

PSICOANÁLISIS

LA SENSIBILIDAD ESTÉTICA TRAS LA EXPERIENCIA DE SUBLIMIDAD

(Rev GPU 2017; 13; 1: 43-54)

Andrés Correa¹

“No hay que vivir si no se quiere morir”

ROGER CAILLOIS

En este artículo abordo el tema del cambio psíquico dentro del tratamiento psicoanalítico, colocando especial énfasis en el rol que, creo, tiene la emergencia de una específica emoción dentro de este proceso. Sostengo que esta emoción, que aquí denomino como “lo sublime”, puede tener un poderoso efecto mutativo dentro de la estructura vivencial del paciente, a través de las dos caras con las cuales creo que esta se expresa; el éxtasis y lo trágico. A través de este efecto, esta emoción tiene la función de facilitar el desarrollo de una nueva sensibilidad, una que le permite al paciente tolerar y apreciar la experiencia del dolor psíquico a través de la cualidad estética que potencialmente, esta, alberga dentro de sí. Finalmente, planteo que esta específica sensibilidad trabaja tanto a través del sentimiento de nostalgia, que deriva del éxtasis, como a través del de la melancolía, que deriva de lo trágico. El enfoque utilizado mostró efectividad en este caso particular, se plantea la necesidad de aumentar las investigaciones desde esta perspectiva y su efectividad en otros cuadros clínicos.

INTRODUCCIÓN

El pensamiento es una operación mental que se siente, es decir, su desarrollo siempre cursa por medio de una vivencia cuyo tono incide tanto en el contenido como en la forma de su productividad. En este sentido se puede decir, a través de Lyotard (1988), que “existe

un estado sentimental propio para cada acto de pensar” (en Marcos J. E., 2010, p. 66). Asumiendo que la vida afectiva ocupa un lugar importante dentro del desarrollo reflexivo del ser humano, el psicoanalista, en su función terapéutica, está permanentemente intentando identificar las variaciones que manifiesta el estado sentimental del paciente, para justamente lo-

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

grar dar con la específica modulación emocional desde donde parece impulsarse el tipo de pensamiento que promueve el cambio estructural². Pienso que esta clase de modulación, que aquí denomino estética, promueve un funcionamiento reflexivo que no solo es la señal de que el codiciado cambio estructural está en desarrollo, sino, también, el remate que afirma su camino a la consolidación.

Esta específica frecuencia emocional se abre inicialmente a través de un *shock*, en el que el sujeto, desconcertado, se siente abordado por una nueva y extraña emoción en la que, curiosamente, convergen colores afectivos opuestos. Pienso que la fuerza mutativa de este *shock* nace a partir de esta extraña contrariedad emocional y que es esta contrariedad la que impele al sujeto a construir los significados donde, definitivamente, descansará su nueva estructura afectiva. Este golpe ha sido descrito a través del concepto de lo sublime, concepto cuyo significado se desarrolla, original y fundamentalmente, dentro del marco conceptual en que se desempeña y encuadra la reflexión estética³.

En lo que sigue intentaré describir el significado experiencial de lo sublime, concentrándome en destacar el rol mutativo, que creo, cumple esta experiencia dentro del proceso analítico. Luego plantearé que esta experiencia, dependiendo de la manera cómo se mixtura la contrariedad emocional que la conforma, se puede desglosar en dos subtipos; una en cuya contrariedad se luce con más fuerza el tono alegre y otra en donde resalta más lo triste. Con el objeto de poder representar el tono emocional, que específica y respectivamente caracterizan a estos dos tipos de sublimidad, utilizo un par de citas musicales que, creo, ayudan a describir la atmósfera emocional que individualizan a cada una de estas emociones.

LA EMOCIÓN PARADOJAL

Si se revisa la historia del concepto de lo sublime⁴ se puede advertir que se lo tiende a definir, indistintamente, como una sensación, emoción, estado o sentimiento. Pienso que todas estas formas de designarlo son referencias conceptuales que tienden fácilmente a homologarse dentro del discurso filosófico sin que este necesariamente pierda su coherencia. Por tanto, la necesidad de realizar un trabajo de precisión conceptual en torno a esta parte de su tejido no se vuelve estrictamente obligatoria al interior de este campo. Ahora bien, si la intención es hablar de este concepto desde el marco conceptual en que se inscribe la manera de pensar el trabajo psicoanalítico, pienso, entonces, que esta tarea se hace imprescindible.

Desde el punto de vista fenomenológico, punto de vista cuya amplitud permite que asuntos relacionados con el proceso psicoanalítico puedan ser discutidos por diferentes profesionales de la salud mental, planteo que lo sublime debiese conceptualizarse como una emoción. Creo que los específicos rasgos con que se describe el fenómeno de la emoción se ajustan con exactitud a la clase de afectividad que supuestamente lo sublime implica, ya que su estado vivencial se caracteriza por ser fugaz, difuso e intenso. Asumida esta categoría conceptual, planteo que la particularidad que distingue a la emoción de lo sublime de otras emociones se encuentra en su cualidad tonal y en su nivel de difusión. Esta última característica debe entenderse en su doble acepción conceptual, es decir, tanto en el sentido de propagación como en el de borrosidad al que, simultáneamente, remite su palabra⁵. La específica tonalidad de lo sublime es consecuencia del llamativo mestizaje que se produce entre una sensación de placer y otra de displacer que, conjugándose entre sí, simultáneamente se hacen sentir a través de esta emoción.

² Cuando hablo aquí de cambio estructural hago referencia al concepto psicodinámico de posición mental (Klein M., 1946). Pienso que Klein (1946) al acuñar este concepto permite desarrollar un significado de cambio estructural que, distanciándose del concepto de fase, se acopla mejor con la cualidad dimensional, dinámica y continua de la vida afectiva del ser humano. En este sentido, el concepto de posición sugiere entender la idea de estructura como una actitud sentimental desde la cual el paciente se relaciona tanto consigo mismo como con los otros.

³ Para entender la historia de este concepto se recomienda revisar el artículo "La nota azul en la sesión analítica" (Correa A., et al., 2016) en gaceta de Psiquiatría Universitaria, Vol. 12, N° 3, pp. 290-302.

⁴ Si se quiere hacer un examen de la historia de este concepto se recomienda revisar el libro de P. Oyarzún (2010): *La razón del éxtasis, estudio de lo sublime desde Pseudo-Longino a Hegel*, Ed. Universitaria, Santiago.

⁵ En un trabajo anterior planteo, a través del concepto de mónada que desarrolla G. Leibniz (1714), la existencia de un mundo de significados que parecen habitar comprimidamente dentro de cada percepción. Si se quiere indagar con mayor profundidad este asunto se recomienda revisar el capítulo: "Lo indiciario; de una intuición paranoide a una fragmentaria" que aparece en mi artículo "El papel de lo indiciario dentro del método de la atención flotante" publicado en *Gaceta de Psiquiatría Universitaria*, Vol 11, N° 1, pp. 48-60.

Esta paradójica condición tonal hace que la vivencia de lo sublime sea al mismo tiempo una emoción positiva como negativa, condición que indujo a que en algún momento se la llegase a entender como “la alegría triste” (cf. Correa A., *et al.*, 2016). Desde su otra cualidad, se puede decir que el específico nivel de difusión que ejerce la vibración de su movimiento emocional parece ser total. Es decir, esta emoción cuando emerge tiende, manteniendo su atractiva borrosidad, a propagarse por la vida psíquica del sujeto cogiéndolo, tanto honda como extensamente, en toda su dimensión vital. Ello hace que la conciencia temporal de este quede, transitoria pero completamente supeditada a la fuerza de su instantaneidad, a tal punto que, durante el curso de esta, el sujeto, parece llegar a sentir lo eterno en lo transitorio.

Creo que esta poderosa fuerza centralizadora que, el paso de lo sublime, ejerce en la conciencia del sujeto se asemeja, aunque de manera invertida, a la coerción disociativa que genera en la conciencia la fuerza emocional del trauma. Ambas experiencias provocan una sacudida que, alterando la vivencia de temporalidad, deja al sujeto momentáneamente funcionando dentro de una suerte de temporalidad disociada. En el caso del trauma común el sujeto, desconectándose del momento presente, tiende a sumirse dentro del pasado o del futuro. Por el contrario, en el caso de lo sublime, el sujeto, desconectándose totalmente de su vínculo con el pasado y el futuro, tiende a enfrascarse dentro de una dilatada e intensa conciencia del instante. Desde esta perspectiva, se podría calificar a la emoción de lo sublime como una suerte de trauma positivo. Es decir, la conmoción que esta genera en el sujeto parece ser de tipo catártico, cuyo efecto tiene, en la organización psíquica de este, una connotación de liberación más que de perturbación.

Pienso que este específico nivel de propagación que genera la emoción de lo sublime dentro de la vida psíquica del sujeto se origina a través del registro consciente que el sujeto tiene acerca de la vivencia de esta emoción, específicamente acerca de su peculiar mixtura tonal. Por tanto, pienso que en esta concientización gravita el rol mutativo que, como afecto, esta emoción tiene dentro del proceso analítico. En este sentido, digo que la efectividad de lo sublime depende más de su registro que de su vivencia propiamente tal. Este consciente registro de su naturaleza, al provocar una profunda y extensa difusión dentro de la disposición vital del sujeto, deja, dentro de la memoria emocional de esta, una marca de ambigüedad indeleblemente placentera. Esta situación hace que el recuerdo de esta emoción tienda, episódica e involuntariamente, a reverberar

dentro de la habitual disposición afectiva del sujeto. Pienso que la potencia estructurante que, planteo, posee la emoción de lo sublime, trabaja a través de esta indeterminada energía que, paulatinamente, irradia la presencia de su recuerdo dentro de la memoria afectiva del sujeto. A través de esta irradiación el recuerdo de esta emoción deviene, con el tiempo, en una especie de ánimo. En este sentido, digo que la estructuración de la personalidad que ejerce esta emoción se consolida a través de este paso evolutivo, ya que, al ser el ánimo una condición afectiva relevante dentro de la estructura de personalidad del individuo (Lersch, P., 1938), esta pasa, a través de esta nueva condición, a cumplir una función disposicional dominante dentro de esta.

Sostengo que la nueva dimensión afectiva que lentamente se empieza a configurar en el ánimo del sujeto, a partir del trabajo que ejerce dentro de este el recuerdo de la emocionalidad sublime, se constituye en una nueva forma de sensibilidad, la sensibilidad estética. El gran atributo que posee esta sensibilidad estriba en la capacidad que esta tiene para permitirle al sujeto tolerar y valorar la experiencia de dolor a través de su cualidad estética. A través de esta nueva capacidad se desarrolla en el sujeto la habilidad para reflexionar estéticamente acerca de la vida. Esta reflexión es un tipo de reflexión afectiva que en su relación con el asunto de la verdad es “estructuralmente parcial” (Menke, C., 2011, p. 231), vale decir, siempre inconclusa. Probablemente esta condición es la que hace que el ejercicio de esta, como dice Lyotard (1988), “procura placer dando pena”. Pienso que este es el tipo de reflexión que se pretende desarrollar al interior del proceso analítico, reflexión cuyo placer parece estar ligado a una pasión más intensa que a la mera satisfacción, es decir, a una pasión que curiosamente se estimula cuando se está en la cercanía del pensamiento de muerte. Esta específica cercanía es la que hace que la claridad que ofrece esta reflexión sea siempre vaporosa.

En el contexto de la situación de tratamiento psicoanalítico, planteo que la relación que se desarrolla entre la emoción de lo sublime y la sensibilidad estética es de tipo circular. Es decir, pienso que estos momentos de sublimidad son momentos paroxísticos que, si bien, surgen espontáneamente, aparecen coronando un proceso que se ha venido paulatinamente sazonando a lo largo de las sesiones que le dan forma a este. En este sentido no queda claro que es primero, el desarrollo de la específica sensibilidad que hace posible la arremetida de la emoción sublime o lo inverso. Enfrentado a este dilema, me inclino a plantear que la embestida de esta emoción posiblemente representa el salto cualitativo que parece necesitar el desarrollo de la sensibilidad

estética para apuntalarse definitivamente dentro de la estructura vivencial del paciente. Desde el punto de vista del cambio estructural, diría, entonces, que la sublimidad emocional representa el evento emergente que finalmente permite que esta nueva sensibilidad se aferre, como la carne al hueso, a la estructura disposicional del paciente. Planteo que, una vez aferrada a la personalidad del paciente, esta pasa a formar parte de lo que se podría denominar su “inconsciente disposicional”⁶, es decir, pasa, automáticamente, a formar parte de la manera con la que el paciente involuntariamente se relaciona consigo mismo y con los otros.

Pareciera que la experiencia de sublimidad se puede dividir en dos tipos, una cuyo paroxismo se inclina hacia la vivencia del éxtasis y otra que lo hace hacia la de lo trágico; ambas derivan en un tipo de disposición anímica que, pienso, forman los dos ejes fundamentales por los cuáles tiende a deslizarse la sensibilidad estética. En lo que sigue intentaré describir la fenomenología vivencial que caracteriza a estas dos clases de sublimidad refiriéndome también a la específica relación que cada una de estas establece con una particular disposición anímica.

La nostalgia después del éxtasis

La idea del éxtasis aparece implícitamente mencionada por Freud (1930) en su texto *El malestar en la cultura* a través del concepto de “sentimiento oceánico”. Freud (1930), después de enviarle su ensayo “El porvenir de una ilusión” (1927) a su amigo Romain Rolland⁷, comenta haber recibido, por parte de este, el lamento de que este artículo no incluyese el concepto de sentimiento oceánico, sentimiento que se constituye, según Rolland, en la fuente donde bebe la experiencia de la religiosidad. Rolland, según Freud (1930), describe este sentimiento como una “sensación de ‘eternidad’... de algo sin límites, sin barreras...” (p. 65). Freud (1930), desacreditando la relevancia de esta clase de senti-

miento que le describe Rolland, comenta: “En mi persona no he podido convencerme de la naturaleza primaria de un sentimiento semejante... normalmente no tenemos más certeza que el sentimiento de nuestro sí mismo, de nuestro yo propio” el que “aparece autónomo y unitario, bien deslindado de todo lo otro” (p. 66-67). Este sentimiento del yo, puede, según Freud (1930), continuar solo hacia dentro “sin frontera tajante, en un ser anímico inconsciente que designamos ello” (67). En el caso de continuar hacia afuera, solo es posible, dice Freud (1930) “en la cima del enamoramiento”, punto donde “amenazan desvanecerse los límites entre el yo y el objeto” (p. 67). El resto de las situaciones en que esto puede suceder califica, según Freud (1930), en el campo de lo patológico, es decir, en terminología contemporánea, en el terreno patológico donde se expresan las difusiones del yo.

Ahora bien, a diferencia de la mayoría de los estados de difusión que se califican como patológicos, el sentimiento oceánico, del que habla Rolland, implica una cualidad vivencial predominantemente placentera que tiene un efecto expansivo dentro de la experiencia del yo del sujeto. Esta cualidad, en ocasiones, alcanza el punto del éxtasis, es decir, el punto emocionalmente más alto de este sentimiento. El concepto de éxtasis es un concepto que, al igual que el de lo oceánico, hace referencia a un “estar fuera de sí...” (Lersch, P., 1938, p. 282). Durante este “estar fuera de sí” el sujeto parece unirse, al menos transitoriamente, con la otredad de la que, según Freud (1930), el sentimiento del yo aparece “bien deslindado” (p. 67). Probablemente es esta unión con la otredad la que explica el sentimiento de extrañeza que deja tras de sí la emoción del éxtasis.

Divagando por esta misma línea de pensamiento, G. Bataille (1943) establece una interesante diferencia entre lo que él llama el *ipse* (sí mismo) y el yo. Según él, el *ipse* comprendería la dimensión originalmente salvaje del sujeto mientras que el yo a la parte domesticada de esta⁸. De acuerdo con esta concepción, se puede decir que cuando la experiencia de vida del sujeto queda circunscrita a vivirse dentro de la estrecha esfera de su yo, este pierde la oportunidad de incluir dentro de sí el original estado de difusión yoica en el que habitualmente vivía el hombre salvaje. Con el paso

⁶ Esta es una acepción del concepto de inconsciente que P. Lersch (1938), apoyándose en el artículo “Sobre la memoria” del fisiólogo E. Hering (1905), utiliza para definir a la memoria no como una capacidad de la conciencia sino que del inconsciente. Si se quiere conocer en profundidad esta noción, se recomienda revisar las pp. 566-570 de su libro *La estructura de la personalidad*, Ed. Scientia, Barcelona.

⁷ Romain Roland (1866-1944) fue un escritor francés que, interesándose en el misticismo indio, publica, en ese entonces, los libros *La vida de Ramakrishna* (1929) y *La vida de Vivekananda* (1930).

⁸ A. Muñoz (2015) trabaja una idea similar, a través de la relación dialéctica que, según él, puede establecerse entre la experiencia del jardín y la del paisaje. Se recomienda leer su artículo “Estética del encuentro: una aproximación al paisaje”, en *Gaceta de Psiquiatría Universitaria* Vol. 11, N° 3, pp. 238-247.

de la historia esta original experiencia de difusión parece haber quedado reducida a su mínima expresión, pudiéndose, ahora, escasamente experimentar a través de algunos espacios que todavía pueden funcionar libres, al menos parcialmente, de la estructura que impuso el desarrollo del comportamiento civilizado. Pienso que, en la actualidad, estos espacios son, uno, el que se genera a través de la creación artística, y otro, el que se produce a través de la exploración mística. Creo que en ambos, el sujeto tiene la oportunidad de conectarse con algo que pareciera trascenderlo de sí mismo. Mediante lo místico, dice Bataille (1943), el sujeto, logrando suprimir o excederse de su yo, entra momentáneamente en contacto con su elemental estado de salvajismo. Coincidiendo con esta idea, digo, entonces, que la experiencia de éxtasis tiene la particularidad de activar en el sujeto la primitiva manera de vincularse sagradamente con el mundo, es decir, su primitiva manera de desbordarse en él. Teniendo en mente esta clase de desborde, diría entonces, parafraseando a Lacan (1960), que el tipo de intimidad que se produce durante el éxtasis es el de la “ex-timidad”, es decir, una intimidad vivida en la exterioridad de sí. Durante esta clase de intimidad el sujeto, al salirse de sí, pasa pasajeramente a sujetarse de algo que le es extraño a él. Este tipo de intimidad ha sido descrita también a través del concepto de *médium* que algunos artistas, especialmente poetas, utilizan para describir la sensación de que su yo, durante el proceso de creación, perdiendo el control de sí, pasa a convertirse en un medio por el cual “otro” habla.

En el contexto del tratamiento psicoanalítico digo que esta clase de intimidad, parece, momentáneamente experimentarse durante lo que el grupo de estudios del proceso de cambio de Boston (BCPSG, 2000) llama “momentos de encuentro”, momentos desde donde, según ellos, se impulsa el cambio relacional implícito entre paciente y analista. Ellos señalan que en estos momentos paciente y analista se ensamblan finamente a través de la sensación de que el conocimiento de sí mismo está estrechamente conectado con la manera en cómo está siendo conocido por el otro (cf. Correa A., 2008, 2009, 2016). A partir de este planteamiento, digo que el sentimiento que parece experimentarse durante estos “momentos de encuentro” es el de tipo “oceánico”. Es decir, que esta experiencia de conocerse a través del otro se genera a través de un desbordarse en él.

Creo que esta clase de conocimiento que espontáneamente se desarrolla fuera del borde perimetral que define tanto al yo del paciente como al del analista, se constituye como un nuevo centro vivencial desde donde se reorganiza y revitaliza la experiencia relacional

de cada uno de ellos. Pienso que la fuerza que empuja hacia a esta clase de desbordamiento nace, en parte, de la necesidad inconsciente que siente, tanto el paciente como el analista, de revitalizarse al interior de la relación. En este sentido, coincido con la idea, planteada por Winnicott, de que “el paciente llega a la situación analítica buscando la experiencia necesaria para revitalizar el self” (en Mitchell, p. 219). El analista, teniendo en mente este supuesto relacional, “se ofrece a sí mismo para ser utilizado libremente a fin de brindar al paciente las experiencias que le faltan” (en Mitchell, p. 219).

En definitiva, sostengo que los “momentos de encuentro” de los que habla el grupo de Boston (2000) son momentos de “íntima exterioridad”, donde paciente y analista, juntamente, descentrándose de sí, se deslizan ciegamente hacia el encuentro de lo que próximamente parece habitar “entre” ellos. Creo que es en este “entre” donde habita “lo conocido-desconocido”, es decir, aquello del sujeto que, si bien forma parte de la matriz original en que se funda su ser, aparece, durante la situación analítica, insinuándose solo levemente a través de su comportamiento. Pienso que esta levedad con que apenas se expresan algunos elementos de la experiencia del paciente lo lleva a uno, como analista, a pensar que esos elementos nunca han podido constituirse como un centro desde donde la vivencia del yo del paciente pueda, también, ocasionalmente organizarse. En este sentido, la situación analítica, al ofrecerse como un espacio donde esta clase de necesidades puede ser vivenciada y, asimiladas, promueve un movimiento relacional que tiende a alterar el orden con que el yo del paciente habitualmente estructura su experiencia. Este movimiento relacional se desencadena, diría Winnicott (1968), a partir de la tracción regresiva que supuestamente genera la situación analítica, ya que es esta tracción la que facilita la emergencia de la cualidad disociativa que, según yo, parece incorporar la extasiada sublimidad que caracteriza a esta clase de momentos. Durante estos el yo del sujeto, alejándose de su centro organizativo, se esponja, permeabilizándose a recibir la materia de lo otro que desde hace tiempo parece habitar débil y silenciosamente dentro de sí.

Pienso que para que estos “momentos de encuentro” se desarrollen es necesario concebir a la relación analítica desde su dimensión artística, es decir, desde lo creativamente idiosincrático que siempre aparece dentro de la relación analítica. Opino que la sacralidad que se le puede llegar a atribuir a esta clase de momentos solo puede localizarse al interior de esa específica dimensión. Dicho esto, quisiera citar una sesión de jazz que, a mi modo de ver, muestra finamente cómo

la sublimidad oceánica del éxtasis, repentinamente, emerge dentro de la intimidad de una relación, alterándola. Esta sesión corresponde al video musical de "Prism" (1985), tema improvisado por el Trío de jazz que forma Keith Jarrett en el piano, Gary Peacock en el bajo y Jack DeJohnette en la batería⁹. Esta es una pieza musical que se puede dividir en dos partes, una donde los músicos aparecen infructuosamente buscándose entre sí, y otra, donde, ya encontrados, parecen fusionarse en una especie de lento y extraordinario orgasmo musical. Quisiera focalizarme en el paso que se produce entre la primera a la segunda parte del tema. En la primera parte Gary Peacock (músico en el que se enfoca buena parte del video) quien, junto a Jack De Johnette, está a cargo de la sección rítmica del tema, toca concentradamente las notas que le muestra su partitura, mientras atentamente escucha la variaciones melódicas que propone Keith Jarrett. En esta parte da la impresión de que Peacock, mientras momentáneamente se sostiene de su partitura, está esperando dar con el momento indicado para "saltar" y acoplarse a la propuesta de Jarrett. Si se piensa que Jarrett y Peacock representan a la relación analítica, Jarrett representaría a la parte de esta que se encuentra en actitud de asociación libre (recogiendo las diversas citas musicales que espontáneamente llegan a su mente) y Peacock, a la parte que se encuentra racionalmente vinculada al encuadre. Se puede decir que, a lo largo de todas las sesiones que en su conjunto dan forma al tratamiento psicoanalítico, ambas facetas de la relación tienden la mayor parte del tiempo a correr por líneas paralelas, siendo pocos los momentos en que estas realmente se funden. Pienso que cuando ello sucede se produce el momento sublime del éxtasis. Volviendo a la aludida sesión de jazz, se puede plantear que este momento de éxtasis se inicia en el punto en que la primera parte del tema finalmente se quiebra para dar paso a la segunda. Este es el momento en que el ritmo que genera Peacock logra fundirse con la improvisación de Jarrett. En ese momento (alrededor de los seis minutos 50 segundos) Peacock, habiendo, pocos segundos antes, abandonado la partitura (encuadre), levanta repentinamente su cabeza para dejar brevemente su rostro, con los ojos cerrados, gratamente dirigidos a recibir el toque de inspiración que pareciera estar cayendo sobre ellos. A partir de ese punto, los tres músicos, trascendiéndose, se fusionan y entregan a flotar dentro de una corriente

⁹ Este video se encuentra en "Standards VideoArts Music" o, también, en <https://www.youtube.com/watch?v=-M5oa4YuFYs>.

de notas que pareciera jugar con ellos más de lo que ellos parecieran jugar con ella¹⁰.

La fuerza expansiva que genera la emoción de éxtasis deriva, a través de su evocación, en el sentimiento de nostalgia. La formación de este sentimiento es la recompensa que deja el proceso de duelo, mediante el cual el sujeto puede solo quedarse con el recuerdo de lo vivido, ya que se asume que lo que se vivió no se volverá a vivir. A través de la reincidencia de este sentimiento lentamente se forma un espacio de remanso afectivo en el que el sujeto, acopiando los eventos con que articula su historia, se detiene, de tanto en tanto, a flotar. En este sentido, se puede decir que el sentimiento de nostalgia no solo cumple una función historizante, sino también estética dentro de la disposición sensible del sujeto, ya que este es un sentimiento que, creo, le provee de los elementos necesarios para que él pueda captar y gozar de la belleza que, implícitamente, sopla a través de la experiencia de vida.

La conmovedora sensación de nostalgia que, dentro de uno, queda resonando después de haber visto y escuchado el video de "Prism", lo induce a uno a tener que revisitarlo, pero ahora no solo para sentirlo, sino también para examinar e identificar los mecanismos que supuestamente determinan su atractiva ambigüedad. En este sentido, pienso que el éxtasis es un golpe emocional que genera un conocimiento casi puramente sensorial, mientras que el sentimiento de nostalgia es la estela de pensamientos que este golpe deja corriendo tras de sí. Ahora bien, esta estela, por mucho que se la examine, siempre mantendrá intacta parte de la consustancial ambigüedad de esta emoción que inicialmente la originó. En consecuencia, planteo que todo tipo de reflexión que se inicie en torno a esta clase de experiencia siempre será una reflexión opaca e incompleta.

LA MELANCOLÍA TRAS EL DESTELLO DE LO TRÁGICO

A diferencia del éxtasis, donde el sujeto tiende a salirse de sí mismo, en lo trágico el sujeto tiende a replegarse en sí mismo. En el éxtasis el sujeto tiene, al sentir el contacto estrecho con lo otro, la deliciosa sensación de superar momentáneamente los límites de su indivi-

¹⁰ Esta idea está presente en el pensamiento de H. G. Gadamer (1977), quien entiende la experiencia del arte como un juego que trasciende a los mismos jugadores. Es decir, como un juego en que los jugadores, ubicándose en un horizonte más amplio que el de sí mismos, se sienten jugadores por este.

dualidad, mientras que en lo trágico el sujeto siente el implacable espacio de soledad al que irrevocablemente lo circunscribe su individualidad. En este sentido, creo que lo trágico es la terminante negación del encuentro fusionante con el otro.

Quizás fue E. Burke (1757) el primero en destacar la cualidad desgarradora que parece estar presente en esta otra cara de lo sublime. Si bien cuando él habla de lo sublime lo hace a través de la emoción del terror, creo que esta tiene una emocionalidad que posee elementos que también podrían considerarse parte constitutiva de lo trágico, específicamente su relación con el tema de la muerte. A través de su estudio Burke (1757) califica al terror como la fuerza emocional que daría cuenta de la naturaleza superlativa que suele mostrar este tipo de sublimidad. Dice: “todo lo que es de algún modo terrible o se relaciona con objetos terribles... es una fuente de lo sublime: esto es, produce la emoción más fuerte que la mente es capaz de sentir” (en Oyarzún P., 2010, p. 61). El terror es una emoción que surge en el sujeto cuando su instinto de autoconservación aparece manifiestamente comprometido, por tanto, la sensación fundamental desde donde brota lo sublime es, diría Burke (1757), la de la inminencia de la muerte. Ahora bien, esta sensación de inminencia ante la muerte adquiere la cualidad de lo sublime cuando esta se siente únicamente en su inmanencia, es decir, cuando el sujeto tiene la garantía de que su vida no avanzará más allá de la línea que marca la inmediatez de esta. Para Burke (1757), la sacudida del terror tiene, cuando es vivida solo dentro de esta línea (ni más acá ni más allá de esta), más incidencia sobre la vida anímica que la que podría llegar a tener la simple vivencia de placer (en Oyarzún P., 2010). Según él, esta superioridad en su incidencia anímica reside en el mayor alcance expansivo que parece tener el efecto de su sacudida. En este sentido, Burke (1757) plantea que el movimiento que esta genera dentro del sujeto parece llegar a agitar hasta las partes más finas en que descansa el sistema experiencial de este. Si se considera que el analista busca justamente, a través de su trabajo, llegar a tocar específicamente estas partes¹¹, se puede decir entonces

que la sensación que genera la inminencia de la muerte cumple un importante rol mutativo dentro del proceso de cambio que él intenta inducir en la persona del paciente. Ahora bien, ¿cuál es el objeto, aparentemente terrible, que vivencialmente se forma en ese momento en que la muerte muestra su inminencia?

Creo que el concepto de lo trágico representa mejor que el de terror la supuesta objetualidad que emerge en la inmediatez de la muerte, ya que lo trágico es un concepto que “indica el carácter agonístico del pensamiento” (Gentili C. y Garelli G., 2010, p. 16). En este sentido, pienso que lo agónico es un adjetivo que precisa mejor la atribulada vivencia que provoca la cercanía de la muerte. Este carácter agonístico que emerge en la proximidad de la muerte se inicia a través de un destello epifánico que, inequívocamente, ilumina la concluyente realidad de una falta. Esta realidad, que según Lacan (1960) es lo finalmente oculto del inconsciente, es el elemento más profundo que un sujeto puede vivir en su intimidad. En el contexto de la situación analítica este destello aparece en el paciente a través de un desengaño, es decir, en un instante donde la supuesta felicidad, que está detrás de su demanda de ayuda, revela finalmente su carácter de ilusión. En este desengaño reside la estremecedora fuerza estética de lo trágico, fuerza con la que el paciente, sacudiéndose de su ingenuidad, se abre a concebir la muerte como una forma de relacionarse con el mundo, una que le permite relacionarse con este desde una posición que atreve a colocarse un poco más allá de su necesidad de autoconservación.

Lacan (1960), quien desarrolla esta manera de entender el curso del tratamiento psicoanalítico, propone, a través de una revisión del concepto de lo sublime, una concepción alternativa del concepto de sublimación que desarrollara Freud (1905, 1923, 1930). Para Lacan (1960), la relación existente entre el concepto de sublimación y el de sublime “no es... solo un azar ni simplemente homonímica” (p. 369), sino que es una conjugación en donde el concepto de sublimación se instala “como el punto conceptual desde donde se puede iniciar una relación entre psicoanálisis y estética” (Bornhauser, N., 2012, p. 27). Dentro de esta relación Lacan (1960) destaca, entonces, a la sublimación como la función estética que, a través del trabajo en torno de la emoción de lo trágico, cumple el psicoanálisis como tratamiento.

Freud (1905), al relacionar, en su primera tópic, el mecanismo de sublimación con el arte, entiende el arte como un dispositivo que permite desplazar la dirección a la que estaban orientadas originariamente las energías libidinales, es decir, como una actividad que

¹¹ Danckwardt J. *et al.* (2001) destacan la idea de que los Trastornos psíquicos a los cuales está indicado generalmente el psicoanálisis no están determinados por un único conflicto psíquico, sino, más bien, por un conjunto de estos, los cuales, en ocasiones, aumentan su complejidad al fijarse rígidamente en el carácter del paciente, distribuyéndose en peculiaridades de su comportamiento difíciles de reconocer.

hace que la meta, primariamente sexual, sea reemplazada por una socialmente enaltecida. El significado de lo sublime, al vincularse con este concepto de sublimación, queda circunscrito dentro de la esfera de los significados derivables, únicamente, desde lo sexual. En el contexto conceptual de su segunda tónica, Freud (1923) reemplaza esta primaria manera de entender el mecanismo de la sublimación por el de “la desmezcla pulsional”; es decir, por el de la desexualización de la pulsión. Creo que ambas maneras de conceptualizar la sublimación no logran entretenerse armónicamente con la idea de lo sublime. La primera, al aparecer estrechamente comprometida con la esfera de lo sexual no deja espacio para incluir dentro de sí el asunto de la muerte, asunto que, como anteriormente mencionaba, tiene estrecha relación con la emoción de lo sublime, especialmente con el costado trágico de esta. La segunda manera, al entenderse como una desmezcla pulsional, hace que el concepto de sublimación se divorcie del componente originariamente sexual de la pulsión y, por tanto, pierda de vista el ingrediente de placer que forma parte de la sublimidad de lo trágico.

Lacan (1960), por su parte, cuando aborda el concepto de sublimación lo hace desde el tema de la falta. Es decir, plantea que las energías libidinales, a través del proceso de sublimación, no pasan a vincularse a otro objeto, sino, más bien, a un “no objeto”. Según él, es en este específico encuentro donde la libido, aportando su placer, produce la experiencia de goce en el sujeto. A través de este concepto de goce Lacan (1960) propone una categoría vivencial de placer cuya naturaleza se aparta de lo que se entiende comúnmente por placer. Esta específica vivencia que produce la experiencia de goce implica, según Lacan (1960), una disposición que se forma en un punto en el que el dolor y el placer se cruzan. En este sentido, para Lacan (1960), la experiencia de goce equivaldría a la de lo sublime. Ahora bien, si se atiende la definición de lo sublime solo como la disposición cruzada que se forma a partir del punto en que el placer y el dolor se intersectan, se hace imposible distinguir esta experiencia de la experiencia masoquista. Lacan (1962), probablemente teniendo en cuenta este punto, va a concluir que el masoquismo es solo un tipo de goce.

Con el objeto de continuar con la tarea de definir el peculiar rol mutativo que, creo, ejerce la sublimidad de lo trágico dentro del proceso psicoanalítico, planteo que la disposición cruzada en la que se produce la emoción de lo trágico se diferencia de aquella en la que se engendra el placer masoquista, fundamentalmente, por sus efectos. Creo que en el caso del masoquismo el efecto de placer genera en la sensibilidad del sujeto

una adhesividad a la repetición invariable de la escena en la que originalmente este se gestó, mientras que en el caso de lo trágico este genera en el sujeto la necesidad de repetir la vivencia por medio de su variación. En este sentido, digo que el placer de lo trágico deja en el sujeto una vibración cuyo movimiento tiende necesariamente a desplazarse del lugar donde esta se originó, haciendo que la forma con que esta reaparece siempre sea distinta. Pienso que la proximidad con la muerte que provoca lo trágicamente sublime se define a través de esta condición de alterabilidad, condición que, creo, no se observa en el goce masoquista. En otras palabras, digo que el sujeto asaltado por esta clase de sublimidad sabe, en el mismo momento en que se siente placenteramente cogido por esta, que ella no volverá más. Ahora bien, ello se siente así no solo porque es parte de la naturaleza de esta experiencia, sino también porque el sujeto teme que esta se vuelva a presentar idénticamente a como se presentó la primera vez. En este sentido, creo que el ser humano está capacitado para acceder a la sublimidad de lo trágico solo por medio de su fugaz centelleo, es decir, solo momentáneamente.

Pienso que esta inclinación a reproducir invariablemente la escena original, en la que pareciera inmovilizarse la sensibilidad del masoquista, forma parte de la mecánica masoquista que se supone responsable de esa “complaciente autodenigración” que, según Freud (1917), muestra el enfermo de melancolía. En conformidad con el concepto de sublimación que desarrolla Lacan (1960), planteo que esta inmovilidad, en la que pareciera atraparse el melancólico, es consecuencia de su incapacidad para admitir lo in-sublimable que siempre está presente en lo sublimable. Es decir, resulta de su incapacidad para tolerar y valorar ese resto de muerte que siempre se resiste a ser sublimado. La estoica acogida de ese resto, actitud de la que pareciera que el enfermo de melancolía carece, es lo que, pienso, genera la vitalizante sensación de libertad que provoca el momentáneo placer de lo trágico. En este sentido, digo que esta vitalizante sensación de libertad es una intensa pero efímera sensación que se desarrolla solo en ese momento en que el sujeto es capaz de mirar sin miedo a la muerte. En otras palabras, digo que el golpe estético que provoca este tipo de sublimidad se ejecuta en el momento en que el sujeto, en la cima de su experiencia de libertad, se encuentra en el punto en que el pensamiento de muerte se activa a través del contacto con lo agónico.

Esta idea de pensamiento de muerte, presente en la emoción de lo trágico, a primera vista parece no diferenciarse del tipo de pensamiento que se desarrolla

a través de la experiencia del duelo, pero si se la examina detenidamente se puede ver que, entre uno y otro, existen diferencias. G. Agamben (1977), después de revisar el texto *Duelo y melancolía* de Freud (1917), comenta que Freud (1917), al tratar de comprender el proceso etiológico de la melancolía a través de la lógica del duelo, se aparta de un elemento que forma parte de la esencia de la melancolía. Circunscribiendo el desarrollo de su pensamiento argumentativo dentro de esta matriz comprensiva, Freud (1917) resuelve el enigma de la pérdida que, según él, muestra el melancólico, planteando que su pérdida, a diferencia de la que muestra el sujeto en duelo, es una que está vinculada a un objeto que se sustrae de la conciencia. Esta condición, dice Agamben (1977), es la que le permite a Freud (1917) sortear esa dificultad que, según el mismo Freud (1917) cuenta, siente tanto el melancólico como quien trabaja con él, cuando quiere “discernir con precisión lo que se perdió” (p. 243). En este punto, Agamben (1977), desechando el modelo explicativo que Freud (1917) elabora a partir del trabajo de duelo, dice que la melancolía “no es una reacción regresiva ante la pérdida de un objeto..., sino, más bien, una reacción ante su capacidad fantasmática para hacer aparecer como perdido un objeto inaprensible” (p. 45). En este sentido, Agamben (1977) dice que el melancólico siente como perdido un objeto que, no pudiendo nunca en la realidad poseerse, jamás ha poseído. Comprometido con esta visión, Agamben (1977) plantea que la melancolía puede explicarse mejor a través de la concepción que los padres de la Iglesia antiguamente desarrollaron acerca de la acidia¹². Para ellos la acidia es un estado de retracción anímica donde la idea de la muerte está permanentemente consciente no para eclipsar el deseo del sujeto, “sino más bien, el devenir inalcanzable de su objeto” (en Arancibia J. P., 2016, p. 418). De acuerdo con Agamben (1977), planteo, entonces que lo que hace el momento trágico en el contexto del proceso psicoanalítico es señalarle al paciente, a través de su destellante aparición, la inapelabilidad de esta clase de devenir. Este destello se encenderá catárticamente dentro del sujeto, siempre y cuando este, al mismo tiempo, reconozca la inexistencia y, por tanto, la in-alcanzabilidad de ese objeto supuestamente añorado que él creía perdido. Utilizando una expresión de Lyotard (1988), digo que esta catarsis parece producir en el sujeto una vibración “ontológicamente melancólica” (p. 120), es

decir, una cuyo movimiento alcanza a tocar ese vacío que constituye, como diría Lacan (1960), “lo real último de su organización psíquica” (p. 126).

Pienso que cuando la irradiación de la experiencia trágica es catártica, es decir, cuando hace que el individuo sienta una sensación de cura en medio de la intimidad de su desgarramiento, esta tiende a evolucionar hacia un estado de serenidad depresiva, en la que el sujeto desarrolla, como diría Bataille (1943), “la capacidad para gozar melancólicamente de las cosas” (p. 142). Planteo que es en este punto cuando la melancolía pasa de un sentimiento patológico a ser uno estético. Ahora bien: ¿qué se entendería aquí por sentimiento estético? De acuerdo con Agamben (1977) se puede decir que cuando el sentimiento de melancolía pasa del estado de la enfermedad al estado de la belleza, deja de ser una condición anímicamente despotenciadora para ser una de potenciación anímica. Esta situación intenta dar cuenta de la extraña pero intrínseca relación que, a lo largo de la historia, se ha descrito entre la melancolía y la creatividad (Arancibia J. P., 2016). Meditando por sobre este mismo eje comprensivo, M. Heidegger (1929-1930) declara terminantemente que, si bien “puede haber melancolía sin creación... no puede haber pensamiento sin melancolía”. En este sentido, la melancolía, diría Heidegger (1930), “tiene que ver con la forma misma del pensamiento” (en Arancibia, 2016, p. 448), es decir, con lo que él llama “pensamientos-dolencia”, las unidades básicas que, según él, interactuando entre sí, le dan forma definitiva al pensamiento meditativo (en Arancibia J. P., p. 373). Si esta noción de pensamiento meditativo se adopta dentro del marco de la práctica psicoanalítica, se podría decir, entonces, que el tipo de pensamiento que emerge a través del uso metodológico: asociación libre-atención flotante, es la de “ensoñación meditativa”. Ahora bien, como planteo en un artículo anterior, creo que esta clase de ensoñación variaría infinitamente, en cuanto a su forma, contenido y curso, dependiendo del afecto en el que implícitamente esta se sostenga (Correa A., 2016). Por tanto, diría que la melancolía es el afecto que, a través del concurso de esta dupla metodológica, induce a que la ensoñación psicoanalítica adquiera esta cualidad meditativa de la que habla Heidegger (1930).

Desde la perspectiva de la sublimación que desarrolla Lacan (1960), digo que esta “ensoñación melancólica”, que fluye entremedio de estos “pensamientos-dolencia”, funciona como una especie de rodeo que el sujeto traza en torno a ese in-sublimable resto de muerte que siempre aparece insinuándose en la experiencia de vida. En este sentido, la creación es, como diría Lacan (1960), *ex nihilo*, es decir, surge a partir del

¹² Acidia es un término con el que en el periodo medieval los padres de la iglesia nominaban a ese estado afectivo en que se mezcla la pereza con la tristeza y la angustia.

contacto violento con la nada, el fundamento último al que remite la presencia de ese resto de muerte. Asumido esto, digo entonces que el pensar meditativo solo puede trabajar en la proximidad de la distancia, en la proximidad de algo indeterminado que nunca se puede llegar a saber precisamente qué es. Es en esta proximidad donde el pensamiento se torna doliente, donde la aptitud de exploración que promueve este depende de la capacidad que tiene el sujeto para mantenerse serenamente a la espera de algo que nunca llegará. A diferencia de la estética de la nostalgia, que crea a partir del recuerdo de algo que se tuvo y que ya no se tendrá, la estética de la melancolía crea a partir de la espera de algo que nunca se ha tenido y que nunca se tendrá. En este sentido el pensamiento estéticamente nostálgico está dirigido hacia atrás, mientras que el del melancólico está siempre dirigido hacia delante, y es justamente esta dirección la que lo coloca, a este, inevitablemente en contacto con la muerte. En consecuencia, se puede decir que la melancolía, desde el punto de vista estético, es un sentimiento que capacita al sujeto para su encuentro con la muerte, haciendo posible que este devenga en un ser realmente mortal “no porque su vida terrena termine sino porque”, a través de éste, “es capaz de la muerte como muerte” (Heidegger, 1990, p. 155).

Quisiera ahora referirme a una sesión de *jazz* cuya sonoridad y cadencia pienso que describe fielmente esta “ensoñación melancólica” que parece vaporosamente fluir a partir de esa fructífera relación que se produce entre la emoción de lo trágico y el sentimiento de melancolía. Este tema, cuya autoría parece compartirse entre Miles Davis y Bill Evans (cf. Kahn A. 2000), se llama *Blue in Green*. Es un tema que aparece en el mítico álbum *Kind of Blue* que Davis y Evans, junto a otros gigantes del *jazz*, graban en el año 1959. La sesión parte con el piano minimalista e intimista de Evans, quien, a través de la languidez de sus notas, confecciona un fondo sobre el que, primero Davis, con un tono de trompeta asordado y sutilmente desgarrador, dibuja la majestuosidad de su sombra, y sobre el que Coltrane, después, atemperando el tono de Davis, proyecta a través de su saxo una agridulce placidez. De ahí en adelante Evans y Davis, sucesivamente, retoman su breve improvisación sobre el tema. Si se tiene en consideración esta estructura, se puede decir que *Blue in Green*, es una composición que se organiza entre dos polos de sensibilidad melancólica, entre la de Evans, quien encarna la tristeza en la melancolía, y la de Davis, quien personifica la rabia desfalleciente que esporádica e infructuosamente interrumpe la reposada resignación a la que empuja la tristeza de esta. El ánimo musical

de Coltrane se sitúa entremedio de estos dos polos. El resto de los músicos (Paul Chambers en el contrabajo y Jimmy Cobb; en la batería), ayudan a que la atmósfera melancólica en que se envuelve este tema se mantenga flotando hasta el momento en que este finaliza. En este contexto, las dos escobillas de Cobb, suavemente raspando la caja de la batería, generan la sensación de una lluvia nocturna que de fondo cae sobre el pavimento que Evans, Davis y Coltrane tenuemente iluminan con el colorido de sus respectivos solos. Chambers, por su parte, con el sonido austero y susurrante de su bajo, le añade profundidad a la pesadez de la lluvia que monótonamente deja caer el escobilleo de Cobb.

Ted Gioia (2013)¹³ dice que *Blue in Green* más que una canción “es una meditación” (p. 69). Si se tiene en cuenta el título del tema se podría decir que esta “meditación” se desarrolla sobre una franja cromática que surge a partir del cruce que se produce entre el verde y el azul, fundamentalmente entre el verde opaco que crea el piano de Evans y el azul sombrío que consigue la trompeta de Davis. Ambos colores pertenecen a la categoría de los colores fríos o, en términos del *jazz*, a la categoría cromática de lo *cool*¹⁴, es decir, son colores que inducen y nacen de un estado contenidamente introspectivo. Dentro de este estado, pienso que el verde aporta serenidad y el azul desolación, por tanto, juntos provocan que este estado *cool* sea uno de serena desolación. Pienso que en el marco del tratamiento analítico hay pasajes en que analista y paciente parecieran alcanzar juntos este estado, imaginándose al analista ubicado en la emocionalidad de Evans y al paciente en la de Davis. En este sentido, creo que el ingrediente de serenidad es el que permite que la desolación sea un sentimiento estético, es decir, el que le permite a esta funcionar como una meditación catártica. A través de un examen etimológico, Heidegger (1959) plantea que la palabra serenidad presenta un significado que corre en dos direcciones, ya que significa tanto “dejar ir” como “ser soltado”¹⁵. Opino que es en esta sensación de

¹³ Ted Gioia (1957-), además de ser músico, compositor, crítico, historiador, profesor y productor de *jazz*, es autor de varios libros que hablan acerca de este tema.

¹⁴ *Cool* es una corriente estilística de *jazz* que nace en los años cincuenta del siglo XX, donde preponderan los tonos emocionalmente contenidos y planos.

¹⁵ Heidegger (1959) sostiene que “el estar dejado es el primer momento de la serenidad” (p. 57). Afirma que esta condición bidireccional del significado de serenidad se la puede encontrar tanto en su versión inglesa (*Release*), como en la versión alemana (*Gelassenheit*) que también existe acerca de esta.

“ser soltado” que se siente junto a la de “dejar ir” donde radica el efecto liberador, placenteramente catártico, que pareciera, por momentos, irrumpir en medio del trágico sentimiento de desolación por el que calmamente se desliza la ensoñación melancólica. En este sentido, diría que este efecto catártico que genera esta clase de ensoñación es el que hace que la melancolía de *Blue in Green* se escuche placenteramente, como si esta también pudiese tratarse de un relato amoroso donde una pareja, antes de separarse definitivamente, se funde armónicamente. Dentro de este imaginario, diría entonces que las agudas notas que salen de la trompeta de Davis pasarían a representar, más que los jadeos de un estado de desolación, los jadeos de una ardiente cópula con la que, lentamente, esta pareja se despiden. Esta doble cara que tiene el significado de la palabra *blue* dentro del mundo del *jazz*, es decir, melancolía o lascivia (cf. Kahn, A., 2000), hace que también este concepto se acerque a esta clase de sublimidad que, pienso, produce la emoción de lo trágico.

COMENTARIOS FINALES

Tanto la emoción de éxtasis como la de lo trágico son los dos tipos de sublimidad paroxística con las que espontáneamente el sujeto parece apuntalar el desarrollo de su sensibilidad estética, una lo hace desde la experiencia del encuentro y la otra desde la del desencuentro. La sensibilidad estética se mueve entre dos sentimientos; uno nostálgico y otro melancólico. A través de estos dos sentimientos esta sensibilidad parece adoptar dos tipos de percepción: una lúdica y otra ética. La percepción ética hace que el individuo luche, irrenunciablemente, por hallar el verdadero sentido de su existencia, mientras que la lúdica hace que este, renunciando a esta búsqueda, juegue con los posibles significados en los que pareciera contradecirse su existencia. Si bien en ambos tipos de percepción la alegría y la tristeza se presentan juntas, en la primera el peso afectivo se carga hacia el costado de la tristeza, haciendo que el sentimiento estético sea más pesado, mientras que la segunda lo hace hacia el costado de la alegría, haciendo que este sea más liviano. En este sentido, creo que la percepción ética tiende a coincidir con el sentimiento de melancolía mientras que la lúdica lo hace con el de nostalgia. Esta condición, a su vez, hace que los conflictos emocionales que pudiesen presentarse a través de estas dos clases de sentimientos se vivan distintamente.

Creo que el psicoanalista al trabajar con temáticas que parecieran ser fundamentales en la vida de un individuo, por ejemplo, temas que tienen que ver con

la identidad o con la intimidad relacional de este, ineludiblemente induce a que el paciente intente resolverse éticamente a sí mismo. Ahora bien: pienso que, dada la irremediable situación de irresolubilidad a la que creo, en algún momento de la tarea, los conflictos llegan, el psicoanalista debiese ayudar al paciente a que este, también, como posiblemente diría Winnicott (1971), pueda plantearse lúdicamente ante estos. Dentro de esta perspectiva los conflictos, perdiendo su tensión ética, pasan, como dice Barthes (1974), de ser posiciones en disputa a ser únicamente “diferencias entre partidas de juego” (p. 23). Creo que a través de estas “partidas de juego” el paciente podrá continuar elaborando creativamente sus conflictos sin la presión de tener que, en algún momento, llegar a resolverlos.

En definitiva, pienso que ambas perspectivas, la ética y la lúdica, alternándose, pueden convivir a lo largo de todo el tratamiento. La primera intervendrá dentro de la segunda para densificar las posiciones en competencia y la segunda lo hará dentro de la primera para, por el contrario, diluir su densidad. Suscrito dentro de este marco comprensivo, planteo, entonces, que la salud mental no llega cuando desaparece el dolor sino cuando aparece la capacidad para tolerarlo y valorarlo a través de la perspectiva lúdica, es decir, cuando aparece la capacidad para tolerar, mediante esta perspectiva, la definitiva falta de resolución de los conflictos. Ahora bien, esta capacidad es una capacidad perecedera, ya que creo que el ser humano, por su constitutiva condición ética, está condenado a perderla continuamente. En este sentido, creo que una actitud puramente lúdica es, en el tiempo, insostenible, ya que el sinsentido que se asume a través de esta pasa, después de un tiempo, de ser aliviante a ser angustiante, empujando al sujeto a buscar alivio en el supuesto sentido que se cree hallable desde la posición ética. Creo que, a partir de esta circularidad, que se genera y mantiene incesantemente entre estas dos perspectivas, emerge la clase de reflexividad propia de la sensibilidad estética, reflexividad cuyo ejercicio, al ocuparse más de la forma que del contenido de los conflictos emocionales, logra estilizar más que resolver la contrariedad que opera al interior de estos. A través de esta estilización de la forma con que se presentan los conflictos la reflexión estética le brinda al sujeto una manera que debilita, en él, su necesidad de tener que desatenderlos. Dicho esto, planteo que mediante esta clase de sensibilidad reflexiva el psicoanálisis, entendiéndolo como un tratamiento que busca generar un cambio estructural en la persona del paciente, tiene una opción, pero si carece de ella, este está, en lo referente a este objetivo, destinado a fracasar.

REFERENCIAS

1. Agamben G (1977). "Estâncias. A palavra e o fantasma na cultura ocidental". Ed. UFMG, Belo Horizonte
2. Arancibia JP (2016). "Tragedia y Melancolía; Idea de lo trágico en la filosofía contemporánea", Ed. La cebra, Santiago
3. Barthes R (1974). "El placer del texto y lección inaugural", Ed. Siglo XXI, Madrid
4. Bataille G (1943). "La experiencia interior. Suma Ateológica I, Ed. El cuenco de plata, Buenos Aires
5. Bornhauser N, Ochoa D (2012). "El quiasma de la sublimación: aproximaciones interdisciplinarias", *Estudios Filológicos*, 49: 25-38
6. Burke E (1757). "Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y lo bello", Ed. Tecnos, Madrid
7. Correa A (2008). "El jazz: Un modelo para examinar la práctica analítica", en *Gaceta de Psiquiatría Universitaria*, Vol. 4, N° 4, pp. 430-439
8. — (2009). "Psicoanalizar: ¿movidas de ajedrez o notas de jazz?", en *Revista Chilena de Psicoanálisis*, Vol. 26, N° 2, pp. 183-195
9. — (2015). "El papel de lo indicario dentro del método de la atención flotante", en *Gaceta de Psiquiatría Universitaria*, Vol. 11, N° 1, pp. 48-60
10. — (2016). "Abordar al otro desde un proceso asociativo analíticamente aletargado", en *Gaceta de Psiquiatría Universitaria*, Vol. 12, N° 1, pp. 77-88
11. Correa A, Muñoz A, Balbontín C, (2016). "La 'nota' azul en la sesión analítica", en *Gaceta de Psiquiatría Universitaria*, Vol. 12, N° 3, pp. 290-302
12. Danckwardt J, Ekkehard G (2001). "La indicación de psicoterapia analítica de alta frecuencia en los contratos del servicio de salud un manual", en *Revista Chilena de Psicoanálisis*, 2001, Vol. 18, n° 1 (63-79)
13. Eldson P (2013). "Re-imagining improvisation: Listening, discourse and aesthetics", en *Keith Jarrett's The Köln Concert*, Ed. OUP, USA
14. Freud S (1905). "Tres ensayos de teoría sexual", en *Obras completas Vol. VII*, Ed. Amorrortu, Buenos Aires
15. — (1917). "Duelo y melancolía", en *Obras completas Vol. XIV*, Ed. Amorrortu, Buenos Aires
16. — (1923). "El yo y el ello", en *Obras completas Vol. XIX*, Ed. Amorrortu, Buenos Aires
17. — (1927). "El porvenir de una ilusión", en *Obras completas Vol. XXI*, Ed. Amorrortu, Buenos Aires
18. — (1930). "El malestar en la cultura", en *Obras completas Vol. XXI*, Ed. Amorrortu, Buenos Aires
19. Gadamer HG (1977). "La actualidad de lo bello", Ed. Paidós, Barcelona
20. Gentili C, Garelli G (2010). "Lo trágico", Ed. Machado libros, Madrid
21. Gioia T (2013). "El canon del jazz", Ed. Turner, Barcelona
22. Heidegger M (1930). "Los conceptos fundamentales de la metafísica", Ed. Paidós, Buenos Aires
23. — (1959). "Serenidad", Ed. del Serbal, Madrid
24. — (1990). "Conferencias y artículos", Ed. Del Serbal, Madrid
25. Kahn A (2000). "Miles Davis y Kind of Blue, la creación de una obra maestra", Ed. Alba, Barcelona
26. Klein M (1946). "Notas sobre algunos mecanismos esquizoides", en *Obras completas Vol. 3*, Ed. Paidós, Buenos Aires
27. Lacan J (1960). "La ética del psicoanálisis", en *Lacan el seminario Vol. 7*, Ed. Paidós, Buenos Aires
28. — (1962). "La Angustia", en *Lacan el seminario Vol. 10*, en Paidós, Buenos Aires
29. Leibniz G (1714) "La monadología". Ed. Electrónica Escuela de Filosofía Universidad ARCIS, Santiago de Chile
30. Lersch P (1938). "La estructura de la personalidad", Ed. Scientia, Barcelona
31. Lyotard JF (1988). "Lo inhumano, charlas sobre el tiempo", Ed. Manantial, Buenos Aires
32. Marcos JE (2010). "Lo sublime en la estética de Jean Francois Lyotard", Tesis de licenciatura en filosofía perteneciente a la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires
33. Menke C (2011). "Estética y Negatividad", Ed. Fondo de cultura económica, Buenos Aires
34. Mitchell S (1995). "Más allá de Freud", Ed. Herder, Barcelona
35. Muñoz A (2015). "Estética del encuentro: una aproximación al paisaje", en *Gaceta de Psiquiatría Universitaria Vol. 11*, N° 3, pp. 238-247
36. Oyarzún P (2010). "Razón del éxtasis, estudios de lo sublime de Pseudo-Longino a Hegel", Ed. Universitaria, Santiago
37. Rolland R (1929). "La vida de Ramakrishna", Ed. Kier, Argentina
38. — (1930). "La vida de Vivekananda", Ed. Kier, Argentina
39. Stern D, Sander L, Nahum J, Harrison A, Lyons-Ruth K, Morgan A, Bruschiweiler-Stern N, Tronick, E: (2000). "Mecanismos no interpretativos en la terapia psicoanalítica", en *Libro anual de Psicoanálisis*, 2000, XIV, p. 207-225
40. Winnicott D (1968). "El concepto de regresión clínica comparado con el de organización defensiva", en "Exploraciones psicoanalíticas I", Ed. Paidós, Buenos Aires
41. — (1971) "Realidad y juego", Ed. Gedisa, Barcelona