

Strindberg y Cioran: dos expresiones del desengaño, dos pasiones del alma lúcida

Elsa Torres Garza

Las relaciones peligrosas no son solamente las que entablan entre sí la filosofía y la literatura. Éstas tienden puentes donde los paseantes que los cruzan son asistidos, al menos, por un ángel custodio (bizco y abstracto), o por un Caronte con tantas varitas de muérdago como necesiten los temerarios Virgilio. Hay otras relaciones con un índice de peligrosidad más alto aún. Son nuestras lecturas de textos escritos por autores generalmente geniales, ya sean éstos literarios o filosóficos, pero cuya genialidad no viene exenta las más de las veces de una dosis casi letal, que si bien no nos mata, sí nos deja marcados para el resto de nuestras vidas por las experiencias límite a las que nos conducen. Los nombres son: Blake, Sade, Hölderlin, Nietzsche, Rimbaud, Baudelaire, Kafka, Genet, Artaud, Camus, Beckett, Drieu la Rochelle, Lowry... la lista va acompañada de un largo etcétera.

El día de hoy he elegido hablar de dos de estas relaciones peligrosas que como lectora ávida de textos literarios y filosóficos entablé, ya hace algunos años, no sin librarme de algunas heridas que quizá nunca se terminen de cerrar. Se trata, la primera, de August Strindberg (Estocolmo, 1849-1912), precursor del drama moderno y conocido principalmente como dramaturgo (*El padre, La señorita Julia, La más fuerte, La sonata de los espectros, La tormenta, La casa incendiada, El pelicano*, y otras piezas más), pero cuya obra autobiográfica no adolece de genio y una buena carga patológica (*El hijo de la sierva, Fermentación: historia de un alma, El alegato de un loco, Inferno*, por mencionar las más cercanas). Strindberg también incursionó en un abanico de estudios que van desde la medicina, la química, las ciencias sociales, hasta la pintura (la que recientemente ha sido revalorada como precursora de lo que sería el expresionismo abstracto americano de los años cincuentas y el informalismo. Su pimer lienzo se titula: "Ruinas en el Castillo de Tulborn en Escocia", fechada en 1872), la fotografía y la alquimia.

Bien, el caso es que Strindberg fue uno de esos autores cuya vida y obra se hallan indisolublemente unidas, al grado de no poder, con sus excepciones, distinguir entre ellas alguna línea divisoria. Y esto constituye quizá el factor

más peligroso, es decir, la relación que entraña en el autor su propia vida y su obra. Y aquí nos hallamos de frente con el peligro mayúsculo, toparse con una verdad íntima que excede toda razón, escapar al sentido común ante la revelación de la inanidad de la vida y la propia fragilidad. Ya no hay forma de realizar la tarea heroica, cuando lo heroico radica en resistir, lo que constituye la semilla del desencanto, el hastío, el tedio, lo que deviene en sorda desesperanza. “No se puede tener otra tarea en cuanto a la vida que la de conservarla hasta morir” —*dixit*. Éste será el ámbito, el país, el continente de la construcción, donde todo está perdido de antemano. Se trata de un juego de leyes inextricables, de vicisitudes y de peripecias trágicas, por lo demás, absolutamente comunes. Así es, la vulgaridad nos constituye. Nuestro escritor sueco lo sabe. “Quiero escribir de forma hermosa y luminosa, pero no me está permitido; no lo consigo. A decir verdad, estoy comprometido con ello como con un deber horrible: la vida es indeciblemente desagradable”. Pero hagamos una descripción breve del retrato del artista, sin dejar de recordar por lo demás el que le hiciera el pintor expresionista Edward Munch.

Strindberg nació en el seno de una familia pietista de clase media. En *El hijo de la sierva*, la primera de sus obras autobiográficas, la que abarca parte de su infancia y adolescencia, el escritor sueco nos revelará los móviles de aquellas primeras relaciones pasionales (las parentales) que determinarán, con mucho, las que establecerá más tarde con los otros y destacadamente con las mujeres (tres matrimonios, tres divorcios), transitando hacia el desarrollo pleno de la psicosis pero, sobre todo, al desarrollo de una obra donde el yo, desde el plano más personal, vivirá siempre confrontado, en pleno conflicto con una realidad con la que nunca podrá establecer ninguna clase de alianzas. Peter Szondi, uno de los mejores teóricos del teatro del siglo XX dirá respecto de la obra de nuestro autor que: “La preocupación primordial del dramaturgo subjetivista es cómo aislar y elevar respecto a los demás a su personaje central, que generalmente no es sino una encarnación de sí mismo”. En toda la obra de este innovador del teatro, los contenidos autobiográficos ocupan un lugar preponderante.

Desde niño, Strindberg vivió totalmente aterrorizado: “Lloraba tan a menudo que le pusieron por eso un mote injurioso. Cualquier mínimo reproche lo hería; siempre se sentía inquieto por temor a cometer un error”. Y no es gratuito que así fuera. Strindberg cuenta que en cierta ocasión que iba de camino de la escuela a su casa se halló con un juego de tuercas que alguien había dejado en una acera, y las llevó consigo. Cuando su padre le cuestionara dónde las había robado, el pequeño August le respondió que se trataba de un hallazgo y de ninguna manera de un hurto. No obstante, y a pesar de la denodada autodefensa del niño, el padre inflexible sentenció que había sido un robo y que se merecía una paliza. Víctima de los certeros golpes, el peque-

ño Johan (su primer nombre) terminó aceptando una culpabilidad que no tenía. Estas elocuentes páginas anuncian ya el profundo desencanto que un niño puede sufrir frente a la verdad que esgrimen los adultos, a la verdad adulterada. Sólo los infantes pueden detentar la verdad desnuda, así lo sostendrá de ahora en adelante Strindberg, quien en sus palabras había venido “asustado al mundo y vivía en un estado terror continuo a la vida y a las personas”, por supuesto, los intentos de suicidio no se hicieron esperar.

Su carrera literaria comenzó a los veinte años, motivada profundamente por la influencia de Ibsen y Kierkegaard. De sus lecturas de este último, en *Fermentación: historia de un alma* (texto autobiográfico que abarca su juventud y madurez) escribe:

sabiendo ya que *O lo uno o lo otro* no era más que un latigazo contra la Cruz hubiera rechazado el libro como la obra de un jesuita, y se hubiera salvado. [...] La “elección” y el “salto” había que hacerlos pero ¿en qué sentido? Entre la estética y la ética. Él iba en una dirección y después en otra. ¿El vacío y la paradoja o Cristo? No podía escoger, era el aniquilamiento o la locura. Kierkegaard predicaba la locura.

Otra huella sería la que le dejara Nietzsche, con quien incluso sostendrá una correspondencia acotada por los desequilibrios de ambos autores. “Dios los hace y ellos se juntan”, como reza el refrán.

En contraposición al romanticismo, Strindberg fue uno de los precursores de la corriente naturalista, también es un iniciador de la exploración psicológica moderna. Los contenidos de su obra dramática abundan en la problemática social del individuo enfocada en el yo y en sus pasajes interiores (un descendiente de Strindberg se encuentra en su compatriota Ingmar Bergman, como se puede constatar a lo largo de toda su producción cinematográfica). A pesar de su manifiesta misoginia, expresada en toda su amplitud en *El alegato de un loco* (otra de sus obras autobiográficas), no fue ajeno al psicologismo femenino (*La señorita Julia*), razgos que lo identifican como un autor cuya visión versátil y abarcante lo tornan en un pilar de la cultura actual. Entre los grandes visionarios desesperados, su legado esencial fue postular, como sostiene Caryl Connolly acerca de la actitud del artista moderno, que el optimismo queda abolido en adelante.

Su visión oscura intuye el germen de lo que desembocaría en el negativismo radical de un Beckett o un Genet, con los que se cierra el proyecto iniciado por los dramaturgos nórdicos (sin olvidar el movimiento irlandés).

Según el estudio patográfico de Jaspers (*Genio artístico y locura. Strindberg y Van Gogh*), la trayectoria psíquica de Strindberg se vería afectada desde la infancia por las fuertes sacudidas de la realidad coludida con una sensibili-

dad hiperestésica. Lo admirable es que fuera detalladamente testimoniada a través de la escritura. Ello constituye para el estudio clínico un documento valiosísimo para el estudio de la neurosis y la psicosis que desembocan en esquizofrenia. La sintomatología va describiendo una trayectoria imbricada con la vida y la obra; desde los primeros años, marcados por un nerviosismo acuciante, exacerbado luego por las pasiones de la vida juvenil, buscó en el alcoholismo un paliativo a esas fuerzas, y en la realización histriónica el cumplimiento de una vocación no exenta de melomanía, anhelo que si no cristalizó en la actuación, sí lo llevó, por derivación, a la escritura dramática, en donde de alguna manera sublimará sus deseos actorales.

150

La vida marital, signada por tres divorcios, más que una fuente de satisfacción fue un pozo de frustración; los celos, más precisamente, la celotipia sufrida durante su primer y más prolongado matrimonio constituirían, como lo señala Jaspers, un acercamiento más al sufrimiento que se habría de agudizar en los años siguientes: delirio de persecución, manía, alucinaciones y presencias. Su carácter se volvió más huraño, la misoginia más patente, la misantropía y el aislamiento se acentuaron. Para su círculo de amigos, todos ellos eran rasgos de una excentricidad que manifestaba la genialidad, nunca la locura. A este respecto abundan las anécdotas de personajes célebres y de otros que configuran una personalidad en el fondo incomprendida. En su obra *Inferno*, testimonio culminante de su estado mental crítico, Strindberg consignará lúcidamente su entrega a la búsqueda desesperada de una salvación individual, mostrando profundos conocimientos de una gran diversidad de disciplinas que van de la biología a la química, de la herbolaria a la teosofía y del misticismo swedenborgiano a la alquimia trascendental. Como una mínima muestra de la tónica de esta obra, podemos citar, cuando se refiere a la Acherontia Atropos, la mariposa que luce un cráneo humano sobre el dorso: “¿No es lógico, pues, que la Cabeza de Muerto visite los lugares azotados por la epidemia y sembrados de cuerpos en descomposición?” (Permítaseme una acotación personal: durante las excavaciones realizadas en el Templo Mayor, en el Zócalo de la ciudad de México, tapizaron las paredes de los edificios palaciegos una multitud de “mariposas negras”, acaso corroborando la intuición científica y poética de Strindberg).

Una resultante del estudio patológico de Jaspers es la que se desprende de su reconocimiento de la fuerza confesional que permea toda la obra de Strindberg. Más allá de los fatídicos efectos de un padecimiento nervioso, la experiencia del dramaturgo alcanza a su obra y, sin ninguna consideración limitante, la que es lo habitual en la mente común; con una sinceridad corrosiva se expone a sí mismo y a los demás en aras de la verdad que, por más subjetiva que nos pueda parecer, él la defenderá a ultranza. Su filosofía no reconoce las barreras convencionales de la convivencia aceptada, su naturale-

za impetuosa no tiene como principio la racionalidad protectora, su estética está por encima de la moral, y aquélla no teme exponerse a la intemperie.

Al abogar por una visión naturalista (y sin pasar por alto lo visto por Foucault en relación con la significación del discurso sobre la locura), el discurso de Strindberg surge de lo irracional para inscribirse racionalmente dentro del discurso más amplio de la cultura, e incidir en él habiendo tomado carta de legitimación por medio del arte.

A pesar de haber encarnado una enfermedad clasificada por la mirada clínica, Strindberg no padeció el internamiento ni sufrió los castrenses métodos terapéuticos de su época, sino que tuvo la gracia de expresar una experiencia dolorosa con la pureza no contaminada por la curación reductiva. Siguió escribiendo hasta que, finalmente, un cáncer de estómago habría de cegar sus días en 1912.

De laureles y cianuro

Otra relación peligrosa establece Emile Cioran (1911-1995) entre sus lectores por medio de sus proposiciones inquietantes. La palabra proposición puede ser ambigua en cuanto que denota tanto un aserto lógico, como una invitación. Justamente, la obra de Cioran cumple con esta ambigüedad yendo más allá al intentar superarla. Por un lado, nos invita a filosofar desde sus certidumbres y, por otro, al ceder a la tentación, nos preguntamos sobre el criterio de verdad en el que basa sus afirmaciones, por lo cual decimos que es inquietante. A Cioran hay que verlo como un instigador de la desesperanza, sus silogismos son en verdad teoremas que apuntan a la verdad o axiomas sofisticos, lo cual es una contradicción, y allí vuelve a recibir lo inquietante toda valoración sobre su obra. Postulada como una filosofía, nos preguntamos, ¿no es ésta una literatura? El mismo Cioran no responde: “Los filósofos escriben para los profesores; los pensadores, para los escritores”. Frente a lo cual tenemos que reconocer una zona en la que la forma filosófica resulta ser un estilo literario. Recordemos a Pascal y a Valéry. Ambos desconfiaban de la formalidad semántica a que se ajusta la filosofía, e invocaban a la literatura en su ayuda. Novalis hace del aforismo un estilo subsidiario entre ambas manifestaciones. Este mismo recurso aparece recurrentemente en las dos vertientes, gozando siempre de una anfibología que por lo mismo le es conatural, y que tiene un amplio prestigio por su capacidad sintética de ser conceptualmente propositiva y formalmente poética. Heráclito, Nietzsche y Pessoa han hecho uso de esta figura con fortuna. Y es que el aforismo permite expresar condensadamente los pensamientos más nodales, con una brevedad contundente.

Un alegre hallazgo, y como prueba de que la relación que aquí establezco entre Strindberg y Cioran no resulta baladí, se encierra en las siguientes palabras de éste último: “En su vejez, Strindberg llegó a tomar el jardín de Luxemburgo por su Getsemaní. [...] También para mí ha sido una forma de Calvario —prolongado, es cierto, durante cuarenta años”.

Quizá en la misma línea en que Strindberg tomó el pulso de la interioridad del yo en la exposición dramática, Cioran se sirvió del aforismo con el fin de hacer de una experiencia interior, una verdad compartida, no muy a su pesar, con los otros. El pensador rumano, quien renunciara muy tempranamente a las formas oficiales de la transmisión filosófica, se concentró afanosamente y con todo el tacto necesario en abolir toda *razón de ser*. Acaso este aforismo explique las razones de esa actitud: “El pensamiento es destrucción en su esencia. Más exactamente: en su principio. Se piensa, se comienza a pensar, para romper los lazos, disolver las afinidades, comprometer la armazón de lo real. Sólo después, cuando el trabajo de zapa está muy avanzado, el pensamiento se repliega y se insurge contra su movimiento natural”.

El laconismo de Cioran no niega sus grandes obsesiones, éstas son Dios: “Aquel día hablábamos de teología durante la comida. La criada, una campesina analfabeta, escuchaba de pie. ‘Yo sólo creo en Dios cuando me duelen las muelas’, dijo. Después de toda una vida su intervención es la única que recuerdo”. La historia: “La correlación maquinal que se establece entre *historia* y *sentido* es el ejemplo perfecto de verdad errónea. La historia posee un sentido, si se quiere, pero este sentido la incrimina, la niega constantemente, volviéndola picante y siniestra, lamentable y grandiosa; en una palabra, insoportablemente desmoralizadora. ¿Quién la tomaría en serio si no fuera el camino mismo de la degradación?” La muerte: “No existe nadie cuya propia muerte, en un momento u otro, no haya deseado”. La música: “La música es el refugio de las almas ulceradas por la dicha”. La santidad: “ser más inutilizable que un santo”. La fisiología: “Imposible considerar veleidoso a quien durante mucho tiempo arrastra una dolencia; en cierto modo se ha realizado. Toda enfermedad es un título”. El suicidio: “¿En virtud de qué aberración, el suicidio, único acto verdaderamente normal, se ha convertido en el monopolio de los tarados?” La soledad: “La soledad no aprende a estar sola, sino a ser única”. El tiempo: “El tiempo es un sucedáneo metafísico del mar. Sólo pensamos en él para vencer la nostalgia”. La vida: “Correctamente, no se puede preguntar lo que es la vida, sino lo que *no es*”. La melancolía: “En un mundo sin melancolía, los ruiseñores deberían escupir, y las flores de lis, abrir un burdel”. El budismo: “Hay tanto indefinible en esa palabra: *vanidad*, como si Buda me la hubiera susurrado en un cabaret”. El amor: “¿El arte de amar? Saber unir a un temperamento de vampiro la discreción de una anémona”. La lucidez: “El lúcido está libre de fiebre o libre de delirio o de locura, en un intervalo entre dos accesos”.

Cioran resultó ser, al medio día del siglo XX, una conciencia cuya lucidez lo dotó de una capacidad de asunción de todas las rupturas que sus congéneres en desesperación habían bregado a costa de sucumbir.

Si bien no podemos afirmar que Cioran salió ileso de esta contienda, sí podemos sostener que no cedió a la tentación de ser coherente con su desesperación y actuar en consecuencia. Él vivió en carne propia la afirmación de Nietzsche: “lo que no me mata, me hace más fuerte”, parecía complacerse en ir a contracorriente y de ahí obtenía su fuerza. A pesar del esfuerzo puesto en la subversión de los cánones filosóficos de su época, y de algunas contradicciones inherentes al pensamiento, tuvo una congruencia manifiesta como unidad intelectual en su obra, que acaso lo integre a las tradiciones escéptica y cínica de la reflexión occidental. Atengámonos a lo que dice a continuación:

153

Se dice que Diógenes habría sido un falsificador. Quien no cree en la verdad absoluta tiene derecho de falsificar todo. Si hubiera nacido después de Jesucristo, Diógenes habría sido un santo. ¿Adónde podrían llevar nuestra admiración por los Cínicos y dos mil años de cristianismo? A un Diógenes sensible. Platón calificó a Diógenes como un “Sócrates loco”. Difícil salvar a Sócrates.

Lo cierto es que los lectores de Cioran rebasan los círculos filosóficos y se inscriben en los literarios, y aun ha ganado aceptación entre los jóvenes despiertos y artistas de otras disciplinas. Personalmente, cuando yo cursaba las asignaturas de la Licenciatura en Filosofía, leí a Cioran al margen de los programas vigentes. Releyéndolo ahora puedo considerarme una adepta a su actitud. La filosofía debe evitar el anquilosamiento al que la orilla una práctica académica, y vitalizarse en la duda y el riesgo, así como conservar un espíritu alejado de toda ortodoxia opresiva. Cioran representa un ejemplo de despiadada búsqueda, no de escapar al vacío, sino de saberse en medio del peligro constante. En Cioran se confirman las palabras de Fernando Savater vertidas en su tesis doctoral y luego libro: *Ensayo sobre Cioran*: “hay un cierto horror pedagógico a la palabra que no *resuelve nada*”. Y, para redondear esta infalible convicción, el filósofo “rumano, demasiado rumano” nos dirá: “Queramos o no, somos todos psicoanalistas aficionados a los misterios del corazón y del calzoncillo, buzos del horror. ¡Hay del espíritu de abismos claros!” En resumen, podemos decir que la lucidez difiere, en una exorbitante medida, del pensamiento sistemático; difícil asunción cuando se es un mero profesor de filosofía, sin embargo, esta nuestra condición no nos priva, a Dios gracias, de las malas compañías.

