



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Facultad de Estudios Superiores Iztacala

*“LA METÁFORA DEL INFIERNO. LA
ESCRITURA LITERARIA COMO POSIBLE
LUGAR DE APALABRAMIENTO DE LA
ANGUSTIA. UN REFLEJO EN LA OBRA: EL
LOBO ESTEPARIO”*

Tesis Teórica

Que para obtener el título de:

LICENCIADO EN PSICOLOGÍA

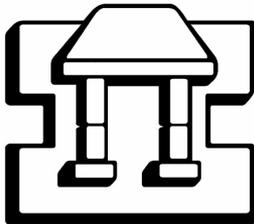
Presenta:

JUAN MANUEL CAMPOS BOTELLO

Asesor: Mtra. Blanca Estela Zardel Jacobo.

Dictaminador: Mtra. Leticia Hernández Valderrama.

Dictaminador: Lic. Esteban Cortés Solís.



TLALNEPANTLA, EDO. DE MÉXICO 2007



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Dedicado a:

los viejos perros...

AGRADECIMIENTOS

✎ A mi familia: por soportar mis locuras; por el apoyo económico de tantos y tantos años, y, con el cual, estoy en eterna deuda. Pero, sobre todo, por la convivencia y unión en las últimas experiencias de angustia que se han padecido y se han ido equilibrando con voluntad y coraje...

✎ A los profesores de la FES Iztacala: Esteban Cortés, Leticia Hernández y Zardel Jacobo; por su conocimiento; por las experiencias en el salón de clases; por sus comentarios; por su paciencia; pero, sobre todo, por hacer posible el apalabramiento escrito de este fantasma profesionalmente...

✎ A mis amigos: Renato (✝), Uriel, Daniel, Hernán, Enrique, Adrián, Francisco, Tomás, Carlos, Leticia, Mireya, Mahetzín, Angélica, Denisse, Mayra y demás amigos del CCH-Naucalpan y la FES Acatlán. Al Grupo CEMS, mi actual lugar de trabajo. A todos los amigos del barrio de "La Celco"; a los grupos de Rock: "Le Bateleur", "Materia" y "Los perros"; a las almas en pena de los bares: "Don Cacho" y "El Country", por esas noches de interminable elixir, vagabundeo y discusiones existenciales. Pero, sobre todo, a Ricardo y Ramón, por existir y compartir en la magia de la escritura, aún estando en las profundas soledades del infierno...

✎ A Gaby: en tu ausencia y deseo; por el vuelo de la soledad y la magia que yacerán eternamente escritos en mi alma...

✎ Al arte y la literatura: por existir como posible lugar de apalabramiento de la angustia humana.

ÍNDICE

Resumen.

Introducción.

Pág.

1. LA ANGUSTIA: *EL GRITO DE LA DESESPERACIÓN...*

1.1. Consideraciones teóricas sobre el concepto de la angustia: *El infierno tiene tantos nombres...*

1.1.1. La definición de la angustia. 1

1.1.2. La angustia y su conceptualización desde diferentes campos del conocimiento. 7

1.2. La concepción psicoanalítica de la angustia: *Atravesando el abismo viene el grito del deseo...*

1.2.1. La angustia desde Freud. 24

1.2.2. La angustia desde Lacan. 37

2. LA SITUACIÓN DE LA ANGUSTIA Y SU RELACIÓN CON EL LENGUAJE: *DEL DESTINO DE ESTE DEMONIO QUE ASFIXIA...*

2.1. Angustia y silencio. 56

2.2. Angustia y metáfora. 61

3. LA ESCRITURA LITERARIA COMO LUGAR DE APALABRAMIENTO PARA LA ANGUSTIA: *ESCRIBIENDO SOBRE LA PIEL DEL INFIERNO...*

3.1. La angustia y su relación con la escritura literaria. 68

3.2. El reflejo en la obra de *El lobo estepario*. 78

4. CONCLUSIONES... (SÓLO PARA LOCOS). 124

Referencias. 130

RESUMEN

Este trabajo está elaborado con la idea de investigar la manera en que la angustia podría estar vinculada con otro fenómeno como lo es el de la escritura de la literatura. El objetivo principal dicta la intención de fundamentar teóricamente esa posible relación entre el fenómeno o la vivencia de la angustia y su salvaguarda a través de su relación con el lenguaje, lo cual al final terminaría por darnos un horizonte sobre el argumento de la escritura literaria como posible lugar de apalabramiento de la angustia.

Inserto en el primer capítulo, el lector podrá hallar un desenvolvimiento del concepto de la angustia (con el anuncio de la necesidad de ser diferenciado de otros como la ansiedad y el miedo) en diferentes perspectivas y hasta diferentes épocas históricas de la vida del hombre. Podrá toparse con la manera en que influenciaba a la investigación la idea de la angustia en las eras más remotas y pasará por la primera idea religiosa con la que se le relacionó hasta llegar a su comprensión desde una particular filosofía y sus tendencias, culminando definitivamente con el aterrizaje sobre la perspectiva del psicoanálisis con respecto a tal concepto.

Para el segundo bloque, encontraremos el intento por describir la manera en que creeríamos mantiene la angustia una específica relación con el lenguaje. Y partiendo de ahí, analizaremos la forma o la estructura de este vínculo explicando cómo se concebiría desde una perspectiva psicoanalítica la construcción de dicho proceso en las categorías de Silencio y Metáfora. Mientras que para el tercer capítulo se trata de establecer la afinidad y la modulación que encuentra la vivencia junto con una posible resolución de la angustia en el lugar de la literatura. Cómo en ella influye y toma forma, cómo en ella se hace posible apalabrar lo que de angustia en un proceso previo se forma y luego llegaría tomar significado en acto que es el de la escritura.

Para finalizar, se propone la muestra de lo establecido en la teoría remontándonos a hacer algunas reflexiones sobre una obra narrativa que es la de El lobo estepario; con lo que estaría finalizando el proceso de investigación de este trabajo llegando a determinadas conclusiones que el mismo lector podría poner a observación, a prueba y a disposición de dar impulso a nuevas investigaciones en el área.

INTRODUCCIÓN

Escribía Franz Kafka en *Investigaciones de un perro*: “Ahora uno podría decir: <<Usted se atormenta por los perros, debido a su silencio en las preguntas cruciales; usted asegura que ellos saben más de lo que admiten, más de lo que permiten que sea válido, y que ese silencio, misteriosa razón la cual está también, por supuesto, tácitamente oculta, envenena la existencia y la hace insoportable para usted, y usted siente que debe alterarla; puede ser, pero usted es un perro, usted tiene también el conocimiento del perro; bien, sáquelo, no simplemente en forma de pregunta, sino como respuesta. Si usted lo revela, ¿quién pensará en oponérsele? El gran coro perruno se le unirá como si hubiera estado esperando por usted. Entonces usted tendrá claridad, verdad, reconocimiento, tanto como el que desea. La cima de esta desgraciada vida, de la cual dice usted tantas cosas tan duras, se abrirá, y todos nosotros, hombro con hombro, ascenderemos al elevado reino de la libertad...>>” Tal parece que se alude en metáfora a la cuestión de un ser, de un peculiar personaje kafkiano, que es atravesado por torturantes y desesperadas preguntas acerca del sentido de la existencia perruna y del significado que esta pudiera contener como oculto; pero, ¿acaso nos equivocáramos si se transplantara la misma situación para lo que, en determinada etapa o momento, ocurre a las personas que se ven interrumpidas en su monotonía cotidiana por el punzante signo de interrogación que amenaza y empuja su ser a las orillas de un desproporcionado precipicio?

Prolongando la presente investigación, quizás como si de ello se anduviera a la deriva de un naufragio, estaríamos muy prontos a responder que sí, sin embargo, en el campo de las páginas de la vida real nos asaltan preguntas tales como: ¿Quién no ha sentido la caída al abismo; el letal ímpetu del vértigo?, ¿la desesperación frente al caos?, ¿la desesperación ante la imposibilidad de escudriñar en las entrañas de lo que espera en aquellas nebulosas profundidades? ¿Quién no ha sentido el temor y el temblor ante la figura de la presencia, que sólo por su peculiar ausencia se anuncia, y abre de tajo la mortal herida? En fin, ¿quién no ha sentido la *angustia*? Parece que cada una de las

instancias del pronombre personal no alcanzaría, ni en conjunto, a salvarse de ellas. El Oráculo, premeditadamente, ha atisbado entre la vulnerabilidad de sus frágiles mancebos y ha firmado un eterno contrato, a tinta de espesa sangre, con el sufrimiento y la voluntad para heredarlos con la guirnalda de púas que ataviará, desde el génesis, hasta el último confín de los tiempos, sus despeñados hemisferios. Así es, nadie, parece que absolutamente nadie designado a este mundo como mortal y finito, escapa, ni siquiera forjándose el disfraz de la suprema fortaleza, a la inquietante experiencia de la angustia.

La angustia, ese fenómeno que las más diversas áreas del conocimiento se han tomado la molestia de auscultar como objeto de estudio, es la misma que habría de quedar abordada en el presente trabajo de investigación, y, a la cual, se le pretende vincular a otro fenómeno de vital importancia dentro de los umbrales humanísticos, como lo es el acto de la escritura literaria. Pues, hemos intuido una posible relación entre estas dos como fenómenos que se entrelazarían como condicionante y efecto, o como preludio y resolución de una de las situaciones existenciales que se presentan comúnmente en el campo de la cotidianidad que ve desplegados sus acontecimientos hasta la situación de áreas de la psicología, la medicina, la biología, la filosofía, etc.

En primer lugar, considerando la continua errancia en seguir confundiendo o entremezclando aspectos definitorios de ésta con otros como el de la ansiedad y el miedo, ponemos de manifiesto la necesidad de replantear la fundamentación de su concepto a través del desenvolvimiento de una breve revisión socio-histórica de su estudio y la estructuración de su conceptualización. Ello con dos fines distintos: uno, el de ir clarificando a partir de qué elementos ideológicos se ha ido desarrollando la manera de definir cómo ha de entenderse y explicarse tal fenómeno; y el otro, con la intención de acentuarnos, en algún momento, en la orientación que logre determinar una conceptualización sobre la cual anclar adecuadamente el estudio de la posible relación con ese otro fenómeno que es el ya señalado de la actividad artística de la escritura literaria.

Vamos pues a subirnos a la máquina del tiempo e intentaremos guiarnos en el museo de la historia para observar cómo desde la época primitiva, pasando por las edades más antiguas, por la de la irrupción del pensamiento moderno y a hasta llegar a tocar lo que sobresale en nuestros posmodernos días, se ha tomado como relevante para la comprensión y la conceptualización del fenómeno de la angustia. Por supuesto, echando mano de la revisión y el análisis de algunos de los trabajos más sobresalientes que, desde diferentes campos del conocimiento orientados a la filosofía, la medicina, la biología, la psicología, etc. han ido evolucionando y planteando cada vez nuevas visiones y perspectivas para estudiarle. Trabajos (o debiéramos decir, ciertas interpretaciones de sus trabajos) situados en la mirada de ejemplares personajes como Kierkegaard, Heidegger, Sartre, Freud y Lacan, quienes formaran parte de la legión de figuras intelectuales que más se preocuparan por su comprensión y maneras de entenderlo para intervenirlo. Por ejemplo, Sören Kierkegaard, desde la teología, o sea desde un ámbito religioso; Heidegger, partiendo de su metafísica instigadora del movimiento existencialista; Sartre, conjugado a los anteriores, estructurando lo que sería consolidado y definido como la filosofía (o anti-filosofía) del existencialismo; y Freud y Lacan, partiendo de las interesantes investigaciones orientadas en el campo de la teoría y la práctica psicoanalítica.

En segundo lugar, y una vez obtenida una conceptualización satisfactoria para nuestra dirección investigativa, pretendemos tomar las riendas de dicho concepto para tratar de anudarlo a desarrollar una trama por medio de la cual pueda darse cuenta sobre la relación que la angustia guarda con el *lenguaje*. Puesto que, se cierne en hipótesis la idea de que, acaso, sea en esta relación de la angustia con el lenguaje donde puedan observarse determinados procesos de lo *inconsciente* que darían pauta a la formación de algún tipo de comportamiento del hombre angustiado en su inserción a un discurso y, a lo cual, nos proporcionaría bastante información el estudio de determinados planteamientos del conocimiento psicoanalítico. Además de servir como punto de apoyo para, posteriormente,

enfocarnos a hacer derivar en la argumentación de la posible consideración de la escritura literaria como lugar en donde puede el fenómeno de la angustia, lo que se diría, *apalabrarse*.

Bien, por último, se busca en nuestra investigación plasmar una estructuración argumentativa que fundamente cómo entender y considerar esa relación de la angustia con el lenguaje, pero llevada a terrenos cada vez más específicos, solares que hemos considerado por su maravillosidad, y extraordinaria actividad, en lo que viene a ser el acto artístico; aunque, más puntualmente señalándolo, en el acto artístico de la escritura literaria. Pero, ¿por qué la literatura?, nada más, y nada menos, porque (y en ello se sostiene la idea principal del trabajo) es en la escritura literaria donde creemos poder alcanzar a observar y expresar la relación que de la angustia con el lenguaje en general surgiría de forma plasmada en la página, como un acto que el psicoanálisis denomina como *significante*, o sea como acto mediante el cual se lograría un *apalabramiento* de lo inconsciente resguardado en el nexo de la experiencia de la angustia y el lenguaje.

Y, a manera de complemento, también para lograr la consolidación de lo que será la súbita reflexión de lo estipulado en el marco teórico a través de una breve revisión de un ejemplar de los más grandes clásicos de la literatura moderna: *El lobo estepario*, de Herman Hesse. Pues, hemos de declarar que en el contenido temático de éste, intuimos la posibilidad de hacer encajar algo de lo revisado y analizado en la fundamentación de la relación de la angustia con la escritura literaria; llegando a esto, por supuesto, mediante determinadas reflexiones que pudieran hacerse a partir del desprendimiento de algunos de los pasajes más representativos de la obra en general.

Siendo así, demos paso al desarrollo de la investigación, no sin antes mencionar que la idea principal del presente estudio se halla sujeta a un marco bastante recargado en el ámbito de la subjetividad, en el campo de investigación de los fenómenos pertenecientes a lo subjetivo, razón por la cual será necesario ir

abarcándolo subjetivamente; pero que, no por ello sería menos válido o menos interesante en otras áreas de la investigación científica, en el sentido de que quizás pudiera dar origen e impulso a algunas aportaciones sobre posteriores investigaciones que se interesaran en abordar la misma temática de estudio. Será, a fin de cuentas, una travesía, un recorrido por los abismados laberintos de la psique humana, o como el mismo Hesse, lo expresara en su obra: “Estas anotaciones _ y es lo mismo si tienen por base mucho o poco de acontecimientos reales_ son una tentativa para vencer la gran enfermedad de la época, no utilizando medios directos ni atenuantes, sino buscando hacer de la misma enfermedad el objeto de la exposición. Significan textualmente, un viaje por el infierno, un viaje a veces lleno de angustia, otras animoso, traspasando el caos de un mundo psíquico en tinieblas, iniciando con la voluntad de cruzar el infierno, mirar de frente al caos, resistir hasta el final el mal.”

1. LA ANGUSTIA: *EL GRITO DE LA DESESPERACIÓN...*

*"Temo el gran grito que atraviesa la naturaleza...
es el grito de la desesperación."*

Eduard Munch.

1.1. Consideraciones teóricas sobre el concepto de la angustia: *El infierno tiene tantos nombres...*

1.1.1. La definición de la angustia.

Desde el origen, desde el parto universal que arrojó al mundo los pedazos de carne y sangre que montarían su nombramiento de ser sobre la denominación de "humanidad", el hombre se ha encontrado siempre suspendido entre las oscuras latencias de una herida que, por pesimista que se escuche, llevará como condena y condición de trascendencia de su propia existencia hasta el último confín. Investido de un laberíntico pergamino, conformador topográfico de su psique, es decir, de su mundo interno (y el cual le cuesta trabajo controlar y predecir) tiene que vérselas, al mismo tiempo, con la irrupción a su alrededor de un mundo externo, de un muralla cargada como con toneladas de plomo, a la cual reconocerá no sin incertidumbre e intranquilidad, como realidad. Pareciera que el oráculo, a sabiendas de lo venidero para su mancebo, insistiera en lanzarlo a las profundidades de un oscuro y frío pozo, sin más bendición que las marcas de la confusión y el dolor; y que esto funcionara como el distintivo de distanciamiento entre sus posibilidades ontológicas y las de cualquier otro ser perteneciente al reino animal. Pues, se echa de ver que una de las características sobresalientes de estos seres, la afectación de la tendencia a mantenerse en alguno de los denominados estados afectivos u emocionales, tales como lo son el amor, el odio, la alegría o la tristeza, son y han sido, peculiarmente, más proclives a tomar diferentes matices y formas de reacción en los hombres, que cualquiera de sus demás compañeros ramificadores del árbol de la vida. Y, precisamente, entrelazada a cada una de estas manifestaciones referidas, existe una que cobra vital importancia, que acecha con ambigüedad e ironía el desarrollo del ser, pues, o le influye como impulso a la acción evolutiva de aventajamiento y crecimiento

individual (o, de especie), o, en su defecto, puede conducirlo trágicamente al patíbulo de su propio aniquilamiento. Ese estado experimentado como tensión sufrida de esencial indeterminación, como hundimiento en la marea de un abismo esculpido a vértigos de laberinto de posibles e imposibles, y que nuestra siempre inquieta necesidad de clasificación de todo se ha facultado con el poder de denominarle de alguna manera, es la que reconoceremos para su estudio en adelante con el nombre de *la angustia*.

Poco antes de comenzar a trabajar la definición de este fenómeno psicosocial que es la angustia, será necesario recalcar que por su misma complejidad epistemológica y su gran amplitud temática, tendremos que reparar en analizar lo más brevemente posible diversas cuestiones como lo son los distintos tipos de definición o conceptualización que se le ha dado en diferentes campos de estudio, el seguimiento socio-histórico que se ha tenido con respecto a ella desde las más remotas épocas hasta nuestros días; y, además, la inclinación por la extracción de elementos que puedan ayudarnos a estructurar, en cierta unidad, los aspectos más importantes que orienten la presente investigación en una mejor comprensión del fenómeno.

Bien, la angustia, el trance maldito que el hombre ha cargado desde la antigüedad hasta nuestros días y que, quizás, irá arrastrando hasta que se escuche el tocar de las trompetas y la ejecución del póstumo juicio anunciando el gran final, es un fenómeno que, constantemente, ha permanecido bajo la lente del microscopio del conocimiento *homosapiensal*. Pensando en la experiencia del antecesor *hombre de las cavernas* se podría evocar la imagen de los primeros indicios del desasosiego o inquietud al contemplar los primeros desastres naturales que conllevaban a sus consecuentes catástrofes en el medio y en la mente de éste; aunado este hecho, a la observación del mismo hombre significando el sentido del suceso en una explicación mítico-religiosa, es decir, dando explicaciones que tenían su causalidad en superpotencias no terrenales. Por otro lado, examinando el contexto del mundo moderno y posmoderno, sería pertinente hablar de una

angustia existencial derivada de las condiciones sociopolíticas, económicas, culturales e individuales en que se halla enjaulada la cotidianidad de la vida maquinaria y computarizada en detrimento de la espiritual. Pero, de alguna u otra forma es interesante comprobar lo que Ramón Xirau, en un simposio llevado a cabo por la Academia Nacional de Medicina y la Asociación Psiquiátrica Mexicana, declara, al exponer: “Sería posible trazar el origen de la angustia _finitud del hombre y lejanía de dios_ en los padres de la Iglesia y especialmente en San Agustín, tan buscador de Dios y tan alejado de él en sus momentos de mayor desasosiego. Sin embargo, el tema de la angustia es moderno. Se encuentra en la obra de Schelling y Hamman y, en general de los románticos alemanes y no es ajena a pesar de las críticas que Kierkegaard le dirige, a la filosofía de Hegel.”¹ Lo que quiere decir, entonces, que el estudio del fenómeno de la angustia hace sincronía con el trazo de un desarrollo cronológico que va desde la antigüedad hasta la era moderna, y que, siendo así, retrata las variadas miradas por medio de las cuales se le ha tratado de dar cuenta.

Justamente, a través de lo mencionado con anterioridad, se podría concluir que la angustia ha estado siempre presente en el acontecer humano, sin embargo, será necesario analizar los diversos y más representativos enfoques establecidos para la concepción de aquella. Comencemos por revisar lo que se dice que es la angustia desde una perspectiva, digamos, enciclopédica de la psicología. De acuerdo al diccionario de psicología de Arnold, Hans-Jürgen y Meili, la angustia se define de la siguiente manera: “Igual que el original latino (*anxietas*), este término de ordinario connota una experiencia de diversos grados de incertidumbre, agitación y pavor. El uso latino incluía una sugerencia de estrangulación que a veces está implícita en la connotación actual. Se introdujo este término cuando Freud (1894) describió la neurosis de A. {angustia} como síndrome diferente de la neurastenia; pero su aceptación no se hizo general hasta pasados cuarenta años. May (1950) ha hecho notar que, aparte de las publicaciones de autores

¹ Juan Ramón de La Fuente y cols. *Angustia*. Un simposio presentado por la Academia Nacional de Medicina y la Asociación Psiquiátrica Mexicana. Impresiones Modernas. México. 1971. Pág. 9.

psicoanalistas, la A. {angustia} no entró en el elenco de los índices de las obras psicológicas antes de 1930.”² De acuerdo con esto, la angustia se entendería como un estado sentido de ahogo y desesperación; es decir como una perturbación de la función normal fisiológica y psicológica. Estaríamos de acuerdo en aceptar que, efectivamente, esas son reacciones comunes al estado angustioso, pero creemos que, por estas mismas características, el término podría ser confundido o asimilado como un sinónimo compartido con otro que regularmente suele emparentársele, el de la *ansiedad*. Por esta razón, será menester que a continuación se sepa algo sobre la importancia de discernir entre ambos términos y llegar a una especificación de qué es cada cual.

Es indispensable dividir el significado de cada uno de los términos para saber reconocer un estado, u otro, a pesar de que compartan ciertas características homologadas; además de que es un punto de apoyo para no caer en ambigüedades que pudieran enturbiar el sentido de lo que se va continuar estudiando posteriormente. Por ejemplo, Alberto Tallaferro recalca la importancia de discernir entre las dos definiciones, señalando: “Desde el punto de vista clínico es útil diferenciar la angustia de la ansiedad. Es necesario hacer esta diferenciación ya que en la psicología de los últimos tiempos se usa indiscriminadamente la designación angustia o ansiedad, hecho que en gran parte se debe a que la palabra alemana “Angst” es un vocablo de significación mucho más amplia que la de la acepción genérica del término angustia.”³ Esto nos pone a pensar en cuantas veces no se han desarrollado tratamientos médicos o psicológicos que en lugar de tratar la angustia estén tratando una ansiedad, y viceversa. Pero, lo más importante es que se estaría manifestando una confusión epistemológica que impide la adecuada concepción de cada una; es decir, teórica y prácticamente, se estaría llevando a cabo una trasposición de significados que a su vez, llevaría a la dudosa procedencia de resultados cuando los hay: “positivos”. Algo interesante como para desarrollar en alguna investigación alterna, más, por lo

² Arnold, W.; Hans-Jürgen, E. y Meili, R. *Diccionario de Psicología*. Madrid. Ediciones Rioduero. 1979. Pág. 77.

³ Alberto Tallaferro. *Curso básico de psicoanálisis*. México. Paidós. 2002. Pág. 209.

pronto, tendremos que limitarnos a plantear y examinar algunas definiciones de ansiedad para luego compararlas y encontrarles los elementos que abran paso a la concepción de la angustia.

Por ejemplo, en la página electrónica de www.psycoweb.roche.com.ar; en un estudio realizado sobre el tema, se hacen ver las diferencias que hay que tomar en cuenta para entender lo que es la ansiedad y lo que es la angustia. Se dice:

“Las palabras angustia y ansiedad, si bien serán empleadas aquí como sinónimos, tienen sutiles diferencias en cuanto a su significado y a su origen. El término *ansiedad*, proviene del latín "anxietas", congoja o aflicción. Consiste en un estado de malestar psicofísico caracterizado por una sensación de inquietud, intranquilidad, inseguridad o desosiego ante lo que se vivencia como una amenaza inminente y de causa indefinida. La diferencia básica entre la ansiedad normal y la patológica, es que ésta última se basa en una valoración irreal o distorsionada de la amenaza. Cuando la ansiedad es muy severa y aguda, puede llegar a paralizar al individuo, transformándose en pánico.

Angustia, así como "angor", "angina", provienen de una misma raíz griega o latina, y significan constricción, sofocación, estrechez u opresión, y se refieren indudablemente a la sensación de opresión precordial y epigástrica con desasosiego que la caracterizan. La angustia es una manifestación emocional caracterizada por un temor a lo desconocido o a lo amenazante. Este temor se contrapone al miedo, que es un temor a algo concreto y definido (objeto o situación). Según su origen, la angustia puede presentarse de diferentes maneras. Existe una angustia que puede ser considerada normal, pues aparece frente a diversos estímulos estresantes, que implican una amenaza real e imponen un desafío. Si, por el contrario, la valoración de una amenaza es errónea o distorsionada o el estímulo es imaginario, se genera una angustia que tiende a persistir, transformándose en anómalo-patológica. Es decir que, la angustia normal se basa en preocupaciones presentes o del futuro inmediato y desaparece al resolver los problemas. La angustia patológica, antes llamada neurótica, es desmedida y persistente, planeando un futuro incierto o amenazante y va restringiendo la autonomía y desarrollo personal de quien la sufre.”⁴

Según lo anterior, las diferencias básicas vienen desde la raíz etimológica; sin embargo, también se podría hallar algo en la caracterización de cada una de ellas. Por un lado se observa que en la anterior definición del diccionario aparece la raíz *anxietas*, de la cual se dice que deriva la angustia, pero, en esta definición se dice que deriva a la ansiedad. Por otra parte, se dice que la ansiedad, se manifiesta como un estado de malestar *psicofísico*, esto es el padecimiento de trastornos en el funcionamiento normal y adaptativo del organismo o del comportamiento (inquietud, desasosiego, sensación de asfixia). Y, por otra parte, que la angustia se presenta como una manifestación *emocional* de intenso temor ante la amenaza

⁴ En red: www.psycoweb.roche.com.ar

de algo desconocido o indefinible, y es experimentada como un cuadro sintomático de constricciones orgánicas (asfixia, malestar gástrico, etc.).

Ambas definiciones continúan sugiriendo una ambigüedad, pues no terminan de especificar qué características fisiológicas y psicológicas son las que hay que tomar en cuenta para diferenciarlas. A la ansiedad le asignan respuestas psicológicas como el desasosiego y la inquietud ante una causa indefinida, pero no hablan específicamente de las fisiológicas (con excepción de la sensación de asfixia). Con la angustia se refieren a las reacciones fisiológicas y únicamente dan como respuesta psicológica el temor a lo desconocido. Diríamos que entre las dos definiciones tratan de pasarse la evidencia del crimen para que a uno lo culpen y a otro le otorguen el perdón. Pareciera que, aún planteando la definición de cada una de ellas, no se ha logrado encontrar un punto clave sobre el cual separar la connotación de cada una. Sin embargo, lo peculiar e interesante de estas definiciones es que las dos se atienen a la disposición de un elemento concomitante: la presencia, del factor perturbador como algo que no se puede definir ni por sus causas, ni por su forma, ni por su contenido; es decir, la presencia de la amenaza de algo indefinible o desconocido. Esto podría hacernos bajar la guardia y desistir del intento de aclarar la definición de la angustia, diferenciándola de lo que es la ansiedad; pero, partiendo del elemento en común que las dos mantienen, y con el fin de continuar con el presente estudio, vamos a dedicar un breve esbozo que nos hable sobre las aportaciones de fundamentación teórica que diferentes campos de estudio han planteado para conceptualizarla; tratando al mismo tiempo, de mantener fija la atención en el momento en que determinado elemento nos conduzca al hallazgo y justificación del discernimiento de términos que tanto se ha enfatizado.

1.1.2. La angustia y su conceptualización desde diferentes campos de conocimiento.

Los fatuos ardores del ansia de conocimiento y explicación por parte de la ciencia la filosofía y otros campos de comprensión de lo humano sobre los fenómenos que afectan en su vida, se han visto continuamente reflejados a través de los rastros que ha ido dejando el desenvolvimiento del hilo histórico, con no poco elenco de agentes indagatorios y prescriptivos. Biología, Medicina, Fisiología, Filosofía, Sociología, Psicología, figuran entre las disciplinas que han exaltado con mayor ahínco sus curiosidades investigativas sobre temas que se inclinan por situar al hombre y a sus relaciones con el mundo como centro de atención epistemológico. Del tal modo que, actualmente, vemos cómo algo llamado multidisciplinaredad hace interactuar diferentes ramas del conocimiento (cada una con sus respectivos métodos y formas de interpretación) para llegar al intercambio de información y perspectivas a la hora de tratar ciertos problemas y proponer determinadas maneras de solucionarlos.

Muchos son los problemas o los fenómenos que en nuestros tiempos tiene que enfrentar el hombre para seguir manteniendo la huella de su supervivencia y su persistente evolución. Hemos sido arrojados al mundo como un perro sin hueso y andamos en busca de llenar el teatro vacío de la existencia a como de lugar. Por lo que, desde asuntos que tienen que ver con su desenvolvimiento en un ámbito más social, hasta los que son de carácter más individual, no dejan de existir razones para las cuales hay que estar preparados sabiendo cómo actúan los fenómenos que ciñen nuestra estancia en este instante y buscando alternativas adecuadas para su digna confrontación.

Precisamente, *la angustia*, es uno de entre esos tantos fenómenos que han estado presentes a lo largo del devenir que el antropoide originario ha visto pasar por su trayecto hasta el sapiensal actual. Observada, explicada y tratada desde diferentes campos del conocimiento, antaño de forma separada, en nuestra era,

abarcada desde una multidisciplina debido a su alto grado de amplitud y complejidad temática, ha venido a erigirse como importantísima materia de estudio que no puede dejarse a expensas del olvido. Por lo tanto, a continuación desarrollaremos un análisis que nos deje algo en comprensión del problema para luego tratar de vincularlo al estudio y el planteamiento de otro fenómeno que formulará el sentido argumentativo de este trabajo.

Comenzaremos por señalar que, líneas atrás, ya se había hecho referencia a la posibilidad de puntualizar el origen del estudio y la conceptualización del fenómeno de la angustia en la más remota antigüedad. Se mencionó algo acerca de poder remontarse hasta la época primitiva para observar los primeros indicios de las explicaciones o el significado que se le otorgaba al fenómeno en cuestión; el momento histórico en el que se deduce que el hombre primigenio era un gran angustiado y que basaba dicha experiencia en acotaciones orientadas a pensar en la influencia de algo sobrenatural que rebasaba sus capacidades y que sólo podía ser confrontado mediante el uso práctico de los extravagantes instrumentos de la magia. Germán Somolinos D'Ardois, sustenta esta misma idea mencionando: "El hombre primitivo, cuando es pensante, es un angustiado nato... cualquiera que sea su situación geográfica o su estrato cultural, tropieza a su alrededor con infinitos hechos y situaciones inexplicables, contra los cuales no puede actuar, que escapan a sus posibilidades de interpretación y cuya presencia le hace presentir otras fuerzas superiores de las cuales es juguete involuntario... La magia, en todas sus extensísimas y múltiples variedades no representa otra cosa más que la lucha contra esa angustia ancestral de la humanidad"⁵

Tomando en cuenta esto se puede argumentar que por aquellos días sin nombre la angustia no era, exactamente, lo que pudiera decirse conceptualizada, sino que, más bien, sólo se limitaba a ser considerada mediante su experiencia como una respuesta ante el influjo de las flagelaciones que determinadas fuerzas sobrenaturales hacían atentar sobre las precarias condiciones de indefensión en

⁵ Juan Ramón de la Fuente y cols. *Op., cit.* Pág. 16.

las que se hallaba inmerso nuestro rústico habitante de las cavernas. Pues, al no contar aún con la estructuración de un mapa mental que le hiciera deducir objetivamente las causas inmediatamente naturales de las cuales se derivaban aquellos acontecimientos, y a falta de procedimientos exhaustivos que le indicaran las variables halladas en el entorno que pudieran considerarse como influyentes en la explicación de lo que le hacía reaccionar con angustia, se inclinaba su pensamiento a atribuir a la omnipresencia de seres, entes o superpotencias con poderes extraordinarios, que hostilmente actuaban de mala fe sobre su vulnerable persona, el origen de sus calamidades. De manera que, al mismo tiempo, surge un preámbulo a la idea de lo que posteriormente se estigmatizaría con el sello del *mal*; el poder y la fuerza, ejecutados por presencias extraterrenas, para hacer repelar por medio de malas jugadas al ingenuo rostro de los hombres. Quedándole entonces, como único escudamiento, el recurso de la creencia en la práctica de la magia, un medio de invocación de otras fuerzas con poderes similares a aquella presencia maligna y capaces de contrarrestar, por este medio, las situaciones de desamparo a las que se veía sometido por el mal circundante. Situación que perdurará por largos años como característico de las culturas más antiguas.

Al paso del tiempo, el recurso de la magia es trasplantado hacia otro ámbito; motivo sobre el cual se da el surgimiento de la religión. Desde el desarrollo de la cultura occidental hasta el de las lejanas regiones del Oriente, el investimiento de poder que se le otorgaba a práctica de la magia es trasladado o entremezclado a la creencia y la fe en la existencia de seres superiores que poseían la fuerza suficiente y necesaria para repeler las fuerzas ejercidas por aquellas potencialidades malignas. Los dioses del Olimpo, griegos, al igual que los gobernantes divinos de otras civilizaciones como Egipto, Mesopotamia, La India, China y Roma, rasgan el velo universal para intervenir en la creación y cosmología de los habitantes del más acá. Distintas versiones sobre el origen de la creación, y los respectivos personajes que en ellas interactúan, se repliegan en las correspondientes formaciones culturales de los pueblos que terminan por cifrarse en la divulgación colectiva del mito. Pero no es sino hasta el levantamiento de la

Iglesia cristiana, con su monoteísmo plasmado en el estandarte de la cruz y a través de la épica de la empresa de las cruzadas, que surge la casi unificación de la mitad del mundo por causa de la misma fe.

Así es, una vez irrumpiendo el dominio cristiano por sobre casi toda la piel de Gea, es que la creencia en una sola fe hace que el pensamiento humano se enfoque, en casi todas las áreas de su desarrollo, sobre la base de un solo mito y significación de la estancia en este mundo. La creación y el sentido de la existencia humana, de acuerdo a la argumentación de este hábito religioso, se sostienen a través de la creencia justificada en el relato mítico de aquel primigenio ser moldeado por las divinas y omnipotentes manos del Dios del todo: el hombre originario, *Adán*. Pasaje mítico-religioso, el de *Adán*, que consolida la idea de la existencia del mal y, es representada por medio de la consumación del *pecado*, la desobediencia o el rompimiento con la orden sagrada impuesta por el Dios a su hijo. Pero bien, podría uno cuestionarse, ¿qué relación puede establecerse entre la historia de *Adán* y el *pecado*, con nuestra temática central del momento que era la angustia? Pues parece que bastante, según la fundamentación que uno de los teólogos europeos más controvertidos del siglo XIX proponía. Sören Kierkegaard (1813-1855), es éste histórico personaje que en alguna de sus complicadas obras propuso un interesante vínculo entre el mito adámico y la concepción que pudiéramos denominar de *corte religioso* (aunque por una parte, filosófico) para la angustia. Tallaferro, dice al respecto que: “Kierkegaard, por ejemplo, dice que *la angustia es el descubrimiento de una posibilidad inaudita: la de poder decidir libremente nuestra vida entre lo ético y lo estético, entre el pecado y la virtud. Es un vértigo de la libertad.*”⁶

Sinteticemos un tanto la secuencia del mito para comprender el planteamiento de Kierkegaard posteriormente. Según se relata en el Génesis, en el origen todo era vacío y tiniebla, y de la ocurrencia del Dios, se crearon luz y oscuridad, cielo y océanos, la tierra, plantas y bestias, terminando por el moldeamiento arcilloso del

⁶ Alberto Tallaferro. *Op., cit.* Pág. 218.

primer morador semejante a la imagen del creador: Adán fue puesto en el jardín del Edén, junto a su congénere, Eva, a disfrute de las más exquisitas bellezas y la más profunda tranquilidad en ocio; sin embargo, fueron ambos advertidos de no probar el fruto que emanaba del árbol del conocimiento, es decir, el árbol de la vida. Sin embargo, Eva, siendo tentada por el discurso de la serpiente, considerada como la mutación que tomó el demonio (el mal), desobedeció la orden divina y tomó fruto y comió, ofreciendo a Adán también probar de él para su próxima perdición. Como lo plantea Sánchez Dragó: “Así que Elohim ha dicho: “No debéis comer del ningún árbol del vergel”? >> Y respondió la mujer a la serpiente: <<Podemos comer del fruto de los árboles del vergel; pero respecto del árbol que está en medio del vergel, Elohim ha dicho: “No comáis de él ni lo toquéis, para que no muráis.”>> La serpiente dijo a la mujer: << No moriréis desde luego; es que Elohim sabe que en cuanto comáis de él se abrirán vuestros ojos y os haréis como dioses, conocedores del bien y el mal. >>”⁷ Luego, descubiertos por su creador, fueron castigados con la pena de ser arrojados a este mundo a tener que ganarse la vida por medio del sufrimiento y el trabajo, y dejar a su descendencia la misma deuda hasta que el Dios decidiera que quedara saldada la cuenta. El mismo autor citado, líneas adelante, continua: “A la mujer dijo: <<Multiplicaré en sobre manera los sufrimientos de tu gravidez y con sufrimientos parirás hijos, y te sentirás atraída por tu marido pero él te dominará. >> Y al hombre dijo: <<Por haber escuchado la voz de tu mujer y porque comiste del árbol acerca del cual te había dado ordenes diciendo: “¡No comerás de él!”, maldito sea el suelo por tu causa; con fatiga te alimentarás de él todos los días de tu vida. Espinos y abrojos te germinará y comerás la hierba del campo. Con el sudor de tu rostro comerás pan, hasta que tornes al suelo, ya que de él fuiste tomado: eres polvo y al polvo volverás.”⁸

Para Kierkegaard, la angustia tenía que conceptualizarse como la experiencia subjetiva de la humanidad que recalca la herencia del pecado (desobediencia

⁷ Fernando Sánchez D. *El libro del Génesis*. España. Ediciones de bolsillo. 1998. Pág. 42.

⁸ *Ibid.* Pág. 43.

de la orden divina) cometido por su ancestro mítico Adán; pero, esencialmente pone de manifiesto la condición de libertad a la que se halla expuesta la estirpe descendiente que habita en este mundo como hombre. A eso es a lo que se refiere cuando expresa que la angustia es el vértigo de la libertad. Siendo que el elemento significativo, surgido de la situación de elección entre probar el fruto prohibido o esperar hasta la ocasión de su permisividad, es el de la angustia; es decir, el vértigo de la libertad del hombre-adámico. Lo que hace pensar que, la angustia, desde la perspectiva de Kierkegaard, es conceptualizada como la experiencia del estar frente al abanico de las posibilidades de ser, o santo, o pecador, de tener la libertad de elegir, pero siempre a costa atravesar por los umbrales de la también posible desesperación. Pues, la angustia que Adán sufrió por tener que elegir entre el bien y el mal, es proporcionalmente trasposicionada a la que tiene que sufrir el ser humano en su onticidad, la que tampoco escapa a la necesidad de la elección, al uso en pos de la voluntad que orienta el cauce de su libertad. Ramón Xirau, en el mismo simposio citado anteriormente, trata de explicar el fundamento Kierkegaardiano, exponiendo lo siguiente: “¿Por qué se ocupa Kierkegaard de la angustia? Lo ha dicho él mismo: porque la angustia está atada al pecado y una explicación de la angustia permitiría explicar el pecado o, por lo menos, entrever el sentido del pecado.”⁹ En fin, lo que se quiere dar a entender es que la argumentación del filósofo danés por explicar el sentido del pecado le llevó a pensar, en un primer grado, en el sentido que tiene la angustia.

Situando, de esta manera, a la angustia como la significación de la experiencia del pecado originario y la presente vertiginosa experiencia de necesidad y atrapamiento en la necesidad de elección, del ser libres, exploremos lo agregado por Xirau, cuando continúa: “El pecado, que es individual, se diferencia de la culpa que Kierkegaard concibe como específica. Pero si el pecado es *individual*, y por lo tanto no es objeto de ciencia, el pecado es también *positivo* en cuanto muestra el no-ser de nuestro ser, en cuanto muestra la mella y la ausencia que también nos constituyen. ¿Qué nos habla del pecado?, ¿qué experiencia específica lo revela?

⁹ Juan Ramón de la Fuente y cols. *Op., cit.* Pág. 11.

La experiencia, en efecto, de la angustia. ¹⁰ La angustia se enlaza como evidencia del crimen en este caso; es decir, que, quizá, por su condición de desasosiego revela lo ocultado y vivido internamente como culpa, el no-ser que llegó a ser de otro modo, en determinado instante, el ser en vías de desarrollo. El ser de Adán, tuvo menester que elegir entre ser obediente o ser desobediente, antes de cometer el acto criminal del hurto del fruto que le ha habido sido prohibido. Claro, la elección le costó el arrojamiento al mundo, lejos del maravilloso vergel paradisiaco y la eterna tranquilidad, pero de una u otra manera, él lo eligió, abrió el abanico de sus posibilidades, sintiendo angustia por lo que pudiera ocurrir después, haciendo uso de la libertad y conociendo la distinción entre el bien y el mal. Podríamos decir que a Adán se le presentó un horizonte escindido en el cual, ingenuamente, tuvo que contemplar las posibilidades que tenía su *ser*, eligió, no sin angustia, una de ellas y se hizo *libre de ser*, se hizo humanamente pecador, se hizo un angustiado multiplicado, aunque, de ahí en más: libre.

Ahora bien, como dato interesante, se observa que en cuanto al hombre arrojado a este mundo, el mismo vértigo que se le presenta entre las posibilidades de elegir; o lo ético, o lo estético, o el pecado, o la virtud, ocurre algo característico al hombre terreno. Detengámonos, para saber de qué se trata, en lo que Xirau dice: “En nuestra vida cotidiana tendemos a rechazar y reprimir la angustia; nos convertimos entonces en *Plebs*, en vulgo, en máscara de nosotros mismos. Pero si queremos ser auténticos tendremos que caer en cuenta de que lo demoníaco está en todos los hombres. Kierkegaard, como San Agustín, piensa que llegaremos al Bien después de haber pasado por el mal. La angustia, que nos conduce a nuestras posibilidades más terribles _experimentar el mal y querer el mal_ nos conduce también, por decisión libre y subjetiva a más allá del mal, hacia la sabiduría.”¹¹ Aquí, otra cara de la *humanita* moneda de las posibilidades. Se suele saber y experimentar en carne propia, la evitación del sentimiento de la desesperación, de la angustia, como producto de la necesidad de elección y

¹⁰ Juan Ramón de la Fuente y cols. *Op., cit.* Pág. 10.

¹¹ *Ibid.* Pág. 11.

compromiso con lo elegido. Para Kierkegaard, una vez sofocada la angustia por el ser en vías de ser, se ahoga la libertad de elección, y con ello se estanca él mismo en un *enmascaramiento*, en un sometimiento a la vulgar decisión de elección de la amorfa masa que, hipócritamente, simula la práctica del bien; lo cual sólo podría tomar el camino para ser revelado, a través del conocimiento del mal, de la quizás paradójica práctica del pecado. Hay una lucha entre la inclinación ética y la estética (esto, considerando los caracteres de los términos que denotarían una idea religiosa); pero, en cualquiera de las dos permanece la idea de llegar al conocimiento, o sea, a la autenticidad. Existe, según esta idea una esperanza después de las trincheras de la desesperación. Quizás, hasta cabría decir, que religiosamente, se trataría de una manera de acercarse a Dios. Sin embargo, para darle al ser su grado de autenticidad (la elevación que se codea con la del bien en un nivel más trascendente), es necesario, de acuerdo a la perspectiva sugerida, primero arrancarse la máscara de la supuesta y banal bondad, hacer el mal y querer el mal, llevarse el cuerpo y el alma a los límites de las posibilidades que el ser tiene de ser. Conocer, ser auténtico y llegar a ser, se convierten así, en puntos cardinales que están expuestos, en todas las direcciones, al ejecutamiento del pecado, del mal, y por lo tanto, al sentimiento de la angustia como revelación empírica y condicional de tal proceso.

En fin, a partir del trasfondo que se ha ido clarificando a través del análisis que hasta ahora hemos desenvuelto, podríamos hablar de un primer momento histórico y conceptual de la angustia, en el que el fenómeno es comprendido, en un principio, como reacción psicológica por las precarias situaciones de indefensión en que se hallaba el ser primitivo y su recurrencia a la práctica de la magia como medio de confrontación; mientras que, en un segundo momento, tomando como base la ideología del cristianismo, se define al fenómeno como una experiencia subjetiva que tiene que ver con otros términos o fenómenos como lo son la libertad y el pecado. Pero bueno, esta última forma de concebir la angustia no fue, afortunadamente, y a pesar de haber reinado el pensamiento religioso durante largos siglos el acontecer del mundo, tan dictatorial como se hubiera uno podido imaginar. Mediante la irrupción de la era moderna, y, como consecuencia,

del pensamiento moderno, las formas de concebir lo que sucedía en el mundo cambiaron radicalmente; las tendencias de muchas de las ramas del conocimiento se desligaban ya del seno divinizado, fuente de toda explicación, para ir a refugiarse en el estricto e innovador aposento de la ciencia. Incluso la Filosofía, en búsqueda de un panorama más objetivo, trata de sacudirse las boronas de metafísica para vestirse con los telares del racionalización y el empirismo; alcanzando con posterioridad a cambiarse con el del positivismo lógico. En esta época encaja, perfectamente, el concepto que el pionero mayor del psicoanálisis estableció en su estudio de la angustia. Sólo que, debido a la gran relevancia y a la orientación que tuvieron sus conclusiones teóricas, hemos decidido pausar su análisis para un próximo y especial apartado.

De manera que, dando un crítico salto sobre el cronograma de la historia, vamos ahora a dar revisión a dos de las más interesantes y sobresalientes concepciones que, precisamente, dos de los máximos representantes del pensamiento posmoderno, Martín Heidegger (1889-1976) y Jean Paul Sartre (1905-1980), establecieron en su momento con esa compleja filosofía teorizante de tratamiento del *ser* y la *existencia*, con respecto al fenómeno de la angustia. Retomando la ponencia de Xirau, en el simposio ya reconocido, nos introduciremos a entender lo estipulado por el ingenioso, aunque oscuro alemán, Heidegger; poniendo atención a lo declarado por el ponente:

“Hay en la obra de Heidegger, y especialmente en las dos obras que acabo de citar {¿*Qué es metafísica?* y *Ser y Tiempo*} una honda preocupación existencial que se cifra en una suerte de moderna meditación sobre la muerte. Es esta meditación sobre la muerte la que solemos querer negar cuando nos lanzamos al mundo de las *habladurías*, del disimulo, los rostros y las máscaras. Decimos: el otro se muere pero por lo pronto yo no. Sin embargo, aun cuando queramos enmascarar nuestra naturaleza mortal, esta se nos hace patente en cuanto somos auténticos con nosotros mismos: dirigido hacia el futuro el hombre, ser en el tiempo, es también y sobre todo ser-para-la-muerte. No hay en la obra de Heidegger la fe religiosa que había en la obra de Kierkegaard... Mientras somos y estamos en esta tierra sabemos que somos y estamos dirigidos a morir...”¹²

¹² Juan Ramón de la Fuente y cols. *Op., cit.* Pág. 12.

Contextualizando en primer lugar el pensamiento de Heidegger, podemos decir que su obra, quizás, esté cargada de un refinado *nihilismo*; pues, no es para menos que su publicación se haya dado en un período de latencia bélica, entre la primera y la segunda guerra mundial. Y tampoco es imprescindible, el hecho de saber que para Heidegger, como para su antecesor Nietzsche, pero en contraposición con Kierkegaard, *Dios está muerto*. Por tanto, los elementos de la hechicería, el chamanismo, el mal y el pecado como signos de la angustia que se manejaba en las más remotas concepciones mítico-religiosas son desplazados por un nuevo, trágico y nebuloso elemento, tan peculiar al hombre, como ineludible: la muerte. Ya no es la propensión al mal y al pecado, la distancia sembrada de espinas en el sendero para llegar al conocimiento o Dios, sino que ahora se cierne el problema en torno a esa condición y aparente finalidad óptica del ser, que nada, ni nadie, puede evitar con su terrorífico anuncio de última campanada en el péndulo de estancia en este mundo. La mortalidad del hombre, parece hacer de su existencia un constante torturamiento de espera de la última hora, o una vil insignificancia por la que nada valdría la pena luchar. Una vez lapidado Dios, y una vez arrojados (en sentido kierkegaardiano) nuestros cuerpos al mundo contracorriente del reloj, sólo hay un horizonte hacia el cual mirar, o mejor dicho, se da la proyección contemplativa en el tiempo del ser hacia su último fin en el tiempo, el de desaparecer de este mundo cruel. Como lo indica Heidegger, venimos y permanecemos en el mundo como ser-en-el-mundo que se va trasladando, como ser en el tiempo, hacia una finalidad; pero, la estancia es tan incalculablemente fugaz, que ni siquiera se puede determinar a ciencia exacta la duración de la estancia ni lo que espera después de ésta estancia, pues en el fondo no somos más que ser-para-la-muerte, polvo que en polvo se convertirá.

Pero, antes de ser abordados por una obscura melancolía y solemnidad, atendamos lo que se indica con respecto a este tratado del ser-para-la-muerte, relacionado con la concepción de la angustia. Evocando la obra, quizás la más importante de Heidegger, *Ser y tiempo*, como el sitio donde se halla documentada

su concepción acerca de la angustia, Ignacio Fernández de Terán, refiere algo al respecto:

“Al leer *Ser y Tiempo* podemos ver cómo el momento que reconocemos como angustia se origina de dos maneras. Heidegger viene a decir a grandes rasgos que la primera experiencia de la angustia tiene lugar cuando el sujeto se pone frente a sí y se reconoce en una temporalidad respecto de la cual ha de tomar partido, bien regresando a ella y hundiéndose en la publicidad, o bien por el contrario dando a su existencia el carácter propio del que es en el mundo en propiedad. Ambas formas suponen un tener que ser-en-el-mundo. Ahora bien, se da otra experiencia de la angustia, que es la que se origina en la presencia de sí como máximamente libre a la vez que contingente frente a la infinitud, en otras palabras, cuando el ser-en-el-mundo reconoce su ser en tanto que fugaz y contingente. Ahora bien, ¿por qué no hace distinción alguna Heidegger entre estas dos aparentes formas de angustia? La razón es porque la experiencia radica en la perspectiva de futuro, es decir, ser un segundo después de tenerse presente a sí. La angustiosa experiencia ante la obligación de tener que ser, he aquí donde radica la experiencia de la angustia.”¹³

De acuerdo con lo citado, se responde al concepto de la angustia como experiencia del ser humano ante la muerte, su ser-en-el-mundo y ser-para-la-muerte, pero en dos posibles vertientes. Ambas están interconectadas, principalmente, por que su perspectiva de proyección hacia un futuro evocan la necesidad de un *tener que ser*. Veamos; una primera experiencia de la angustia se nos muestra cuando se identifica el ser-en-el-mundo, el sujeto, en el despertar de conciencia que le susurra fríamente su condición de ser-para-la-muerte, cuando el hombre se reconoce como finito y mortal. De ello, se deriva angustia, pues al saberse de este modo, fugaz, puede llegar a comprender que su existencia no tiene ningún sentido, y tiene entonces que huir en busca de refugio en la *publicidad*, en el enajenante lugar en el que pueda olvidarse de su terrible descubrimiento; o, por otra parte, puede también reconocer con aceptación esta su condición y hacer lo posible por que su ser quede marcado, aunque sea como una estela de significación, antes de su desintegración en el futuro (inmediato o próximo). En cuanto a la segunda experiencia, señalado es que se da en el instante en que el sujeto contempla, a la manera en que lo habíamos visto en Kierkegaard, su libertad, es decir, cuando se sabe expuesto a la necesidad de elección de ser o no ser, para, al final, dar cuenta ante la muerte de lo que fue. Ambos momentos, se yuxtaponen al remarcar la angustia vivenciada ante la

¹³ Ignacio Fernández de Terán. *Tiempo, creación y angustia*. En red: www.filosofia.net

necesidad de un tener que ser; es decir que, el hombre, al darse cuenta de que algún día tendrá que hundirse en el vaho flotante de su réquiem, puede sentir el desasosiego, pero no tiene escapatoria ante las posibilidades que le imponen el tener que hacer algo consigo mismo para confrontar esa situación.

Entonces, la angustia de Heidegger se convierte en una angustia ante la posibilidad de la *nada*. Escuchemos lo expuesto por Xirau para entender esto: “¿Qué es para Heidegger la angustia? En una distinción que me parece de suma importancia para la psicología, Heidegger deslinda la angustia y el temor. El temor y el miedo nos revelan la presencia de algo y son formas de referirnos al mundo o a las personas: no es concebible que nuestro temor sea un temor de nada o que nuestro miedo sea un miedo acerca de nada. La angustia, en cambio, es angustia ante la nada. Escribe Heidegger: ... La angustia revela la nada... En la angustia estamos en suspenso... O, para decirlo más precisamente la angustia nos pone en suspenso porque hace que lo que es en su totalidad se nos escape. “¹⁴ Desde un punto de vista externo podríamos mencionar que la angustia que siente el ser es la *angustia ante la muerte*, pero, desde un enfoque que trate de rasgar hasta la esencia del asunto, podemos hallar que la angustia que se experimenta, según Heidegger, es la *angustia ante la nada*. Para hacer ver esto, el genio alemán, comienza por dividir la concepción de la angustia, de la del miedo; pues, no son para él hechos idénticos que puedan ser igualmente analizados y comprendidos. El miedo está directamente relacionado con un algo objetivo que lo provoca; se siente temor o miedo de algo. Mientras que, la angustia, está más bien vinculada a un sin objeto, tiene esa cualidad de poner al sujeto en suspenso, en espera de algo que no puede determinar y que no es ni más ni menos, que *la nada*. En el caso heideggeriano del ser-para-la-muerte se entiende, entonces, que la angustia se experimenta ante esa cualidad de la muerte en que no se puede definir el momento en que tocará, ni lo que hay, o lo que se puede esperar en ella. No hay medio de salvación, ni siquiera por la fe o la creencia en un ser supremo que diera consuelo después de la tempestad. Estamos condenados a vivir y morir, de forma

¹⁴ Juan Ramón de la Fuente y cols. *Op., cit.* Pág. 12.

irrevocable; pudiendo vivir mucho o poco tiempo, y pudiendo morir de forma natural o de una muerte trágica; y, siempre dirigido el hombre hacia la muerte, puede encontrar en aquello un sin sentido, pues se preguntará qué caso tiene vivir si al final no quedará nada de él y de lo que le espera en la muerte no puede advertir más que nada, ni Dios, ni un mundo nuevo y mejor, otra vida, ni nada.

Parece pues que para Heidegger, a diferencia de Kierkegaard, no hay esperanza alguna. El ser, por más que trate de disfrazarlo, está expuesto a la mortalidad, cosa que, encima de ese gran peso, todavía tiene que pagar con su inmolación al sentimiento de la angustia, un estado en el que el hombre se hunde intuyendo o calculando la exclusiva existencia de un vacío después de la vida, o sea, la espera exclusiva, en el otro lado, de la nada. Y la nada se convierte, de esta manera en el eje de la situación en que el hombre se ve atrapado por la angustia. Ramón Xirau, cita al mismo, diciendo: "No es otra que la experiencia de la nada que se revela en la angustia. A semejanza de Kierkegaard, Heidegger ve en la angustia una revelación de la nada que llevamos dentro. Pero a diferencia de Kierkegaard, la angustia de la que habla Heidegger no nos conduce necesariamente a la esperanza: nos hace ver, más bien, la seriedad trágica de esta vida."¹⁵ Tal vez por esa razón, sobre todo en nuestro tiempo, seamos observadores y partícipes de una agitación y vehemente velocidad que se quisiera resolver, adelantándose a los hechos, esa cuestión de lo que hay detrás del nublado velo de la muerte. Paradojas de la existencia; el ser humano, en su afán de resguardarse del final de su existencia, se inventa nuevas formas de desintegrarse, de dejar de existir para adentrarse en la comprobación de la existencia de la nada, imponiéndose guerras, adicciones, contagio de enfermedades, etc.

Por su parte, extrayendo ciertos planteamientos de los dos pensadores antes aludidos, pero dando un cierto viraje a sus ideas, Jean Paul Sartre, durante la entrevista que daría a luz la edición de *El existencialismo es un humanismo*, explica lo que en su filosofía (o antifilosofía) es entendido como angustia,

¹⁵ Juan Ramón de la Fuente y cols. *Op., cit.* Pág. 13.

mencionando: "Ante todo ¿qué se entiende por angustia? El existencialista suele declarar que el hombre es angustia. Esto significa que el hombre que se compromete y que se da cuenta que es no sólo es el que elige ser, sino también un legislador, que se elige al mismo tiempo a sí mismo y a la humanidad entera, no puede escapar al sentimiento de su total y profunda responsabilidad. Ciertamente hay muchos que no están angustiados; pero nosotros pretendemos que se enmascaran su propia angustia, que la huyen; en verdad muchos creen al obrar que sólo se comprometen a sí mismos, y cuando se les dice: pero ¿si todo el mundo procediera así? Se encogen de hombros y contestan: no todo el mundo procede así. Pero en verdad hay que preguntarse siempre: ¿qué sucediera si todo el mundo hiciera lo mismo?"¹⁶ Sartre coloca el concepto de la angustia en un plano descaradamente vivencial (más que religioso o filosófico) del ser humano, es decir, lo dota de una cruda *subjetividad*, al parafrasear: *el hombre es angustia*. No ya los designios de Dios, ni la muerte con su acecho de la nada, sino, él mismo, el hombre, es declarado objeto angustiado y provocador de angustia. Adentrémonos en la explicación de su sentencia.

En los planteamientos del existencialismo se declara que el hombre es lo que él hace de sí mismo, lo que significa que él es *responsable* de sus propios actos; si ha de elegir una cosa de entre el abanico de las posibilidades (en un sentido kierkegaardiano del bien y el mal), hacer justicia o corromper, seguir coherentemente sus valores o actuar según a conveniencia, amar u odiar, recaerán siempre las consecuencias en su misma persona. Sin embargo, se indica que esa elección, e inherentemente la responsabilidad de tomarla, también ha de extenderse hacia los dominios del prójimo; es decir, que tomando una elección y llevándola al acto, estamos al mismo tiempo anclando a otros y arrastrándolos hacia confortables bahías o a interminables naufragios. Si se inclinara uno por hacer el bien, se estaría como atrayendo a los demás a lo mismo y ellos siendo afectados, de alguna manera, por eso. Si se dedicara a hacer el mal, las mismas contingencias se abrirían para los que están alrededor. El ser humano, en general,

¹⁶ Jean Paul Sartre. *El existencialismo es un humanismo*. (1946). México. Quinto sol. 2005. Pág. 36.

aunque no lo quiera, es *responsable* de todo lo sucedido en cualquier tiempo y espacio que afecte al resto de quienes le acompañan en el ramaje de su especie.

Cuando se elige una u otra cosa para sí, no se puede dejar de estar eligiendo con su acción, para y con los demás. Y esto es lo que lo hace al hombre angustiarse y ser su angustia, pues ¿cómo saber que se elige lo correcto?, ¿cómo saber que lo elegido perdurará como lo correcto, si lo es?, ¿cómo saber si lo elegido correctamente para uno, es igual para en quienes recae tal elección?; éstos y otros cuestionamientos, son derivados de la situación de responsabilidad existencial en que estamos todos metidos, y son también reflejo de la invasión en el pensamiento del aguijón de la angustia, de la cual no hay escape alguno, mucho menos en el de su evitación por medios, por decirlo así, *sintéticos*.

De acuerdo con lo anterior, también parecería que el peso de la angustia sobre el ser humano tendría como fin el dejarlo mudo, paralizado ante lo ocurrente en las afueras del ventanal de su propia existencia; lo cual no es así. Atendamos a lo que Sartre dice cuando continúa: "No se trata aquí de una angustia que conduzca al quietismo, a la inacción. Se trata de una simple angustia que han tenido todos lo que tienen responsabilidades... Esto no les impide obrar; al contrario, es la condición misma de su acción; porque esto supone que enfrentan una pluralidad de posibilidades, y cuando eligen una se dan cuenta de que sólo tiene valor porque ha sido elegida. Y esta especie de angustia que es la que describe el existencialismo, veremos que se explica además por una responsabilidad directa frente a los otros hombres que compromete. No es una cortina que nos separa de la acción, sino que forma parte de la acción misma."¹⁷ A partir de esta idea, ya no se le dará a la angustia sólo ese tono de venenosidad mortal que tiene por único fin paralizar al individuo, sino que, adquiere una cierta ambivalencia al ser también declarada como un elemento impulsor de la actividad, como cierto brebaje revitalizador que empuja al hacer.

¹⁷ *Ibid.* Pág. 38.

Cuando a principios del capítulo se indicaba en la definición enciclopédica de la angustia que ésta tiene, por una parte, fines adaptativos, ya se estaba preludiando esa cualidad que tiene de invitar a la acción. Pues, vemos que la angustia, al bien tener reacciones fisiológicas, funge, desde un plano biológico o fisiológico, como un agente estimulante al enfrentamiento de la posibilidad del tal o cual amenaza. Pero, desde un plano subjetivo orientado por las ideas del existencialismo, vemos que la angustia actúa también como aquella situación de la existencia del ser humano que, precisamente, es la que lo pone a elegir y a actuar conforme a esa elección. Lo ata a un inevitable compromiso. De manera que, estando comprometidos, tenemos que actuar para evitar que la angustia termine en parálisis y, así, estamos implicados, cargando con la responsabilidad que responde por nuestra acción y por la acción que los demás lleven a cabo a partir de su propia angustia. Sin embargo, podría surgir la pregunta de la absurdidad sobre el valor que tendría entonces elegir, si al fin y al cabo, todo lo que se pretendiera y se consumara en acto no sería para uno mismo, ni sería premiado o castigado por nada, sino que sólo tendría su influencia sobre el prójimo. A lo que Sartre respondería que el mismísimo hecho de poder elegir, por propia cuenta y riesgo, sin que los demás (o un ente superpotente como Dios) lo determinen en el cómo, el cuando, o el por qué, es lo que recarga de valor a cualquier acción que se considere para llevar a la acción; ya que, siendo elegida por uno mismo, no siendo impuesta por ningún agente externo como una obligación, se enaltece como decisión pura y natural que el ser humano puede apretar por medio de sus propias riendas.

En fin, a partir de la revisión teórica de estas perspectivas con respecto al concepto de la angustia, podemos mencionar que, a pesar de la insistencia por parte de las definiciones etimológicas de colocarla en un plano exclusivamente biológico, encontramos que desde siempre, históricamente, se le ha categorizado como una manifestación bien adentrada y experimentada desde un plano también subjetivo. El surgimiento de la magia, la religión, la filosofía, emergieron durante las transiciones correspondientes de una época a otra, como intentos por explicar

y mantener bajo control la experiencia de tal fenómeno. Y estas se hallaban, precisamente, orientadas por teorizaciones que tenían que ver más con la individualidad subjetiva que con las instantáneas reacciones orgánicas que muestran formas generalizadas de actuar consecuentemente ante tal situación. Sólo hasta la intervención del pensamiento científico en la modernidad, es que la concepción de la angustia toma caminos que van más enfocados a entranarse entre las ramas de la Medicina, la Fisiología, la Biología y de la Psicología que apenas comenzaba a independizarse y a querer instaurar su modo de conocer a través de la nueva visión de la objetividad. Pero, bueno, todo esto consideramos que es materia para posteriores estudios que tengan por objetivo ahondar y clarificar más aún en la comprensión y el establecimiento de un óptimo concepto de la angustia.

Por lo pronto, nos avocaremos a cumplir la promesa que se había hecho de revisar la concepción que el pensamiento psicoanalítico ha forjado, desde las construcciones teóricas de Freud y de Lacan, para dar cuenta de otras formas existentes de conceptualizar el fenómeno en cuestión. Sólo que, antes, sería necesario dejar en claro dos cosas: la primera, consiste en mencionar que haremos caso de estas dos concepciones pertenecientes a una misma perspectiva, y que son diferentes en muchos aspectos, no con el afán de elaborar un argumento ecléctico del objeto que intente pescar la mejor de ambas para aproximar los propósitos planeados sobre lo que se ha estado revisando; sino, más bien, se trataría de poner al tanto del desarrollo histórico (de lo biológico a lo subjetivo) que la perspectiva psicoanalítica ha tenido con respecto a la fundamentación de lo que se dice, desde ahí, que es la angustia. En segundo lugar, será pertinente advertir que la revisión de ambas concepciones, al estar relacionadas, pero ser diferentes, podría conducir a la intuición de que se tomará favor de una sola para explicar la concepción y continuar con el trabajo; ante ello, sólo podemos decir, de ante mano, que no optaremos por elegir una sola y que revisaremos ambas tratando de cuidar la argumentación que cada una tendría para el caso de estudio ya sabido.

1.2. La concepción psicoanalítica de la angustia: *Atravesando el abismo viene el grito del deseo...*

1.2.1. La angustia desde Freud.

Vamos a hablar del concepto de la angustia que Sigmund Freud (1856-1939) desarrolló en su teoría. No sin antes considerar, como dato importante, que lo fue estableciendo durante un marco histórico social que reflejaría la transición entre la época de la modernidad y la de la posmodernidad. Coincidencia que lo coloca en cercanía al tiempo histórico de belicosidad en que Heidegger propondría sus explicaciones que reconsideraban, una vez más aunque con cierto viraje, la orientación metafísica. Claro, ningún dato, por el momento, nos refiere si se hallaron de manera alguna influenciados el uno por el otro, y mucho menos a sabiendas de que cada uno lo hizo desde campos de conocimiento diferentes y en años distintos; sin embargo, los dos se van a sincronizar en la postulación de un mismo eje de análisis que detallaría, en sobremanera, estudios subsecuentes que seguirían sus lineamientos teóricos y de lo cual haremos una reflexión más adelante. Por otra parte, justamente por haber montado su concepción por esas épocas, podríamos decir que, bajo el influjo de la investigación científica, él trató de darle una explicación al fenómeno de forma objetiva, pues adentrándose en los campos de lo biológico, y algo de lo psicológico, determinó toda una manera de explorar el fenómeno dejando de lado las pasadas cuestiones mitológicas, religiosas y también filosóficas.

Pionero del movimiento psicoanalítico, se preocupó durante variadas ocasiones en sus estudios sobre la problemática de la angustia; pero, no de una manera uniforme, sino que, al contrario, comenzó por establecer ciertas ideas que, frecuentemente, iría modificando hasta llegar a sorprenderse él mismo de los ulteriores hallazgos a los que se acercaría. En otras palabras, diríamos que la evolución de su concepción de la angustia logró trascender de lo biológico a lo psicológico, y de lo psicológico a lo psicoanalítico, pues su constante

preocupación por lo observado en la indagación empírica le dictaba la necesidad de replantear sus explicaciones hasta que encajaran con el armazón ideológico de la teoría que estaba construyendo. Tallaferro, habla al respecto, señalando la evolución del concepto de la angustia de Freud en diferentes etapas: “El concepto de Freud con respecto a la angustia ha variado a través del tiempo y se puede decir que pasó por tres etapas distintas que marcan un movimiento cuyo punto medio estaría dado por la aparición del artículo *Inhibición, síntoma y angustia*, publicado en el año de 1926. Antes de darlo a conocer Freud sustentaba un concepto más bien biológico, al considerar que la angustia estaba provocada por la represión. Afirmaba que la libido, al no poder expresarse en el mundo exterior se transformaba en angustia”¹⁸ Si el concepto de la *angustia freudiana* es subdividido en tres momentos, hagamos pues un breve esbozo de su transformación y vayamos, a la vez, sacando a flote las cuestiones más importantes que representarían a cada uno.

Como un primer momento conceptual podríamos destacar el instante en que durante la 25^o Conferencia, nombrada *La angustia*, Freud se preocupara por darle un importante lugar a este fenómeno entre el surgimiento y la manifestación de las neurosis. Ahí menciona: “...me he propuesto abordar con particular dedicación el problema de la angustia en los neuróticos, y elucidarlo con detalle ante ustedes... Al comienzo es posible tratar un buen rato de la angustia sin considerar para nada el estado neurótico. Ustedes me comprenderán sin más si designo a esta angustia como angustia *realista*, por oposición a una angustia *neurótica*. De ella diremos que es una reacción frente a la percepción de un peligro exterior, es decir, de un daño esperado, previsto; va unida al reflejo de la huida, y es lícito ver en ella una manifestación de la preservación de la autoconservación.”¹⁹ Faltando en ese instante la aclaración de la angustia neurótica, más adelante complementaríamos:

“Mucho hay para decir sobre esto. Hallamos, en primer lugar, un estado general de angustia, por así decir una angustia libremente flotante. Está

¹⁸ Alberto Tallaferro. *Op., cit.* Pág. 210.

¹⁹ Sigmund Freud. “25^o Conferencia. La angustia.” (1916). *Obras completas*. Vol. 16. Amorrortu. Buenos Aires. 1986. Pág. 358.

dispuesta a prenderse del contenido de cualquier representación pasajera; influye sobre el juicio, escoge expectativas, acecha la oportunidad de justificarse. Llamamos a este estado <<angustia expectante>> o <<expectativa angustiada>>. Las personas aquejadas de esta clase de angustia prevén, entre todas las posibilidades, siempre la más terrible, interpretan cada hecho accidental como indicio de una desgracia, explotan el peor sentido cualquier incertidumbre...Una segunda forma de la angustia, a diferencia de la que acabamos de describir, esta más bien psíquicamente ligada y anudada a ciertos objetos y situaciones. Es la angustia de las <<fobias>>, de enorme diversidad y a menudo muy extrañas.²⁰

Se establece pues, en la ponencia aludida, que existen dos tipos esenciales de angustia que deben ser distinguidas tanto por su constitución, como por sus peculiares formas de manifestarse. Una angustia realista y una angustia neurótica; de las cuales, haría un entrelazamiento posterior para arribar a engranarlas al eje de un elemento específico que determinaría en adelante sus relaciones: *la libido*^ψ. Un término que Freud utilizaría para designar la densidad de la energía sexual. De este anclaje entre términos definitorios de la angustia y el elemento libidinal dice: “En muchos estados emocionales es posible observar directamente el entrelazamiento de libido y angustia, y la sustitución final de la primera por la segunda. La impresión que recibimos de todos estos hechos es doble: en primer lugar, que está en juego una acumulación de libido a la que se le coartó su aplicación normal; en segundo lugar que ello nos sitúa por entero en el campo de los procesos somáticos.”²¹ Cuando habla del entrelazamiento posible entre la libido y la angustia y de la sustitución de la angustia por la libido, es que se empieza a hacer notar la primera conclusión a que le llevaría la concepción del fenómeno de la angustia; pues, aquí, queda campo abierto a hacer inmiscuir el proceso de la represión. Demos paso a explicar cómo es que se dinamiza este proceso a partir del uso de los términos extraídos.

El sujeto, en determinada situación, es invadido por el incremento en la tensión que provoca su necesidad, en este caso, sexual. La represión consiste en el sofocamiento hacia la instancia inconsciente (donde se instaurará y se reflejará

²⁰ *Ibid.* Pág. 362.

^ψ Lo que podríamos definir como: “la intensidad de la energía dinámica del instinto sexual.”

²¹ *Ibid.* Pág. 367.

más adelante sólo como representación) que se da a la dirección o aplicación de una cantidad de energía sexual (libido), que despierta del engarzamiento entre el instinto y el revestimiento afectivo dado a éste, en la experiencia de cierta vivencia originaria, que si llegara a consumarse, se significaría como penosa, repugnante, dolorosa, etc. por su condición de salvajismo. Es el proceso por el cual se estaría evitando (casi siempre por una orden social) la descarga energética libidinal inmediata sobre el objeto, sexual, que se miraría como inmediato. Y esto era lo que empujaba a Freud a pensar que la represión fungía como el acto por medio del cual se daba un desplazamiento del impedimento de la expresión libidinal hacia el estado de angustia. En términos más sencillos, la angustia era pues, en esta primera etapa, la consecuencia de no poder dar desembocadura directa al afecto ligado al instinto sexual más primitivo. Y esto fue declarado por Freud casi al término de la conferencia, al exponer: “Como ustedes recuerdan, ya nos ocupamos bastante de la represión, pero no hicimos sino perseguir el destino de la representación que había de ser reprimida, desde luego por que era más fácil de averiguar y de exponer. En todo momento dejamos de lado lo que acontece con el afecto adherido a la representación reprimida, y sólo ahora nos enteramos de que el destino más inmediato de ese afecto es el de ser mudado en angustia, sin que interese la cualidad que haya adoptado en el decurso normal. Pues bien, esta mudanza del afecto es, con mucho la parte más importante del proceso represivo.”²² Era entonces, como hablar del clandestino que, armado hasta los dientes de bálsamos del profundo sueño, se mira impedido de cruzar a la deriva del próximo país, pues se ve sorprendido por el encuentro de una aduana fronteriza que lo intuiría de buenas a primeras como sospechoso, y de esta manera, no le queda más remedio que la huida hacia las cavernas serranas más alejadas del riesgoso lugar.

Se preguntarán en dónde dejamos la diáfana explicación sobre lo biológico de esta primera concepción de la angustia; pues, a esto respondemos que, claramente, se muestra en el esquema dinámico en el que el proceso de la

²² *Ibid.* Pág. 373.

represión es estructurado por elementos como la estimulación, el instinto, las funciones de carga y descarga y hasta el de las reacciones emocionales (que tendrían un poco de más cabida en lo psicológico). Si se estaba haciendo referencia a un modelo en el cual un sujeto hallábase inserto entre las redes de un momento en que la vivencia, por su asalto vergonzosa, le instigará a sus procesos biológicos a resguardar esa estigmatización del momento en una región, poco auscultada, de su psique, como lo es el inconsciente entonces también podríamos declarar que todo consistía en orientar el problema a hablar de fisiología humana. Sin embargo, como ya se había hecho saber, esta perspectiva torneada por lo biológico fue poco ortodoxa, y tendió a dar un enorme giro de casi noventa grados, al darse Freud cuenta de que el montaje explicativo de la represión como el origen del estado angustioso, tenía que ser revisado.

Cuando saliera a la luz *Inhibición, síntoma y angustia*, Freud estaría mostrando una de sus máximas investigaciones, en la cual, daría a conocer su retrato de lo estipulado durante la conferencia antecedente. Poniendo atención a lo que Tallaferro menciona: “En el año de 1926 modifica Freud su punto de vista e invierte la situación, considerando que la angustia es la que moviliza la represión. En *Inhibición, síntoma y angustia*, Freud definió esta última como una *señal de alarma* ante un peligro, no considerándola ya como resultado de la represión, sino por el contrario, como la causa que ponía en acción ese mecanismo defensivo.”²³; sinteticemos los planteamientos y los hallazgos más significativos e importantes de ese estudio.

Al principio, Freud no se desliga del todo de sus especulaciones biológicas acerca de la angustia, pues sigue sosteniendo que, de todas maneras se trata de una dinámica que tiene que ver con efectos de carga y descarga que se juegan en el interior del sujeto. Sin embargo, después trata de conducir su explicación a otros terrenos, señalando:

²³ Alberto Tallaferro. *Op., cit.* Pág. 210.

“La angustia es un estado displacentero particular con acciones de descarga que siguen determinadas vías (*Bahan*). De acuerdo con nuestras opiniones generales, tenderíamos a creer que en la base de la angustia hay un incremento de la excitación, incremento que por una parte da lugar al carácter displacentero y por la otra es aligerado mediante las descargas mencionadas. Empero, es difícil que nos conforme esta síntesis puramente fisiológica. Estamos tentados a suponer que es un factor histórico el que liga con firmeza entre sí las sensaciones e innervaciones de la angustia. Con otras palabras: que el estado de angustia es la reproducción de una vivencia que reunió las condiciones para un incremento del estímulo como el señalado y para la descarga por determinadas vías, a raíz de lo cual, también, el displacer de la angustia recibió su carácter específico.”²⁴

Al sospechar de un *factor histórico*, quiere dirigirnos por un camino diferente para entender esa peculiaridad de la sensación displacentera que puede mostrarse en la angustia. Y lo curioso es que se remite a la sorpresa que le evoca el relato de la enfermera que, al presentar un examen profesional, contesta a la pregunta que se le hace de porqué cuando un niño nace llega a desprenderse de sus heces y ella responde que esto se debe a que el niño está angustiado. Con lo que él trata de plantear *el acto del nacimiento* como la situación originaria que reproducirá las subsecuentes situaciones de angustia. Aunque, también, intenta aclarar que no se trata de que ese acto natal sea la consecuencia directa de las posteriores vivencias de la angustia, que no es como si se le sacara copias a la página donde se escribió la escenificación de aquel suceso, sino que, simplemente, se postra esta situación como un arquetipo a seguir, gracias a sus condiciones, para analizar el trasfondo de las venideras experiencias de las que se puede derivar la sensación de displacer que puede caracterizar la angustia.

Tomemos partido de este hallazgo y analicémoslo. El acto del nacimiento implica para el advenidero la brusca separación, el intolerable arrebató del medio en el que la pura satisfacción, el placer infinito, se conservaba como el único contexto circundante. Diríamos que es como el instante primordial en que el grito de reclamo ante el robo de la placidez, anuncia el arrojó al mundo del nuevo ser que quedará expuesto a las inclemencias del impredecible exterior. Dentro del vientre,

²⁴ Sigmund Freud. “Inhibición, síntoma y angustia”. (1926). *Obras completas*. Vol. 20. Amorrortu. Buenos Aires. 1986. Pág. 126.

a lo más que se podría aspirar en cuanto a estímulos displacenteros, sería a algunos instantes de incomodidad; los cuales, pudieron haber sido reparados con algunas vueltecillas, y, ¡a soltar suspiro! Sin embargo, el momento del parto significa la irrevocable separación de ese contexto, la primera vivencia de malestar que sólo podrá ser sosegada con la procuración de placer, de nueva vuelta, por otros medios como el pecho, los cariños, los acercamientos, etc., por parte del ser dador de vida o alguno de sus sustitutos más próximos.

Hasta ahí, parece que estamos de acuerdo. Sin embargo, Freud viene a cuestionarse sobre la función o el fin al que se acomodaría la angustia relacionada al acto del nacimiento y, a este respecto, señala: “¿Cuál es su función, y en qué oportunidades es reproducida? La respuesta parece evidente y de fuerza probatoria. La angustia se generó como reacción frente a un estado de *peligro*, en lo sucesivo se la reproducirá regularmente cuando un estado semejante vuelva a presentarse... cuando un individuo cae en un nueva situación de peligro, fácilmente puede volverse inadecuado al fin que responda con el estado de angustia, reacción frente a un peligro anterior, en vez de emprender la reacción que sería la adecuada ahora... Así se separan dos posibilidades de emergencia de la angustia: una desacorde con el fin, en una situación nueva de peligro; la otra, acorde con el fin, para señalarlo y evitarlo.”²⁵ Vemos que, el *peligro*, toma el lugar de eje de acción para desatar el estado que el sujeto sufrirá como angustia. Más exactamente, que el sujeto, durante el acto natal, puede bien ajustarse a la angustia con fines de autoconservación, es decir, para prevenirse de la proximidad del peligro (por ejemplo la activación de la aceleración del ritmo cardiaco para evitar la parálisis del circuito sanguíneo); pero que, el sujeto más desarrollado, puede también reproducir semejantes reacciones, pero con fines ya no tan adecuados. Es decir, las situaciones condicionadas por cierta expectativa del peligro, pueden, o bien anunciar la necesidad del escudamiento ante la presencia del enemigo, o determinarán el despertar del demonio que apretará entre sus

²⁵ *Ibid.* Pág. 127.

asfixiantes brazos el apenas suspirante hálito del que se dejará sucumbir cual indefensa criatura.

Pero, a la manera en que surgió la pregunta en el mismo artículo freudiano, también a nosotros nos intriga el saber ¿qué debe entenderse, en estos casos, como un peligro? En cuanto al feto, al no poder definir con exactitud su conformación psíquica, como para lograr decir qué es para él un peligro; y, en cuanto al ser ya más desarrollado, ni siquiera habíamos definido claramente qué tipo de peligro pudiera acecharle. Echemos de nuevo un vistazo a lo que dice Freud en *Inhibición, síntoma y angustia* al respecto, para sacar algo:

“La imagen mnémica de la persona añorada es investida sin duda intensivamente, y es probable que al comienzo lo sea de manera alucinatoria. Pero esto no produce resultado ninguno y parece como si esta añoranza se trocara de pronto en angustia. Se tiene directamente la impresión de que esa angustia sería una expresión de desconcierto, como si este ser, muy poco desarrollado todavía, no supiese qué hacer con su investidura añorante. Así la angustia se presenta como una reacción frente a la ausencia de objeto... La reflexión más somera nos lleva más allá de esa insistencia en la pérdida de objeto. Cuando el niño añora la percepción de la madre, es sólo porque ya sabe por experiencia, que ella satisface sus necesidades sin dilación. Entonces, la situación que valora como <<peligro>> y de la cual quiere resguardarse es la de la insatisfacción, el *aumento de la tensión de necesidad*.
“²⁶

He aquí, una de las tesis fundamentales del segundo momento de la conceptualización de la angustia freudiana: el considerarla como una experiencia del sujeto en que, éste, se ve acechado, amenazado, por la expectativa que le asalta sobre la amenaza de un posible peligro. Es decir, como una *señal de alarma* que es detonada frente a la presencia amenazante de un peligro. Eso por una parte, pero por la otra, podemos observar que, de acuerdo a esta idea, todo gira en torno a una condición que connotará las posteriores situaciones de peligro; se trata de la *ausencia de objeto*, puesto que esta implicaría el *aumento de la tensión de necesidad* (lo que podríamos considerar que, posteriormente, da la pauta a la traducción de un solo concepto, que es el de: *el deseo*). La ausencia del

²⁶ *Ibid.* Págs. 129-130.

objeto que procura el sosiego para todas las necesidades, la que da la *satisfacción*, dibuja en el medio circundante de la indefensa criatura la posibilidad del aumento en la tensión de necesidad, o mejor dicho, hace acechar la *insatisfacción*. De manera que, en las subsecuentes escenas en que el sujeto en desarrollo vaya, digamos, intuyendo, que algo caza por robarle su satisfacción, mientras el se encuentra inerme, esto detonará el estado de angustia como señal, que le instigará a actuar adecuada, o no adecuadamente, a un determinado fin.

Así pues, argumentaríamos que en esta concepción freudiana de lo que ha de entenderse por angustia, se va montando una filmografía a partir de ese acto que se va desplazando y predisponiendo, con sus condiciones, a futuras escenas en que pudiera darse el estallido de la angustia. La reproducción arquetípica del acto del nacimiento en que es arrebatada la plenitud totalitaria del placer, abre una herida en el sujeto que será reproducida en posteriores actos en los que se vea, o se sienta inerme, ante la posibilidad de que se le vuelva a separar de su satisfacción, dejándole a cambio solamente el sufrimiento derivado de la insatisfacción. Y, es cuando observamos que, por ejemplo: al estar sólo el niño presentirá el peligro de haber sido abandonado para siempre por quienes reconoce como sus cuidadores; al estar sólo en la obscuridad, el niño intuirá el riesgo de ser asustado y dañado por algún ser monstruoso (un objeto, pero creado en su imaginación, no real); y finalmente, al encontrarse a solas ante la presencia de un forastero de la familia, se sentirá acechado y en peligro de ser igualmente trasgredido (igualmente se sentirá acechado, por algo desconocido en sus pretensiones).

Como por otras fuentes se sabe, Freud, calcula para el ser humano un desarrollo distribuido en una serie de etapas vitales en el estudio del psicoanálisis. Las etapas oral, anal, fálica, de latencia y genital, son las observadas y planteadas por él. Y, las primordiales de entre estas mismas, en que se señala que se reproducirá la vivencia originaria de la angustia, son las tres primeras; las que conllevan en su acontecer los sustratos que erigirán el obelisco del complejo de Edipo, con su

respectiva resolución en las dos etapas sobrantes. Apelemos a Tallafarro, quien menciona las características más importantes del tipo de angustia formulado o emergente de aquellas etapas: “En la etapa oral la angustia correspondería al temor a la pérdida de cariño y al desamparo... en la etapa anal está vinculada con el temor al castigo corporal {que se violenta con estímulos insatisfactorios sobre el cuerpo}...En la tercera etapa _ fálica _ correspondería al temor a la castración {a la pérdida de los genitales}...”²⁷ De acuerdo con esto, la reproducción de las escenificaciones paradigmáticas del acto del nacimiento con su primordial estallido de angustia, podrán ser reproducidas en las siguientes etapas psicoanalíticas del desarrollo, bajo la misma condición a la que ya habíamos explicado, pero cada una se caracterizará de manera diferente al influir en el despertar de un particular efecto angustioso.

A partir de lo ocurrido en la angustia originaria, el camino que seguirá la reproducción de la angustia quedará en manos de los tres momentos que propone Freud y que comenta el autor citado. El primero, es el que abarca la más temprana edad, y que se ajusta a la *etapa oral*, en la que el elemento del *peligro* está determinado por la pérdida del amor y los cuidados de la figura (o su sustituto) en que se satisfacen las necesidades más humanamente inmediatas. El segundo momento, el de la *etapa anal*, se propone como aquel en que el sujeto se ve al borde del peligro de la pérdida de cariño como consecuencia del intercambio obediencia-desobediencia, premio-castigo; dependiendo en cualquier caso de la disponibilidad del sujeto a regular sus necesidades fisiológicas del orinar y defecar, del comer o no comer, del seguir las reglas o no seguirlas. Y por último, el tercer momento recae en la *etapa fálica*, durante la cual el peligro queda cimentando a la duda infantil sobre el posible riesgo de perder los genitales en consecuencia del incumplimiento de las imposiciones que las figuras de autoridad le han expresado en cuanto a la pertenencia y permisividad de relación en el triángulo parental más simple.

²⁷ Alberto Tallafarro. *Op., cit.* Pág. 208.

Cada una de estas etapas ira consolidando en su haber un contexto propicio para la formación de una angustia que podrá ser realista y re-producida una y otra vez a condición, únicamente, de sentirse en peligro, en indefensión, a causa de la ausencia del objeto procurador del placer; pero, hasta poder derivar, incluso, en una angustia neurótica, al extremar en demasía el estado angustioso frente un objeto real. Pero, regresando un poco a los términos de angustia realista y angustia neurótica, pongamos atención en lo que Amalia Baumgart nos explica, para aclarar la idea:

”Surge siempre la cuestión acerca de si todas las reacciones de angustia son neuróticas o hay muchas a las que tenemos que reconocer como normales... Peligro real es un peligro conocido, y angustia real, la angustia ante tal peligro conocido. *La angustia neurótica es la angustia ante un peligro que no conocemos.* Así, pues, el peligro neurótico tiene que ser primero descubierto. El psicoanálisis ha demostrado que se trata de un peligro emanado de las vicisitudes pulsionales... En el peligro real el ser humano desarrolla dos reacciones: la afectiva, o sea, la explosión de angustia; y la otra, una acción protectora. En relación al peligro pulsional puede ocurrir lo mismo, en el caso en el cual la primera (la angustia) da una señal para que la otra intervenga. El caso inadecuado es el de la angustia paralizadora. Hay casos en los que se nos muestran mezclados los caracteres de la angustia real y de la neurótica. Cuando el peligro es conocido y real, pero la angustia ante él es excesivamente grande, es en este exceso donde se denuncia lo neurótico.”²⁸

Entonces, tenemos que tanto la angustia real como la neurótica se mueven bajo los mismos rubros, sólo que la clase de peligro fungirá como el elemento distintivo de cada una. En el caso de la angustia neurótica, tenemos que el peligro está revestido de una esencia pulsional, lo que querría decir que, en el momento en que el sujeto se ve en riesgo, es por que se siente como en desvalimiento psíquico, o sea, desarmado en su yo para enfrentar un acecho que embiste y brota desde su propio interior psíquico y biológico (mientras que si se tratara de un peligro real, se sentiría más bien, desvalido ante un peligro material, por ejemplo de fuerza física u orgánica).

Bien, una vez distinguida la conceptualización y la etiología claves que Freud planteara acerca de la angustia, prosigamos a mencionar algo sobre el efecto en

²⁸ Amalia Baumgart. *Formación de Síntoma + Identificación*. Argentina. Eudeba. 2001. Págs. 35-36.

que ella deviene. Dijimos ya que el analista judío alteró la primera suposición de que la represión desembocaba en la angustia, cambiándola a través de los hallazgos citados por el nuevo argumento que dictaría que *la angustia es la que origina la represión*. Conclusión expuesta cuando en la 32^o conferencia *Angustia y vida pulsional*, expresa: “De acuerdo con nuestra expectativa, habríamos debido hallar que es la investidura libidinosa del objeto-madre la que se muda en angustia a consecuencia de la represión y entonces, en la expresión sintomática, se presenta como anudada al sustituto del padre. No puedo exponerles los diversos pasos de una indagación de esta índole; baste consignar que el sorprendente resultado fue lo contrario de nuestra expectativa. No es la represión la que crea a la angustia, sino que la angustia está primero ahí, ¡es la angustia la que crea la represión!”²⁹ A través de esta cita encontramos un nuevo término a analizar: el del *síntoma*. Indaguemos acerca de esta formación a que conduce la angustia. En el trabajo de *Inhibición, síntoma y angustia*, ya se habían dado indicios de esta relación al considerar que la angustia, como fenómeno provocador del proceso de la *represión*^ψ, lograría, lo que diríamos, escapar al supuesto peligro disfrazándose en su expresión a manera de síntoma. Tomemos en cuenta lo que dice Freud: “Lo que ahora nos resta es tratar sobre los vínculos entre formación de síntoma y desarrollo de angustia. Dos diversas opiniones acerca de ellos parecen muy difundidas. Una dice que la angustia misma es síntoma de neurosis, en tanto la otra cree en un nexo mucho más íntimo entre ambas. De acuerdo con esta última, toda formación de síntoma se emprende sólo para escapar a la angustia; los síntomas ligan la energía psíquica que de otro modo se habría descargado como angustia.”³⁰

Freud opta por seguir la segunda idea, puesto que, para él, el síntoma emergería con miras a impedir la embestida del peligro y, como su consecuencia, el estallido del estado angustiante. Nos explica que el yo, para prevenirse de las imposiciones

²⁹ Sigmund Freud. 32^o Conferencia. *Angustia y vida pulsional*. (1933). *Obras completas*. Tomo 22. Amorrortu. Buenos Aires. 1986. Pág. 79.

^ψ Proceso ya explicado en la página 27 del presente trabajo.

³⁰ Sigmund Freud, *Op., cit.* Pág. 136.

flagelantes de algo que identifica como peligrosas, por su alto grado dañino para su constitución, tiende a acorazarse bajo el escudamiento de lo que se denominó como mecanismos de defensa. Los síntomas, precisamente, encuadran dentro de dichos mecanismos, y, en el caso de la angustia, actuarían frente a ella como para defenderse de los posibles elementos amenazantes que actuarían contra su integridad. El mismo Freud, declara que: “Puesto que hemos reconducido el desarrollo de angustia a la situación de peligro, preferimos decir que los síntomas se crean para sustraer de ella al yo. Si se obstaculiza la formación de síntoma el peligro se presenta efectivamente, o sea se produce aquella situación análoga al nacimiento en que el yo se encuentra desvalido frente a la exigencia pulsional en continuo crecimiento: la primera y la más originaria de las condiciones de angustia.”³¹ A partir de este dato es que podemos inaugurar el último momento de las tres etapas de la conceptualización freudiana de la angustia, puesto que de ahí en adelante hallará sustento en estas explicaciones para analizar el desarrollo de distintos tipos de neurosis. Además, nos sugiere pensar en una dialéctica, en la cual se jugarían los elementos placer-displacer a partir de la estipulación de la existencia de un eje tal como la amenaza del peligro, que puede ser tanto real, como pulsional. Es decir, nos conduce a tomar en cuenta que la perspectiva freudiana desde la cual se conceptualiza la angustia mantiene un trasfondo que va de lo biológico a lo psíquico, mediante el uso y análisis de términos que se mueven sobre ambos planos.

En conclusión, para este bloque de estudio, sostenemos que la angustia freudiana se conceptualiza como un estado afectivo que se manifiesta como la señal ante la expectativa de un peligro (que puede ser real, o puede bien ser pulsional, interno del sujeto) y que encuentra, por medio de la formación sintomática, un medio de defensa ante el hundimiento en la experiencia del displacer. Y, por otro lado, encontramos que ya se estaría justificando nuestra idea de tomar en cuenta a la angustia como un fenómeno que no puede deslindarse de su parte de *subjetividad*; una subjetividad que, para nuestro estudio, tendría que prescindir un

³¹ *Ibid.* Pág. 136.

poco de su explicación fisiobiológica, relegándola hacia otros planos más secundarios como el que tiene de exclusividad a la medicina. Tal como dice Antoni Vicens: “Hay que situar entonces a la angustia en otra dimensión, no estrictamente corporal; hay que separar al organismo del sujeto, y considerar la angustia más ligada al signo y a lo incorporal que a las funciones vitales.”³² Aún habiendo mencionado que el síntoma, en relación a la angustia, puede manifestarse como algo corporal, vamos a considerar en adelante sólo su manifestación comportamental para dar cabida al análisis y el entendimiento de la vinculación que tendría con otro fenómeno que se ha preparado anticipadamente para nuestra labor investigativa.

Así las cosas, llegamos al término de la primera parte en que analizamos la angustia desde la perspectiva conceptual de Freud. Ahora, toca su parte al desglose de la concepción que de la angustia nos ha heredado uno de los últimos seguidores y sustentadores del psicoanálisis más actual, nos vamos a referir a Jaques Lacan y a los hallazgos, ideas o conclusiones desde los que tuvo acercamiento para explicar el fenómeno en cuestión.

1.2.2. La angustia desde Lacan.

La teoría psicoanalítica *originaria*, muy en general, nunca fue tan ortodoxa como se podría suponer; aún estando Freud en vida, y luego ya alejado de este mundo, sus seguidores y críticos han mostrado una enorme corriente de puntos y contrapuntos que debaten a hierro las ideas y hallazgos heredados de sus profundas investigaciones. Diferentes formas de pensar y practicar la teoría y el método han surgido a través de ese hecho, pero, lo cierto es que ninguno podría olvidar que detrás de cualquier enfoque que se de, sobre la misma escuela, se encuentra la figura de la alegórica figura del *Moisés* analítico. Uno de los principales personajes de la historia del movimiento psicoanalítico, y quizá uno de

³² Antoni Vicens. En red: www.elpl_debates. Revista psicoanalítica publicada en Barcelona bajo auspicios de la Escuela Lacaniana de Psicoanálisis. 2004. N° 14.

lo cuales han irrumpido con mayor fuerza en el transcurso de su desarrollo contemporáneo, es Jaques Lacan (1901-1981). Su nombre, sobresale de entre muchos otros tantos, debido a la manera en que dio otra angulación a los planteamientos de Freud por medio de darle un revés a la teoría ya instaurada; y algunos de los más destacados planteamientos lacanianos es el del proponer al inconsciente estructurado como un lenguaje y el de amarrar el concepto de la angustia como vital para entrar a la subjetividad de las personas. Vamos a comenzar por transitar a través de la segunda que hemos mencionado, pues será, desde nuestro punto de vista, la que nos servirá para arribar posteriormente a la comprensión y la anudación de nuestro estudio con otro fenómeno. Para iniciar este apartado, pongamos atención a lo que menciona Hans Saettele refiriéndose a la manera que Lacan se sumergiría en la materia de la angustia, dice: “Lacan encontró en Heidegger a alguien que no dejaba fuera de su pensamiento algo que es fundamental para el psicoanálisis, y que tiene que ver con la insistencia de lo subjetivo bajo la forma del afecto de la angustia.”³³

He aquí que damos con un punto de encuentro, de coincidencia, en el desarrollo de nuestra investigación, pero también con un quebrantamiento histórico del seguimiento del hilo de los campos que hubieran dedicado su empeño en estudiarle, pues, al haber desmenuzado anteriormente la principal aportación de Heidegger con respecto al fenómeno de la angustia, ahora damos con que Lacan basaría su propia concepción del mismo fenómeno sobre la tendencia filosófica que aquel había puesto a la mesa. Saettele, dice al respecto:

“Lacan encontró en Heidegger a alguien que no dejaba fuera de su pensamiento algo que es fundamental para el psicoanálisis, y que tiene que ver con la insistencia de lo subjetivo bajo la forma del afecto de la angustia... {Continúa} Heidegger nos libero de la ingrata tarea de la delimitación en cuanto a la ciencia, introduciendo, antes de fundar su filosofía en *Sein und Zeit* {*Ser y Tiempo*}, el término crítico de la *Entlebung* (desvivencia), alejamiento respecto a la vivencia, la vida, lo vital. Con este término designaba Heidegger el desconocimiento de la zona intermedia donde se sitúa la angustia. Ese

³³ Hans Robert Saettele. Freud Lacan y la angustia. En red: www.cartapsi.org. *Revista electrónica Carta psicoanalítica*. 2002. N° 1. Leído el 31 de Mayo del 2001 en el ciclo de conferencias “Un siglo con Lacan”, UAM Xochimilco.

proceso de la Entlebung fue aplicado por Heidegger como un diagnóstico a la filosofía de su época, incluso al maestro Husserl. Se trataba para Heidegger de reivindicar, para el discurso filosófico, un campo que el abordaje husserliano de la vivencia no pudo no filtrar: el de la angustia.³⁴

De aquí en más que podamos asegurar nuestra inclinación por considerar que la angustia es un fenómeno subjetivo. Lacan retomó esa parte esencial del pensamiento heideggeriano (aunque no habría que olvidar, también a Kierkegaard), al tomar en cuenta la efectiva *vivencia*, la mirada a flor de piel que se le daba desde ahí a la conceptualización del fenómeno y que otras perspectivas no se habían atrevido a explorar o no habían considerado como zona de suma vitalidad. Digamos que si Heidegger hacía de la angustia una vivencia del ser-en-el-tiempo dirigido hacia la muerte, o sea el ser-para-la-muerte, Lacan lo haría postulando que la angustia se vive en la relación *intersubjetiva* del sujeto y su Otro, es decir, en relación a lo que despierta como zona de límite o desdibujamiento ante a la otredad. Y no es que el Otro sea homólogo a la muerte, sino que los dos se interconectan en ese eje de *la nada* que amenaza con su corrosiva flagelación. Pero, comencemos por abrir ante la lectura una manera de entender esto. Recurriendo a la voz de Néstor Braunstein, quien, sintetizando a la brevedad el tópico expositivo del Seminario 10 de Lacan *La angustia*, escuchemos y analicemos; él menciona:

“La exposición en el seminario de la angustia, la primera de las dos a las que me estoy refiriendo, se condensa en torno de un cuadro que es el de la *división subjetiva* donde la palabra división alude, sí, a la tachadura del sujeto, pero donde lo esencial está dado por el modelo matemático de la división ¿Cuántas veces S en A? {¿Cuántas veces el sujeto entra en angustia?} Es el primer momento el del goce. De allí resulta que el sujeto sólo puede entrar en A para inscribir su goce como *a* {objeto}, pero de resultados de esta operación se produce un cociente que es la tachadura del Otro; es el segundo momento, el de la angustia, y esto da paso a un tercer momento de la división, *a* dividido S, el sujeto, después de pasar por la posición de objeto *a* para el Otro, se produce como un sujeto tachado, sujeto del deseo inconsciente... “³⁵

³⁴ *Ibid*, En red.

³⁵ Néstor Braunstein. *Goce*. México. Siglo XXI. 2003. Pág. 89.

Según esto, la tesis fundamental nos conduciría a inferir que la angustia se constituye, principalmente, como condición de la relación subjetiva entre el sujeto y la otredad, el sujeto y el Otro. Y el proceso que sustenta su brote es ordenado por Lacan en tres instantes que, en general, o como un todo integral, reconoce a partir del supuesto de lo que denomina *división subjetiva*; el modelo matemático que nos indica cómo se formularían las situaciones de eslabonamiento del contexto preciso para el surgimiento de angustia. Como primer punto valdría colocar el momento en que el sujeto está vivenciando aquello que es denominado por Lacan como *goce*^ψ. Guiándonos de la perspectiva freudiana, se diría que el Goce es el tiempo pre-subjetivo en que no hay todavía comparación entre el yo y los objetos externos y, por lo tanto, de una manera simbiótica, se anidaría una unidad donde el puro placer forma una capsula dispuesta a mantener su inviolabilidad, si fuera posible, para siempre. La pura satisfacción de las pasiones, es colmada sin reserva alguna por la figura que no es distinguida aún y se está así sin preocupación ninguna. Por lo tanto, parece que no hay angustia, pero, en realidad, es que solo está en proceso de fermentación; pues, la improvisación del próximo corte será de súbito e inevitable. Entonces, lacanianamente hablando, el Goce detenta ese primer momento en que aún no irrumpe la división subjetiva, sin embargo, las posiciones de sujeto-objeto están por manifestarse. Es, pues una zona donde se halla desdibujada la necesidad del límite y de la separación; o, mejor dicho, un lugar donde la danza cabalgante entre libido y pulsión de muerte levantan el ídolo de fuego que constituirá un puro vacío narcisístico, o sea la vivencia pura del puro gozoso goce.

Luego, se sitúa un segundo instante que es, precisamente, en el que va a surgir, como Poseidón de ente las profundidades del manto oceánico, la angustia; aquella que Freud querría moldear a partir del acto del nacimiento y que se reproduciría

^ψ *El goce*, un término lacaniano que anuda dos órdenes conceptuales: libido y pulsión de muerte. Sobre libido ya se había hecho referencia al destacarla en la teoría freudiana como intensidad de la energía dinámica del instinto sexual, es decir su elemento cuantitativo; mientras que, la pulsión de muerte, vendría a definirse como aquella tendencia que el instinto sexual (como libido) enfocaría, revestido de afectividad (amor-odio, sádico-masoquista), hacia el *objeto*; o sea el elemento cualitativo. Dicho de otra manera, el goce sería como la instintividad en su más pura esencia y sin limitación alguna, el puro placer, en términos freudianos.

en situaciones ancladas a la misma condición del peligro. En ese momento vemos que el sujeto, en términos lacanianos, con respecto y al igual que el Otro, será *tachado* (separado, ausentado) en la zona del Goce, abriéndose, de esta manera, con escozor la herida de la que brotará una falta y una búsqueda por volver a sitiarse el palacio de esa incesante voluptuosidad bizarra, llamada Goce. Y se erigirá, entonces, la estructura columnar que sostendrá el desarrollo de la *constitución del yo*, consolidándose a partir del reconocimiento de la existencia aislada de ese Otro (en un primer escenario la madre), que tendrá que dejar de sustentar su posición simbiótica antecedente. A la vez que, el sujeto, al reconocerse como tal y entrar en el sendero de la falta, se verá *solo contra el mundo*, y, en pos de llenar ese vacío, buscará la manera de restaurar su gozoso palacio en busca de reencontrar ese suntuoso escenario sostenido por el Otro; pero, al darse cuenta que su Otro ya es otro, y que, por lo tanto, éste tiene su propia constitución subjetiva que le conduce por el sendero con una falta diferente a la suya, se hundirá en el extrañamiento de la incertidumbre sobre cómo volver a cubrir el vacío hueco de aquel lugar, sin perder al Otro. Detonándose, así, la angustia. Una angustia que le posicionará, en el plano de la vida como sujeto dentro del vínculo con el Otro, pero también como objeto (*a*) de aquel; puesto que al reconocer a ese Otro, se estará invistiendo también de la cualidad objetal sobre la que apuntalará la mira de aquella figura ahora externa.

Así las cosas, nos adentramos el tercer momento en que el sujeto dividido, por lo tanto, en falta, y en búsqueda del retorno al lecho matriz donde reinaba el denso incienso somnífero del puro Goce, se encaminará a andar a tientas entre la tentación que le despertará el cumplimiento de lo que en términos psicoanalíticos se define como *el deseo*. Es decir, el hecho de que el sujeto se vea en la falta del Goce, ejecutará el proceso de búsqueda configurado en la necesidad de hallar, de forma sana quizás, la consumación en el deseo. Saettele se refiere a esto, indicando lo siguiente: "Lacan descubrió que el objeto en la angustia no es otro que el objeto que hay, que opera digamos, en el deseo, es decir en el fantasma." A partir de la formulación de la división subjetiva que propone Lacan, la angustia

ya no tiene que ver con el desamparo ante la ausencia de la procuración de placer y el consecuente aumento en la tensión de necesidad; sino, más bien, declina hacia el plano en que el sujeto dividido como sujeto-objeto (*a*) tiene que confrontar los puños sangrantes de lo que emergerá como su propio deseo con el deseo que lleva a rastras ese Otro. El sujeto queda, si, abismado en las entrañas de una extraña soledad, pero lo que le sacudirá el esqueleto no es la pérdida de lo que en cierto momento pudo haber considerado como objeto, sino el posicionarse en el papel de *objeto de deseo* ante el gran Otro y encontrarse inerme ante tan impresionante amenaza. Justo como menciona Colette Soler: “Para Lacan... este desamparo no tiene nada que ver con la desvalidez del niño para responder a sus propias necesidades. Lacan ubica la angustia como traumática y como señal en una dimensión totalmente ajena a la dimensión biológica y al peligro biológico, ámbito en que las descripciones de lo interno y lo externo son absolutamente válidas...”³⁶

De manera que surge la cuestión sobre cuál es entonces, o, más bien, dónde se da la nueva connotación de peligro en la concepción lacaniana, no siendo la ausencia del manto protector lo que catalizaría la experiencia traumática y de señal vivenciada como angustia, sino otro factor más evidente en la experiencia subjetiva que en la biológica; a lo que se responde que la angustia brota como expresión ante un peligro inminente y de gran poder como lo es la presencia del *deseo ajeno*. Surge entre la dialéctica del sujeto-objeto, del yo y el Otro el elemento fundamental de engranaje del ajetreo interpersonal. Continúa Soler líneas adelante: “¿Cuál es el peligro del desamparo? ¿Cuál es la amenaza que puede sumergir al sujeto en pánico? Esto es algo que clínicamente se ve con suma frecuencia: la amenaza es la presencia del deseo del Otro... El sujeto está desamparado cuando se encuentra sin recursos ante el deseo del Otro... Por lo tanto, el peligro de la angustia, el peligro que tanto la angustia traumática como la angustia señal indican, es el peligro de la tentación en su significación más común,

³⁶ Cosentino, J.C. y Rabinovich, P. S. *Puntuaciones freudianas de Lacan: acerca de Más allá del principio del placer*. Argentina. Manantial. 1992. Pág. 151.

como cuando uno de nosotros dice que algo lo tienta. La tentación máxima para el sujeto hablante es, precisamente, la tentación de responder al deseo del Otro.”³⁷ De forma que el giro lacaniano se postra no ya en la cuestión del advenimiento del robo del placer, sino en la encrucijada que el paso del Goce al deseo, y viceversa, anuncia, como la trompeta los cuatro jinetes del Apocalipsis, la presencia, y no la ausencia, de la otredad con su respectivo sediento y voraz deseo.

He ahí el fundamento de la concepción lacaniana con respecto a la angustia. Pero también, agregando por nuestra cuenta, el motor que impulsa a la dinámica del deseo a confrontarse con lo que habíamos mencionado como la nada existencial. Puesto que la división subjetiva escupe al sujeto-objeto a andar a tientas arrastrando su falta, emana de esa fuente *el deseo*, como espina que llama con su eco enigmático de esfinge, pero que, a punto de ser tocada, se desvanece para transformarse en otra espina, igual más punzante que la anterior y que mantiene al mismo sujeto en constante fluctuación bordeando el núcleo impenetrable donde se halla resguardado el puro Goce. Y, ese deseo, se verá arriesgado a engarzarse al brote de la angustia que movilizará al sujeto deseante, tentándolo a buscar y no encontrar, pues de otra manera quedaría atrapado, estancado en esa nada que reposa en la vorágine del lugar erigido como Goce. O sea que, la angustia como *necesaria*, estaría reflejando el paso por ese trapecio que apunta del Goce al deseo; pero, apresando la disociación de los límites entre lo uno y lo otra, entraría en una ruta del deseo al Goce. Afirma José E. Milmaniene: “La angustia es la vivencia que emerge cuando la necesaria y <<buena>> distancia simbólica entre el deseo y el goce comienza a desaparecer. La angustia expresa la detención, la conmoción, la vacilación o la desestabilización subjetiva que se suele padecer cuando se ingresa en esa zona de límite impreciso _ que como borde real_ separa el deseo del goce. La angustia delata, sin engaño, que ha comenzado el viraje desde el campo atemperado del deseo hacia la zona caótica del goce.”³⁸

³⁷ *Ibid.* Pág. 152.

³⁸ José E. Milmaniene. *El goce y la ley*. México. Paidós. 1995. Pág. 22.

Y ¿cuál es el peligro que conllevaría ese tránsito de la zona del deseo a la zona del goce? En términos lacanianos, podríamos decir que es la misma constitución subjetiva, en toda su extensión, la que se hallaría y se sentiría como amenazada. Pues, si el sujeto saltara sin discernimiento del deseo al Goce, se detendría la hilación de lo que él va haciendo de sí; es decir, se paralizaría todo sentido que conlleva a la búsqueda y la constante oscilación de la vida por medio del deseo, para quedar aislado y estancado, a la manera de un tumor maligno, en el núcleo donde el placer, y nada más que el placer, por su grado desvariado de intensidad, se hace intolerable, yaciendo y destazándose con sus propias fauces, sus propios miembros. Es lo que, en palabras de Braunstein, la angustia connotaría como se describe a continuación: "... la angustia es ese punto de anulación subjetiva, de *afánisis*, en que el sujeto desaparece en la confrontación con lo insondable de la falta en el Otro, de la castración entendida como castración del Otro." Entonces, la angustia es lo que se entiende como el punto o la situación a partir de la cual el sujeto se disuelve (puesto que toma el lugar del objeto del gran Otro) en la soledad de la castración, de la imposibilidad de arribar al deseo que el Otro lleva aprehendido como collar de finas perlas, pero que le es hurtado por la necesidad de no perpetrar su ánima en ese placer aplastante (goce) que se acoraza en el núcleo de un vacío, de una nebulosa nada.

Y, consecuentemente, es la angustia que se postra como punto de encuentro entre las dos dimensiones subjetivas que Lacan definiría como *lo real* y *lo imaginario*, ya que ella tiene la facultad de atravesar al sujeto-objeto como tentativa de mostrarle la desnudez de lo que le puede proyectar su propio espejismo en calidad de lo que delinea como imaginado o como real y que se ejecutará como acto en una última dimensión que es la de *lo simbólico*. Esta última, la que fungirá pues como filtro del cuadro que en la teoría de Freud sobre la angustia, y su relación con el síntoma, denominamos como cuadro sintomático. Antoni Vicens anuda y nos justifica en esta idea al mencionar que: "Ese peligro {el peligro de la anulación subjetiva} sólo puede sentirse como un peligro imaginario de separación, pero heredado como sentido del goce del Otro: separación de la

horda, o separación de la madre como exigencia en la constitución del Yo en su unidad imaginaria... La angustia es entonces la amenaza sentida contra esa unidad. El síntoma será la manera de recuperarla, o de crearla más simplemente haciendo, del goce, sentido; para lo cual se requiere eyectar el sentido.³⁹ Es decir, la angustia, irrumpiendo en la constitución subjetiva configurada por la arquitectura de los tres pilares fundamentales de lo real, lo imaginario y lo simbólico, toma partido en su fundación y desarrollo:

- a) Como confrontación con *lo real* (que paradójicamente el sujeto mismo crea), al sumergir al sujeto-objeto en la necesidad de cimentar algo parecido a una muralla, límite, que le resguarde de la aproximación a la estrambótica zona donde el Goce reina imponiendo su vacío y su nada.
- b) Cual extractora de *lo imaginario*; como el material mediante, que contiene las particularidades o propiedades esenciales para la construcción de dicha fortaleza.
- c) Como inquilina de *lo simbólico*, que le presta el terreno óptimo para llevar cabo su palacio de exilio y le proporciona el hábitat donde expresar la complejidad de su arquitectura.

El síntoma, como eyección del sentido que saldrá a la luz disfrazado, enmascarado de un ciframiento en símbolos que descargará sus enigmas sobre el andar del sujeto que se vivencia a la vez como objeto del deseo del Otro. El síntoma, cifrado por partículas matizadas de la tintura extraída de la disección de la bestia mitológica llamada imaginario. Y, el síntoma revestido de un especial blindaje ante la caída al abismo que amenaza en sus profundidades con despertar la medusa que podría dejar ciego y convertido en piedra al sujeto-objeto, mostrándole la cabellera de serpiente que funda la realidad, la que con su verdad y su saber congelaría al sujeto. Pero, por último, el síntoma, el elemento clave del cual efervescerá el vaho de la sustancia de un eco que pugna por andar en pena, aunque también vigilando, los alrededores erosionados de la constitución subjetiva: *el fantasma*. Ese que en términos lacanianos se erige como la sucesión

³⁹ Antoni Vicens. *Op., cit.* En Red.

fílmica donde intervienen tres elementos principales, a saber: el *sujeto borrado*, anulado (la S tachada), el significante (representado por un rombo) y el otro en tanto que objeto de deseo (la a minúscula u objeto *a*). *Sujeto tachado* y *objeto a* se reúnen y se separan, se conjugan y se disocian por intermediación de un significante que oficia de corte: esta doble capacidad del significante (de conjunción y de disyunción a la vez) permitiría tanto que el sujeto se funda con el objeto (el sujeto es el objeto), como que el objeto resulte inaccesible para él. Y respecto de este, en relación con la angustia, Yospe, Izaguirre y sus colaboradores, señalan: “La angustia anuncia que estamos ante los efectos de lo real, lo imposible lógico en nuestra estructura, aquello que la pantalla protectora de la realidad encubre, con su peculiar montaje simbólico-imaginario que denominamos fantasma.”⁴⁰ O sea que la angustia actúa, en su papel de la tragedia de la vida del sujeto en relación con la otredad, como la emergencia de un estridente eco, o debiéramos decir, como un alarido, un desgarrador y solemne grito que advierte al sujeto sobre su posición como objeto, sobre esa realidad que sabe premeditadamente le cala hasta las entrañas y lo arroja a un interminable abismo donde el deseo y el Goce se apuestan su existencia. Sin embargo, también se comporta como un grito, pero un grito que deja en la impronta de su hálito los restos de la simbología que estructura el cuadro sintomático, a través del cual se teje el sólido o frágil muro impuesto ante el peso yacente de la realidad, y que ya hemos nombrado como el fantasma.

Con lo que deja también de situarse a la angustia, exclusivamente, como un fenómeno mal intencionado para con el que la experimenta; pues, al caracterizarse también como una advertencia ante el advenimiento de esa imposibilidad de sondear en el deseo ajeno, muestra una verdad: el abanico de posibilidades que lo *siniestro* de arribar a ese mismo deseo, podría tener como resultado. Ya que, dice Milmaniene: “Lo siniestro, en suma, es el núcleo real de la angustia, último paso de una subjetividad que o bien se rescata y se estabiliza en

⁴⁰ J. Yospe, G. Izaguirre y cols. *Salud mental y psicoanálisis*. Buenos Aires. Eudeba. 2000. Pág. 135.

lo simbólico, o bien se precipita y se entrega al goce.”⁴¹ Siendo así, se deja en claro que la angustia, como tal, no es la que se enfocaría a infligir el daño sobre el cuerpo frágil y vulnerable del sujeto, sino que, más bien, se trata de lo contenido en su núcleo, la siniestra posibilidad de quedar cautivo en el la fatalidad extraviada del Goce total, de la insoportable levedad de su vacío. Entendiendo en este caso lo siniestro como lo que en la otredad acecha, seductora e insinuante, atrayendo al sujeto a las voraces fauces de una nada; es decir, la nada, el vacío que hay en esa otredad y que por eso angustia. De manera que la misma angustia actúa con un alto grado de ambigüedad, ya que, por un lado, advierte al sujeto (incluso, a veces, por vía del sufrimiento) sobre un posible derrumbe en la consolidación de lo que le hace ser sujeto, o sea el desvanecimiento de las necesarias punzadas del deseo. Y, por otra parte, ese mismo mensaje vital, es lo que puede impeler al sujeto a *reelaborarse*, como mencionaba el autor ya citado, enderezándose en el encauzamiento dentro de lo simbólico (por medio de la palabra, por ejemplo) o, dejándose declinar hacia la siniestra zona donde la repetitiva escena de la autodestrucción se hace presente.

Pero, ¿a través de qué mecanismo o qué formación es que lograría la angustia, o mejor dicho el sujeto angustiado mostrarse, a la vez que confrontarse con esa nada, ese vacío sobre el que hemos hecho tanto hincapié? Ya lo habíamos denunciado, por medio de la formación del cuadro sintomático, en la teoría freudiana, y, con Lacan, definiéndolo como el fantasma. La formación que se estructuraría como el fantasma, como una posibilidad entre posibilidades de recargarse contra el pesado amurallamiento que sirve de fría fachada para la realidad, y que, al mismo tiempo, es lo que de real hay en la relación intersubjetiva de deseo que oculta, lo siniestro, y que persigue la sombra sujetal hasta el último confín, el que tiene su frontera en los umbrales de la simbolización. El fantasma, en pocas palabras: velo detrás del cual ocultamos el rostro sufriente de la desesperación que no logramos escribirnos ante la situación de soledad en que nuestro deseo y los deseos más abismales de la otredad, se trenzan en una

⁴¹ José E. Milmaniene. *Op., cit.* Pág. 22.

sangrienta contienda a riesgo de perder por *nockout*, *inside*, o *acting out* toda honra del ser, del ser, lacanianamente, sujeto.

Insistiendo en ese maquillamiento, en esa caracterización que le hemos estado dando al fenómeno de la angustia, culminemos pues por argumentar que lo consideramos como un fenómeno de ambivalencia, de apuesta de la subjetividad en dos diferentes planos, pero que al tomar expresión por medio del fantasma laciano, es habilitado en el plano de la realidad para defenderse, bien, cobardemente con el descaro de la banalidad del disimulo, o, para bien, resignificarse como un infierno que abstrae del más profundo sufrimiento humano, las esencias vitales de la creación de un renovado resurgimiento al pergamino donde se escriben la historia y el tiempo de los que no desisten jamás y a pesar de todo. Estando de acuerdo con lo que mencionarían Yospe, Izaguirre, junto a sus colaboradores: “Es gracias a este escenario sostenido por el *fantasma* que logramos desconocer y no entrar en contacto con lo real como imposible, difícil de soportar... Tanto el dolor como la angustia tienen una función de defensa para la estructura. Ambos se ubican en la frontera del sufrimiento que linda con el goce, en el límite de la palabra, de lo simbólico.”⁴² Afirmamos entonces, que la angustia suturada por las costuras simbólicas que le presta la formación y la proyección del fantasma, son lo que de alguna, manera, da sentido al dolor y al sufrimiento que estalla partir del reconocimiento que el hombre tiene de su realidad más siniestra, la de considerar al hombre, a su prójimo como su propio infierno aquí en el mundo. Como Raúl Gutiérrez Sáenz aduce a lo que expresara Sartre en otro tiempo: “En síntesis, las relaciones interhumanas están caracterizadas por el conflicto. Se trata de vencer al otro; pero nunca se quedará satisfecho, y todo se convierte en una lucha sin sentido; <<el infierno son los otros>>.”⁴³

Con lo que llegamos al sustento teórico que de fondo queríamos encontrar y que dará la pauta al desarrollo del capítulo de continuación que posteriormente

⁴² J. Yospe; G. Izaguirre. y cols. *Op., cit.* Pág.137.

⁴³ Raúl Gutiérrez Sáenz. *Historia de las doctrinas filosóficas*. México. Esfinge. 1999. Pág. 213.

desnuda su fundamentación. Viajamos a través de los tantos nombres que se le han dado al infierno, hemos cumplido una travesía en los parajes teóricos que nos han dado elementos suficientes para entender la concepción que se le ha dado al fenómeno afectivo que es la angustia. Sabemos ahora de ella que tiene sus diferencias con otros estados a los que se le ha asociado (el miedo, la ansiedad), que en su definición común se caracteriza por elementos derivados de su entendimiento médico-biológico, pero que, otras perspectivas le han arraigado una comprensión que tiene que ver más con lo humanamente vivencial, con lo subjetivo a que no puede escapar. Y además, ahora podemos entender ese anudamiento subjetivo a partir de los razonamientos que la filosofía y el psicoanálisis en dos de sus vertientes le han trabajado; pero lo más importante es que hemos podido dar cuenta de la relación que esta angustia vivida subjetivamente, puede mantener con la estructuración del lenguaje, en cuanto que al verse en el desamparo y a la expectativa de la señal de peligro no puede definir exactamente su sentido por medio del habla cotidiana, sino que transfiere su contenido esencial al ciframiento tejido en el las entrañas del síntoma. En fin, que la angustia, en su propia situación de falta, se ve orientada a expresar su contenido afectivo por otros medios que no le da el lenguaje común, uno de los cuales es el símbolo sintomático erigido y proyectado desde su registro imaginario hacia el de lo real; pero que, razonado de esta forma precisamente, nos puede conducir a plantear su posible relación con otra manifestación humana que es la de la escritura, la escritura literaria, propiamente, de la que vamos a hacer intervención en el capítulo siguiente.

2. LA SITUACIÓN DE LA ANGUSTIA Y SU RELACIÓN CON EL LENGUAJE: *DEL DESTINO DE ESTE DEMONIO QUE ASFIXIA...*

*“Para este fin se dio al Hombre
El más peligroso de los bienes:
El lenguaje, para que dé testimonio
De lo que él es.”*

Hölderlin.

Hemos descubierto que la concepción lacaniana del fenómeno de la angustia, nos conduce a pensar en la articulación del deseo y el Goce con la constitución subjetiva que logra dividirse en tres posibles registros: lo real, lo simbólico y lo imaginario. Ahora bien, esto mismo nos señala, a la posteridad, que todo recae en efecto a través de la formación de la pantalla de acorazamiento que viene a denominarse como el *fantasma*; el fantasma lacaniano, propiamente hablando. Pues, ahora, hemos de dar rienda suelta a analizar la incidencia que éste último se acoge en su seno, al hacer establecer un especial vínculo, entre la angustia conceptualizada por Lacan, y la manifestación de otro fenómeno que es indispensable integrar a nuestro estudio, el que trata del lenguaje.

Recordemos que Lacan fundamentó una de las grandes aportaciones al psicoanálisis actual, la que trata de estipular que el inconsciente está estructurado como un *lenguaje*. Lo que querría decir que, desde ese punto de vista, todo lo derivado del proceso de la represión del que hablaba Freud, por ejemplo, la formación de síntomas (del cuadro sintomático que Lacan colocara, luego, como la formación fantasmática), está orientado al entretelado de una red discursiva específica del sujeto que emerge de manera particular al plano lingüístico. Partiendo de esa argumentación, sería menester pensar a la angustia como un fenómeno que interviene en la hilación de tal o cual discurso *inconsciente* de ese sujeto; ya que ella, se hizo el señalamiento, desde la concepción freudiana, es la que conduce al proceso de la represión. Para ir comprendiendo esto, atendamos a lo que Saettele argumenta al mencionar: “Es cierto que, en la vida cotidiana, la angustia se presenta como discursivamente ligada, aunque siempre en una

modalidad disruptiva en cuanto al discurso; es decir que, aparece (pero siempre de repente, aunque desde antes temida o anunciada) ligada a nuestros juegos de lenguaje, en una forma que hace acto, ahí donde la forma hace acto. El hecho es que irrumpe en los juegos de lenguaje tanto como consecuencia de los actos precedentes, tanto como causa de los actos en curso.”¹ De acuerdo a la cita, la angustia anuda una doble vinculación con el lenguaje, en tanto que ella se presenta como un fenómeno que está ligado a un discurso, pero que, a la vez no penetra en la esfera esencial del lenguaje en general; es decir, la angustia se consideraría como lo que *bordea* al lenguaje; le acorrala desde la posición de un antes y un después en ceñimiento al discurso, se le acerca, pero también le rehuye. Dictaríamos pues, que la angustia se comporta frente al lenguaje como un fenómeno que seduce a la lengua y al habla, como elementos estructurantes de un discurso, pero que, presuntuosa o temerosamente, luego se le distancia para no hacerle compatibles esos atributos, se los esconde callando su atracción, no planta su discurso; o, en otras palabras, no *apalabra*. Pues, la palabra es el vehículo primordial para hacer realizar el discurso, y es común observar en los casos cotidianos de la clínica una perturbante dificultad en el apalabramiento de la angustia, a cambio de su trocamiento en la sintomatización.

Siguiendo esta idea, procedamos a analizar esta relación. Comencemos por mencionar que, en el capítulo anterior, recogimos la indicación sobre lo importante que era discernir entre el miedo y la angustia. Comentábamos que el primero, bien podía caracterizarse por su confrontación objetiva con algo determinado, o sea que si se dice que se siente miedo, se expresa por que se teme a algo definido, que está presente, o que, en realidad, puede acontecer en la dimensión de la realidad. En cambio, de la segunda, fuimos aclarando que padecía de objetividad, que se confrontaba con algo no palpable, sensible o sencillamente comunicable como para indicar que ante eso es a lo que se teme; que mantiene una base de irracionalidad. De manera que hallamos que la angustia, en relación al discurso, al lenguaje deberíamos decir, traza para si una venda que le impide alcanzar una

¹ Hans Robert Saettele. *Op., cit.* En red

enunciación suministrada desde lo objetivo (lo razonable) y que tiende por lo tanto a embriagarse de los sentidos que le presupuesta otra dimensión alterna a la de la realidad, la que yace, por su puesto, en el mundo de la imaginación, lo imaginario. Líneas adelante, continúa Saettele: "Y la relación de la angustia al lenguaje consiste en que la angustia es siempre un fenómeno de borde respecto al lenguaje, aunque funcione en los juegos de lenguaje como un agente... La experiencia de la angustia es una experiencia que golpea al sujeto, lo deja sin aliento y le presenta, como restos de un naufragio, restos de lenguaje: palabras aisladas, visiones escriturales, voces sin posición enunciativa ubicable."² Siendo así, comprenderíamos que la angustia promueve en el sujeto la atracción a hurtar vestigios del lenguaje para manifestarse mínimamente; que, le bloquea el acceso a la formulación de un discurso cimentado en la dimensión de la realidad, y a cambio le deja boronas de apalabramiento que distorsionadas en la dimensión de la imaginación, no salen a la luz como formulación de un discurso auténtico. Con lo que la palabra se hace encubrir al abrigo del síntoma, no emerge lúcidamente para integrarse a la red del lenguaje cotidiano; sino que se transporta hacia la pura manifestación del cuadro fantasmático que Lacan postulara como cimentación de pantalla protectora.

Pero, ¿a qué se deberá que la angustia bloquee ese acceso a la red discursiva donde se apalabraría lo que perturba al sujeto? Retomando la instauración de los tres registros lacanianos y la dialéctica de la angustia que se apuesta entre el deseo y el Goce, intentaremos aclararlo. Comenzaríamos señalando que, en primera instancia, se conceptualizó la angustia, desde la misma perspectiva lacaniana, como el desgarrado grito de anunciación de la *amenaza ante la presencia del deseo del Otro*. Y esto es lo que deja su particular estela en la estructuración subjetiva e inconsciente del sujeto, pues es lo que pone en marcha la movilización a andar en la falta y a jugarse la subjetividad entre el deseo y el Goce. Según el concepto, el sujeto una vez dividido y posicionado en su relación con la otredad como objeto (a), se ve imposibilitado de abordar la fragata que lo

² *Ibid.* En red.

pondría en la fluctuante marea de altamar del deseo ajeno, se ve en la necesidad de renunciar a la zona del Goce. Tiene que ir empollando la huevera que procreará su propio deseo, si no quiere verse disuelto en la nada que detentaría la repetición del retorno a la zona del Goce, el lugar donde perdería su sujetación al mundo. He ahí que surge una *imposibilidad*, la de penetrar en el deseo del Otro, que legítima su imposición a la manera de una prohibición, pero no una prohibición retraída a un marco jurídico establecido entre las leyes que establece el Derecho, sino la imposibilidad, la prohibición, de introducirse en el deseo ajeno como recapturación del lugar donde el puro placer en extremo se haría insoportable para el mismo sujeto, pues lo conduciría al precipicio del desmoronamiento personal. Es decir, la imposibilidad y la prohibición, como medida de seguridad de intrusión retroactiva al puro Goce que determinaría la disolución subjetiva. Entendiendo, en resumen, lo imposible, como Leopoldo María Panero lo hace al cuestionarse y responder: “¿Qué es la imposibilidad? En otro lugar dijimos que no era diferenciable de una prohibición social, que la palabra <<prohibido>> bastaba para traducir el término <<imposible>>. Trataremos aquí de precisar esta definición. Lo imposible es no lo prohibido por una determinada ley, sino lo que prohíbe toda ley, lo que escapa a toda razón social... lo imposible es lo asocial puro; lo que rompe por completo con la alternancia de deberes y derechos que genera la imposición del vínculo de reciprocidad.”³

Ahora bien, es basada en esa clase de imposibilidad en la que se apuesta la directriz sujetal; puesto que, al sujeto-objeto, le está *prohibido* acceder a la perla secreta que oculta el deseo extranjero, y al Otro, también se le impone esa misma realidad, pero, con otro, Otro, se cava en la intersección de ambas posturas un enorme agujero, una mancha voraz que calcinaría todo intento de cruce por parte de la reciprocidad, y en el cual se estaría preparando el sepultamiento de un saber, de esa realidad que se vuelve imposible de soportar. ¿Qué saber, qué realidad? El saber que conduce a la violación de la membrana que resguarda el deseo ajeno y, por lo tanto, la ejecución del retorno al Goce. Y, por otra parte, la

³ Leopoldo María Panero. *Obras selectas. Marqués de Sade*. España. Edimat libros. 2005. Pág. 5.

realidad de toparse con lo que de *siniestro* puede haber en la invasión al espacio constitutivo del Otro con respecto a su deseo. Se cimenta, en términos freudianos, la conducción al proceso de la represión, lo que hará sepultar ese saber en el oscuro baúl del inconsciente, y desde donde sólo se proyectará enmascarado con el extraño antifaz lingüístico del síntoma. Se empieza a consolidar, en perspectiva lacaniana, la erección de lo que de *real* se impondrá al sujeto y de lo cual intentará amurallarse formulando el fantasma que corroe el discurso lingüístico como reacción ante la significación de aquel evento.

De ahí que surge entonces el ocultamiento, la procesión funeraria que sepulta el *saber* en el humus laberíntico de lo inconsciente y que procesaría de manera súbita el devenir de la subjetividad neurótica en el sujeto. Dice Milmaniene: “En el universo *neurótico*, la angustia indica la proximidad del goce temido y la cercanía del objeto que lo evoca, lo que moviliza a su vez los mecanismos de defensa conformados por el incremento de las fantasías, las inhibiciones, los síntomas, y las actuaciones evasivas. Se construye de este modo una pantalla protectora {el fantasma lacaniano} _ que fija a la vez que defiende_ de una realidad que soporta los núcleos reales del deseo.”⁴ Lo real en el sujeto vendrá entonces a constituirse como lo insoportable, teniendo que ser sepultado en su significación en lo inconsciente, lugar que tejerá entre sus propias redes otra significación que será envuelta en la estructura de su particular lenguaje a través del procesamiento que se da a ese *saber* en el registro de lo imaginario.

Siendo que ese saber es enterrado en el agujero inconcebible de lo inconsciente, y que hace participe al registro de lo imaginario en su transfiguración, se adjudica a éste último una peculiar función que consistiría en lograr una especial identificación de los sentidos que conjugarían la significación que se cifrará en un entrañado código lingüístico que emerge luego a la cotidianidad del sujeto como síntoma freudiano, como cuadro fantasmático lacaniano. Dando sitio a la *función imaginaria*, que en términos freudianos procuraría al yo un amparo en la formación

⁴ José E. Milmaniene. *Op., cit.* Pág. 23.

reactiva que desemboca en el síntoma; y que, en términos lacanianos deriva en la inclinación del sujeto hacia la formación fantasmática; apuntaríamos a estar de acuerdo con lo que Alejandro Montes de Oca dice a continuación: “Habrá entonces, a partir de lo dicho, que pensar en el espacio de constitución de aquello que más precisamente deberemos llamar función imaginaria del yo, como inseparable de las relaciones que el hombre mantiene con el lenguaje...el ámbito de la relación imaginaria con el lenguaje, espacio de construcción de identificaciones con los sentidos emergentes en el discurso.”⁵ Pues, no podrá faltar en el eslabonamiento de la constitución subjetiva la intervención de lo imaginario que identifica y recarga de especial sentido a lo que, hasta entonces, se había condensado como un imposible-de-decir.

Y es, en última instancia, en este encuentro entre lo real y lo imaginario que deviene la intervención del último registro desde el cual ese ciframiento de lo imposible-de-decir se acerca, aunque también se aleja, de la formación discursiva en el lenguaje, en la intersección y en la disyunción del apalabramiento a que se enfrenta el fenómeno de la angustia. Veamos. Tomando en cuenta que hay una imposibilidad de inmiscuirse en el deseo del Otro, surge una tentación, una incitación que no es otra cosa que la manifestación de la angustia; esta conduce a un bordeamiento en el lenguaje, es decir, deviene en un imposible-de-decir que, para decirse de alguna forma, es revestido como significante que tiene, que busca ser descifrado por medio del acto significativo. Es decir que, la construcción fantasmática envuelve una cadena de significaciones que se envuelven en un ciframiento del cual el sujeto trataría de desenvolver a través de una resignificación que sólo puede darle la instauración de un acto que logre dar con tal significación. Hablando desde la postura freudiana diríamos que ese contenido cifrado del saber se halla asentado en el torrente en cataclismo de la actividad pulsional; menciona Vicens: “... la pulsión se cifra en una sucesión de signos que contienen el silencio y el fragor de la vida a la vez; es decir, el goce. El lugar de la

⁵ Alejandro Montes de Oca. *Kafka. La atroz condena de la literatura*. México. UAM Xochimilco. 2001. Págs. 48-49.

pulsión pasa a ser un espacio indeterminado: ello, eso que está ahí, es señalado con un puro deíctico, algo cuyo referente está fuera de la trama de significación del lenguaje.”⁶ Pero, también de este modo, es que se argumenta la idea de la imposibilidad de apalabramiento discutida desde el punto de vista de Lacan. Lo que daría lugar a la idea de pensar que sólo a través del desentramado de las significaciones ocultadas en la palabra como envoltorio simbólico, es que se puede llevar a la revelación del saber sepultado en lo inconsciente. Como indica Montes de Oca: “Y si de lo que se trata es del deseo, la palabra es donde el deseo se cifra, se entretiene y se articula... En lo dicho y por lo dicho es como el sujeto articula a la vez que enmascara su deseo, es en lo dicho por él, donde permanece oculta y revelada su verdad.”⁷

En síntesis, la relación establecida entre el fenómeno de la angustia y el lenguaje queda en manos de la situación apostada entre la dialéctica del deseo y el goce que se disputan la significación de lo que queda entramado en el ciframiento regido por lo inconsciente. Con lo que habría que pensar la relación en aras de lo que Lacan postulara como el acto significante, o sea un acto que oculto y revelado al mismo tiempo en el lenguaje deje ver la significación del deseo; propiamente, el deseo que comanda en la angustia como manifestación de lo que llamaremos *silenciamiento* y *metaforización* influyentes en el fenómeno.

2.1. Angustia y Silencio.

En cuanto a *Silencio* como elemento anclado al fenómeno de la angustia, entenderemos aquí la situación en la que el sujeto, posicionado como objeto, padece de la imposibilidad de penetrar al deseo extranjero, y esto es manifestado en el plano del lenguaje como una disyuntiva a la dificultad en el apalabramiento de tal deseo.

⁶ Antoni Vicens. *Op., cit.* En red.

⁷ Alejandro Montes de Oca. *Op., cit.* Pág. 27.

Remontémonos a lo que Horacio Jinich (en el simposio presentado por la Academia Nacional de Medicina y la Asociación Psiquiátrica Mexicana), quien señala: “Un afecto reprimido que no puede encontrar acceso en la conciencia sin provocar una reacción de angustia encontraría, para expresarse con clandestinidad, un subterfugio corporal en la llamada <<reacción conversiva>> o puede haber, en lugar de la huida hacia esta enfermedad corporal una huida hacia lo imaginario, por ejemplo, el ensueño, es decir la sustitución de un miedo indefinido por otro definido, por un objeto que no es más que la simbolización del objeto real...”⁸ Vemos que esta postura trata de entrelazar las posturas freudiana y lacaniana, al expresar que durante el proceso de la represión y el sepultamiento del saber en el nebuloso agujero del inconsciente, la tendencia pulsional, dosificada de cierta afectividad (mejor deberíamos decir de cierta tentación), es sofocada en el hueco donde los gusanos de la significación, derivada de lo imaginario, lanzan al lenguaje del sujeto la manifestación sintomática. La pulsión, como tal, es enterrada en la inconsciencia regida, por una parte, por el registro de lo imaginario, lo que dotará de un sentido cifrado a la pulsión para que sólo puede filtrarse al exterior como manifestación sintomática, o como lo estipularía Lacan, como formación del fantasma. Esto nos empuja a creer que, entonces, por gracia del proceso de la represión, consecuencia del estallido de la angustia, es encubierto el significado original pulsional; es *silenciado*, nos atrevemos a decir, en el agujero de lo inconsciente, y ese silencio sólo podrá ser transmitido hacia fuera de las regiones subjetivas como síntoma o como simbolización (lacaniana) que sutura las gélidas persianas de la formación fantasmática que se vela y devela a través del símbolo, del des-ciframiento del huracán de símbolos que deambulan en una nada a la cual se accedería, quizás paradójicamente, por medio del análisis de la palabra.

Enmudecido el sujeto en el ámbito del deseo del Otro, convoca a elecciones de sentido, que el golpe de estado del atravesamiento fantasmático se allega, y que ejecuta su poder en las expresiones imaginarias, por ejemplo el ensueño, como

⁸ Juan Ramón de la Fuente y cols. *Op., cit.* Pág. 55.

mecanismo propagandístico. Silencio sepulcral que luego deviene en ecos de naufragio e intento o promesa de palabra; Silencio que inscribe en el sujeto con su huella una falta, la falta de apalabramiento que sólo en la dimensión del reino de lo imaginario, de la fantasía y el sueño puede, bordeando el sentido original, claro está, se puede compensar. Silencio que anudado a la angustia anunciaría, en términos freudianos, una grave improvisación de la erección del *superyó*; instancia flageladora, castigadora, que encadenaría y latiguaría al sujeto hasta desangrarle las entrañas por su tentativa de dejarse seducir por la tentación, por el saber sobre el deseo ajeno al cual está prohibido introducirse, imponiéndole el Silencio como vehículo de indulgencia por su pecado. Consumándose de esta manera el silenciamiento del sujeto, dejando la puerta de par en par al advenimiento de un silencio del silencio. Así lo afirma Gerez-Ambertín (1993; Pág. 100): "Todo impedimento a establecer ligazón a la angustia deriva en angustia insoportable; devastadora irrupción del superyó que, más allá de la disolución de la conciencia moral, puede atentar contra la propia subjetividad. Por ello, encubierto lo real por algún objeto que inviste, los recursos de las formaciones del inconsciente apaciguan la emergencia del superyó, como ocurre, sin duda, en las neurosis por la vía de la formación de síntomas que negocian deseo y goce..."⁹

E Irrumpiendo el superyó en el estrechamiento relacional de la angustia y su Silencio, como el gran silenciador, como agente de silenciamiento, vemos que en el transcurso del ambulante del sujeto-objeto de Lacan se entromete la formulación de un *Ideal*, la idea que del deseo del uno y del otro, del sujeto y su Otro, ha de colocarse como eje de movilización entre ambos. Ideal del sujeto, como objeto, que se hace el Otro; e Ideal que de éste Otro se calcula imaginariamente el sujeto sin deslindarse de su posición objetal. Ideal que, como su nombre lo indica, se entretiene en su sentido como mera idea o aproximación, que bordea insistentemente en la membrana deseante de uno y de otro. Y, al que

⁹ Gerez-Ambertín. *Las voces del superyó. En la clínica psicoanalítica y el malestar en la cultura*. Buenos Aires. Manantial. 1993. Pág. 100.

Carmen Bueno alude sujetándolo al poder de la creación artística, manifestación simbólica, que tiene para influir sobre ello; mencionando:

“... más allá de la razón, facultad volcada sobre el ámbito de la ciencia, se extiende un vacío insalvable, un Silencio, que sólo la fantasía puede intentar representar mediante la obra artística... Pero ese Silencio no sólo se extiende a la imposibilidad de expresar la intuición del Ideal _ en tato perfección inalcanzable en el mundo sensible, como a nuestro entender pretendía L. Wittgenstein _, sino que también extiende sus raíces a otra intuición, desde las sombras alumbra los ideales más excelsos del hombre: la vivencia de la angustia como culpabilidad inconsciente, generada por no alcanzar tal Ideal, o lo que es lo mismo, por el reconocimiento de la propia imperfección... Este Silencio, que se extiende más allá y más acá del mundo consciente, el del Ideal siempre inalcanzable en la realidad y la consiguiente culpabilidad inconsciente, puede ser sin embargo, mostrado a través del arte, que pretende crear a través de la fantasía otra forma de realidad, en la que el Ideal puede ser alcanzado y, por lo mismo, el sentimiento de culpabilidad desaparezca.”¹⁰

Mediante esta cita observamos que se alude al referente de una realidad, en la cual, la razón y la fe en el *logos* predomina hasta cierto grado el conocimiento, pero que no alcanza a cubrir, por medio del aforre del estudio científico, por más que lo intenta, el vacío insalvable que podríamos colocar como ajustado a ese saber sobre el deseo ajeno que ya hemos descrito. Postrándose así el infranqueable y astilloso muro de un Silencio, un imposible-de-decir que se ensimisma en un endemoniado capullo de incertidumbre y hace brotar un agrietamiento subjetivo que se manifiesta, precisamente, en la imposibilidad de apalabramiento característico de la angustia. Pero, ¿a qué esencia del deseo es arrastrada esa imposibilidad existencial que devana y rasga en el lenguaje, en el discurso humano? Como el ser humano no se forma aisladamente (si en una soledad enmarañada, pero no por sí solo), se va formando a partir de la idea que de *humano* pudiera más o menos establecerse, a cuenta de una formación de *ideales*, es decir: el sujeto se forma un Ideal del Otro, y viceversa, ambos se articulan en un discurso de lo que debiera *ser* el que no es uno; y, de esta manera, la idealización atraviesa la dinámica deseante como un beso atravesaría por un aro de fuego, pues es en el deseo donde el sujeto va escupiendo, a la vez que atragantándose, con la idealización que se forma del Otro. Esto es, que se va

¹⁰ Pedro Villamarzo. *Psicoanálisis aplicado. Manual teórico y práctico*. España. Amarú ediciones. 1998. Págs. 97-98.

haciendo el objeto causante del deseo en el Otro, y al no alcanzar a atrapar ese deseo errante, latente en el cataclismo de la nada, es que irrumpe en el estallido del fenómeno angustioso. Por otro lado, es por virtud de esa herida de donde emana la angustia, desde donde el deseo es promovido a su bordeamiento en el lenguaje mediante el desnudamiento de la palabra que lo legitima; pero, tratándose de un desnudamiento, que dice la autora referida, sólo puede ser registrado a fe del saldo en la ritualización del fantaseo que deriva en el acto de la creación artística.

Siendo así, nos atreveríamos a argumentar que, entonces, la angustia fungiría como catalizador de un bordeamiento en el lenguaje que se cifra, silenciándose, en una formación lingüística estructurada por el cariz de lo imaginario que se resuelve en una suerte de simbolización emergente como otro discurso, también como un posible decir-de-otro-modo-alterno, procesado en el fantaseo condicionante del trazado y enganchamiento al fenómeno que se presume culpable de la creación artística. Lugar, el arte, de simbolización de eso imposible-de-decir cifrado en la península inconsciente del fantasma, sale a relucir como un decir-de-otro-modo-alterno; como una significativa alternativa que remarca, pero que salva al sujeto, del sometimiento a la culpabilidad inconsciente por no arribar al Ideal apostado en la dinámica deseante de la humanidad. Acto simbólico que se significa y que se hace significante al asirse a las aladas vértebras de la ensoñación que logra significarse en el producto estético.

Convirtiéndose la angustia, a partir de su silenciamiento, en un pasaje al acto simbólico del apalabramiento que deviene en lo artístico, querríamos decir que ese Silencio también habla; habla y se hace hablar cuando la voluntad de lo verdadero y bello le confiere la entrada a la galería subjetiva de donde puede atracar símbolos a través de los cuales estaría al filo de esculpir la palabra que le objetualizaría, de alguna manera, la ausencia siniestra de lo que en el deseo del Otro se sumerge en profundidades abismales. Y, del lapidario silencio ahorcado en el inconsciente surge la significación entretejida de otros silencios que

anhelarían ser descubiertos y exhibidos a las miradas humanas como acto significativo que tendría por fin significar a la mismísima angustia hasta llegar a su alterno apalabramiento.

Habiendo sido analizada esta parte del silenciamiento en la relación lingüística con el fenómeno de la angustia, nos hallamos en pie de guerra para confrontar ahora la argumentación que pariría un breve análisis y cierta reflexión sobre el sentido que tiene hablar del consecuente montaje derivado en la postulación de otra relación lingüística que está enfocada a pensar en la angustia y su proceso de metaforización.

2.2. Angustia y Metáfora.

Tomando en cuenta que, en el fenómeno de la angustia, el agente de significaciones se halla cifrado en la marea pulsional que impele o congela el movimiento del deseo o la revuelta hacia el Goce, vamos a intentar dar cuenta de la manera en que creeríamos se traslada su contenido desde el Silencio hacia la Metaforización. Partiendo, claro, de la idea de que el engarzamiento transversal de los registros lacanianos de lo real y lo imaginario se condensan en la cristalización de lo simbólico, siendo necesario profundizar en esto último.

Iniciaremos desde una perspectiva freudiana manejando la pulsión para conducirla luego al ámbito laciano de la simbolización y el acto significativo. Bien, ya Freud en su artículo sobre *El poeta y la fantasía* se había cuestionado sobre el misterioso detonador esencial que conduce al sujeto a emprender el no común verbo de la plasmación del deseo en la actividad poética; planteándose lo siguiente:

“¿No deberíamos buscar ya en el niño las primeras huellas del quehacer poético? La ocupación preferida y más intensa del niño es el juego. Acaso tendríamos derecho a decir: todo niño que juega se comporta como un poeta, pues se crea un mundo propio o, mejor dicho, inserta las cosas de su mundo en un nuevo orden que le agrada. Además, sería injusto suponer que no toma

en serio ese mundo; al contrario, toma muy en serio su juego, emplea en él grandes montos de afecto... Ahora bien, el poeta hace lo mismo que el niño que juega: crea un mundo de fantasía al que toma muy en serio, vale decir, lo dota de grandes montos de afecto, al tiempo que lo separa tajantemente de la realidad efectiva.”¹¹

Vemos que se plantea la existencia de una homologación entre la actividad del juego en el niño y la actividad de la creación poética. Sin embargo, lo interesante de este supuesto sería que todo gira en torno a la orientación pulsional, pues, Freud, al hablarnos sobre el papel que en ello juega el monto de afecto empleado sobre ambas actividades, necesariamente nos tendría que remitir a pensar en ese ámbito que tiene que ver con el deseo (pero, el deseo que podemos comenzar a reflexionar desde la perspectiva lacaniana). Se señala que en las dos actividades se da el hecho de la construcción de un mundo alterno al de la realidad externa, y en el cual, se insertan grandes montos de afecto, que no por estar fuera de la realidad, dejan de tener un gran valor e importancia para el que los escenifica. Vale señalar que ese montaje afectivo encontraría su asiento en la enmarañada trama pulsional que emerge a partir de la dialéctica del deseo; pues, el sujeto, al verse en calidad de causante del deseo para Otro, pero imposibilitado en la dimensión del lenguaje para apalabrar lo que del mismo deseo se suscita, cae en una tentación que sólo tiene resolución en el registro de lo imaginario, la coordenada que trazará el lugar efectivo del despliegue de las fantasías que, al igual que una fábrica de ensoñaciones y quimeras, envuelve de sentido particular en la simbolización la tendencia pulsional. A través de la función del imaginario se cifrará el símbolo que emergerá como producción del juego y la estratificación de la hermosa prosa o el solemne verso. Con lo que, si el niño y el poeta, durante el juego y la creación, escenifican una realidad que hace surgir la experiencia suministrada de cierto placer o displacer, estarían instaurando ambos, aunque cada uno por su lado, su inclinación hacia el desarrollo del deseo o la aproximación al Goce.

¹¹ Sigmund Freud. “El poeta y la fantasía.” (1908) *Obras completas*. Vol. 9. Amorrortu. Buenos Aires. 1986. Pág. 127.

Sabemos de antemano que la dinámica pulsional está enfocada, dirigida, a desnudar o dejar en cautiverio la esencia del deseo y que la fantasía se consolida como la manifestación imaginaria de la cual echa a volar la simbolización del ciframiento pulsional. Pero, ahora nos sale al paso la siguiente pregunta: ¿qué en el deseo, es lo que estimula al sujeto a simbolizar, a desvelar a la vez que seguir velando, lo que de pulsional late en él? Responderemos a esto partiendo de la descripción que hace Freud de una de las peculiaridades del fantaseo; él menciona: “Procederemos a tomar conocimiento de algunos de los caracteres del fantasear. Es lícito decir que el dichoso nunca fantasea; sólo lo hace el insatisfecho. Deseos insatisfechos son las fuerzas pulsionales de las fantasías, y cada fantasía singular es un cumplimiento de deseo, una rectificación de la insatisfactoria realidad.”¹² He aquí lo que nos quita la venda y nos pone frente la piedra angular del contexto donde se condiciona la actividad artística como actividad de simbolización de lo pulsional. El *sufrimiento*, el doloroso (aunque quizás también gozoso) tumor que arrastra al deseo a resolver la angustia del sujeto imposibilitado de acceder al campo del Otro. Dijimos que, desde la perspectiva lacaniana, el sujeto, al verse dividido y en falta de saber, o apalabrar, sobre el deseo ajeno se ve impelido a buscar la manera de sosegar el torrente pulsional que vibra estrambótico en sus íntimas regiones, ahora nos topamos con la idea que plantea al procesamiento del montaje imaginario-simbólico, manifestado en la fantasía y su proyección como objeto artístico, como el lugar desde donde se logra construir un filtro para emerger en el campo del deseo del Otro. Pues, deseos insatisfechos son las fuerzas pulsionales de las fantasías y por lo tanto, agregando, la fantasía se erige como la manifestación simbólica desde donde se embiste contra el muro de la realidad que mantiene cautiva la significación de lo pulsional mediante la producción estética. Se trata de una compleja articulación entre el deseo y la fantasía que deriva el acontecimiento significativo de la creación artística.

¹² *Ibid.* Págs. 129-130.

Se trata, de un sufrimiento originado en la angustia de la imposibilidad de acceder en el Ideal forjado en el deseo del Otro, argumentaríamos. Como lo que Octave Mannoni, menciona: "... y la ensoñación reviste un aspecto muy peculiar: por lo regular, se trata del mismo fantasma repetido obsesivamente... No hay solución posible: el sin fin de placer propuesto se confunde con el sin fin de fracaso repetido..."¹³ Es la construcción fantasmática que se plasma en las complicadas redes del lenguaje como un padecer de la palabra para referir al objeto que cataliza el deseo, el que sólo, naturalmente, sólo puede ser bordeado si por medio de un decir-de-otro-modo-alterno que se instaure como acto significativo a través de la re-presentación.

Se trata, en fin, de la prohibición de un *saber* impuesta como límite al sujeto en su acceso al campo del deseo que no le pertenece. Ya que el deseo yace como altercado pulsional en el inconsciente, como un diamante precioso que atesora un saber, el cual es imposible desenterrar, el sujeto intentará rasgar el lenguaje que contiene los destellos de aquella gema a través de la simbolización que le renta el mismísimo lenguaje. Creará a partir de un disimulado no saber, para bordear el inmenso y oscuro agujero, que aprisiona el saber; es decir, al no poder inmiscuirse en el significado de raíz del deseo ajeno, se aprestará a intentar tomarlo por los cuernos, apuñalándolo con la daga sagrada de un acto significativo que tendrá que descubrir, o mejor dicho, des-velar de entre los extraños restos arqueológicos del lenguaje. Pero, un lenguaje no esterilizado por la monotonía común de la cotidianidad que se encierra en el simple habla y la lengua, sino un lenguaje envenenado, un artificio de código que incluso va más allá de su estructura, el lenguaje extraño y hermoso, agresivo y sensible, indómito y vulnerable que da la creación del arte. Como Serge André (en red: www.acheronta.org/index.htm) menciona:

"El artista crea a partir de lo que no sabe, de lo que no puede saber: la verdadera creación encuentra su fuente en un vacío del saber... El artista puede ser muy erudito y ello no es, en sí, incompatible con la vida artística,

¹³ Octave Mannoni. *Un intenso y permanente asombro*. Argentina Gedisa. 1989. Pág. 42.

pero llegado el momento de la creación es necesario no sólo que él consiga olvidar lo que sabe, sino más aún que se dirija más allá del saber, hacia aquello que, por esencia, escapa al saber...Esto imposible-de-decir es la causa de un agujero en el saber, un agujero que el artista se afana por mantener vacío... Límite de lo simbólico que pertenece al orden de lo imposible: lo imposible-de-decir como causa de todo cuanto se dice, busca decirse, se agota diciendo.”¹⁴

De ahí que la expresión artística surja como ese ciframiento de significados constituyentes del acto significativo, esa re-presentación que puentea el nebuloso agujero de lo imposible-de-decir que tiene por extremos a la pulsión y al lenguaje. Tal cual lo propone Antoni Vicens, como sigue: “Las representaciones son el puente entre la pulsión y el lenguaje. En tanto representaciones, no forman sistema; es el lenguaje quien les da una organización y las trama en lo que Freud denominó inconsciente... Por la vía de la representación, el lenguaje puede tratar en parte a la pulsión como un referente, es decir, como un objeto.”¹⁵ Lo que nos indicaría la pauta para poder decir que el proceso de simbolización, el levantamiento del acto significativo, llega, por cierto efecto, a *objetualizar* en la obra artística ese saber que al parecer indómito, no se deja asir cuando irrumpe en la subjetivación el fenómeno de la angustia. Se instaura en pos de la ritualización alquimista del fantaseo, una *re-presentación* de lo que el sujeto no podía apalabrar como peligroso y acechante en el contexto angustiado. ¿Y que lenguaje más presto para hacer hablar una re-presentación que el del arte?; pues, al no utilizar las formas cotidianas, comunes, de los usos de su estructuración, denota la posibilidad que tiene su mismo uso de hacer referencia a algo, de re-presentar algo, que en la inmediatez de la realidad externa no es accesible. Del Silencio se pasa a un apalabramiento en la Metáfora que constituye la representación de lo que fue callado y sepultado en el inconsciente.

Con lo que, entonces, se puede argumentar que todo este hilvanamiento teórico se traduce una suerte de *Metaforización*, de esculpimiento de un montaje simbólico imaginario que permite al sujeto que se vive en la angustia bordear, sujetado a la cabalgadura de la representación en acto significativo, lo imposible-

¹⁴ Serge André. *Op., cit.* En red.

¹⁵ Antoni Vicens. *Op., cit.* En red.

de-decir que inflige sufrimiento en su posición de sujeto-objeto dentro de la angustia. Considerando lo que Vicens señala: “No es la metáfora lo que causa angustia, sino la angustia lo que provoca la creación metafórica, como se ve de manera ejemplar en el caso del pequeño Hans, cuando de la angustia surge la metáfora del caballo en el lugar del significante del Nombre del Padre. La angustia aparece en un mundo sin estructura, sin contexto, irrumpiendo en lo imaginario como una discontinuidad que demanda exigentemente un sentido nuevo.”¹⁶; es que podemos fundamentar esta idea y agregar que el arte como acto significativo que logra mediante sus épicas cruzadas en el lenguaje una forma de apalabrar lo que escapa de la palabra en la angustia. Diríamos, en perspectiva lacaniana, que de la construcción fantasmática sostenida por la angustia deviene el acto de la creación como el estructuramiento de un discurso que se ciñe a la membrana disforme del agujero del saber sobre el deseo del Otro, extirpando las vísceras de la perla secreta que cifra simbólicamente ese saber que había sido silenciado y las coloca, las ordena y las hace hablar en otro-modo-de-decir-alterno por vía de la facultad que se asume la re-presentación en el acto significativo de quien encuentra en el amparo del trazo, el color, la armonía, el sonido, la estilización o el verso la propagación de la palabra del que sufre.

En conclusión, y en general, afirmamos que el destino de este demonio que asfixia el alma en un abismo sin más profundidad que la de los avernos, puede ser reconducido en su sufrimiento hacia la elevación espiritual que le ofrece la oportunidad de apalabrar lo imposible-de-decir, lo silenciado, en la metaforización que se le adjudicaría al arte. Quizá, ésta sea una razón por la cual Freud (y Lacan le seguiría en esta tendencia) se sintiera tan atraído e intuyera algo tan especial y enigmático en la actividad artística; tal como Paul Ricoeur, nos menciona: “Para Freud, el arte es la forma no-obsesiva, no neurótica de la satisfacción sustitutiva.”¹⁷ Es decir, que Freud encontraba en el arte una forma de acercamiento a la comprensión de lo que hay en el deseo, mientras que para

¹⁶ *Ibid.* En red.

¹⁷ Paul Ricoeur. *Freud: una visión de la cultura*. México. Siglo XXI. 2002. Pág. 141.

Lacan viene a ser una forma de mostrar y comparar su teorización sobre la forma en que el inconsciente se estructura como un lenguaje. A continuación, es que intentaremos dar cuenta de algunas de las consideraciones lacanianas que, específicamente, en el acto de la escritura (de la escritura literaria como una ramificación del arte en general), se hacen fundamentar al respecto de lo que hemos concluido.

3. LA ESCRITURA LITERARIA COMO POSIBLE LUGAR DE APALABRAMIENTO PARA LA ANGUSTIA: ESCRIBIENDO SOBRE LA PIEL DEL INFIERNO...

“¡Vete con tus lágrimas a tu soledad, hermano mío. Yo amo a quien quiere crear por encima de sí mismo, y por ello perece!”

Friedrich Nietzsche

3.1. La angustia y su relación con la escritura literaria.

Ya se han puesto al descubierto aspectos relevantes que hay que considerar en las distintas concepciones que han intentado explicar el fenómeno de la angustia; se le ha colocado y explicado en su relación con el lenguaje y, además, particularizado su posible vínculo con el acto de la creación artística. De alguna manera, podemos señalar que hemos avanzado hasta llegar a la idea de que, efectivamente, la angustia puede fungir como un factor instigador, incluso condicionante, en la catalización del desarrollo de otros fenómenos, uno de los cuales es perteneciente, el del ámbito artístico. Ramón Osorio y Carvajal (1979; Pág. 32), repara en esta misma idea al mencionar: “El ser dotado de sensibilidad artística, que siente el imperativo categórico de crear, es un constante torturado por el ideal de la perfección jamás alcanzada; en noches de insomnio persigue, tenaz, la perfección de una forma, la suavidad de un color, la cadencia de un verso o la armonía de un sonido; y en esta tenaz persecución, la psiquis experimenta profundas inquietudes, que se traducen en estados nerviosos y desequilibrios orgánicos de mayor o menor intensidad.”¹ En este sentido, el acto de la creación artística en esa búsqueda de alcanzar el *Ideal*^ψ de la perfección que no puede abarcar la humanidad por las vías de la ciencia o, incluso, la filosofía, mediante la manipulación sensible de determinadas manifestaciones materiales, que dimensiona en los planos de la simbolización que le presta el lenguaje, alcanza a

¹ Ramón Osorio y Carvajal. *Extrema Angustia*. España. Nueva Visión. 1979. Pág. 32.

^ψ Recordemos lo mencionado en el capítulo anterior, acerca del *Ideal* que se forma el sujeto en cuanto al deseo del Otro, y viceversa. Llevándolo ahora al ámbito del arte que por medio del estandarte de “lo verdadero y lo bello”, intenta hacer trascender la condición de bestialidad que aún predomina en el interior del hombre.

cubrir por el talón de Aquiles, y hasta llega a rebasar los límites de la cortina de hierro del peso de la realidad impuesta a su destino.

Bien, parece que esto nos despeja el horizonte para poder acercarnos a la forma en que el psicoanálisis, desde el despunte de su alba, ha trabajado en este campo de lo artístico, llegando a la conformación de una de sus más interesantes ramificaciones o materias de estudio. Daniel Schneider, nos da un preámbulo para pensar el contexto en el que Freud, como inaugurador del psicoanálisis, se inspiró para enfocar la mirada en este fenómeno, diciendo: "Así también el psicoanálisis aplicado a las artes ha llegado a ser un campo nuevo y prometedor. En sentido estricto, Freud lo inauguró con sus estudios sobre Leonardo Da Vinci, Dostoyevski, etc. Pero desde un punto de vista menos formal, su elección de la palabra *Edipo* para describir los conflictos de la sexualidad infantil ya lo ligaban con Sófocles y con toda una serie de tendencias de la literatura antigua y moderna."² De acuerdo con esto, entenderíamos que Freud abrió las puertas de la percepción que estarían dirigidas a pensar y estudiar, desde el ámbito artístico, ciertas puntualizaciones de su teoría. Textos como *Dostoyevski y el parricidio* o *El delirio y los sueños en la Gradiva de W. Jensen*, son una clara muestra de la fuerte atracción que el semita intelectual sentía por la sagrada actividad que abanderaba la consigna estética de lo verdadero y lo bello. Pero, lo que mejor viene al caso es que, al enmarcar con la conceptualización del *complejo de Edipo* la pintura de su argumentación sobre la constelación interventora del desarrollo de la sexualidad humana y sus conflictos de lo inconsciente, él estaba ya postulando una versión de la cultura, de la socialización y de la individuación que rayaba delicadamente en aras de una perspectiva de lo que de trágico y teatral, lo artístico que tiene el sentido de la vida.

En otra parte ya se hizo alusión al eje de traslación sobre el cual los fenómenos como el de la angustia, y luego el del arte, giran para dar animación a la dialéctica de la constitución subjetiva. Se indicó que, en primer lugar, Freud postraba cierta

² Daniel Schneider. *El psicoanalista y el artista*. México. FCE. 1976. Pág. 14.

intuición de su teoría a algo articulado sobre lo que la fantasía desempeñaba en el deseo; y se señaló que también para Lacan, en el deseo, y sus manifestaciones a través de la construcción fantasmática, es donde tenía que escurrirse si se quería comenzar a entender la estructuración del inconsciente como un lenguaje. Leopoldo García, señala al respecto: “Sigmund Freud se valió, en más de una ocasión, de textos literarios para verificar sus hipótesis. La poesía, la novela, eran portadoras de un saber *textual*; el romanticismo alemán había dejado sus huellas. En cambio Sigmund Freud no se interesaba por el saber referencial de la Filosofía. Dicho de otra manera, la literatura articulaba algo del *deseo* que estaba más allá del *concepto*.”³ Encontramos pues que, para ambos teóricos, en esencia, hay que pasar revista en lo que aparece después del telón de fondo del deseo, bebiendo en el cáliz del vino consagrado que emana de las fuentes que el lenguaje edifica a través de las formas de la actividad estética. Pero, especialmente, parece que ambos encuentran en la manifestación artística de la *literatura* un acento de entonación múltiple para indagar en los extraños parajes de la comprensión del deseo. Sobre todo éste último, Lacan, parece haber profundizado más aún que Freud en estos terrenos; tal como Leopoldo García lo indica: “En 1959 Jacques Lacan le dedicará un seminario a Hamlet, así como muchos años lo hará con Joyce. Allí explicita que la literatura no debe estudiarse como determinada por el inconsciente _ postulado demasiado genérico_, sino que debe leerse como un síntoma. ¿Qué es un síntoma? El efecto de un poder del lenguaje en el ser que habla. El síntoma es una metáfora, el mensaje cifrado de un goce que el sujeto no puede reprimir más y en el que tampoco puede reconocerse.”⁴

He aquí que, entonces, haciendo caso a lo que estipula Lacan sobre ahondar en el deseo a través de la escritura como síntoma, o debiéramos señalar, como construcción fantasmática, vamos a dedicarnos a argumentar cómo es que la escritura literaria podría erigirse como un posible lugar de apalabramiento de lo

³ Leopoldo García. *Psicoanálisis dicho de otra manera*. España. Pre-textos. 1983. Pág. 46.

⁴ *Ibid.* Pág. 47.

que se imposibilita en el contexto en que el sujeto se vive atrapado a la angustia. Comencemos por atender a lo que Luis Martín Arias establece al mencionar que:

“La hipótesis que proponemos considerar es la siguiente: si en el relato clásico (literario o cinematográfico) podemos observar una operación de simbolización de lo real, operación en cuyo interior subyace un proceso de metaforización del fantasma; cuando dicho fantasma emerge (por ejemplo, haciéndose explícito como tema o asunto de la narración), el relato en cierta medida retrocede, se retrotrae, adoptando la forma, primero, de cuento o historia corta, que desde el punto de vista narrativo está más cerca de lo primario (del cuento infantil, como un texto originario en la estructuración del sujeto) y, tendencialmente, ese relato abreviado se coloca también más próximo a la propia estructura primaria del fantasma psíquico, en tanto que núcleo narrativo e imaginario del que da cuenta el proceso de simbolización que acontece en ese protorelato, que está en el origen de todo texto posterior (artístico u onírico), que es el texto edípico.”⁵

Veamos. Siguiendo el argumento que se había planteado en el capítulo anterior sobre las operaciones llevadas a cabo como enganchamiento en los tres registros de la constitución subjetiva; recordaremos: que el *saber* sobre el deseo que se juega en la dialéctica sustentada por el sujeto y su Otro, edifica el blindaje de un agujero que encierra en el vacío de su hueco una *realidad*, la realidad del saber acerca de la posibilidad de adentrarse a la zona caótica del Goce; razón por la cual, eso tiene que ser silenciado, sepultado en el inconsciente, y enviado al exilio en el reino del registro de lo imaginario, donde, por la propiedad de sus operaciones de identificación y significación, se emitirá, a través del ciframiento operado ahora en el registro simbólico, la pantalla acorazadora del sujeto estructurada y estructurante en la fórmula del fantasma. Y luego, replanteemos que entonces el sujeto, al verse ahuyentado de la posibilidad de acceder al campo del deseo ajeno, está siendo alejado de un saber, de una realidad en la que correría el riesgo de desmoronarse y quedar aprisionado en la terrible grieta del Goce, por lo que tiene que ampararse en la formación fantasmática, en el cuadro de la sintomatología que eyectará todo el poder de los sentidos apostados en aquel acontecimiento de gran peso para el soporte de su subjetividad. En otros

⁵ Luis Martín Arias. Consideraciones en torno al fantasma. En red: www.tramayfondo.com Revista de psicoanálisis. Nº 10. 2005.

términos, se está dirigiendo ese saber hacia el inconciente, se está formulando un *saber inconsciente* que por su tendencia al Goce debe ser enterrado en los laberintos subterráneos del oscuro agujero, contenedor de una monstruosa nada y vacío, al que sólo se podría ingresar y sacar algo de sus manantiales, cabalgando entre las salvajes llanuras de la simbolización cifrada en el manto deletreado de la palabra. Habrá que poner atención a lo que indica Serge André (En red: www.acheronta.org/index.htm), para comprender mejor esto:

“Pues tal es la revelación última del psicoanálisis: el inconsciente mismo se estructura como un saber ficticio del cual todas las construcciones se elevan y se entrelazan en una red apretada, de una complejidad infinita, en torno de un vacío central, en torno de un punto que se rehúsa absolutamente a toda inscripción y a todo saber. El inconsciente es un <<saber agujereado>>, decía Lacan en uno de sus últimos seminarios, agujereado como el lenguaje mismo.

Este agujero original, al que Freud se acercó antes que Lacan al hablar de *Urverdrangung* (represión originaria) está en el fin del psicoanálisis y el comienzo de la escritura. Meta de la palabra manantial del escrito... Este punto de encuentro es más bien el de la hiancia del *inconsciente*, de lo imposible-de-decir...”⁶

Se refuerzan las extremidades cóncavas de ese lugar en donde queda lapidado el saber que sólo escapa de la dinamitada mina del inconsciente a través de la palabra; pero, ¿si ya hemos comprendido que es por el vehículo de la palabra que emergen los sentidos o significaciones del deseo, por qué, entonces, entrometer en tal proceso al acto de la escritura, sobre todo el de la escritura que da fuente a la literatura? Seamos un poco prudentes y vayamos desentramando poco a poco la idea de nuestra explicación. En primer lugar, ya vimos que a lo primero que hay que atender es al hecho de que la *realidad* impuesta, de esta manera, es insoportable para el sujeto, por lo que necesita de algún artificio que le dosifique las inyecciones de su peso y contenido siniestro; siendo el fantasma el manto protector a través del cual el sujeto se aferra a fugarse de la posibilidad de tener que enfrentar tal verdad. En segunda instancia, si es por medio de la palabra como puede uno espiar al deseo para hacerle reflejar el espejismo de su grado inconsciente, ¿por qué no decir que es por medio de la escritura de la palabra desde donde se edifica la plasmación, el trazo y la trascendencia de la misma

⁶ Serge André. *Op., cit.* En red.

palabra que podría perderse en las gélidas latitudes de una atmósfera igual de vacía que el agujero al cual no hay acceso? ¿Por qué no decir que es en la escritura artística donde se consuma el acto del apalabramiento del deseo, de lo que de inconsciente y de la situación que el hombre vivencia como angustia? Alejandro Montes de Oca menciona que: "El campo de la realidad se construye así como pantalla de lo reprimido inconsciente permitiendo, por la mediación de la palabra, tanto su encubrimiento como su revelación. La literatura se constituye de esa manera en esa revelación que engaña mostrándose, o más bien, se produce mostrando su secreto y velando su confesión. Lo anterior arroja, entonces, alguna luz sobre la noción presente en el campo de la creación literaria, de desvelamiento. Desvelamiento, por la literatura, que atañe al ser del hombre. Ciertamente algo se revela en la literatura, algo vergonzoso e innominado que sólo emerge por el acto de la escritura..."⁷

De acuerdo con lo citado, la literatura cumpliría una función de velo y desvelo; de ocultación, pero también de des-nudamiento. Si el fantasma lacaniano se encuentra estructurado, tramado, en un armazón sintomático, y éste último mantiene el ciframiento del deseo apostado en la dialéctica mencionada, vale decir que es primero en la palabra donde dicho ciframiento emerge cual una luciérnaga silvestre que se prende y apaga, que vela y revela. ¿Qué vela y revela?, el purpúreo horizonte de las posibilidades de lo imposible-de-decir, Luego, sería en la escritura literaria que se vierte una constelación distinta de significación dejando que esa palabra ya no sólo bordee el agujero de lo inconsciente, sino que hasta lo trascienda, rebase sus límites eternizando mediante su esculpimiento de verdad y belleza un cuerpo de letras que sólo tiene valor porque viene a erigirse como *acto significante*. Así es, como acto significante, que da un soplo de vida a esa presencia que en su ausencia se manifestaba y que había sido silenciada, pues a través de su re-presentación en el símbolo del símbolo que es la palabra, traza sobre ese vacío lugar, ese hueco, la materialización de los contornos de un ser (el ser del escritor y del Otro que le acecha) que en acto metafórico recubre y modula

⁷ Alejandro Montes de Oca. *Op., cit.* Pág. 62.

la nada del lugar de la página vacía. Como indica Serge André a continuación: “Escribir es erigir una estatua que encarna el *no-todo* en el habla... Las palabras de la escritura no son las palabras del habla, son fragmentos de carne, de la carne del lenguaje que el habla no deja de excluir: contra el semblante, la escritura apunta a lo *Eterno*... hacer más reales las palabras del lenguaje, por lo tanto más bellas y verdaderas de lo que lo son en el habla _ hacer real lo simbólico, que es como lo diríamos en términos lacanianos _ tal es el desafío de la escritura. “⁸

Y, como es en la escritura que se gesta la corporeidad, la carne, la sangre y el espíritu de la palabra, la misma escritura llega a ser un poder, un poder en el ser que habla pero al que no le basta con el *bla, bla, bla* mecánico y monótono de la cotidianidad que asfixia su existencia y se ve impelido a buscar entre la lluvia de los parajes de la narración, el cuento o el poema la vía más sutil y hermosa de imponer a la realidad la poderosa mirada de un ciego que a tientas descubre el poder de su ser. Es decir, el escritor, el ser que escribe, encuentra en la escritura la revelación de su ser; o dicho a la manera lacaniana, el sujeto escritor, halla en la encrucijada del apalabramiento dirigido a constelar el lugar del agujero del angustiante vacío un lugar de consumación del acto significativo que revela, a la vez que vuelve a velar, las legiones siniestras del deseo. Justo como Alain Juranville describe: “La escritura sería un <<peligroso suplemento>> a la palabra. Signo de ese signo que es ya la palabra, haría perder lo que se mantiene obviamente presente en la palabra y que constituye al signo como tal: la presencia del sujeto pensante. La escritura sería pérdida del pensamiento, signo condenado a la desnaturalización... El arte de escribir produce la letra sobre la página. La letra no es una simple forma, un trazo. Escribir no tiene sentido sino porque el trazo que resume su acto es un acto significativo.”⁹ La escritura entonces, siendo un *peligroso suplemento* de la palabra, arrancaría quizás lo faltante en la palabra misma que tan característico es en el ser angustiado, y lo haría trazar en el cuerpo de letras vertidas en el desierto de la página abandonada el sufrimiento y el deseo

⁸ Serge André. *Op., cit.* En red.

⁹ Alain Juranville. *Lacan y la filosofía*. Argentina. Nueva Visión. 1992. Pág. 235.

a los que había sido expuesto en su vínculo en el campo de la otredad. Heidegger, por ejemplo, invoca a Hölderlin, quien dictaminaba que: “El lenguaje, el campo del más <<inocente de los bienes>>, el <<más peligroso de los bienes>>...”¹⁰

Tentados estamos de agregar que, entonces, el acto significativo de la escritura de la literatura modula su existencia en una especie de eco; pues se comportaría como la extensión sinfónica del grito de la desesperación en que se funda la experiencia de la angustia. Como Gisela Ricardi indica: “Primero situando a la palabra que no sólo es lo que realmente se habla, sino también es lo que se transcribe, lo que se translitera, de la expresión oral. Ella es el eco del acontecimiento. La palabra prolonga el acontecimiento (por ejemplo, el relato del sueño, la noticia periodística, la voz radiofónica). De esta manera, es como el eco del acto provoca una inflexión sobre el acontecimiento, lo modifica, lo escribe.”¹¹ Ya que en el campo de la escritura literaria la palabra no sólo se hace hablar, sino que se translitera, se traslada hacia el espacio vacío de la cristalina página que parece que anda en brama esperando ser preñada por el beso que deja su estela en la letra, podríamos hasta decir que es en ese acto donde se materializa y se recarga la existencia de un sentido que bien podría asirse a la nada que fundamenta el fenómeno de la angustia. Se hace, en fin, *real* lo *simbólico*, afirmaríamos en términos lacanianos.

Se hace *real* lo *simbólico*; eso es hacer parir el significante mediante la escritura. Y, si se dota de realidad al simbolismo, es porque dejando la impronta de la letra recostada sobre el objeto material que ya es el papel, se está dando un sentido a lo hablado, a las palabras sueltas en un torrente de signos de interrogación errante que pudieran no ir a ningún lugar; se le está instaurando, en fin, en un lugar que traza de forma significativa los contornos que en su bordeamiento esculpen el barro antes deforme que adviene al final en animación o actividad del verbo de la corporeidad de eso que había sido abandonado al silencio y a las calles del olvido.

¹⁰ Martín, Heidegger. Arte y poesía. (1958) México. FCE. 2005. Pág. 130.

¹¹ J. L. Slimobich y Cols. *Lacan: la marca del leer*. España. Anthropos. 2002. Pág. 163.

Siendo que, de esta manera, a la literatura se le asigne cierta función, la función que Roland Barthes describe como: “La escritura es una función: es la relación entre la creación y la sociedad, el lenguaje literario transformado por su destino social, la forma captada en su función humana y unida así a las grandes crisis de la Historia.”¹² La función de la escritura de la literatura como puenteo entre lo creativo y lo social, entre el montaje imaginario-simbólico del sujeto creador y la otredad que le rodea imponiendo la alambrada casi infranqueable de una pesada e insoportable realidad.

Aventurándonos, por otra parte, a declarar que el influjo de la realidad que se impone así a la dialéctica del deseo y el Goce, en el paso del sujeto por su subjetivación, es lo que dinamita el estallido del fenómeno de la angustia; la que derivará en un eslabonamiento dirigido, primero, hacia la imposibilidad del apalabramiento y el silencio, y después a mantenerse con los labios sellados y las manos amordazadas, o en su defecto, a hablar, y hacer de esa eyección del habla, un ritual que consuma el acto mediante la trasposición letrada de la escritura como un acto que re-presenta en su metaforización un acto significativo. La de la escritura, aclaremos, sólo como manifestación o efecto de un arte que es el que pertenece a la literatura, pues en esta donde puede intersectar las coordenadas pertinentes para el desnudamiento del deseo a descifrar. Alejandro Montes de Oca, nos orienta a pensarlo de este modo, mencionando:

“Pesa sobre el verdadero artista una dulce condena: {por la cual} no puede escapar a su destino, si su destino es la creación de objetos artísticos. Porque ningún ser humano tolera una dosis muy grande de realidad. Afirmación que adquiere una particular dimensión si recordamos que Freud, escribe que <<cuando el yo se ve obligado a confesar su endebles, estalla en angustia, angustia realista ante el mundo exterior, angustia de la consciencia moral ante el superyó, angustia neurótica ante la intensidad de las pasiones en el interior del ello>>. No es esta concordancia entre lo dicho por Fernando del Paso y Freud casual o irrelevante, ya que justamente a partir de esta noción de realidad, como aquello que el hombre no puede tolerar, es que debemos pensar la cultura y con ella la literatura, vinculada al resarcimiento de algo que, por otra parte, no puede compensarse.”¹³

¹² Roland Barthes. *El grado cero de la escritura*. México. Siglo XXI. 1987. Pág.22.

¹³ Alejandro Montes de Oca. *Op., cit.* Pág. 25.

Con todo esto, tenemos que, entonces, sería justificable pensar a la escritura dada desde el campo literario, artístico, con el estatus de nombramiento de lugar de apalabramiento de la angustia; pues como ya hemos visto, ésta última guarda una especial vínculo de silenciamiento o metaforización con el lenguaje, hecho que conlleva la consolidación de un ciframiento que sólo puede ser revelado a través de la palabra y consumado y llevado más allá de lo límites mismos del lenguaje, en su proceso de inscripción, bello y verdadero, sobre el vacío de la página como acto de escritura. Es decir que, escribiendo sobre la piel del mismo infierno, es como el sujeto escritor apalabra, creando un ser reencarnado en la letra como firma de su existencia, lo imposible-de-decir acentuado como experiencia de placer y sufrimiento, como vivencia de vida y muerte al mismo tiempo, y que, por último, diríamos forja el destino de la endeblez o la confrontación al mal de su propia condena existencial.

Tal como lo expresaría Charles Bukowsky al introducir su libro de los *Poemas del viejo indecente*:

These words I write
Keep me from
Total madness...

Lo que traduciríamos como:

Estas palabras que escribo
Me salvarán
De la locura total...

3.2. El reflejo en la obra *El lobo estepario*.

“Del dolor nace la belleza”

V. Van Gogh

El Lobo estepario es clasificado como una de las máximas obras de la literatura universal, en la cual, su autor Herman Hesse (1897-1962), estructura en un fantástico entramado eslabonamiento de líricas narrativas, una serie de parajes referentes en su descripción a la crisis y al proceso de trascendencia de la personalidad que el personaje protagónico, y quizás él mismo, experimentara como una especie de sufrimiento estoico que hasta devendría luego en el premio novel de 1946. A través de un descarnado, crudo y estrambótico desarrollo de su personaje principal: *Harry Haller*, Hesse nos conduce por las dolorosas, inquietantes y extrañas, pero a la vez bellísimas, maravillosas y hasta poéticas escenificaciones que nos hablan de la contienda entre el filo instintivo del cuarto menguante animal y la tendencia hacia la conformación del alma de un hombre, de un ser que busca entre el desorden consecuente de la irrupción en el desplazamiento de toda una época (la cual no estaría muy lejos de seguir siendo la actual) que parece ir en declive hacia su propia destrucción espiritual. Pero, en eso, no sólo se nos hace explícita la encrucijada personal de la confrontación entre la parte animal y la humana, sino que, también, se nos pone de manifiesto la punzante *sed non satiata* y la apuesta de la voluntad del personaje principal (quizás como reencarnación del propio Hesse) por alcanzar las elevadas latitudes de un *Ideal*: la ascunción al lugar de los *Inmortales*.

Razones éstas son, precisamente, las que nos han conducido a cuestionar si no es acaso en este entramado de la narración de *El lobo estepario* que pudiésemos hallar algo de lo analizado durante los capítulos anteriormente estructurados. ¿Qué no tendríamos ningún derecho a declarar que en la obra se nos revela, aunque también se nos seguiría velando, el sentido que cobró la experiencia de una extrema angustia; angustia por lo inevitable de la andanza en falta, arrastrada ferozmente por la necesidad de consumir un deseo que es imposible de cumplirse y de desasirse de él; angustia por la imposibilidad de hacer algo muy grande como

para poner cierto freno a la desintegración corrosiva de los valores y de la espiritualidad de un mundo en supuesto progreso; angustia ante la imposibilidad de plasmar en la palabra esta extrema angustia? Puede que no tuviéramos ningún derecho sin tener elementos lo bastante objetivos como para declararlo así; sin embargo, vamos a tratar de argumentar a través de lo que algunos críticos o sintetizadores de la obra han pensado acerca de la influencia del arte en general en aquella época y en específico de *El lobo estepario*. Comencemos por poner atención a lo que Valmore Muñoz [reseña](#) al respecto de la obra de Hesse: “No es sino con *El lobo estepario* (*Der steppenwolf*), en 1927, con el que Hesse alcanzaría la cúspide de su proceso literario. *El lobo estepario* es un diabólico libro de confesión en donde se manifiesta un espeluznante desconcierto espiritual. <<Hesse no veía para la literatura más función que la de manifestar el propio conflicto y el de la época con un máximo de sinceridad>> (MARTINI. 1964:533). Harry Haller, personaje principal de la novela, unifica en él todos los matices, desde la perversión hasta la integridad; se busca con angustia, sin poder salvarse de sí mismo ni a través de sí mismo.”¹⁴

Bien, a través de lo referido, tendríamos que reflexionar la posible vinculación de la temática principal de nuestra investigación (la escritura literaria como posible lugar de apalabramiento de la angustia) y dos puntualizaciones a considerar antes. En primer lugar, plantearíamos la pregunta sobre si Herman Hesse era un angustiado que buscaba en el acto de la escritura una forma de expresar su angustia. En segundo lugar si es, más bien, contextualizando el momento histórico del desarrollo de la obra y reflexionándolo por medio de ciertos elementos del marco teórico propuesto en los capítulos antecedentes, como podríamos llegar a legitimar y justificar que, efectivamente, la literatura mantiene en su conformación y estructura una posibilidad de hacer hablar lo que no se puede hablar dentro de la experiencia y el hundimiento angustioso.

A lo que responderíamos que: de lo primero, no podríamos obtener más que inseguras especulaciones o redundantes hipótesis que podrían ser demasiado

¹⁴ Valmore Muñoz. Artesanos de la angustia. En red: www.ucm.es. N° 27.

vulnerables a la crítica y el derrumbamiento; pues, está presente el hecho de que Hesse ha fallecido hace tiempo y no sería posible concertar, ni conectando una línea telefónica al más allá, algunas entrevistas de las cuales sacar a la luz elementos suficientes para argumentar que todo recaería en el empeño por realizar un análisis del discurso del artista en persona; en fin, que no tendríamos un soporte etnográfico suficiente como para decir que el autor padecía de angustia. Así que decidimos inclinarnos por partir del segundo supuesto, que es más factible de abordar y nos aseguraría, en el mero asiento de una simple reflexión, algunas señas particulares para pensar a *El lobo estepario* como una artística narrativa en donde yace algo que revela una supuesta experiencia de angustia por parte del sujeto creador.

Comencemos por atender a lo que un artista contemporáneo, aproximado a la época de Hesse, estipulaba en uno de sus más representativos escritos acerca la manera en que el arte se hallaba influido por el contexto histórico. Wassily Kandinsky, pintor expresionista de aquellos días de principios del siglo pasado, argumentaba en su texto *Lo espiritual en el arte*, que:

“Cuando la religión, la ciencia, y la moral (esta última gracias al mano fuerte de Nietzsche), se ven zarandeadas y los puntales externos amenazan derrumbarse, el hombre aparta su vista de lo exterior y la centra en sí mismo.

La literatura, la música y el arte son los primeros y muy sensibles sectores en los que se nota el giro espiritual de una manera real. Inmediatamente reflejan la sombría imagen del presente, intuyen lo grande, que algunos perciben como un punto diminuto y que no existe para la gran masa. Reflejan la gran obscuridad que aparece apenas esbozada. Se obscurecen a sí mismos, se hacen sombríos. Por otro lado, se apartan del contenido sin alma de la vida actual y se vuelven hacia temas y ambientes que dejan campo libre a los afanes y a la búsqueda no material del alma sedienta.”¹⁵

De acuerdo con esto, tenemos que el contexto en el que la creación de *El lobo estepario* se halla arraigado, pertenece a la irrupción en el mundo de una era en la que la predominancia de la industrialización (con el consecuente capitalismo de aquel tiempo y la globalización en el nuestro), la pérdida de la creencia en una existencia superior a la humana como la ordenadora de la formación en la ética y

¹⁵ Wassily Kandinsky. *De lo espiritual en el arte*. Barcelona. Barral editores. 1973. Pág. 40.

los valores, la tendencia hacia la mecanización y objetivización científica en decremento de lo espiritual, etc., conducían a la desesperanza y la desesperación ante las posible amenaza de la imposición de una nada: nada en que creer, nada por hacer y nada por lo cual actuar. Sin embargo, el artista, en sus dotes de sensibilidad e intuición de *lo grande*, retoma las rutas de conducción al interior de sí y trata, como en un acto de subversión ante las condiciones reales, de proclamar mediante el acto de su creación un sentido para encaminar el sufrimiento que en él y que en las grandes masas se estaría gestando. De manera que el arte surgido en medio de la época moderna, al contemplar la pintura del derrumbamiento de la vida espiritual de la humanidad entera y queriendo enfocar bajo el microscopio de su haber la situación, comenzaba a escenificar en su acto de creación un medio, una vía para anunciar y protestar por el dolor infligido sobre la desmembranza de una parte tan esencial de la existencia; el arte, en otras palabras, hallaba en si mismo un larvario de gestación de seres que luchaban, encontrando a través de la significancia de su creación una sutil arma para salir a desalambrar las trincheras de la cruda realidad. Llegando, incluso, hasta a trascenderla y a trascenderse a si mismos. El arte empujado por la angustia y el arte como puente de trascendencia de la angustia; tal como Subirats mencionara (aunque refiriéndose excluidamente al movimiento del arte abstracto): “El arte abstracto de la modernidad sabe de esa <<otra parte>>, la realidad histórica e individual de la angustia, pero lo mantiene frente así como lo que niega, y pretende trascender y superar.”¹⁶

Tenemos, entonces, que se daba en el ámbito artístico un reconocimiento del fenómeno de la angustia que brotaba como un mortífero virus en el desarrollo espiritual de las culturas concernientes a la mayor parte de las sociedades modernas. Y que esa infección del alma, no fuera reconocida por la gran masa, era algo que, quizás de manera inconsciente, estaba llevando a la subjetividad de la gente al cadalso de su propia destrucción; pues, bajo el nombre del terror y la miseria es que la maquina comenzó a ir en progreso de su auto-aniquilación y

¹⁶E. Subirats. *La flor y el cristal. Ensayos sobre arte y arquitectura*. Barcelona. Anthropos. 1986. Pág. 97.

dejando en su testamento escrito el anatema de que el hombre continué bajo el influjo de esa angustia como piedra angular de su congelamiento o su acción, es decir, de su destrucción o su trascendencia. De nuevo nos apoyamos en Subirats, para refirmar esta idea, quien dice: “Que la angustia individual y social deba ser superada y suprimida es algo que para nuestra cultura, y aunque parezca paradójico, no resulta evidente. Antes al contrario: en el miedo (el miedo al castigo, al señor, al poder, en el miedo a la destrucción) se ha fundado nuestro reino. En nombre de la angustia los poderes se han hecho grandes y se han conquistado imperios. {Por eso} desde Hegel hasta Heidegger o Sartre, la filosofía moderna ha legitimado la angustia como principio creador. Gracias a la angustia se ha podido erigir una inmensa cultura espiritual...”¹⁷ He aquí que encontramos un punto de justificación de nuestro estudio, el hecho de que se halla considerado, por lo menos alguna vez a la angustia como principio creador. Pues, haciendo una breve reflexión, ahora ya no toca pensar a la angustia como mero fenómeno que actuara de mala fe sobre la vulnerabilidad del hombre, sino también como un fenómeno de ímpetu, de invitación a la acción en un sentido sartreano.

Pero bueno, se ha hecho demasiada referencia al arte en general, aunque de la literatura no hemos comentado casi nada. La literatura, desde sus comienzos se ha caracterizado por presentarse como un fenómeno consistente en la inscripción de los pensamientos, sentimientos y experiencias o conocimientos del hombre; ¿Por qué no decir que la literatura, entonces, fungiría en esta época de desorden y desesperación como un vehículo de expresión, soportabilidad, y regulamiento del peso de la existencia, mediante el embellecimiento que diera un radical giro a lo siniestro? E. Subirats, sostiene que:

“En otro contexto cultural, el de la literatura, las cosas no parecen muy distintas. También aquí se habla de la crisis y la angustia de nuestro tiempo, y de la necesidad de su conjuración espiritual en un universo de esencias eternas y puras. Me limitaré, sin embargo, a dos ejemplos, el de Hermann Hesse y Hermann Broch... El *topos* literario se repite en esta cita: fin de Europa y caos, y el artista estilizado bajo la figura del santo y el vidente. Lo mismo que en la obra de Kandinsky, la visión del caos sirve de legitimación

¹⁷ *Ibid.* Pág. 102.

para las exigencias de un orden espiritual abstracto. También Hesse escribe en su bandera el principio de una necesidad o de un orden espiritual e interior.”¹⁸

Según lo anterior, la literatura, a través de su peculiar acto de escritura, se comprometía alzando su estandarte como portavoz de los sin voz, de aquellos que se veían entonces amenazados por las garras siniestras del contexto histórico de la desesperanza y el caos. La literatura, como uno de las ramificaciones más fortificadas de la matriz artística, se desarrollaba ya no sólo como mero artificio de las emociones en que poetas y escritores se descosían las laceraciones y plasmaban en la página su vivencia interior, sino que ya también se hallaba en el afán de fungir como abogante y amparadora de las almas que deseaban encontrar un sitio desde el cual inferir el grito de su desesperación existencial en un mundo que parecía imponer una realidad demasiado lejana de llevar a sus allegados a la certeza de un futuro próspero, o por lo menos, un tanto menos gris. Incluso, se evoca a la figura de Hesse, como uno de los literatos más representativos de esa tendencia escritural a exigir el reconocimiento y la necesidad de infundir un orden tanto en el mundano exterior, como en las íntimas galerías internas del hombre residente de aquella época. Pero, ¿cómo demostrar que efectivamente en la literatura de Hesse, se halla implícita o explícita esta visión sobre la angustia del hombre moderno y, por ende, su consecuente cautiverio en el teatro vacío de un casi apocalíptico caos?; Valmore Muñoz, apoyaría en responder a esto mencionando que:

“La novela se acerca al expresionismo literario confeccionado por Franz Kafka desde sus atormentados libros, aunque incorporando aspectos propios de su formación filosófica {la de Herman Hesse}. *El lobo estepario* es la historia del alma del hombre moderno, el hombre que se forma paralelamente a las guerras y al avance de la tecnología y el capitalismo. Denuncia, a través de Harry Haller, la dualidad del mundo, parte humana y parte bestia. Haller detesta el cine, los periódicos y las nuevas obras de teatro, así como la música que se desborda en los bares y cabarets. Haller, así como el hombre

¹⁸ E. Subirats. *Op., cit.* Págs. 95-96.

contemporáneo, ve cómo su vida familiar queda desintegrada, los amigos pasan; queda punzantemente solo, como un lobo que cruza la estepa.¹⁹

Observamos pues, que la obra de *El lobo estepario* se halla cargada de una insaciable ansia por expresar la experiencia de angustia que un hombre (en este caso Harry Haller, el personaje principal) sufría en su proceso de búsqueda de un sentido de vida, de un constante y torturante conflicto interno por establecer una armonía entre lo humano y lo animal, entre la virtud y el vicio, con el fin de trascender y trascenderse hasta alcanzar el Ideal de la acomodación entre el sagrado pedestal de *los Inmortales*. Pero, al mismo tiempo, también lleva la connotación de la idea de un proceso de curación, de consideración de ese paso por el trapecio que forja la experiencia de la angustia, como indispensable para lograr el rebasamiento de las fronteras impuestas en estos umbrales. Pues, mostrando la impresionante vivencia de un hombre pasado en edad, alejado y solitario de el mundo circundante, ahogado en la confusión y el desaliento evocado por la guerra, la mecanización de la cotidianidad atraída más hacia el campo científico que a lo místico, y la desintegración progresiva de los valores sociales en la irrupción de un sistema devastador de la personalidad como lo ha sido la transición política, económica y social hacia la dominación capitalista; nos conduce a reflexionar también en la posibilidad existencial del ser que experimenta esa angustia como señal de alarma ante la amenaza del propio derrumbamiento, el cual sólo puede ser enfrentado por medio de la acción. Pero, ¿qué tipo de acción? De alguna manera los artistas de la época, incluyendo a los literatos, descubrieron que eso podía ser reflejado y puesto a reflexión mediante el acto lleno de fe en lo verdadero y lo bello como lo es el de la escritura.

Desde el principio del universo hasta el fin, el caos, el torrente de la desesperación calcinado la esperanza del hombre, pero también constituyendo en sus cenizas la orientación al resurgimiento como un ave fénix, que se autodestruye y de sus propios restos vuelve a nacer más purificada, más purgada y, por lo tanto,

¹⁹ Valmore Muñoz. *Op., cit.* En red.

trascendente de los límites de la realidad de la imposibilidad. De manera que en esto queda argumentada y justificada la idea de que podemos considerar a la angustia como *principio creador*; como atravesamiento del sufrimiento ante la imposibilidad de la condena a estar solos en el mundo, pero, a la vez, como fuente de inspiración para levantar en el sonido, el color o en la letra la reafirmación de la existencia y su posible sentido de estancia en el mundo.

Siendo, de esta forma, aclaradas nuestras puntualizaciones, ahora nos enfocaremos a hacer una breve reflexión sobre la consideración que hemos establecido de la escritura literaria como posible lugar de apalabramiento de la angustia. Y, lo haremos consecuentemente, como una manera de reafirmación, partiendo del supuesto de que es a través de la reflexión sobre algunos de los más importantes pasajes de la obra, que se puede dar cuenta de ello.

Advertencia: esto puede llegar a constituirse como una travesía llena de desesperación y soledad en noches de vagabundeo por las calles y al filo del llamado de la navaja de afeitar; es un viaje a través del infierno, cargado de peligros acechantes sobre el deseo del ser y que podría costar la razón.

Es un viaje por un teatro mágico, y es, *sólo para locos...*

* * *

Vamos a ir examinando y reflexionando sobre algunos fragmentos de *El lobo estepario*, tratando de categorizarlos con la intención de hacer remarcar que, es en ellos donde justamente hallamos algo de lo que puede ser reflejado desde el marco teórico propuesto anteriormente.

En la obra de *El lobo estepario*, podemos hallar una secuencia narrativa trazada en diferentes situaciones que experimenta Harry Haller, el personaje protagónico de la novela, y que encierran en su estructura lo que para nosotros sería el sentido

apalabrado de la experiencia de la angustia. Contextos que van desde la descripción de la vivencia solitaria del viejo en un apartamento ambientado por el orden y la limpieza burgueses, y que, le atraen, con un extraño sentimiento nostálgico por la anterior forma de vida familiar; pasando, luego, por la descripción alegórica del denominado *Tractac* y sus obscuras reflexiones sobre la parte animal y humana del hombre, y la fundamentación de los suicidas; llegando al planteamiento de las escenificaciones sobre la lucha interna entre las dos tendencias morales y éticas aludidas, entre vagabundeos solitarios por las pequeñas y míseras tabernas en contraste con los grandes lugares de entretenimiento y ocio; el bello y trágico encuentro con *Armanda*; hasta llegar, por último a los maravillosos y fantásticos parajes de la aventura en el *Teatro Mágico* y su culminación con el crimen cometido por Harry y la dictaminación de su condena en la corte de los *Inmortales*.

Sobre las Anotaciones de Harry Haller.

Comenzaremos por reflexionar un poco sobre algunos de los pasajes de *Anotaciones de Harry Haller*, donde creemos haber encontrado algo importante; el texto narra:

“El día había transcurrido del modo como suelen transcurrir estos días; lo había malbaratado, lo había consumido suavemente con mi manera primitiva y extraña de vivir... Esto era muy bonito, igual que la lectura en los viejos libros y el estar tendido en el baño caliente; pero, en suma, no había sido precisamente un día encantador, no había sido un día radiante, de placer y ventura, sino simplemente uno de estos días como tienen que ser, por lo visto, para mí desde hace mucho tiempo los corrientes y normales; días mesuradamente agradables, absolutamente llevaderos, pasables y tibios, de un señor descontento y de cierta edad; días sin dolores especiales, sin preocupaciones especiales, sin verdadero desaliento y sin desesperanza; días en los cuales puede meditarse tranquila y objetivamente, sin agitaciones ni miedos, hasta la cuestión de si no habrá llegado el instante de seguir el ejemplo del célebre autor de los *Estudios* y sufrir un accidente al afeitarse... El que haya gustado los otros días, los malos, los de los ataques de gota o los del maligno dolor de cabeza clavado detrás de los globos de los ojos, y convirtiendo, por arte del diablo, toda actividad de la vista y del oído de una satisfacción en un tormento o aquellos días de la agonía del espíritu, aquellos días terribles del vacío interior y de la desesperanza, en los cuales, en medio de la tierra destruida y esquilada por las sociedades anónimas, nos salen al paso, con sus muecas como un vomitivo, la humanidad y la llamada cultura

con su fermentido brillo de feria, ordinario y de hojalata, concentrado todo y llevado al colmo de lo insoportable dentro del propio yo enfermo; el que haya gustado aquellos días infernales, ése ha de estar muy contento con estos días normales y mediocres como el de hoy; lleno de agradecimiento se sentará junto a la amable chimenea y con agradecimiento comprobará, al leer el periódico de la mañana, que no se ha declarado ninguna nueva guerra ni se ha erigido en ninguna parte ninguna nueva dictadura, ni se ha descubierto en política ni en el mundo de los negocios ningún chanchullo de importancia especial; con agradecimiento habrá de templar las cuerdas de su lira enmohecida para entonar un salmo de gratitud mesurado, regularmente alegre y casi placentero, con el que aburrir a su callado y tranquilo dios contentadizo y mediocre, como anestesiado con un poco de bromuro; y en el ambiente de tibia pesadez de este aburrimiento medio satisfecho, de esta carencia de dolor tan de agradecer, se parecen los dos como hermanos gemelos, el monótono y adormilado dios de la mediocridad y el hombre mediocre algo encanecido que entona el salmo amortiguado. Es algo hermoso esto de la autosatisfacción, la falta de preocupaciones, estos días llevaderos, a ras de tierra, en los que no se atreven a gritar ni el dolor ni el placer, donde todo no hace sino susurrar y andar de puntillas. Ahora bien, conmigo se da el caso, por desgracia, de que yo no soporto con facilidad precisamente esta semisatisfacción, que al poco tiempo me resulta intolerablemente odiosa y repugnante, y tengo que refugiarme desesperado en otras temperaturas, a ser posible por la senda de los placeres y también por necesidad por el camino de los dolores. Cuando he estado una temporada sin placer y sin dolor y he respirado la tibia e insípida soportabilidad de los llamados días buenos, entonces se llena mi alma infantil de un sentimiento tan doloroso y de miseria, que al dormecino dios de la semisatisfacción le tiraría a la cara satisfecha la mohosa lira de la gratitud, y más me gusta sentir dentro de mí arder un dolor verdadero y endemoniado que esta confortable temperatura de estufa. Entonces se inflama en mi interior un fiero afán de sensaciones, de impresiones fuertes, una rabia de esta vida degradada, superficial, esterilizada y sujeta a normas, un deseo frenético de hacer polvo alguna cosa, por ejemplo, unos grandes almacenes o una catedral, o a mí mismo, de cometer temerarias idioteces, de arrancar la peluca a un par de ídolos generalmente respetados, de equipar a un par de muchachos rebeldes con el soñado billete para Hamburgo, de seducir a una jovencita o retorcer el pescuezo a varios representantes del orden social burgués.”²⁰

Lo que de esta parte de la obra podemos comentar es que, Harry Haller, estando sombrío y solitario entre las paredes de su alquiler, comienza a desesperar como consecuencia de su insensible estancia en los llamados *días comunes y corrientes*, durante los que no pasa y parece que no pasará nada; esos días que se parecen a una procesión de viudas que van en funeral silenciosas a presenciar otra venganza de la muerte. De ello, nosotros pensamos que se podría hacer

²⁰ Herman Hesse. *El lobo estepario*. México. Editorial Tomo.2002. Págs. 29-31.

referencia a la experiencia en la cotidianidad moderna de la vida que sólo pasa como los vagones de un metro, sin afanes, sin proyectos, sin nada de qué preocuparse; como si se tratara de un congelamiento del deseo, como un estancamiento de la existencia en un pozo frío, oscuro y sin salida; en fin una experiencia de la nada y el desesperante vacío, y por ende una terrible experiencia de angustia de la cual quizás el mismo Hesse haya sido partícipe en vida y sólo en esta descripción haya logrado velar su sentir. En el mismo apartado encontramos otro pasaje que dicta:

“¡Ah, es difícil encontrar esa huella de Dios en medio de esta vida que llevamos, en medio de este siglo tan contentadizo, tan burgués, tan falto de espiritualidad, a la vista de estas arquitecturas, de estos negocios, de esta política, de estos hombres! ¿Cómo no había yo de ser un lobo estepario y un pobre anacoreta en medio de un mundo, ninguno de cuyos fines comparto, ninguno de cuyos placeres me llama la atención? No puedo aguantar mucho tiempo ni en un teatro ni en un cine, apenas puedo leer un periódico, rara vez un libro moderno; no puedo comprender qué clase de placer y de alegría buscan los hombres en los hoteles y en los ferrocarriles totalmente llenos, en los cafés repletos de gente oyendo una música fastidiosa y pesada; en los bares y varietés de las elegantes ciudades lujosas, en las exposiciones universales, en las carreras, en las conferencias para los necesitados de ilustración, en los grandes lugares de deportes; no puedo entender ni compartir todos estos placeres, que a mí me serían desde luego asequibles y por los que tantos millares de personas se afanan y se agitan. Y lo que, por el contrario, me sucede a mí en las raras horas de placer, lo que para mí es delicia, suceso, elevación y éxtasis, eso no lo conoce, ni lo ama, ni lo busca el mundo más que si acaso en las novelas; en la vida, lo considera una locura. Y en efecto, si el mundo tiene razón, si esta música de los cafés, estas diversiones en masa, estos hombres americanos contentos con tan poco tienen razón, entonces soy yo el que no la tiene, entonces es verdad que estoy loco, entonces soy efectivamente el lobo estepario que tantas veces me he llamado, la bestia descarriada en un mundo que le es extraño e incomprensible, que ya no encuentra ni su hogar, ni su ambiente, ni su alimento.”²¹

De estas líneas, lo que podríamos mencionar es que, se entiende en su lírica el apalabramiento de una sensación angustiosa de no poder estar-en-el-mundo. Pues aquí Hesse narra, a través de la experiencia de Haller, el desconsuelo, el descontento, y la desesperanza del ser al contemplar las agitaciones y ajeteos de una forma de existencia que ya no se detiene a reflexionar sobre el deterioro de la

²¹ *Ibid.* Págs. 35-36.

parte espiritual. Cómo a despecho de la búsqueda de la armonía y el fortalecimiento del alma se contraponen la banalidad, la velocidad y el ruido de la vida que sólo tiende hacia la sedienta complacencia compulsiva. Y esas son unas de las características más persistentes que se han gestado desde la irrupción del sistema apoyado en las necesidades de la vida moderna. Si tan sólo volteáramos, por lo menos un breve instante a mirar a nuestro alrededor, pareciera como si la parte ficcional de esta narración no estuviera muy alejada de la realidad. Cada vez encontramos ritmos más ajetreados, cada vez más indiferencia, apatía y sin sentido en el transcurso de nuestras vidas en medio de este círculo vicioso dominado por el poder y la avaricia.

Sobre el Tractac del Lobo estepario.

El *Tractac*, se nos presenta documentado como una especie de decreto o de anunciación sobre la metapsicología del lobo de la estepa introyectado en la persona, o mejor dicho, de todo ser que se halla dividido subjetivamente en la metáfora de conjugación que unifica en un solo molde al hombre y al animal, al pensador y la bestia, la razón y el instinto. Se suele creer que la formación del yo, quizás por el sentido de unicidad que mantiene en su término, es individual y no incluye ninguna formación externa, que el yo es único y su formación es única. Sin embargo, en este tramo, Hesse, deja velar y revela al unísono en su escritura, la alegoría que manifiesta esa división, el corte tajante entre el hombre que es y el hombre que se *podría ser*, es decir, se nos incita a reflexionar al sujeto como ese apartamiento en su propia conjunción, de yo escindido en diferentes animalidades, las cuales podrían bien ser silvestres, carnívoras, rapaces, pero también inteligentes, sensibles y hasta lograr de ello, algo así como una co-pertenencia de asociación. Por otro lado, se nos hace reflejar la angustia de Harry Haller, al no poder armonizar ambas partes y tener que cargar con el constante, desgarrador, conflicto entre su víscera animal y su reconocimiento humano; se nos describiría la angustiante experiencia de una persona que no puede más con su alma por que ésta se halla presa de la contienda entre su yo y su otredad (que es lo que realmente nos parece se trata de dar a entender); que la individualidad se forja

socialmente a partir de la existencia de lo que otros han postrado dentro de nosotros, pero que este tipo le ha tocado tan profundamente, que no encuentra manera alguna de conciliar ambas partes (por lo menos, no hasta aventurarse en la travesía del teatro mágico). Así se nos pinta por medio de este pasaje:

“Érase una vez un individuo, de nombre Harry, llamado el lobo estepario. Andaba en dos pies, llevaba vestidos y era un hombre, pero en el fondo era, en verdad, un lobo estepario. Había aprendido mucho de lo que las personas con buen entendimiento pueden aprender, y era un hombre bastante inteligente. Pero lo que no había aprendido era una cosa: a estar satisfecho de sí mismo y de su vida... El lobo estepario tenía, por consiguiente, dos naturalezas, una humana y otra lobuna; ése era su sino. Y puede ser también que este sino no sea tan singular y raro. Se han visto ya muchos hombres que dentro de sí tenían no poco de perro, de zorro, de pez o de serpiente, sin que por eso hubiesen tenido mayores dificultades en la vida. En esta clase de personas vivían el hombre y el zorro, o el hombre y el pez, el uno junto al otro, y ninguno de los dos hacía daño a su compañero, es más, se ayudaban mutuamente, y en muchos hombres que han hecho buena carrera y son envidiados, fue más el zorro o el mono que el hombre quien hizo su fortuna. Esto lo sabe todo el mundo. En Harry, por el contrario, era otra cosa; en él no corrían el hombre y el lobo paralelamente, y mucho menos se prestaban mutua ayuda, sino que estaban en odio constante y mortal, y cada uno vivía exclusivamente para martirio del otro, y cuando dos son enemigos mortales y están dentro de una misma sangre y de una misma alma, entonces resulta una vida imposible. Pero en fin, cada uno tiene su suerte, y fácil no es ninguna.”²²

Bien, por otra parte, también se nos da a conocer el reconocimiento de la existencia de otros lobos esteparios que viven a la manera de Harry. A esta clase de hombres, es señalado, pertenece la raza pura de los artistas y pensadores que materializados como engendros de doble alma luchan consigo mismos por rebasar ese límite impuesto a su sino de tener que andar en guerra sin descanso con lo que ellos mismos resguardan como bestialidad y humanidad homogeneizadas. Pero también, que éstos artistas, en medio del terrible sufrimiento al que se hallan expuestos han encontrado, extrañamente dentro de su misma situación, una manera de confrontar el pesar de su existencia rompiendo esa barrera a través del acto de sus creaciones; las cuales, quizá por esta razón, se hagan tan deslumbrantes y maravillosas. Tal como si de la creación se extrajera una

²² *Ibid.* Págs. 49-50.

extraterrena voluntad al sufrimiento y de ahí que se tuviera un material suficiente para esculpir, trazar, entonar o versificar el ídolo que trascendiera la mísera condición existencial del artista; logrando, por lo tanto, en una idea muy romántica, pero no por ello menos cierta, un ascenso a la inmortalidad. La ascensión a la inmortalidad que, por ejemplo, podríamos plantear como la aspiración que Haller busca en medio de su angustiosa vivencia.

“A propósito de esto, aún hay que decir una cosa. Hay bastantes personas de índole parecida a como era Harry; muchos artistas principalmente pertenecen a esta especie. Estos hombres tienen todos dentro de sí dos almas, dos naturalezas; en ellos existe lo divino y lo demoníaco, la sangre materna y la paterna, la capacidad de ventura y la capacidad de sufrimiento, tan hostiles y confusos lo uno junto y dentro de lo otro, como estaban en Harry el lobo y el hombre. Y estas personas, cuya existencia es muy agitada, viven a veces en sus raros momentos de felicidad algo tan fuerte y tan indeciblemente hermoso, la espuma de la dicha momentánea salta con frecuencia tan alta y deslumbrante por encima del mar del sufrimiento, que este breve relámpago de ventura alcanza y encanta radiante a otras personas. Así se producen, como preciosa y fugitiva espuma de felicidad sobre el mar de sufrimiento, todas aquellas obras de arte, en las cuales un solo hombre atormentado se eleva por un momento tan alto sobre su propio destino, que su dicha luce como una estrella, y a todos aquellos que la ven, les parece algo eterno y como su propio sueño de felicidad. Todos estos hombres, llámense como se quieran sus hechos y sus obras, no tienen realmente, por lo general, una verdadera vida, es decir, su vida no es ninguna esencia, no tiene forma, no son héroes o artistas o pensadores a la manera como otros son jueces, médicos, zapateros o maestros, sino que su existencia es un movimiento y un flujo y reflujo eternos y penosos, está infeliz y dolorosamente desgarrada, es terrible y no tiene sentido, si no se está dispuesto a ver dicho sentido precisamente en aquellos escasos sucesos, hechos, ideas y obras que irradian por encima del caos de una vida así. Entre los hombres de esta especie ha surgido el pensamiento peligroso y horrible de que acaso toda la vida humana no sea sino un tremendo error, un aborto violento y desgraciado de la madre universal, un ensayo salvaje y horriblemente desafortunado de la naturaleza. Pero también entre ellos es donde ha surgido la otra idea de que el hombre acaso no sea sólo un animal medio razonable, sino un hijo de los dioses y destinado a la inmortalidad.”²³

De ahí que argumentemos que, entonces, Harry Haller se halla inserto en una situación límite de su existencia, en la cual anda arrastrando un sufrimiento por colmar el caos que revienta desde su interior hacia su entorno, y viceversa. Puesto que de sus mismos dolores espirituales hace la reflexión de si acaso su transcurrir

²³ *Ibid.* Págs. 53-54.

por los días tendría algún sentido como para continuar la estancia. Y que, por ello, se encuentre en una situación de soledad-en-el-mundo; como un desajuste de su persona al modo de vida de las masas y una incesante búsqueda por cimentar una fundamentación de su existencia levitando hacia el divino altar de la inmortalidad, donde los grandes artistas parecieran haber rebasado desde cuando la bipartición de su alma. De esa soledad existencial nos refiere el siguiente pasaje:

“El hombre poderoso en el poder sucumbe; el hombre del dinero, en el dinero; el servil y humilde, en el servicio; el que busca el placer, en los placeres. Y así sucumbió el lobo estepario en su independencia. Alcanzó su objetivo, fue cada vez más independiente, nadie tenía nada que ordenarle, a nadie tenía que ajustar sus actos, sólo y libremente determinaba él a su antojo lo que había de hacer y lo que había de dejar. Pues todo hombre fuerte alcanza indefectiblemente aquello que va buscando con verdadero ahínco. Pero en medio de la libertad lograda se dio bien pronto cuenta Harry de que esa su independencia era una muerte, que estaba solo, que el mundo lo abandonaba de un modo siniestro, que los hombres no le importaban nada; es más, que él mismo a sí tampoco, que lentamente iba ahogándose en una atmósfera cada vez más tenue de falta de trato y de aislamiento. Porque ya resultaba que la soledad y la independencia no eran su afán y su objetivo, eran su destino y su condenación, que su mágico deseo se había cumplido y ya no era posible retirarlo, que ya no servía de nada extender los brazos abiertos lleno de nostalgia y con el corazón henchido de buena voluntad, brindando solidaridad y unión; ahora lo dejaban solo. Y no es que fuera odioso y detestado y antipático a los demás. Al contrario, tenía muchos amigos. Muchos lo querían bien. Pero siempre era únicamente simpatía y amabilidad lo que encontraba; lo invitaban, le hacían regalos, le escribían bonitas cartas, pero nadie se le aproximaba espiritualmente, por ninguna parte surgía compenetración con nadie, y nadie estaba dispuesto ni era capaz de compartir su vida.”²⁴

Además, y tal vez lo más interesante de todo el apartado del Tractac, lo hemos inquirido en la parte que nos hace mención de la caracterología de los *suicidas*; pero sobre todo el carácter suicida de Haller, quien se encuentra en una especial relación con la muerte. Durante el desarrollo del marco teórico, se hizo la puntuación de que Heidegger colocaba a la angustia en relación con la muerte. Veamos, Se propone la idea de que Haller pertenece a la legión de los suicidas, es decir, que está en una fría y delgada conexión con el acto del apurarse por uno

²⁴ *Ibid.* Págs. 55-56.

mismo hacia la muerte; sin embargo, como lo veremos más adelante, Harry, también le rehuye a las dentelladas de la muerte, ¿Por qué? Nos inclinamos a declarar que esto se debe a que en el vínculo intermedia el fenómeno de la angustia. Harry se mantiene en un trágica y temeraria lucha entre las dos instancias de su alma, la del lobo y la del hombre, e intuye y llega creer que sólo mediante el uso de la navaja de afeitar lograría consumir ese sufrimiento, esos dolores; pero, por otro lado, se muestra reticente ante la presencia de la muerte, pues le sobreviene la idea de que acaso esta no sea la más adecuada vía para llegar a los inmortales. Y en ese ir y venir en el delgado hilo de plata que es la vida de nuestro personaje surge como piedra angular una angustia, una angustia ante la nada basada en la angustia del ser-para-la-muerte que Heidegger implantara en sus especulaciones filosóficas. Hace lo posible por encontrarse con el límite de la desesperación que lo empuje a justificar el instante preciso para cometer el suicidio, pero, al mismo tiempo, revierte la tendencia de su deseo a la paciencia, a tener que esperar hasta que sea señalado el momento preciso para cortarse a la manera de los viejos estoicos. He aquí nuestra demostración textual:

“El «suicida» -y Harry era uno- no es absolutamente preciso que esté en una relación especialmente violenta con la muerte; esto puede darse también sin ser suicida. Pero es peculiar del suicida sentir su yo, lo mismo da con razón que sin ella, como un germen especialmente peligroso, incierto y comprometido, que se considera siempre muy expuesto y en peligro, como si estuviera sobre el pico estrechísimo de una roca, donde un pequeño empuje externo o una ligera debilidad interior bastarían para precipitarlo en el vacío. Esta clase de hombres se caracteriza en la trayectoria de su destino porque el suicidio es para ellos el modo más probable de morir, al menos según su propia idea. Este temperamento, que casi siempre se manifiesta ya en la primera juventud y no abandona a estos hombres durante toda su vida, no presupone de ninguna manera una fuerza vital especialmente debilitada; por el contrario, entre los «suicidas» se hallan naturalezas extraordinariamente duras, ambiciosas y hasta audaces. Pero así como hay naturalezas que a la menor indisposición propenden a la fiebre, así estas naturalezas, que llamamos «suicidas», y que son siempre muy delicadas y sensibles, propenden, a la más pequeña conmoción, a entregarse intensamente a la idea del suicidio. Si tuviéramos una ciencia con el valor y la fuerza de responsabilidad para ocuparse del hombre y no solamente de los mecanismos de los fenómenos vitales, si tuviéramos algo como lo que debiera ser una antropología, algo así como una psicología, serían conocidas estas realidades de todo el mundo. Lo que hemos dicho aquí acerca de los suicidas se refiere todo, naturalmente, a la superficie, es psicología, esto es, un pedazo de física.

Metafísicamente considerada, la cuestión está de otro modo y mucho más clara, pues en este sentido los «suicidas» se nos ofrecen como los atacados del sentimiento de la individuación, como aquellas almas para las cuales ya no es fin de su vida sus propias perfección y evolución, sino su disolución, tornando a la madre, a Dios, al todo. De estas naturalezas hay muchísimas perfectamente incapaces de cometer jamás el suicidio real, porque han reconocido profundamente su pecado. Para nosotros, son, sin embargo, suicidas, pues ven la redención en la muerte, no en la vida; están dispuestos a eliminarse y entregarse, a extinguirse y volver al principio. Como toda fuerza puede también convertirse en una flaqueza (es más, en determinadas circunstancias se convierte necesariamente), así puede a la inversa el suicida típico hacer a menudo de su aparente debilidad una fuerza y un apoyo, lo hace en efecto con extraordinaria frecuencia. Entre estos casos cuenta también el de Harry, el lobo estepario. Como millares de su especie, de la idea de que en todo momento le estaba abierto el camino de la muerte no sólo se hacía una trama fantástica melancólico infantil, sino que de la misma idea se forjaba un consuelo y un sostén. Ciertamente que en él, como en todos los individuos de su clase, toda conmoción, todo dolor, toda mala situación en la vida, despertaba al punto el deseo de sustraerse a ella por medio de la muerte. Pero poco a poco se creó de esta predisposición una filosofía útil para la vida. La familiaridad con la idea de que aquella salida extrema estaba constantemente abierta, le daba fuerza, lo hacía curioso para apurar los dolores y las situaciones desagradables, y cuando le iba muy mal, podía expresar su sentimiento con feroz alegría, con una especie de maligna alegría: «Tengo gran curiosidad por ver cuánto es realmente capaz de aguantar un hombre. En cuanto alcance el límite de lo soportable, no habrá más que abrir la puerta y ya estaré fuera.»²⁵

De manera que en el Tractac, hallamos tres elementos muy importantes como para plantear cómo fue apalabrada la angustia en la escritura de *El lobo estepario*; tenemos pues el planteamiento de la división subjetiva de Haller en dos almas en constante confrontación violenta; está la caracterización de la parte suicida; y, por último la idea de la soledad del lobo estepario en el mundo. De ahí que nos animemos a decir que en esta conjunción de los tres elementos surgiera en la narración el estructuramiento de algún fantasma de Hesse, pues tal vez, sería permitido pensar en una posible angustia de éste ante esos tres contextos de su vida: que haya estado en lucha con su no menos conocida neurosis, que haya sentido la necesidad de declarar que se sentía solo en el mundo y que haya intuido en la caracterología de los suicidas algo característico de si mismo.

²⁵ *Ibid.* Pág.58.

Sobre la soledad en el infierno.

Sobre la soledad del solitario lobo estepario, ya hemos hecho mención anteriormente, ahora vayamos desencajando los parajes que nos han indicado la necesidad de manifestar eso:

“¿Dónde vive en esta ciudad, dónde vive en este mundo la persona cuya muerte me representara a mí una pérdida? ¿Y dónde la persona a la cual mi muerte pudiera significar algo? Ahí estaba Erica, mi querida, es verdad; pero desde hace mucho tiempo vivíamos en una relación muy desligada, nos veíamos rara vez, no nos peleábamos, y por aquel entonces hasta ignoraba yo en qué lugar estaría. Alguna vez me buscaba ella o iba a verla yo, y como los dos somos personas solitarias y dificultosas, afines en algún punto del alma y en la enfermedad espiritual, se conservaba a pesar de todo una relación entre ambos. Pero ¿no respiraría ella quizás y no se sentiría bien aligerada cuando supiera la noticia de mi muerte? No lo sabía, como tampoco sabía nada acerca de la autenticidad de mis propios sentimientos. Hay que vivir dentro de lo normal y de lo posible para poder saber algo acerca de estas cosas.”²⁶

Aquí tenemos una nueva forma de instaurar la idea del apalabramiento de una angustia. Haller se pregunta en medio de su soledad y reflexionando ante la muerte, sobre alguna existencia, ajena a la de él, en la que pudiera representarse el significado de una pérdida en la desaparición terrenal. Tal vez cabría indicar que este cuestionamiento nos introduce a pensar en cómo esta angustia ante la muerte, nos refiere al mismo tiempo, aunque implícitamente, lo que el marco teórico se estimó como la angustia ante el deseo del Otro. Pues, observamos que Haller se cuestiona sobre qué tanto se halla vinculado a otra persona, a un ser al que su pérdida causara algo.

Por otra parte, la soledad en el mundo de Haller, también es referida en su angustia en el momento en que plasma el episodio en donde va de visita a la casa de un antiguo conocido y descubre mediante la observación de un retrato dibujado de Goethe, que tanto se halla alejado del deseo de aquel, y por ende, del prójimo. Ya que él se ha formado una idealización del poeta Goethe y se impresiona al ver cómo los demás le imaginan fuera de su idea, es angustiantemente derribado en la posibilidad de acercarse en espíritu a los demás. El texto lo narra así:

²⁶ *Ibid.* Pág.86.

“Me levanté, me despedí de Goethe y del profesor, agarré mis cosas del perchero y salí corriendo. Con estrépito aullaba dentro de mi alma el lobo dañino. Una formidable escena se desarrolló entre los dos Harrys. Pues al punto comprendí claramente que esta hora vespertina poco reconfortante tenía para mí mucha más importancia que para el indignado profesor; para él era un desengaño y un pequeño disgusto; pero para mí, era un último fracaso y un echar a correr, era mi despedida del mundo burgués, moral y erudito, era una victoria completa del lobo estepario. Y era un despedirse vencido y huyendo, una propia declaración de quiebra, una despedida inconsolable, irreflexiva y sin humor. Me despedí de mi mundo anterior y de mi patria, de la burguesía, la moral y la erudición, no de otro modo que el hombre que tiene una úlcera de estómago se despide de la carne de cerdo. Furioso, corrí a la luz de los faroles, furioso y lleno de mortal tristeza. ¡Qué día tan sin consuelo había sido, tan vergonzante, tan siniestro, desde la mañana hasta la noche, desde el cementerio a la escena en casa del profesor! ¿Para qué? ¿Había alguna razón para seguir echando sobre sí más días como éste? ¡No! Y por eso había que poner fin esta noche a la comedia. ¡Vete a casa, Harry, y córtate el cuello! Bastante tiempo has esperado ya. De un lado para otro corrí por las calles, en miserable estado. Naturalmente, había sido necio por mi parte manchar a la buena gente el adorno de su salón, era necio y grosero, pero yo no podía y no pude de ninguna manera otra cosa, ya no podía soportar esta vida dócil, de fingimiento y corrección. Y ya que por lo visto tampoco podía aguantar la soledad, ya que la compañía de mí mismo se me había vuelto tan indeciblemente odiada y me producía tal asco, ya que en el vacío de mi infierno me ahogaba dando vueltas, ¿qué salida podía haber todavía? No había ninguna. ¡Oh, padre y madre míos! ¡Oh, fuego sagrado lejano de mi juventud, oh vosotros, miles de alegrías, de trabajos y de afanes de mi vida! Nada de todo ello me quedaba, ni siquiera arrepentimiento, sólo asco y dolor. Nunca como en esta hora me parece que me había hecho tanto daño el mero hecho de tener que vivir.”²⁷

Como efecto de aquella impresión, Haller echa a andar solo por las calles, bebe el amargo elixir de su derrota y angustiado se da cuenta de su situación de soledad y de su siniestra relación con la muerte. Como ya habíamos señalado, en el *Tractac* había sido decretada la pertenencia del viejo lobo al círculo de los suicidas, pero es aquí donde él recibe el golpe que le anuncia su situación ante la muerte, a la que quisiera acercarse, pero reniega de ella al verse pronto a su próximo abrazo. Así se describe en la obra:

“En una desventurada taberna de las afueras descansé un momento, bebí agua con coñac, volví a seguir correteando, perseguido por el diablo, y a subir y a bajar las callejas empinadas y retorcidas de la parte antigua de la ciudad y

²⁷ *Ibid.* Págs. 98-99.

ambular por los paseos, por la plaza de la estación. ¡Tomar un tren!, pensé. Entré en la estación, me quedé mirando fijamente a los itinerarios pegados en las paredes, bebí un poco de vino, traté de reflexionar. Cada vez más cerca, cada vez más distintamente comencé a ver el fantasma que tanto miedo me producía. Era la vuelta a mi casa, el retorno a mi cuarto, el tener que pararme ante la desesperación. A esto no podía escapar, aun cuando estuviera corriendo todavía horas enteras: al regreso hasta mi puerta, hasta la mesa con los libros, hasta el diván con el retrato de mi querida colgado encima; no podía escapar al momento en que tuviera que abrir la navaja de afeitar y darme un tajo en el cuello. Cada vez con mayor claridad se presentaba ante mí este cuadro, cada vez más distintamente; con violentos latidos del corazón, sentía yo la angustia de todas las angustias: el miedo a la muerte. Sí; tenía un horrible miedo a la muerte. Aun cuando no veía otra salida, aun cuando en torno se amontonaban el asco, el dolor y la desesperación, aun cuando ya nada estaba en condiciones de seducirme, ni de proporcionarme una alegría o una esperanza, me horrorizaba sin embargo de un modo indecible la ejecución, el último momento, el corte tajante y frío en la propia carne. No veía medio alguno de sustraerme a lo temido. Si en la lucha entre la desesperación y la cobardía venciera hoy aun acaso la cobardía, mañana y todos los días habría de tener ante mí de nuevo a la desesperación, aumentada con el desprecio de mí mismo. Volvería a coger en la mano la navaja tantas veces y a dejarla después, hasta que al fin alguna vez estuviera desde luego consumado. Por eso, mejor hoy que mañana. Razonablemente, trataba de persuadirme a mí mismo como a un niño miedoso, pero el niño no escuchaba, se escapaba, quería vivir. Bruscamente seguí siendo arrastrado a través de la ciudad, en amplios círculos estuve dando vueltas en torno a mi vivienda, siempre con el regreso en la mente, siempre retardándolo. Acá y allá me entretenía en una taberna, para tomar una copa, para tomar dos copas; luego seguía mi correría, en amplio círculo alrededor del objeto, de la navaja de afeitar, de la muerte.”²⁸

Sobre el enamoramiento o Armanda.

Sorprendente es la manera en la que después del andar recorriendo los breves avernos de las calles perseguido por el demonio de su condición, Hesse hace a su personaje, Haller, dirigirse hacia el *Águila Negra*, una especie de arrabal en donde se encontrará, casi como por accidente, con *Armanda*, la mujer y el personaje con el que toda la carga angustiosa de las narraciones antecedentes se distensan en una suerte de fantasía dirigida hacia la posible salvación. La encuentra en uno de los momentos de mayor agitación y desconcierto espiritual y encuentra un consuelo en el trato que ella le va dando. Sin embargo, la sombría hilación vuela a tomar lugar cuando en uno de los posteriores encuentros con Armanda, Harry,

²⁸ *Ibid.* Págs. 99-100.

experimenta una grave impresión al escuchar de los propios labios de la muchacha el secreto del deseo que ha puesto las vidas de ambos en el mismo sendero, aunque destinados a una tragedia. Refleja lo que de la Idealización de sus existencias se forjan ambos, ella y el lobo; se maquila en este entramado dialógico una forma que representa lo que ya se había mencionado al respecto de la angustia ante el deseo del Otro. Descrito como sigue en la obra:

“Para el martes por la noche había invitado a la hermosa y admirable muchacha del «Águila Negra», y no me costó poco trabajo pasar el tiempo hasta entonces. Y cuando por fin llegó el martes, se me había hecho clara, hasta darme miedo, la importancia de mi relación con la muchacha desconocida. Sólo pensaba en ella, lo esperaba todo de ella, me hallaba dispuesto a sacrificarle todo y ponérselo todo a los pies, sin estar enamorado de ella en lo más mínimo. No necesitaba más que imaginarme que quebrantaría nuestra cita, o que pudiera olvidarla, entonces veía claramente lo que pasaba por mí; entonces se quedaría para mí el mundo otra vez vacío, volvería a ser un día tan gris y sin valor como otro, me envolvería de nuevo la quietud totalmente horripilante y el aniquilamiento, y no habría otra salida de este infierno callado más que la navaja de afeitar. Y la navaja de afeitar no se me había hecho más agradable en este par de días, no había perdido nada de su horror. Esto era precisamente lo terrible. Yo sentía un miedo profundo y angustioso del corte a través de mi garganta, temía a la muerte con una resistencia tan tenaz, tan firme, tan decidida y terca, como si yo hubiera sido el hombre de más salud del mundo y mi vida un paraíso. Me daba cuenta de mi estado con una claridad completa y absoluta y reconocía que la insoportable tensión entre no poder vivir y no poder morir era lo que daba importancia a la desconocida, la linda bailarina del «Águila Negra». Ella era la pequeña ventanita, el minúsculo agujero luminoso en mi sombría cueva de angustia. Era la redención, el camino de la liberación. Ella tenía que enseñarme a vivir o enseñarme a morir; ella, con su mano segura y bonita, tenía que tocar mi corazón entumecido, para que al contacto de la vida floreciera o se deshiciese en cenizas. De dónde ella sacaba estas fuerzas, de dónde le venía la magia, por qué razones misteriosas había adquirido para mí esta profunda significación, sobre esto no me era posible reflexionar, además daba igual; yo no tenía el menor interés en saberlo. Ya no me importaba en absoluto saber nada, ni meditar nada, de todo ello estaba ya supersaturado, precisamente estaban para mí el tormento y la vergüenza más agudos y mortificantes, en que me daba cuenta tan exactamente de mi propio estado, tenía tan plena conciencia de él. Veía ante mí a este tipo, a este animal de lobo estepario, como una mosca en las redes, y notaba cómo su sino lo empujaba a la decisión, cómo colgaba enredado e indefenso de la tela, cómo la araña estaba preparada para picar, cómo surgió a la misma distancia la mano salvadora. Hubiese podido decir las más prudentes y atinadas cosas acerca de las relaciones y causas de mi sufrimiento, de la enfermedad de mi alma, de mi embrujamiento y neurosis, la mecánica me era transparente. Pero lo que más me hacía falta, por lo que suspiraba tan desesperadamente, no era saber y

comprender, sino vida, decisión, sacudimiento e impulso. Aun cuando durante aquellos dos días de espera no dudé un instante de que mi amiga cumpliría su palabra, no dejé de estar el último día muy agitado e incierto; jamás en toda mi vida he esperado con mayor impaciencia la noche de ningún día. Y conforme se me iba haciendo insoportable la tensión y la impaciencia, me producía al mismo tiempo un maravilloso bienestar; hermoso sobre toda ponderación, y nuevo fue para mi, el desencantado, que desde hacía mucho tiempo no había aguardado nada, no se había alegrado por nada, maravilloso fue correr de un lado para otro este día entero, lleno de inquietud, de miedo y de violencia y expectante ansiedad, imaginarme por anticipado el encuentro, la conversación, los sucesos de la noche, afeitarme con este fin y vestirme (con cuidado especial, camisa nueva, corbata nueva, cordones nuevos en los zapatos). Fuese quien quisiera esta muchachita inteligente y misteriosa, fuera cualquiera el modo de haber llegado a esta relación conmigo, me era igual; ella estaba allí, el milagro se había realizado de que yo hubiera encontrado una persona y un interés en la vida. Importante era sólo que esto continuara, que yo me entregase a esta atracción, siguiera a esta estrella.”²⁹

Como hemos dicho, se presenta a Harry, una revelación acerca de lo que en el deseo de ambos se estaba apostando. A través del anuncio de la proximidad de una guerra, él, el lobo estepario, puesto a disposición del camino estoico de los artistas; ella, puesta en la experiencia de la vida fácil, en el círculo de lo dionisiaco; pero, ambos conjugados en la postulación de un deseo que gira en torno del alcance de la inmortalidad. Ya que, cada uno dirigido hacia la súbita muerte, buscando en uno u otro camino la trascendencia de su propia condición, habían sido accidentados por una colisión del deseo, pero inevitablemente destinada a su posterior separación por gracia de la misma muerte. Armada le revela a Harry el sentido de sus existencias, y de ahí que luego poniendo esto al descubierto, le declare el secreto que del enamoramiento de ambos tenía que consumir el acto para trascenderlo: Armada le pide al lobo estepario que una vez que se de cuenta que se ha terminado de enamorar de ella, le asesine. Esto, al principio es tomado por Harry, no muy en serio, pero después se va a convertir en la misma proeza que terminara con todo. Hallamos esto en parte de los apartados que se describen a continuación:

“-¿Eres tú éste? -preguntó Armada señalando mi nombre-. Pues te has proporcionado serios adversarios, Harry... ¿Te molesta esto? Leí algunas líneas; era lo de siempre: cada una de estas frases difamatorias

²⁹ *Ibid.* Págs. 121-122.

estereotipadas me era conocida hasta la saciedad desde hace años. -No -dije; no me molesta; estoy acostumbrado a ello hace muchísimo tiempo. Un par de veces he expresado la opinión de que todo pueblo y hasta todo hombre aislado, en vez de soñar con mentidas «responsabilidades» políticas, debía reflexionar dentro de sí, hasta qué punto él mismo, por errores, negligencias y malos hábitos, tiene parte también en la guerra y en todos los demás males del mundo; éste acaso sea el único camino de evitar la próxima guerra. Esto no me lo perdonan, pues es natural que ellos mismos se crean perfectamente inocentes: el káiser, los generales, los grandes industriales, los políticos, nadie tiene que echarse en cara lo más mínimo, nadie tiene ninguna clase de culpa. Se diría que todo estaba magníficamente en el mundo..., sólo yacen dentro de la tierra una docena de millones de hombres asesinados. Y mira, Armanda, aun cuando estos artículos difamatorios ya no puedan molestarme, alguna vez no dejan de entristecerme. Dos tercios de mis compatriotas leen esta clase de periódicos, leen todas las mañanas y todas las noches estos ecos, son trabajados, exhortados, excitados, los van haciendo descontentos y malvados, y el objetivo y fin de todo esto es la guerra otra vez, la guerra próxima que se acerca, que será aún más horrorosa que lo ha sido esta última. Todo esto es claro y sencillo; todo hombre podría comprenderlo, podría llegar a la misma conclusión con una sola hora de meditación. Pero ninguno quiere eso, ninguno quiere evitar la guerra próxima, ninguno quiere ahorrarse así mismo y a sus hijos la próxima matanza de millones de seres, si no puede tenerlo más barato. Meditar una hora, entrar un rato dentro de sí e inquirir hasta qué punto tiene una parte y es corresponsable en el desorden y en la maldad del mundo; mira, eso no lo quiere nadie. Y así seguirá todo, y la próxima guerra se prepara con ardor día tras día por muchos miles de hombres. Esto, desde que lo sé, me ha paralizado y me ha llevado a la desesperación, ya que no hay para mí «patria» ni ideales, todo eso no es más que escenario para los señores que preparan la próxima carnicería. No sirve para nada pensar, ni decir, ni escribir nada humano, no tiene sentido dar vueltas a buenas ideas dentro de la cabeza; para dos o tres hombres que hacen esto, hay día por día miles de periódicos, revistas, discursos, sesiones públicas y secretas, que aspiran a lo contrario y lo consiguen. Armanda había escuchado con interés. - Sí -dijo al fin-, tienes razón. Es evidente que volverá a haber guerra, no hace falta leer periódicos para saberlo. Por ello es natural que esté uno triste; pero esto no tiene valor alguno. Es exactamente lo mismo que si estuviéramos tristes porque, a pesar de todo lo que hagamos en contra, un día indefectiblemente hayamos de tener que morir. La lucha contra la muerte, querido Harry, es siempre una cosa hermosa, noble, digna y sublime; por tanto, también la lucha contra la guerra. Pero no deja de ser en todo caso una quijotada sin esperanza. - Quizá sea verdad - exclamé violento-, pero con tales verdades como la de que todos tenemos que morir en plazo breve y, por tanto, que todo es igual y nada merece la pena, con esto se hace uno la vida superficial y tonta. ¿Es que hemos de prescindir de todo, de renunciar a todo espíritu, a todo afán, a toda humanidad, dejar que siga triunfando la ambición y el dinero y aguardar la próxima movilización tomando un vaso de cerveza? Extraordinaria fue la mirada que me dirigió Armanda, una mirada llena de complacencia, de burla y picardía y de camaradería comprensiva, y al mismo tiempo tan llena de gravedad, de ciencia y de seriedad insondable. -Eso no lo harás -dijo maternalmente-. Tu vida no ha de ser superficial y tonta, porque sepas que tu lucha ha de ser estéril. Es mucho más superficial, Harry, que

luches por algo bueno e ideal y creas que has de conseguirlo. ¿Es que los ideales están ahí para que los alcancemos? ¿Vivimos nosotros los hombres para suprimir la muerte? No; vivimos para temerla, y luego, para amarla, y precisamente por ella se enciende el poquito de vida alguna vez de modo tan bello durante una hora.” -Lo sé -dijo ella después, cuando hablamos de esto-; lo sé bien. Yo he de hacer desde luego todavía que te enamores de mi, pero no hay prisa. Primero, somos camaradas, somos personas que esperan llegar a ser amigos, porque nos hemos conocido mutuamente. Ahora queremos los dos aprender el uno del otro y jugar uno con otro. Yo te enseñé mi pequeño teatro, te enseñé a bailar y a ser un poquito alegre y tonto, y tú me enseñas tus ideas y algo de tu ciencia. -Ah, Armanda, en eso no hay mucho que enseñar; tú sabes muchísimo más que yo. ¡Qué persona tan extraordinaria eres, muchacha! En todo me comprendes y te me adelantas. ¿Soy yo, acaso, algo para ti? ¿No te resulto aburrido? Ella miraba al suelo con la vista nublada. -Así no me gusta oírte. Piensa en la noche en que maltrecho y desesperado, saliendo de tu tormento y de tu soledad, te interpusiste en mi camino y te hiciste mi compañero. ¿Por qué crees tú, pues, que pude entonces conocerte y comprenderte? ¿Por qué, Armanda? ¡Dímelo! -Porque yo soy como tú. Porque estoy precisamente tan sola como tú y como tú no puedo amar ni tomar en serio a la vida ni a las personas ni a mi misma. Siempre hay alguna de esas personas que pide a la vida lo más elevado y a quien no puede satisfacer la insulsez y rudeza de ambiente. -¡Tú, tú! -exclamé hondamente admirado-. Te comprendo, camarada; nadie te comprende como yo. Y, sin embargo, eres para mí un enigma. Tú te las arreglas con la vida jugando, tienes esa maravillosa consideración ante las cosas y los goces minúsculos, eres una artista de la vida. ¿Cómo puedes sufrir con el mundo? ¿Cómo puedes desesperar? -No desespero, Harry. Pero sufrir por la vida, oh, sí; en eso tengo experiencia. Tú te asombras de que yo soy feliz porque sé bailar y me arreglo tan perfectamente en la superficie de la vida. Y yo, amigo mío, me admiro de que tú estés tan desengañado del mundo, hallándote en tu elemento precisamente en las cosas más bellas y profundas, en el espíritu, en el arte, en el pensamiento. Por eso nos hemos atraído mutuamente, por eso somos hermanos. Yo te enseñaré a bailar y a jugar y a sonreír y a no estar contento, sin embargo. Y aprenderé de ti a pensar y a saber y a no estar satisfecha, a pesar de todo. ¿Sabes que los dos somos hijos del diablo? -Sí, lo somos. El diablo es el espíritu; nosotros sus desgraciados hijos. Nos hemos salido de la naturaleza y pendemos en el vacío. Pero ahora se me ocurre una cosa: en el tratado del lobo estepario, del que te he hablado, hay algo acerca de que es sólo una fantasía de Harry el creer que tiene una o dos almas, que consiste en una o dos personalidades. Todo hombre, dice, consta de diez, de cien, de mil almas.”³⁰

Por otra parte, consignamos al suceso del enamoramiento de Harry, la reflexión sobre la manera en que se da a conocer el deseo de éste de sufrir, no ya como antes, sino como inmolación sagrada a entregarse a lo que va reconociendo como la forma más pura y trascendente de acercarse a los Inmortales. Armanda

³⁰ *Ibid.* Págs. 135-136.

pregunta al lobo si *ya tiene todo* lo que necesita para ser feliz, pero él discursa y hasta intuye que aún le falta un round (que no sabe aún que se llevará en su travesía por las siniestras galerías del Teatro Mágico), que todavía necesita pasara por un sufrimiento mayor, aunque el único por el cual podría alcanzar el Ideal configurado de su deseo más íntimo. No sabe que tendrá que asesinar a Armanda, no se da cuenta que a partir de ese momento, él mismo está apalabrando en su diálogo con ella la angustia más profunda de un enamoramiento que casi como de antemano se entiende terminará en una tragedia. Así lo escribe Hesse en sus páginas:

“-Entonces, ¿tienes ahora, realmente, todo lo que necesitas? -No, Armanda, no es así. Tengo algo muy bello y delicioso, una gran alegría, un amable consuelo. Soy verdaderamente feliz... -Bien, entonces, ¿qué más quieres? -Quiero más. No estoy contento con ser feliz, no he sido creado para ello, no es mi sino. Mi determinación es lo contrario. - Entonces, ¿es ser desdichado? ¡Ah! Esto ya lo has sido con exceso antes, cuando a causa de la navaja de afeitar no podías ir a tu casa. - No, Armanda; se trata de otra cosa. Entonces era yo muy desdichado, concedido. Pero era una desventura estúpida, estéril. -¿Por qué? - Porque de otro modo, no hubiese debido tener aquel miedo a la muerte, que, sin embargo, me estaba deseando. La desventura que necesito y anhelo, es otra; es de tal clase que me hiciera sufrir con afán y morir con voluptuosidad. Esa es la desventura o la felicidad que espero. -Te comprendo. En esto somos hermanos. Pero ¿qué tienes contra la dicha que has encontrado ahora con María? ¿Por qué no estás contento? -No tengo nada contra esta dicha, ¡oh, no!; la quiero, le estoy agradecido. Es hermosa como un día de sol en medio de una primavera lluviosa. Pero me doy cuenta de que no puede durar. También esta dicha es estéril. Satisface, pero la satisfacción no es alimento para mí. Adormece al lobo estepario, lo sacia. Pero no es felicidad para morir por ella. - Entonces, ¿hay que morir, lobo estepario? -¡Creo que sí! Yo estoy muy satisfecho de mi ventura, aún puedo soportarla durante una temporada. Pero cuando la dicha me deja alguna vez una hora de tiempo para estar despierto, para sentir anhelos íntimos, entonces todo mi anhelo no se cifra en conservar por siempre esta ventura, sino en volver a sufrir, aunque más bella y menos miserablemente que antes. Armanda me miró con ternura a los ojos, con la sombría mirada que tan repentinamente podía aparecer en ella. ¡Ojos magníficos, terribles! Lentamente, eligiendo una a una las palabras y colocándolas con cuidado, dijo... en voz tan baja, que tuve que esforzarme para oírlo: - Voy a decirte hoy una cosa, algo que sé hace ya tiempo, y tú también lo sabes ya, pero quizá no te lo has dicho a ti mismo todavía. Ahora te

digo lo que sé acerca de ti y de mi y de nuestra suerte. Tú, Harry, has sido un artista y un pensador, un hombre lleno de alegría y de fe, siempre tras la huella de lo grande y de lo eterno, nunca satisfecho con lo bonito y lo minúsculo. Pero cuanto más te ha despertado la vida y te ha conducido hacia ti mismo, más ha ido aumentando tu miseria y tanto más hondamente te has sumido hasta el cuello en pesares, temor y desesperanza, y todo lo que tú en otro tiempo has conocido, amado y venerado como hermoso y santo, toda tu antigua fe en los hombres y en nuestro alto destino, no ha podido ayudarte, ha perdido su valor y se ha hecho añicos. Tu fe ya no tenía aire para respirar. Y la asfixia es una muerte muy dura. ¿Es exacto Harry? ¿Es ésta tu suerte? Yo asentía y asentía.-Tú llevabas dentro de ti una imagen de la vida, estabas dispuesto a hechos, a sufrimientos y sacrificios, y entonces fuiste notando poco a poco que el mundo no exigía de ti hechos ningunos, ni sacrificios, ni nada de eso, que la vida no es una epopeya con figuras de héroes y cosas por el estilo, sino una buena habitación burguesa, en donde uno está perfectamente satisfecho con la comida y la bebida, con el café y la calceta, con el juego de tarot y la música de la radio. Y el que ama y lleva dentro de sílo otro, lo heroico y bello, la veneración de los grandes poetas o la veneración de los santos, ése es un necio y un quijote. Bueno. ¡Y a mí me ha ocurrido exactamente lo mismo, amigo mío! Yo era una muchacha de buenas disposiciones y destinada a vivir con arreglo a un elevado modelo, a tener para conmigo grandes exigencias, a cumplir dignos cometidos. Podía tomar sobre mí un gran papel, ser la mujer de un rey, la querida de un revolucionario, la hermana de un genio, la madre de un mártir. Y la vida no me ha permitido más que llegar a ser una cortesana de mediano buen gusto; ¡ya esto solo se ha hecho bastante difícil! Así me ha sucedido. Estuve una temporada inconsolable, y durante mucho tiempo busqué en mí la culpa. La vida, pensé, ha de tener al fin razón siempre; y si la vida se burlaba de mis hermosos sueños, habrán sido necios mis sueños, decía yo, y no habrán tenido razón. Pero esta consideración no servía de nada absolutamente. Y como yo tenía buenos ojos, y buenos oídos y era además un tanto curiosa, me fijé con todo interés en la llamada vida, en mis vecinos y en mis amistades, medio centenar largo de personas y de destinos, y entonces vi, Harry, que mis sueños habían tenido razón, mil veces razón, lo mismo que los tuyos. Pero la vida, la realidad, no la tenía. Que una mujer de mi especie no tuviera otra opción que envejecer pobre y absurdamente junto a una máquina de escribir al servicio de un ganadineros, o casarse con uno de estos ganadineros por su posición, o si no, convertirse en una especie de meretriz, eso era tan poco justo como que un hombre como tú tenga, solitario, receloso y desesperado, que echar mano de la navaja de afeitar. En mí era la miseria quizá más material y moral; en ti, más espiritual; la senda era la misma. ¿Crees que no soy capaz de comprender tu terror ante el *fox-trot*, tu repugnancia hacia los bares y los locales de baile, tu resistencia contra la música de *jazz* y todas estas

cosas? Demasiado bien lo comprendo, y lo mismo tu aversión a la política, tu tristeza por la palabrería y el irresponsable hacer que hacemos de los partidos y de la Prensa, tu desesperación por la guerra, por la pasada y por la venidera, por la manera cómo hoy se piensa, se lee, se construye, se hace música, se celebran fiestas, se promueve la cultura. Tienes razón, lobo estepario, mil veces razón, y, sin embargo, has de sucumbir. Para este mundo sencillito de hoy, cómodo y satisfecho con tan poco, eres tú demasiado exigente y hambriento; el mundo te rechaza, tienes para él una dimensión de más... ¿Cómo te explicas esto, que hombres como nosotros, hombres con una dimensión de más, no podamos vivir aquí? ¿En qué consiste? ¿No pasa esto más que en nuestra época actual? ¿O fue siempre lo mismo? -No sé. Quiero admitir en honor del mundo, que sólo sea nuestra época, que sólo sea una enfermedad, una desdicha momentánea. Los jefes trabajan con ahínco y con resultado preparando la próxima guerra, los demás bailamos *foxtrots* entretanto, ganamos dinero y comemos pralinés; en una época así ha de presentar el mundo un aspecto bien modesto. Esperamos que otros tiempos hayan sido y vuelvan a ser mejores, más ricos, más amplios, más profundos. Pero con eso no vamos ganando nada nosotros. Y acaso haya sido siempre igual... -¿Siempre así como hoy? ¿Siempre sólo un mundo para políticos, arrivistas, camareros y vividores, y sin aire para las personas? -No lo sé, nadie lo sabe. Además, da lo mismo. Pero yo pienso ahora en tu favorito, amigo mío, del cual me has referido a veces muchas cosas y hasta que has leído sus cartas: de Mozart. ¿Qué ocurriría con él? ¿Quién gobernó el mundo en su época, quién se llevó la espuma, quién daba el tono y representaba algo: Mozart o los negociantes, Mozart o los hombres adocenados y superficiales? ¿Y cómo murió y fue enterrado? Y así, pienso yo que ha sido acaso siempre y que siempre será lo mismo, y lo que en los colegios se llama «Historia Universal» y allí hay que aprendérselo de memoria para la cultura, con todos los héroes, genios, grandes acciones y sentimientos, eso es sencillamente una superchería, inventada por los maestros de escuela, para fines de ilustración y para que los niños durante los años prescritos tengan algo en qué ocuparse. Siempre ha sido así y siempre será igual, que el tiempo y el mundo, el dinero y el poder, pertenecen a los mediocres y superficiales, y a los otros, a los verdaderos hombres, no les pertenece nada. Nada más que la muerte. -¿Fuera de eso, nada en absoluto? -Si, la eternidad. -¿Quieres decir el nombre, la fama para edades futuras? -No, lobito; la fama, no. ¿Tiene ésta, acaso, algún valor? ¿Y crees tú por ventura que todos los hombres realmente verdaderos y completos han alcanzado la celebridad y son conocidos de las generaciones posteriores? -No; naturalmente que no. -Por consiguiente, la fama no es. La fama sólo existe también para la ilustración, es un asunto de los maestros de escuela. La fama no lo es, ¡oh, no! Lo es lo que yo llamo la eternidad. Los místicos lo llaman el reino de Dios. Yo me imagino que nosotros los hombres todos, los de mayores exigencias, nosotros los de

los anhelos, los de la dimensión de más, no podríamos vivir en absoluto si para respirar, además del aire de este mundo, no hubiese también otro aire, si además del tiempo no existiese también la eternidad, y ésta es el reino de lo puro. A él pertenecen la música de Mozart y las poesías de los grandes poetas; a él pertenecen también los santos, que hicieron milagros y sufrieron el martirio y dieron un gran ejemplo a los hombres. Pero también pertenece del mismo modo a la eternidad la imagen de cualquier acción noble, la fuerza de todo sentimiento puro, aun cuando nadie sepa nada de ello, ni lo vea, ni lo escriba, ni lo conserve para la posteridad. En lo eterno no hay futuro, no hay más que presente. -Tienes razón -dije. -Los místicos -continuó ella con aire pensativo- son los que han sabido más de estas cosas. Por eso han establecido los santos y lo que ellos llaman la «comuni3n de los santos». Los santos son los hombres verdaderos, los hermanos menores del Salvador. Hacia ellos vamos de camino nosotros durante toda nuestra vida, con toda buena acci3n, con todo pensamiento audaz, con todo amor. La comuni3n de los santos, que en otro tiempo era representada por los pintores dentro de un cielo de oro, radiante, hermosa y apacible, no es otra cosa que lo que yo antes he llamado la «eternidad». Es el reino m3s all3 del tiempo y de la apariencia. All3 pertenecemos nosotros, all3 est3 nuestra patria, hacia ella tiende nuestro coraz3n, lobo estepario, y por eso anhelamos la muerte. All3 volver3s a encontrar a tu Goethe y a tu Novalis y a Mozart, y yo a mis santos, a San Crist3bal, a Felipe Neri y a todos. Hay muchos santos que en un principio fueron graves pecadores; tambi3n el pecado puede ser un camino para la santidad, el pecado y el vicio, Te vas a reír, pero yo me imagino con frecuencia que acaso tambi3n mi amigo Pablo pudiera ser un santo. ¡Ah, Harry, nos vemos precisados a taconear por tanta basura y por tanta idiotez para poder llegar a nuestra casa! Y no tenemos a nadie que nos lleve; nuestro 3nico guía es nuestro anhelo nost3lgico.»³¹

Sobre la 3ltima noche de Jazz en el Águila Negra.

Despu3s de que Armanda ha propuesto la 3ltima cita a Harry, para el gran baile de mascarar en el *Águila Negra*, sobreviene la inauguraci3n narrativa de una ficci3n que resguarda en su fantaseo, el ciframiento de la manera en que toda la angustia del lobo estepario toma su rumbo y resoluci3n a trav3s de la entrada al *Teatro M3gico*. Por orientaci3n del misterioso amigo de Armanda, Pablo, el lobo estepario es invitado a reconstruir su personalidad en una travesía en el recinto del teatro, donde al pasar por ciertos pasillos e ir abriendo puertas de incitantes y llamativos

³¹ *Ibid.* P3gs. 168-174.

anuncios, Harry va introduciéndose en fantasías que le van revelando un doloroso autoconocimiento y el ciframiento de su deseo por el que logre sonreír para alcanzar a los inmortales y salvarse. En las siguientes narraciones, es que encontramos algo de lo reflexionado:

“-¿Has perdido la contraseña? -me preguntó con voz chillona un pequeño diablo rojo y amarillo, a mi lado-. Ahí puedes quedarte con la mía, compañero - y me la alargó efectivamente-. Mientras yo la tomaba de un modo mecánico y le daba vueltas en los dedos, había desaparecido el ágil diablejo. Pero cuando hube levantado hasta los ojos la redonda moneda de cartón, para ver el número, allí no había número alguno, sino unos garabatos de letra pequeña. Rogué al hombre del guardarropa que esperara, fui bajo la lámpara más próxima y leí. Allí decía, en minúsculas letras vacilantes, difíciles de leer, algo borrosas:

Esta noche, a partir de las cuatro, Teatro Mágico

-sólo para locos-.

La entrada cuesta la razón.

No para cualquiera. Armanda está en el infierno.

Como un polichinela cuyo alambre se le hubiera escapado de las manos por un momento al artista, vuelve a revivir tras una muerte corta y un estúpido letargo, toma parte de nuevo en el juego, bailotea y funciona otra vez; así yo también, llevado por el mágico alambre, volví a correr elástico, joven y afanoso al tumulto, del cual acababa de escaparme cansado, sin gana y viejo. Jamás ha tenido más prisa un pecador por llegar al infierno...Cuando acabó la música nos quedamos de pie, abrazados; todas las parejas, enardecidas a nuestro alrededor, aplaudían, daban golpes en el suelo con los pies, gritaban, hostigaban a la agotada orquesta para que repitiera el *Yearning*. Y en aquel momento percibimos todos la mañana, vimos la pálida luz tras las cortinas, nos dimos cuenta del cercano fin del placer, presentimos próximo el cansancio y nos precipitamos ciegos, con grandes risotadas y desesperados otra vez en el baile, en la música, en la marea de luz, cogimos frenéticos el compás, apretadas unas parejas junto a otras, sentimos una vez más, dichosos, que nos tragaba el inmenso oleaje. En este baile abandonó Armanda su superioridad, su burla, su frialdad: sabía que ya no necesitaba hacer nada para enamorarme. Yo era suyo. Y ella se entregó en el baile, en las miradas, en los besos, en la sonrisa. Todas las mujeres de esta noche febril, todas aquellas con quienes yo había bailado, todas las que yo había inflamado y las que me habían inflamado a mí, aquellas a las que yo había solicitado y a las que me había plegado lleno de ilusión, todas a las que había mirado con ansias de amor, se habían fundido y estaban convertidas en una sola y única que florecía en mis brazos. Mucho tiempo duró este baile de boda. Dos y tres veces enmudeció la orquesta, dejaron caer los músicos sus instrumentos, se separó el pianista del teclado, movió la cabeza negativamente el primer violín; pero siempre fueron enardecidos de nuevo por tocar más de prisa, tocaban de una manera más salvaje. Luego -nosotros aún estábamos abrazados y respirando penosamente por el último baile afanoso- se cerró de un golpe

seco la tapa del piano, cayeron cansados nuestros brazos como los de los trompeteros y violinistas, y el tocador de flauta guiñó los ojos y guardó el instrumento en su funda, se abrieron las puertas y entró a torrentes el aire frío, aparecieron unos camareros con manteles y el encargado del bar apagó la luz. Todo el mundo se dispersó con horror y como espectros; los bailarines, que hasta entonces estaban enardecidos con calor, se embutieron escalofriantes en sus abrigos y se subieron los cuellos. Armanda estaba allí de pie, pálida, pero sonriente. Poco a poco levantó los brazos y se echó para atrás el cabello, brilló a la luz su axila, una tenue sombra infinitamente delicada corría desde allí hacia el pecho oculto, y la pequeña línea ligera de sombras me pareció abarcar, como una sonrisa, todos sus encantos, todos los jugueteos y posibilidades de su hermoso cuerpo. Allí estábamos los dos, mirándonos, los últimos en el salón, los últimos en el edificio. En alguna parte, abajo, oí cerrar una puerta, romperse una copa, perderse unas risas ahogadas, mezcladas con el estruendo maligno y raudo de los automóviles que arrancaban. En alguna parte, a una distancia y a una altura imprecisa, oí resonar una carcajada, una carcajada extraordinariamente clara y alegre y, sin embargo, horrible y extraña, una risa como de hielo y de cristal, luminosa y radiante, pero inexorable y fría. ¿De dónde me sonaba a conocida esta risa extraña? No podía darme cuenta. Allí estábamos los dos mirándonos. Por un momento me desperté y volví a tener plena conciencia de las cosas, sentí que por la espalda me invadía un enorme cansancio, sentí en mi cuerpo desagradablemente húmedas y tibias las ropas resudadas, vi sobresalir de los puños arrugados y reblandecidos por el sudor mis manos encarnadas y con las venas gruesas. Pero inmediatamente pasó esto otra vez, lo borró una mirada de Armanda. Ante su mirada, por la cual parecía estar mirándome mi propia alma, se derrumbó toda la realidad, hasta la realidad de mi deseo sensual hacia ella. Encantados nos miramos el uno al otro, me miró a mí, mi pobre alma pequeña. -¿Estás dispuesto? -preguntó Armanda, y se disipó su sonrisa, lo mismo que se había disipado la sombra sobre su pecho. Lejana y elevada resonó aquella extraña risa en espacios desconocidos. Asentí. ¡Oh, ya lo creo, estaba dispuesto! Ahora apareció en la puerta Pablo, el músico, y nos deslumbré con sus ojos alegres, que realmente eran ojos irracionales; pero los ojos de los animales están siempre serios, y los suyos reían sin cesar, y su risa los convertía en ojos humanos. Con toda su cordial amabilidad nos hizo una seña. Tenía puesto un batín de seda de colores sobre cuyas vueltas encarnadas aparecían notablemente marchitos y descoloridos el cuello reblandecido de su camisa y su rostro sobrecansado y pálido; pero los negros ojos radiantes borraban esto. También borraban la realidad, también me encantaban. Seguimos su seña, y en la puerta me dijo a mí en voz baja: - Hermano Harry, invito a usted a una pequeña diversión. Entrada sólo para locos, cuesta la razón. ¿Está usted dispuesto? De nuevo asentí. ¡Amable sujeto! Delicada y cuidadosamente nos cogió del brazo, a Armanda a la derecha, a mí a la izquierda, y nos llevó por una escalera a una pequeña habitación redonda, alumbrada de azul desde arriba y casi completamente vacía; no había dentro más que una pequeña mesa redonda y tres butacas, en las que nos sentamos. ¿Dónde estábamos? ¿Estaba yo durmiendo? ¿Me encontraba en mi casa? ¿Iba sentado en un auto caminando? No, estaba sentado en la habitación redonda iluminada de azul, en una atmósfera enrarecida, en una capa de realidad que se había hecho muy tenue. ¿Por qué estaba Armanda tan pálida? ¿Por qué hablaba Pablo tanto? ¿No era acaso yo

mismo quien le hacía hablar, quien hablaba por él? ¿No era acaso también sólo mi propia alma, el ave temerosa y perdida, la que me miraba por sus ojos negros, lo mismo que por los ojos grises de Armanda? Con toda su bondad amable y un poco ceremoniosa nos miraba Pablo y hablaba, hablaba mucho y largamente. El, a quien yo no había oído hablar seguido, a quien no interesaban las disputas ni los formalismos, a quien yo apenas concedía una idea, estaba hablando ahora, charlaba corrientemente y sin faltas, con su voz buena y cálida: -Amigos, os he invitado a una diversión, que Harry está deseando hace ya mucho tiempo, con la que ha soñado muchas veces. Un poco tarde es, y probablemente estamos todos algo cansados. Por eso vamos a descansar aquí antes y a fortalecernos. De un nicho que había en la pared tomó tres vasitos y una pequeña botella singular. Sacó una cauta exótica de madera de colores, llenó de la botella los tres vasitos, cogió de la caja tres cigarrillos delgados, largos y amarillos, sacó de su batín de seda un encendedor y nos ofreció fuego. Cada uno de nosotros, recostado en su butaca, se puso entonces a fumar lentamente su cigarrillo, cuyo humo era espeso como el incienso, y a pequeños y lentos sorbos bebimos el líquido agridulce, que sabía a algo extrañamente desconocido y exótico, y que, en efecto, actuaba animando extraordinariamente y haciendo feliz, como si lo llenasen a uno de gas y perdiera su gravedad. Así estuvimos sentados fumando a pequeñas chupadas, descansando y saboreando los vasos, sentimos que nos aligerábamos y que nos poníamos alegres. Además, hablaba Pablo amortiguadamente con su cálida voz: -Es para mí una alegría, querido Harry, poder hacerle a usted hoy un poco los honores...”

Teatro Mágico. Primer acto: los espejos del yo.

En este primer acto del *Teatro Mágico*, que hemos denominado como los *espejos del yo*, se observa cómo Harry se ve precisado e confrontar la división de su alma en muchas otras tantas almas; atrapado en una terrible angustia, tiene que mirarse a través de los espejos que le reflejan esto. Espejismos que le muestran que su alma no sólo está dividida entre la del lobo y el hombre, sino que está dividida en una infinidad de almas que pueden ser tanto sombrías, agresivas y melancólicas, como amables, jóvenes o, incluso bellas. Y luego, al abrir otra nueva puerta, en su encuentro con el jugador de ajedrez, reafirma la necesidad de tomar en cuenta esa división subjetiva de su alma, formando con ellas las figuras con las cuales ha de jugar en el tablero de ajedrez que, quizás funge como metáfora del mundo, la sociedad y la cultura en la cual ha de tener que participar haciendo uso de cada una de ellas si quiere sobrevivir. Así se describe en la obra:

“Muchas veces ha estado usted muy cansado de la vida; usted se afanaba por salir de aquí, ¿no es verdad? Anhelaba abandonar este tiempo, este mundo,

esta realidad, y entrar en otra realidad más adecuada a usted, en un mundo sin tiempo. Hágalo usted, querido amigo, yo le invito a ello. Usted sabe muy bien dónde se oculta ese otro mundo, y que lo que usted busca es el mundo de su propia alma. Únicamente dentro de su mismo interior vive aquella otra realidad por la que usted suspira. Yo no puedo darle nada que no exista ya dentro de usted. Yo no puedo presentarle ninguna otra galería de cuadros que la de su alma. No puedo dar a usted nada: sólo la ocasión, el impulso, la clave. Yo he de ayudar a hacer visible su propio mundo; esto es todo. Metió otra vez la mano en el bolsillo de su batín policromo y sacó un espejo redondo de mano. -Vea usted: así se ha visto usted hasta ahora. Me tuvo el espejito delante de los ojos (se me ocurrió un verso infantil: «Espejito, espejito en mi mano»), y vi, algo esfumado y nebuloso, un retrato siniestro que se agitaba, trabajaba y fermentaba dentro de sí mismo: vi a mi propia imagen, a Harry Haller, y dentro de este Harry, al lobo estepario, un lobo hermoso y farruco, pero con una mirada descarriada y temerosa, con los ojos brillantes, a ratos fiero y a ratos triste, y esta figura de lobo fluía en incesante movimiento por el interior de Harry, lo mismo que en un río un afluente de otro color enturbia y remueve, en lucha penosa, infiltrándose el uno en el otro, llenos de afán incumplido de concreción. Triste, triste me miraba el lobo deshecho, a medio conformar, con sus tímidos ojos hermosos. -Así se ha visto usted siempre – repitió Pablo dulcemente, y volvió a guardar el espejo en el bolsillo. Agradecido, cerré los ojos y tomé un sorbito del elixir. -Ya hemos descansado -dijo Pablo-, nos hemos fortalecido y hemos charlado un poco. Si ya no os sentís cansados, entonces voy a llevaros ahora a mis vistas y a enseñaros mi pequeño teatro. ¿Estáis conformes? Nos levantamos. Pablo iba delante, sonriente; abrió una puerta, recorrió una cortina y nos encontramos en el pasillo redondo, en forma de herradura, de un teatro exactamente en el centro, y a ambos lados el corredor, en forma de arco, ofrecía un número grandísimo, un número increíble de estrechas puertas de palcos. -Este es mi teatro -explicó Pablo-, un teatro divertido; es de esperar que encontréis toda clase de cosas para reír. Y al decir esto, reía él con estrépito, sólo un par de notas, pero ellas me atravesaron violentamente; era otra vez la risa clara y extraña que ya antes había oído resonar desde arriba. -Mi teatrillo tiene tantas puertas de palcos como queráis: diez, o ciento, o mil, y detrás de cada puerta os espera lo que vosotros vayáis buscando precisamente. Es una bonita galería de vistas, caro amigo; pero no le serviría de nada recorrerlo así como está usted. Se encontraría atado y deslumbrado por lo que viene usted llamando su personalidad. Sin duda ha adivinado usted hace mucho que el dominio del tiempo, la redención de la realidad y cualesquiera que sean los nombres que haya dado a sus anhelos, no representan otra cosa que el deseo de desprenderse de su llamada personalidad. Esta es la cárcel que lo aprisiona. Y si usted, tal como está, entrase en el teatro, lo vería todo con los ojos de Harry, todo a través de las viejas gafas del lobo estepario. Por eso se le invita a que se desprenda de sus gafas y a que tenga la bondad de dejar esa muy honorable personalidad aquí en el guardarropa, donde volverá a tenerla a su disposición en el momento en que lo desee. La preciosa noche de baile que tiene usted tras sí, el *Tractat* del lobo estepario y, finalmente, el pequeño excitante que acabamos de tomarnos, lo habrán preparado sin duda suficientemente. Usted, Harry, después de quitarse su respetable personalidad, tendrá a su disposición el lado izquierdo del teatro; Armanda, el derecho; en el interior pueden ustedes volver a encontrarse cuantas veces

quieran. Haz el favor, Armanda, de irte por ahora detrás de la cortina; voy a iniciar primeramente a Harry. Armanda desapareció hacia la derecha, pasando por delante de un gran espejo que cubría la pared posterior desde el suelo hasta el techo. -Así, Harry, venga usted y esté muy contento. Ponerlo de buen humor, enseñarle a reír, es la finalidad de todos estos preparativos; yo espero que usted se abrevie el camino. Usted se encuentra perfectamente, ¿no es eso? ¿Sí? ¿No tendrá usted miedo? Está bien, muy bien. Ahora, sin temor y con cordial alegría, va usted a entrar en nuestro mundo fantástico, empezando, como es costumbre, por un pequeño suicidio aparente. Volvió a sacar otra vez el pequeño espejo del bolsillo y me lo puso delante de la cara. De nuevo me miró el Harry desconcertado y nebuloso e infiltrado de la figura del lobo que se debatía dentro, un cuadro que me era bien conocido y que en verdad no me resultaba simpático, cuya destrucción no me daba cuidado alguno. -Esta imagen, de la que ya se puede prescindir, tiene usted ahora que extinguirla, caro amigo; otra cosa no hace falta. Basta con que usted, cuando su humor lo permita, observe esta imagen con una risa sincera. Usted está aquí en una escuela de humorismo, tiene que aprender a reír. Pues todo humorismo superior empieza porque ya no se toma en serio a la propia persona. Miré con fijeza en el espejito, espejito en la mano, en el cual el lobo Harry ejecutaba sus sacudidas. Por un instante sentí yo también unos sacudimientos dentro de mí, muy hondos, calladamente, pero dolorosos, como recuerdo, como nostalgia, como arrepentimiento. Luego cedió la ligera opresión a un sentimiento nuevo, parecido a aquel que se nota cuando se extrae un diente enfermo de la mandíbula anestesiada con cocaína, una sensación de aligeramiento, de ensancharse el pecho y al mismo tiempo de admiración porque no haya dolido. Y a este sentimiento se agregaba una rozagante satisfacción y una gana de reír irresistible, hasta el punto de que hube de soltar una carcajada liberadora. La borrosa imagencita del espejo hizo unas contracciones y se esfumó; la pequeña superficie redonda del cristal estaba como si de pronto se hubiera quemado; se había vuelto gris y basta y opaca. Riendo arrojó Pablo aquel tiesto, que se perdió rodando por el suelo del pasillo sin fin. -Bien reído -gritó Pablo-; aún aprenderás a reír como los inmortales. Ya, por fin, has matado al lobo estepario. Con navajas de afeitar no se consigue esto. ¡Cuidate de que permanezca muerto! En seguida podrás abandonar la necia realidad. En la próxima ocasión beberemos fraternidad, querido; nunca me has gustado tanto como hoy. Y si luego le das aún algo de valor, podemos también filosofar juntos y disputar y hablar acerca de música y acerca de Mozart y de Gluck y de Platón todo cuanto quieras. Ahora comprenderás por qué antes no era posible. Es de esperar que consigas por hoy deshacerte del lobo estepario. Porque, naturalmente, tu suicidio no es definitivo; nosotros estamos aquí en un teatro de magia; aquí no hay más que fantasías, no hay realidad. Elígete cuadros bellos y alegres y demuestra que realmente no estás enamorado ya de tu dudosa personalidad. Mas si, a pesar de todo, la volvieras a desear, no necesitas más que mirarte de nuevo en el espejo que ahora voy a enseñarte. Tú conoces, desde luego, la antigua y sabia sentencia: «Un espejito en la mano, es mejor que dos en la pared.» ¡Ja, ja! (De nuevo volvió a reír de un modo tan hermoso y tan terrible.) Así, y ahora no falta por ejecutar más que una muy pequeña ceremonia y muy divertida. Has tirado ya las gafas de tu personalidad; ahora ven y mira en un espejo verdadero. Te hará pasar un buen rato. Entre risas y pequeñas caricias extravagantes me hizo dar media vuelta, de modo que quedé frente al espejo

gigante de la pared. En él me vi. Vi, durante un pequeñísimo momento, al Harry que yo conocía, pero con una cara placentera, contra mi costumbre, radiante y risueña. Pero apenas lo hube reconocido, se desplomó, segregándose de él una segunda figura, una tercera, una décima, una vigésima, y todo el enorme espejo se llenó por todas partes de Harrys y de trozos de Harry, de numerosos Harrys, a cada uno de los cuales sólo vi y reconocí un momento brevísimo. Algunos estos Harrys eran tan viejos como yo; algunos, más viejos; otros, completamente jóvenes, mozalbetes, muchachos, colegiales, arrapiezos, niños. Harrys de cincuenta y de veinte años corrían y saltaban atropellándose; de treinta años y de cinco, serios y joviales, respetables y ridículos, bien vestidos y harapientos y hasta enteramente desnudos, calvos y con grandes melenas, y todos eran yo, y cada uno fue visto y reconocido por mí con la rapidez del relámpago, y desapareció; se dispersaron en todas direcciones, hacia la izquierda, hacia la derecha, hacia dentro en el fondo de espejo, hacia fuera, saliéndose de él. Uno, un tipo joven y elegante, saltó riendo al pecho de Pablo, lo abrazó y echó a correr con él. Y otro, que me gustaba a mí singularmente, un jovencuelo de dieciséis o diecisiete años, echó a correr como un rayo por el pasillo, se puso a leer, ávido, las inscripciones de todas las puertas. Yo corrí tras él...La serie de inscripciones continuaba ilimitada. Una decía:

Instrucciones para la reconstrucción de la personalidad.

Resultado garantizado.

Esto se me antojó interesante y entré en aquella puerta. Me acogió una estancia a media luz y en silencio; allí estaba sentado en el suelo, sin silla, al uso oriental, un hombre que tenía ante sí una cosa parecida a un tablero grande de ajedrez. En el primer momento me pareció que era el amigo Pablo, por lo menos llevaba el hombre un batín de seda multicolor por el estilo y tenía los mismos ojos radiantes oscuros. -¿Es usted Pablo? -pregunté. -No soy nadie -declaró amablemente-. Aquí no tenemos nombres, aquí no somos personas. Yo soy un jugador de ajedrez. ¿Desea usted una lección acerca de la reconstrucción de la personalidad? -Sí, se lo suplico. -Entonces tenga la bondad de poner a mi disposición un par de docenas de sus figuras. -¿De mis figuras...? -Las figuras en las que ha visto usted descomponerse su llamada personalidad. Sin figuras no me es posible jugar. Me puso un espejo delante de la cara, otra vez vi allí la unidad de mi persona descompuesta en muchos yos, su número parecía haber aumentado más. Pero las figuras eran ahora muy pequeñas, aproximadamente como figuras manejables de ajedrez, y el jugador, con sus dedos silenciosos y seguros, cogió unas docenas de ellas y las puso en el suelo junto al tablero. Luego habló como el hombre que repite un discurso o una lección dicha muchas veces: -La idea equivocada y funesta de que el hombre sea una unidad permanente, le es a usted conocida. También sabe que el hombre consta de una multitud de almas, de muchísimos yos. Descomponer en estas numerosas figuras la aparente unidad de la persona se tiene por locura, la ciencia ha inventado para ello el nombre de esquizofrenia. La ciencia tiene en esto razón en cuanto es natural que ninguna multiplicidad puede dominarse sin dirección, sin un cierto orden y agrupamiento. En cambio, no tiene razón en creer que sólo es posible un orden único, férreo y para toda la vida, de los muchos *sub-yos*. Este error de la ciencia trae no pocas consecuencias desagradables; su valor está

exclusivamente en que los maestros y educadores puestos por el Estado ven su trabajo simplificado y se evitan el pensar y la experimentación. Como consecuencia de aquel error pasan muchos hombres por «normales», y hasta por representar un gran valor social, que están irremisiblemente locos, y a la inversa, tienen a muchos por locos, que son genios. Nosotros completamos por eso la psicología defectuosa de la ciencia con el concepto de lo que llamamos arte reconstructivo. Al que ha experimentado la descomposición de su yo> le enseñamos que los trozos pueden acoplarse siempre en el orden que se quiera, y que con ellos se logra una ilimitada diversidad del juego de la vida. Lo mismo que los poetas crean un drama con un puñado de figuras, así construimos nosotros con las figuras de nuestros yos separados constantemente grupos nuevos, con distintos juegos y perspectivas, con situaciones eternamente renovadas. ¡Vea usted! Con los dedos silenciosos e inteligentes, cogió mis figuras, todos los ancianos, jóvenes, niños y mujeres, todas las piececillas alegres y las tristes, las vigorosas y las débiles, las ágiles y las pesadas; las ordenó con rapidez sobre el tablero formando una combinación, en la que aquéllas se reunían al punto en grupos y familias, en juegos y en luchas, en amistades y en bandos enemigos, reflejando al mundo en miniatura. Ante mis ojos arrobados hizo moverse un rato al pequeño mundo lleno de agitación, y al mismo tiempo tan en orden; lo hizo jugar y luchar, concertar alianzas y librar batallas, comprometerse entre si, casarse, multiplicarse; era en efecto un drama de muchos personajes, interesante y movido. Luego pasó la mano con un gesto sereno por el tablero, tumbó suavemente todas las figuras, las juntó en un montón y fue construyendo, artista complicado, con las mismas figuras un juego completamente nuevo, con grupos, relaciones y nexos diferentes en absoluto. El segundo juego se parecía al primero; era el mismo mundo, estaba compuesto del mismo material, pero la tonalidad había variado, el compás era distinto, los motivos estaban subrayados de otra manera, las situaciones, colocadas de otro modo. Y así construyendo el inteligente artífice con las figuras, cada una de las cuales era un pedazo de mí mismo, numerosos juegos, todos parecidos entre sí desde cierta distancia, todos como pertenecientes al mismo mundo, como comprometidos al mismo origen, cada uno, sin embargo, enteramente nuevo. - Esto es arte de vivir -dijo doctoralmente-; usted mismo puede ya de aquí en adelante seguir conformando y animando, complicando y enriqueciendo a su capricho el juego de su vida; está en su mano. Así como la locura, en un grado superior, es el principio de toda ciencia, así es la esquizofrenia el principio de todo arte, de toda fantasía. Hay sabios que se han dado cuenta ya de esto a medias, como puede comprobarse, por ejemplo, en *El cuerno maravilloso del príncipe*, aquel libro encantador, en el cual el trabajo penoso y aplicado de un sabio es ennoblecido por la cooperación genial de una multitud de artistas locos y encerrados en manicomios. Tome, guarde usted para sí sus figuritas; el juego le proporcionará placer aún muchas veces. La figura que hoy, haciendo de coco insoportable, le eche a perder el juego, mañana podrá usted degradarla, convirtiéndola en un comparsa insignificante. Usted, al juego siguiente, puede hacer una princesa de la pobre y simpática figurilla que durante toda una combinación parecía condenada a irremediable desventura. Le deseo que se divierta mucho, caballero. Me incliné profundamente y, agradecido ante este inteligente jugador de ajedrez, guardé las figuritas en mi bolsillo y me retiré por la puerta angosta. En realidad me había figurado que al momento me sentaría en el suelo en el corredor para jugar con las figuras

horas enteras, toda una eternidad; pero apenas estuve otra vez en el pasillo luminoso y redondo del teatro, cuando nuevas corrientes, más fuertes que yo, me apartaron de esto. Un anuncio flameaba llamativo ante mis ojos.³²

Teatro Mágico. Segundo acto: a la doma del lobo estepario.

En otro de los pasajes de la narración, a la que hemos denominado como *a la doma del lobo estepario*, pudimos extraer la idea de que se representa de nuevo la angustia del hombre ante la necesidad de tener que reconocer que está influido por la existencia de Otros, y que éstas dejando una peculiar huella en la formación de su yo, le colocan en un plano en el que su deseo se va a presado por la situación en que se ha de andar en constante contienda con cada parte. Que aunque algunas veces una parte domine y someta a la otra, siempre hay que tomar en cuenta que las dos son posibles y que hay que retarlas a ambas si se busca la trascendencia espiritual. La descripción del texto aparece así:

“Una pluralidad de sentimientos excitó dentro de mí esta inscripción; toda clase de angustias y de violencias de mi vida anterior, de la abandonada realidad, me oprimieron el corazón. Con mano temblorosa abrí la puerta y entré en una barraca de feria, allí vi una verja de hierro que me separaba del mísero escenario. Y en éste estaba un domador, un hombre de aspecto algo charlatán y pretencioso, el cual, a pesar del bigote grande, los brazos de abultados músculos y del traje de circo, se me parecía a mí mismo de un modo muy ladino y antipático. Este hombre forzado conducía –espectáculo deplorable- de una cadena como a un perro a un lobo grande, hermoso, pero terriblemente demacrado y con una mirada de esclava timidez. Y resultaba tan repulsivo como interesante, tan feo y a la vez tan íntimamente divertido, ver a este hombre brutal presentar a la fiera tan noble, y al propio tiempo tan ignominiosamente sumisa, en una serie de trucos y escenas sensacionales. El hombre aquel, mi maldita caricatura, había amaestrado a su lobo ciertamente de una manera portentosa. El animal obedecía atentamente a toda orden, reaccionaba como un perro a todo grito y zumbido de látigo, caía de rodillas, se hacía el muerto, imitaba a las personas, llevaba en sus fauces, obediente y gracioso, un panecillo, un huevo, un pedazo de carne, una cestita; es más, tenía que cogerle del suelo al domador el látigo que aquél había dejado caer y llevárselo en la boca, moviendo el rabo a la par con una zalamería insoportable. Le pusieron delante un conejo y luego un cordero blanco, y aunque es verdad que enseñaba los dientes y se le caía la baba con ávido temblor, no osó, sin embargo, tocar a ninguno de los animales, sino que a la voz de mando saltaba con elegante destreza por encima de ellos, que temblorosos estaban agazapados en el suelo, y hasta se echó entre el conejo y el cordero, abrazó a ambos con las patas de delante, formando con ellos un

³² *Ibid.* Págs. 201-214.

tierno grupo de familia. Y, además, comía de la mano del hombre una tableta de chocolate. Era un tormento presenciar hasta qué grado tan fantástico había aprendido este lobo a renegar de su naturaleza, y con todo ello, a mí se me ponían los pelos de punta. De este tormento fue, sin embargo, compensado el agitado espectador en la segunda parte de la representación. En efecto, después de desarrollar aquel refinado programa de doma, y una vez que el domador se hubo inclinado triunfante con dulce sonrisa sobre el grupo del cordero y el lobo, se tornaron los papeles. El domador, parecido a Harry, puso de pronto su látigo con una reverencia a los pies del lobo y empezó a temblar, a encogerse y a adquirir un aspecto miserable, igual que antes la bestia. Pero el lobo se relamía riendo, el espasmo y la hipocresía se esfumaron, su mirada brillaba, todo su cuerpo adquirió vigor y floreció en su recuperada fiereza. Y ahora era el lobo el que mandaba, y el hombre tenía que obedecer. A una orden cayó el hombre de rodillas; hacia el lobo, dejaba caer la lengua colgando; con los dientes empastados se arrancaba los vestidos del cuerpo. Iba marchando con dos o con cuatro pies, según lo ordenaba el domador; imitaba al hombre, se hacía el muerto, dejaba al lobo que cabalgara encima de él, iba detrás llevándole el látigo. Servil, inteligente, acomodaba su fantasía a toda humillación y a toda perversidad. Una bella muchacha vino a la escena, se acercó al hombre domesticado, acarició su barbilla, puso su cara junto a la de él, pero éste continuaba a cuatro patas, seguía siendo bestia, movió la cabeza y empezó a enseñarle los dientes a la hermosa muchacha, al final tan amenazador y lobuno, que ella huyó. Le trajeron chocolate, que despectivamente olisqueó y tiró a un lado. Y, por último, volvieron a sacar al cordero blanco y al conejo gordo y con manchas albas, y el dócil hombre dio de sí todo lo que sabía y representó el papel de lobo que era un encanto. Con los dedos y con los dientes agarró a los animalitos que no cesaban de chillar, les sacó tiras de pellejo y de carne, masticó, haciendo muecas, su carne viva, y bebió con delectación, ebrio y cerrando los ojos de gusto, su sangre caliente. Espantado, salí huyendo por la puerta. Vi que este teatro mágico no era un puro paraíso, todos los infiernos se ocultaban bajo su linda superficie. Oh, Dios, ¿es que aquí tampoco había redención? Atemorizado, corrí de un lado para otro; notaba en la boca el gusto a sangre y el gusto a chocolate, lo uno tan repugnante como lo otro; deseaba ardientemente escapar de este turbulento oleaje; luché con fervor dentro de mí mismo por imágenes más agradables y más llevaderas. «¡Oh, amigos; no estos acordes!», resonaba dentro de mí, y con espanto me acordé de aquellas tremendas fotografías del frente, que se habían visto a veces durante la guerra, de aquellos montones de cadáveres apelotonados unos contra otros, cuyos rostros estaban transformados en sarcásticas muecas infernales por efecto de las caretas contra los gases. Cuán necio e infantil había sido yo entonces, yo, un enemigo de la guerra, con ideas filantrópicas, al indignarme por aquellos cuadros. Hoy sabía que ningún domador, ningún ministro, ningún general, ningún loco era capaz de incubar en su cerebro ideas e imágenes, que no vivieran tan espantosas, tan salvajes y perversas, tan bárbaras y tan insensatas dentro de mí mismo. Del torrente infinito de seducciones, de vicios, de complicaciones, volvía yo a surgir callado, tranquilo, animado, saturado de ciencia, sabio, con gran experiencia, maduro para Armanda. Como última figura en mi mitología de miles de seres, como último nombre en la serie inacabable, surgió ella, Armanda, y al punto recobré la conciencia y puse fin al cuento de amor, pues a ella no quería encontrarla yo aquí en el claroscuro de un espejo mágico, a

ella no le pertenecía solamente aquella figura aislada de mi ajedrez, le pertenecía el Harry entero. ¡Oh!, yo reconstruiría ahora mi juego de figuras, con el fin de que todo se refiriera a ella y caminara hacia la realización. El torrente me había arrojado a la playa, y de nuevo me encontré en el silencioso pasillo del teatro. ¿Qué hacer ahora? Fui a sacar las figurillas de mi bolsillo, pero al momento se desvaneció el impulso. Inagotable, me rodeaba este mundo de las puertas, de las inscripciones, de los espejos mágicos. Inconscientemente leí el letrero más cercano y me horrorice:³³

Teatro Mágico. Tercer acto: de cómo se mata por amor.

La angustia, cuando se desborda, mata; y, en el acto, uno mata, mata por algo que se cree que es por amor. Así el lobo estepario, residente de una experiencia de fatal angustia, mató a su querida Armanda; creyendo haber cumplido la confesión de su deseo, le clava el puñal y luego se ve congelado, anonadado en una pérdida del conocimiento que no simboliza más que su derrota en la aventura por el recinto del Teatro Mágico. En la imposibilidad de comprender en el deseo ajeno, en el deseo de Armanda, se ve precisado a apuñalarse a su amada, como para consumir su deseo de llegar al lugar de los Inmortales; como para consumir en ese acto la idealización que le hiciera traspasar su situación existencial de soledad, de pertenencia al círculo de los suicidas y por dejar atrás la conflictiva bipartición de su alma en hombre y lobo, en humanidad y bestialidad. Esto es lo que hallamos en los pasajes de Hesse:

“Decía allí. Con un rápido estremecimiento se alzó por un segundo dentro de mí la imagen de un recuerdo: Armanda junto a la mesa de un restaurante, abstraída un momento del vino y de los manjares y perdida en un diálogo sin fondo, con una terrible serenidad en la mirada, cuando me dijo que sólo iba a hacer que me enamorara de ella, para ser muerta por mi mano. Una pesada ola de angustia y de tinieblas pasó sobre mi corazón; de repente volví a sentir de nuevo en lo más íntimo de mí ser la tribulación y la fatalidad. Desesperado, metí la mano al bolsillo para sacar las figuras y hacer un poco de magia y permutar el orden de mi tablero. Ya no estaban las figuras. En vez de las figuras saqué del bolsillo un puñal. Con angustia de muerte me puse a correr por el pasillo, pasando por delante de las puertas; me paré de pronto frente al espejo gigantesco, y me miré en él. En el espejo estaba, como yo de alto, un hermoso lobo enorme, estaba quieto, relampagueaba recelosa su mirada intranquila. Flameante, me guiñaba los ojos, reía un poco, de modo que al entreabrir por un momento las fauces, se podía ver la lengua encarnada. ¿Dónde estaba Pablo? ¿Dónde estaba Armanda? ¿Dónde estaba el tipo inteligente que había charlado de modo tan delicioso de la reconstrucción de

³³ *Ibid.* Págs. 218-221.

la personalidad? De nuevo miré al espejo. Yo había estado tonto. Detrás del alto cristal no había lobo ninguno que estuviera dando vueltas a la lengua dentro de la boca. En el espejo estaba yo, estaba Harry, con su rostro gris, abandonado de todos los juegos, fatigado de todos los vicios, horriblemente pálido, pero de todos modos, un hombre, de todos modos alguien, con quien poder hablar. -Harry -dije-, ¿qué haces ahí? -Nada -dijo el del espejo-. No hago más que esperar. Espero a la muerte. -¿Y dónde está la muerte? - pregunté. -Ya viene -dijo el otro. Y a través de las estancias vacías del interior del teatro oí resonar una música hermosa y terrible, aquella música del *Don Juan*, que acompaña la salida del convidado de piedra. Horribles retumbaban los compases de hielo por la casa espectral, procedentes del otro mundo, de los inmortales. ¡Mozart! -pensé, evocando con ello las imágenes más amadas y más sublimes de mi vida anterior. Entonces se oyó detrás de mí una carcajada, una carcajada clara y glacial, surgida de un mundo de sufrimientos y de humorismo de dioses que los hombres desconocían. Di media vuelta, con la sangre helada y como transportado a otras esferas por aquella risa, y entonces llegó andando Mozart, cruzó sonriente a mi lado, se dirigió sereno y con paso menudo a una de las puertas de los palcos, la abrió y entró, y yo seguí ávido al dios de mi juventud, al perenne ideal de mi amor y veneración. La música seguía sonando. Mozart estaba junto a la barandilla del palco; del teatro no se veía nada, tinieblas llenaban el espacio sin límites. -¿Ve usted? - dijo Mozart-. Nos podemos pasar sin saxofón. Aunque yo, ciertamente, no quisiera acercarme mucho a este famoso instrumento. -¿Dónde estamos? - pregunte. -Estamos en el último acto del *Don Juan*. Leporrello está ya de rodillas. Una escena magnífica, y hasta la música se puede oír, vaya. Aun cuando tiene todavía toda clase de matices humanos dentro de sí, se manifiesta ya el otro mundo, la risa, ¿no? -Es la última música grande que se ha escrito -dije solemnemente, como un profesor-. Ciertamente que vino todavía Schubert, que vino después Hugo Wolf, y tampoco debo olvidar al pobre y magnífico Chopin. Arruga usted la frente, maestro. ¡Oh, desde luego! También está ahí Beethoven, también él es maravilloso. Pero todo esto, por muy hermoso que sea, tiene ya algo de fragmentario en sí mismo, de disolvente; una obra tan perfectamente acabada no se ha vuelto a hacer ya por los hombres desde el *Don Juan*. -No se esfuerce usted -reía Mozart de una manera terriblemente burlona-. ¿Usted mismo es seguramente músico, por lo visto? Bueno, yo ya he dejado la profesión; ya estoy retirado. Sólo por broma me dedico todavía alguna vez al oficio. Levantó las manos como si estuviera dirigiendo, y una luna, o un astro pálido por el estilo, salió en alguna parte; por encima de la barandilla extendí la vista sobre inmensos abismos espaciales, nubes y nieblas cruzaron por ellos, tenuemente se divisaban los montes y las playas; debajo de nosotros se extendía inmensa una llanura semejante al desierto. En esta llanura vimos a un anciano de aspecto venerable con luenga barba, el cual, con cara melancólica, iba conduciendo una enorme procesión de varias decenas de millares de hombres vestidos de negro. Parecía afligido y sin esperanza, y Mozart dijo: -Vea usted: ése es Brahms. Va en pos de la redención, pero aún le queda un buen rato. Supe que los millares de enlutados eran todos los artistas de las voces y notas puestas de más en sus partituras, según el juicio divino. - Excesiva instrumentación, demasiado material desperdiciado -asintió Mozart. E inmediatamente vimos caminar, a la cabeza de otro ejército tan grande, a Ricardo Wagner, y sentimos cómo los millares de taciturnos acompañantes lo abrumaban;

cansino y con resignado andar, lo vimos arrastrarse a él también. -En mi juventud -observé con tristeza- pasaban estos dos músicos por lo más antitético imaginable. Mozart se echó a reír. -Sí, eso pasa siempre. Vistos desde alguna distancia, suelen ir pareciéndose cada vez más estos contrastes. Por otra parte, la excesiva instrumentación no fue defecto personal de Wagner ni de Brahms, fue de su tiempo. - ¿Cómo? ¿Y por qué han de hacer una penitencia tan tremenda? -exclamé en tono de acusación. - Naturalmente. Son los trámites. Sólo cuando hayan lavado la culpa de su tiempo, se demostrará si queda algo personal todavía que valga la pena hacer el balance. -Pero ninguno de los dos tiene la culpa. -Naturalmente que no. Tampoco tiene usted la culpa de que Adán devorara la manzana, y, sin embargo, ha de purgarlo también. -Pero eso es terrible. -Es verdad; la vida es siempre terrible. Nosotros no tenemos la culpa y somos responsables, sin embargo. Se nace y ya es uno culpable. Usted tiene que haber recibido una mediana enseñanza de Religión, si no sabe esto. Me había ido sumiendo en un estado de ánimo verdaderamente lastimoso. Me veía a mí mismo, un peregrino muerto de cansancio, caminar errante por los desiertos del más allá, cargado con los muchos libros inútiles que había escrito, con todos los ensayos, con todos los folletos, seguido del ejército de cajistas que habían tenido que trabajar en ellos, del ejército de lectores que habían tenido que tragarse toda mi obra. ¡Dios mío! Y Adán, y la manzana, y toda la restante culpa hereditaria estaban además allí. Es decir, que todo esto había que purgarlo, purgatorio infinito, y entonces surgiría la cuestión de si detrás de todo esto existía todavía algo personal, algo propio, o si todo mi trabajo y sus consecuencias no eran más que espuma vacía sobre la superficie del mar, juego sin sentido no más en el torrente de los sucesos. Mozart empezó a reír con estrépito, cuando vio mi cara larga. De risa daba saltos en el aire y empezó a hacer cabriolas con las piernas. Luego me gritó a la cara: -Je, hijo mío, te estás haciendo un lío, y no dices ni pío. ¿Piensas en tus lectores, sufridos pecadores, los ávidos roedores? ¿Piensas en tus cajistas y linotipistas, herejes y anabaptistas, cizañeros y trapisondistas, y no más que medianos artistas? Me da mucha risa tu angustia imprecisa, tu torpe sonrisa; ¡es para morirse de risa y como para hacérselo en la camisa! Veo tu lucha incruenta, con la tinta de imprenta, con tu pena violenta, y por evitarte la afrenta, aunque sea una broma tremenda, voy a hacerte de un cirio la ofrenda. ¡Vaya un galimatías que te has armado; te sientes en ridículo, desgraciado, y estás en evidencia y condenado y ante tus propios ojos menospreciado! No sabes lo que hacer ni qué emprender. Con Dios logres quedarte, pero el diablo vendrá a llevarte, y a zurrarte y a apalearte, por tu literatura y arte, como que todo lo has apandado en cualquier parte. Esto, en cambio, era ya demasiado fuerte para mí, la ira no me dejaba tiempo de seguir entregado a la melancolía. Cogí a Mozart por la trenza, salió volando, la trenza se fue estirando como la cola de un cometa, en cuyo extremo colgaba yo, y fui lanzado a dar vueltas por el mundo. ¡Diablo, hacía frío en este mundo! Estos inmortales aguantaban un aire helado horrorosamente tenue. Pero daba gusto este aire de hielo. Me di cuenta de ello en los breves segundos antes de perder el sentido. Me invadió una alegría amarga y punzante, reluciente como el acero y helada, una gana de reír tan clara y fieramente, y de modo tan supraterráneo, como lo había

hecho Mozart. Pero en el mismo instante me quedé sin hálito y sin conocimiento.”³⁴

Teatro Mágico. Cuarto y último acto: entre la condena y el paso a los inmortales.

En este último acto, Harry, el lobo estepario, llega al cenit de una angustia, pero de una angustia que le abre la conciencia a la comprensión de que, según también la condena imputada por los jueces de la corte del Teatro Mágico _que nos son otros que Mozart y Pablo fundidos como la voz de una conciencia_ tendrá que enfrentar a partir de ese momento a la vida, con lo que le depararían las consecuencias de su acto, y que tendría que empezar de nuevo, desde abajo, sólo que ahora sonriendo, si es que en realidad deseaba fervientemente ascender al pedestal del lugar de los Inmortales. Narrado de esta manera en la novela:

“Confuso y maltrecho volví en mí, la luz blanca del pasillo se reflejaba en el suelo brillante. No me encontraba entre los inmortales, todavía no. Seguía estando aún al lado de acá, con los enigmas, los sufrimientos, los lobos esteparios, las complicaciones atormentadoras. No era un buen lugar, no era una mansión agradable. A esto había que ponerle término. En el gran espejo de la pared estaba Harry frente a mí. No tenía buen aspecto, no tenía un aspecto muy diferente del de aquella noche de la visita al profesor y del baile en el Águila Negra. Pero de esto hacía mucho tiempo, años, siglos. Harry se había hecho viejo, había aprendido a bailar, había visitado teatros mágicos, había oído reír a Mozart, ya no tenía miedo de bailes, de mujeres ni de navajas. Hasta una inteligencia mediana adquiere madurez si ha andado correteando un par de siglos. Mucho tiempo estuve mirando a Harry en el espejo; aún lo conocía bien, aún seguía pareciéndose un poquito al Harry de quince años, que un domingo de marzo se encontró entre las peñas a Rosa y se quitó ante ella su primer sombrero de hombre. Y, sin embargo, desde entonces había envejecido unos cuantos cientos de años, se había dedicado a la música y a la filosofía hasta hartarse, había bebido vino de Alsacia en el «Casco de Acero» y había discutido acerca de Krichna con honrados eruditos, había amado a Erica y a María, se había hecho amigo de Armanda, y disparado a los automóviles, y dormido con la escurrida chinita, había encontrado a Goethe y a Mozart, y hecho algunos desgarrones en la red, que aún lo apresaba, del tiempo y de la aparente realidad. Y si había vuelto a perder sus lindas figuras de ajedrez, tenía en cambio un buen puñal en el bolsillo. ¡Adelante, viejo Harry, viejo y cansado compañero! ¡Ah, diablo, qué amarga sabía la vida! Escupí a la cara al Harry del espejo, le di un golpe con el pie y lo hice añicos. Lentamente fui dando la vuelta por el pasillo, que resonaba a mis pisadas, observé con atención las puertas que tantas lindezas habían prometido; ya no había inscripción en ninguna. Despacio fui

³⁴ *Ibid.* Págs. 229-234.

recorriendo todas las cien entradas del teatro mágico. ¿No había estado yo en un baile de máscaras? Cien años habían transcurrido desde entonces. Pronto ya no habrá años. Algo había que hacer aún. Armanda estaba esperando. Iba a ser una boda singular. En una ola sombría iba yo nadando, llevado por la tristeza, yo esclavo, yo lobo estepario. ¡Ah, demonio! Ante la última puerta me quedé parado. Allí me había llevado ~ ola de melancolía. ¡Oh, Rosa; oh, juventud lejana; oh, Goethe y Mozart! Abrí. Lo que encontré al otro lado de la puerta fue un cuadro sencillo y hermoso. Sobre tapices en el suelo hallé tendidas a dos personas desnudas, la bella Armanda y el bello Pablo, muy juntos, durmiendo profundamente, hondamente agotados por el juego de amor que parece tan insaciable y sin embargo, sacia tan pronto. Tipos hermosos, hermosísimos, imágenes magníficas, cuerpos de maravilla. Debajo del pecho izquierdo de Armanda había una señal redonda y reciente, como un cardenal, un mordisco amoroso de los dientes brillantes y bellos de Pablo. Allí donde estaba la huella introduje mi puñal, todo lo larga que era la hoja. Corrió la sangre sobre la delicada y nivea piel de Armanda. Con mis besos hubiera absorbido aquella sangre, si todo hubiese sido de otra manera, si se hubiese producido de otro modo. Y ahora no lo hice, sólo estuve mirando cómo corría la sangre y vi abrirse sus ojos un momento, plenos de dolor, profundamente admirados. ¿Por qué se admira?, pensé. Luego creí que debería cerrarle los ojos. Pero éstos volvieron a cerrarse por sí mismos. Consumado estaba. Hizo un ligerísimo movimiento sobre el costado. Desde la axila hasta el pecho vi jugar una sombra delicada y tenue, que quería recordarme alguna cosa. ¡Todo olvidado! Luego quedó tendida inmóvil. Mucho tiempo estuve mirándola. Por último sentí un estremecimiento, como si despertara de mi letargo, y quise marcharme. Entonces vi a Pablo revolverse, lo vi abrir los ojos, lo vi estirarse, inclinarse sobre la hermosa muerta y sonreír. Nunca ha de ponerse serio este tipo, pensé, todo le produce una sonrisa. Con cuidado dobló Pablo una esquina del tapiz y cubrió a Armanda hasta el pecho, de manera que ya no se veía la herida, y luego se salió del palco sin hacer el menor ruido. ¿Adónde iba? ¿Me dejaban solo todos? Solo me quedé con la muerta a medio tapar, con la muerta para mí tan querida y tan envidiada. Sobre su pálida frente pendía el mechón varonil, la boca se destacaba roja de toda la cara exangüe y estaba un poco entreabierta, su cabello exhalaba un delicado aroma y dejaba medio traslucir la minúscula oreja. Ya estaba cumplido su deseo.”³⁵

Llega así el momento final, la cortada tajante (sin intervención de la navaja de afeitar y la risa estridente que brotan como un siniestro eco en una madrugada de otoño que estalla en vidrios de dolor. Entra uno de los representantes de la sede de los que Harry consideraba como los Inmortales, y sarcásticamente (aunque haciéndolo Hesse, poéticamente) refiere al lobo estepario la futilidad de su actuación en el Teatro Mágico y, en general, en la vida al haber sufrido con tanto dolor y sin sonreír. Posteriormente, se organiza el juicio de éste y la tormenta

³⁵ *Ibid.* Págs. 234-240.

culmina en la reflexión y el reconocimiento existencial que Harry deberá sostener durante lo que le quede de calendario de vida. En otras palabras, diríamos que se llega a lo que denominaríamos como la curación y la reconstrucción subjetiva de Haller, pues no se destruye, sino que se modula la parte del lobo y la parte humana para trascender. Se da el encuentro con los inmortales en una especie de sueño o de alucinación; sin embargo, es un encuentro breve que le anuncia al sujeto que por fin ha atravesado el infierno del reconocimiento de las posibilidades y se ha logrado atravesar los límites del sufrimiento, la angustia y la desesperación. Aunque, también se considera en la imposición de su condena la sentencia a tener que vivir, a tener que pasar el resto de los años sosteniendo un último sacrificio, aceptando y confrontando la realidad, pero con la frente en alto, sonriendo ante el caos, resistiendo hasta el final el mal. Así se ejecuta el final de la obra de *El lobo estepario*:

“En aquel momento se abrió la puerta del palco y entró, sin que yo lo conociera hasta la segunda mirada que le dirigí, Mozart, sin trenza, sin calzón corto, sin zapatos de hebilla, vestido a la moderna. Se sentó muy cerca de mí, estuve por llamarle la atención y sujetarlo para que no se manchara con la sangre del pecho de Armanda que había corrido por el suelo. Se sentó y se entretuvo con unos pequeños aparatos e instrumentos que había por allí; le daba a aquello mucha importancia; anduvo dando vueltas a tornillos y clavijas, y yo estuve mirando con asombro sus dedos hábiles y ligeros que con tanto gusto hubiera visto alguna vez tocar el piano. Pensativo, lo miré, o mejor dicho, pensativo no, sino alucinado y como perdido en la contemplación de sus dedos hermosos e inteligentes, y reconfortado y a la vez un poco sobrecogido por la sensación de su proximidad. Y no puse el menor cuidado en lo que realmente hacía ni en lo que andaba atornillando y manipulando. Era un aparato de radio lo que acababa de montar y poner en marcha, y luego conectó el altavoz y dijo: -Se oye Munich, el *Concerto grosso en fa mayor*, de Händel. Y en efecto, para mi indescriptible asombro e indignación, el endiablado embudo de latón empezó a vomitar al punto esa mezcla de mucosa bronquial y de goma masticada que los dueños de gramófonos y los abonados a la radio han convenido en llamar música, y detrás de la turbia viscosidad y del restaño, como se ve tras una gruesa costra de suciedad un precioso cuadro antiguo, podía reconocerse verdaderamente la noble estructura de aquella música divina, la armadura regia, el hálito amplio y sereno, la plena y majestuosa melodía. -¡Dios mío! -grité indignado-. ¿Qué hace usted, Mozart? ¿Pero en serio nos hace usted esta porquería a usted mismo y a mí? ¿Nos dispara usted este horrible aparato, el triunfo de nuestro siglo, la última arma victoriosa en la lucha a muerte contra el arte? ¿Está bien esto, Mozart? ¡Cómo se reía entonces el hombre siniestro, cómo reía de un modo frío y espectral, sin ruido, y, sin embargo, destrozando todo con su risa!

Con placer íntimo observaba mis tormentos, daba vueltas a los malditos tornillos, manipulaba en el embudo de latón. Riendo, dejó que la música desfigurada, envenenada y sin espíritu, siguiera infiltrándose por el espacio. Riendo, me contestó: -Por favor, no se ponga usted patético, vecino. ¿Ha oído usted por lo demás el ritardando? Un capricho, ¿eh? Si, pues deje usted, hombre impaciente, deje entrar en su alma el pensamiento de este ritardando... ¿Oye usted los bajos? Avanzan como dioses; y deje usted penetrar este capricho del viejo Händel en su inquieto corazón y tranquilizarlo. Escuche usted, hombrecito, por una vez siquiera sin aspavientos ni broma, cómo detrás del velo en efecto irremediablemente idiota de este ridículo aparato, pasa majestuosa la lejana figura de esta música divina. Ponga usted atención; algo se puede aprender en ello. Observe cómo esta absurda caja de resonancia hace en apariencia lo más necio, lo más inútil, lo más, execrable del mundo y arroja una música cualquiera, tocada en cualquier parte, la arroja necia y crudamente, y al propio tiempo, lastimosamente desfigurada, a sitios inadecuados, y cómo a pesar de todo no puede destruir el alma prístina de esta música, sino únicamente poner de manifiesto en ella la propia técnica torpe y la fiebre de actividad falta de todo espíritu. ¡Escuche usted bien, hombrecito; le hace falta! ¡Ea, atención! Así. Y ahora no sólo oye usted a un Anhel oprimido por la radio, que, sin embargo, hasta en esta horrorosa forma de aparición sigue siendo divino; oye usted y ve, carísimo, al propio tiempo una valiosa parábola de la vida entera. Cuando está usted escuchando la radio, oye y ve la lucha eterna entre la idea y el fenómeno, entre la eternidad y el tiempo, entre lo divino y lo humano. Precisamente, amigo, igual que la radio va arrojando a ciegas la música más magnífica del mundo durante diez minutos por los lugares más absurdos, por salones burgueses y por sotabancos, entre abonados que están charlando, comiendo, bostezando o durmiendo, así como despoja a esta música de su belleza sensual, la estropea, la embadurna y la desgarrar y, sin embargo, no puede matar por completo su espíritu; exacta mente lo mismo actúa en la vida la llamada realidad, con el magnífico juego de imágenes ofrece a continuación de Händel una disertación acerca del modo de desfigurar los balances en las Empresas industriales al uso, hace de encantadores acordes orquestales un bodrio poco apetecible de sonidos, introduce por todas partes su técnica, su actividad febril, su miserable incultura y su frivolidad entre el pensamiento y la realidad, entre la orquesta y el oído. Toda la vida es así, hijo, y así tenemos que dejar que sea, y si no somos asnos, nos reímos, además. A personas de su clase no les cuadra criticar la radio ni la vida. Es preferible que aprenda usted antes a escuchar. ¡Aprenda a tomar en serio lo que es digno de que se tome en serio, y ríase usted de lo demás! ¿O es que usted mismo lo ha hecho acaso mejor, más noblemente, más inteligentemente, con más gusto? No, monsieur Harry; no lo ha hecho usted. Usted ha hecho de su vida una horrorosa historia clínica, de su talento una desgracia. Y usted, a lo que veo, no ha sabido emplear a una muchacha tan linda, para otra cosa más que para introducirle un puñal en el cuerpo y destrozarla. ¿Considera usted justo esto? -¿Justo? ¡Oh, no! -grité desesperado-. ¡Dios mío, si todo es tan falso, tan endiabladamente tonto y malo! Yo soy una bestia, Mozart, una bestia necia y malvada, enferma y echada a perder; en eso tiene usted mil veces razón. Pero, por lo que atañe a esta muchacha, ella misma lo ha querido así; yo sólo he cumplido su propio deseo. Mozart reía en silencio, pero, en cambio, tuvo ahora la excelsa bondad de desenchufar la radio. Mi defensa me sonó a mí

mismo, de pronto, bien estúpida; a mí, que hacía un momento nada más había creído sinceramente en ella. Cuando en una ocasión Armanda -así volví a acordarme de repente- me había hablado del tiempo y de la eternidad, entonces había estado yo dispuesto inmediatamente a considerar a sus pensamientos como reflejos de los míos propios. Pero que la idea de dejarse matar por mí era el capricho y el deseo más íntimo de Armanda y no estaba influido por mí en lo más mínimo, me había parecido indudable. ¿Por qué entonces no sólo había aceptado y creído esta idea tan terrible y tan extraña, sino que hasta la había adivinado de antemano? ¿Acaso porque era mi propio pensamiento? ¿Y por qué había asesinado a Armanda precisamente en el momento de encontrarla desnuda en los brazos de otro? Omnisciente y llena de sarcasmo, resonaba la risa callada de Mozart. -Harry -dijo-, es usted un farsante. ¿No había de haber deseado de usted realmente esta pobre muchacha otra cosa que una puñalada? ¡Eso, cuénteselo usted a otro! Vaya, y, por lo menos, ha tenido usted buen tino; la pobre criatura está bien muerta. Acaso sería ya hora de que se diese usted cuenta de las consecuencias de su galantería hacia esta dama. ¿O querría usted esquivar las consecuencias? - ¡No! -grité-. ¿Es que no comprende usted nada? ¡Yo esquivar las consecuencias! No anhele otra cosa más que expiar, expiar, expiar, poner la cabeza debajo de la guillotina y dejarme castigar y destruir. Insoportablemente burlón, me miraba Mozart. -¡Qué patético se pone usted siempre! Pero aún ha de aprender usted humorismo, Harry. El humorismo siempre es algo patibulario, y si es preciso, lo aprenderá usted en el patíbulo. ¿Está usted dispuesto a ello? ¿Sí? Bien, entonces acuda usted al juez y sufra con paciencia todo el aparato poco divertido de los agentes de la Justicia, hasta la fría decapitación una mañana temprano en el patio de la cárcel. ¿Está usted realmente dispuesto a ello? Una inscripción brilló, de repente, ante mí:

Ejecución de Harry

y yo di con la cabeza mi asentimiento. Un patio desmantelado entre cuatro paredes, con ventanas pequeñas de rejas; una guillotina automática bien cuidada; una docena de caballeros en trajes talares y de levita, y en medio, yo, tiritando en un ambiente gris de madrugada, con el corazón oprimido por un miedo que daba compasión, pero dispuesto y conforme. A una voz de mando avancé; a una voz de mando me puse de rodillas. El juez se quitó el birrete y carraspeó; también los otros señores carraspearon. Aquél desenrolló un papel solemne y leyó: -Señores, ante ustedes está Harry Haller, acusado y responsable del abuso temerario de nuestro teatro mágico. Haller no sólo ha ofendido el arte sublime, al confundir nuestra hermosa galería de imágenes con la llamada realidad, y apuñalar a una muchacha fantástica con un fantástico puñal; ha tenido, además, intención de servirse de nuestro teatro, sin la menor pizca de humorismo, como de una máquina de suicidio. Nosotros, por ello, condenamos a Haller al castigo de vida eterna y a la pérdida por doce horas del permiso de entrada en nuestro teatro. Tampoco puede remitírsele al acusado la pena de ser objeto por una vez de nuestra risa. Señores, atención: A la una, a las dos, ¡a las tres! Y a las tres prorrumplieron todos los presentes con impecable precisión, en una carcajada sonora y a coro, una carcajada del otro mundo, terrible y apenas soportable para los hombres. Cuando volví en mí, estaba Mozart sentado a mi lado como antes; me dio un golpe en el hombro y dijo: -Ya ha escuchado usted su sentencia. No tendrá más remedio

que acostumbrarse a seguir oyendo la música de radio de la vida. Le sentará bien. Tiene usted poquísimos talentos, querido y estúpido amigo; pero así, poco a poco, habrá ido comprendiendo ya lo que se exige de usted. Ha de hacerse cargo del humorismo de la vida, del humor patibulario de esta vida. Claro que usted está dispuesto en este mundo a todo menos a lo que se le exige. Está dispuesto a asesinar muchachas, está dispuesto a dejarse ejecutar solemnemente. Estaría dispuesto también con seguridad a martirizarse y a flagelarse durante cien años. ¿O no? -¡Oh, sí con toda mi alma! -exclamé en mi estado miserable. -¡Naturalmente! Para todo espectáculo necio y falto de humor se puede contar con usted, señor de altos vuelos, para todo lo patético y sin gracia. Sí; pero a mí eso no me gusta; por toda su romántica penitencia no le doy a usted ni cinco céntimos. Usted quiere ser ajusticiado, quiere que le corten la cabeza, sanguinario. Por este ideal idiota sería usted capaz de cometer diez asesinatos. Usted quiere morir, cobarde; pero no vivir. Al diablo, si precisamente lo que tiene usted que hacer es vivir. Merecería usted ser condenado a la pena más grave de todas. -¡Oh! ¿Y qué pena sería esa? -Podríamos, por ejemplo, hacer revivir a la muchacha y casar a usted con ella. -No; a eso no estaría dispuesto. Habría una desgracia. -Como si no fuese ya bastante desgracia todo lo que ha hecho usted. Pero con lo patético y con los asesinatos hay que acabar ya. Sea usted razonable por una vez. Usted ha de acostumbrarse a la vida y ha de aprender a reír. Ha de escuchar la maldita música de la radio de este mundo y venerar el espíritu que lleva dentro y reírse de ¡además murga. Listo, otra cosa no se le exige. En voz baja, y como entre dientes, pregunté: -¿Y si yo me opusiera? ¿Y si yo le negara a usted, señor Mozart, el derecho de disponer del lobo estepario y de intervenir en su destino? -Entonces -dijo apaciblemente Mozart- te propondría que fumaras aún uno de mis preciosos cigarrillos. Y al decir esto y sacar del bolsillo del chaleco por arte de magia un cigarrillo y ofrecérmelo, de pronto ya no era Mozart, sino que miraba expresivo, con sus oscuros ojos exóticos, y era mi amigo Pablo, y se parecía como un hermano gemelo al hombre que me había enseñado el juego de ajedrez con las figuritas. -¡Pablo! -grité dando un salto-. Pablo, ¿dónde estamos? -Estamos -sonrió- en mi teatro mágico, y si por caso quieres aprender el tango, o llegar a general, o tener una conversación con Alejandro Magno, todo esto está la vez próxima a tu disposición. Pero he de confesarte, Harry, que me has decepcionado un poco. Te has olvidado malamente, has quebrado el humor de mi pequeño teatro y has cometido una felonía; has andado pinchando con puñales y has ensuciado nuestro bonito mundo alegórico con manchas de realidad. Esto no ha estado bien en ti. Es de esperar que lo hayas hecho al menos por celos, cuando nos viste tendidos a Armanda y a mí. A esta figura, desgraciadamente, no has sabido manejarla; creí que habías aprendido mejor el juego. En fin, podrá corregirse. Cogió a Armanda, la cual, entre sus dedos, se achicó al punto hasta convertirse en una figurita del juego, y la guardó en aquel mismo bolsillo del chaleco del que había sacado antes el cigarrillo. Aroma agradable exhalaba el humo dulce y denso; me sentí aligerado y dispuesto a dormir un año entero. Oh, lo comprendí todo; comprendí a Pablo, comprendí a Mozart, oí en alguna parte detrás de mí su risa terrible; sabía que estaban en mi bolsillo todas las cien mil figuras del juego de la vida: aniquilado, barruntaba su significación; tenía el propósito de empezar otra vez el juego, de gustar sus tormentos otra vez, de estremecerme de nuevo y recorrer una y muchas veces más el infierno de mi interior. Alguna vez llegaría a saber jugar mejor el juego de las figuras. Alguna

vez aprendería a reír. Pablo me estaba esperando. Mozart me estaba esperando.”³⁶

³⁶ *Ibid.* Págs. 240-245.

4. CONCLUSIONES... (SOLO PARA LOCOS)

Bueno, ahora: ¿qué podría agregarse?, ¿quién tendrá las palabras exactas para escribir correctamente algo que transmita lo que hay en el fondo de lo que hemos sondeado en el anfiteatro de este estudio? En fin, ¿Qué podría concluirse acerca de nuestra investigación? Uff!!, creo sentir en mi mente la enredadera de púas y la sensación del descenso en pendiente acelerada hacia un infinito del cual parecería no esperar sino la risa maliciosa de una *nada*. Me angustia la idea de pensar que de toda la angustia experimentada al atravesar el concepto de la angustia no me ha quedado más que la pura idea de un montón de palabras sueltas que en el momento de acercarse la una a la otra terminan alejándose hacia el polvo del sin sentido. Me angustia la idea de haberme quedado pálido y seco y sin una maldita palabra con la cual dar el golpe súbito de la explicación de todo el rollo teórico que hasta hace poco tuve que ir extirpando en operaciones quirúrgicas sin saber nada de curaciones. Y quisiera aferrarme a toda costa a la creencia que justificara que aún no he perdido la razón por haber andado en estos siniestros pasajes en los que tuve que sacar mis piezas del ajedrez de la reconstrucción de la personalidad. Sin embargo, en el momento mismo en que de las voces de mi interior comenzaron a brotar las palabras que reconozco que estoy escribiendo en este momento, ha surgido la voluntad de por lo menos hacerme a la idea de que lo que estoy haciendo no está del todo fuera de la realidad; de que, en cierta manera, sé, que lo que atraviesa con su fulgor por los cristales de la ventana es una horda astral que existe, fuera de mi alcance, por supuesto, pero que ha sido demostrado por los que ya hasta llegaron a poner un pie sobre la superficie agrietada de la esfera lunar. No, no estoy muerto y flotando en los espacios huecos del vacío total; aún estoy vivo, y a pesar de haber dado muerte a una de las sombras de mi sombra entera, no enloquecí por completo. O bien, quizás sólo me ha costado la razón, lo suficientemente y lo necesario como para creer que, efectivamente, sigo existiendo, y que alguna vez llegaré allá con Goethe y con Mozart, y que sigue en pie de lucha el deseo del ascenso a los *Inmortales*.

Por otro lado, la otra cosa que me hace darme cuenta de que no he enloquecido por completo, es el hecho de enterarme sobre lo que se espera

sea dicho por mi aquí y que debería ser lo más objetivo posible; que tengo que poner en palabras lo angustiante que fue atravesar lo que han dicho los viejos como Freud, Heidegger y compañía acerca de lo que ella es. Y, aunado a ello, explicar, bajo la mayor influencia posible del *logos*, lo hallado o revelado durante los análisis, las interpretaciones y construcción de argumentaciones. ¡Que locura! Pedirle a un hombre que se ha desangrado en el último round, todavía que se ponga a decirle al mundo cómo sintió los guantes del contrincante dándole una y otra vez en el labio reventado...

En fin, si eso es lo que quieren, aquí lo tienen. Pero, no sin antes aclararles de antemano que tal vez me equivoque y que por eso doy fe a lo que un día expresara Sigmund Freud al declarar: "*Preguntadle a los poetas*". Como yo no soy poeta, como a mi faltaría mucho como para ser poeta, y lo único que me queda después de la desesperación y el dolor es hacer explotar las últimas páginas de mi investigación, hacerlas estallar y herir, arrancar gemidos y reflejos, lágrimas y maldiciones; como lo único que me queda son las palabras escritas y esas palabras escritas serán más fuertes que todo el peso yacente de la realidad del mundo, acérquense, vengan, vengan y escuchen la palabra...

En primer lugar, habría que poner de manifiesto la importancia de recalcar el común error que se continúa cometiendo por parte de las ciencias a las que les tocaría encargarse de una materia de estudio como lo es el fenómeno de la angustia. Hemos detectado que, aún en la actualidad, se sigue trasponiendo o inmiscuyendo de manera homologa los conceptos de la ansiedad y la angustia. Con respecto al miedo, parece que está más claro, pues se logra hacer bien la distinción de éste por medio del factor que le caracteriza como estado de tensión psicológica ante un objeto específico. Sin embargo, con la angustia y la ansiedad, sucede que se siguen confundiendo características del uno con las de otro, y sólo trata de zafarse esta contraindicación subdividiendo en manifestaciones categóricas del DSM, en sus distintas versiones, que luego llevan el nombre de *trastornos de ansiedad*. Nos parece que habría que profundizar más en las investigaciones empíricas y en la etnología con estos dos objetos de estudio, pero haciendo retomar las lecturas de los grandes clásicos (como Kierkegaard y Heidegger, en el caso del concepto de la

angustia, y otros en el caso del de la ansiedad) que han hablado sobre ambos para hacer valer la parte psicológica, filosófica y biológica en diferentes dimensiones que no traten de encasillar el concepto en la pura neurofisiología, que aunque muy válida, continúa valorando sólo un área del problema, deslindándose muchas veces de la parte netamente vivencial del asunto; a nuestro parecer, por supuesto.

Sobre todo, sería muy interesante conocer más acerca de cómo se manifiesta en la actualidad el fenómeno de la angustia, pues creemos que las investigaciones y experimentos científicos se han enfocado a tratar más a la ansiedad (como ya lo dijimos, en sus variaciones sintomáticas del organismo) y se han deslindado de la parte subjetiva o propiamente vivencial de las personas que llegan a significar la experiencia de la angustia, incluso, como toda una forma de vida.

Por nuestra parte, nos reservaríamos el derecho de haber dado, durante el desarrollo de este estudio, aunque sea una mínima pauta para también hacer *re-significar* a la experiencia de la angustia. Pues, aparte de haber inculcado la necesidad de separar su concepto del de la ansiedad, también hicimos darle el peso que se merece, no ya como mero fenómeno que inflige sólo sufrimiento a quien lo vive, lo muere y lo presenta, sino que también presenta una parte, digamos funcional, al manifestarse, en ciertas circunstancias, como un fenómeno de empuje o impulso que el ser humano debería aprovechar mejor para crecer y desarrollarse de manera integral. Al haberle tratado de implicar en la relación con otro fenómeno humano como lo es el de la creación artística, es que se ha dado a la tarea de hacer reflexionar sobre esa parte positiva que conllevaría la vivencia de su situación para confrontarla y hasta trascenderla.

Nos referimos al término de una *re-significación*, debido a que nos parece justo hacer varias reflexiones acerca de la significación que, en el sentido más común, le darían a su experiencia las personas (la mayoría, simplemente con escuchar la palabra angustia, casi se pone a temblar); y, la significación a la que se torna cuando se la propondría en el ámbito de la creación artística como un precepto, o incluso como condición necesaria para echar a andar ciertos

mecanismos psíquicos _como la represión y el fantaseo_ que pueden llegar a ser indispensables en el momento precedente al del desarrollo de un producto estético. Producto que luego sale a la luz como muestra simbólica de la resolución del sujeto ante la problemática que le hubiere impuesto el estar inserto en determinada situación bajo el influjo del fenómeno de la angustia.

Y es por medio del establecimiento de una posible relación entre el fenómeno de la angustia con el *lenguaje* que pudimos llegar a esta determinación. Puesto que nos inclinamos por ir ideando y estructurando _formando de ello determinada argumentación_ la manera en que se presenta la manifestación lingüística de la experiencia de la angustia; es decir, tratando de hacer ver cómo se vinculan ambos fenómenos para dar lugar a un problema. De lo que resultó que el asunto viniera a centralizarse en la cuestión de cómo podía comprenderse la relación de la angustia con el lenguaje, y hallamos que estas dos se unen, a la vez que también se separan, dentro de un vínculo de *bordeamiento*, como se hizo en denominarlo. Esto es, una relación en la que, curiosamente, la angustia se caracteriza por provocar o instaurar en la subjetividad una especie de *silenciamiento*, de falta de la palabra “exacta” por medio de la cual dar cuenta de su sufrimiento; y que, por ello, tiende a formar una cicatrización en el haber de una formación sintomática (el fantasma de Lacan) que hace expresar eso que había quedado como inapalabrable mediante el procesamiento de una *metaforización*, de un *decir de otra manera* que sólo puede ser dicho a través de la palabra cifrada que eyecta su sentido desde la creación artística. En el caso de nuestro estudio, profundizando un poco en la creación artística específica de la literatura.

De lo que fue extraído un nuevo argumento que consta de declarar que en el lugar del arte, y específicamente en la manifestación de la escritura sustentada por los ideales de lo verdadero y lo bello, es que se puede asegurar un sitio a los exilios de silenciamiento a que está dirigida la suerte de la experiencia de la angustia en un principio. Pues hemos visto cómo en el momento sagrado del ritual que lleva a cabo la inscripción de las letras que forman las palabras que forman un cuerpo (el cuerpo de la novela, por ejemplo), se asigna el estatuto de acto significante, puesto que es ahí donde se va llenando el espacio hueco,

vacío no sólo de las páginas, sino de lo que parecía ser contemplado como una nada absolutista durante la vivencia de la angustia. Con lo que esta escritura, la de la literatura, bajo la consigna de su más puro sentir y su elevada inspiración podría lograr llevar a cabo una objetualización, o mejor dicho, vierte de significado en su mismo acontecer al vacío y al nada circundantes, y por lo tanto hace significar, se vuelve *significante*. Pero ese significante _lo más curioso_ sólo se nos da a conocer en la escritura como un *ciframiento*, como un espejo humeante que nos hace vernos a nosotros mismos en la caída al abismo frente al abanico de nuestras posibilidades y también forma el montaje de una barrera protectora ante el peso de la realidad, mantiene al sujeto escritor bajo el manto de un velo como impermeable al hundimiento en el dolor absoluto. En otras palabras, la escritura literaria formada por un bello y verdadero cuerpo de letras inscritas sobre la piel de la nada, termina tatuando sobre la subjetividad el signo de una verdad, la cual refleja sus más profundos, oscuros y luminosos destellos, al mismo tiempo que los deja velados bajo la coraza de una hermosa y certera perla de verdad subjetiva.

En segunda y última instancia, nos atrevemos a declarar que si bien nuestra labor de investigación no llegó quizás hasta lo más hondo de todas las cuestiones desarrolladas, bien podría esto servir como propósito para impulsar otros estudios anclados a escudriñar en las cuestiones omitidas u olvidadas aquí; aunque siempre, bajo la misma temática básica. Por ejemplo, señalaríamos la necesidad de apuntar un poco más al interés por investigar diferentes y nuevas cuestiones que tuvieran que ver con las relaciones de la psicología y el arte, puesto que a pesar de haberlas en mediana cantidad y calidad, no creemos que sean suficientes aún como para establecer todavía una rama bien fundamentada que de cuenta del asunto. Además, agregaríamos la importancia de abarcar más exhaustivamente uno de los conceptos manejados anteriormente; se trata de lo que en la teoría psicoanalítica se ha dado en denominar como el *Goce*. Ya que tenemos la idea de que acaso este fenómeno de estudio podría conducir a los conocimientos teórico-prácticos de la subjetividad, en general, a una mejor comprensión de lo humano.

Para terminar, proponemos la instauración y puesta a prueba de lo aquí analizado, interpretado y argumentado sobre otros estudios que pudieran, de alguna manera refutar o criticar constructivamente lo establecido y lo hallado para, así, cumplir con otros objetivos como los que acabamos de describir. Con esto, nos despedimos; no sin antes agradecer a la existencia y al trabajo de los grandes artistas, junto con el estudio del psicoanálisis, por haber permitido el desarrollo de la inscripción de éste fantasma angustiado a través de una escritura que, si bien no es del todo literaria, ha tratado con toda el alma de no enloquecer por completo y caer al vacío total del caos, e impulsar a quienes se interesen por su contenido a trascender hacia el lugar donde apalabrar sus propias angustias.

REFERENCIAS

1. André, S. La escritura comienza donde el psicoanálisis termina. Postfacio de la novela "Flac". Revista Electrónica Acheronta. En red: www.acheronta.org/index.htm
2. Arnold, W.; Hans-Jürgen, E.; y Meili, R. (1979). Diccionario de Psicología. Madrid. Ediciones Rioduero.
3. Barthes, R. El grado cero de la escritura. México. Siglo XXI.
4. Braunstein, N. (2003). Goce. México. Siglo XXI.
5. Cosentino, J.C. y Rabinovich, P. S. (1992). Puntuaciones freudianas de Lacan: acerca de *Más allá del principio del placer*. Argentina. Manantial.
6. De la Fuente, J. R. y cols. (1971). Angustia. Simposio presentado por la Academia Nacional de Medicina y la Asociación Psiquiátrica Mexicana. México. Impresiones Modernas.
7. Fernández de Terán, I. Tiempo, creación y Angustia. En red: www.filosofia.net/materiales/num/num19/tiempo.htm
8. En red: www.psycoweb.roche.com.ar/pub/Ansiedad
9. Freud, S. {1916-1917} (en Obras completas; 1986). 25^o Conferencia *La angustia*. Vol. 16. Buenos Aires. Amorrortu.
10. Freud, S. {1925-1926} (en Obras completas, 1986). *Inhibición, síntoma y angustia*. Vol. 20. Buenos Aires. Amorrortu.

11. Freud, S. {1932-1933} (en Obras completas, 1986). 32º Conferencia *Angustia y vida pulsional*. Vol. 22. Buenos Aires. Amorrortu.
12. Freud, S. {1907-1908} (en Obras completas; 1986). *El poeta y la fantasía*. Vol. 9. Buenos Aires. Amorrortu.
13. García, L. (1983). *Psicoanálisis dicho de otra manera*. España. Pre-textos.
14. Gerez-Ambertín (1993). (1993). *Las voces del superyó. En la clínica psicoanalítica y el malestar en la cultura*. Anthropos.
15. Gutiérrez, R. (1999). *Historia de las doctrinas filosóficas*. México. Esfinge.
16. Hesse, Herman. (2002). *El lobo estepario*. México. Editorial Tomo.
17. Heidegger, M. (2005). *Arte y poesía*. México. FCE.
18. Juranville, A. (1992). *Lacan y la filosofía*. Argentina. Nueva Visión.
19. Kandinsky, W. (1973). *De lo espiritual en el arte*. Barcelona. Barral Editores.
20. Mannoni, O. (1989). *Un intenso y permanente asombro*. Argentina. Gedisa.
21. Milmaniene, J. E. (1995). *El goce y la ley*. México. Paidós.
22. Montes de Oca, A. (2001). *Kafka: La atroz condena de la literatura. Estudio psicoanalítico acerca del sujeto, la escritura y la creación*. México. UAM.
23. Muñoz Arteaga, V. *Artesanos de la angustia. Notas sobre literatura alemana del siglo XX*. En red:
<http://www.ucm.es/info/especulo/numero27/artesan.html>

24. Osorio y Carvajal, R. (1979). *Extrema angustia*. España. Nueva Visión.
25. Panero, L. M. (2005). *Obras Selectas*. Marqués de Sade. España. Edimat Libros.
26. Ricouer. P. (2002). *Freud: una visión de la cultura*. México. Siglo XXI.
27. Saettele; H. R. Freud Lacan y la angustia. En red: www.cartapsi.org. *Revista electrónica Carta psicoanalítica*. 2002. Nº 1. Leído el 31 de Mayo del 2001 en el ciclo de conferencias "Un siglo con Lacan", UAM Xochimilco.
28. Sánchez Dragó, F. (1998). *El libro del Génesis*. España. Ediciones de Bolsillo.
29. Sartre, J. P. (2005). *El existencialismo es un humanismo*. México. Quinto Sol.
30. Schneider, D. (1976). *El psicoanalista y el artista*. México. Fondo de Cultura Económica.
31. Slimobich, J. L.; González, R.; Lainez, C.; Grimberg, F.; Reoyo, B.; Alonso, Ma. L. (coords.). (2002). *Lacan: la marca del leer*. España. Anthropos.
32. Subirats, E. (1986). *La flor y el cristal*. Ensayos sobre arte y arquitectura. Barcelona. Anthropos.
33. Tallaferro, A. (2002). *Curso básico de psicoanálisis*. México. Paidós.
34. Vicens, A. Inhibición, síntoma y angustia como signos de goce. En red: www.elp-debates.com/elp-slp/txtv.htm

35. Villamarzo, P. y cols. (1998). Psicoanálisis aplicado. Manual teórico y práctico. España. Amarù ediciones.

36. Yospe, J. e Izaguirre, G. y cols. (2000). Salud mental y psicoanálisis. Buenos Aires. Eudeba.