

LA ANGUSTIA (ENTRE LA ESTÉTICA, EL ARTE Y EL PSICOANÁLISIS)

María Antonia González Valerio

Facultad de Filosofía y Letras

Universidad Nacional Autónoma de México

“¡Haced rizoma y no raíz, no plantéis nunca! ¡No sembréis, horadad!
¡No seáis ni uno ni múltiple, sed multiplicidades!
¡Haced la línea, no el punto! La velocidad transforma el punto en línea.
¡Sed rápidos, incluso sin moveros!”
Deleuze y Guattari, *Mil mesetas*

Resumen: En este texto se abordan tres temas, el tiempo, el arte y la angustia. Comienza con una serie de preguntas para ubicar la importancia del problema del tiempo en la ontología: ¿Cómo pensar el tiempo desde las ontologías estéticas? ¿Cuáles son las ventajas y perjuicios del tiempo histórico en las consideraciones ontológicas actuales? Debido a que el arte ocupa un papel central en muchas de las ontologías contemporáneas y a que la temporalidad del mismo es un asunto central en el estudio de los modos de darse el ser, se hace necesario preguntar específicamente cuál es el tiempo del arte. En el texto se ubican dos modos fundamentales del tiempo: la historicidad y la intempestividad. El arte es considerado como histórico desde ciertas perspectivas, y como intempestivo desde otras. Aquí he pensado el arte a contrapelo de la historicidad para desde allí presentar un marco teórico en el que la angustia puede ser interrogada desde su temporalidad. ¿Cuál es el tiempo de la angustia? Esta pregunta cobra relevancia si puede ser aquella pensada desde la temporalidad de la obra de arte y desde el tiempo intempestivo. Presenta, en consecuencia, un modo distinto de comprender la angustia después de Freud y Lacan.

Palabras clave: Temporalidad, historicidad, intempestividad, angustia, ontología estética.

Abstract: This paper is about three issues, time, art and anguish. To comprehend the importance of the concept of time within the ontolo-

gies, the paper begins with some questions that will function as the axis of the discussion: How to think time from the aesthetic ontologies? What are the advantages and disadvantages of the historic time in the present ontologies? Art is a key issue in aesthetic ontologies, therefore the inquiry about its temporality is very important. The text takes in consideration two main ways of being of time: historicity and untimeliness. Art is sometimes interpreted as historic, and sometimes as untimely. My contention is that art can be interpreted as untimely and against historicity; from this point of view it is possible to inquire about anguish and its temporality. What is the time of anguish? This question is relevant if it can be thought from the temporality of the artwork and from the untimely. It states therefore a different way of approaching anguish after Freud and Lacan.

Key words: Temporality, historicity, untimeliness, anguish, aesthetic ontology.

En lo que sigue hablaré de la angustia echando mano de un par de recursos teóricos tomados, he de admitirlo de entrada, más rizomática que arborescentemente. Antes que abordar la angustia de manera precisa y rigurosa, pretendo construir un decir sinuoso sobre ésta. Me voy a permitir jugar libremente con los conceptos, sin demasiado afán de precisión o exactitud, ni siquiera de fidelidad para con los textos que están usados como pre-textos. Incribiré el tema de la angustia en la problemática que actualmente me ocupa, a saber: el tiempo. ¿Cómo pensar el tiempo desde las ontologías estéticas? ¿Cuáles son las ventajas y perjuicios del tiempo histórico en las consideraciones ontológicas actuales?

Para comenzar es necesario enmarcar brevemente el problema del tiempo y la historia. Hay diversos modos de darse el tiempo y distintos horizontes desde los que puede ser abordado, que van, en los extremos del arco, del tiempo físico al tiempo humano, por un lado y, por otro, del tiempo histórico-narrativo al tiempo intempestivo.

¿Cuál es el tiempo del arte, cuál es el que le incumbe idóneamente y cuál es el que funda? Estas interrogaciones no necesariamente se resuelven del lado histórico pues el arte no se agota en la historicidad. No es completamente cierto que la relación entre arte y tiempo haya dominado por entero la reflexión estética del último siglo, aunque tampoco es completamente falso. Algunas de las más pujantes problemáticas han tenido que ver con ese tema, e incluso algunas de las más contundentes posiciones teóricas. Baste mencionar la historización del arte en las recepciones marxistas y posmarxistas en las que el caso de Lukács es probablemente el más contundente; la temporalidad histórica y suprahistórica como constitución esencial del arte en las hermenéuticas gadameriana y ricoeuriana; y la temporalidad no histórica o incluso antihistórica con que Nietzsche piensa el arte y después Deleuze. No

puedo dejar de mencionar en esto que la encrucijada del ser y el tiempo Heidegger la resuelve en más de un sentido del lado del arte. Estas son algunas de las consecuencias teóricas del haberse instaurado radicalmente la relación entre arte y tiempo en los siglos XVIII y XIX.

El tiempo ha sido probablemente el asunto fundamental del pensar para las ontologías poshegelianas, que lo establecen como el horizonte principal para abrir la pregunta por el ser, pero también ha sido fundamental en la medida en que permite ganar cierta idea de identidad y unidad tras la crisis y muerte del sujeto. La transformación de la tesis “somos en el tiempo” por la de “somos tiempo” ha provocado que la reflexión se pregunte directamente por el modo de ser del tiempo desde la perspectiva de ese ente que en cada caso somos nosotras mismas.

I. CARTOGRAFÍAS DEL TIEMPO

El tiempo ha sido considerado como horizonte que abre, funda y estructura la pregunta por el ser desde el desarrollo temporal e inmanente del espíritu hegeliano, como horizonte trascendental centrado en el *Dasein*, como la temporalidad de la obra de arte, a partir del problema del entrecruzamiento del tiempo y el relato histórico y de ficción. También se lo ha pensado como eterno retorno, como intempestividad y acontecimiento frente al tiempo como historicidad y *continuum*: ruptura dislocante contra la organización basada en la sucesivo.

Así, es posible ubicar al menos dos modelos para pensar el tiempo, no los únicos ciertamente, pero que sí funcionan como esquema para dar cuenta de dos concepciones fundamentales en las ontologías contemporáneas: la historicidad y la intempestividad.

Ya desde *Ser y tiempo*, en el que el tiempo es postulado como horizonte trascendental, aparece la necesidad de cartografiar los modos de ser del tiempo para dar cuenta de nuestra existencia, la cual está comprendida temporalmente, de manera particular a partir del tema de la finitud que logra superponerse al de la historicidad. Más allá de la discusión específica de esto al interior de la argumentación heideggeriana, me importa subrayar que es con el tiempo con lo que el preguntar mismo por la existencia y por el ser cobra sentido.

La finitud sobrepuesta a la historicidad en el caso de *Ser y tiempo* no evitaría que para la hermenéutica, por ejemplo, de corte gadameriano, lo histórico fuera lo principal. Pensar el tiempo desde la historicidad conlleva hacer de la concatenación y encadenamiento de eventos en términos narrativos el punto fundamental. Aquello que pueda ser pensado como identidad encontrará su piedra de toque en la organización narrativa. La identidad personal, grupal, de la obra de arte y demás hallará en la trama el asidero que le permita man-

tenerse sin apelar a ningún tipo de esencialismo, por un lado, pero tampoco de estructura formal acrónica, por otro¹.

El modo de explicar la organización narrativa encuentra en la causalidad uno de sus puntos básicos, en la medida en que generar una trama tiene que ver con establecer relaciones causales entre un acontecimiento y otro de manera frágil y móvil, es decir, no necesaria ni universal –a diferencia de la argumentación hegeliana en la *Fenomenología del espíritu*–. La consistencia y coherencia de la trama dependerá en gran medida de las relaciones causales establecidas que generan la ilusión de un *continuum* histórico². La memoria es en esto una pieza clave, no sólo en la elaboración de relatos históricos y de ficción, sino también en la postulación de una identidad narrativa, siguiendo en esto la tesis de Paul Ricoeur en *Sí mismo como otro*.

Sin embargo, el tiempo histórico y la trama generada narrativamente encuentran su contraposición en las consideraciones del tiempo que lo piensan más en términos circulares, como el eterno retorno, o intempestivos, como el acontecimiento. No se trata de afirmar la primacía ontológica de ninguno de los tipos de temporalidad, sino de pensar en las consecuencias que una y otra tienen en la generación o dislocación de posiciones identitarias.

II. CONTAR UNA HISTORIA Y DARSE UN SER QUE NO SE NOS DA AL NACER

La historia genera una especie de solaz, un estar-en-su-casa, una sensación de coherencia. Hasta que esto se rompe. El rompimiento corresponde a un tiempo distinto del histórico y que no necesariamente tendría que ser reabsorbido y subsumido por éste. Lo intempestivo puede permanecer como acontecimiento dislocador que hallará el modo de reinsertarse y permitir que la historia siga fluyendo en su generación de *continuum*. De ahí el cuestionamiento al que Derrida intenta responder acerca de si decir el acontecimiento es posible³. Más allá de la posibilidad-imposibilidad de nombrarlo o decirlo, me interesa preguntarme por la posibilidad de insertarlo o no en el *continuum* histórico. El marco inicial de esta pregunta serán las consideraciones ontológicas que han hecho algunas ontologías contemporáneas.

La hermenéutica gadameriana, al pensar la temporalidad, ha hecho de la obra de arte el centro de la reflexión, manteniendo así la tensión entre una identidad y diferencia que se logra gracias a la tradición y a la historia de las

¹ Para una discusión más amplia de este tema, remito a mi artículo "Mind the Gap. Hermeneutics and Analytic Aesthetics on Narrativity and Historicity in the Artwork", en *Monitor ZSA X*, 5–6 (2009)/Nr. 31–32: *Art: Resistance, Subversion, Madness*. Universidad de Primorska, Eslovenia.

² Este tema lo he trabajado ampliamente en el libro *Un tratado de ficción. Ontología de la mimesis*, México, Herder, 2010.

³ Cf. J. DERRIDA, "Cierta posibilidad imposible de decir el acontecimiento", en *Decir el acontecimiento, ¿es posible?* Madrid, Arena, 2006.

interpretaciones. A la obra de arte corresponde una supratemporalidad y suprahistoricidad que le permiten rebasar condicionamientos y determinaciones históricas al punto de que nos alcanza en este presente como si nos hablara a nosotras mismas.

Desde una perspectiva en que la ontología estética requiere del tiempo histórico y la continuidad de la tradición, para poder pensar el ser como lenguaje centrado en la categoría de representación (*Darstellung* o mimesis) y afirmar contundentemente la vinculación ontológica del pasado con el presente, la obra de arte ha de ser considerada como la fundación de esa temporalidad, tal y como sucede en el esquema gadameriano y ricoeuriano. No obstante, una ontología estética que esté pensada más en un orden dislocante que de armonización histórico-narrativa, como la de Deleuze, hará de la obra de arte no un punto de reunión entre lo que somos y lo que históricamente hemos sido, sino un acontecimiento en el sentido de ruptura del flujo histórico: multiplicidades (bajo éstas el tema del rizoma)⁴ frente al *continuum* histórico (bajo éste el tema de la tradición)⁵.

Pensar el arte a contrapelo de la historicidad y las dislocaciones a partir de dos esquemas ontológicos disímiles en sus consideraciones del tiempo, me permite presentar un marco teórico en el que la angustia puede ser interrogada a partir de su temporalidad.

¿Cuál es el tiempo de la angustia? Esta pregunta cobra relevancia si puede ser aquella pensada desde la temporalidad de la obra de arte y desde el tiempo intempestivo. La angustia contra la memoria, la angustia como esquema psicótico-esquizo antes que neurótico. El afán narrativo de concatenación podría ser ubicado bajo una perspectiva neurótica, mientras que las multiplicidades que se organizan rizomáticamente podrían ser ubicadas bajo una perspectiva psicótico-esquiza siguiendo en esto la argumentación de Deleuze y Guattari.

Para comprender esto daré como ejemplo la contraposición que encontramos en dos modos de decirse la escritura: El diario de Nijinsky frente a Proust. Tomo estos dos casos como ejemplo dada la significatividad que tienen ambos en la construcción de las tesis de Deleuze y Guattari.

⁴ "Principio de multiplicidad: sólo cuando lo múltiple es tratado efectivamente como sustantivo, multiplicidad, deja de tener relación con lo Uno como sujeto o como objeto, como realidad natural o espiritual, como imagen y mundo. Las multiplicidades son rizomáticas y denuncian las pseudomultiplicidades arborescentes". G. DELEUZE y F. GUATTARI, *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Valencia, Pre-Textos, 2008, pp. 13-14.

⁵ "Como seres finitos, estamos en tradiciones, independientemente de si las conocemos o no, de si somos conscientes de ellas o estamos lo bastante ofuscados como para creer que estamos volviendo a empezar (ello no altera en nada el poder que la tradición ejerce sobre nosotros). Pero sí que cambia algo en nuestro conocimiento si arrastramos las tradiciones en las que estamos y las posibilidades que nos brindan para el futuro [...] Por supuesto, tradición no quiere decir mera conservación sino transformación". H.-G. GADAMER, *La actualidad de lo bello*, Barcelona, Paidós, 1998, p. 116.

La narrativa témporo-causal proustiana: “durante mucho tiempo, me acost  temprano. A veces, nada más apagar la vela, los ojos se me cerraban tan deprisa, que no tenía tiempo de decirme: ‘Me duermo’. Y, media hora después, al pensar que ya era hora de buscar el sueño, me despertaba; quería dejar el volumen que creía tener aún en las manos y apagar de un soplo la luz; mientras dormía, no había cesado de reflexionar sobre lo que acababa de leer, pero esas reflexiones habían cobrado un cariz algo particular; me parecía que era yo mismo aquello de lo que hablaba la obra: una iglesia, un cuarteto, la rivalidad entre Francisco I y Carlos V”⁶.

El discurso esquizo de Vaslav Nijinsky: “la naturaleza de Darwin era falsa.  l no sentía la naturaleza. La naturaleza es vida y la vida es naturaleza. Amo la naturaleza. S  lo que es la naturaleza. Comprendo la naturaleza, pues siento la naturaleza. La naturaleza me siente. La naturaleza es Dios. Yo soy la naturaleza. [...] El mono es dios en la naturaleza, pues siente los movimientos. Yo siento los movimientos. Mis movimientos son simples. El mono tiene movimientos complejos. El mono es tonto. Yo soy tonto, pero tengo razón”⁷.

Dos modos de ser del discurso en los que vemos la exposición de dos temporalidades. Desde ahí, repitamos la pregunta,  cu al es el tiempo de la angustia?

Digamos, por lo pronto, que el tiempo de la angustia no es histórico sino intempestivo.  Puede la angustia ser engarzada-anclada en la historicidad previa del sujeto y convertirse en un momento más de los momentos que conforman su identidad pensada narrativamente?  O bien permanece all  como recuerdo inasible y sobre todo indeterminable, sólo como el recuerdo de lo que ha roto y que es irrepresentable y también inmemorable?

III. PERSPECTIVAS TEÓRICAS

La angustia heideggeriana es aquello que abre y propicia la pregunta de por qué es el ente y no más bien la nada.  Qu  quiere decir que la angustia se convierta en el punto fundamental de la pregunta que interroga por el sentido del ser? No es la angustia del sentimiento existencial, sino elevada a categoría ontológica que nada tiene que ver con la nada, el p nico o la ansiedad. Que pretendidamente no tiene nada que ver con eso.

La angustia freudiana encuentra su posición entre lo siniestro (si ha de ser pensada en su liga con el arte, específicamente con la literatura) y la falta (*e.g.*, el trauma de nacimiento, el complejo de castración y Juanito, el niño del miedo a los caballos). Desde la posición lacaniana y freudiana, las principales preguntas que orientan la reflexión tienen que ver con la génesis de la angustia, sus causas, el lugar donde reside. En ese sentido, Lacan se cuestiona:

⁶ M. PROUST, *En busca del tiempo perdido. Por la parte de Swann*, Barcelona, Debolsillo, 1999, p. 14.

⁷ V. NIJINSKY, *Diario*, Barcelona, Acantilado, 2003, pp. 24-25.

“¿dónde está verdaderamente la angustia?”. Freud ya había señalado que su sede es el yo. La angustia surge de la represión, de la falta de objeto; además hay que considerar los factores biológicos, filogénicos y psicológicos que participan en la generación de la angustia. Incluso ésta es susceptible de una tipología como la que intenta Lacan al analizarla como un afecto. Un afecto que va a la deriva, desplazado, invertido, es una transformación de relaciones, particularmente la que tiene que ver con el deseo del Otro que aparece como principio desestructurante, caracterizado como falta. La falta está pensada, pues, como un principio constitutivo que se opone directamente a cualquier ilusión de plenitud, de saber absoluto. Saberse y sentirse en el vacío, experimentar la falta; y aun cuando se busca llenarla de muchas maneras hay que vivir la falta como falta..., una especie de indigencia ontológica, un “aún no” constitutivo y constituyente. Preservar la falta frente al impulso de ordenar y organizar todo, de estructurar todo, de colmar toda demanda; la angustia, entonces, será comprendida como falta de la falta. Sin vacío me ahogo, sin posibilidad abierta e inagotable, me ahogo. La angustia aparece así como sobreplenitud, como desbordamiento de exceso.

Lacan inscribe la angustia, este particular afecto, entre los extremos del arco del cosmos y la *Unheimlichkeit*, entre el orden y lo siniestro, para dejar ver como un afán cultural la preservación del orden y con éste, la preservación del sentimiento de angustia. Se trata de un anhelo por explicar, por estructurar todo lo que es, lo que se encuentra entre el cielo y la tierra, que Lacan ubica como un “cosmismo tranquilizador”, por un lado, y, por otro, como un “patetismo histórico”; así, entre el mito-poema y la universalización de la historia se intenta colmar el vacío, llenar la falta, hacer que algo aparezca en su lugar. Sin embargo, la falta de la falta es lo que genera la angustia. Vistas así las cosas, sería precisamente el vacío y el espacio abierto, lo que deja lo posible como posible, lo que disloca y desestructura, aquello que finalmente permitiría respirar (la asfixia como estado angustiante). Y es que si algo aparece en el lugar de la falta se produce la angustia pues el vacío tiene una función estructurante: “hay siempre un cierto vacío que preservar [...] es de su colmamiento total de donde surge la perturbación en la que se manifiesta la angustia”⁸.

Se dibuja entonces una lucha entre el impulso del pensamiento por hacer desaparecer el vacío y llenarlo todo de orden –como en la restitución del orden que se deja ver en la tragedia griega– y la imperiosa necesidad de mantener la falta como falta. El exceso de racionalización y estructuración propio de la filosofía abriría, por tanto, procesos de angustia. Y a pesar del horror que tiene el pensamiento frente al vacío, la angustia es aquello que abre y deja aparecer lo inesperado, “a partir de la angustia se puede tomar cualquier orientación”⁹. Sobre un “fondo general de angustia” (tomo la expresión de

⁸ J. LACAN, *El seminario. Libro 10. La angustia*, Buenos Aires, Paidós, 2006, p. 77.

⁹ *Ibid.*, p. 87.

Laplanche) como fuerza que rompe el exceso de orden es posible pensarla en su carácter rizomático, más como proceso que como estructura. A partir de allí, pregunto, de nuevo ¿cuál es el tiempo de la angustia? No cuál es su génesis, su causa, su sede, sino ¿cómo pensar la angustia como un proceso rizomático?

Para empezar es necesario extirparla de la simbolización, y en esto sigo la crítica que hace Žizek a Lacan al considerarlo preso del falocentrismo. La simbolización representa la historización de los síntomas y su inscripción en un registro histórico. Ahora bien, de esto resalto que el tiempo de la historia, ligado a un tiempo del discurso narrativo, es el de la sucesión y de la causalidad que explicaba líneas arriba, razón por la cual, introducir la angustia en una vía genética, causal, discursivo-narrativa querría decir romper su intempestividad y dislocación para hacerla parte del relato de la existencia. Es decir, ante el acontecimiento, el poder organizacional del pensamiento buscará inscribir el afecto en un registro que lo haga parte de o compatible con el resto de la historia.

Este modo de proceder se presenta también con el arte. Si la obra de arte es un acontecimiento intempestivo, será la estética de corte historicista con un enfoque en la tradición la que busque dar cuenta de la obra y de su poder de detección ontológica a partir de la generación de vínculos históricos que, aun cuando no sean estrictamente cronológicos y la narración pueda comenzar *in medias res*, pretenden crearle una significatividad en el presente generando un *continuum* histórico entre lo que ha sido y lo que es hoy. Esto no quiere decir que la obra no sea susceptible de tal anclaje y que parte de su temporalidad se deje comprender en términos históricos o suprahistóricos, más bien quiere decir que este modo de comprender la obra convierte lo intempestivo en narración, pues ¿de qué otro modo podríamos lidiar con lo que disloca si no es inscribiéndolo en el registro narrativo? Ahora bien, tanto para el arte como para la angustia hay que mantener abierta la posibilidad de su no inscripción en la narratividad, de modo tal que el acontecimiento siga teniendo la fuerza de ruptura. La discusión en esto no tiene que ver con la posibilidad de nombrar o decir el acontecimiento, sino de comprender y mantener su temporalidad en términos no históricos, sino sincrónicos e intempestivos.

La angustia, inscrita en el tiempo del discurso, puede ser historizable, pero mantenida lejos de ese tiempo puede ser multiplicidades. La angustia, por ende, ha de permanecer fuera del psicoanálisis, en la medida en que el objetivo de éste es, según Žizek: “producir el reconocimiento del deseo a través de un discurso completo, integrar el deseo dentro del universo de la significación”¹⁰. Se trataría de evitar la realización simbólica, en la medida en que ésta representa la historización de los síntomas.

¹⁰ S. ŽIZEK, *Interrogating the Real*, Nueva York, Continuum, 2006, p. 29.

Si la angustia es esta fuerza rizomática de dislocación puede, además, ser comprendida como una pulsión de muerte que busca aniquilar la historización y la simbolización. Para Žizek, siguiendo a Lacan, la pulsión de muerte así comprendida implica el aniquilamiento de la red significante con la que se historiza la realidad y por ello implica una posibilidad ahistórica; más que ahistórica, yo diría intempestiva. Ahora bien, hay que preguntar todavía ¿qué quiere decir pensar la angustia como un proceso rizomático?

En *Mil mesetas*, Deleuze y Guattari enumeran algunos caracteres del rizoma, siendo el primero y el segundo los principios de conexión y heterogeneidad: “cualquier punto del rizoma puede ser conectado con cualquier otro”¹¹. Este modo de organización es, de primera instancia, contrario a la organización narrativa, ya que ésta postula que la trama ha de ser concebida como una ordenación de los eventos sucesiva y causal, de modo tal que la verosimilitud de la misma depende de la coherencia que se logre establecer entre los eventos. La verosimilitud no se establece en función de la referencialidad del relato, sino de su capacidad organizativa (el *mythos* aristotélico pensado a partir de la hermenéutica de Ricoeur).

La angustia rompe el relato de la existencia, hace que los momentos se conecten arbitrariamente entre sí, volviéndolos a conectar en cada ocasión con una velocidad variable que no genera consistencia ni coherencia. La angustia, caracterizada como fuerza, es eso que borra y desdibuja, como el grito de las pinturas de Bacon. No hay punto de inicio, no hay orden, la angustia no concibe la existencia como una progresión que va del nacimiento a la muerte, ni siquiera es seguro que se haga cargo de la existencia, es fuerza variable y en constante movimiento que no tiene puerto de llegada, que no tiene causa ni génesis, que surge, explota y desaparece. Por ello puede ser considerada como línea de fuga, como algo quebrantable y quebrantador, reiniciable desde cualquier segmento y además disparable por cualquier cosa, pues lo que sea puede destapar un proceso de angustia. Quitar a la angustia el rizoma y el mapa implicaría marcar su génesis en el trauma de nacimiento, en la pérdida de objeto, en el complejo de castración, etc. Pero en esto, ¿a quién le importa la génesis de la angustia? En todo caso, hay que enfocarla como fuerza que desterritorializa y reterritorializa el tiempo histórico y la identidad narrativa, la memoria a largo plazo, la sucesión, el encadenamiento progresivo: soy una historia contada hasta que la angustia intempestivamente rompe el *continuum*: “el rizoma es una antigenealogía”¹². El esquizoanálisis que proponen Deleuze y Guattari, en la medida en que es ajeno al modelo estructural y generativo, posibilitaría comprender la angustia como rizoma y mapa frente a la historia como calco y árbol. Luego, según ellos, el psicoanálisis somete el inconsciente a estructuras arborescentes.

¹¹ G. DELEUZE y F. GUATTARI, *op. cit.*, p. 13.

¹² *Ibid.*, p. 16.

Sin embargo, la angustia es inasible, es multiplicidades que se multiplican en un “y...y...y”, no se deja estructurar ni se deja convencer por el discurso que le dice que ha sido generada en el trauma del nacimiento, en la falta, en la envidia del pene. En todo caso la angustia es devenir. En los devenires a los que convoca, por ejemplo, la obra de arte en un devenir-girasol (como en Van Gogh), o un devenir-azul (como en Yves Klein), puede ser inscrita la angustia en tanto que devenir-angustia en un proceso de despersonalización.

Devenir angustia...

EPÍLOGO

Ser un quantum flotante de angustia y nada más

No puedo más con estos despertares que me agobian que me ahogan que me asolan. Son despertares de muerte, no despierto a ningún amanecer soleado y lleno de vida, jubiloso, con los rayos del sol filtrándose por la ventana, coloreando la colorida cortina, iluminando el verdor del jardín, infundiendo ánimo en mí. No. Mis despertares son justo lo contrario. Me despierto y es de noche todavía, o todavía está oscuro, me da miedo ver el reloj porque tal vez no es tan tarde y sólo está oscuro y ya hay que levantarse o porque tal vez es aún muy de madrugada y hay que seguir durmiendo si es que logro conciliar el sueño una vez que me he despertado. Despierto, entonces, y todo está oscuro, nada se mueve, hace frío, es una imagen de muerte, son despertares de muerte, porque no hay vida, porque no hay movimiento, porque no hay nada. Me despierto en medio de la angustia, en medio de la nada, en medio del vacío, llena de desazón, con el grito ahogado en la garganta, con el temblor constante del cuerpo, con el movimiento autómatas de las piernas que se frotan sin cesar, con la respiración a medias, me levanto al baño, no quiero abrir los ojos, no quiero enfrentar esto, no quiero despertar, voy al baño fingiendo ser sonámbula, fingiendo que estoy medio dormida, fingiendo que aún no hay lucidez en mi mente y que me encuentro en ese estado intermedio del yo no-yo del dormido y el despierto; pero no, todo eso es falso, todo es fingimiento, mi mente lo sabe y yo lo sé con ella, estoy lúcida, estoy despierta, mi mente me atrapa, me dice cosas, comienzan los pensamientos –en realidad nunca han cesado– a invadirme, pienso y pienso y pienso, ¿qué es lo que pienso? No lo sé, pero todo lo que pienso me atormenta, pienso precisamente lo que atormenta y no otra cosa, pienso que he despertado y no quiero estar despierta, en medio de esta oscuridad mortuoria donde nada se mueve, donde nada respira, donde no hay nada; ¿qué hacer en esta mañana cuando todavía nada despierta más que yo, la angustiada? No quiero hacer nada, no quiero levantarme de la cama, quiero dormir y dormir y dormir como hoy, quedarme dormida dos horas al mediodía y olvidarme de todo y sentirme culpable después por desperdiciar el día durmiendo, pero en la mañana oscura y fría quiero dormir y quedarme en cama arropada calentita con la cabeza en la almohada tan mullida hasta que haya luz hasta que todo se despierte y haya voces y haya algo de vida; pero no, me despierto y es de noche,

y no dejo de temblar, no quiero levantarme, no hay qué hacer cuando todavía es de noche, no tengo hambre y no bajaré a la cocina a preparar el desayuno, no quiero salir todavía, no quiero ponerme a trabajar todavía, tal vez puedo prender la televisión pero eso lo hice en los peores días de angustia y me los recuerda así que tampoco quiero la luz intermitente de la tele iluminando mi rostro de gesto angustiado mientras espero, ¿qué es lo que espero? ¿La luz? No es tan temprano, es sólo que está oscuro, son las siete y media, es una buena hora para empezar el día, para empezar la mañana, son las siete y media y debería sentirme bien, levantarme con ánimo y gozosa de comenzar la mañana, pero no.

Los despertares de muerte, los adormeceres de muerte. La muerte y la noche y la oscuridad en la que no hay nada en la que no hay nadie sólo yo con mi mente con mis pensamientos torturantes. Te decía que estos últimos meses mis despertares son insoportables. Después de ir al baño me regreso a la cama, me meto debajo de las cobijas, no dejo de temblar, pongo la almohada contra la pared, me acuesto boca arriba e intento respirar con calma, me pongo boca abajo, la almohada sobre la cabeza para que haya más oscuridad; tiemblo y me estremezco, me froto las piernas una contra la otra, me froto los pies uno contra el otro, me jalo el pelo, me arañó la cara, aprieto los dientes hasta casi quebrármelos, me entierro las uñas en la piel de las manos; el torbellino de pensamientos golpea con fuerza mi cabeza, uno tras otro incesantemente como tornado, como huracán con vientos de 200 kilómetros por hora, esos vientos llevan mis pensamientos, a esa velocidad se me estrellan en la cara, es tan rápido, no alcanzo a ver nada, no alcanzo a discernir nada, no alcanzo a atrapar uno solo para asesinarlo, para analizarlo, para pedirle que me deje en paz. No, en medio de este huracán con vientos fortísimos que se llevan todo, que se llevan mi tranquilidad, mi respiración, mi serenidad, mi sueño, mi adormecimiento, mi bienestar, y que me traen los pensamientos, la angustia, la oscuridad y la muerte no puedo hacer nada, no hay ojo del huracán donde todo se calme, o tal vez sí, tal vez por momentos vuelvo a quedarme dormida, unos minutos, unos instantes, nadie está contando el tiempo porque no volteo a ver el reloj, porque aunque volteo no lo veo, es de noche y no se ve nada en medio de la oscuridad; tal vez por momentos pero despierto de nuevo, regresan los vientos dejando atrás el ojo, y vuelvo a temblar y pienso y pienso, no, no soy yo la que piensa, es algo que me piensa, que se piensa conmigo... Si yo pensara serían mis pensamientos y estos no son míos, te juro que no son míos, me vienen de fuera, me llegan y me golpean, no sé qué quieren estos malditos pensamientos. No es mi cuerpo, no es mi mente, no es mi memoria pero sí es mi angustia. Lo que tengo es la angustia en los despertares de muerte.

La noche ya no me da miedo, en la noche hay algo por hacer, dormir, es la madrugada lo que me espanta y me estremece. Reitero y repito y vuelvo a decir el estremezco de la madrugada porque no me deja, porque no se va, porque no cesa, porque no conoce tregua ni mengua. De tanto decirlo quiero que la angustia se vuelva palabra, se haga palabras gritables, aulla-

bles, audibles. Pero se resiste, quiere seguir siendo esta sensación en mi pecho y no estas palabras en mis manos, escritas por mis manos.

Eternamente es hoy, eternamente soy yo. ¿Por qué habría de carecer de nombre en medio de esta angustia que me desborda? Ser un quantum flotante de angustia y nada más. La angustia desbordante y nada más. De nuevo, otra vez, cuando tal vez pensaba que ya había terminado. Tal vez esto nunca termina. De la angustia no puede decirse nada, es un sentimiento primario e indeterminado. Carece de representación, de narración, de imagen. La angustia, sin embargo, se siente muy bien, se siente bien adentro, sin lugar a dudas y sobre todo sin confusiones. No hay dubitación sobre el sentimiento, es clarísimo que se trata de un caso de angustia, de una crisis de angustia, de un desborde de angustia, de una neurosis de angustia; no puede confundirse con nada más, como la tristeza que a veces parece melancolía, como la ira que a veces es un llanto reprimido. La angustia es simple y monumental, es oceánica y titánica, es envolvente y obnubilante y al mismo tiempo clara y nítida porque no admite confusiones.

Quien se angustia se sabe angustiado y nada más. Nada más cabe en un alma angustiada. Ni siquiera caben los pensamientos, no se puede pensar nada para tratar de ahuyentar la angustia, ésta actúa autónomamente, llega a voluntad y cuando se va lo hace también a voluntad dejando tras de sí..., no, no estoy segura de qué es lo que deja tras de sí. Podría todo quedar inalterado, como si la angustia fuese una especie de tempestad que pasa por el alma, revuelve todo –como si allí se hubiera revolcado el diablo– y después se va.