

Un encuentro del teatro de Matei Visniec con la vida y el pensamiento de Emil Cioran

Matei Visniec (Rădăuți, Rumanía, 1956) ha encontrado varias veces en otros autores el catalizador de su creatividad dramática, dejando constancia de ello en sus propias obras: Shakespeare (*Richard III n'aura pas lieu ou Scènes de la vie de Meyerhold*, 2005), Chejov (*La machine Tchekhov*, 2005) o Ionesco (*De la sensation d'élasticité lorsqu'on marche sur des cadavres*, 2010), son prueba de ello. En *Les détours Cioran ou Mansarde à Paris avec vue sur la mort* (2007) también lo ha hecho, pero con la particularidad de que su fuente ha sido en este caso un pensador –además, compatriota suyo de origen–: Emil Cioran. Fallecido Cioran (Rășinari, 1911-París, 1995), que pese a habitar en París y coincidir con él en alguna ocasión, Visniec no conoció personalmente, el pensador se convirtió, como nos dice el dramaturgo (Visniec, 2007: 67), en un *personaje disponible* para un *encuentro subjetivo e imaginario* con él, que se concreta en esta obra. En ella, Visniec manifiesta un interés tanto por la vida de Cioran como por su pensamiento, que entrelaza en una sorprendente ficción dramática. Y es que, ante todo, *Los rodeos de Cioran* es teatro, arte que bebe en la vida y en las ideas de un pensador que han estimulado la creatividad de Matei Visniec, pasando por el tamiz de sus afinidades, conscientes o no, y de su subjetividad. Así, el lector que espere

una metódica exposición del pensamiento o de la vida de Cioran en esta obra, quedará defraudado. No obstante, es posible que la aventura de adentrarse en esta ficción dramática, seria e irónica a la vez, amargamente cómica incluso, le impulse a leer o releer al pensador rumano. Y tal vez sea ese uno de los principales propósitos de esta obra que, como en otras ocasiones en Visniec, es ante todo puente y mediación hacia otros autores.

El interés de Visniec por Cioran, más allá del que suscita en sí el pensador rumano más conocido y de controvertida recepción (Modreanu, 2003: 171-189), se puede explicar por lo que comparten: en primer lugar, ambos han adoptado la lengua francesa como lengua de creación y han fijado su residencia en Francia. Nada hubo en ambos que los preparara, de hecho, para esta elección: la primera lengua extranjera de Cioran fue el alemán en su juventud –y la Alemania de los años 30 era de hecho su modelo de *transfiguración* para Rumanía–, en tanto que Visniec comenzó a adoptar la lengua francesa, pasados los treinta años, cuando se exilió de la Rumanía comunista. Pero el propio Visniec es consciente de otro parecido en este ámbito, que aún va más lejos. En varias ocasiones, Cioran ha manifestado lo difícil que le resultó dominar el francés como lengua de creación, destacando la rigidez y las dificultades inherentes a esa lengua, que compara a una *camisa de fuerza*, al tiempo que él mismo y sus estudiosos han señalado cómo el paso del rumano al francés supuso un cambio radical en su forma de pensar. El dramaturgo tiene en mente estos hechos cuando afirma:

Le français est donc à la fois une camisole de force, comme le disait Cioran, mais aussi une chance de reconstruction personnelle, lorsqu'elle est alors

adoptée comme langue de création et que nous sommes en lutte avec elle, dans le sens où elle nous construit et construit notre œuvre.

Cioran y Visniec, conscientes de la dificultad de la lengua francesa, han hecho, pues, de la dura experiencia de su adopción el revulsivo que les ha permitido avanzar llevando sus obras por nuevos derroteros: Cioran, templando la furia vitalista e irracionalista de sus años de juventud, que lo aproximó a la extrema derecha en los años 30, por una lucidez desencantada general; Visniec, dejando de hacer de la crítica al sistema político en que había vivido el eje central de su creación, para abrirse a problemáticas más universales y al desencanto de su encuentro con la ansiada Europa occidental de las libertades.

No obstante, también hay importantes diferencias en la relación que ambos han mantenido y mantienen con el rumano y Rumanía. Cioran, como se sabe, fue enormemente crítico con su país y su cultura de origen, aunque matizara a lo largo de los años ese rechazo, y tuvo a gala romper los lazos con sus orígenes. Además, una vez que adoptó el francés como lengua de creación, aunque siguió utilizando el rumano en su correspondencia privada –y, de hecho, siempre estuvo pendiente de su *patria chica*–, abandonó esta lengua en su obra. También es cierto que, como se ve precisamente en *Los rodeos de Cioran*, al final de su vida volvió a conectar con algunos rasgos de su cultura de origen, como es su lúcido fatalismo, matizando así el contundente alejamiento que tantas veces manifestó. El caso de Matei Visniec es muy diferente. El dramaturgo nunca ha abandonado la creación en rumano: sigue siendo poeta y narrador en esa lengua, aunque escribe su teatro en francés; más aún, traduce él

mismo, a veces, sus obras dramáticas de una lengua a otra. Tampoco el rechazo de Visniec por la dictadura comunista de su país ha desembocado en un rechazo a su cultura de origen, como le ocurrió a Cioran; y prueba de ello es la buena acogida que su teatro, haya sido escrito en rumano o traducido al rumano, tiene hoy en Rumanía. En otras palabras, en el trasfondo de *Los rodeos de Cioran*, Visniec está reviviendo, con matices, su propia experiencia vital y creativa, que le llevó de Rumanía a Francia y a adoptar el francés como lengua de creación, aun cuando el alejamiento de su patria de origen, fruto del exilio voluntario de un régimen político concreto, no le llevó al contundente rechazo ni de su lengua materna en la creación, ni de su cultura de origen, como le ocurrió a Cioran.

En segundo lugar, la lectura de Cioran y Visniec nos sume a veces en una atmósfera parecida. Como es conocido, Cioran optó casi siempre por el fragmento, concretado a veces en aforismos, frecuentemente tensados por la paradoja. *Los rodeos de Cioran* tiene también mucho de presentación fragmentaria de la vida y el pensamiento del autor, no es el remedo teatral “de un discurso sistemático, exhaustivo y coherente”, rechazado aquí por el dramaturgo, igual que Cioran (Marín, 2001: 208). Da la impresión de que Visniec ha tenido en cuenta la advertencia del pensador: “Rien de plus irritant que ces ouvrages où l’on coordonne les idées touffues d’un esprit qui a visé a tout, sauf au système” (1995, *La tentation d’exister*: 914). Pero hay más: conocido es el gusto de Cioran por la paradoja, la ironía (*Aveux et anathèmes*: 1712) y el humor, negro a veces, todo ello cimentado en una desesperada lucidez. Así, afirma (1995, *Glossaire*: 1178) :

Rire est la seule excuse de la vie, la grande excuse de la vie. Et je dois dire que même dans les grands moments de désespoir, j'ai eu la force de rire [...] Le rire est un acte de supériorité, un triomphe de l'homme sur l'univers, une merveilleuse trouvaille qui réduit les choses à leur juste proportion.

Como dice Fernando Savater (1974: 138), esa risa, quizás la característica más acusada de su obra: “aleja de sus libros el ridículo énfasis de lo fúnebre o ese riesgo de lo siniestro que amenaza, en mayor o menor medida, a todo pesimismo riguroso”. En muchas obras de Matei Visniec encontramos una atmósfera parecida: una lucidez que no se hace ilusiones, pero que engendra la risa más insospechada y a veces más amarga, pues lo hace mostrando una realidad humana cruel más allá de lo tolerable: vendedor de cadáveres para madres que no encuentran el cuerpo de sus hijos muertos en la guerra, (*Le mot progrès dans la bouche de ma mère sonnait terriblement faux*), francotirador con náuseas porque, al errar el disparo destinado a la víctima, alcanza el recipiente con leche que llevaba; muertos por la patria, incluidos traidores y desertores, que se disputan por el lugar que van a ocupar en un sorprendente desfile de la victoria (*Attention aux vieilles dames rongées par la solitude*); una Juana de Arco inventada por un concilio secreto de bufones para acabar con la ineptitud real (*Jeanne et le feu*), etc. Esos ejemplos, entre muchos otros, nos recuerdan la atmósfera de *Les détours Cioran*, que, centrada en la cruel enfermedad de Alzheimer padecida por Cioran en sus últimos años, nos hace paradójicamente reír, reír *con y de* Cioran. Eso sí, en un universo dramático donde la fantasía y el absurdo encuadran los hechos y las palabras.

Matei Visniec ha optado por retratar, a su manera, Cioran en un momento muy particular, enfermo de Alzheimer al final de sus días y abocado a la muerte por esta enfermedad. Una sorprendente elección si tenemos en cuenta la materia que ofrecían al dramaturgo los avatares por los que pasó la vida del pensador: su juventud contestataria bajo la fascinación del extremismo, sus largos años en París como estudiante pobre, las persistentes noches de insomnio de su vida, el recorrido en bicicleta de Francia cuando, teóricamente, debería haber estado redactando la tesis para la que fue becado; su vida parisina de paseos, lejos del mundillo literario; las reuniones en las que decepcionaba haciendo el histrión, mientras se *columpiaba*, intelectualmente hablando, en su modesta buhardilla, etc. Es cierto que, de un modo u otro, se alude a lo esencial de esa biografía en la obra, pero, como decíamos, Visniec sitúa la acción dramática durante la enfermedad que acabó con la vida del pensador. Un aire de ironía y humor negro, muy característico del dramaturgo, se desprende de esa elección. Como expone Gabriel Liiceanu (2007: 207): quien se había arrogado el monopolio de la lucidez debiera seguramente tener un final a medida de ese exceso de lucidez; el destino se encargó de que no fuera así a través de la cruel enfermedad de Alzheimer. Pero hubo más: irónicamente, el deseo tantas veces expresado por Cioran de retroceder de hombre a animal, planta o mineral, fue satisfecho así (Liiceanu: 213-215). Irónico, pues, que el destino reservara a Cioran conseguir lo que tanto había ansiado al precio de lo que más estimaba: su desesperada lucidez.

Los rodeos de Cioran está absolutamente empapada de la biografía y del pensador, ya sea por los hechos que tejen la fábula dramática, ya sea por los que se evocan a lo largo de la misma. Ciertamente, el genio artístico de Visniec se en-

carga de seleccionarlos, ordenarlos y darles una dimensión fantástica o absurda, para recordarnos que una cosa es el universo de lo real y otro el de la ficción dramática, lo que no impide que el segundo se alimente del primero y remita a él, a su manera. Así, hechos muy concretos, incluso de la vida cotidiana del pensador, se muestran en la escena.

La obra comienza con Cioran que llega desorientado a la plaza Fürstenberg, donde tiene una cita para hacerse una fotografía con dos amigos para una editorial, lo que nos recuerda la conocida fotografía de Ionesco, Eliade y Cioran, tomada en ese mismo lugar por Louis Monier en 1984. El encuentro que sigue con la señora que hace migajas nos recuerda el gusto que tenía el pensador por relacionarse con todo tipo de personas, en particular con los excluidos y marginados de las calles de París. Ese encuentro se produce cuando Cioran, saliendo de una editorial, no consigue recordar el camino de regreso a su casa. Y así fue cómo comenzó a manifestarse la enfermedad en él (Liiceanu, 2007: 215). Cioran, poco después, se queda dormido en la Estación del Este esperando a su hermano, que no acaba de llegar en el tren de Bucarest; y efectivamente, como corrobora la que fuera su compañera largos años, Simone Boué (1997: 39-41), el hermano de Cioran, que contó mucho para él en su vida, vino varias veces a visitarlo; en la primera de sus visitas, en 1981, el pensador fue incluso a esperarlo a la estación, como ocurre en la obra. Más adelante, Cioran irrumpe por error en un aula de la Sorbona, preguntando por el restaurante universitario, precisamente cuando un extraño profesor, el ciego del telescopio, está impartiendo una clase sobre él. Guardando todas las distancias que impone el genio creativo de Visniec, este hecho se inspira en la larga vida de estudiante pobre parisino de Cioran, que se truncó, como

cuenta él mismo, cuando fue expulsado del restaurante universitario de París por haber ampliamente sobrepasado la edad permitida para entrar en él (Liiceanu, 2007: 152-153).

La sorprendente escena en que un lector de Cioran irrumpe en su buhardilla con la intención de que este presencie cómo se suicida, tras dar su permiso, también remite a anécdotas que cuenta el Cioran real. En esa escena, Cioran, que consigue, con delicadeza y paciencia paternas, calmar al joven y dormirlo en su cama, insistiendo en que no está preparado para el suicidio, recibe también la visita de la mujer del fracasado suicida. La joven que, siguiendo las órdenes de su marido, esperaba en la calle para presenciar el suicidio, le cuenta la sorprendente y grotesca historia que ha llevado su marido a tomar tal decisión: ¡enterrando a su conejo blanco en una caja de zapatos se han encontrado con otra caja de zapatos, también con un conejo muerto! La escena entronca directamente con lo que Cioran piensa del suicidio y ha contado sobre varios conocidos que se pusieron en contacto con él por este asunto. El Cioran personaje retoma casi literalmente las palabras usadas por el Cioran real para deshacer el equívoco creado en torno a su posición sobre el suicidio: “Et pourtant je n’ai jamais dit qu’il fallait se suicider.... J’ai plutôt dit le contraire,... que l’idée de suicide est, paradoxalement, la seule qui nous permette de survivre” (Visniec, 2007: 27). En numerosas ocasiones, Cioran reitera esta idea (1995, *Précis de décomposition*: 612; *Syllogismes de l’amertume*: 775, 777; *Le mauvais demiurge*: 1203, 1208, etc.). De hecho, las palabras que pronuncia en la obra siguen de cerca la respuesta que da en una entrevista (Liiceanu, 2007: 195-196):

Je n'ai jamais dit qu'il fallait se suicider : j'ai simplement dit que la seule idée du suicide pouvait nous aider à supporter la vie. L'idée qu'il soit à la portée de notre main de mettre fin à nos jours, que nous puissions à tout moment nous suicider si nous le voulons, peut représenter un énorme soulagement. Du moins cette perspective m'a-t-elle personnellement beaucoup aidé et j'ai exposé ce raisonnement à tous ceux qui m'ont déclaré vouloir se tuer.

Y efectivamente, Cioran cuenta en varias ocasiones, insinuando cierto humor negro, cómo intentó, con este y otros razonamientos, hacer desistir a los suicidas que se ponían en contacto con él (1995, *Aveux et anathèmes*: 1708; 1995b: 140, 212-213). Alguna reminiscencia ha debido incluso de tener el dramaturgo en esta escena, pues Cioran habla en una ocasión de la esposa de un suicida que lo espera fuera y le cuenta que, finalmente, su marido se ha dormido (2005b: 96).

Las dos escenas siguientes sitúan a Cioran en la Oficina de Apátridas; ambas se inspiran de la vida real del pensador. El personaje alude aquí, mientras conversa en la cola con la señora que hace migajas, a la obsesión erótica de su vejez por una mujer alemana. Dieter Schelsak (2003: 97-98) corrobora la existencia de esa mujer, Friedgar Thoma, con la que Cioran mantuvo una apasionada correspondencia y una particular relación, de la que da constancia la obra teatral. Así, el personaje expone que mientras él desea una relación física, ella lo obliga a una relación intelectual y platónica. Visniec sigue de cerca aquí el trabajo de Dieter Schelsak; cita en particular, como él (2003: 99), la carta de Cioran en la que este constata la ironía de su destino en el campo del

amor, que, de ser objeto de sus sarcasmos, ha pasado a dominarlo en su vejez: “Toute ma vie, je me suis moqué de tout ce qui touchait au batifolage amoureux, et voilà qu’à l’âge de soixante-dix ans, je me retrouve amoureux comme un collégien” (Visniec, 2007: 32). Otra vez, le ha llamado la atención a Visniec el irónico destino de Cioran, que le desmiente una de sus reiteradas ideas.

Pero ambas escenas se dedican sobre todo a abordar las cuestiones de la patria, de la relación de Cioran con Rumanía y de las etiquetas ideológicas que se le han dado, basadas a menudo en las ideas profesadas durante su juventud. Le reprochan aquí a Cioran no haber solicitado la nacionalidad francesa, cuando resulta que es considerado como un gran escritor en lengua francesa, ha permanecido muchos años en Francia y, además, ha dicho cosas tremendas de Rumanía. Ciertamente es que Cioran ha dejado constancia en más de una ocasión de su aversión por su país de origen, al que no volvió desde su instalación definitiva en Francia, embargado por París, aunque tanto el rechazo a su tierra natal (1995, *Glossaire*: 1738, 1776, 1784, 1785) como su gusto por París se matizaron al final de su vida (1995, *Glossaire*: 1769). La respuesta de Cioran personaje mostrando su preferencia por ser apátrida –“être apatride, ça a été un grand soulagement pour moi. Je n’avais plus aucune patrie à trahir ou à servir, ça me donnait une dose de liberté supplémentaire...”–(Visniec, 2007 : 35) está en línea con lo que manifiesta el Cioran real en varios lugares (1995, *Écartèlement*, 1459; *Glossaire*: 1735).

La dactilógrafa de la oficina, en esta escena y después, fantásticamente, en el hospital, asesta lo que son, desde su perspectiva, duros calificativos políticos y morales a Cioran (Visniec, 2007: 37-38): fascista, leninista, trotskista, estali-

nista, maoísta (44), apóstata, renegado, asesino, elogiador de judíos (57) etc., llegando a llamarlo, influida por los orígenes del pensador, *Drácula* (39) y *Vlad, el Empalador del pensamiento* (58). Se pone de manifiesto, de este modo, la controvertida recepción de Cioran y, sobre todo, la polémica surgida en torno a sus inclinaciones políticas de juventud. Ciertamente, en obras de su etapa en lengua rumana, como *La transfiguración de Rumanía* (Cioran: 2009) y artículos de los años 30 (Cioran: 2015), encontramos afirmaciones que muestran la atracción que sintió entonces por la extrema derecha, la de su país y el hitlerismo, aunque también dejó constancia de su admiración por Lenin y los bolcheviques. Esta etapa del pensamiento de Cioran ha dado lugar a numerosas reflexiones y trabajos, tanto de sus admiradores como de sus detractores. Siendo evidente su inclinación por la extrema derecha en esa época (Liiceanu, 2007: 39-46), como la traducción francesa de sus artículos de prensa de los años 30 nos ha mostrado (Cioran, 2015), no es menos cierto que Cioran rechazó claramente este pasado suyo, aunque tal vez no hiciera los gestos de arrepentimiento público que algunos esperaban (1995, *Écartèlement*: 1490):

Toute une époque de ma vie me semble à peine imaginable aujourd'hui, tant elle m'est devenue étrangère. Comment ai-je pu être celui que j'étais? Mes emballements d'alors me paraissent dérisoires. De la fièvre dépensée en vain.

Su cambio de actitud por el lúcido escepticismo que lo ha caracterizado desde entonces se produjo a finales de los años cuarenta, simultáneamente a su adopción del francés (Liiceanu, 2007: 47-48, 80-81, Bollon, 1997: 28). La actitud de cómica indiferencia de Cioran en la obra que, en respuesta a

las histéricas acusaciones de la secretaria, la encierra con su jefe, primero en su despacho, después en una boca del alcantarillado y, finalmente, en una habitación que parece una cámara frigorífica, recuerda, guardando las distancias que impone esta ficción teñida de fantasía, la actitud del Cioran real en estos temas: todo indica que da por cerrada esa etapa suya de juventud y, pese al rechazo explícito que manifiesta por ella, no procede a dar el espectáculo de un continuo ritual de *sonoro y repetido arrepentimiento público*.

Dos escenas posteriores se sitúan en el hospital Broca de París, donde Cioran estuvo efectivamente internado durante su enfermedad y falleció. Simone Boué (1997) y Gabriel Liiceanu (2007) han dado detalles sobre la estancia de Cioran en ese hospital; uno de ellos se ha convertido en la base de la ficción dramática situada en ese lugar. Tal y como cuenta Liiceanu (2007: 2015-2016), el enfermo andaba, corría por los pasillos del hospital, irrumpía en las habitaciones; una vez incluso, desapareció y lo buscaron hasta encontrarlo en un armario que servía de guardarropa. A ello alude directamente el personaje, con alguna exageración: “La nuit passée, j’ai dormi dans l’armoire” (Visniec, 2007: 42). En la obra, de hecho, una joven enfermera guía a Cioran a su habitación insistiendo en que no vuelva a pasar la noche encerrado en su armario. El Cioran real dijo que, mientras estuvo encerrado allí, había caminado horas y horas en una ciudad desconocida por la noche (Liiceanu, 2007: 216). Matei Visniec transforma ese viaje mental en un fantástico encuentro de Cioran, en su habitación, con dos grupos de personajes radicalmente opuestos. En primer lugar, aparecen el jefe de la Oficina de Apátridas y su secretaria, con el apoyo del ciego del telescopio. Lo acusan con los calificativos ya mencionados, primero asomándose por una boca del alcantarilla-

do y, después, tras una puerta que da a algo parecido a una cámara frigorífica, donde los vuelve a encerrar. El segundo grupo no es menos llamativo: Cioran, tras encerrar a los anteriores personajes, da unas vueltas sobre su silla de ruedas, abre una puerta y se encuentra de repente con otros personajes de la obra, que constituyen ahora la autodenominada Asociación de Rescatados de los Campos de Concentración de los Libros de Cioran, y están celebrando sus cuarenta y cinco años de existencia. El pensador, tras escuchar, sin intervenir, las explicaciones de los personajes sobre la creación de la asociación, también los encierra, como a los anteriores, pese a sus protestas.

Estos hechos aluden a dos características de la recepción del Cioran real. Se pone de manifiesto por un lado que Cioran escribe en total libertad, sin sentirse, en todo caso, cohibido por las posibles reacciones de sus lectores. Y así lo afirma (1995b: 181):

Pour ce qui est de mon “sens des responsabilités”, je ne l’éprouve que dans la vie quotidienne [...] mais pas quand j’écris, l’homme est alors pour moi quelque chose d’impensable. Je ne soucie pas alors des conséquences possibles d’une phrase, d’un aphorisme, je me sens libre à l’égard de toute catégorie morale.

Por otra parte, los personajes entusiastas de Cioran ponen de manifiesto su sorprendente reacción a la lectura de una obra tan teñida de pesimismo y escepticismo: sacan de ella energía y ganas de vivir. El Cioran real confirma tal reacción, hiperbolizada aquí por el genio dramático de Visniec, en algunos de sus lectores, cuando Fernando Savater (Cioran, 1995b: 21) le expone en una entrevista que, en sus li-

bros, junto al negro pesimismo: “brille une étrange *allégresse*, une joie inexplicable mais réconfortante et même vivifiante”:

C'est curieux ce que vous me dites, beaucoup de gens me l'ont dit. Je n'ai pas trop de lecteurs, mais je pourrais vous citer nombre de personnes qui ont confié à l'une ou l'autre de mes connaissances : “Je me serais suicidé si je n'avais pas lu Cioran”.

De hecho, en esa misma línea, el pensador español (Savater, 1974: 104) ha señalado que, pese al *conformismo desesperado* de la posición de Cioran, basada en su revelación de la inanidad del ser y su profundo pesimismo, Cioran no impulsa forzosamente a la inacción: “*Lo que se opone a la ilusión de la acción no es la inmovilidad –también ilusoria– sino la acción sin ilusión*” (106). La lectura de Cioran puede, pues, impulsar a una acción sin ilusiones, esto es no fundamentada en uno de los múltiples engaños que, a lo largo de la historia, los hombres han creado para dar sentido y finalidad a la existencia humana. Y eso es, guardando las proporciones, lo que hacen los personajes de la mencionada asociación en la obra de Visniec (2007: 59-60), los cuales, tras salir de los libros de Cioran no pueden sino amar la vida, las cosas simples, tomarse un trago, charlar, pasear por las ciudades, etc. Una *extraña alegría* y una *acción sin ilusión*, en palabras de Fernando Savater, a la que la obra de Visniec ella también, de algún modo, invita.

Otro hecho de la ficción dramática inspirado en la vida de Cioran es su conversación con una fantasmagórica aparición del presidente François Mitterrand, enfermo de cáncer, en la puerta del Elíseo. Simone Boué (1997: 35) cuenta que Cioran, tras declinar en dos ocasiones la invitación del Presiden-

te a una recepción, como afirma de hecho el personaje (Visniec, 2007: 50), acudió finalmente, pero apenas pudo hablar con él. También afirma que Mitterrand quiso ver a Cioran cuando estaba en el hospital, pero ella se negó. Y el caso es que Cioran había elogiado a su manera la acción política de Mitterrand (1995b: 214). La conversación entre los dos personajes es tal vez una fabulación de Visniec sobre ese encuentro que no tuvo lugar entre dos personas gravemente enfermas. Durante esa conversación son tratados temas importantes del pensamiento de Cioran. Hablan, en particular de la mística y la muerte. Cioran, que recomienda incluso al Presidente la lectura de *Mística de Oriente y Occidente* de Rudolf Otto, como lo hace el Cioran real a uno de sus entrevistadores (1995b: 80), aborda brevemente sus complejas relaciones con la mística, pero es Mitterrand quien le atribuye haber vivido una forma de éxtasis muy particular, que toca una de las ideas clave en el pensamiento de Cioran: “l’extase de la négation, l’extase de la totale remise en cause, de la néantification de nos repères” (Visniec, 2007: 52). A lo que Cioran replica que el Presidente ha vivido otro éxtasis, el del poder, que, a su manera, también conduce a una soledad ante la muerte. Y, sobre este tema, ambos ponen de manifiesto lo diferente que va a ser su experiencia: Mitterrand conservará su lucidez en la muerte, contrariamente a Cioran, que se exclama (54): “Quelle punition, pour moi, de réfléchir toute la vie sur la mort, et de sombrer dans le néant non pas par la mort, mais par la perte de mémoire”. Algo paradójico para Cioran que, pensador de la lucidez, afirma: “Chaque être est son sentiment de la mort” (1995, *La tentation d’exister*: 963).

Matei Visniec (2007: 45-49) se suma en la obra a los que han rescatado del olvido a Simone Boué, la que fuera compañera durante muchos años de Cioran, quien nunca dijo nada de ella en sus obras, salvo en alguna escueta anotación de sus cuadernos (Boué, 2007: 24). Tras acompañarlo en su larga enfermedad, esta mujer falleció dos años después: tomó su bicicleta para ir, como era su costumbre, a la playa, y se echó a nadar; las olas devolvieron su cuerpo sin vida, lejos del lugar donde había dejado su bicicleta y su ropa (Liceanu, 2007: 221). Visniec recuerda estos hechos en una escena, con tintes oníricos, en la que Cioran, que está perdiendo la memoria, ve salir de las olas y acercarse a él a una joven que le pregunta por su bicicleta. Cioran no reconoce a la mujer que, tras besarlo tiernamente llamándolo con cariño *espèce de vampire transylvain*, le dice quién es y que ha vivido cincuenta años con él, sin que su nombre salga ni una sola vez en los carnets del pensador. Durante la escena, Cioran no la reconoce y, mientras reflexiona sobre su deteriorada memoria, aún hace apuntes filosóficos sobre su concepto del tiempo: “Le futur n’est que le dernier sursaut du passé dans sa tentative de s’arracher à l’emprise du néant” (Visniec, 2007: 47). Mientras Simone vuelve al mar, Cioran, que parece recordarla entonces, le pregunta por la llave que lleva en el bolsillo, sin saber para qué puerta, y le pide perdón. ¿Es este desenlace una invención del dramaturgo? En la larga entrevista que concedió Simone Boué (1997) poco antes de su muerte, nada indica explícitamente que el pensador se comportara así. No obstante, después de referirse a la partida del hermano de Cioran, tras su última visita en el hospital, Simone Boué (2007: 41) acaba su entrevista con unas palabras que dan que pensar, y de las que podría haberse inspirado Matei Visniec en esta escena: “Je l’ai regardé, il

m'a regardée, et je lisais des choses dans son regard que je n'avais pas lues depuis très longtemps”.

Las dos últimas escenas de la obra abordan la relación de Cioran con su tierra natal al final de sus días, mediante un fantástico encuentro en Sibiu del Cioran envejecido, que está perdiendo la memoria, con el Cioran joven, de 22 años, en plena efervescencia creativa y crisis existencial, con un persistente insomnio que le hace errar de noche por las calles de la ciudad. En ese contexto, el joven Cioran aborda las relaciones entre el sueño y el tiempo, considerando que solo el sueño, porque fragmenta el tiempo, nos hace soportable la vida (Visniec, 2007: 63), en línea con afirmaciones del Cioran real (1995, *Des larmes et des saints*: 346; *Sur les cimes du désespoir*: 77). Al final de la escena, el Cioran envejecido que pierde la memoria se reconcilia con el Cioran joven, que al principio no reconocía, entregándole simbólicamente la llave que ha llevado durante toda la obra sin que nadie le aclarara para qué servía, diciendo: “Voilà... Je n'ai plus aucune dette maintenant” (Visniec, 2007: 64). Cioran se dirige después al público diciendo que muere en París, pero su sombra se queda en Sibiu, donde de hecho ha permanecido sesenta años, a lo que sigue el canto funerario en rumano de una plañidera, en Coasta Boacii, por un hombre que ha muerto en tierra extraña.

Matei Visniec, con estas fantásticas escenas, conecta con las muestras de apego y nostalgia que Cioran manifestó por su tierra natal, sobre todo en los últimos años, en las entrevistas y su correspondencia privada, pese a las saetas envenenadas que tantas veces asestó a Rumanía en sus escritos y a su expresa profesión de apátrida. El caso es que no retornó, ya fuera porque careciera de patria (Cioran, 1995b: 37), ya

fuera porque temiera reencontrarse con el paraíso de su infancia (Liiceanu, 2007: 202); y eso que algunas de sus cartas sugieren que tuvo el proyecto de visitar de incógnito Rășinari y Sibiu al final de su vida (Bollon, 1997: 35). El reencuentro del Cioran envejecido con el Cioran joven también es avalado por el Cioran real que, pese al *renacimiento* que supuso para él comenzar a escribir en francés, reconoce la importancia que tuvo Sibiu para él (1995b: 287):

Parce que c'est là que j'ai subi le grand drame de la vie, un drame qui a duré plusieurs années et qui m'a marqué pour le reste de mes jours. Tout ce que j'ai écrit, tout ce que j'ai élaboré, toutes mes divagations trouvent leur origine dans ce drame.

Cioran también ha expuesto que, indignado de joven con el fatalismo del pueblo rumano, a medida que envejecía se sentía más próximo de sus orígenes, porque su forma de pensar se basaba, de hecho, en esa idea (1995b: 20):

Ce paysan qui ne croit en rien, qui pense que l'homme est perdu, qu'il n'y a rien à faire, qui se sent écrasé par l'histoire. Cette idéologie de victime est aussi ma conception actuelle de ma philosophie de l'histoire. Réellement, toute ma formation intellectuelle ne m'a servi à rien !

El Cioran nostálgico de su tierra natal se ha impuesto al Cioran apátrida y visceralmente crítico con Rumania, en esta conclusión de la obra de Matei Visniec. Es algo a lo que nos podíamos esperar de un dramaturgo que, anclado en dos lenguas y dos culturas, no vive ningún conflicto interior sino que, al contrario, practica una alteridad creativa que le permite enriquecer su participación en uno y otro espacio.

Les détours Cioran está profundamente enraizada en la vida y el pensamiento de Cioran, pero no es ni teatro biográfico que relate ordenadamente la vida de su protagonista, ni teatro de ideas que se limite a encuadrar en diálogos la exposición de un pensamiento. Muy al contrario, la obra es una ficción dramática compleja, que sorprende y provoca tanto como pueden sorprender y provocar las ideas de Cioran, ideas que, como no puede ser de otro modo, pasan por la subjetiva interpretación del autor. Pese a la amplitud de los temas tratados en la obra, que no hemos agotado en las líneas anteriores, su exposición siempre se da en circunstancias sorprendentes, cuando no claramente fantásticas, con personajes más que peculiares que se interrelacionan con el pensador: un profesor ciego con telescopio expone el pensamiento de Cioran en una aula vacía e intenta suicidarse, con el grotesco resultado que hemos visto; Cioran habla del suicidio con el joven que ha querido quitarse la vida poniéndolo como testigo; el pensador habla de la mística y la muerte con una fantasmagórica aparición del presidente Mitterrand, etc. El pensamiento de Cioran aparece así ilustrado y fragmentado en una ficción dramática sorprendente, donde los acontecimientos, pese a la progresión del personaje hacia la muerte, se presentan también faltos de continuidad y tendentes a la fragmentación. De hecho, no sabemos exactamente qué estatus darles a esos acontecimientos de la ficción teatral. Lo que ocurre nos acerca unas veces a la realidad y otras, por los tonos fantásticos y absurdos, nos aleja de ella. Más aún, dado que el personaje padece el cruel deterioro mental de la enfermedad de Alzheimer, dudamos si el personaje está en la ficción dramática o si es la ficción dramática, hecha de su percepción distorsionada de la realidad, lo que está dentro de su mente enferma: un grado más de incertidumbre.

Que Cioran no recuerde su camino, vaya a la estación, haga cola en una oficina o no duerma en el hospital son hechos de la ficción teatral verosímiles, y además enraizados en la vida real de Cioran. Pero no siempre ocurre así: muchos hechos de la ficción dramática recorren diferentes gradaciones de lo *extraño*, de lo altamente improbable hasta lo imposible y fantástico, en comparación con nuestra experiencia de la realidad. Así, que Cioran entre por casualidad en un aula de la Sorbona donde un extraño profesor, ciego con telescopio, está impartiendo una clase sobre Cioran y, tras tocar el tema del suicidio decide al instante, fracasando grotescamente, acabar con “ce putain de cours” suicidándose: eso es altamente improbable. Que Cioran reciba en playa la visita de una mujer salida de las olas, que resulta ser Simone Boué, y tras un abrazo y el arrepentimiento del pensador, vuelve a perderse en ellas: eso es llanamente imposible o fantástico. Que Cioran encierre indiferente en una oficina, en una boca de alcantarilla y en una especie de cámara frigorífica a dos personajes que lo descalifican históricamente con etiquetas morales e ideológicas, va de lo improbable a lo imposible.

Las distintas gradaciones de lo extraño despiertan además diferentes reacciones emotivas, que enraízan en nuestra sensibilidad la reflexión de la obra sobre Cioran y su pensamiento. Lo extraño puede ser grotesco, como el profesor ciego con telescopio que intenta varias veces suicidarse en el aula, sin éxito. Puede ser tierno, como el beso a Cioran de la mujer salida del mar que, cariñosamente, lo llama *vampire transylvain*. Puede ser divertido como las súplicas de los personajes acusadores de Cioran, para que este no vuelva a encerrarlos. Puede ser amargo, como la muerte en tierra extraña de un hombre, cuya sombra siempre permane-

ció en su tierra natal. Y lo extraño puede también ser simbólico cuando nos lleva en dirección a una lectura o interpretación, que no podemos definir con claridad. Así ocurre con una singular aparición de los palomos. Cioran, hablando con la señora que les da migajas y afirma ser su memoria, dice de ellos que son estúpidos como todas las aves de ciudad y que han perdido su libertad, insinuando que ese ha sido tal vez el efecto de la civilización en el hombre. Poco después, mientras espera en la estación el tren de Bucarest, del que nadie ha oído hablar, la señora y el ciego del telescopio pasan con un carro de maletas: maletas hechas de palomos aplastados. Un objeto extraño donde lo que está hecho para volar acaba aplastado, que nos sugiere oscuramente el destino del hombre, un ser caído, como dice Cioran. La risa, la ternura, la amargura, las sorpresas de lo grotesco, lo fantástico y lo simbólico fluyen constantemente en la ficción dramática de Matei Visniec proporcionando a cada lector su propia aventura.

¿Pero qué piensa Visniec de Cioran en esta obra? La verdad, no sabríamos decirlo con exactitud. ¿Lo sabrá claramente el propio Visniec? Tampoco, y con más razón aún, podríamos decirlo. Tal vez Cioran, de hecho, viera con buenos ojos nuestro fracaso: “Le créateur qui devient transparent à lui-même ne crée plus : se connaître, c’est étouffer ses dons et son démon” (1995, *Le mauvais démiurge*: 1233). No obstante, parece claro que si Visniec ha experimentado una intensa atracción por su compatriota, este —o, al menos, sus lecturas excesivamente incondicionales— no se han librado de la distancia crítica, e incluso de la grotesca exageración. Que los “estropiés de l’âme” hayan escapado de su mal por la lectura de Cioran nos puede sorprender habida cuenta del pesimismo del autor, pero no deja de ser una valoración

positiva de su obra. Que esos rescatados de los campos de concentración de sus libros, como ellos mismos se llaman, organicen todos los días paseos por el barrio del Odéon, entren en polémica sobre cuál es el trayecto más *cioranesco*, distribuyan gratuita y masivamente las obras de Cioran en los hospitales psiquiátricos, los hogares de ancianos, las cárceles, los cuarteles; organicen viajes turísticos para seguir los pasos de su maestro en Rumanía: todo eso nos lleva a una risa que, inconfundiblemente, distancia de Cioran o, al menos de sus incondicionales admiradores. Tal vez esa atracción y repulsa por Cioran se deba a que Matei Visniec, por pesimista y desencantado que aparezca en sus obras, no deja de albergar alguna esperanza para el hombre si no en su mente, al menos en su corazón. Una ambivalencia que, en el fondo también podría apoyarse en Cioran: “La richesse intérieure résulte de conflits que l’on entretient avec soi” (1995, *Précis de décomposition*: 667). Una ambivalencia que hace de esta obra un puente, un puente entusiasta y crítico, a la obra de Cioran.

EVELIO MIÑANO MARTÍNEZ
UNIVERSITAT DE VALÈNCIA

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Bollon, Patrice. (1997). *Cioran l'hérétique*. París: Gallimard.
- Boué, Simone (1997). “Interview de Simone Boué”. En: Dodille, N.; Liiceanu, G., eds., *Lectures de Cioran*, París, L'Harmattan: 11-41.
- Cioran, Emil. (1995), *Œuvres*. París: Gallimard, colección Quarto.

- Cioran, Emil. (1995b). *Entretiens*. París: Gallimard, colección Arcades.
- Cioran, Emil. (2009 [1936]). *Transfiguration de la Roumanie*. Traducción de Alain Paruit. París : Éditions de L'Herne.
- Cioran, Emil. (2015). *Apologie de la barbarie*. París : Éditions de L'Herne.
- Liiceanu, Gabriel (2007 [1995]). *Itinéraires d'une vie: E. M. Cioran*. Éditions Michalon.
- Marín, Joan M. (2001). *Cioran o el laberinto de la fatalidad*. Valencia: Institució Alfons el Magnànim.
- Modreanu, Simona (2003). *Cioran*. París: OXUS.
- Nájera, José Antonio (2003). "Cioran y el fascismo". <https://emcioranbr.wordpress.com/2013/03/30/cioran-y-el-fascismo-jose-ignacio-najera/> [fecha de consulta: junio 2016].
- Petreu, Marta. (1995). "Préface". En: Cioran, 1995: 12-73.
- Savater, Fernando. (1974). *Ensayo sobre Cioran*. Madrid: Taurus.
- Schlesak, Dieter. (2003). "Je m'ennuie de toi: les lettres d'amour de Cioran à une Allemande". *Seine et Danube*, 1: 97-108.
- Visniec, Matei. (2007). *Les détours Cioran ou Mansarde à Paris avec vue sur la mort*. Carnières-Morlanwelz : Lansman Éditeur.

Títulos originales:

Les détours Cioran ou Mansarde à Paris avec vue sur la mort, Lansman Éditeur, 2007.

Spectatorul condamnat la moarte en Teatru II-Păianjenul din rană, Cartea Românească, 1996.

La traducción e introducción de *Los rodeos de Cioran o Buhardilla en París con vistas a la muerte*, se enmarca en el proyecto REMELICE (*Réception et Médiation de Littératures et Cultures Étrangères et Comparées*) EA 4709, de la Universidad de Orléans (Francia). El proyecto REMELICE ha contribuido a la edición de este libro.

© del texto, Matei Visniec.

© de la traducción e introducción de *El espectador condenado a muerte*, Angelica Lambru.

© de la traducción e introducción de *Los rodeos de Cioran o Buhardilla en París con vistas a la muerte*, Evelio Miñano Martínez.

© de esta edición, Universitat de València, 2017.

Diseño de la portada: Enric Solbes

Printed in Spain / Impreso en España

ISBN: 978-84-9133-100-1

Depósito legal: V. 2.544 - 2017

Artes Gráficas Soler, S. L.

www.graficas-soler.com

ÍNDICE

Un encuentro del teatro de Matei Visniec con la vida y el pensamiento de Emil Cioran, por Evelio Miñano	9
LOS RODEOS DE CIORAN O BUHARDILLA EN PARÍS CON VISTAS A LA MUERTE	33
Un homenaje subjetivo, por Matei Visniec	113
Matei Visniec: El teatro-denuncia, por Angelica Lambru	117
EL ESPECTADOR CONDENADO A MUERTE	135