

CREATIVIDAD Y PSICOPATOLOGÍA

ÉTICA Y TRAGEDIA EN LA MELANCOLÍA

(Rev GPU 2017; 13; 1: 67-74)

Andrés Muñoz¹

Puede haber melancolía sin creación
pero no puede haber pensamiento sin melancolía

MARTIN HEIDEGGER

En este trabajo se explora una dimensión de la melancolía que en la clínica psicoanalítica históricamente se ha desconocido o ignorado. En oposición a la idea de melancolía ligado a sintomatología depresiva como la falta de vitalidad e inhibición creadora, se intenta describir y mostrar el misterio de su potencial creativo que en no en pocas ocasiones acompaña estos estados mentales. Se utilizan a modo de ejemplificación lo relatado en registros audiovisuales de documentales sobre la vida de artistas, y la viñeta de una experiencia clínica para dar cuenta de este potencial creativo de la melancolía. Es central para el análisis comprensivo de la melancolía el concepto de tragedia ligado a una ética en particular y a una reflexión estética derivada de una singular manera de entender la escucha tanto en la función clínica como en el arte en general.

INTRODUCCIÓN

Este artículo pretende ser un ejercicio reflexivo acerca de la relación entre la melancolía, la expresión creativa y la amenaza de la pérdida de su potencialidad. Llamo expresión creativa a una potencialidad del ser humano que puede ir o no acompañado de sus habilidades artísticas o alguna otra habilidad en particular. En este sentido, a pesar de que siempre será más valorado y atractivo el resultado de un acto creativo, me interesa más en este trabajo detenerme a observar lo que

llamaré el estado mental melancólico en el proceso de búsqueda y solución imaginativa. Indagar en este estado mental melancólico es en sí mismo desafiante, pues resulta enigmático tratar de entender cómo desde un estado supuestamente adverso se puede desplegar la creación. Tomo aspectos biográficos del músico de jazz Chet Baker como apoyo a estas reflexiones, interesándome más en sus experiencias de vida que en analizar su música –no creo tener la formación necesaria para ello– a pesar de poder sí disfrutar mucho de sus interpretaciones y lo que despiertan en mi mente. Tampoco

¹ Psicólogo y Psicoanalista (APSAN; Asociación Psicoanalítica de Santiago), amunozalcaide@gmail.com

quisiera hacer una suerte de análisis psicopatológico a partir de su obra y vida. Solo pretendo expresar algunas ideas acerca de la melancolía al hacer uso de la impresión que me hago de este hombre desde las imágenes acústicas y visuales del documental llamado *Let's Get Lost* (1989) de Bruce Weber. Para finalizar, se ejemplifica a través de una viñeta clínica la amenaza tanto de pérdida de dicha potencialidad creativa como el duelo o derrumbe que ello implica.

En una oportunidad, un paciente me dijo: ha llegado la "rubiocidad" a mi casa, a propósito de conocer a las hijas de la nueva pareja de su madre. Era en un tono sarcástico de decir que su familia iba en ascenso social. Algo así como decimos en Chile: "subir de pelo". Tal vez no tan distinto a cuando en los años cincuenta, en la soleada California, irrumpe en escena Chesney Henry Baker (1929-1988), más conocido como Chet Baker, trompetista y cantante de jazz, que con su estilo cool y contemporáneo se asemejaba en estilo a lo que estaba haciendo musicalmente Miles Davis, otro grande del jazz. Miles, que aborrecía abiertamente la "rubiocidad" de sus compatriotas de raza blanca, como alguna vez declaró al pianista y compositor Bill Evans, con quien trabajó cercanamente en su carrera. Miles, que había hecho su carrera en la costa Este, facilitaba las cosas para que la crítica y el periodismo hicieran la comparación entre estos dos hombres. Se podían identificar tanto por el color de sus pieles como por su estilo musical cool. Cada uno en sus respectivos territorios, las costas extremas de Norteamérica. Aparecen, como si en un sentido figurado sus rasgos hubieran sido definido por sus respectivos paisajes. Si bien en toda la sociedad americana ya se apreciaba la originalidad del jazz y por tanto muchos músicos de raza blanca se interesaron y se desarrollaron como intérpretes y compositores en esta nueva cultura, también es certero afirmar que, si hay un territorio que hasta la primera mitad del siglo veinte estaba habitado y dominado por los afroamericanos, ese era el mundo del jazz. Pensar que un músico con las características de Chet Baker fuera aceptado y valorado por la comunidad del jazz de origen afroamericano, probablemente sería equivalente a imaginar tener en esos tiempos un candidato de raza negra a ocupar la "casa blanca". Chet Baker, al igual que Elvis Presley y otros jóvenes de su generación, estaban orgullosos de pertenecer a una nación victoriosa post segunda guerra mundial. Por el contrario, una cultura que, para Henry Miller, se expresaba negativamente con el título literario de "Pesadilla de aire acondicionado". Este orgullo está presente en imágenes estéticas de belleza clásica fascista, donde vestir con un flamante uniforme militar se asemeja a

una suerte de héroe grecorromano. Es así como Baker quiere ser parte de esa generación y decide enrolarse en el ejército a los 16 años. Es destinado a Berlín, lugar donde comienza a tocar la trompeta en una banda militar. De esta manera y en este contexto al músico se le asocia por su estampa con la imagen de belleza masculina arquetípica de la sociedad blanca norteamericana que había dejado como herencia el actor James Dean, prematuramente muerto e ícono de su tiempo en las producciones de Hollywood. De hecho, Baker trabajó como actor en el film "Hell's Horizon" en 1955 y más tarde en 1960 se hizo un intento biográfico hecho ficción llamado "All the fine young cannibals". No le basta con tocar la trompeta, sino que también canta con una voz extremadamente delicada, casi un susurro, no hay mujer que se le resista al entonar "My Funny Valentine". En una sociedad de convivencia tan segregada y con conflictos interraciales crecientes, ocurre en 1952 un hecho extraordinario: Charlie Parker, el mismo mítico jazzista que había catapultado precozmente al estrellato a Miles Davis, necesita un nuevo trompetista para su banda para tocar en una gira en California. Pide adicionar a una lista larga de músicos. La leyenda dice que el tercero que escuchó era Baker y que inmediatamente lo contrató sin interesarle oír a nadie más. Se había producido el salto del alambrado. Baker empieza a adquirir cierto reconocimiento en el mundo del jazz y a trabajar en las grabaciones de sus primeros álbumes. Junto con esto, debuta en lo que será frecuente en muchos músicos de su generación: su adicción a las drogas. No es solo su talento lo que le permite cruzar la frontera hacia el mundo afroamericano. Si hay un elemento que unifica y rompe con la segregación, es esa droga que se introduce y fluye en el cuerpo bajo el nombre de "heroína". Se podría afirmar entonces que todos los junkies terminan siendo de la misma raza. Chet Baker adquiere fama mundial y toca frecuentemente en diversos clubes de Europa. Sin embargo, también va en ascenso su adicción a la heroína. Es expulsado una y otra vez de Alemania, Francia y Suiza. Comienza todo un proceso de degradación, repitiendo la historia de otros grandes músicos de jazz de su época. Finalmente, a principio de los años 1960 sufre una condena de presidio de un año y medio en Italia. Pero las dificultades de Baker no terminan con su estadía en la cárcel y sus deportaciones sistemáticas en Europa. En 1966, en una noche fatídica, a la salida de un club de jazz de San Francisco, el músico sufre una golpiza brutal propinada por tipos vinculados a su adicción. Al parecer, la intención era destruir toda posibilidad de que volviera a continuar con su carrera. El hombre perdió esa noche casi todos los dientes, piezas fundamentales en un músico de jazz para poder

tocar la trompeta. Esta situación lo desmorona completamente y no va a volver a tocar regularmente durante los próximos siete años. Sin embargo, en 1973 aparece providencialmente en su vida el músico Dizzy Gillespie, quien lo ayuda a lograr cierto control en la adicción de Baker. Volver a tocar la trompeta significó empezar prácticamente desde el principio. Primero se tuvo que hacer una reparación en sus dientes a través de una prótesis y una embocadura especial para su trompeta. Estuvo meses practicando y se dio cuenta que nunca más llegaría a tocar tonos muy altos con el instrumento. Esto resulta paradójico con su voz delgada y de tonos más agudos. Al retornar y presentarse en pequeños clubes de jazz de Nueva York volvió a sorprender y cautivar por su estilo particular. Incluso su manera de cantar se apreciaba de una forma más madura. Había surgido una expresividad artística y estética absolutamente original. A la vez, también se podía observar una degradación en toda su apariencia física. Su rostro fue mostrando marcados surcos en la piel. Lo mismo ocurrió con su capacidad interpretativa como músico que hablaba de otra belleza en comparación a cuando comenzó a tocar en su carrera. Chet Baker continuó grabando nuevos álbumes, y presentándose en los principales escenarios del mundo del jazz desde Japón hasta Europa. Sin embargo nunca pudo controlar completamente su adicción a la heroína. En mayo de 1988, en la ciudad de Ámsterdam, Baker cayó desde la ventana del hotel en que alojaba. Las circunstancias de su muerte nunca se aclararon del todo. Solo se sabe que él volvió por su trompeta que por distracción había dejado en la habitación del hotel y en una decisión extraña trepó por los balcones del edificio hasta su habitación. Se habría producido de esta manera el fatídico accidente con resultado de muerte. Chet Baker fue encontrado en la calle con su trompeta en la mano.

Ahora bien, todos estos acontecimientos recopilados a través de “la memoria voluntaria”, como diría Proust, y relatados como información periodística (en Benjamin, 1939) nos hablan supuestamente de un trompetista llamado Chet Baker. Luego tomo el retrato capturado por la cámara del fotógrafo y documentalista Bruce Weber (*Let's Get Lost*, 1989) que nos hablan a través de las imágenes, de un tipo que en los créditos se dice llamar Chet Baker. De esta manera, me permito, por medio de la ficción y la operación de “montaje” de estas imágenes rodando en la mente a la manera de un film, lograr construir la expresión de una tragedia melancólica con el fin de plantear algunas ideas. No obstante lo anterior, podemos afirmar que tan reales como lo son esas imágenes de ese tipo que aparece en la pantalla y que se hace llamar Chet Baker, retratado en un documental filmico,

también es innegable que la música y su canción en clave de balada blues es la voz y trompeta de ese músico llamado Chet Baker.

“Almost Blues” era una pieza musical imprescindible en las presentaciones que Baker hacía el final de sus actuaciones en vivo. Oír y mirar para saber escuchar y apreciar mejor esa conmovedora y melancólica interpretación, habría que conectarse en pocos segundos con el peso biográfico del músico. La tragedia, lo traumático, conviviendo con su evolución como artista, pareciera retratar un correlato propio del texto *Duelo y Melancolía* (Freud, 1917). Algo así como re-visitarse ese clásico ensayo en versión jazz. Sin embargo, hay algo que falla. O más bien traiciona a la descripción de esa melancolía de que nos habló Freud (1917) al decir: “La melancolía se singulariza en lo anímico por una desazón profundamente dolida, una cancelación del interés por el mundo exterior, la pérdida de la capacidad de amar, la inhibición de toda productividad, una rebaja en el sentimiento de sí que se exterioriza en autorreproches y autodenigraciones y se extrema hasta una delirante expectativa de autocastigo” (p. 242). Se puede afirmar odiosamente –ese ejercicio trasnochado de analizar psicológicamente la mente de un artista como si fuera un paciente en el diván– que la vida y obra de Baker se ajustan casi fielmente a esta descripción clínica. Yo digo casi, porque cuando dice “la inhibición de toda productividad” pareciera solo calzar en el periodo posevento traumático: golpiza con resultado de pérdida de su dentadura imposibilitado de tocar la trompeta por un largo periodo de tiempo. Esto lo acerca más a la descripción de un proceso de duelo. A Freud (1917), en su artículo, le interesa como tesis central para entender la melancolía, la observación de que en los pacientes, en un análisis psicodinámico, subyace en el melancólico una regresión de un tipo de elección de objeto al narcisismo originario. Es decir, la identificación narcisista con el objeto se convierte en el sustituto de la investidura de amor. Sin embargo, me llaman la atención otros elementos observados en el melancólico. Específicamente, me interesa lo expresado en la creación artística o de otro tipo, a pesar de, o gracias al estado de melancolía de un ser humano determinado. Si bien se puede observar aquello descrito por Freud (1917), de que en la melancolía o en muchos tipos de depresión la pérdida desconocida de un objeto al interior del sujeto tendrá por consecuencia la inhibición que le es característica, una profunda rebaja en su sentimiento yoico y empobrecimiento del mismo, también resulta al menos enigmático apreciar a veces lo contrario. Es decir, pareciera que la propia melancolía impulsara la producción

artística o la fuerza de crear en muchas personas. Para Melanie Klein (1940), en cuyo pensamiento es central el papel de la fantasía para comprender su modelo de configuración psíquica, en la situación de duelo hay un vínculo entre el objeto externo perdido y el estado mental de la persona que está viviendo ese duelo: “la pena por la pérdida real de la persona amada está en gran parte aumentada, según pienso, por la fantasía inconsciente de haber perdido también los objetos internos buenos” (Klein, 1940, p. 355). La reactivación de la posición depresiva infantil, los sentimientos inconscientes de triunfo al haber sobrevivido a los objetos de pérdida y la culpa asociada a ello hacen difícil la elaboración de los duelos. Es decir, de la resultante de esta elaboración de reconstrucción de mundo interno dependerán tanto la vivencia del duelo y/o exacerbación del mismo hasta llegar a la configuración de un duelo patológico o una melancolía. Tal vez la observación más interesante que hace Klein (1940) a propósito de nuestro interés en este artículo, dice relación a su descripción durante una etapa más avanzada de elaboración de duelo, al percatarse de que algunas personas desde su sufrimiento desarrollan recursos productivos y sublimatorios de creación artística para salir adelante: “Sabemos que experiencias dolorosas de toda clase estimulan a veces las sublimaciones, o aún revelan nuevos dones en algunas personas, quien entonces se dedica a la pintura, a escribir o a otras actividades creadoras bajo la tensión de frustraciones y pesares” (p. 362). Ahora bien, es Donald Winnicott (1971) quien, dentro de la tradición del psicoanálisis, fue de los primeros en separar los impulsos vitales de creación y la producción de obras de arte en los seres humanos. Este autor considera que la creatividad en sí misma es un universal y es propio a la condición de estar vivo. Sin embargo, este autor igual considera que las personas cuando están enfermas o se encuentran restringidas por factores ambientales en su desarrollo se ven incapacitadas en sus procesos creadores. Luego, Winnicott (1971) reconoce que es difícil de explicar de dónde viene este impulso creador pero que vale la pena establecer un vínculo: “entre el vivir creador y el vivir mismo, y se pueden estudiar las razones por las cuales existe la posibilidad de perder el primero y que desaparezca el sentimiento del individuo, de que la vida es real o significativa” (Winnicott, 1971, p. 98). Si bien es interesante este vínculo, pareciera no permitir seguir haciendo comprensible, una vez más, el misterio del estado melancólico y su potencial de creación. Habría, entonces, que considerar la posibilidad del abandono de la idea cuasi dogmática que liga la melancolía con la enfermedad.

MELANCOLÍA Y TRAGEDIA

Tratando de esclarecer este vínculo entre melancolía y enfermedad, el filósofo Juan Pablo Arancibia (2016) señala que la melancolía históricamente puede abordarse desde tres matrices comprensivas: en la historia antigua como lo demoniaco y lo monstruoso, en la modernidad como enfermedad y anomalía, y entre estas dos dimensiones habría una tercera matriz enigmática e históricamente acallada: la melancolía entendida como expresión de genialidad. Este autor agrega que hasta la edad media no ha sido fácil desligar a la melancolía de la idea de posesión satánica, de lo oscuro, aquella “bilis negra” –significado etimológico griego– y luego más tarde, desde la medicina, la melancolía asociada a la locura como el nuevo mal en un sentido demoniaco en la modernidad. Arancibia (2016) considera interesante detenerse a estudiar la figura del héroe en la poética clásica griega al establecer una relación entre el carácter fatal de la tragedia y la noble penuria de la melancolía. Este vínculo entre melancolía y tragedia habría sido muchas veces opacado por la supremacía de lo demoniaco o la nosología clínica. Por ejemplo, el filólogo J. P. Vernant (2002) cuestiona a Freud por sus interpretaciones descontextualizadas de los mitos clásicos griegos al estar estos mitos desprovistos de un análisis más profundo de los textos trágicos. Según este autor, Freud habría simplificado el pensamiento trágico, buscando validar algunas de sus teorías a partir de casos clínicos y de sueños de la época contemporánea, para luego ser confirmados en textos escritos en tiempos remotos, buscando, así, afirmar una experiencia edípica universal. Pareciera que la comunidad psicoanalítica persistiera en mantenerse en lo que se podría llamar una “tozuda ignorancia” al respecto, al no haber estado abiertos a modificar o ampliar en sus significados alguna de estas concepciones freudianas acerca de los mitos. Carlo Gentili y Gianluca Garelli (2015) nos hablan de la corriente desarrollada en Alemania entre los siglos XIX y XX en que se analiza lo trágico trascendiendo la visión psicológica dando espacio a una perspectiva ontológica e histórica-cultural. Esta idea es reafirmada cuando Nietzsche (1887) propone que el poeta trágico no pretende liberarse de algún tipo de dolor o redimir algún sentimiento de culpa, más bien es entregarse a la vida, un goce eterno del devenir como su propia elección de vida. En este sentido, Foucault (1982) dice: “la principal obra de arte de la que debe encargarse el individuo, el área central sobre la que deben aplicarse los valores estéticos, es uno mismo, la propia vida, la propia existencia” (p. 73). Seguir esta ética incluso en tiempos de posmodernidad implica necesariamente

cierta autonomía y libertad. Una ética, una estética y una libertad entendidas como una sola unidad. Es la libertad como condición ontológica de la ética y la ética como la forma de cultivar dicha libertad.

Es en el rescate de la tragedia del melancólico y su imperativo ético donde se abre la posibilidad de la creación artística o de cualquier naturaleza. Pienso que nos abre una novedosa aproximación ética frente a las personas que nos vienen a consultar. Arancibia (2016), inspirado en el seminario VII donde Lacan (1960) denuncia la “criminalidad del bien”, objeta a este autor la lectura de la muerte trágica². Sería finalmente un asunto de dignidad como actitud de vida y no una vocación por la muerte. Es el dolor quien nos dispone y destina. Cuando Chet Baker interpreta “Almost Blues”, y sentidamente dice “casi estoy triste/coquetear con el desastre/me hizo esto que soy/el imbécil que me propuse ser”, es un testimonio confesional ineludible que al igual que en la tragedia clásica, *Edipo*, se propone encontrar su verdad y revelarla, estando dispuesto a someterse a su cruel destino. Esta forma de entender la vitalidad se asocia a una suerte de dignidad ética y es lo que finalmente lo salva. Es esta una condición melancólica que podemos observar tanto en quien hoy día se dedica a la filosofía, al arte o a la poesía y en general al pensamiento. Habría algo en ese dolor que lo torna a ese sujeto dotado de potencia y profundidad, y no en impedimento o limitación. A esto apunta el concepto de “reflexión estética” que desarrolla Kant (en Menke, 2011). No en su significado universal o de construcción social sobre el juicio de valor por lo bello o lo moral que nos hacemos frente una obra o un pensamiento. Es la reflexión estética, por la mera reflexión: un estado de desarrollo a modo de juego y la facultad de conocimiento que nos entrega una experiencia estética que finalmente desde sus condiciones subjetivas se produce la autorreflexión. Menke (2011) agrega que en la tragedia podemos apreciar un lenguaje superior porque es esencialmente autorreflexivo al aparecer lo dicho como producido por el relato. Para los fines de este trabajo, por ejemplo, lo podemos apreciar en el momento que Baker frasea una interpretación musical.

² “Objetamos aquella lectura de la muerte trágica o de la melancolía ‘antigónica’ como una mera patología o ‘pulsión de muerte’. Antes bien replanteamos el problema, insiendiendo en una concepción ético-política que declara como principio de la conservación de la vida biológica no es el valor absoluto y último en toda circunstancia, pues lo que parece comprender el héroe trágico es que habría cierta cualificación o dignificación de la vida, sin la cual ella no merece ser vivida” (Arancibia, 2016, p. 349).

Entonces, surge la interrogante si es posible transferir esta actitud al encuadre clínico analítico. Acaso, ante cada paciente, ¿no se juega esta actitud ética-estética? Es la aceptación de la propia condición humana. Implicaría a momentos asumir con vitalidad y creatividad la propia melancolía. Es la castración freudiana convertida en tragedia griega pero que de manera paradójica nos hace victoriosos al reencontrarnos en nuestra potencia. Esta potencia se funda en la ética de la libertad que guía la estética de la reflexión psicoanalítica permitiendo a los sujetos experimentarse emocionalmente libres (Correa *et al.*, 2016). Observar a Chet Baker en el corte de un primer plano, escuchar su interpretación musical, es volver a la poética más antigua. Aquella donde las palabras y la música aún no estaban separadas. El rostro en el ocaso de su vida exhibe profundos surcos. El suave movimiento muscular de su boca altera la gestualidad permitiendo acompañar el sonido de la trompeta en clave de blues. En fracciones de segundo nos revela toda su vida y tragedia. Generosamente nos devela su intimidad y en ese gesto no podemos negar que a pesar de todo ese dolor hay belleza. Esta creación, como señala Giorgio Agamben (1996), no pretende inscribirse en el orden de la reparación frente a un conjunto de pérdidas del pasado. Más bien es la vivencia de una existencia trágica, no como algo negativo, sino que en la aceptación de lo irreparable está implícita la idea de que tanto el dolor como la alegría son parte de la existencia. De esto, Agamben (1996) concluye en términos éticos de que “la redención no es un suceso por el cual lo antes profano deviene sagrado y lo perdido se encuentra. La redención, al contrario, es la pérdida irreparable de lo perdido, la definitiva profanidad de lo profano” (Agamben, 1996, pág. 87).

Por otra parte, ¿qué evoca la escucha o la puesta en escena de una pieza clásica o la reaparición transferencial de escenificaciones configuradas en un pasado remoto (Muñoz, 2015) y que pueden ser actualizadas en pocos segundos? Pareciera que este pasado remoto deviene en consecuencias clásicas por su capacidad para hablarnos de un modo extraño e inasible. Gadamer (1977) señala que el valor de la tragedia vista como un clásico y un fenómeno acontecido en el horizonte cultural y temporal remoto, sería una “una forma vinculada al acontecimiento”: un ritual, una puesta en escena, una representación, y los participantes, como jugadores, más allá de sus voluntades, son gobernados por las reglas de ese juego al que han sido llamados a participar, dando el espacio para que surja la obra artística o lo que para nuestro interés expresan las escenificaciones clínicas. A nosotros como espectadores y participantes contemporáneos esta representación de lo trágico nos

impacta estéticamente y a la vez anula su propio pasado. Pues la tragedia que sufre una “transformación en forma” (Gadamer, 1977) constituye un valor ontológico y lo clásico se presenta y puede ser definido como una conservación en el transcurso destructivo del tiempo.

Ahora, ¿qué cosas y desde dónde escuchamos? Nuevamente, reflexionar en esta escucha nos remite al fenómeno de la percepción (Correa *et al.*, 2014, Muñoz, 2015), pero en esta ocasión interesa poner el acento en la percepción auditiva, sin que desaparezca necesariamente lo visual. Si Beethoven se queda sin oído y Baker sin dientes ¿cómo es posible que sigan escuchando o interpretando respectivamente? Jaques Derrida (1998), en su conferencia “El oído de Heidegger”, afirma que este filósofo pensaba que la música no se reduce al órgano perceptivo. Hay un oído interior que no pertenece al orden de la exterioridad sensible, ni tampoco implica que sea una escucha intelectual. Es un oído que es poético porque oye por adelantado aquello mismo que él hace brotar. El músico tiene que escucharse y acostumbrarse a oír su voz como si fuera “otro” y reconocerse en ese otro como si fuera él. Se refiere a una sobreescucha, si existe una vista panorámica, también podría haber una escucha panacústica, es decir, un “vicariato de los sentidos” como decía Kant entendido como el natural apuntalamiento mutuo de la vista y el oído en el acto perceptivo. Un músico cambia a lo largo de su vida y no necesariamente compone otra pieza. Puede re-interpretar su pieza clásica, como lo hacía Baker con “My Funny Valentine”, sin embargo puede ser interpretada o escuchada de manera completamente distinta. Entonces, se puede afirmar que esto se asemeja mucho a la situación clínica en que en una sesión se le dice o escucha a un paciente un determinado relato, y luego en otra sesión, podemos observar comúnmente que volvemos a repetir la misma conversación y terminamos escuchando o interpretando ese relato de maneras muy diferente. El filósofo y musicólogo Peter Szendy (2015) nos habla del fenómeno de “retroescucharse”, en un intento de auscultar, exacerbar los sentidos como una verdadera excavación arqueológica como señalaba Martin Heidegger (2007) en este escuchar en el pasado. Esta auscultación es entendida al modo de una mirada diferida, al no poder mirar con los ojos el interior de un cuerpo en semejanza con lo acontecido en la observación del espacio sideral del universo y en el espacio mental de la dupla analítica durante los tratamientos (Muñoz, 2015). Es en la pesquisa de lo que nos llama la atención, el esfuerzo de concentrarnos en un punto sonoro, y afirmados a través de la experiencia de muchas escuchas, que dejamos afuera otros sonidos y ruidos que podrían desviar nuestro punto de interés.

Esta escucha sensible, más allá de las limitaciones auditivas y visuales, nos obliga a ejercitar la “auscultación”, siendo necesaria una especie de percusión táctil para así desentrañar lo subterráneo de las conversaciones en la situación clínica. Esto nos recuerda a esa máxima Nietzscheana (1887) de plantear preguntas filosóficas a “martillazos” al modo de que interrogamos a un cuerpo por su hinchazón. Fue esta actitud de escucha percutida lo que ha ido guiando la indagación melancólica de la siguiente situación clínica.

EXPULSADOS DE LA TIERRA PROMETIDA

Emilia y su pareja están de vuelta en Santiago después de algunos años de vivir en el extranjero. Están de vuelta a su país de origen; sin embargo, no es un retorno anhelado. Es como si ellos hubiesen sido “exiliados” pero en su propia patria. A Emilia la conocí varios años atrás cuando ella estaba viviendo su adolescencia. Ella ha decidido volver a consultarme, y al verla llegar me doy cuenta que si bien conserva nítidamente sus rasgos tal como yo la recordaba, sus maneras y actitudes de relacionarse revelan que se ha convertido en una mujer adulta. En ese primer encuentro, emocionalmente, oscila en su relato entre una profunda pena y una intensa rabia. Ella y su pareja se estaban desarrollando en sus respectivas áreas de interés y vivían en una ciudad que no solo satisfacía plenamente sus desarrollos vocacionales, sino que también los recursos de subsistencia que generaban les permitían disfrutar de la vida cultural y amistades que habían conocido en ese lugar. Lamentablemente, Emilia sufrió una lesión que la ha inhabilitado para seguir hasta el día de hoy su carrera como artista. Si bien con el tratamiento adecuado ella podría recuperarse de su lesión, aún es incierto saber si va a poder continuar con su carrera al nivel de exigencia de la misma. Por otra parte, esto significó perder ingresos y por tanto el derecho de residencia en ese país extranjero. La precariedad de ingresos que ella y su pareja generan ha obligado a que su tratamiento solo pueden costearlo en Chile en un hospital público, y a vivir en condiciones mucho más precarias en Santiago en comparación con la ciudad que obligadamente abandonaron. En sus relatos me describe con nostalgia el barrio que dejaron y así va construyendo un retrato de un lugar algo idealizado como si se tratara de un espejo imperfecto que distorsiona el reflejo de las imágenes. Su frustración y resentimiento por ahora los expresa el verse como una empleada para tareas específicas que contratan matrimonios jóvenes del barrio de Vitacura. Ella ya me ha hecho sentir mal con sus comentarios cargados de ironía por haber cambiado de barrio mi

consultorio precisamente a esa comuna, después de que años atrás me conociera en otro sector de más abajo de la ciudad. Esto la hace dudar si en esta segunda oportunidad podremos trabajar juntos. Emilia me experimenta distinto en mi manera de relacionarme con ella en el tratamiento. Percepción que yo valido, pues efectivamente yo he cambiado. Me doy cuenta de que detrás de esa mirada llena de desdén pareciera estar muy sensible a pesquisar todo tipo de cambio experimentado en el último tiempo y evaluando negativamente lo que le ha tocado vivir actualmente. Otras veces su resentimiento está dirigido a la mala educación de convivencia urbana de la gente en Chile. Yo, silenciosamente, oscilo entre ver su gran frustración al empatizar con muchos de sus comentarios y otras veces en irritarme por considerar que todos esos comentarios resultan odiosos cuando somos comparados con otras sociedades que son relativamente más ricas, pero no menos violentas y solo expresada esta violencia de manera distinta. Pienso para mis adentro que Emilia se ha convertido en una mujer “civilizada” en expresar su odiosidad. Finalmente, no tengo que interpretar lo que ambos sabemos acerca de lo doloroso que ha sido la pérdida de tener que suspender sus actividades como artista y lo incierto que puede ser su futuro como tal. Más bien me inquieta la potencial y profunda “melancolía” en que Emilia podría entrar cuando por largos ratos ella rompe a llorar desconsoladamente. En mi mente se ha activado el recuerdo reciente de las imágenes sonoras y visuales del documental acerca de la vida de Chet Baker, y específicamente del quiebre que experimentó después de haber perdido buena parte de su dentadura. Tal vez tratando de aferrarme a algún tipo de esperanza, necesito creer y desear que Emilia tenga los recursos y talento para salir adelante como lo hizo Baker.

Considero que es válido preguntarse si la molestia de Emilia por tener que volver “exiliada” a Santiago con toda la irritación que le provoca la ciudad y su sociedad son solo representaciones defensivas frente al dolor de la pérdida. Sus recuerdos del lugar y los amigos que dejó atrás son reflejos por cierto de parte de la pérdida, pero podrían representar otros aspectos importantes a considerar y que están emparentados con la melancolía. Svetlana Boym (2001), basada en Dubravka Ugresić, plantea que, desde el punto de vista de la exploración de la nostalgia y la añoranza tanto de naciones como de territorios perdidos, las personas pueden sufrir una especie de “confiscación de la memoria”. A Boym (2001) le interesa la construcción de las memorias colectivas como forma de reparación del desarraigo. Rescata los aportes de Donald Winnicott a través del concepto de “espacio potencial”, y específicamente el valor de la

experiencia cultural como el lugar de la creatividad al proveer un contexto donde las relaciones no siempre se desarrollan por continuidad, pero sí por contigüidad al estar inmerso en dicha cultura ofreciendo una zona de estabilidad, regulando los cambios que caracterizan la vida moderna. En este sentido Boym (2001) se distancia y critica Freud al apropiarse de la palabra nostalgia al solo concebirla como un “retorno al hogar” con el propósito de analizar y reconocer los traumas infantiles. Así, queda fuera la visión de considerar a la nostalgia como un intermediario entre la memoria colectiva y la memoria individual. Por tanto, en Emilia también se puede constatar esa nostalgia por la ciudad y los barrios que sostenían su quehacer y potenciaban su desarrollo como artista.

Con Emilia, en esos momentos melancólicos conectados con la pérdida de esperanza en los seres humanos al observar y describir dolorosamente el comportamiento regresivo de las sociedades tanto en Europa como en Estados Unidos, frente a un mundo convulsionado por las crisis económicas y/o migratorias a partir de millones de desplazados –ella pareciera sentirse como una más– tiendo a sentirme anulado por sus descripciones apocalípticas. Después de un largo silencio, ella, como de la nada, comienza a llorar. Al preguntarle con qué se ha conectado, me relata su salida durante el fin de semana hacia el cajón cordillerano. Ella y su pareja se internan por una quebrada donde la ciudad quedó atrás y hay escasos vestigios humanos. A cierta altura de la montaña Emilia describe lo impresionante del paisaje y el viento suave percibiéndolo primero como una brisa que acariciaba su pelo y luego se convertía en aire refrescante que llenaba los pulmones. Me dice, en tono de confesión, que hacía mucho tiempo que no tenía un sentimiento de armonía consigo misma y de admiración por tanta belleza existente en la naturaleza. De inmediato despertó en mi mente el recuerdo de otro documental llamado “La Sal de la Tierra” (2014) del director Wim Wender dando cuenta de la historia del fotógrafo brasileño Sebastián Salgado. Hay un momento en la vida de este hombre, en que hastiado de registrar imágenes de extrema pobreza y de situaciones límite de los seres humanos al agredirse unos a otros, necesita detenerse y replantear su vocación como fotógrafo y el sentido que podían tener estos registros más allá de la denuncia. Salgado comienza, en la madurez de su vida, a retratar el paisaje, explorando un cambio estético poniendo énfasis en la belleza de la naturaleza e intentando destacar que somos una parte pequeña de esta. Es su propia manera de lidiar con la melancolía, planteando una nueva ética como desafío para los seres humanos. Es decir, en

la tragedia humana expresada en los millones de desplazados por la guerra y la miseria que ello conlleva, pareciera preferir enfocar la mirada en el plan infinito de la naturaleza y nosotros solo como parte de ella. Sin duda, esto implica un descentramiento, primero en la propia salvación tanto como individuos o humanidad, a luego desplazar la mirada en los ecosistemas que preservan la vida general en el planeta. Emilia ha sufrido un impacto estético (Muñoz, 2015) similar en su encuentro con la naturaleza. Ella y su pareja aman a los animales y pareciera que expresan más amor a ellos que a las personas en general. Pienso y le digo que es la primera vez que la siento como un vínculo en amor después de todas estas semanas que nos hemos vuelto a ver. Ella, emocionada, me dice que ha sido muy difícil el retorno a Santiago y volver a creer en algo. Yo me quedo pensando si en los procesos de duelo se produce una especie de negación del valor de lo que estamos obligados a dejar por la pérdida y, como moneda de cambio, necesitamos desplazar la mirada a “un nuevo objeto de amor” (Freud, 1917), otorgándole un mayor valor trascendental tal como le ha ocurrido a Salgado, y/o de ese dolor melancólico sacamos fuerza para no abandonar ese objeto de amor, reinventándose como Chet Baker, para persistir en un vínculo de creatividad con ese objeto de amor. En cualquiera de las dos salidas pareciera que quien padece este dolor pasa por su “temporada en el infierno”, es decir, roza la experiencia cercana a la muerte. Experiencia que finalmente puede ser entendida como lo propiamente sublime. Para Emilia como para mí, por ahora, solo nos queda transitar por la incertidumbre. Quiero pensar con esperanza que toda su odiosidad se convierta en energía creativa tanto para tener una experiencia de aprendizaje en su tratamiento como para reinventarse como artista. Puedo percibir también, detrás de su crítica social, no solo resentimiento derivado de su frustración, sino que puedo ver que hay una posición ética de cómo ella y su pareja quieren relacionarse con su entorno social, cultural y el medio ambiente. Su opción podría juzgarse como muy radical favoreciendo el desarrollo de una estética revestida de melancolía; no obstante, pienso que a través de esa postura está la potencial fuerza de transformación creativa.

COMENTARIO FINAL

Este trabajo ha sido un intento de hacer el ejercicio de percepción visual y auditivo ya sea al aproximarse a la experiencia de dejarse impactar estéticamente por la obra melancólica de un artista o del relato con una afectividad de tono nostálgico de una paciente en el trabajo

clínico. Este impacto estético puede ser connotado como una experiencia de lo trágico, la reflexión ética diferida que ello conlleva y su ironía implícita, mostrando que los conflictos trágicos jamás se disuelven, sino que solo aspiran a revelarse. Lo que considero no poca cosa al dotar esta experiencia de una ética que promueve el trabajo psicoanalítico, y es este tipo de reflexión lo que guía la auscultación antes señalada. Pienso que se trata de un proceso de búsqueda de sí mismo y abre la posibilidad de captar en el trasfondo de la cadencia del relato melancólico lo creativo, expresándose lúdicamente, en el encuentro sintonizado entre los participantes de la dupla psicoanalítica, esperando conectar con lo que en otro trabajo hemos llamado la “nota azul” (Correa *et al.*, 2016). Es decir, la melancolía ya no como “bilis negra”, sino que simplemente visualizado y oído en las tonalidades pentagonales del Blues o el Jazz.

REFERENCIAS

1. Agamben G (1996): “La comunidad que viene”, Ed. Pre-textos, Valencia, España
2. Boym S (2001): “The Future of Nostalgia”, Basic Books, New York
3. Benjamin W (1939): “Sobre algunos temas en Baudelaire”, en “Ensayos escogidos” (1967), Ed. Filosofía y Cultura Contemporánea, México
4. Correa A, Muñoz A, Balbontín C (2014): “Lo disociado; una leve vibración en el borde de la experiencia”, en *Gaceta de Psiquiatría Universitaria*, Vol. 10, N° 3
5. ——— (2016): “La nota azul en la sesión analítica”, en *Gaceta de Psiquiatría Universitaria*, Vol. 12, N° 3
6. Derrida J (1998): “Políticas de la amistad: Seguimiento del oído de Heidegger”, Ed. Trotta, España
7. Freud S (1917): “Duelo y melancolía”, en *Obras completas* Vol. XIV, Ed. Amorrortu, Buenos Aires
8. Foulcault M (1982): “La hermenéutica del sujeto”, Ed. Fondo de Cultura Económica, México
9. Gadamer HG (1977): “Verdad y método I: Fundamentos de una hermenéutica filosófica”, Ed. Sígueme, Salamanca, España
10. Gentili C, Garelli G (2015): “Lo Trágico”, Ed. Antonio Machado, España
11. Heidegger M (2007): “Ser y Tiempo”, Ed. Fondo de Cultura Económica, México
12. Klein M (1940): “El duelo y su relación con los estados maniaco-depresivos”, en *Amor culpa y reparación*, *Obras completas* 1. Ed. Paidós, Buenos Aires
13. Leyva G (2011): “Introducción” en *Estética y negatividad de C. Menke* (2011), Ed. Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires
14. Menke C (2011): “Estética y Negatividad”, Ed. Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires
15. Muñoz A (2015): “Estética del encuentro: Una aproximación al paisaje”, en *Gaceta de Psiquiatría Universitaria*, Vol. 11, N° 3
16. Nietzsche F (1998): “Crepúsculo de los ídolos”, Ed. Alianza, España
17. Szendy P (2015): “En lo profundo de un oído: Una estética de la escucha”, Ed. Metales pesados, Santiago
18. Vernant JP, Vidal-Naquet P (2002): “Mito y tragedia en la Grecia Antigua”, Vol. 1. Ed. Paidós, España
19. Weber B (1989): “Let’s Get Lost”, DVD. Collector’s Edition
20. Wender W, Salgado JR (2014): “La sal de la tierra”, DVD
21. Winnicott D (1971): “Realidad y juego”, Ed. Gedisa, Buenos Aires