

ENSAYO

LA IDEA DE “LO TRÁGICO” A PARTIR DE LA LUPA DE ARISTÓTELES

(Rev GPU 2017; 13; 3: 253-263)

Andrés Correa¹

*Al principio, solo existía el vacío; los griegos lo llamaron caos
¿qué es el caos? ... un vacío tan impresionante como una inmensa boca siempre
abierta en la que todo queda engullido en una misma noche indiferenciada.*

JEAN-PIERRE VERNANT

*Goya miró al enano comiendo un muslo de faisán...
y no pintó la realidad –un enano comiendo un muslo de faisán–
sino su mente; un Dios cruel e insaciable devorando a su hijo.*

THOMAS HARRIS

En este artículo abordo la experiencia afectiva de “lo trágico” como una propiedad existencial que es inherente a la condición humana. Entendido así, sostengo, entonces, que esta es una experiencia que tenderá naturalmente a manifestarse, al menos indirectamente, dentro del contexto interactivo de una relación psicoanalítica. A partir de la definición del concepto de “*katharsis*” que Aristóteles desarrolla, planteo que es el afecto de temor que está presente en el sentimiento compasivo que despierta lo trágico, el afecto fundamental con el cual el psicoanalista tendrá que trabajar para poder abordar terapéuticamente esta clase de experiencia. A través del valiente reconocimiento de “lo terrible”, contenido de lo que supuestamente nos protege este afecto, planteo que paciente y analista podrán juntos hacer un trabajo estéticamente “rememorativo” (Heidegger, 1943) acerca de la propiedad existencial con que se define la vivencia de lo trágico. Con el propósito de respaldar gráficamente el desarrollo teórico de este artículo, presento una reseña de la cinta “*Manchester-by-the-Sea*” (Lonergan, 2016) cuyas imágenes, desglosadamente, intercalo entremedio de las reflexiones con que se articula la exposición conceptual de este trabajo.

¹ Psicoanalista (Apsan), Jacorreameo@gmail.com

INTRODUCCIÓN

Carlo Gentili (2010) plantea que el concepto de tragedia, dentro de la historia de occidente, se ha tenido a comprenderlo de dos maneras: como un género literario, en la antigüedad y como una idea filosófica, en la modernidad². Para diferenciar ambas maneras, entonces, se habla, según cuenta el mismo Gentili (2010), de "la tragedia" para describir una particular estructura narrativa, y de "lo trágico" para aludir a una idea con la que se intenta describir una condición existencial propia del ser humano. A pesar de esta diferencia conceptual, creo que el pensamiento filosófico, en el que se eslabonan las incontables cadenas de reflexiones con las que se intenta dar sentido a la idea de lo trágico, se encuentra preliminarmente presente en el pensamiento que, en la antigüedad, se desarrolla a partir del estudio de la tragedia griega. El mérito de este pensamiento inaugural recae en la figura de Aristóteles, quien, a través de su famoso tratado de la "Poética"³, elabora un prolijo análisis técnico acerca de lo que, según él, idealmente debiese incluir la estructura narrativa de una tragedia. Si bien es cierto que el objetivo de este tratado era fundamentalmente técnico, pienso que este no debe entenderse simplemente como un manual de apoyo al que un escritor puede recurrir cuando desea construir una tragedia, sino como un texto fundacional desde el cual se parte construyendo la concepción estética que parece girar en torno de la emocionalidad de "lo trágico". Para Aristóteles (2004) el significado central de esta concepción se aloja dentro de lo que él denomina *katharsis*, ese estado emocionalmente conciliador que, según él, debiese finalmente provocar la composición trágica mediante su ordenada secuencia de elementos narrativos. De acuerdo con Oyarzún (2000), sostengo que la *katharsis* aristotélica funciona a través de una escisión. Es decir, es un estado emocional pensado para la persona del espectador pero no para la del héroe de la tragedia, quien debe sucumbir trágicamente para satisfacer la demanda sacrificial que el espectador requiere para poder experimentar la *katharsis* (Oyarzún, 2000).

² Hay que precisar que se trata de la modernidad romántica, ya que el periodo de la modernidad se divide en uno racional que se inicia en el siglo XVII con pensadores, tales como Descartes, Spinoza y Bacon, y en uno romántico que se inicia a fines del siglo XVIII con pensadores tales como Schiller, Hegel, Hölderlin, etc.

³ De este tratado solo se conoce un fragmento de este, ya que el segundo de los dos libros que aparentemente lo integraban se perdió (cf. Introducción de la "Poética" de Aristóteles, pp. 13 -14, Ed. Gredos, Madrid).

De este modo, es en el héroe de la tragedia donde realmente se experimenta la irreconcilable emocionalidad que describe la idea de lo trágico que los pensadores de la modernidad romántica empezaron a conceptualizar. Planteo que este efecto dividido, por un lado el concilio emocional del espectador y, por otro la irresoluble contrariedad afectiva a la que queda sujeto el héroe, son dos caras de un mismo ser que, en el análisis aristotélico de la tragedia griega, se representan separadamente a través de estos dos personajes. Esta escisión vivencial que provoca el efecto de la tragedia literaria nace en ese momento cumbre en el que el nudo del argumento trágico, finalizando, se ensambla bellamente con el inicio del desenlace narrativo de este. Es decir, en ese momento fatal en que el héroe de la tragedia pasa irreparablemente de un estado de bienestar a uno de desolación.

A través de este trabajo intento analizar el significado de "lo trágico" como una postura de vida que solo puede encontrar algo de sosiego dentro de la condición existencialmente estética que una persona común y corriente, como suele ser el protagonista de una tragedia griega, puede construir a través de la mano que le tiende otro. En este sentido, planteo que más allá del ficticio contexto de la tragedia, lo trágico no debe entenderse como una vivencia que cae exclusivamente en la persona que directamente lo padece, sino que como una que, al momento de caer entremedio de esta y de otra que atestigua dicho padecer, inmediatamente se confina dentro de la experiencia de la primera. Pienso que esta rápida escisión interactiva se debe a la actitud de huida que el testigo adopta a través del temor que le despierta lo trágico. Apoyándome en el concepto de "reconocimiento" que Aristóteles (2004) utiliza para describir ese cambio de fortuna que sorpresivamente sufre el héroe de la tragedia, planteo que la emocionalidad de lo trágico es una que nace de un repentino reconocimiento de la ambivalente condición afectiva que el ser humano tiene al relacionarse con un otro. Finalmente, con el objeto de abordar, desde una posición terapéutica, estos momentos de repentino reconocimiento trágico, haré transitar el significado de "reconocimiento" por medio del de "rememoración" que conceptualiza Heidegger (1943).

Pienso que este marco conceptual fija, acá, las coordenadas con las que se marca la vía de comprensibilidad por la que intentaré llevar el curso reflexivo de este trabajo. Antes de aventurarme por esta vía, presentaré una breve reseña de la película "Manchester-by-the-Sea" (Kenneth Lonergan, 2016)⁴ con el ob-

⁴ El *Tráiler* de la película se puede encontrar en <https://www.youtube.com/watch?v=JgiPojpaOjU>

jeto de formar con esta un sistema de imágenes que, a modo de señalética, de tanto en tanto, usará a lo largo de este artículo para darle un respaldo imaginario a su contenido conceptual. Este respaldo se centrará principalmente en la figura del protagonista, figura a través de la cual no solo intento ilustrar la idea de “lo trágico”, sino también analizar cómo lo irresoluble que implica supuestamente el significado emocional de esta idea se puede abordar dentro del contexto emocional de una relación psicoanalítica.

EL ACTO SUPUESTAMENTE IRREPARABLE

La cinta “Manchester-by-the-Sea” (Lonergan, 2016) parte presentando la vida de Lee (Casey Affleck), un sujeto trabajador, de clase media que, ubicándose aproximadamente en los cuarenta de su vida, lleva una vida rutinaria, amarga y plana. Al poco andar de la película la trama sufre un pequeño giro cuando Lee recibe el llamado de un conocido que le informa que su hermano mayor Joe (Kyle Chandler) está próximo a morir. Esta información obliga a Lee, quien se encuentra viviendo en Boston, a tener que regresar a su pueblo natal (*Manchester-by-the-Sea*), no solo para tener que abordar los asuntos que tienen relación con la inminente muerte de su hermano (la congoja de ello, los arreglos para el funeral, etc.), sino también para tener que, indirectamente, asumir recuerdos que este lugar dolorosamente le despiertan. Desde este momento hacia delante la película se desarrolla de una manera tal, en que el presente y el pasado aparecen, a través de la experiencia de Lee, alternándose sucesivamente. Ello genera la sensación de que, una vez que llega a su pueblo natal, Lee comienza a vivir dentro de un presente mezclado con imágenes de un pasado medianamente lejano que lentamente empieza a atravesar por su memoria. Si la memoria se pudiese visualizar topográficamente, se podría decir que, a través de la película, los recuerdos de Lee se deslizan paulatinamente desde la periferia hacia el centro de esta. Pienso que esta manera de presentar el relato evocativo con que se acompaña la experiencia de Lee hace que dentro del espectador se vaya formando la inquietante sensación de un enigma, sensación que le permite a este mantenerse atento, a pesar del ritmo flemático y monótono que la cinta adopta durante este lapso en que él aparece reencontrándose con su pueblo. El recuerdo central, cuya supuesta existencia se empieza vaporosamente a sugerir durante esta parte de la película, se destapa, finalmente, en la segunda mitad de esta. Este recuerdo se abre trayendo consigo una imagen aterradora, imagen de la cual surge el significado con el cual se puede empezar a descifrar el

enigma que, tras de sí, guarda el comportamiento emocional de Lee. Esta imagen revela la vivencia de un fatídico incendio en que los hijos de Lee mueren, producto de un descuido de él, completamente calcinados.

LA TRAGEDIA DE LEE, SEGÚN ARISTÓTELES

Conforme con la idea de que la belleza de “lo trágico” se juega casi fundamentalmente en ese acto central en la que, según Aristóteles (2004), se anuda todo el hilo narrativo de la tragedia, propongo dividir en dos grupos la constelación de elementos técnicos que él identifica y utiliza para describir la estructura poética de este género narrativo. Por un lado, pienso que estaría uno que agrupa a aquellos elementos que están destinados a cumplir una función que, girando en torno a este acto, preparan cuidadosamente su arribo, y por otro, uno que comprende aquellos que son centrales en el desarrollo mismo de este. Sostengo que dentro del curso dramático que sigue esta cinta se encuentran elementos de ambos grupos. En relación con el primer grupo, se encuentra, por ejemplo: el perfil común y corriente del héroe trágico, la verosimilitud del acto central determinada a través de la atmósfera con que se envuelve el argumento previo de la cinta, el típico suceso trágico-filial, expresado acá en forma de “filicidio inconsciente”; y el éxodo del héroe, que la película, al comienzo, exhibe cuando muestra a Lee viviendo lejos del lugar de la tragedia. Con respecto al segundo grupo, diría que en esta obra los dos recursos que, según Aristóteles (2004), necesariamente deben interactuar entre sí para hacer emerger el “padecimiento” –la central emocionalidad de la tragedia– aparecen simultáneamente. Me refiero a la peripecia: “el cambio de la acciones en sentido contrario” (p. 58) y el reconocimiento: “el cambio de la ignorancia al conocimiento” (p. 59). Es en esta simultaneidad recursiva donde Aristóteles sitúa el momento más bello de la tragedia, es decir, momento en que, en el estado contemplativo del espectador, se detona el desarrollo emocional de la *katharsis*. Pienso que esta específica simultaneidad recursiva se manifiesta, en el caso de esta película, cuando Lee recuerda en detalle el desarrollo del suceso trágico. A través de este recuerdo el espectador es testigo de lo siguiente: Al final de una noche, después de que un grupo de amigos con los que él había estado largo rato bebiendo y riendo se fueran de su casa producto del llamado de atención que, irritada hizo a él y a ellos su mujer. Lee, notoriamente alcoholizado, sale a la calle a comprar cigarros habiendo previamente llenado de leña la chimenea que se hallaba en el *living* de la casa. A su regreso se encuentra, sorpresivamente,

con su casa en llamas. Pienso que es, en esta última parte de su recuerdo, cuando la peripecia y el reconocimiento convergen en un mismo acto, ese instante en que él, en medio de la fría noche, se queda atónitamente percibiendo su casa entremedio de las llamas. En este acto, el espectador puede apreciar, a través de la expresión facial de él, el pavoroso reconocimiento que experimenta al ligar este hecho con su reciente e irresponsable accionar como padre de familia. Es el recuerdo de este determinado suceso el que finalmente permite explicar la apatía melancólica que, desde el comienzo de la cinta, exhibe el comportamiento emocional de Lee, el específico padecimiento por el cual cursa, fundamentalmente, el desarrollo estético de esta película.

La belleza que se produce a través del estado emocional de la *katharsis* surge como consecuencia de la específica peripecia emocional que instantáneamente nace a través del acto de reconocimiento. Es en esta específica peripecia –movimiento en que la vida emocional de Lee cambia bruscamente de sentido– donde convergen las dos emociones en las que se centra la experiencia de belleza que Aristóteles ubica en la persona del espectador, es decir, la compasión y el temor. Para él estas dos emociones conforman el núcleo emocional que el desarrollo de la tragedia intenta activar en el espectador. Si se tiene en cuenta que para él la tragedia es el género estético por excelencia, se puede decir, entonces, que este es el núcleo afectivo desde donde se alimenta el corazón de su concepción estética. Sin este núcleo el paso trágico que, en el héroe, se produce de la dicha al infortunio, pierde la fuerza estética con que la tragedia, a través de este, busca provocar emocionalmente al espectador. Ahora bien, volviendo al asunto de la simultaneidad entre el reconocimiento y la peripecia, en lo que sigue quisiera ahora analizar esta simultaneidad, exclusivamente desde el vértice del reconocimiento que, durante la obra, experimenta el héroe de la tragedia.

EL RECONOCIMIENTO DE LO TRÁGICO

Como ya fue señalado anteriormente, el reconocimiento, para Aristóteles (2004), es un proceso intelectual que se produce a través del paso que va “de la ignorancia al conocimiento” (p. 59). Pienso que esta clase de intelección es una que, dentro del contexto de la tragedia, provee un tipo de conocimiento específico, uno que podría definirse como “trágico”, el conocimiento posiblemente más profundo que un ser humano puede llegar a tener acerca de su existencia. En la vida del protagonista de esta película lo trágico

de este conocimiento nace a partir del enceguedor reconocimiento de una siniestra dimensión de su ser que, repentinamente, como un rayo, atraviesa nítidamente por su conciencia. Desde el momento en que Lee confirma la muerte de sus hijos, quienes perecieron enteramente devorados por un fuego que involuntariamente ocasionó él, no puede evitar reconocer esta brutal dimensión dentro de sí, perdiendo irreversiblemente todo cimiento desde donde poder hacer que su vida futura se sostenga con sentido. Como espectador, pienso que esta desafortunada situación aterroriza al mismo tiempo que conmueve, porque despierta en la memoria de uno la evidente e irremediable vulnerabilidad sobre la que nuestra existencia humana se funda. El reconocimiento de esta específica dimensión que parece estar presente dentro de lo humano podrá devenir en un conocimiento estéticamente trágico, siempre y cuando este reconocimiento pueda entrar en “estado de resonancia”⁵, estado en que se sostiene y surge la fina vivencia placentera que parece producir este conocimiento. Desde la perspectiva aristotélica, se puede decir que este estado de resonancia se logra con mayor facilidad cuando el reconocimiento de esta dimensión se presenta en la persona de manera indirecta, es decir, cuando la persona se encuentra ubicada en el lugar del espectador. Por tanto, la posibilidad de que un reconocimiento como este se oriente hacia la vivencia de lo estético disminuye considerablemente si la vida de la persona se encuentra con esta dimensión de una manera directa, sin mediación. En este caso, lo que probablemente sucedería es que el súbito reconocimiento tienda más bien a ir hacia la experiencia obliterante del trauma que hacia la de la resonancia catártica. Es esta condición situacional la que provoca, desde el modelo aristotélico, la insalvable escisión que se produce entre la vivencia de reconocimiento que experimenta, por un lado, el espectador y, por otro, el héroe de la tragedia, haciendo que este último quede irremediablemente sometido a tener que cumplir, dentro del espectador, una función de “chivo expiatorio” (Oyarzún, 2000).

Pienso que esta escisión vivencial se sostiene sobre la base de un temor que la escena trágica despierta en la persona del espectador, activando en él, incons-

⁵ Este concepto se toma de François Fedier (2006), quien señala que el término “*pathos*” de Aristóteles, remite en primer lugar a la pasión, en el sentido de que toda alma se ve incesantemente afectada por acontecimientos que la ponen en estado de resonancia (en Gentili G., 2010, pp. 112-113).

cientemente, el uso de una negación que lo lleva experiencialmente a internarse dentro de la ruta compasiva que lo rescata exclusivamente a él. Esta negación lo que hace es borrar inmediatamente de la conciencia el irresoluble conflicto entre el amor y el odio que el acto trágico súbitamente evoca, conflicto que, creo, desde la partida, viene indeleblemente impreso dentro de la estructura vincular del ser humano. Es la negación de esta originaria e irresoluble ambivalencia, entonces, la que puede llevar a un espectador a interpretar rápidamente la violencia de la escena solo como un desafortunado golpe traumático que el destino le propina al héroe, sin que haya algún tipo de mediación responsable por parte de la conducta de este. Esta interpretación es la que, en la película, inmediatamente aparece en los oficiales que perciben este acto como un accidente del que Lee no tiene ninguna responsabilidad. Ante esta interpretación, Lee, quien busca ser duramente castigado, desconcertado, rabiosamente objeta sin éxito la resolución policial. Con esta primera interpretación nace el autoexilio en el que su suma su vida emocional.

Según cuenta J. Laplanche (1993), la palabra trauma, etimológicamente hablando, es una palabra griega que significa "herida"; la que a su vez deriva de otra que, en griego, significa "efracción"; palabra de ascendencia médica con la que se describe la ruptura de un órgano, músculo o hueso. El psicoanálisis, a través de Freud (1888, 1920), dice el mismo Laplanche (1993), recoge estos significados para transponerlos al plano psíquico. Mediante este trasplante Freud (1888, 1920) usa el concepto de trauma, para hacer referencia a un acontecimiento de elevada intensidad emocional que, al chocar con la incapacidad del sujeto para responder adecuadamente ante éste, provoca duraderos efectos patógenos en su organización psíquica. A primera vista se puede decir que la desmesurada violencia del acto que como padre sufre Lee, hace que este acto se constituya, por sí mismo, en un acto traumático. Sin embargo, tras una segunda mirada se puede pensar que la fuerza traumática de este evento no depende única y exclusivamente de la desmesura de este acto, sino que también de la condición existencial, sombríamente ambivalente que, a través de la vivencia de este acto, se ilumina dentro del sujeto que directamente lo padece. Es en esta condición existencial donde duerme lo horroroso que la desmesura de un evento como éste despierta con intensidad en la persona que directamente lo padece. Me refiero específicamente a la dimensión inconscientemente homicida que, en este caso, se expresa a través de la insoportable angustia filicida que, a partir de una imagen como esta, se despierta claramente en la conciencia del héroe.

Desde el punto de vista de Aristóteles, se piensa que esta brutal desmesura gatilla la compasión del espectador, producto de que esta aparece desarrollándose dentro de un personaje cuyo previo contexto de vida es uno con el cual él tiende a sentirse fácilmente familiarizado. Por tanto, el sentimiento de identificación que el espectador experimenta con el héroe tiende naturalmente a desarrollarse en él desde el comienzo de la película hasta el momento en que aparece el hecho trágico. Desde este momento, pienso que la familiaridad hacia el héroe se resquebraja, haciendo que la inmediatez del inicial sentimiento de identificación del espectador mute hacia una identificación que solo puede desarrollándose desde la distancia que un sentimiento de temor abre entre el héroe y él. El temor que surge en este momento es el afecto que, dentro de un proceso de identificación, hace que en el espectador emerja la compasión; la belleza catártica de lo trágico, según la concepción estética de Aristóteles. Definido así, el sentimiento de compasión pasa a ser un sentimiento que solo puede desarrollarse desde una distancia, es decir, desde una diferencia que deja al espectador protegido del horror que puede llegar a desencadenar dentro de él, si visualizara para sí la angustia filicida que abrumba a Lee. Pienso que para llegar a visualizar en sí mismo una angustia de esta naturaleza el espectador tendría que poder saltar la valla que entre él y el héroe coloca su sentimiento de temor.

DESDE EL RECONOCIMIENTO INTERRUMPIDO

Como ya señalaba anteriormente, es imposible pensar, dentro del modelo aristotélico, el sentimiento catártico al interior del héroe, ya que, al tratarse de una estructura narrativa que fue diseñada para provocar este sentimiento solo en la persona del espectador, el análisis de este solo es posible en este último. En consecuencia, se puede decir que entre uno y otro existe una diferencia vivencial que determina el tipo de desenlace afectivo en el que, desde la particular posición en que se encuentra cada uno, parecen, posteriormente al hecho trágico, involucrarse. Si bien ante el impacto que produce el evento en cuestión ambos pasan de la dicha a la desdicha, el espectador, a diferencia del héroe de la tragedia, no deja, necesariamente, de experimentar el efecto placenteramente conciliador de las "resonancias evocativas" que este tránsito le despierta. El héroe, en cambio, al recibir directamente el impacto del evento, tiende a pasar de un estado a otro sin experimentar las necesarias resonancias que le ayuden a alcanzar un grado de concilio emocional dentro de su desdicha. Ello hace que el héroe aristotélico tienda

a quedarse, después de haber sufrido este cambio de estado, solo, perpetuamente errando por un camino de irresoluble desgracia.

A partir de este desventurado desenlace con el que la tragedia aristotélica incorregiblemente compromete al héroe, surge en mí la interrogante de si un sujeto como Lee, el héroe común y corriente de esta tragedia, puede finalmente llegar a recomponerse de la ferocidad psicodinámica que desata la vivencia trágica de un accidente tal como el que él aparece experimentando. Dada la ineludible carga de culpa que este específico accidente incita a asumir, especialmente a un sujeto como él, capaz de percibir su grado de responsabilidad, diría rápidamente que una persona como Lee jamás podrá llegar a cerrar la honda herida que un evento como este abre dentro de la existencia. Sin embargo, si es que tengo que abordar esta interrogante desde la perspectiva de la salud mental –posición desde donde habitualmente nace mi reflexión– la imposibilidad resolutive que a primera vista esta interrogante implica, se instala en mí como un desafío reflexivo. A partir de este desafío surge en mí la idea de que si realmente existiese una manera mediante la cual alguien como Lee puede, en cierta medida, restablecerse, entonces me pregunto: ¿cuál podría ser ésta? Ciñéndome a la lectura "médica" que se puede hacer del proceso de *katharsis* que involucra la concepción estética de Aristóteles (2004), quisiera, ahora, pensar en la posibilidad de una modalidad terapéutica que se pueda desarrollar mediante el efecto retroactivo que, creo, puede tener este específico proceso si se lo piensa yendo desde la persona del espectador a la del héroe trágico. Para desarrollar esta idea situó esta relación dentro del espacio intersubjetivo que se dibuja a través de la escena psicoanalítica. Es decir, en esa que se traza entre alguien que busca ayuda y otro que intenta entregarla.

Situándome dentro de este escenario relacional imagino al psicoanalista en el lugar del espectador de la tragedia y al paciente en el lugar que ocupa el héroe de esta. En este contexto, planteo que el rol temerosamente pasivo, que asume naturalmente el sentimiento compasivo del espectador de la tragedia griega, debiese mudar hacia uno temerariamente activo cuando el espectador se ubica en la persona del psicoanalista. En este sentido, la compasión y el temor, los dos afectos catárticos que, según Aristóteles (1982), poseen, entre todos los afectos existentes, el mayor poder vinculante, debiesen, en este caso, no solo generar un movimiento emocional en la persona del psicoanalista, sino también en la interacción que se produce entre él y el paciente. Pienso que cuando este movimiento interactivo se logra, no solo el padecimiento del paciente-héroe se

traspasa al psicoanalista-espectador, sino, también, se puede traspasar al paciente parte del afecto catártico que experimenta el psicoanalista, produciéndose entre ellos un movimiento emocional retroactivo. Es decir, un movimiento que, en forma paralela al otro, permite transferir desde el psicoanalista al paciente algo de la moderación que el padecimiento del segundo adquiere en el sentir compasivo del primero. Ahora bien, para que realmente pueda desarrollarse esta clase de actividad compasiva en la persona del analista es necesario que el analista pueda experimentar como espectador no solo el temor de que aquello que le ocurrió al paciente le puede haber ocurrido a él, sino también el horror que significa reconocer, en sí mismo, el significado pasional que parece agazaparse tras la angustia filicida.

Pienso que esta clase de reconocimiento es imposible dentro de una persona que posee demasiada cercanía filial con la persona del paciente⁶. Esta situación es la que explica, una vez acontecida la tragedia, el inmediato distanciamiento que se produce entre Lee y su mujer, Randi (Michelle Williams). Randi, al mismo tiempo que es la madre de los hijos fallecidos, no puede, en estas circunstancias, compadecerse del infortunio de Lee, puesto que ella también lo padece casi con la misma intensidad con la que lo padece él. La única diferencia entre ambos estaría dada por el grado de responsabilidad que a cada uno le despierta esta tragedia. El sentimiento de compasión, que finalmente aparece en Randi, solo llega a ella después de transcurridos unos años desde que aconteció el hecho trágico. Ello se puede ver reflejado en una tensa escena en que ambos casualmente se encuentran en la calle. En esta, Randi, cariñosamente intenta, después de un incómodo saludo, referirse a la situación emocional en la que ambos parecen haber quedado "varados": Lee, mostrándose reticente a tener que iniciar una charla en torno a este asunto, rápidamente, como queriendo interrumpir este breve encuentro, se despide de ella y se aleja. Pienso que este pasaje de la película muestra el estrecho umbral de tolerancia que, ante este asunto, puede a penas desarrollarse dentro de un vínculo filial como este. Lee jamás podrá llegar a hablar con quien era la madre de sus hijos fallecidos acerca de las supuestas interpretaciones filicidas que, probablemente, internamente lo atormentan. Si trasladase esta escena al escenario

⁶ Coincidiendo con este análisis, diría entonces que la empatía, el sentimiento compasivo, preeminentemente psicoterapéutico según H. Kohut (1959), es un sentimiento imposible dentro de un vínculo que posee demasiada cercanía filial.

clínico, diría que el analista tiene, necesariamente por delante, el desafío de tener que encontrar la manera de ensanchar este umbral si es que pretende que el sufrimiento de Lee encuentre, al menos, una pequeña dosis de alivio. Si ello se consigue, lo trágico que se petrificó dentro la vivencia emocional de Lee podrá pasar de ser una experiencia interrumpida a una reanudada.

Teniendo en mente el modelo del trauma descrito anteriormente, pienso que la dificultad de este tránsito se debe al temor que produce, tanto en el paciente como en el analista, la sensación de que la específica e intensa angustia que oscuramente se desató en torno a este específico acto trágico pueda reactivarse a partir del recuerdo de este. El temor, según Aristóteles (1982), es una turbación que se produce ante la sensación de que un desastre está a punto de ocurrir. Por tanto, el temor es una emoción que se desarrolla a partir de esos signos que “ponen de manifiesto que lo temible está próximo” (p. 180). De acuerdo con W. Bion (1970), quien plantea que la intervención analítica efectiva es aquella que tiende a provocar una turbulencia dentro de la experiencia emocional del paciente, digo, entonces, que los signos desde donde se activa la emoción de temor deben ser leídos como las señales que llaman al analista a intervenir. Ahora bien, la turbulencia que probablemente hace desencadenar el recuerdo de una experiencia trágica como esta, es de esas que hacen temblar fuertemente el piso desde donde se alza el sentido existencial de la vida de un ser humano. Es decir, es una turbulencia cuya fuerza puede llevar a que un paciente como este entre dentro de un proceso en el que los últimos y precarios significados que lo hacen todavía sostenerse con vida entren a debatir mano a mano con los de la muerte, sin que previamente se sepa cómo este debate va a concluir. Pienso que esta situación hace que el psicoanalista tienda a dudar de la tratabilidad de un paciente como Lee, reaccionando con esa misma mezcla de temor y espanto que, en la película, muestra la cara de la gente cuando ven nuevamente a Lee deambulando en el pueblo al que años atrás, arrancando de su tragedia, había dejado. Creo que es esta reacción de la gente la que ratifica en él la sensación de que lo suyo, tal como un tabú, es algo de lo que no conviene hablar. El problema es que este implícito veto que se instala entre él y la gente es el que lo obliga a mantener su intimidad emocional aislada y congelada. Por tanto, para poder revocar esa actitud de fría insensibilidad que se implanta en él desde que su sentido existencial, a partir de este evento, cae desplomado, sería, entonces, necesario que el analista, rompiendo este tabú, intentara llevar la experiencia de ambos hacia el análisis de esa angustia filicida que el

recuerdo del hecho trágico probablemente hará que incómodamente circule entre ellos. La fuerza de esta angustia se alimenta de una incapacidad para poder tolerar y, por tanto, enfrentar, la impensable dimensión pasional que se esconde tras de esta. Pienso que esta dimensión no es otra más que la ambivalente condición pasional sobre la que se construye toda la naturaleza emocional del ser humano, es decir, esa básica condición existencial en la que el ser humano, cuando se vuelve a encontrar con ella, pasa a sentirse, en el decir de Parra (1954), como un “embutido de ángel y bestia”⁷. Se puede decir que, en cuanto a esta condición, la única diferencia que existe, en este caso, entre el analista y el paciente, es que en el primero el deseo de su parte bestial inconscientemente se cumple en la fantasía mientras que en el otro inconscientemente se cumplió en la realidad.

Considerando esta importante diferencia vivencial, creo que la reconexión con esta dimensión de lo humano debiese hacerse desde una posición que le permita a Lee no solo tolerar la angustia que le puede despertar el tener que ver la realidad de un deseo, como este, consumado, sino también regenerarse a partir de la barbaridad que representa para él esta realidad. Si la conexión no se hace desde esta posición, es probable que la dirección de su vivencia rápidamente se oriente hacia la experiencia de la re-traumatización⁸. Esta posición nace desde un específico estado afectivo desde donde es posible no solo recordar el episodio, sino también renovarlo a partir de las resonancias evocativas que este recordar trae consigo. Este específico estado afectivo se abre a través de la sensibilidad que puede producir la pena de sí, sentimiento que, creo, un sujeto que vive un episodio trágico como el de Lee puede llegar a experimentar, si es que alguien, circunstancialmente cercano a él —en este caso el psicoanalista—, puede, sin temor, padecer junto con él. En este sentido, diría que la pena de sí es el único sentimiento renovante que, terapéuticamente, puede llegar a surgir dentro de esta clase de sufrimiento. A partir de este sentimiento él podrá entender que su condición ante la vida solo puede ser éticamente asumida dentro de una “sensibilidad estéticamente melancólica” (Correa, A., 2017). Es

⁷ Esta frase es una expresión que se extrae del poema “Epitafio” que aparece publicado en su libro *Poemas y anti-poemas*.

⁸ Se entiende por re-traumatización la reescenificación de los mismos afectos y consecuencias patógenas que el sujeto experimentó durante la primera vez que se traumatizó.

decir, dentro de una posición existencial donde la presencia de la muerte, el hecho trágicamente primordial al que todos nos dirigimos, pasa a ser percibida como un pensamiento estético cuya fuerza es la única que le suministra belleza a la vida⁹. Este es el efecto emocionalmente retroactivo que, pienso, puede llegar a provocar, en la experiencia del paciente, la *katharsis* que se produce en el psicoanalista-espectador.

HACIA EL RECONOCIMIENTO REMEMORADO

Para entender el específico papel que, dentro de este efecto retroactivo, supongo, cumplen las resonancias evocativas que arrastra consigo este penoso recordar, sugiero pensar el concepto de "*stoss*" (*shock*) junto con el de "*andenken*" (rememorar), conceptos con los que Heidegger (1936, 1943) medita acerca de la experiencia del arte. Heidegger (1936), utiliza el término *stoss* para describir la vivencia de "desfondamiento" que un sujeto siente cuando la seguridad o familiaridad de la existencia de algo le es repentinamente expropiada (cf. Vattimo G., 1989)¹⁰. Esta referencia conceptual calza perfectamente con lo que a Lee le acontece. Se puede decir que es a partir de esta que, inmediatamente después de ser absuelto de toda responsabilidad penal ante el hecho trágico, lleva a Lee a sumergirse dentro de la vivencia existencial del exilio, es decir, dentro de esa inquietante sensación que Heidegger (1927), con elegante simplicidad, denomina como la de "no estar en casa" (p. 213). El sentimiento que, potencialmente, parece encerrar esta sensación de "no estar en casa" es el del "extrañamiento"¹¹. Creo que este es un sentimiento que, de tanto en tanto, despinza desde la

indolencia de Lee, específicamente desde la opacidad de sus ojos, cuya expresividad tiende a despedir una mezcla de perplejidad y extravío. Pienso que este sentimiento de extrañamiento posee una cualidad afectiva que tiene una propiedad preestética, en el sentido de que creo que es un sentimiento en el que la fuerza estética de lo trágico vive dentro de este, únicamente, a través de una latencia. Por tanto, la fuerza estética que, aparentemente, encierra este sentimiento solo puede manifestarse tangencialmente, como si fuese una fuerza que está a la espera de que "algo" se atreva a sacarla de su latencia. Pienso que esta tangencialidad estética puede ser usada como un aguijón con el que se puede punzar¹² al paciente, en este caso a Lee, a hacer contacto con el recuerdo del hecho trágico en el que originalmente se activó y, luego, comprimió la fuerza catastrófica de este¹³. Creo que a través de este contacto esta podrá, descomprimiéndose, ser estéticamente utilizada para elaborar emocionalmente su tragedia. En este sentido, creo que la experiencia catastrófica es experiencia con la que necesariamente se inicia el desarrollo estético de la condición humanamente trágica¹⁴. Ahora bien, cuando hablo de una elaboración estéticamente emocional me refiero específicamente al paso que se produce desde un estado emocional donde el recuerdo vivencial de la tragedia está excluido, a otro, en el que este es acogido.

Pienso que este complicado tránsito elaborativo se puede describir a través de lo que Heidegger (1943) denomina "rememorar". Por medio de un prolijo análisis del poema "Memoria" (*Andenken*) de Hölderlin (1808), Heidegger (1943) define su concepto de rememoración para dar cuenta de una particular manera de pensar con la que, creo, se puede intentar abordar lo impensable que representa ese abismo en el que parece iniciarse y terminar el conocimiento trágico. Esta particular manera de pensar nace del doble significado

⁹ Esta idea aparece finamente ilustrada a través de la descripción que Muñoz (2017), en su artículo "Ética y tragedia en la melancolía", hace de los elementos trágicos que participan en la historia de vida del trompetista de jazz Chet Baker.

¹⁰ Pienso que se puede hacer una interesante analogía entre este análisis conceptual de Heidegger (1943) y el análisis que hace Freud (1919) acerca del concepto de lo ominoso, quien, a través de este, describe ese peculiar fenómeno en el que algo íntimamente familiar repentinamente se vuelve perturbadoramente extraño.

¹¹ Vattimo (1989) plantea que, para Heidegger, "la obra de arte no es nunca tranquilizante... puede quizás tener algo de catarsis aristotélica, pero solo si la catarsis es entendida como ejercicio de finitud, como reconocimiento de los límites... de la existencia humana (p. 145). En este sentido, con Heidegger, la experiencia estética, dice Vattimo (1989), queda "ligada a la estructura precaria de la existencia en general" (p. 146).

¹² Este concepto deriva del concepto de "*punctum*; ... pinchazo, agujerito, pequeño corte", que R. Barthes (1980) desarrolla a través de un análisis semiológico de la imagen fotográfica.

¹³ Esta idea aparece trabajada en otro artículo mío que se llama "Abordar al 'otro' desde un proceso asociativo analíticamente aletargado" (en Gaceta de Psiquiatría Universitaria, 2016, Vol. 12 N° 1, pp. 77-89) En este artículo planteo que esta idea está presente también en la concepción del arte conceptual que se inaugura con los "*ready mades*" de M. Duchamp

¹⁴ Cabe destacar la noción de *shock* de W. Benjamin (1939), quien mediante esta, formula que el ideal de la experiencia es la catástrofe.

que Heidegger (1943), a través de los dos vocablos que componen la palabra *andenken* (*an* y *denken*), le asigna a la palabra memoria. Al considerar la función que, dentro de esta palabra, cumplen por separado estos dos vocablos, Heidegger (1943) dice que la palabra *andenken* (memoria) debe entenderse como un “pensar en”, es decir, como un pensar que le da a la palabra memoria “un valor de futuro que no tendría la palabra recuerdo que solo mira hacia el pasado” (p. 87, nota al pie n° 1). En este sentido, memoria o rememoración – la otra traducción que él hace de la palabra *andenken* –, no es para Heidegger (1943) solo un pensar hacia atrás, sino también, uno que se dirige hacia delante. Ahora bien, ¿cómo se entiende esta extraña convergencia entre pasado y futuro que, según Heidegger (1943), se produce en el rememorar? A través de un examen que hace del poetizar de Hölderlin, Heidegger (1943) plantea que “la peregrinación hacia lo extraño” (p. 92) es el rasgo distintivo con el que se individualiza la propiedad meditativa del rememorar. En este sentido, pensar en lo pasado, aclara Heidegger (1943), es también pensar en lo que va a venir y “pensar en lo que va a venir solo puede ser pensar en lo que ya ha sido, siempre que entendamos bajo este término... aquello que desde entonces sigue siendo” (p. 93). De acuerdo con esta aclaración, diría entonces que la tragedia vivida por Lee no es solo una tragedia que ha “sido”, sino una que, también, “sigue siendo”. En lo sido habita lo conocido mientras que en lo siendo lo que aún no se ha conocido de lo sido. En este contexto, rememorar el hecho trágico sería, entonces, para Lee, iniciar un peregrinaje hacia el interior de esa extraña nebulosidad que sombríamente se mantiene humeando alrededor de la esterilizada memoria que se formó a partir de este hecho. El temor que, en alguien como Lee, despierta esta clase de peregrinación nace de la sensación de que un proceso como este lo llevaría a tener que reencontrarse cara a cara con esa luz que, encandilando, proyecta la ambivalente realidad vincular que determina su conflicto de amor y odio, la irrevocable contrariedad donde se aloja la médula del conocimiento trágico. Pienso que el proceso de tener que asimilar esta clase de conocimiento es lo único que le permitiría a Lee poder hacer que su irremediable falta de sentido pase de ser un abismo insoportable a uno no solo soportable, sino también soportante de su existencia. En este sentido, pienso que Lee solo podrá abrazar un nuevo significado de vida siempre y cuando pueda dejar que este se mantenga serenamente flotando sobre esta inestable condición impulsivamente ambivalente, condición sobre la que la existencia del ser humano, sucesivamente, se funda y se desfonda.

La capacidad que tiene la rememoración para hacer que el conocimiento trágico funcione como un nuevo fundamento existencial reside, a la vez, en su aptitud para llevar al paciente a desarrollar este conocimiento dentro de un estado de resonancia. Es decir, de su capacidad para llevar al paciente, en este caso a Lee, a desarrollar las sensaciones emocionales que derivan de este conocimiento dentro de un estado evocativo desprovisto de la cualidad traumática con la que, inicialmente, el desarrollo emocional de su tragedia, prontamente se interrumpió. Pienso que en este estado de resonancias él podrá llegar a sentir algo de placer dentro de la terrible desdicha en la que el curso de su existencia cayó condenado inmediatamente después de haber vivido el fatídico evento. Gracias a esta cuota de placer podrá sostener reflexivamente dentro de sí el irreparable dolor de su padecimiento trágico sin necesidad de tener que, eventualmente, recurrir al uso de maniobras defensivas para poder mitigar o anular la existencia de este.

COMENTARIOS FINALES

La extraña y estrecha relación que se establece entre la belleza y lo trágico sigue siendo, a pesar de la enorme cantidad de reflexiones que por más de dos milenios se han venido desarrollando en torno a esta, un difícil enigma para el pensamiento humano. Desde que apareció la *Poética* de Aristóteles (2004), el primer tratado occidental que se hizo acerca del género de la tragedia, el pensamiento humano continúa intentando revelar el misterio que, estéticamente, habita en la experiencia emocional de lo trágico. Creo que la impenetrable oscuridad que se condensa al interior de esta experiencia es consecuencia del temor que provoca su belleza, la clave emocional con la que, creo también, se debe abordar el enigma de esta. En este sentido, pienso que es el temor, esa parte mudamente emocional que hace que el sentimiento compasivo del espectador se sostenga con distancia, la que debiese cumplir el principal rol dentro de la configuración estética que, dentro de la interacción psicoanalítica, se puede hacer de la experiencia de lo trágico. En el contexto de la interacción que se produce entre el héroe y el espectador, este sentimiento deviene en terror dentro de la figura del héroe, quien privado de experimentar la catarsis –estado emocional al que solo puede acceder el espectador–, vive en carne propia la fuerte turbulencia que el espectador teme vivir. Se puede decir que la función que el héroe aristotélico juega en la tragedia se inscribe dentro de esa arcaica estructura religiosa-social en la que se expurga un mal de la comunidad a través de

un acto sacrificial al que, aleatoriamente, se somete a un sujeto que forma parte de esta. Por medio de este acto este sujeto vive dentro de su propio pellejo lo que el resto de la comunidad puede haber vivido culposamente dentro de su fantasía. La muerte o el exilio que el héroe padece después de lo acontecido es el mecanismo expiatorio con el cual vicariamente los espectadores se alivian de su culpa. En este sentido, se puede decir que el héroe está dentro del espectador, como lo puede estar, según Freud (1905), el perverso dentro del neurótico. En concordancia con este remoto orden socio-interactivo, se puede pensar que el neurótico niega la existencia de su secreta perversión depositándola dentro del acto con el que el perverso consume concretamente su deseo.

Para movilizar el núcleo afectivo en el que la emocionalidad de Lee se detuvo, el analista tendrá, primero, que poder experimentar dentro de sí la bestialidad que significa asumir el pensamiento inconscientemente filicida que inmediatamente puede inferirse a partir de la manera en cómo su tragedia se origina. Creo que el horror que un pensamiento como este exige experimentar, es uno cuya naturaleza resulta más difícil de soportar que el que deriva del pensamiento parricida, el conocido pensamiento homicida en el que se asienta la culpa edípica. Dada la implacable propiedad abusiva que tiene el filicidio, se hace más escabroso imaginar a un padre deseando la muerte de su hijo que a un hijo deseando la de su padre. A primera vista, un impulso como este es percibido como un impulso que va en contra de la naturaleza no solo humana, sino también, animal. Ahora bien, si este impulso fuese percibido desde la cosmovisión mitológica que imperaba dentro del antiguo pensamiento greco-romano, este pasaría a concebirse como un elemento inevitablemente inherente a la naturaleza del ser humano. En relación con esto, Sófocles (1982), uno de los más grandes exponentes de la tragedia griega, dijo: "muchas cosas hay de monstruosas pero nada tan monstruoso como el hombre". Gracias al oscuro conocimiento de la tragedia que el antiguo mundo griego, en paralela contraposición, desarrolló junto a su lúcido conocimiento filosófico, contamos con algunos registros mitológicos¹⁵ que nos permiten reencontrarnos

con esta poderosa dimensión ambivalente de nuestra naturaleza que, como diría Safranski (1997), "no conoce la reconciliación a través del conocimiento" (p. 222). Quizás una vez asimilada esta condición un sujeto como Lee, algún día, podrá serenamente aceptar que dentro de sí también vive ese contradictorio sentimiento filial que el poeta Catulo le describe a su amada: "Te amo y odio. Dirás: Cómo es posible / No sé. Yo te amo y te odio"¹⁶.

REFERENCIAS

1. Aristóteles (1974). "Poética", Ed. Gredos, España
2. Aristóteles (1982). "Retórica", Ed., Gredos, España
3. Aristóteles (2004). "Poética", Ed. Alianza, España
4. Barthes R (1980). "La cámara lúcida", Ed. Paidós, Buenos Aires
5. Benjamin W (1939). "Sobre algunos temas en Baudelaire", en "Ensayos escogidos" (1967), Ed. Filosofía y cultura contemporánea, México
6. Bion W (1970). "Atención e interpretación", Ed. Paidós, Buenos Aires
7. Correa A (2016). "Abordar al 'otro' desde un proceso asociativo analíticamente aletargado", en Gaceta de Psiquiatría Universitaria, Vol. 12, N° 1, pp. 77-89
8. Correa A (2017). "La sensibilidad estética, tras la experiencia de sublimidad", en Gaceta de Psiquiatría Universitaria, Vol. 13, N° 1, pp. 43-54
9. Eurípides (1982). "Medea" en "Tragedias I", Ed. Gredos, Madrid
10. Freud S (1887-1888). "Extractos de las notas de Freud, a su traducción de Charcot", en Obras Completas, Vol. I, Ed. Amorrortu, Argentina
11. Freud S (1905). "Tres ensayos de teoría sexual", en Obras completas, Vol. VII, Ed. Amorrortu, Argentina
12. Freud S (1919). "Lo ominoso", en Obras Completas, Vol. XVII, Ed. Amorrortu, Argentina
13. Freud S (1920). "Más allá del principio del placer", en Obras Completas, Vol. XVIII, Ed. Amorrortu, Argentina
14. Heidegger M (1927). "El cuidado como ser del Dasein", en *Ser y Tiempo*. Ed. Universitaria, Chile
15. Heidegger M (1936). "El origen de la obra de arte", en "Caminos de Bosque", Ed. Alianza, España
16. Heidegger M (1943). "Memoria", en "Aclaraciones a la poesía de Hölderlin". Ed. Alianza, España
17. Hesíodo (1982). "Teogonía" en *Obras y fragmentos*, Ed. Gredos, Madrid

titán que por temor a ser derrocado por sus hijos se lo tragaba tan pronto como nacían.

¹⁶ Esta es la versión poética que el poeta Armando Uribe (2005) hace al traducir el verso n° 85 del poema "Carmen" que el poeta romano Catulo (87 a. C a 57 a. C) le dedica a su amante Lesbia; "*Odit et amo / quare it faciam / fortasse requiris / nescio, / sed fieri sentio / et excrucior*". Esta frase final: "*et excrucior*" que significa "y me atormento", queda omitida en la versión de Uribe.

¹⁵ En el mundo griego está, por un lado, la tragedia de Medea que relata Eurípides (431 a. C); sacerdotisa que para castigar la traición de su esposo Jasón, que la abandona por la hija del rey, sacrifica a sus hijos para asegurar el dominio de las mujeres sobre los hombres y, por otro, el mito de Crono registrado por Hesíodo (aprox. 700 a. C),

18. Gentili C, Garelli G (2015). "Lo trágico", Ed. La balsa de la medusa, España
19. Kohut H (1959). "Introspection, empathy and psychoanalysis", en *Journal of the American Psychoanalytic Association*, vol. 7, p. 459-483
20. Laplanche J (1993). "Diccionario de Psicoanálisis", Ed. Labor, Barcelona (España)
21. Muñoz A (2017). "Ética y tragedia en la melancolía", en *Gaceta Psiquiatría Universitaria*, Vol. 13, N° 1, pp. 67-74
22. Nietzsche F (1871). "El nacimiento de la tragedia", Ed. Alianza, Madrid
23. Parra N (1954). "Poemas y antipoemas", en "Obras completas & algo +", Ed. Galaxia Gutenberg, Barcelona
24. Oyarzún P (2000). "Lo trágico, de Hölderlin a Nietzsche", en el Repositorio Académico de Universidad de Chile, Facultad de Filosofía y Humanidades
25. Safranski R (1997). "El mal o el drama de la libertad", Ed. Tusquets, Buenos Aires
26. Sófocles (1982). "Antígona" en "Tragedias", Ed Gredos, España
27. Uribe A (2005). "Te amo y te odio", Ed. Universidad Diego Portales, Santiago de Chile
28. Vattimo G (1990). "El arte de la oscilación", en "La Sociedad Transparente". Ed. Paidós, Barcelona (España)