

El arte de la autodestrucción

Alfonso Nava



Hojas de contacto con imágenes de Ernest Hemingway durante una jornada de cacería en Kenya en 1951. (Fotografías: Earl Theisen / Getty Images)

LA SOLA EXISTENCIA DE UNO, el nacimiento de un ser, arranca toda una cadena de sacrificios y sufrimientos. En un momento de clarividencia, el personaje Merry Levov en *Pastoral Americana* de Philip Roth, entiende que vivir es causar perjuicio y, en consecuencia, decide reorientar su vida de modo que pueda hacer el menor daño posible. El resultado es una lenta y severa extinción: Merry, que ya no come proteínas animales, empieza a preparar cuerpo y mente para el día en que tampoco pruebe vegetales, cuyo sacrificio también es un daño; ni oxígeno, cuya obtención es un hurto. Vive en soledad, en condiciones de indigencia, casi en una cueva. Esta voluntad eremítica que persigue el bien y el fin del sufrimiento comprende un talante suicida.

Hablábamos de un personaje ficticio, pero ese mismo programa ético se puede encontrar en la vida de Simone Weil. Desde su participación kamikaze en la Guerra Civil Española (donde hizo paracaidismo sin preparación y los fusiles superaban su propio peso) hasta su conversión al catolicismo (una fe bien dotada de la autoflagelación como instrumento expiatorio) y más tarde a un misticismo casi fanático (“extremismo moral”, le llama Anne Carson), la vida y filosofía de Weil parecen hablar de una lenta desaparición como objetivo del hombre que busca iluminación divina y justicia; hasta la corporeidad humana, en sus planteamientos, parece sólo estorbo y sombra de la luz divina. Escribe en *Gravity and Grace*:

Dios puede amar en nosotros sólo este consentimiento de retirarnos y dejar espacio para Él [...] Si sólo supiera cómo desaparecer, habría una unión perfecta de amor entre Dios y la tierra que piso, el mar que escucho...

“La santidad es una irrupción de lo absoluto en la historia común y corriente”, dice Carson sobre este tipo de vida extrema que llevó a Weil a morir, agotada y enferma, con apenas treinta y cuatro años. Weil no acometió un suicidio manifiesto (que sería evidentemente contrario al dogma cristiano), pero ejerció sobre sí misma un auténtico arte de la autodestrucción no menos drástico (quizá incluso más sádico) que la soga al cuello, las piedras en el bolso, el arsénico o las venas abiertas.

El ideal romántico habla de la obligación que tiene el artista con la “verdad” sea lo que esto sea. Hay abismos que son el precio. Escribe Saul Bellow en *Humboldt’s Gift*:

A los tipos superiores del martirologio, el siglo xx ha añadido el mártir bufo. Éste, como puedes ver, es el artista. Deseando representar un gran papel en el destino de la humanidad, se convierte en un vago y un bufón. Se le inflinge un doble castigo como potencial representante del significado y la belleza. Cuando el artista protagonista haya aprendido a permanecer hundido y arruinado, a aceptar la derrota y no defenderse, a subyugar su voluntad y aceptar su deber para con la maldita verdad moderna, quizá se le restituyan sus poderes de Orfeo. Las piedras bailarían otra vez cuando él toque. Y se reunirán el cielo y la tierra después de un largo divorcio.

Algunas vanguardias —incluso— tienen un programa o un método. Antonin Artaud hablaba del artista como un torero sin toro, Jean Genet buscó el modo de ser encarcelado para así escribir *Nuestra Señora de las flores*. El romanticismo preburgués ya recomendaba el riesgo transgresor como elemento de la verdad, la búsqueda de experiencias y el toque a grado supremo con lo humano, a costa de una autodegradación o martirologio. Las artes, se suele decir de modo orondo, son un acto arriesgado por definición. Pero no está ahí, por sí sólo, el aliento que llevó a los suicidas a consumir una obra con el final de su propia vida. Ante su despeñamiento, la propuesta romántica incluso suena a una broma cínica o ingenua.

Se ha tipificado el suicidio desde muchos ángulos como para hablar sólo de una voluntad de autodestrucción o como parte de una vocación estética. El propio suicidio de Marion Hemingway, sobrina en tercera generación de Papa Hem, erradica todo tema literario en la decisión final del escritor estadounidense y lo pone en términos de un caprichoso gen que se desplaza entre miembros de una estirpe. En casos conocidos como el de los poetas John Berryman o Hart Crane se ha estudiado la correlatividad de su alcoholismo, y en el caso de Maiakovsky, como en otros tantos, se ha cercado el acto suicida como una consecuencia de depresiones mal atendidas o signos ignorados (el aparato soviético se volcó en una magna empresa para intentar despojar su suicidio de cualquier vínculo con la propia literatura y, más aún, con el estalinismo).

Encontrar en el propio trabajo artístico la fuente del suicidio encaja más con la propuesta romántica de la que se mofa Bellow. Pero la correlación que sí puede existir, como podemos advertir en la vida y pensamientos de Simone Weil, es la manera en que la muerte anticipada establece una coreografía de degradación con el artista. En esa dinámica, en la obra del suicida hay más que sólo huellas de lo que será su acto postrero. Hay descubrimientos severos, insoportables a veces, que remiten a esta idea de Weil de que el Yo es una

fuerza de sufrimiento para los demás y por ello hay que cerrarla, desaparecerla.

Fuera del tema genético y de lo mucho que se ha hablado de las formas en que Hemingway sublimó su muy probable depresión (por la vía de la caza, la guerra, el comportamiento de protomacho), un extraordinario poema de Francisco Hernández pone de relieve una sospecha: el suicida Hem en realidad había encontrado que la fuente de peligro para sí mismo era él mismo:

El viejo Ernest
asentó la frente
contra los cañones
de su escopeta,
cerró los ojos,
vio que un león se acercaba
y disparó.

Saul Bellow llama a John Berryman “el poeta de la paranoia”, un epíteto que le brindó muchos años antes de que se suicidara el vate. La paranoia nace de bits de información que no se cierran: no tienen opuesto ni síntesis, no se contradicen y, en su absoluto, causan angustia. La salida definitiva es la muerte, escribe:

“La muerte es la madre de la belleza”
Malogrados sin hoja
estremecidos de placer, morimos para estar bien...
[...] ¿Qué si nuestra convalecencia debe ser engendrada?

Otro suicida, David Foster Wallace, planteaba que esencialmente todos somos suicidas en potencia. Que la muerte nos invita a bailar su danza cuando cruzamos un puente elevado, al fumar en una terraza, ante la hoja suelta de una navaja de rasurar. La vida, se sabe, no es sencilla. O, diría de nuevo Berryman en su “Canción del sueño 14”: “La vida, amigos, es aburrida. Pero no debemos decirlo. Después de todo, el cielo destella, el mar suspira...” Los momentos cotidianos de pensamiento suicida pueden capotearse con el relativismo cínico, con una seria búsqueda de sentido (o acaso su

súbita aparición, incluso artificial; por ejemplo, con el nacimiento de un hijo o el comienzo de un proyecto que nos insufla nuevas energías) o el tratamiento, cuando el mal está plenamente diagnosticado a nivel neurológico o psiquiátrico. O, también, descubriendo que el motor de la vida es la angustia misma: que el suicidio como solución es también un absoluto. ¿Qué produce mayor miedo, estar atrapado en un incendio y esperar en lenta agonía, incluso años, a que lleguen las llamas envolventes, o mirar el vacío y pensar en un salto que acabe todo de inmediato? Escribe Rousseau en *El contrato social*:

¿Se ha jamás dicho que el que se arroja por una ventana para salvarse de un incendio es un suicida? O ¿se ha imputado nunca tal crimen al que perece en un naufragio cuyo peligro ignoraba al embarcarse?

Celan, en su danza con la muerte, busca que la poesía (así violenta y abismal, como terapia de choque) le sirva de asidero, ya no de esperanza, pero sí de conjuración, escribe Marco Lagunes. A Nelly Sachs, otra víctima de la persecución nazi, la alienta a que extienda sus manos hacia él como si fuera poesía, “poesía que auxilia”. En otra carta, afirma que la tragedia que había vivido lo dejó sin palabras, en una senda oscura y enmudecida, de la que salió con nueva luz mediante

la lengua alemana, la de sus verdugos, a la que además hizo brillar con más fuerza, como dirían Gadamer y Steiner de Hölderlin.

¿En qué momento su asidero, el recurso para salvarse, se volvió un abismo envolvente?

Una respuesta puede estar en el mito de Manotele. Se asegura que, por un mal de amores, el gran torero decidió su muerte inmediata y el lugar elegido fue el ruedo. La pulsión mortal, se afirma, elevó su arte: ponía al hombre donde otros colocaban la muleta, las astas del toro en medio de los pies, con su rostro golpeado de humedad por el vaho de la bestia, a milímetros. Un estilo tal que sus cercanos le decían “Si te vas a matar, que sea en Las Ventas”, como si se tratara de algo decidido e irrevocable, donde el trofeo de un eventual indulto se convertía en un fracaso a su existencia y a la vez un episodio histórico para el toreo. Así los grandes poemas de Celan en lengua alemana, así su *Todesfuge*.

La filosofía samurái del Bushido explica que el guerrero debe combatir como si ya estuviera muerto. Lidar desde el otro extremo de la vida le permite al guerrero escabullirse, desaparecer, ser uno y nada con el espacio para atacar desde ahí, desde la desaparición. Pelear sin estar. Una de las fuerzas en combate debe dejar la lucha para que haya paz. Y a veces el enemigo de esa batalla, la fuente de todos los sufrimientos, la angustia que no se cierra, es uno mismo. 

