaltres mentre el llegim. Qui aspiri tan sols a sobrevolar, a sentir el seu tremolós contacte, ha de saber que abans la seva prosa poètica haurà de capturar-lo i imantar-lo.

## 2. Conclusió

Com hem vist, la manera com Cioran acumula abstraccions poètiques en els seus escrits confereix densitat i grossària física a la seva paraula, mentre l'impregna d'una música semblant al silenci mateix. Les realitats que aquestes abstraccions poètiques anomenen només existeixen en la veu que les crea, en aquesta veu d'una corporeïtat silent que fa niar en la contradicció de la seva llengua, foses i indistintes, ànima i matèria. La criatura humana, aquest «polvo prendado de fantasmas», s'hi revela com un espai de desposseïció i de pèrdua, com una mera partícula suspesa en la immensitat del principi, vagant-hi a la deriva. I el mateix passa amb els seus aforismes: les seves abstraccions poètiques se situen fora del sentit; s'afirmen com emergències aïllades d'un tot que mai es comprèn, com blanca escuma d'un infinit que es retracta. En ells mai res assoleix la síntesi; tot depèn, flota com una resta el destí de la qual tampoc és, en absolut, estroncar la vida, ni cicatritzar les seves nafres, ja que com el mateix Cioran va deixar escrit: «Leer es dejar a otros padecer por nosotros. La forma más delicada de explotación» (1998a: 143). Així com en la vida, en la seva escriptura no hi ha concessions, llevat de l'única resposta que ens va llegar: «Llorar de admiración —única excusa de este universo, puesto que necesita una» (1998a: 108). Aquesta és una resposta clarament emparentada amb les ombres i fosforescències de realitat i inexistència que l'espiritual matèria desprèn i dispersa; una resposta clarament destinada a «limitar la hegemonía de la clarividencia»; una resposta que gosa sostenir que «todo lo que parece existir existe a su manera» (1998a: 165); una resposta que



només «los espíritus secretos revelan siempre a su pesar en el fondo su naturaleza» (1995: 97); una resposta tan impregnada de poesia que fa de Cioran un prestidigitador de la bellesa. Si aquesta resposta convida a l'esvaïment és perquè l'escriptor romanès no va pretendre escriure mai un text agradable, que «colma y da euforia», sinó un de gaudi: «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 gaudi del text cioranià s'origina en el moment en què el nostre cos s'agermana amb el del pensador, ja que aquest no es comunica amb nosaltres «d'intel·lecte a intel·lecte», sinó «cos a cos». Les seves paraules, les seves abstraccions poètiques, com va afirmar la seva amiga Maria Zambrano, no estan destinades «al sacrificio de la comunicación»; les seves paraules són «palabras de comunión» (Zambrano, 1977: 28). Qui les llegeix, les entén amb el cos, amb el cor, «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.

# E. M. CIORAN. EDERTASUNAREN PRESTIDIGITADOREA. GORPUTZAREN MARMARA HIZKUNTZAREN KONTRAESANEAN

**Natalia Izquierdo López**

*Universidad Complutense de Madrid*

notesalvesahora@hotmail.com

**Aipatzeko gomendioa** || IZQUIERDO LÓPEZ, Natalia (2013): "E. M. Cioran. Edertasunaren prestidigitadorea. Gorputzaren marmara hizkuntzaren kontraesanean" [artikulu linean], *452°F. Literaturaren teoria eta literatura konparatua aldizkaria*, 8, 47-60, [Konsulta data: dd/mm/aa], <[http://www.452f.com/pdf/numero08/08\\_452f-mono-natalia-izquierdo-lopez-eu.pdf](http://www.452f.com/pdf/numero08/08_452f-mono-natalia-izquierdo-lopez-eu.pdf)>

**Ilustrazioa** || Paula González

**Itzulpena** || Amaia Donés Mencia

**Artikuluua** || Jasota: 29/07/2012 | Komite zientifikoak onartuta: 31/10/2012 | Argitaratuta: 01/2013

**Lizentzia** || 3.0 Creative Commons lizentzia Aitortu - ez merkataritzarako - lan eratorririk gabe



**Laburpena** || Artikulu honek E. M. Cioran idazle errumaniarraren ideia estetikoak, estiloa, ezagutzaren teoria eta subjektuaren zein hizkuntzaren ikuskera ditu hizpide. Albo batera utzita horrenbestetan aipatu zaizkion nihilismoa eta eszeptizismoa, saiakera honek bere aforismoen poetikotasuna aztertuko du, alegia, hizkuntzarekiko kontraesana eraginez, hizkuntzatik kanpo esparru bat sortzea helburu izango duen poetikotasun hori. Hain zuzen, kontzeptuak zerbait fisiko bilakatzen diren eremuan kokatzen da, poetak, urruneratze efektua sortzeko asmoarekin, bere gorputzaren jakitua isurtzen duen hezur-haragizko hitzetan.

**Gako-hitzak** || subjektu poetikoa | utopia linguistikoa | 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. Sarrera\*

E. M. Cioran jaio zela ehun urte igaro diren honetan, idazle errumaniarraren nazioarteko ospeak bizirik dirau, eta bere lan filosofikoak gaurkotasun handia du oraindik. Erabili zituen aforismoak paradoxak eta fragmentarismoak hornitutako estilo eta pentsamendu baten eredu bilakatu dira. Hala ere, gutxi izan dira gizon dialektiko honen ideia estetiko koherenteak garatu dituzten kritikoak; ugarik, ordea, arakatu dituzte haren abismoak, nihilismo, kezka eta eszeptizismo gisa ulertuak<sup>1</sup>. Agian, horrek ez gaitu harritu behar, bereziki aintzat hartzen badugu idazle errumaniarrarengan hobiak eta amildegia begi-bistakoak direla, eta edertasuna, ordea, uzkur agertzen zaigula. Bestalde, asko izan dira ere Cioranen estiloaren zenbait berezitasuni buruz aritu diren azterketak: idazkera aforistikoa edota oximoron endemiko hori<sup>2</sup>. Azkenik, gutxi izan dira egilearen hurbilketa sistematikoa egin dutenak. Eta hain zuzen horretan jarriko du arreta artikulu honek. Lehenago, bere ideia estetikoaren, ezagutzaren teoriaren eta subjektu lirikoaren ezaugarri garrantzitsuenak laburbilduko ditugu, bai eta orain arte gehienetan oharkabean igaro diren bere estiloaren oinarritzko beste osagai batzuk ere.

Orrialde hauen jatorrian Cioranen irakurle sutsu eta artikulu apal honen egilearengan ernatutako galderak daude. Era berean, galderon arrazoia artikulugile honek Cioranen filosofiatik arreta urrundu eta, arrazoi intimoak direla eta, haren silogismoen samintasun eta etsipenen gorabeheretarako erakarpen saihestezin eta zorionsua sentitu izana da. Halaber, ikerketa honen helburu sistematizatzailearen beste arrazoietakoa bat bere idazkerak irakurle batzuk mindu eta zapaltzen dituen bitartean, beste batzuk jaso eta sendatzen gaituela konturatu izana da. Laburbilduz, saiakera honen jatorrian behar bat dago, alegia, argitzea zergatik egile errumaniarraren lana irakurtzean, batzuek ezkortasuna eta goragalea sentitzen dutenean, beste batzuk edertasuna eta itxaropena ere ikusten dugun; zergatik, Ciorani entzutean, batzuek kexua eta garrasia entzuten duten tokian, beste batzuk musika berezi baten kadentzia ezta aditzen dugun, musika zuri baten soinua, isiltasunaren oso antzekoa iruditzen zaiguna. Horrela, saiakera filosofiko, literario eta linguistiko hau berak aurreikusi zuen moduan ematen da ezagutzera: «La crítica es un contrasentido: no hay que leer para comprender a los demás, sino para comprenderse a sí mismo» (Cioran, 1989: 39).

\* Lan honek Madrilgo Instituto Cultural Rumanok antolatutako E.M. Cioran Saiakera Saria jaso zuen 2012ko urriaren 7an.

## OHARRAK

1 | Gai honi dagokionez, ikus, besteak beste, Bollon (1997), Parfait (2001) edo Soraren (1988) lanak.

2 | Gai honi dagokionez, ikus Jarrety (1999).

## 1. Ideia estetikoak eta ezagutzaren teoria: idazkeraren gorputza eta gorputzaren idazkera

Cioranen idazkeran entzuten dena eta ulertzen dena ezberdinak dira. Ondorengo aforismoa horren eredutzat har dezakegu: «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). Hitz hauek gizakiaren metafora tragiko baten modura uler baditzakegu ere, hemen interesatzen zaiguna berauen izaera poetikoa da. Hau da, hitzon urruneratze indartsu hori, zeinaren bitartez arrazionala eta espirituala dena zerbait fisiko gisa transmititzen den eta, ondorioz, esandakoa eta entzuten dena modu desberdinean zehazten den. Hain zuzen, horretan datza Cioranen prosa poetikoaren harridura eta magia:

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).

Aipatutako lehen aforismoan bezala, hauetatik ere esanahi bat atera genezake, «común u ordinario» dei dezakeguna, nahiz eta hemen azpimarratu nahi duguna den nola, bi kasuetan, idazleak jauzi bat egiten duen, ez bakarrik erretorikoa —metafora, pertsonifikazioa, etab.—, baizik eta baita prosodikoa ere. Bi kasuetan, adierazleak entzungarri bihurtzen ditu, fisikotasuna ematen die: mugimendua eta soinua. Horri esker, bere idazkerak musika eta zentzua lotzen ditu. Musikaltasun honek ez gaitu harritu behar, bereziki aintzat hartzen badugu Cioran izan zela ideia espekulatiboak eta «melodías muertas» (1996: 278) behin eta berriro identifikatu zituen artista literarioa, bere prosa poetikoa kantuarekin bateratzen zuena:

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).

Ezbairik gabe, merezi du «manifesto poético» honen garrantzian eta esanahietan sakontzea. Lehenik eta behin, Cioranek bere estiloaren modernotasuna zertan datzan aipatzen digulako. Eta, bigarrenik, bertan azaltzen duelako bere kritikoeak maiz ahazten duten printzipio

---

bat. Zer da, beraz, idazlan honetan egileak bere prosa poetikoari buruz argudiatzen duena? Bada, besterik gabe, berea ez dela pentsamenduaren idazkera, baizik eta «una escritura del cuerpo»: «un canto de la sangre, de la carne y de los nervios» (1999: 16). Baina, lehen irakurraldian uste dena baino askoz gehiago ezkututzen duten lerro hauetan erabat murgildu aurretik, beharrezkoa da aipatzea gorputzak Cioranen ideia estetikoetan daukan garrantzia. Saiakera honen laburtasuna dela eta, hori irudikatzeko *Ejercicios de admiración* (Cioran, 1995) lanera joko dugu. Bertan, bizitzan erakarri zuten artista eta idazleekiko lilura agertzen du. «Ejercicio de admiración» hau lagun zuen Guido Ceronettiri eskaini zion, kazetari izateaz gain, kronista eta itzultzailea ere izan zena, baita *El silencio del cuerpo* (Ceronetti, 2006) liburuaren egilea ere. Hizpide dugun «ejercicio» hau Cioranek Ceronettiren obra horren editoreari bidalitako gutuna da, lehen edizio frantsesaren hitzurre izan behar zuena. Orrialde horietan zehazten du zergatik interesatzen zaion, bere laguna parafraseatuz, «la tragedia de las funciones fisiológicas» (1995: 181) kontzeptua, berak, testu horretan, era gordin baina iradokitzailez izendatzen duena: «El infierno del cuerpo» (1995: 181). Aipatu saiakeratik ondorioztatzen da Cioranen kezka isiltasunarekiko, atzean beldur erregaitza ezkutatzen duen itxurazko isiltasun horrekiko. Bere lagunak egin moduan, azaltzen du gorputzaren irudi isil eta mugiezinen azpian dagoen guztia zurrunbiloa eta gehiegikeria dela, haragiaren barnean ezer ez dagoela inoiz geldi. Egile italiarrak bezalaxe, idazle errumaniarrak ere zentzu honetan erakusten du «un heroísmo de voyeur en materia de supuraciones, una curiosidad excitada por la suprema antipoesía de las menstruaciones» (1995: 181). Bere barnera begiratzen duen gizon gisa aurkezten du bere burua, beste «aficionado a las pestilencias y horrores, [...] a las excreciones del alma, [...] a su inagotable variedad de desórdenes» (1995: 181) bat balitz bezala. Baina, Cioranek interesa gai horietan agertzearen arrazoia da, hain zuzen, badakiela eta sentitzen duela miasma intimo horietan, bere gorputzaren muin aipaezin horietan, pentsamendua eta hitza urratzen ari zaizkiola, materia organikoa balira bezala; hain zuzen, «universo fétido de la voluptuosidad» (Cioran, 1995: 181) horretan, destilatu eta erabakiak hartzen dituztela kontzientziak eta idazkerak, jarioan baleude bezala. Horregatik, *En las cimas de la desesperación* (Cioran, 1999) lanean honakoa idatzi zuen:

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).

Baina, utz dezagun alde batera, momentuz, bere idazkeraren

eta pentsamenduaren haragikortasuna, gero bueltatuko baikara horretara, eta egin diezaiegun so bere ideia estetikoei.

Cioranek aipatzen duenean «el estado lírico trasciende las formas y los sistemas» (1999: 17), bere diskurtsoa modernitate estetikoan txertatzen ari da, non, kreaizioaren esparruan, «la necesidad de ser distinto equivale a la existencia misma» (Valéry, in Benjamin, 2005: 252). Bertan, desberdina izatearen grina horrek hizkuntzan sakondu nahia dakarkio, hizkuntza bera berrasmatu arte hitzen kritika sakon eta saiatua egitera bultzatuz. Idazle errumaniarrak bere ahotsaren kontzientzia argia du, eta badaki, poeta moderno orok dakien moduan, bere ahotsa boterearen hitzetatik haratago soilik sor daitekeela, instituzionalizatutako hizkuntzen arauetatik haratago. Bere «labor de zapa» izango da, hain zuzen, horiek isiltzea. Aforismo honek adibidea emango digu: «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). Ez digu soilik iragartzen hitzei bizitza berria eman nahi diela, berezkotasuna, gorputz gisa sortu nahi dituela, baizik eta baita bere obra literatura garaikidearen eremuan kokatzen duela ere. Cioranen «labor de zapa» hori ez da bakarrik berrasmatzea, erreferentziarik gabe, hizkuntza den unibertso hori, baizik eta diskurtso ilun eta sendo bat artikulatzea, kontzeptuen zentzu abstraktuaren aurka «presencia casi física de las palabras» (Todorov, 1974: 234-235) inposatzeko. Berak dioskun moduan, zeregin hori ez da lortzen noizean behin diskurtsoari apaindura erretoriko eta figura literarioak txertatuz, artistarentzat apaindura linguistiko hauek «artificios y acrobacias inauditas» (1995: 78) baitira. Lortzeko, idazle errumaniarraren helburua da bere testuekin gozamen sentsazioa transmititzea, urruneratzea, hautemate zorroztu eta liluragarria eragitea aldi berean. Horretarako, hizkuntzarekin duen borroka horretan, hizkuntzaren materia hitzekin berrosatzeko helburu duen borrokan alegia, lehenik eta behin, hizkuntza literario «desviado» horretatik aldendu behar du: «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). Idazleak «preciosismo» horri egozten dion delitu nagusia da ezin diola errealitatearen mami edo itzal orori eutsi. Bere iritzian, «escritura de la escritura» horrek hizkuntza hustasunean mugitzen den elementu bilakatzen du, baliabide bakarra hizkuntza bera delarik: «en lugar de aferrarse al mundo para tomar de él su sustancia o sus pretextos» (1995: 86). Baina, badago beste arrazoi bat «lenguaje del desvío» hori salatzeko:

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).

Horrela, «rigor de la forma» horren orde, Cioranek dio «rigor de la materia» (1995: 85) lortu nahi duela, zeinaren bidez hizkuntzak bere artifizioa gainditu eta haragira bueltatzen baita, berau eta pentsamenduaren beraren jatorrira. Prozesu horretan aurrera pauso bat ematea, azken batean «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) horren kontra egitea da. «Razón de ser» horrek ez dio erreferentzia egiten elkar ulertu eta ulertua izatearen beharrari, hizkuntza eta norbera gaindituz nagusi izateari, baizik eta kontrakoa, bera bezalakoa izateari, Cioran izan zen bezalakoa izateari; hau da, eskuraezina eta ezezaguna besteekiko, baina baita bere buruarekiko ere. Pentsalari errumaniarrentzat, hizkuntza menderatzen duen «yo» hori, hizkuntza garraio tresna huts bilakatzen duena, soilik izan daiteke «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). Ordea, «yo» erabat desartikulatu hori da Cioranek bere baitan aitortzen duena aforismoen bidez eta lagun duen Beckett-en pertsonaiek egiten dituzten solasaldi nahasgarri eta ezohikoen bidez:

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).

Modu honetan, hizkuntzari gorputza ezartzeko asmoa, baina era berean modu erabatekoan gorputz horri lotzeari uko egin nahia izango dira bere ideia estetikoaren helburuak, subjektu egonkor, bateratu eta oso bat artikulatzeko ezintasunarekin batera garatuko direnak. Hain da handia bere identitatearen oztopoa, baieztatu daitekeela ez dela «conciencia de la perplejidad», baizik eta «la perplejidad es su conciencia». Beraz, Cioran ez da bere gatazken gai-jartzaile soila, eta ez da egia bere baitan duen aniztasunaren atzean ni egonkor eta finko bat dagoenik, idatziz jartzeari esker bere buruhauste intimo guztiak exorzizatzen dituena. Kontrakoa, artistak, zentzu honetan, isiltasuna ere adierazten du. Onartzen du ezinezkoa dela «bere» subjektibitate hori desegitea eta galera eragingo ez duen eremu bat eskaintzea. Beraz, idazkera desartikulazio hori islatzen duen tokia izango da, prozesu identitarioak haren baitan sortzen diren eremua, eta ez identitateek hura sortzen duten esparrua. Bere idazkera

zaticatuak ni huts baten existentzia zeharkatzen du, eta «empresa de autoconocimiento» den heinean, ez du inoiz lortuko bere helburua. Modu berean, erabiltzen duen lengoia kontraesankorrak badu, halabeharrez, subjektu nahasiaren doinua, bere gorputzari lotutako pentsamendu bereizezinak bezala. Ez zigun alferrik esan:

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).

Cioranen aforismoetan zerbait entzuten bada, saiakera honetan proposatzen dugun moduan, bere gorputz eta «ego»-aren hutsune erraldoi eta ausikia da, hain zuzen.

### 1.1. Idazkeraren gorputza eta gorputzaren jakitua

Cioranen idazkeran badago «estereofonía de la carne profunda» edo «hipofísica de la palabra» (Barthes, 2004: 47) antzeko bat; hau da, soinuen ugaltze bat, mantentzen dituen gorputzaren hedapen musikala dena eta hizkuntza isilarazten duten erresonantziak erakartzen dituena. Era berean, Cioran irakurtzean sentsazioa daukagu bere lengoia «tapizado de piel» (Barthes, 2004: 47) dagoela, bere barnearen eldarnio edo nahasmen dohatsua nagusitzen dela; irakurleak sentitzen du testu baten barruan dagoela, non entzuten duen «el granulado de su garganta, la oxidación de las consonantes, la voluptuosidad de las vocales» (2004: 47). Ziurrenik, frantses hizkuntzaren «hijo adoptivo» izatea ere izango da arrazoietako bat bere liburuak irakurtzean gorputz bat dagoela sentitzeko: izenen materia ukiezin eta lirdingatsua dastatzen duen aho bat; izenondoan zirrikitu leunak eta korrosiboak karraskatzen dituzten hortzak; aditzen kulunka likidoa miazkatzen duen mihia, hozmintze trinkotik irristatzen dena, indarge eta egarri. Irakurtzean, badirudi hitzak paperean jarri baino lehen idazleak gozatu eta sentitu zuela aukeratutako silaben lodiera, eta barrenak ere ateratzen saiatu zela, nahiz eta ezinezkoa izan, lehenago aitortu duen moduan. Agian horregatik irakurtzen da beti ozen gure barnean. Ozen egindako irakurketa hau ez da fonologikoa, fonetikoa baizik; «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). Hurbiletik hitzen soinua sentitu nahi duen irakurketa da, «escuchar en su materialidad, en su sensualidad, la

respiración, la aspereza, la pulpa de los labios, toda una presencia del rostro humano» (2004: 47) eragingo duena. Era honetan lortzen du gure belarrietatik «desplazar el significado muy lejos y meter, por así decirlo, el cuerpo anónimo» (2004: 47). Agian horregatik entzuten da bere aforismoetan «la voz del vientre»<sup>3</sup>. Agian hau da bere hitzak «revestidas de carne y hueso»<sup>4</sup> daudela sentitzeko eta ukitu soinubakar eta belusatu gisa sentitzeko arrazoia. Guztiaren sakonean Cioranen teoria dago, «cognitio sensitiva»-ren teoria: ezagutza zentzumenen bidez lortzen dela, eta ez dela soilik kanporantz hautematen, baizik eta barrutik ere. Azken batean, «saber del cuerpo» da. Horrela, argi eta garbi ukatzen du soilik intelektuala den ulermena. Cioranentzat emozioak, intuizioak, pertzepzioak, sentimenduak, hau da, gizakiaren berezko materialtasuna, ere badira jakituria moduak<sup>5</sup>. Horiek guztiak erlazionatzen dira eta pentsamendua elkarlan estu bilakatzen dute. Bertan, maila desberdinak bata bestearekin korapilatzen eta nahasten dira, eta gorputzaren unibertsoetik abiarazita, mundua atzematen laguntzen dute. Baina orain geure buruei dagokigu galdetzea bere idazkeraren abstrakzioan ezagutzaren teoria nola islatu, eta aditzera ematea, teoria hau erabiliz, «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. Gorputzaren idazkeraren abstrakzio sentsorial eta mimetikoa: kontraesana eta hizkuntzaren utopia

Sufrimendu organikoak dira pentsalari errumaniarrarengan bai kontzientziaren urratzea zein identitatearen desagitea esnarazten dutenak, eta ondorioz bere hitzek eta pentsamenduek gorputzaren irazketa dakarte: «La lucidez es una pausa de la sangre» (1996: 156). Biei materialtasuna berreskuratzen laguntzeko Cioranen nahiak hizkuntzarekin borrokatzea eta bere bihotza eta erraiak erabateko borroka sutsuan baleude bezala ulertzen saiatzea dakar ondoriotzat: «Enfrentado con el papel en blanco, ¡qué Waterloo en perspectiva!» (1998a: 175). Borroka hau irabazteko modua egilea lur jota uzten duten tendentzia kodifikatzaileak gainditu eta gorputzaren jakituria ez duen lotura orotik urruntzea da:

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

Orduan, bere prosa poetikoa «el lenguaje de las transgresiones del lenguaje», «utopía de la lengua» da,

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).

## OHARRAK

3 | «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). Cioranengan Jacoben «la voz del vientre» esapideak «la voz de la sangre» espresioan du parekide zehatza. Gai honi dagokionez, ikus Cioran (1996: 73).

4 | «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). Bai erreferentzia hau zein aurrekoa ez dira, inolaz ere, halabeharrezkoak. Izan ere, bi poeta hauek izan ziren prosan idatzitako poemaren eta prosa poetikoaren teorialari garrantzitsuenak. Begi-bistakoa da gai honekiko bi egileen ikuskerak antzekoak direla.

5 | Saiakera honen laburtasunagatik, ez daukagu nahikoa tokirik azaltzeko Cioranek «cognitio sensitiva» kontzeptua ulertzeko zuen moduan hainbat filosofo garaikidek izan zuten eragina; besteak beste, Merleau-Pontyk eta Bergsonen modu zabalagoan aztertu zuten gaia. Gainera, gogoratu beharreko datua da azken pentsalaria izan zela idazle errumaniarrak bere doktore tesirako aukeratu zuen gaia.

---

Modu honetan, idazle errumaniarrak hizkuntzan prozesu iraultzaile bat irekitzen du, tresna konprometitu eta apaintzaile izatetik aldendu nahi duena. Hala ere, idazketak berak hizkuntza alienatu moduan itzultzen dio lengoaiari apurtzaile eta asmatua. Bere hizkuntzalaritza «labor de zapa» horrek arakutzen du «la imagen misma de lo que quiere poseer» (Barthes, 1989: 22), lainoztatu nahi duen gai horretan bertan. Baina, Cioranek «contradecir la lengua» helburuarekin erabilitako hainbat estrategia azaldu aurretik, beharrezkoa da argitzea zeri egiten diogun erreferentzia adierazpide honen bidez. Ez diogu erreferentzia egiten «contradicción en la lengua»-ri, hau bere idazkeran antitesiek, paradoxak eta oximoronak duten nonahikotasun gisa ulertua, baizik eta prozesu askoz handiago baten modura, hizkuntzaren oinarriari erreferentzia zuzena egiten diena. Salbuespena adierazita, harridura sortzen duen lehenengo gauza abstrakzioan garatzen duen lan sakona da. Ahalegin honi esker, kontzeptu abstraktuak, lehenago unibertsal eta orokorrak zirenak, espazioan eta denboran errotzen dira. Horren ondorioz, ez badira bihurtzen zerbait konkretu eta banako, behintzat leku existentzial bat marraztea lortzen dute. Baina, nola egiten du hori Cioranek?

Bere idazkerari erreparatzen badiogu, konturatuko gara hainbat kontzeptu abstraktu definitu nahi dituenean, ia beti erabiltzen dituela metaforak, konparazioak, nominalizazioak edo izaera nominaleko predikatuak. Horien bidez, irudi bilakatzen ditu, intentsitate handiko sententziak. Hau irudikatzeak, bi aforismo hauek nahikoa izango dira: «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). Ikusten dugun moduan, Cioranek horrela lortzen du hitz abstraktuaren izaera aldatzea —kasu honetan «pensamiento» eta «sueño»—. Prozesu hau bat dator gorputzaren sententzialitate eta fisikotasunean sustraitzen den beste arrazoibide bat ulertzeko duen moduarekin. Hori dela eta, bere kontzeptu abstraktuak ez dira izango «pensados», baizik eta zentzumenean eta gorputzaren bitartez atzemandakoak, ulergarri bihurtzen dituen irudi mental eta sententzial fisikoak erabiliz. «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). Haragizkoaren eta espiritualaren interpenetrazio hau ez da gizatiarra, baizik eta errealtatearen berezko izaera bat: «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). Hala ere, bere kontzeptuak berezitasun batekin aurkezten ditu: «de paso» izaera dute, konkretuaren eta abstraktuaren artean kokatzen dira. Ezaugarri honen atzean kontzeptuon jariakortasuna eta mugimendua daude. Horrela, bere aforismo askotan, irakurleak espaziora gidatzen duen zerbait ikusten du. Hori eginez, denboran txertatzen da. Desplazamendu hau

---

izan daiteke, kasuaren arabera, bertikala —igoera edo jaitsira bat, aurreko hainbat aforismotan ikusi den moduan— edo horizontala: «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). Gainera, dena lasai dagoela dirudienean ere, badago Cioranengan mugimendu bat dirauen zerbaiten forma hartzen duena, airean mantentzen den zerbaitena: «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). Beraz, erabiltzen dituen abstrakzio poetikoek, izaera anaforikoa duten perpausetan txertatuak, atribuzio-sintaxian eta tonalitate ziurrekin edota metaforek irazkiak eta kateatuak, urruneratze lexikoen, sinestesiek, etab. eraman gaitzakete toki eta eszenetara bizitza emango diotenak testuinguru existentzial konkretu eta banako bati: «El Paraíso gime en el fondo de nuestra conciencia» (1998b: 62). Hala ere, existitzen al da benetan toki hori? Galdera horri eman beharreko erantzunak Cioranen prosan gehiago pentsatzera behartzen gaitu. Ezaugarri honen atzean, idazleak modu mimetikoan erabiltzen dituen abstrakzio poetikoak daude. Horrela, honen sakontasunean, ez du zertan kanpoko eszena bat agertu behar, nahiz eta batzuetan hala den. Kasu gehienetan barneko ikuskizunak dira erregistratuta geratzen direnak. Modu honetan, bere ideia estetikoetan mimesiak «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). Ondorengo aforismoetan: «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) «Absoluto» eta «Tiempo» kontzeptu abstraktuek ezaugarri semantikoak galtzen dituzte eta izaera kontzeptualera murrizten dira, «cuerpos» izatera mugatzen ditu; errealitatearekin daukaten kontaktuaren froga garbia dira beraz. Era berean, saiakera honen hasieran aipatu dugun aforismoaren kasuan, «polvo prendado de fantasmas», badago espazio bat, denborak termino hauetan zehar aurrera egiten duela iradokitzen duen prozesu bat, eta gorpuzte susmarazten duen jario bat. Azken batean, izaera sensorial eta mimetikoa duen abstrakziorantz egiteko Cioranek erakusten duen nahi hori, bere barnean egon daitekeen edozein zentzu haraindiko edo mental neutralizatzen duena, oso ondo egokitzen da «cognitio»-aren haragizko izaera sentsitiboa aldarrikatzen duen ideia estetikoarekin, eta horregatik borrokan dihardu materia-espíritu dialektikarekin: «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). Aforismo hauek jakituria urruneratze modura ulertu behar dela gogoratzen dute, pertzepzio hunkitu bezala, «sabor morado de la desdicha» (1996: 170) gisa. Hauetan, handitasunaren estetika eta itsuskeriarena

---

uztartzen dira; edertasuna eta heriotza elkarren ondoan daude bien arteko konpondu gabeko gatazka bat mantentzen duten bitartean, zeinetatik musika zuri eta isila hazten den, dena garbitzen duena; irakurtzean, agerian geratzen da utopiari sarrera ematen dion ataria, jatorrizko iragan batera eramango gaituena, hitzak gorputzetik bananduak ez zeuden toki eta momentura, soilik bere melankolian existitzen den «no-mundo exterior al tiempo» batera. Toki existentzial horretan, idazlearen identitatea ezabatzen da, eta bere absentiak arrakasta duela dirudi orainaldi eta heriotzaren aurkako borrokan. Toki existentzial hau, ni eta denboraren gorabeheretatik salbu dagoena, ez da kanpoko, baizik eta barnekoa, eta gurea soilik izan daiteke, irakurtzen dugunona. Gainbaloratu nahi duenak, bere ukitu dardaratia sentitu nahi duenak, jakin behar du haren prosa poetikoak atzemango eta txundituko duela.

## 2. Ondorioa

Ikusi dugun moduan, Cioranek bere idazkietan abstrakzio poetikoak biltzeko duen moduak bere hitzari dentsitate eta lodiera berezia ematen dio, eta era berean isiltasunaren pareko musikaz betetzen du. Abstrakzio poetiko hauek izendatzen dituzten errealitateak soilik sortzen dituenaren ahotsean existitzen dira, gorpuztasun isileko ahots horretan, bere hizkuntzaren kontraesanetan sakontzen duena, arima eta materia desegin eta bereizten dituelarik. Gizakia, «polvo prendado de fantasmas» hori, bere baitan agertzen da desjabetze eta galera espazio gisa, printzipioaren handitasunean airean dagoen partikula modura, noraezean doana. Eta gauza bera gertatzen da aforismoekin: bere abstrakzio poetikoan zentzuaren kanpoan kokatzen dira; baieztatzen dira, modu isolatuan azaleratu, inoiz harrapatuko ez dituen osotasunean, atzera doan infinituaren bitsa zuriaren moduan. Horietan ezerk ez du inoiz sintesia lortzen; dena dago airean, hondakin baten moduan, eta bere amaiera ez da inolaz ere izango bizitza geldiaraztea, ezta bere zauriak sendatzea ere, baizik eta, Cioranek berak idatzita utzi zuen bezala: «Leer es dejar a otros padecer por nosotros. La forma más delicada de explotación» (1998a: 143). Bizitzan bezala, bere idazkeran ere ez dago ematerik, heldu zitzaigun erantzun bakarra izan ezik: «Llorar de admiración —única excusa de este universo, puesto que necesita una» (1998a: 108). Erantzun hau argi eta garbi dago lotuta errealitatearen itzal eta distirekin, materia espiritualak askatzen dituztenak eta barreiatzen dituztenak; erantzun argi bat da, «limitar la hegemonía de la clarividencia» helburutzat duena; erantzun bat mantentzen ausartzen dena «todo lo que parece existir existe a su manera» (1998a: 165); erantzun bat soilik «los espíritus secretos revelan siempre a su pesar en el fondo su naturaleza» (1995: 97) dutena; erantzun bat horrenbeste poesiaz bustia, ezen Cioran

edertasunaren prestidigitadore bihurtzen duen. Erantzun honek zorabiatzera gonbidatzen gaitu, hain zuzen, idazle errumaniarrak ez zuelako nahi izan gozamenerako testu bat egin, «colma y da euforia» eragingo duena. Ordea, horrela definitu zuen gozamena: «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). Cioranen testuaren gozamena gure gorputza pentsalariarenarekin harremanetan jarriko den momentuan sortuko da, hau soilik komunikatzen baita gurekin ez «de intelecto a intelecto», baizik eta «cuerpo a cuerpo». Bere hitzek, bere abstrakzio poetikoez, lagun zuen María Zambranok aitortu bezala, ez dute helburutzat «el sacrificio de la comunicación»; bere hitzak «palabras de comunión» (Zambrano, 1977: 28) dira. Gorputzarekin irakurtzen dituenak, bihotzarekin ulertuko ditu, «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.