

## Los intrincados caminos de la sublimación en Freud y sus resonancias en el campo de la creación artística

**Gustavo Geirola**  
**Whittier College**  
**USA**

El arte es el poner-se-en-obra de la verdad.  
Martín Heidegger, "El origen de la obra de arte", 17.

SUBLIMAR. Engrandecer, exaltar, ensalzar, elevar a un grado superior.  
Pasar directamente del estado sólido al gaseoso.  
Diccionario de la RAE.

### *Introducción*

La enorme bibliografía producida alrededor (o al costado) de la noción de sublimación en psicoanálisis, sea desde la perspectiva de Freud o desde la de Lacan, no deja de evidenciar un campo complicado de cuestiones que presentan paradojas o contradicciones difíciles de recorrer si se pierde el horizonte del campo teórico sobre el que dicha noción se sostiene en cada uno de los autores. El campo teórico de Freud recibió, como sabemos, una subversión desde la perspectiva de Lacan, subversión que más que una nueva versión o una versión opuesta, conviene abordar como una torsión propia de Lacan, tal como pareciera sugerirla indirectamente en el *Seminario 18* cuando afirma que "El discurso del amo no es el revés del psicoanálisis. Es donde se demuestra la torsión propia, diría yo, del discurso del psicoanálisis" (C1,2). Aunque dejaré para otro ensayo el tema de la sublimación en Lacan, y como tendré que hacer algunas referencias breves a su perspectivas en lo que sigue, asumo desde el principio mi lectura al poner como discurso del Amo el discurso de Freud respecto de la torsión lacaniana posterior, en parte, elaborada a lo largo de una enseñanza siempre *in progress*, al modo como también se la puede captar en ese largo itinerario desde la subversión de la lingüística saussuriana hasta la lingüistería del *Seminario 20*.

Habida cuenta de lo dicho, resulta imposible abordar el tema de la sublimación y de su relación con el arte y la creación artística ahorrándonos recorrer algunos de los principales argumentos que se han desplegado y diseminado de esta noción. Sin embargo, me he

propuesto limitar el número de referencias bibliográficas para dar prioridad a los textos freudianos. En consecuencia, en este ensayo nos dedicaremos a recorrer el camino de Freud a lo largo de su producción teórico-clínica, orientándonos a bordear la noción de sublimación y su relación con el arte, pero evitando en lo posible detenernos en sus análisis de obras artísticas.

Desde un principio, me atrevo a decir que la sublimación, ni en Freud ni en Lacan, constituye un *concepto*, sino una *noción*, si nos atenemos a la vieja distinción fraguada por Louis Althusser. En efecto, Althusser intentó discernir la noción, producida espontánea y empíricamente, del concepto como una elaboración teórica sostenida por la arquitectura de una teoría. En los tiempos en que Althusser hizo esa distinción, se podía plantear un campo tensionado entre, por un lado, la noción como representación ideológica y, por otro, el concepto como científico. Tal vez esta distinción hoy podríamos deconstruirla. A nadie escapa el anhelo de Freud de constituir al psicoanálisis como una ciencia; Lacan, por su parte y durante bastante tiempo, no dejó de afiliar a esa pretensión, hasta que gradualmente fue distinguiendo la particularidad del psicoanálisis, ya ni ciencia ni religión, sino en tal caso, aunque se ocupa del sujeto de la ciencia, su perspectiva es la del psicoanálisis como ciencia conjetural o, mejor, como una praxis, igual que el arte. No es una oposición a la ciencia, como puede verse, sino otra torsión típica de su estilo.

En ese itinerario obviamente lo que se puso en el tapete fue la concepción del objeto: podríamos decir que, frente al objeto ideológico, como representación ilusoria y engañosa, tendríamos el objeto científico que se propone como objeto de conocimiento. Pero el objeto y el objetivo del psicoanálisis no se centra en el *conocimiento*, sino en el *saber*, el saber del deseo y del goce, de lo singular no universal, el saber-no-sabido del inconsciente. En el *Seminario 4*, temprano en la enseñanza de Lacan, se discierne desde el comienzo la necesidad de diferenciar el objeto empírico, que Lacan llama ‘concreto’, del objeto como *falta*, lo cual supone una distinción más radical que dará lugar a múltiples derivaciones teóricas posteriores. Me refiero, por ejemplo, a la distinción entre (a) la realidad ‘concreta’, (b) la realidad psíquica que introduce Freud, y (c) lo real. Para Lacan, la ‘realidad’ es siempre un construcción imaginaria, psíquica, sostenida (precariamente) por lo simbólico, mientras el objeto, en tanto falta o vacío, promoverá reflexiones ligadas a *das Ding*, al objeto *a* y lo real. Esta línea de pensamiento irá produciendo en la enseñanza lacaniana sus diversas aproximaciones a la sublimación.

En este orden de especulación, este ensayo no puede eludir abordar la sublimación y el objeto sublimado, tal como se sostiene en la elaboración de Freud, siguiendo el modo en que él lo va formulando y transformando. De modo que, a la vez que intentaremos puntualizar cada etapa de ese proceso, iremos intentando conjeturar la consistencia del arte y de la creación artística que podrían deducirse de algunas afirmaciones freudianas —no necesariamente las que él suscribiría—, a sabiendas de que la sublimación puede ser una dimensión ligada al arte, aunque no la única. Basta recorrer, por ejemplo, la bibliografía producida en el campo cultural y artístico, aunque sea solamente desde los *sixties*, para tener una idea de las preocupaciones intelectuales y políticas ligadas en el arte a la noción de sublimación. Los nombres de dos autores epónimos vienen de inmediato a nuestra mente: Herbert H. Marcuse y Theodor Adorno, cuyas aportaciones no podremos detallar en este ensayo.

### *¿Por dónde comenzar? Comentarios preliminares*

La frondosidad de la bibliografía sobre la sublimación no deja de atemorizar a quien quiera abordarla y debatirla. Varios autores se han ocupado ya de discernir etapas en Freud y en Lacan en relación con la sublimación. Aunque nos aprovecharemos parcialmente de esos ensayos, me atenderé más a mi hábito de trabajo, como siempre lo he hecho, dedicándome a recorrer directamente —no sin cierta actitud hereje— la textualidad freudiana, ateniéndome al significante y evitando comprender rápidamente. Me centraré, para darle brevedad a este ensayo, en los fragmentos más significativos en que Freud se refiere a esa noción. A esos fragmentos sumaré, como es mi costumbre, mis propias *père-versiones*. Como se verá, por lo demás, el vocablo ‘persiones’ no está ausente en Freud cuando se refiere a la sublimación.

Los trabajos actuales que abordan la relación entre psicoanálisis y arte, por ejemplo, los ensayos reunidos por Massimo Recalcati en *Las tres estéticas de Lacan (Psicoanálisis y arte)* (2006), incluso los dos firmados por el autor en ese volumen, que retomaremos en otro ensayo, o el libro de Carlos Kuri, *Estética de lo pulsional* (2007), ponen en el centro del debate el concepto de pulsión, porque dicho concepto divide las aguas entre la interpretación del arte, que apunta al sentido, y el saber-hacer con el cuerpo, el lenguaje y la sublimación desde la creatividad artística. Este énfasis en la pulsión ya había sido señalado (pero no desarrollado)

por Oscar Masotta en la conferencia ofrecida en Barcelona en 1976: “Las interpretaciones pre-freudianas ignoraban el concepto de pulsión”.<sup>1</sup> Sin embargo, Masotta no desarrolla esta perspectiva y, como veremos, va a interesarse en la relación de Freud con el arte a partir del modelo de la histeria y el deseo.

En efecto, cuando Freud comienza a hablar de la sublimación, hace referencia a las perversiones, pero se refiere a las perversiones infantiles, a su famoso niño como ‘perverso polimorfo’ (T. 7, 173),<sup>2</sup> y no como rúbrica de una patología. No se trata de una perversión en el sentido patológico o de aquello que Lacan describirá en la estructura clínica de la perversión, sino de una perversión ‘estructural’, entendiéndose por esto que, en la infancia, la pulsión sexual puede orientarse hacia cualquier objeto. Cualquier objeto puede ser un objeto de satisfacción sexual para el niño. Sexual, una vez más, y vale aclararlo, no significa genital ni tampoco exclusivamente ligado al coito; para Freud, la sexualidad se define a partir de la libido y el principio del placer. Hay que observar asimismo que, como veremos en las primeras citas, Freud usa la palabra ‘perversiones’ en plural.

Freud plantea la sublimación desde textos muy tempranos, que no he visto citados por aquellos autores que han abordado la sublimación en su obra. No solamente resulta importante apreciar las fechas de cada cita, de cada fragmento, sino apreciar cómo va avanzando y contrastando la noción de la sublimación con otros conceptos a medida que los va descubriendo y formulando según los avances de su investigación clínica y teórica en cada etapa. En general, en el campo psicoanalítico, todo el mundo coincide en que Freud nunca elaboró un concepto de la sublimación y, además, como muchos analistas han planteado, no se sabe bien qué servicios puede brindar esta noción en el proceso de un tratamiento. Sea como sea, se trata de una noción que él usa, pero a la que nunca le dedicó un trabajo específico, salvo un ensayo que, según J. B. Strachey, está perdido; se cree que ahí sí trabajó un poco más el tema de la sublimación. Veremos cómo la sublimación se va conectando con preocupaciones ligadas a la idealización, a la represión, al Ideal del Yo o el superyó, todos ellos con peso no solo en el psicoanálisis sino en el modo en que abordamos el arte y la creación artística.

---

<sup>1</sup> Masotta, O. “Freud y la estética”.

<sup>2</sup> Todas las citas están tomadas de la edición de Amorrortu de las *Obras completas* de Freud.

Freud, a pesar de las transformaciones o detalles o matices que va sumando a la noción de sublimación, mantiene como constante el hecho de que se trata del desvío de la pulsión sexual hacia un objeto no sexual. Y aquí nos topamos, como advertimos al principio, con dos vocablos pesados en el discurso psicoanalítico: pulsión y objeto. Si no se los sitúa en el edificio teórico de cada autor, sea Freud o Lacan, estos términos corren el riesgo de conducirnos a cualquier parte.

En todo esto hay que estar advertido de otra palabra que Freud usa y que puede dar lugar a malentendidos: me refiero al vocablo ‘desexualización’. La utiliza para dar cuenta de ese desvío de la libido sexual hacia un objeto no sexual. Pero ese vocablo no tiene el mismo sentido en Jung: cuando su amado discípulo le plantea la existencia de “una única libido primordial que podía ser sexualizada y desexualizada, y por tanto coincidía en esencia con la energía anímica” (I. XVIII, 251), Freud rechaza sus argumentos y mantiene el carácter sexual de la libido. Entonces, la desexualización de la pulsión en Freud no se corresponde con la desexualización en Jung, lo cual da lugar a arquitecturas disciplinarias muy diferentes en el psicoanálisis. Para Freud, y se mantuvo en sus siete hasta el final, la libido es siempre sexual.

### *El comienzo del itinerario freudiano sobre la sublimación*

Freud recurre al vocablo que nos ocupa en plural, “sublimaciones”, ya en una “Carta a Fliess”, fechada en 1897, es decir, mucho antes de la existencia del psicoanálisis, si convenimos en que esta disciplina tiene como fecha de nacimiento 1900-1901 con la publicación de *La interpretación de los sueños*. Recurro a esta cita, como se verá, por las prefiguraciones que conlleva y que se harán explícitas en muchos trabajos posteriores de Freud; no he visto en la bibliografía que se recurra a este párrafo de impresionante potencia. Conviene citar esta carta:

Carta de Freud a Fliess:

Viena, 2. mayo 97

Caro Wilhelm:

He obtenido por primera vez una vislumbre cierta sobre la estructura de una histeria. Todo se reduce a la reproducción de escenas. Unas se alcanzan

directamente, otras, sólo a través de fantasías antepuestas. Las fantasías provienen de algo *oído* que se comprendió *supletoriamente*, desde luego son auténticas en todo su material. Son edificios protectores, sublimaciones de los hechos, embellecimientos de estos, sirven al mismo tiempo al autodescarga. Su origen accidental, quizás en las fantasías onanistas. Un segundo discernimiento importante me dice que el producto psíquico afectado por la represión en la histeria no son en verdad los recuerdos, porque ningún ser humano se entrega sin razón a una actividad rememorativa, sino *impulsos* que derivan de las escenas primordiales. Ahora veo panorámicamente que las tres neurosis, histeria, neurosis obsesiva y paranoia, presentan los mismos elementos (además de la misma etiología), a saber: fragmentos de recuerdo, *impulsos* (derivados de los recuerdos) y *poetizaciones protectoras*, pero la eclosión en la conciencia, la formación de compromiso, por lo tanto de síntoma, acontece en ellas en lugares diferentes; en la histeria, los recuerdos, en la neurosis obsesiva, los impulsos perversos, en la paranoia, las poetizaciones protectoras (fantasías) se abren paso en lo normal bajo una desfiguración de compromiso. (T.1, 288)

No podía dejar de citar este fragmento porque ya desde el inicio Freud apela al vocabulario teatral, se refiere a escenas y luego a poetizaciones: se establece aquí el lazo duradero entre sublimación y arte. Nos habla de ‘escena’, de reproducción de escenas, de que la sublimación *reproduce* escenas. Y va a enfocarse en la estructura de la histeria. Oscar Masotta, en su conferencia ofrecida en Barcelona en 1976, enfatizaba el carácter instrumental de la obra de arte en el discurso freudiano, aludiendo que Freud disuelve la relación entre arte y psicoanálisis. Si la relación de Freud con la estética es complicada —señala Masotta— más lo es la relación del psicoanálisis con el arte al punto que hasta podría decirse que Freud mismo disuelve esa relación; su aproximación descuida, como vemos, ese lazo inicial entre sublimación y arte. Entendemos, sin embargo, a lo que trata de plantearnos Masotta; para él los dos elementos de esa relación no llegan a estar completamente constituidos, ni el psicoanálisis ni el concepto de obra de arte. Sin polemizar con él, retengamos el punto que nos interesa: el concepto de obra de arte tampoco es simple; basta leer la conferencia de Martín Heidegger,

publicada luego como “El origen de la obra de arte” (1950) donde nos deja saber sobre la complejidad filosófica inherente a una obra de arte.

Que Freud afirmara en *Tótem y tabú* que “Uno podría aventurar la afirmación de que una histeria es una caricatura de una creación artística; una neurosis obsesiva, de una religión; y un delirio paranoico, de un sistema filosófico” (T. XIII, 78), eso no necesariamente se opone a la afirmación de Masotta. Para Freud, el origen, fuente o procedencia de la creación artística siempre constituirá un enigma frente al cual el psicoanálisis depona sus armas, aunque no rehúsa ofrecer batalla para explicarla. Indudablemente, las neurosis, como dice Freud, son asociales, de modo que poco pueden tener que ver con el arte y otras actividades producto de la sublimación; las formaciones civilizadas, sociales instalan el lazo erótico que apunta a la integración de lo comunitario. Sin embargo, la estructura de la histeria planteada desde el inicio de sus investigaciones va a guiar a Freud en el discernimiento de la diferencia entre neurosis y sublimación. En efecto, distinguirá la formación de síntoma de la sublimación, y la fantasía neurótica de la sublimación. El síntoma, como veremos más adelante, es un obstáculo para la creación artística en la medida en que —como lo plantean Frenkel et al.— “en la represión hay un objeto que se fija, se liga en fantasías, mientras que en la sublimación se tratará de la falta de objeto, de lo irrepresentable, de un más allá del principio del placer que deviene en causa de una creación”. Pero hay más: el síntoma “transcurre por la sofocación en lo cultural y la represión en lo individual, bajo la égida de la regulación fálica” (Frenkel et al.), mientras que la sublimación, al estar del lado de la pulsión, no siempre resulta regulada por lo fálico, lo cual nos explica que la sublimación en general y el arte auténtico en particular sean siempre una dimensión creativa, incesantemente motivada por la invención de semblantes que aborden lo irrepresentable y, por ello mismo, apunten a desestabilizar lo fálico, el discurso del Amo o el discurso hegemónico. Si sublimar, según la RAE, es pasar directamente del estado sólido al gaseoso, la sublimación puede pensarse entonces como una evaporación que tal vez se constituya como un freno a esa “evaporación del padre” referida por Lacan esa una nota breve titulada “Nota sobre el padre” (1968). Más puntualmente, Lacan se refiere a “la cicatriz de la evaporación del padre”, esa ‘huella’ que queda, como si fuera el resto salino del padre una vez finalizada la evaporación; padre líquido, que Lacan conecta con el Edipo freudiano y sobre el que pide evidencias. Frente al exceso de padre de los siglos anteriores, hoy, según Lacan, asistimos a su evaporación, esa caída de la autoridad de los Nombres-del-Padre, que conducen, como puede observarse hoy, a una sociedad permisiva en la que

pareciera esparcirse un falso y engañoso universalismo sostenido en la idea de que “la comunicación de nuestra civilización homogeniza las relaciones entre los hombres” cuando, en verdad, asistimos a la desintegración de los lazos sociales, eróticos, y al aislamiento individual que, como dice Lacan en su nota –bastante profética para su fecha–, “lo que caracteriza a nuestro siglo, y no podemos no darnos cuenta de ello, es una segregación ramificada, reforzada, que se recorta en todos los niveles, que no hace sino multiplicar las barreras [entre los individuos]”. Sin embargo, podemos conjeturar que la sublimación como evaporación, desde Freud y también todavía para nosotros hoy en este mundo neoliberal con odio generalizado, hace del arte el antídoto para la ‘evaporación’ de los Nombres-del-Padre, en la medida en que, como veremos e insistiremos en este ensayo, el arte solo es concebible como discurso y, por ende, como lazo erótico que une, que aglutina. Esa ‘evaporación’ en el arte, si deja cicatriz, es la que, como obras de arte, constituyen y sostienen el archivo de la civilización; un sostén, precario o no, del registro simbólico y de la Ley, aunque ésta siempre resulte artísticamente desafiada. Por ahora, arte y psicoanálisis constituyen dos barricadas para impedir el avance de las políticas ultraderechistas neoliberales en su incesante avasallamiento del sujeto del deseo.

La sublimación se abocará cada vez a proveer una representación de ese ‘real’ irrepresentable que anida en el malestar en la cultura; siempre estará motivada para inventar un semblante capaz de contornear dicho real. Además, si las neurosis “son formaciones asociadas”, son síntomas producto de la represión, entonces se entiende que no puedan consolidar lazos; la sublimación, en cambio, por su carácter erótico, resulta capaz de proveer satisfacciones que van más allá de la satisfacción sexual del individuo. En el síntoma “las fuerzas pulsionales de origen sexual ejercen el influjo determinante, mientras que las formaciones correspondientes de la cultura reposan sobre pulsiones sociales, surgidas de la unión de componentes egoístas y eróticos” (T. XIII, 78). De ahí que la neurosis no sea el almácigo fértil para la creación artística debido a su carácter asocial; la sublimación, al estar ligada a lo erótico tiene la capacidad de integrar lo social y proveer satisfacciones sustitutivas de lo sexual que obstaculizan la segregación.

De la lectura de Masotta podemos rescatar que, al inicio al menos, la histeria aparece, *le* aparece a Freud como un *cuadro* en el que el deseo se articularía a algo incrustado en el soma, es decir, como en el *Moisés* de Miguel Ángel, incrustado –afirma Masotta– en “el soma

de la piedra”, la materialidad misma básica de la escultura; Masotta incluso menciona “la inscripción articulada de una letra”, que insinúa lo real y el goce pulsional, aunque no desarrolla esta perspectiva. Y en cuanto a la sublimación, Masotta plantea que Freud intenta sugerir “una teoría, siempre incompleta por lo demás, de la sublimación”. Retengamos aquí el aporte de Masotta: una letra, como huella o cicatriz, inscrita en el cuerpo (ya no solamente el soma), que nos sugiere la ineludible relación entre lo real y la técnica artística tal como opera a partir del trabajo con los significantes.

Las obras analizadas por Freud fueron elegidas para sostener sus hipótesis teóricas y clínicas. La elección de Freud por la ‘estructura de la histeria’ para abordar el arte (a diferencia de la neurosis obsesiva para la religión “como una cierta enfermedad del superyó” [Masotta] o del delirio paranoico para la filosofía) privilegia la cuestión del deseo y toma como soporte el modelo del sueño y el modelo del juego. En el sueño como en el juego, en tanto opuestos a la ‘realidad’, los niños primero y los adultos más tarde recurren a fantasías que sustitutivamente realizan de algún modo sus deseos. Desde esta perspectiva, a Freud, según Masotta, la obra de arte le interesa en la medida en que pone en primer plano un enigma: “la pregunta por el deseo”. Así y todo, importa tener en mente que, como ya dijimos, la neurosis no constituye para Freud la clave de la creación artística; él apuesta a la sublimación para dar explicaciones parciales de las satisfacciones procuradas por el arte, tanto en el artista como en el contemplador de arte. Veremos más adelante cómo Freud enlazará la sublimación a lo pulsional, particularmente a la pulsión de muerte, lo cual ampliará el campo de discernimiento del arte.

### *La sublimación y las escenas primordiales*

Regresemos a la palabra ‘escenas’. ¿De qué escenas se trata? De las conocidas como escenas primordiales: la seducción del niño por un adulto, el incesto y la contemplación del coito paterno. Estas escenas se alcanzan durante el tratamiento, nos dice Freud, a veces directamente, pero en general por medio de las fantasías y no por los recuerdos. Las escenas primordiales no son recuerdos, sino que generan impulsos –que hoy denominaríamos ‘pulsiones’—, los cuales requieren de un embellecimiento y de una poetización que a su vez ofician como pantallas protectoras del *displacer*, a la manera en que el losange (◇) de la

fórmula lacaniana del fantasma ( $\$ \backslash a$ ) constituye una defensa frente al objeto *a*. Hoy sabemos que, si desaparece, cae o se astilla esa pantalla, el sujeto queda desamparado a merced de lo real, ofrecido al superyó y conducido seguramente a un pasaje al acto en perjuicio sobre todo de sí mismo. Resulta verdaderamente fascinante ver cómo Freud, tan temprano en su investigación y mucho antes de la fecha fundacional del psicoanálisis ya elucubra en esta cita el Ello de la segunda tópica y, además, cómo relaciona las fantasías con una elaboración poética, es decir, una invención construida por significantes, elaboradas a partir del registro simbólico. Solo más tarde, ya a partir de la perspectiva lacaniana, tal como lo demuestran las ‘estéticas de Lacan’, el arte opera con un “pedrazo en el espejo”, frase feliz del actor argentino Pompeyo Audivert al comentar en una entrevista el proceso de producción de su espectáculo *Habitación Macbeth*.<sup>3</sup>

Lo político está en las formas de producción más que en los mensajes o las temáticas que circulan por la obra. (...) Si la forma de producción es un pedrazo en el espejo, la obra es revolucionaria; si la forma de producción es un espejo, entonces no lo es. En el caso de *Habitación Macbeth* lo más potente sucede en su forma de producción, porque constituye un pedrazo en el espejo y pone de manifiesto la identidad como una zona de otredad, una zona traumada y convulsa donde se agitan niveles que pugnan dentro del cuerpo que sostiene esa identidad.

Como podrá apreciarse a lo largo de este extenso ensayo, coincidimos con Audivert en que el arte es auténtico<sup>4</sup> cuando procede a ese pedrazo en el espejo engañoso que llamamos ‘realidad’, para permitir entrever entre los fragmentos de dicho espejo la irrupción de lo real, el encuentro con lo real, con el sinsentido, con lo excluido de lo simbólico y que Lacan denominó con el vocablo ‘*tyche*’ tomado de Aristóteles. De modo que entonces hay otro arte, el arte de oficio, que solo refleja la realidad, no la astilla, a pesar de los esfuerzos que pueda hacer por denunciar los trastornos que ésta nos impone.

---

<sup>3</sup> La cita fue muy conversada por el grupo de teatristas reunidos en *Charla entre teatristas (2)*, pág. 229 y ss.

<sup>4</sup> Prefiero el adjetivo ‘auténtico’ para evitar los debates que, desde los *sixties* del siglo XX conciernen a lo revolucionario.

Aunque no me gusta usar la palabra ‘prelingüístico’, pareciera que esas escenas primordiales constituyen un campo pulsional previo a la intervención del lenguaje y a la emergencia del sujeto; Freud pareciera sugerirnos que hay una dimensión de goce, de un Real, al que luego se accede por medio de la factura poética y bella de las fantasías, etiquetadas como ‘sublimaciones’. Las escenas primordiales, en cierto modo, parecieran constituir huellas indelebles en esa dimensión que para la fecha de la carta a Fliess todavía carece de designación: me refiero al inconsciente, esa ‘otra escena’, pero no tanto la de la primera tópica, sino la de la segunda, donde el Ello constituye lo que algunos analistas definen como el ‘inconsciente auténtico’; el origen de estas escenas no pareciera estar en la experiencia biográfica del individuo, sino en aquello que Freud denominará ‘herencia arcaica o filogenética’ y que Lacan designará como ‘el balbucear de los ascendientes’ en el *Seminario 27*, su último seminario ofrecido en Caracas. Sin duda, a esta herencia se agregarán las impresiones durante la infancia, que se registrarán en esa dimensión de un saber-no-sabido, tal como las huellas o marcas impresas en la superficie de cera de ‘la pantalla mágica o block maravilloso’. Doble dimensión de la memoria: la singular del sujeto y la cultural de sus ancestros.

Apreciemos una vez más que la primera anotación de la sublimación aparece en esta carta temprana en plural. No estamos, pues, a nivel de ningún concepto, sino de una calificación descriptiva, pero que ya vislumbra la conexión que Freud hará más tarde entre sublimación, fantasía y arte. Las sublimaciones, por ser fantasías embellecidas poéticamente, constituyen representaciones –‘reproducciones’ es el vocablo que usa Freud—, que pueden alcanzarse directamente desde el yo de la conciencia, pero lo más frecuente es que solo se las pueda abordar indirectamente, esto es, solo por su presentación deformada –embellecida, poetizada, desplazada o condensada— por cuanto su función es la de proteger al sujeto. ¿Protegerlo de qué? Pues de pulsiones excesivas, de un goce y un real amenazante, de satisfacciones prohibidas, del sinsentido, en fin, de ese más allá del principio del placer. Queda por determinar en esta carta si ese abordaje indirecto puede o no dar cuenta completa de las escenas primordiales. Hoy sabemos con Lacan que la verdad solo se alcanza en el equívoco y en el medio decir. La fantasía en cierto modo protege en la medida en que trata de contener al sujeto dentro del principio del placer, en tanto tiende a reducir al mínimo la cantidad de excitación para evitar el displacer, de ahí que Freud utilice el vocablo ‘descargo’ y haga referencia al onanismo. Esas fantasías podrían tener origen, posiblemente accidental, en fantasías

onanistas; interpreto que esta instancia masturbatoria se refiere al modo en que el *infans* puede investir cualquier parte de su cuerpo como un objeto sexual que le da placer: un pie, un dedo, una mano, etc. El *infans* se toca, se chupa, se muerde, se lame, y esas acciones le proveen de placeres y goces que gradualmente la cultura le irá prohibiendo y exigiéndole la renuncia a esas satisfacciones. El vocablo ‘onanista’ me animo a leerlo no como ‘masturbación’ sino como una afirmación freudiana temprana sobre la relación de cuerpo y goce. Mediante ese onanismo temprano el *infans* comienza a percibir que ‘tiene’ un cuerpo, y no tanto un cuerpo biológico, sino un cuerpo gozante.

Podemos volver a pensar en la estatua de Étienne Bonnot de Condillac en su famoso *Tratado de las sensaciones* (1754): ella también iba gradualmente construyendo un cuerpo, todavía no imaginario ni tampoco simbólico: un cuerpo real a partir de las sensaciones placenteras y displacenteras. En Condillac, lo inicial es el olfato, antes que lo oído y lo visto. Freud parte de priorizar el oído; pero más tarde, en esa nota 10 del *Malestar en la cultura*, también dará prioridad a lo olfativo, lo cual lo lleva a cuestiones de higiene propia y ajena, del modo en que las comunidades han tenido que vérselas con la basura, los desperdicios y los cadáveres. Para Freud, el olfato es la experiencia más visceral de lo pulsional, está ligada al asco, a la vergüenza; el olfato, me parece, está mucho más cerca de lo que sería el objeto *a* como carne viva, que no lo podemos soportar. La visión, como desarrolla Freud, es producto del momento posterior en que nuestros ancestros animales alcanzaron la posición erecta y pueden alcanzar visualmente objetos lejanos; por ello, en cierto modo, la visión ya marca ese corte entre animalidad y humanidad; el olfato, como más visceral y primitivo, constituía la guía del animal en relación a su instinto (para la alimentación, pero sobre todo para la reproducción). La sublimación es, como insiste Freud, civilizada y civilizatoria, de modo que, desprendida de lo animal y lo olfativo, solo resulta tal por el privilegio de la visión que, como embrión de lo simbólico, tiene la capacidad de establecer lazos comunitarios más extendidos. A propósito de esto, Massimo Recalcati, en “Sublimación artística y la Cosa” (incluido en *Arte y psicoanálisis*), al comentar cinco tesis freudianas sobre la sublimación, señala:

La sublimación —escribe Freud [en *El malestar en la cultura*] a propósito de esto— es un destino forzosamente impuesto a las pulsiones de la civilización. En esta perspectiva, un ejemplo de sublimación generalizada que inviste el cuerpo concierne, siempre según Freud, la ganancia de la posición erecta. Se trata de una in

civilización somática, de una suerte de sublimación orgánica, que implica la pérdida irreversible de toda supuesta animalidad como precio para obtener una inscripción en el campo del Otro social. El trabajo de Lacan de continuar retomando la sublimación corregirá decididamente a Freud en este punto. Para Lacan la sublimación es otra satisfacción que, como tal, resulta irreductible a la dimensión de la renuncia pulsional. (57)<sup>5</sup>

Ese cuerpo que percibe el *infans* todavía no ha sido mortificado por la palabra y el registro simbólico y tampoco lo conduce a tener una imagen del cuerpo propio, que también va a provenir, como lo vio Lacan, del estadio del espejo y la presencia del Otro. Me parece sumamente interesante que las fantasías como sublimaciones remitan a un origen en el que se juega el cuerpo real, el cuerpo de goce, cuerpo incluso anterior al cuerpo del deseo, que surge —como sabemos— por intervención de lo simbólico. Por eso el *infans* no deja de jugar con sus agujeros, con sus orificios corporales como zonas erógenas todavía no integradas a una imagen del cuerpo. Y es que ese cuerpo real, que permanecerá en el fondo de la subjetividad y que tiende a repetirse, siempre será un cuerpo abierto, incompleto, un cuerpo, si se quiere, fragmentado, que no percibe todavía ningún tipo de unidad.

La fantasía, por ende, tiene relación directa con lo sexual, constituye —como el arte auténtico— una versión embellecida y poética del displacer, lo cual ya anticipa otras tesis freudianas posteriores respecto del arte y la relación de éste con lo real. Más tarde Freud regresará a este aspecto y tendrá que discernir si hay alguna diferencia entre la fantasía y la sublimación (ya en singular). En todo caso, si más adelante definirá la sublimación como un cambio de meta de la pulsión sexual hacia un objeto no sexual, lo fundamental —más allá de lo que será necesario debatir sobre esa definición— es que fantasía y sublimación protegen al sujeto en el marco del principio del placer, aunque y porque los materiales de ambas son de índole pulsional, gozante.

Las fantasías, dice Freud en la Carta, provienen de algo *oído*. Podemos aclarar: *Oído, pero no visto. Oído, pero no escuchado*.<sup>6</sup> Proviene de aquello oído por el *infans* (el que no habla,

---

<sup>5</sup> En el ensayo sobre la sublimación y el arte en Lacan nos preguntaremos precisamente qué satisface la sublimación.

<sup>6</sup> No hay testimonio de que Freud haya leído o nombrado a Condillac en su obra. Lacan, sin embargo, hizo varias menciones a Condillac en sus seminarios. Aunque Condillac privilegie el olfato y Freud tanto el oído y el

no habla todavía, no ha sido mordido, mortificado por el lenguaje y el registro simbólico); ese *infans* sería el *S* mítico que Lacan menciona alguna vez. Este *infans* —prefiero no hablar todavía de ‘niño’— recibe eso que oye similarmente a como lo haría la estatua de Condillac: registra las sensaciones que le vienen del exterior sin ninguna instancia previa de selección al modo de un yo y, a partir de ellas, va tomando consciencia de que tiene un cuerpo. Ese *infans* registra lo que oye y, como no tiene a su disposición un yo que filtre dichas sensaciones (internas o externas), que las seleccione, éstas se inscriben en esa *tabula rasa* a la manera en que Freud describe el modo en que se registran las percepciones o estímulos exteriores en la superficie de cera de “El block maravilloso” o “La pizarra mágica”. Condillac irá sutilmente atribuyendo a ese yo de su estatua la capacidad de seleccionar las sensaciones a partir del parámetro placer/displacer. Sin embargo, como se desprende de referencias de Lacan al sensualismo de Condillac y en relación a Freud, ese registro sensorial no alcanza para explicar el inconsciente freudiano. Sin embargo, ese registro sensorial consistente en ‘oír’ no deja de prefigurar la famosa homonimia lacaniana de “j’ouïs / j’ouis” (“yo oigo / yo gozo”), habida cuenta de que, como vimos, ese registro auditivo se imprimió en lo que hoy llamaríamos el Ello; dimensión que, como también sabemos hoy, va a ir a parar a la idea de la pulsión invocante en Lacan y de ahí al superyó heredero del Ello.

La estatua como el *infans* carecen de la capacidad de verbalizar y significar esas huellas. Según la cita que comentamos, las fantasías provienen de ‘algo oído’, es decir, voces y aquí la Carta ya vislumbra otro componente que aparecerá mucho más tarde en Freud: me refiero al superyó de la segunda tópica. Uno hasta podría conjeturar que *lalangue* de Lacan tiene alguna relación con este registro de las voces no articuladas o con un sentido precario o ambiguo; si esto fuera así, nos llevaría a pensar en el *parlêtre* como anterior al sujeto aunque, obviamente, dicho *parlêtre* solo se puede pensar *après-coup*. Ese ‘algo oído’ con el que se crean las fantasías puede provenir del exterior al individuo o de esos impulsos o pulsiones del Ello, Freud no lo aclara. Pero se sugiere que se trata de voces, pero percibidas como pura foné, o bien, puro ruido, sinsentido. Freud introduce el término ‘supletorio’, para indicar que lo oído,

---

olfato, lo cierto es que, desde Aristóteles, se ha planteado ‘el tocar’ como sensación básica, fundante. Ver mis ensayos “Tocar, ser tocado, tocarse en la actuación. Desde Condillac a Lacan. Treinta y una notas sobre ‘el tocar’: una sensación básica en la praxis teatral y la formación actoral”. Revista Argus-a Artes y Humanidades/Arts & Humanities: Vol. XIV Edición N° 55 (<https://argus-a.org/archivos-dinamicas/1857-1.pdf>) y, en la misma revista, “Prolegómenos teóricos y técnicos sobre ‘tocar, ser tocado y tocarse’ en la praxis teatral. Jacques Derrida con Jean-Luc Nancy y la cuestión de ‘el tocar’”. Vol. XIV Edición N° 56 (<https://argus-a.org/archivos-dinamicas/1874-1.pdf>).

carente de sentido e inarticulado, desborda al registro simbólico, al lenguaje que se instalará posteriormente dando lugar al sujeto  $\$$  dividido. Por ello, las fantasías resultarán comprendidas, parcialmente, *Nachträglichkeit*, esto es, retrospectivamente, *après-coup*, según anota el traductor José Luis Etcheveny (*Cartas a Wilhelm FlieB*, T. XXXIV). Entendemos que lo oído, insensato, adquiere algún sentido, pero no-todo, una vez instalado el lenguaje articulado. Sin embargo, ese ‘supletoriamente’ de la carta podría admitir otras lecturas. Digamos que el *infans* oye –pero no escucha— una cadena de sonidos, en la que no puede dividir nada: si escucha “mi mamá me ama”, no puede todavía separar ‘mamá/me/ama’ ni siquiera distinguir ‘a/m/i’ y sus combinaciones. Cuando pueda empezar a dividir la cadena e identificar palabras, procederá a combinarlas: podrá decir, por ejemplo, ‘mi mamá me alimenta, y realizar otras combinaciones para generar otras frases: ‘mi casa’, ‘mi plato’, ‘mi comida’, ‘mi caca’, etc. En ese momento, el *infans* ya es un niño, un sujeto.

Me interesa sostener, en relación con lo que más tarde será la cuestión de la sublimación ligada al arte y la creación artística, que esas fantasías, ‘incomprendidas’ hasta al momento de entrada del *infans* en la cultura, abrirán al sujeto el deseo de darles sentido, de verbalizarlas por completo, tarea que, como ya estamos advertidos por Lacan, no logrará nunca. Pero en cada uno de esos intentos de parlotearlas, aunque fracase, el sujeto no dejará de activar esas escenas –de ‘historizarlas’ diría Lacan— cada vez que les ofrezca una versión poetizada, esto es, un semblante. Lacan, en su *Seminario 1* afirma que “La historia no es el pasado. La historia es el pasado historizado en el presente, historizado en el presente porque ha sido vivido en pasado” (27).

Como dije, todo ese proceso de significar las escenas primordiales es muy posterior. Conjeturo, tal como lo planteé antes, que se vislumbra retroactivamente un real o goce originario involucrado en esas escenas primordiales que es anterior a la intervención del Otro, del lenguaje, momento de emergencia del sujeto y del deseo. Un real que irrumpirá inesperadamente en el habla del sujeto, haciendo un corte en la cadena metonímica. Lacan habló de ese real no representable, primordial.<sup>7</sup>

---

<sup>7</sup> La precedencia de lo real, de *das Ding*, y su derivado luego en el objeto *a* como un resto de goce y de real excluido por lo simbólico es un tema que ocupa un mayor desarrollo en mi ensayo sobre la sublimación y el arte en Lacan.

Según el Diccionario de la RAE, ‘supletorio’ es aquello que “suple una falta”; tenemos así otra vertiente para ese vocablo que ya no es (solamente) ese *Nachträglichkeit*. Lo sublimado, por ende, suple una falta y un vacío. Si, en tanto la sublimación y las fantasías funcionan como protección del exceso pulsional amenazante inherente a las escenas primitivas, eso es gracias a que están poéticamente articuladas por el lenguaje, porque se instalan como objetos alucinados del deseo, objetos siempre inadecuados respecto de lo que se supone perdido, tal como Lacan lo plantea en su *Seminario 4 La relación de objeto*. Allí Lacan postula precisamente el objeto como falta y toda satisfacción temporaria como alucinatoria, en parte siguiendo a Freud cuando éste se refiere a la satisfacción alucinatoria en el sueño.

De la Carta, entonces, desprendemos que esas ‘fantasías’ resultarían así ser ‘reproducción’ de escenas originarias, reprimidas u olvidadas, que luego, ya en el campo del sujeto, éste ha comprendido supletoriamente, retrospectivamente y como alucinación de la falta del objeto perdido del deseo para protegerse del exceso de goce inherente a aquellas escenas. Y si esto es así, es precisamente porque ese goce o ese real no deja de acosarlo, de volver siempre al mismo lugar. En parte, ya se vislumbra aquí ese otro concepto que Freud articulará más tarde: la repetición. Ahora bien, esa deformación poética en que la fantasía consiste no está dada de cualquier modo, sino que tiene una arquitectura o estructura: asombra que Freud en la Carta ya califique la fantasía como ‘*edificio protector*’ cuyos materiales fueron tomados de las escenas primordiales y, por ende, otorgan a la fantasía un valor de autenticidad que, precisamente, estaría dada por la conexión entre las escenas y las fantasías o lo que hoy, después del *Seminario 20* de Lacan, podríamos conjeturar que es así porque unas y otras comparten la misma sustancia gozante.

La mención al edificio supone dos cosas: la primera, que la fantasía está instalada como una construcción estable (aunque, como ya anotamos, podría colapsar); la segunda, que la fantasía, en tanto producto de la intervención del lenguaje, es *habitada por el sujeto*. La idea de construcción y de habitar fueron elaboradas por Martin Heidegger en sus ensayos “Construir, habitar, pensar” y en “...Poéticamente habita el hombre...”, fragmento de un verso de Hölderlin, ambos de 1951 y publicados en 1954 en *Conferencias y artículos*. Una vez más, resulta fascinante que Freud ya haya hablado en 1897 de estas dos instancias: habitar y construir. Conviene detenerse en algunas sugerencias heideggerianas, ya que Lacan, también por esas fechas y quizás por conversaciones con el filósofo alemán, converge en la idea de

que el lenguaje no solamente divide al *S*, tornándolo sujeto sujetado al lenguaje, sino que, además, por esto mismo, el lenguaje lo habita.

Heidegger nos aclara que, en esta dupla de construcción y habitar, no hay que entender el habitar con ‘tener una vivienda’; se trata, en sentido esencial, de apreciar que “La exhortación sobre la esencia de una cosa nos viene del lenguaje (...) hablado. El hombre se comporta como si fuera *él* el forjador y el dueño del lenguaje, cuando en realidad es *éste* [el lenguaje] el que es y ha sido siempre el señor del hombre” (128). Estamos en una idea del lenguaje que no es instrumental, no es el mero medio expresivo de aquello que estaría fuera del lenguaje. Por ello mismo, “*Sólo si somos capaces de habitar podemos construir*” (141); traduciendo esta frase a lo que aquí nos convoca, la fantasía como edificio protector, entendemos que, si podemos construir fantasías poéticamente para defendernos de las escenas primordiales, es precisamente porque ya somos sujetos, es decir, estamos habitados por el lenguaje. De modo que, si “Construir y pensar son siempre, cada uno a su manera, ineludibles para el habitar”, podemos afirmar que somos hablados y pensados por el lenguaje; se trata, como vemos, de un pensar, un saber no siempre a disposición del sujeto, un saber-no-sabido. Razón por la cual Lacan sostendrá en su primera enseñanza que el inconsciente está estructurado *como* un lenguaje, pero de un lenguaje particular que no es el de la lingüística para la cual el lenguaje está despojado de goce o desentendido de él; más tarde en su enseñanza nos hablará de su lingüistería. En efecto, en el *Seminario 20* Lacan formulará otra perspectiva sobre el inconsciente, según la cual (y conviene desde ya dar la cita completa a la que haremos alusión varias veces en este trabajo):

Si dije que el lenguaje es aquello como lo cual el inconsciente está estructurado, es de seguro porque el lenguaje, en primer lugar, no existe. El lenguaje es lo que se procura saber respecto de la función de la lengua.

Es cierto que así lo aborda el propio discurso científico, aunque no hay que olvidar que le es difícil realizarlo plenamente porque desconoce el inconsciente. El inconsciente es testimonio de un saber en tanto que en gran parte escapa al ser que habla. Este ser permite dar cuenta de hasta dónde llegan los efectos de la lengua por el hecho de que presenta toda suerte de afectos que permanecen enigmáticos. Estos afectos son el resultado de la presencia de la lengua en tanto que

articula cosas de saber que van mucho más allá de lo que *el ser* que habla soporta de saber enunciado.

El lenguaje sin duda está hecho de lalengua. Es una elucubración de saber sobre lalengua. Pero el inconsciente es un saber, una habilidad, un *savoir-faire* con lalengua. Y lo que se sabe hacer con lalengua rebasa con mucho aquello de que puede darse cuenta en nombre del lenguaje. (167)

Podemos ligar ese *savoir-faire* con lalengua al pro-ducir heideggeriano. Para el filósofo alemán, si construir es pro-ducir, entonces hay algo de la *tejné* involucrado aquí

Pro-ducir (*h.ervorbringen*) se dice en griego  $\tau\iota\kappa\tau\omega$ . A la raíz *tec* de este verbo pertenece la palabra  $\tau\acute{\epsilon}\chi\eta$ , técnica. Esto para los griegos no significa ni arte ni oficio manual sino: dejar que algo, como esto o aquello, de este modo o de este otro, aparezca en lo presente. Los griegos piensan la  $\tau\acute{\epsilon}\chi\eta$ , el pro-ducir, desde el dejar aparecer. (140).

Vamos armando una constelación de ideas que confluirán en los intrincados caminos y destinos del concepto de sublimación, desde Freud hasta Lacan. El saber-hacer con lalengua es la base para atravesar el fantasma —o deconstruir la fantasía en el caso de Freud— y, siempre trabajando poéticamente ya que se trata de una *tejné*, esto es, trabajo a nivel del significante, apreciando la potencia del *parlêtre* para inventar —hacer aparecer— un semblante y hasta un sinthome, precisamente porque las fantasías o las sublimaciones comparten con las escenas primarias, es decir, con lo real, la sustancia gozante o, en términos de Freud, “son auténticas en todo su material”. O, para citar a Heidegger nuevamente, se trata de apreciar que habitar y poetizar son compatibles al punto que “el uno entraña al otro, de modo que éste, el habitar, descansa en aquél, lo poético” (164). Y así como el lenguaje no es meramente un medio de expresión, el poetizar no resulta tampoco en un mero “adorno y un aditamento del habitar” (165). Y esta tarea —como veremos— resulta ineludible también para pensar la sublimación con relación a la creación artística. Particularmente porque Heidegger va a introducir otro aspecto que no escapó a Freud: me refiero a su "*Das Unheimliche*" ("Lo siniestro") escrito en 1919. En efecto, en las imágenes poéticas elaboradas o inventadas por el

registro imaginario, sean fantasías, sublimaciones e indudablemente el síntoma o incluso el fantasma de Lacan, “se puede avistar –dice Heidegger— lo extraño en el aspecto de lo familiar” (175). Como puede verse, vamos conformando un campo de reflexiones que van abonando, desde Freud, Heidegger y Lacan, el terreno para abordar la noción de sublimación (en singular) y darnos pistas para correr hacia el campo del arte.

### *Segundo tramo en el itinerario freudiano sobre la sublimación*

Hemos extraído o exprimido lo más posible la Carta a Fliess y no dejamos de asombrarnos de todo lo que ella prefigura de lo que vendrá posteriormente en el psicoanálisis. Ahora vamos a movernos hacia el Manuscrito L. [Anotaciones I] del 2 de mayo de 1897, en el cual Freud se refiere todavía a las sublimaciones en plural y recapitula en parte lo dicho en la carta a Fliess:

#### *Arquitectura de la histeria*

La meta parece ser alcanzar las escenas primordiales. A veces se lo consigue de manera directa, otras veces por el rodeo de unas fantasías. En efecto, las fantasías son unos parapetos psíquicos edificados para bloquear el acceso a esos recuerdos. Al mismo tiempo, las fantasías sirven a la tendencia de refinar los recuerdos, de sublimarlos. Son establecidas por medio de las cosas que fueron *oídas* y que se valorizaron *con posterioridad*, y así combinan lo vivenciado y lo oído, lo pasado (de la historia de los padres y antepasados) con lo visto por uno mismo. Ellas son a lo oído como los sueños son a lo visto. En el sueño no se oye nada, sino que se ve. (T, 1, 289)

Si, como planteaba Masotta, el edificio teórico inicial de Freud es la histeria, entonces interesa en esta cita la frase ‘parapetos psíquicos’. Un parapeto es una valla que defiende de los enemigos y tiene también la función de evitar las caídas en los puentes o en las escaleras. Sin duda, se trata de la fantasía como defensa del displacer que ésta trata de embellecer para sostener con cierto placer al sujeto frente a los excesos de goce; este parapeto tiene la misión

de mantener el recuerdo traumático velado en el campo del placer. Se vislumbra aquí la idea que más tarde Freud desarrollará en su ensayo "Sobre los recuerdos encubridores" de 1899. La tesis de ese trabajo de 1899 es que el analizante tiene recuerdos triviales a los que no le presta demasiada importancia, pero que, trabajados en análisis, demuestran ser encubridores de experiencias traumáticas vividas en la infancia (*infans*) con alto grado de displacer o con excesos de goce. Estos recuerdos remiten, entonces, a contenidos displacenteros, pero ahora sublimados, es decir, recubiertos por un parapeto psíquico que lo hace soportable para el analizante. Tenemos de ese modo dos fuerzas en acción: una que proviene de las escenas primordiales que pugnan por acosar al analizante y otra que resiste apelando a la fantasía o al recuerdo encubridor dentro del principio del placer. Usualmente, algún aspecto de lo reprimido de la *escena* traumática se ha desplazado hacia un detalle en el recuerdo encubridor, pero, por medio de una cadena asociativa, poética, se puede alcanzar el punto traumático y conflictivo reprimido que constituye el saber-no-sabido del inconsciente. Una vez más, Freud señala en ese ensayo que esos recuerdos encubridores no se 'edifican' al momento del hecho traumático, sino después, por retroacción, *après-coup*, esto es, cuando el sujeto dispone del lenguaje.

Si leemos esta cita retrospectivamente desde el último Lacan, se me ocurre pensar una vez más que ya se prefigura allí el *parlêtre* y *lalangue*. Es como si Lacan, al plantearnos esos dos aspectos, nos estuviera insinuando que ambos tendrían una anterioridad lógica e histórica, incluso cronológica, respecto del sujeto, que deviene de ese modo en una formación posterior a causa de la mortificación a cargo del registro simbólico. Tal vez tenemos que leer así lo que nos dice en el *Seminario 20* cuando afirma "la realidad se aborda con los aparatos del goce. (...) aparato no hay otro que el lenguaje" (69). Aparatos o parapetos del goce. Lacan ha dado un paso adelante en su concepción del lenguaje, que ya no es el de la primera enseñanza, con el inconsciente estructurado como un lenguaje y la lógica del significante. En esa anterioridad primordial todavía no signada por la represión habría privilegio de lo imaginario y sobre todo de lo real, de lo pulsional y, por ende, del goce y del cuerpo gozante. Aunque el *parlêtre* sea una elaboración de Lacan, junto a *lalangue* al final de su enseñanza, me parece que, en esta cita tan temprana de Freud, ya de algún modo se los prefigura. Freud parece enfocarse en ese estadio anterior a la constitución del sujeto al hablarnos del *infans*.

Estas elucubraciones son de importancia capital para pensar el arte, no desde un abordaje académico, sino desde la elaboración misma de la obra y el saber-hacer del artista. En el arte siempre lidiamos con lo inconsciente porque todo artista sabe, y todo maestro lo ha dicho, que la fuente de la creatividad está en lo inconsciente, particularmente desde la perspectiva de la segunda tópica donde, en relación con el origen auditivo de las fantasías; Freud nos habla del “casquete acústico y auditivo –*Hörkappe*”; lo que nos regresa a las voces y al superyó, mientras que atribuye lo visual al sueño. Lo interesante de esa instancia anterior a la constitución del sujeto, también reprimida obviamente, es que *lalangue* da cuenta del modo en que el *infans* oyó, olfateó, vio, tocó, degustó antes de alienarse de lleno al goce *fálico*, regulado por el Otro, por la cultura, la familia, etc. El trabajo del artista se plantea entonces como una recuperación retrospectiva por medio de una *tejné* de aquello que se oyó y de aquello que se ve en el sueño, de ese saber-no-sabido que, en su dimensión de un real insensato, insiste en volver a la presencia, insiste en pro-ducirse, en volver a la apariencia: esto es, al semblante.<sup>8</sup>

¿Podríamos pensar el arte como sublimaciones, fantasías o recuerdos encubridores? De decidimos por la afirmativa, no habría que dejar de lado que una obra de arte —en tanto obra estética conectada al principio del placer— remitiría, en ese caso, a hechos conflictivos, traumáticos en la experiencia ‘infantil’ del artista, pero también a la historia de los padres y de los antepasados, incluyendo la tradición y la serie artística, es decir, el entorno en el que se ha constituido la subjetividad del artista y a la herencia arcaica también involucrada en su cultura. Sabemos cómo estas ideas causarán otros ensayos posteriores de Freud y abrirán una tendencia en el psicoanálisis hoy descalificada y conocida como ‘psicoanálisis aplicado’, que a veces llega hasta el colmo de convertirse en un ‘psicoanálisis salvaje’. En términos generales, se trata de aplicar conceptos psicoanalíticos a las obras de arte como si fuera posible tratarlas clínicamente en forma similar a un analizante. Como nos recuerda Masotta, “Freud no ocultaba jamás que la aplicación del psicoanálisis al arte acarrearía graves reducciones”. La diferencia, como se puede fácilmente observar, reside en que la cadena asociativa en estos trabajos no equivale a las del analizante en sesión; se trata de una cadena asociativa que no es ni la

---

<sup>8</sup> Es relevante mencionar aquí que Heidegger, en su lectura de Nietzsche, recupera la palabra ‘apariencia’, pero sin el sentido platónico que implicaba una versión degradada de la idea. La apariencia en Nietzsche, en Heidegger, como el semblante de Lacan, es un modo de presencia del ser: no hay un *ser* fuera de su representación; dicha representación, por ende la apariencia, no es la expresión de algo que le fuera externo, sino el ser mismo en un momento de su manifestación: de ahí el comentario sobre ‘historizar’: cada vez que convocamos una fantasía —o cada obra artística— estamos abordando el ser en su única posibilidad de presencia.

de la obra ni la del artista, sino de quien está hablando de la obra. En consecuencia, esos análisis aplicados terminan siendo el resultado del *espejo* en el que se mira el contemplador, habla más de él que de la obra. ¿Habría que visitar aquí desde esta perspectiva los análisis freudianos de las obras de arte que demandaron la atención de Freud? Sin duda, esos análisis hablan más de Freud mismo que de la obra o del artista; pero esta tarea no podemos ni siquiera intentarla en este ensayo.

### *Un paso más de Freud: sublimación y perversión*

Podemos marcar el año 1901, posterior a *La interpretación de los sueños*, como el comienzo del itinerario de Freud sobre la noción de sublimación, ahora nominada en singular. En ese libro basal del psicoanálisis nunca se menciona el vocablo ‘sublimación’. La cita para comentar en este nuevo tramo del camino la tomamos de un “Fragmento de análisis de un caso de histeria”, publicado en 1905 pero cuya escritura data de 1901. Freud pondrá ahora en relación la noción de sublimación con la de perversión.

Tiene que ser posible hablar sin indignarse de lo que llamamos perversiones sexuales, esas trasgresiones de la función sexual tanto en el ámbito del cuerpo cuanto en el del objeto sexual. Ya la imprecisión de los límites de lo que ha de llamarse vida sexual normal en diferentes razas y en épocas diversas debería calmar a los que dan pruebas de tanto celo. Tampoco deberíamos olvidar que la más despreciable, para nosotros, de esas perversiones, el amor sexual entre hombres, en un pueblo que tanto nos aventajaba en cultura como fue el de los griegos no sólo era tolerada sino que se le atribuían importantes funciones sociales. Y cada uno de nosotros, en su propia vida sexual, ora en esto, ora en estotro, trasgrede un poquito los estrechos límites de lo que se juzga normal. Las perversiones no son bestialidades ni degeneraciones en el sentido patético de la palabra. Son desarrollos de gérmenes, contenidos todos ellos en la disposición sexual indiferenciada del niño, cuya sofocación o cuya vuelta {*Wendung*} hacia metas más elevadas, asexuales —su sublimación— están destinadas a proporcionar la fuerza motriz de un buen número de nuestros logros culturales. (45)

La primera observación aquí resulta de lo que podríamos llamar el más temprano gesto freudiano de despatologización de la homosexualidad. No se refiere a la perversión como una estructura clínica, sino a la consistencia misma de la “función sexual” y la nomina en plural: perversiones. Precisamente porque se trata de transgresiones inevitables debidas a la energía sexual es que no pueden calificarse de patológicas; se trata para Freud de la disposición bisexual propia de la libido que habita a todo ser humano, la que no solamente lo conducirá a la elección de objeto erótico externo, sino también interno, esto es, narcisista. Esas transgresiones están a cielo abierto en el *infans* como ‘perverso polimorfo’, a las que luego deberá ir renunciando exigido por la familia, la escuela y la cultura en general. Sabemos que Freud nunca cedió en cuanto al carácter sexual de esa energía, siendo este —como ya mencionamos— el punto de su controversia con quien era su más estimado discípulo: Gustav K. Jung.

Como vemos en la cita, Freud no puede más que descalificar a la homosexualidad como perversión, en un texto muy temprano si lo correlacionamos con la famosa carta a la madre estadounidense preocupada por la homosexualidad de su hijo, que es de 1935. Calificar la homosexualidad de perversión clínica o de patología hubiera sido, primero, patologizar la cultura antigua greco-latina en su totalidad y, segundo, reconocerse él mismo como perverso, al aceptar —tal como lo hizo en varias oportunidades de su vida— sus propias tendencias homosexuales, nunca consumadas, en sus lazos homoeróticos con varios discípulos.<sup>9</sup> Freud se ampara en la bisexualidad originaria de la libido sexual, que puede orientarse hacia cualquiera de sus dos polos. La sublimación de una pulsión transgresiva o reprimida es la ‘fuerza motriz’ que permite explicar, por la idea del desvío de la libido y cambio de meta o de objeto, la civilización y la cultura; Freud no nos dará explicación aproximada de esa fuerza motriz hasta avanzada su investigación psicoanalítica. Sin embargo, afirma ahora la función de la sublimación como factor desexualizante de esa energía libidinal, e intenta explicar con ello los logros culturales elevados de la civilización.

En efecto, en “Puntualizaciones psicoanalíticas sobre un caso de paranoia (Dementia paranoides) descrito autobiográficamente” (1911 [1910]), antes de la Primera Guerra Mundial, Freud afirmará todavía con entusiasmo en el progreso civilizatorio que:

---

<sup>9</sup> Ver mi libro *Freud: del nombre, del origen y del ‘gran hombre’*. Ensayo conjetural.

Tras alcanzar la elección de objeto heterosexual, las aspiraciones homosexuales no son —como se podría pensar— canceladas ni puestas en suspenso, sino meramente esforzadas a apartarse de la meta sexual y conducidas a nuevas aplicaciones. Se conjugan entonces con sectores de las pulsiones yoicas para constituir con ellas, como componentes «apuntalados», las pulsiones sociales, y gestan así la contribución del erotismo a la amistad, la camaradería, el sentido comunitario y el amor universal por la humanidad. En los vínculos sociales normales entre los seres humanos difícilmente se colegiría la verdadera magnitud de estas contribuciones de fuente erótica con inhibición de la meta sexual. Y, por otra parte, en este mismo nexo se inserta el hecho de que homosexuales manifiestos, justamente —y entre ellos, de nuevo, los que resisten el quehacer sensual—, descuellos por una participación de particular intensidad en los intereses de la humanidad, unos intereses surgidos por sublimación del erotismo. (T. 12, 57)

Puede colegirse en la cita hasta qué punto Freud concibe la civilización como el resultado de la sublimación en tanto ésta da lugar, por un lado, a lo heteronormativo al que los homosexuales no llegarían, aunque, por otro lado, logran, sin embargo —pareciera sugerir Freud— instalar un erotismo, en tanto la inhibición de la meta sexual, si bien no los ha llevado a la heterosexualidad, los ha llevado a participar a pesar de todo de ‘los intereses de la humanidad’. Imaginamos que Freud piensa en los artistas que trabajará después en su investigación (Leonardo, Miguel Ángel, incluso el Presidente Schreber). Hoy podríamos incluso agregar a los deportistas y a muchos otros campos de actividades socialmente admitidas en las que lo homoerótico juega un papel decisivo, incluso alcanzando en algunos casos la realización efectiva de la homosexualidad. El arte, entonces, sostenido por heterosexuales u homosexuales, es una sublimación que sostiene un lazo social erótico y, según lo sugiere Freud, tendría así una función social pacificadora y sanadora.

Durante un tiempo, hasta terminada la Primera Guerra Mundial, Freud atribuirá a la sublimación los beneficios de la civilización. Cuando en la cita menciona el modo en que las transgresiones afectan tanto al cuerpo como al objeto sexual, pareciera sugerirnos —como se

planteará más tarde en el psicoanálisis— que tal vez la sublimación constituya una defensa frente al superyó (sobre todo el heredero del Ello) y frente al almácigo de goces que conforman el Ello de la segunda tópica. El arte, como producto de la acción humana y en tanto objeto de la cultura y discurso erótico, daría cuenta de ese trabajo con esos goces renunciados y esos placeres prohibidos, difíciles de apalabrar a puntualidad. Una vez más nos topamos con lo poético, con *lalangue* en la dimensión de lo real y de la angustia, en suma, con el malestar en la cultura, esa cuestión que Heidegger llamará ‘lo preocupante’ en su ensayo “¿Qué quiere decir pensar?”, de 1950-51, publicado en 1954. En ese ensayo el filósofo alemán parece sugerir el registro de lo real tal como Lacan lo formulará en ese mismo año de 1954. No pensamos, dice Heidegger, “el estado del mundo” (114), y la dificultad reside, según él, en que le damos la espalda a lo preocupante, incluso desde la ciencia que, atendida a la presencia de lo presente, obnubilada por alcanzar la objetividad, no piensa lo ocultado en esa presencia. Como la *tyche* y lo real lacanianos, lo preocupante “aparece desde sí ocultándose al mismo tiempo (...) solo da noticia de sí apareciendo en su auto ocultamiento” (117). Lo preocupante es aquello que conmocionará a Freud después de la Primera Guerra Mundial cuando ya no pueda suscribir la idea de que la sublimación explicaría los beneficios de la civilización, y menos aún esa irrupción de lo tanático que pone en cuestión hasta a misma sublimación científica.

En la cita, Freud va a deslizar el vocablo ‘asexual’ para referirse a la sublimación. En trabajos posteriores va a insistir en esto; la energía sexual, en principio orientada a la reproducción, o la satisfacción por medio del acto sexual como descarga de tensiones, cambiaría su meta en la sublimación, dirigiendo esa energía hacia un objeto o meta asexual. En sus *Tres ensayos de teoría sexual*, de 1905, se refiere a ese enigmático proceso en el que se “consumaría la atracción de las fuerzas pulsionales sexuales hacia otras metas, no sexuales; vale decir, la sublimación de la sexualidad” (T. 7 p. 187). Pareciera haber aquí una pequeña vacilación de Freud en los textos más tempranos sobre la sublimación, cuando dice que algunos pacientes pueden sublimar y otros no pueden sublimar; pareciera decirnos que hay un nivel consciente de la sublimación. Digo ‘vacilación’ porque, por un lado, se da cuenta de que no todo el saber inconsciente está a disposición del yo para la sublimación y, por otro, que hay un mecanismo que precisamente impide sublimar, el cual dará como resultado el síntoma neurótico. Así, en *La moral sexual «cultural» y la nerviosidad moderna* (1908) afirmará que “Sólo una minoría consigue el dominio por sublimación, por desvío de las fuerzas pulsionales sexuales desde sus

metas específicas hasta metas culturales más elevadas” (T.9, 173); incluso más, en ese mismo texto, intuye una diferencia de género en la capacidad de sublimación: “la experiencia también muestra que las mujeres, a quienes, en su condición de portadoras genuinas de los intereses sexuales del ser humano,<sup>10</sup> les es concedido en menor grado el don de sublimar la pulsión (T. 9, 174).

En las *Cinco conferencias sobre psicoanálisis* (1909 [1910], Freud nos dirá:

Conocemos un proceso de desarrollo muy adecuado al fin, la llamada *sublimación*, mediante la cual la energía de mociones infantiles de deseo no es bloqueada, sino que permanece aplicable si a las mociones singulares se les pone, en lugar de la meta inutilizable, una superior, que eventualmente ya no es sexual. Y son los componentes de la pulsión sexual los que se destacan en particular por esa aptitud para la sublimación, para permutar su meta sexual por una más distante y socialmente más valiosa. Es probable que a los aportes de energía ganados de esa manera para nuestras operaciones anímicas debamos los máximos logros culturales. Una represión sobrevenida temprano excluye la sublimación de la pulsión reprimida; cancelada la represión, vuelve a quedar expedito el camino para la sublimación. (T. 11, 49-50)

En la cita, llama la atención el vocablo ‘superior’, para indicar el desvío de la pulsión sexual como meta, que curiosamente es calificada como ‘inutilizable’. La meta superior, por intervención de la sublimación, “ya no es sexual”. Pero por lo que nos dijo antes, no deja de ser erótica. En “Un recuerdo infantil de Leonardo Da Vinci”, de la misma época (1910), afirmará que la sublimación es “capaz de permutar su meta inmediata por otras, que pueden ser más estimadas y no sexuales. (T. 11, 72). Vemos otra vez las vacilaciones respecto de lo sexual y lo erótico; Lacan pondrá su dedo en esta llaga para plantear cómo la pulsión se satisface no en el objeto, sino en el recorrido alrededor de la falta de objeto, esto es, alrededor del objeto *a*. Desde la perspectiva de Julio Canosa et al., en este ensayo sobre Leonardo,

---

<sup>10</sup> ¿Qué habrá querido decir Freud con esta afirmación? Aquí parece ya estar en germen la idea de que el superyó es menos estricto cuando se trata de mujeres (cfr.: “La disolución del complejo de Edipo” [1924, T. XIX] y “La feminidad” [1932, T. XXII]).

El apetito de saber, primeramente al servicio del arte, recibe un refuerzo que pareciera ser resultado de una represión sexual. Así, pulsión de investigar, anhelo de saber, sublimación y represión se anudan de un modo no exento de contradicciones, aclarando que la sublimación, en este caso, no es completamente independiente de la represión sexual sino algo paralelo. El vínculo, por momentos ambiguo, que el autor establece entre represión y sublimación vuelve complejo discernir el lazo entre ésta y el síntoma. Leonardo parece, al mismo tiempo, sublimar los componentes sexuales reprimidos en sus capacidades para la investigación o el pensamiento y estar inhibido por ese mismo apetito de saber en su afán artístico. Hacia el final [Freud] afirma que: "...represión, fijación y sublimación cooperan para distribuirse las contribuciones que la pulsión sexual presta a la vida anímica de Leonardo" (Ibid., 123). También explica cómo esta capacidad sublimatoria termina inhibiendo su aptitud artística (cf. Ibid., 124).

Volveremos más adelante sobre 'ese apetito de saber'. Por ahora, conviene observar esa vacilación entre la noción de sublimación y el concepto de represión, vacilación que luego opondrá la sublimación al síntoma. Digamos en este recorrido que estamos realizando, que lo sublimado le parece a Freud ser superior por cuanto es una ganancia civilizatoria, pero ya se insinúa que la sublimación no siempre es ganancia. Freud recurre al vocablo 'represión', que excluye, impide, obstaculiza la sublimación y, por ello, para él resulta necesario distinguir sublimación de síntoma: la primera es posible si no ha habido represión; el síntoma, en cambio, implica la represión, es una solución de compromiso; en el síntoma hay un retorno de lo reprimido de aquello que no puede acceder a la conciencia y lo hace, por ende, apelando a desplazamientos, sustituciones o condensaciones. La sublimación, como vimos, supone un cambio de meta de la pulsión sexual para encontrar satisfacción en una meta 'desexualizada'; pero, como apunta Charaf et al., en *El yo y el ello* se nos plantea que "al desvío de la meta sexual (o la inhibición de la meta sexual) debe agregársele también el *cambio de vía del objeto* (una acción sobre el objeto) para que se produzca la sublimación. La sublimación supondría así una operación tanto sobre la meta de la pulsión como sobre el objeto" (202).

Freud se percata a lo largo de su investigación de que —como vimos— no solo no todos los individuos son capaces de sublimar, sino que no todo el arte es producto de la sublimación

ni que no toda sublimación produce una obra de arte. En efecto, un analizante puede sublimar, pero eso no lo convierte en artista, salvo de sí mismo en ese ‘parirse’ a sí mismo que Lacan menciona al referirse a la separación en su *Seminario 11*. Freud no dejó de aceptar que el mecanismo de la creación artística se le escapaba a su discernimiento. Para volver sobre unos términos que retomaremos más adelante, podríamos decir que la sublimación es capaz de dar una obra de arte auténtico, mientras que el oficio estaría más del lado del síntoma: en éste, no hay desexualización, por el contrario, como vimos, la satisfacción sexual permanece, aunque camuflada bajo las figuraciones del síntoma. En la sublimación, en cambio, lo sexual se torna erótico.

### *Otro paso adelante: sublimación e inhibición*

Más adelante, en 1912, en “Consejos al médico sobre el tratamiento psicoanalítico”, en una especie de cruce entre psicoanálisis y arte, Freud atribuirá a la inhibición, y no a la represión, ser el obstáculo para sublimar; afirmará que “No todos los neuróticos poseen un gran talento para la sublimación; de muchos se puede suponer que en modo alguno habrían enfermado si poseyeran el arte de sublimar sus pulsiones”. Mientras la represión mantiene fuera de la conciencia representaciones ligadas a la pulsión porque resultan insoportables para el sujeto, aunque retornan disfrazadas en sueños, lapsus, síntomas o fobias, la inhibición se sitúa a nivel del yo, es una limitación del yo que le impide realizar ciertas funciones como trabajar, amar, escribir, etc.; para Freud, en la inhibición no hay rechazo de las representaciones displacenteras, éstas no están fuera de la conciencia, sino un empobrecimiento del yo que lo detiene en sus funciones vitales.

Nos resulta sumamente sugestivo que Freud nos habla del ‘arte de sublimar’, de la necesidad de la *tejné* poética para sublimar; parece decirnos que el recurso a esta *tejné*, al trabajo con el significante, evita que el individuo, y sobre todo el artista, enferme. En el *Esquema del psicoanálisis* (1940 [1938]) retomará esta idea desde la perspectiva de cómo aquellos capaces de sublimar pueden facilitar el tratamiento analítico. Una vez más, aparece la idea del arte como sanación gracias a la sublimación. Aconseja, además, al analista a no forzar la sublimación, ya que “La ambición pedagógica es tan inadecuada como la terapéutica”, porque “el proceso de sublimación, en quien es apto para él, suele consumarse por sí solo tan pronto

como sus inhibiciones son superadas por el análisis” (I. 12, p. 118). De ahí que en el arte el verdadero obstáculo para el artista a fin de dar lugar a su creatividad no sea empecinarse en sublimar, sino en superar las inhibiciones, que están directamente ligadas a la angustia, al vacío o sinsentido de lo real. Por ejemplo, como se evidencia en las técnicas de formación actoral, el primer paso consiste en superar las inhibiciones del yo las cuales funcionan como escudo protector frente a la irrupción de lo pulsional y la mirada del Otro. Una vez superadas las inhibiciones, el proceso sublimatorio se despliega por sí solo sin esfuerzo.<sup>11</sup>

### *De lo sexual, lo erótico y lo tanático: arte auténtico y arte de oficio*

Este cambio de meta de la energía sexual en la sublimación ha promovido mucha bibliografía y debate en el psicoanálisis. Quizá convenga observar cómo el vocablo ‘sexual’ toma dos sentidos posibles en sus textos: por una parte, remite al acto sexual, reproductivo o no, y, por otra parte, toma el valor de lo erótico. En este sentido, podríamos pensar la sublimación como erotismo: la obra de arte –como otros objetos ‘civilizados’— resultaría así ser producto del erotismo, de un hacer erótico (y obviamente estético) con el lenguaje, con las técnicas, con los materiales, etc. Recordemos que la sublimación era para Freud la encargada de contribuir por medio del “erotismo a la amistad, la camaradería, el sentido comunitario y el amor universal por la humanidad”. En efecto, Freud distingue en algunas partes de su obra lo ‘sexual’ –en el sentido del acto o coito— de lo erótico; si acordamos en que para Freud la ‘sexualidad’ es más amplia que el acto sexual, entonces resulta mejor pensar o hablar de la sublimación ya no como un cambio de meta en cuanto al objeto, porque tanto lo sexual como lo erótico apuntan a ‘otro’ (aunque sea el sujeto mismo en el narcisismo). Lo erótico, no hay que olvidarlo, es lo que hace lazo, agrupa, integra, a diferencia de lo tanático, el odio, que desintegra, disocia, descompone. Entonces, la pulsión sexual podría dirigirse a un objeto sexual, no necesariamente erótico, incluyendo en esa pulsión lo tanático. En todo caso, la pulsión sexual y la pulsión erótica algunas veces se superponen y otras no, pero en ambos casos no habría ni desexualización ni cambio de meta de la pulsión en cuanto al objeto si,

---

<sup>11</sup> La cuestión de la inhibición en relación con el arte es compleja y merece un ensayo puntual por sí misma; se trata de explorar cómo la planteó Freud y cómo la revisitará Lacan, y qué consecuencias podrían homologarse con el arte.

nuevamente, aceptamos la premisa freudiana de que la sexualidad es más amplia que el acto sexual. Lo que cambia es el estatus o función del objeto, que puede ser sexual o erótico, o ambos a la vez.

Se desprenden algunas conclusiones preliminares a partir de lo dicho que resultan adecuadas para pensar el arte. Es por medio de lo erótico anclado en el cuerpo y en la poetización del lenguaje que el arte *auténtico* trabaja frente a lo real; el arte auténtico siempre tiene que ver con un real, un vacío de sentido, ese enigma en el malestar en la cultura que emerge en la angustia del artista y/o de su entorno respecto de 'lo preocupante'. Hay, por cierto, un arte ya no tan auténtico, que se yergue a partir de la representación de la realidad (una formación imaginaria): es más bien un *oficio* que se ocupa de 'representar la realidad' y se atiende al registro simbólico fundamentalmente, a la lengua y al sujeto dividido. El oficio está del lado del síntoma, lo cual involucra cierto grado de represión. Obviamente, el arte como oficio puede alcanzar niveles estéticos de importancia, pero se sostiene a partir de ideas y valores que circulan en la comunidad, sin llegar a confrontarse con el sinsentido de lo real, con el agujero. Usualmente, el arte de oficio se posiciona como conociendo de qué se trata en la realidad y elabora ficciones que supuestamente expliquen en parte el malestar; esas alternativas artísticas de oficio son mayormente conocidas por todos —lo cual pacifica—; se decodifican o interpretan sin mayor dificultad por el contemplador que se apoltrona en su zona de confort; por ello no alcanzan a desestabilizar el discurso hegemónico de raíz, responsable de lo preocupante. Puede conmover temporariamente el discurso hegemónico —y no siempre es ese su objetivo—, pero no alcanza a impugnarlo y transvalorizarlo, en el sentido de Nietzsche.

El arte auténtico se sitúa a nivel de *lalangue* y el *parlêtre*. Es decir, el arte trabaja con todo aquel reservorio de sensaciones, de inscripciones, de marcas que quedaron en el campo de lo pulsional, a nivel de la memoria y del Ello. Ciertamente, también se confronta con lo reprimido, lo denegado por el sujeto; el sujeto es ya la instancia en que se ha producido la represión y se instala la alienación al discurso del Otro, al deseo y goce del Otro, de lo hegemónico. El sujeto es una entidad colonizada que tiene que proceder a descolonizarse, a separarse del Otro, a desidealizarlo denunciando sus faltas, esto es, a emanciparse: la emancipación no es un objetivo del arte de oficio como arte de la representación por cuanto siempre juega en el campo de un discurso hegemónico sin acceder a aquello que opera más allá de la

frontera de dicho discurso, de lo que ha sido excluido. El sujeto ya es el resultado de la renuncia a lo pulsional impuesta por el Otro, pero el *parlêtre* no puede dejar de explorar las vías posibles para recuperar el goce perdido, la satisfacción perdida, aunque sepa de algún modo que no lo logrará nunca en su totalidad: por eso podemos hablar de la obra de un artista, porque toda ella constituye una serie metonímica de textos (verbales, musicales, pictóricos, etc.) que dan cuenta del modo en que lo real insiste en la repetición y de la forma en que el artista se las arregló (*savoir faire*) con ese goce para proveerle cada vez el semblante más aproximado, mientras, paralelamente, va ajustando los registros RSI del nudo Borromeo y elaborando su *sinthome*. Por esta vía, es esperable que el arte auténtico ponga en crisis, además, los tres registros del lado del contemplador de arte.

### *Sublimación y transferencia*

Vimos cómo Freud en ese camino para bordear la noción de sublimación la conectaba, cuando se refería a las sublimaciones, con las perversiones, lejos de abordarlas como patologías; luego, las conectaba con los recuerdos y, en cierto modo, como vimos, con los recuerdos encubridores. Asimismo, desde el inicio, Freud subrayará la relación de las sublimaciones con la energía sexual, planteando el modo en que las fantasías funcionan de modo protector frente a intensidades de goce, proponiendo entonces a las sublimaciones como una variante de las fantasías cuya consistencia sería asexual. A medida que Freud avanza en la construcción de la teoría psicoanalítica, va a ir ligando la sublimación, ya en singular, con otros aspectos según se le presentaban en su experiencia clínica.

En *Fragmento de análisis de un caso de histeria*, ya citado, Freud va a ligar la sublimación a la transferencia:

¿Qué son las transferencias? Son reediciones, recreaciones de las mociones y fantasías que a medida que el análisis avanza no pueden menos que despertarse y hacerse concientes<sup>12</sup>; pero lo característico de todo el género es la sustitución de una persona anterior por la persona del médico. Para decirlo de otro modo: toda

---

<sup>12</sup> En la edición de Amorrortu de las *Obras completas* de Freud se ha optado por escribir ‘conciente’ e ‘inconciente’.

una serie de vivencias psíquicas anteriores no es revivida como algo pasado, sino como vínculo actual con la persona del médico. Hay transferencias de estas que no se diferencian de sus modelos en cuanto al contenido, salvo en la aludida sustitución. Son entonces, para continuar con el símil, simples reimpressiones, reediciones sin cambios. Otras proceden con más arte; han experimentado una moderación de su contenido, una *sublimación*, como yo lo digo, y hasta son capaces de devenir concientes apuntalándose en alguna particularidad real de la persona del médico o de las circunstancias que lo rodean, hábilmente usada. (T.7 p.101)

En la cita se vuelve a anudar arte y sublimación, la sublimación como un arte o que requiere de un arte. En cuanto a la transferencia todavía no aparece como ‘amor de transferencia’, aspecto que Freud elaborará más tarde, a partir de “Puntualizaciones sobre el amor de transferencia” de 1914, publicado en 1915. Por ahora, las transferencias, en plural, se presentan como montajes, escenas que surgen durante el tratamiento y que, difíciles de elaborar o verbalizar por su carácter displacentero al momento de ser vividas en el pasado, se reeditan, son revividas, frente a la figura del médico y como presentes y actuales. Algo del inconsciente asoma, deformado y/o desplazado en esa actuación sustitutiva en la que el analizante conecta a una persona de su pasado con la figura del analista. Según Freud, la escena revivida no manifiesta cambios significativos respecto de la fantasía modelo reprimida (que, a su vez, es una versión de una escena originaria); sin embargo, en ciertos casos —nos advierte— esas escenas actuales “proceden con más arte” al moderar su contenido displacentero cuando están ligadas a un rasgo del analista o alguna circunstancia coyuntural y pueden dar lugar a que se dispare la transferencia: en este caso, Freud las plantea como sublimación. Se trataría de poetizaciones ‘hábil-mente usadas’. Cierta sentido del ‘arte’ está en juego aquí a nivel de un tratamiento analítico, y uno quisiera pensarlo extendiendo la cita a la producción artística. El arte, incluido el psicoanálisis como arte, es una praxis. Y el psicoanálisis como *praxis*, tal como Lacan los definió el *Seminario 11*, va más allá de una *práctica* terapéutica.

Ahora bien, esta extensión de la sublimación con relación a la transferencia entendida como ‘arte’ durante el tratamiento, no resulta fácilmente adecuada para homologar a nuestro

campo: el arte en general. Ciertamente es que Freud no se prohibió de pensar el arte como una sublimación de fantasías inconscientes y hasta de quejarse por el modo en que el artista se le aventajaba a su investigación psicoanalítica al producir por sublimación una obra de arte que descubría aspectos profundos, que tanto tardaba él mismo en descubrir. Sin embargo, no podemos poner en el mismo nivel el ‘arte’ mencionado en la cita, con el arte como producción artística, aunque Freud haya explorado a esta última a partir del análisis aplicado, tal como lo intentó frente a Leonardo da Vinci, *La Gradiva* de Jensen, etc. Freud estaba atraído por los contenidos del arte que sostenían sus teorías, pero se declaraba profano porque poco entendía de las formas artísticas en general, y menos las que le eran contemporáneas. Como lo plantea Adorno al principio de su *Teoría estética*, “Para la teoría psicoanalítica las obras de arte valen esencialmente como proyecciones del inconsciente, de aquellas pulsiones que las han producido, y olvida las categorías formales de la hermenéutica de los materiales” (30).

En efecto, mientras el ‘arte’, tanto en el psicoanálisis como en la praxis artística, permite devenir consciente lo inconsciente, los otros factores señalados por Freud están ausentes en el análisis aplicado: la obra no equivale a un analizante en presencia; de modo que no es esperable que la obra, o el artista que la produjo, tengan la posibilidad de dar lugar a una transferencia a partir de un rasgo del analista; el contemplador de la obra no ocupa el mismo lugar que el analista en un tratamiento. Tal vez podríamos conjeturar que la obra, en todo caso, oficia como el Sujeto Supuesto Saber, ese semblante enigmático que pone al contemplador en la circunstancia de aquello que, en su momento, se llamó la contratransferencia. Sea como fuere, en relación con la cita, lo cierto es que ni la obra ni el artista responden al modo en que lo haría el analizante colocando al analista en relación con una figura traumática del pasado. En resumen, la sublimación como transferencia y como ‘arte’ según lo sugiere la cita no parece adecuarse al estudio de arte y de la creación artística. A pesar de lo dicho, sin embargo, se puede sostener que la transferencia efectivamente suele tener un rol importante en el proceso de formación del artista, en el trabajo con un maestro. Por ejemplo, resulta muy evidente cómo la transferencia toma lugar en el proceso de formación actoral frente a un maestro o en el trabajo de un ensayo teatral cuando los actores se enfrentan a un director. Esta dimensión no la podemos desarrollar aquí, pero podemos dejar sentado que esta transferencia sucede efectivamente en el campo pedagógico y de transmisión de técnicas artísticas.

### *Sublimación y formación reactiva*

En los *Tres ensayos de teoría sexual* (1905), Freud va a dar otro paso en su camino para contornear la noción de sublimación. Pondrá a esta última en relación con lo que él denomina la ‘formación reactiva’ y que no ha tenido mucho éxito entre los psicoanalistas ya que estos prefieren referirse a mecanismos de defensa. La noción, sin embargo, ha tenido mejor éxito en manuales de divulgación y en la psicología.

FORMACIÓN REACTIVA Y SUBLIMACIÓN. ¿Con qué medios se ejecutan estas construcciones tan importantes para la cultura personal y la normalidad posteriores del individuo? Probablemente a expensas de las mociones sexuales infantiles mismas, cuyo aflujo no ha cesado, pues, ni siquiera en este período de latencia, pero cuya energía — en su totalidad o en su mayor parte— es desviada del uso sexual y aplicada a otros fines. Los historiadores de la cultura parecen contestes en suponer que mediante esa desviación de las fuerzas pulsionales sexuales de sus metas, y su orientación hacia metas nuevas (un proceso que merece el nombre de *sublimación*), se adquieren poderosos componentes para todos los logros culturales. (T. 7, 161)

Obsérvese en el final de la cita que la sublimación ya se orienta no a metas ‘superiores’, sino a metas ‘nuevas’. La diferencia no debería ser desestimada. ¿Nueva para quién? ¿Nueva respecto de qué? Respondería estas preguntas diciendo que son nuevas para el sujeto, no conocidas a nivel de la conciencia; nuevas en cuanto pueden conllevar un componente sorpresivo para el mismo sujeto, a la manera de la *tyche* como un encuentro con lo real. Nuevas, en fin, respecto a aquello que era su repetición como *automaton*, como retorno de los signos, más o menos conocidos.

La formación reactiva es un mecanismo de defensa instrumentado por el yo para enfrentar deseos, sentimientos o impulsos que considera inaceptables, elaborando conductas o actitudes opuestas a esos mismos deseos reprimidos. Al trabajar sobre la neurosis obsesiva, Freud observará cómo los deseos penosos se combaten y reemplazan por actos o hábitos morales o socialmente aceptados. Por ejemplo, el pudor exagerado que oculta deseos exhibicionistas, o bien, en otras neurosis, la sobreprotección paterna como reacción ante la

hostilidad reprimida hacia los hijos; la conducta compulsiva de sacrificio por los demás para compensar sentimientos de culpa o rechazo o rigurosas manifestaciones morales que buscan ocultar impulsos sexuales infantiles. Continúa Freud:

Agregaríamos, entonces, que un proceso igual tiene lugar en el desarrollo del individuo, y situaríamos su comienzo en el período de latencia sexual de la infancia.

Puede, asimismo, arriesgarse una conjetura acerca del mecanismo de tal sublimación. Las mociones sexuales de estos años infantiles serían, por una parte, inaplicables, pues las funciones de la reproducción están diferidas, lo cual constituye el carácter principal del período de latencia; por otra parte, serían en sí perversas, esto es, partirían de zonas erógenas y se sustentarían en pulsiones que dada la dirección del desarrollo del individuo sólo provocarían sensaciones de displacer. Por eso suscitan fuerzas anímicas contrarias (mociones reactivas) que construyen, para la eficaz sofocación de ese displacer, los mencionados diques psíquicos: asco, vergüenza y moral. (T. 7, 161-162)

En términos económicos, se trata de una “contracatexis” consciente de fuerza opuesta a la “catexis” inconsciente; es decir, el yo crea una energía psíquica para contrarrestar el impulso reprimido. En cierto modo, la formación reactiva regresa a la idea de la fantasía como defensa frente a pulsiones displacenteras que ya aparecía en la Carta a Fliess. Pero, además, pareciera sugerir que en el *infans*, en el niño y durante el período de latencia se registraría una sublimación pura y perversa no escindida entre objeto sexual, el cual tomará mayor énfasis a partir de la adolescencia. Y esto podría llevarnos a releer “El poeta y la fantasía” (1907 [1908]) donde Freud equipara al poeta o artista con el niño y el juego. La sublimación en estos casos sería generalizada y perversa en cuanto a los objetos de satisfacción, hasta el momento posterior al período de latencia cuando el sujeto estaría compelido a una pulsión sexual que requiere un objeto sexual.

En lo demás, la cita reitera lo ya dicho para la sublimación, es decir, sobre la desviación de las fuerzas pulsionales hacia metas no sexuales que explican los logros culturales y la ‘normalidad’ del individuo. Cotejar lo relativo a la formación reactiva y la sublimación bajo el enorme y frondoso árbol teórico que Freud despliega en sus *Tres ensayos de teoría sexual* requeriría de un larguísimo ensayo que no podemos realizar aquí. Vamos a limitarnos a afirmar únicamente que Freud demarca claramente que la sublimación es una noción que, estando

en relación con la energía sexual, no se refiere al sexo, sino a la sexualidad (T. 7, 187), es decir, a mecanismos de desvío de lo displacentero hacia lo placentero, lo cual, como es fácil conjeturar, en tanto lo hace con arte, en tanto apela a lo poético (en cualquier tipo de materialidad significativa, no solo verbal) —y por esa vía a lo bello— sugiere las bases de una estética.

Entonces, retomando, nos preguntamos: ¿se puede pensar el arte como formación reactiva? La pregunta nos obliga a responderla desde tres puntos de vista: el del artista, el de la obra y el del contemplador de arte. Nada impide pensar que la formación reactiva opere como sublimación en el artista, es decir, que éste haga de su obra un montaje para defenderse de lo pulsional que lo agobia, lo angustia, lo atormenta. Esa obra puede funcionar para él —recurriendo a términos lacanianos— a la manera de un fantasma o de un semblante: sea como una construcción o montaje o escena que organiza el deseo y el modo de goce del sujeto, o como una apariencia que le permite enlazarse al registro simbólico, cultural, respectivamente. Regresamos a la idea de diferenciar al artesano —el del oficio que repite fórmulas o un estilo, que se deja capturar por el pudor o la vergüenza y elabora una obra que encubre sus pulsiones más transgresivas— del artista auténtico —que asume los riesgos de confrontar lo real en cada obra o en cada período de su producción y se expone a sus más íntimas compulsiones no para encubrirlas con la obra, sino para elaborarlas al punto de entender que no tiene ya garantías en el Otro, que frente a la inconsistencia del Otro, su obra queda bajo su propia responsabilidad.

Freud centra su investigación de la sublimación sobre el artista y su disposición psíquica para con su praxis. Al final de los *Tres ensayos...* Freud afirma que ese exceso pulsional que displacenteramente invade al yo del artista, y que se presenta como “una disposición constitucional anormal”, puede ser sofocado o pacificado por la sublimación; obsérvese en el párrafo siguiente el uso de una metáfora hidráulica (‘drenar’)<sup>13</sup> para pensar la energía sexual y la sugerencia de que la sublimación, fundamental en el caso del artista, constituye en sí un elemento saludable, tanto para el artista que produce la obra como para pensar el arte entendido al modo de una sanación social que, por lo que Freud pensaba en aquel entonces, supone un logro civilizatorio.

---

<sup>13</sup> Esta metáfora hidráulica pareciera una vez más ligarse a la definición que la RAE da de ‘sublimación’, como evaporación, pasaje de lo sólido a lo gaseoso, y que hemos mencionado más arriba.

En ella [la sublimación], a las excitaciones hiperintensas que vienen de las diversas fuentes de la sexualidad se les procura drenaje y empleo en otros campos, de suerte que el resultado de la disposición en sí peligrosa es un incremento no desdeñable de la capacidad de rendimiento psíquico. Aquí ha de discernirse una de las fuentes de la actividad artística; y según que esa sublimación haya sido completa o incompleta, el análisis del carácter de personas altamente dotadas, en particular las de disposición artística, revelará la mezcla en distintas proporciones de capacidad de rendimiento, perversión y neurosis. (T. 7, 218)

En cuanto a pensar la formación reactiva desde la perspectiva de la obra, solamente se puede afirmar —me parece— que ésta, siendo un semblante (pero no un síntoma), y siendo el producto de una sublimación, carece de la posibilidad de defenderse simplemente porque no está expuesta a excesos pulsionales. En tal caso, ella se sitúa para el artista o para el contemplador como un enigma que realiza algún deseo y que apalabra parcialmente lo real, alguna verdad individual y/o social. Podríamos exagerar diciendo que, en tal caso, la obra podría plantearse como una formación reactiva frente a las interpretaciones de su autor o de los críticos, que la saturan de sentido y sofocan su potencial provocador, enigmático. Lo mismo podría decirse en cuanto a la formación reactiva del contemplador de arte: se defiende de la obra, la rechaza o la satura de sentido interpretándola; se defiende de la obra quizá como un modo de no confrontarse con lo real que la habita y que de algún modo también lo habita éxtimamente a él, es decir, evade las preguntas que la obra le formula a su propio deseo y modo de goce. El contemplador puede quedarse en este nivel de consumo de la obra encorsetada por el sentido fraguado por él, o por los críticos, por las instituciones, por la tradición, o bien puede abrirse a explorar en sí mismo las dimensiones del enigma, y apuntar a elaborar su propio semblante, medio-diciendo su propia verdad.

### *Sublimación y ‘pulsión de investigar’*

Tenemos que detenernos al menos un instante en “Un recuerdo infantil de Leonardo Da Vinci” (1910) porque allí Freud va a introducir otra idea relacionada con la sublimación. Nos dirá:

la libido escapa al destino de la represión sublimándose desde el comienzo mismo en un apetito de saber y sumándose como refuerzo a la vigorosa pulsión de investigar. También aquí el investigar deviene en cierta medida compulsión y sustituto del quehacer sexual, pero le falta el carácter de la neurosis por ser enteramente diversos los procesos psíquicos que están en su base (sublimación en lugar de irrupción desde lo inconciente); de él está ausente la atadura a los originarios complejos de la investigación sexual infantil, y la pulsión puede desplegar libremente su quehacer al servicio del interés intelectual. Empero, dentro de sí da razón de la represión de lo sexual, que lo ha vuelto tan fuerte mediante el subsidio de una libido sublimada, al evitar ocuparse de temas sexuales. (T. 11, 74-75)

Indudablemente, el párrafo es bastante complejo y por varias razones. Si bien la ‘pulsión de investigar’ no está ausente en el campo del arte, es obvio que Freud está pensando en la investigación científica o, por lo menos, no artística, ya que recurre al vocablo ‘intelectual’. Esta pulsión de investigar tiene como causa un ‘apetito de saber’, esto es, como dice la RAE, “un instinto que lleva a satisfacer deseos o necesidades” incluido el deseo sexual. Este apetito configura la causa pulsional que remata en una pulsión de investigar y que, por medio de la sublimación, resulta en un ‘sustituto del quehacer sexual’. Uno no puede aquí resistir la tentación de sentir que Freud, no siendo un artista, está incluyéndose él mismo en este abanico de posibilidades sublimatorias. El arte como la investigación intelectual, científica o no, gambetea la neurosis; pero la investigación —a diferencia del arte que, como nos dijo en obras anteriores, resulta análogo al juego infantil— estaría emancipada o liberada de “los originarios complejos de la investigación sexual infantil”. ¿Será que en una obra producto de la investigación intelectual —¿el mismo psicoanálisis? — escaparía al psicoanálisis aplicado,

cuando éste manipula datos de la obra para detectar los complejos traumáticos del artista? En este orden de argumentación, Freud pareciera insinuar que en la elaboración de conceptos —para retomar la diferencia que planteamos en la introducción a este ensayo cuando confrontamos concepto y noción— la vida infantil, con sus pulsiones de perversión polimorfa, no podría ser rastreada; como si el concepto, por su máxima abstracción y pretendida universalidad, a diferencia del arte, lograra ser una especie de sublimación pura ajena a la experiencia vital del intelectual que lo formula.

Mientras Freud puede abordar las obras de arte para sostener sus teorías y postular cómo éstas resultan, en parte, sintomáticas de los complejos neuróticos de sus autores, los conceptos intelectuales escaparían a esta posibilidad de rastrear en ellos elementos autobiográficos de los autores. Si bien algunos pocos estudiosos se han ocupado, por ejemplo, de abordar la personalidad de Hegel desde una perspectiva psico-biográfica, lo cierto es que este tipo de trabajos resulta marginal en comparación, primero, con la bibliografía sobre la obra filosófica de Hegel y, segundo, en comparación con los innumerables trabajos psico-biográficos que se han producido en el campo del arte.

En su ensayo “Nietzsche, la genealogía y la historia”, incluido en su *Microfísica del poder* (1977), Michel Foucault realiza una meditación sobre el modo en que el concepto, a pesar de su aparente despojo vivencial, no deja de tener, para decirlo en términos gruesos, una historia de sangre, es decir, el concepto, su abstracción aparentemente despojada de elementos vitales e históricos, resulta de la exclusión de factores extremadamente conflictivos cuando se lo aborda desde las dos posibilidades de la genealogía, tal como Nietzsche la pensaba, es decir, *Herkunft* [fuente] y *Entstehung* [emergencia]. Nietzsche, en su *Genealogía de la moral*, está preocupado por temas que también preocuparán a Freud a lo largo de su investigación: la cuestión del origen [*Ursprung*] de la moral y de la religión. Sabemos que, desde su juventud, Freud fue un lector de Nietzsche. Desde esta perspectiva genealógica, todo concepto procede de una historia oculta, atravesada por “los sentimientos, el amor, la conciencia, los instintos” (Foucault 7), cuyas huellas han sido desalojadas o excluidas de la enunciación conceptual, pero eso no significa que no se pueda “reencontrar las diferentes escenas” (7) en las que se ha fraguado. El trabajo con la genealogía, desde esta lectura nietzscheano-foucaultiana, no es ni psicoanálisis aplicado ni psico-biografía, sino una tarea ética más complicada en la medida en que hay que reconstruir los parámetros de la subjetividad de la época en que esos conceptos se formularon. Foucault nos invita, por ello, frente al cada concepto, “a definir el punto de

ausencia” que no accede a la enunciación conceptual.<sup>14</sup> Ese punto de ausencia es la cicatriz que deja la sublimación como evaporación, según nos dejaba pensarla la RAE.

La cuestión del saber y del conocimiento, del deseo de saber, ha sido retomada por Lacan en su “Nota italiana” (1973), incluida en sus *Otros escritos*; allí nos dice que “[e]l analista aloja otro saber, en otro lugar” (328); sin embargo, como el científico, el analista apunta a lo real, en la confianza de que “[h]ay saber en lo real” (Ídem). La ‘pretendida’ humanidad, nos dice, rechaza el saber, particularmente el saber sobre lo inconsciente, sobre el deseo, pero más específicamente el saber acerca de que ‘no hay relación sexual’ que pueda ponerse en escritura. De ahí que el analista resulte ser tal si adviene a ser “el desecho de la susodicha humanidad” (329), si ha cernido –antes de autorizarse a sí mismo como analista— “la causa de su horror, del propio, el suyo, separado de todos, [su] horror al saber” (330). Demás está decir que el *saber* con el que ‘juega’ el psicoanálisis –a diferencia del *conocimiento* científico— no es ni completo ni universal y, a diferencia de las veleidades de la ciencia, la verdad con la que se confronta no puede decirse toda. No es, además, un saber fáctico, sino un saber que hay que inventar (331), inventarlo cada vez, *ann*, y no descubrirlo. Lacan volverá a enfatizar esto en su *Seminario 21* al afirmar que “yo no descubro la verdad, la invento. A lo cual agregó que esto es el saber” (Rodríguez Ponte 71). En el *Seminario 17 El reverso del psicoanálisis*, de 1969-1970, Lacan nos recuerda que en el seminario anterior ya había planteado lo que él entendía por saber, esto es, el goce del Otro; agrega que “en la fórmula que dice que el saber es el goce del Otro, de lo que se trata es de una articulación lógica. Del Otro, por supuesto, en tanto –puesto que no hay ningún Otro— la intervención del significante lo hace surgir como campo (*Seminario 17*, 13). Es un saber ‘inventado’, como lo dirá más tarde en la “Nota italiana”, de pura lógica. Es así, continúa Lacan, que hay que entender la pulsión de muerte, como resultado del desarrollo de la experiencia misma de Freud, puesto “que la pulsión de muerte no se inventa observando el comportamiento de la gente”. De ahí que “El saber es lo que hace que la vida se detenga en un cierto límite frente al goce. Puesto que el camino hacia la muerte –de eso se trata, de un discurso sobre el masoquismo—, el camino hacia la muerte no es nada más que lo que llamamos el goce”.

---

<sup>14</sup> Para un desarrollo extenso de estas cuestiones y del modo en que los conceptos freudianos enmascaran ese punto de ausencia mencionado por Foucault, ver mi libro *Freud: del nombre, del origen y del ‘gran hombre’*. *Ensayo conjetural*.

Para redondear esta cuestión y antes de retomarla desde la perspectiva artística, digamos que el saber puesto en juego en el psicoanálisis tiene como punto central el goce o la falta de goce –y su relación al deseo (*Seminario 17*, 18), la castración, el vacío, el sinsentido de lo real y la muerte.

Lacan comenta cómo el saber o mejor, el conocimiento abstracto, tal como se puede leer en textos de Platón y Aristóteles, resulta del “robo, el rapto, la sustracción del saber a la esclavitud por la operación del amo” (*Seminario 17*, 20). El esclavo es el que sabe-hacer, tiene oficio, pero no logra *articular* dicho saber; la *episteme* del amo, “está siempre tomada, por entero, de las técnicas artesanales, es decir, siervas. Se trata de extraer su esencia para que ese saber se convierta en saber de amo” (Ídem). Es aquí donde uno puede admitir la *episteme* como una forma posible de la sublimación en la medida en que ilustra bien ese pasaje de un saber nocional a un saber articulado, abstracto, conceptual, como lo plantea la genealogía nietzscheana. Sabemos que Freud ‘roba’ su *episteme* psicoanalítica al discurso de sus pacientes histéricas. Lacan nos dice que “[e]s conveniente distinguir el momento en que surge este viraje de la tentativa de traspaso del saber del esclavo al amo y el de su reinicio motivado sólo por cierto modo de plantear en la estructura toda función posible del enunciado en tanto se sostiene únicamente en la articulación del significante” (Ídem, 22).

Ya vimos que la sublimación, al menos en Freud, no es una transgresión del deseo – Lacan califica de obscena la palabra ‘transgresión’— sino un modo de defensa frente al goce; el desplazamiento del saber del esclavo al saber del amo es una “transferencia bancaria” (Ídem) –cuya pedagogía, como sabemos, será desarrollada por Paulo Freire en América Latina— y Lacan invita a que nos preguntemos al menos dos cosas: la primera, cómo ha operado la operación genealógica de exclusión del saber del esclavo en su transposición al conocimiento del amo; la segunda, si el amo tiene realmente deseo de saber y, si no lo tiene, ¿habría alguien que tuviera un deseo de saber? Al respondernos esta última pregunta, se nos hace un verdadero bucle con la temprana carta de Freud a Fliess: en efecto, según Lacan, “[l]o que conduce al saber es (...) el discurso de la histérica” (Ídem). Y es que “Un verdadero amo, esto es algo que por lo general hemos visto hasta épocas recientes, y cada vez se ve menos, no desea saber nada en absoluto, lo que desea un verdadero amo es que la cosa marche” (Ídem). ¿Tendríamos que incluir a las instituciones artísticas, los museos, los marchands, como amos interesados, no en el arte, sino en que ‘la cosa marche’? Si el amo no

desea saber y si el esclavo sabe, pero no logra articular su saber, resulta entonces que este saber, al pensarlo desde el campo artístico, resulta ser un saber-no-sabido que el artista —y a su modo cualquier analizante en tratamiento— tiene que inventar por medio de la operación poética facilitada por el significante.

Si el arte puede ser planteado como una sublimación, también puede ser pensado como un trabajo sobre el saber-no-sabido del inconsciente, del goce y del deseo, desde donde se dispara la creatividad; sin embargo, es un saber de lo singular, no constituye nunca una totalidad ni una universalidad; aunque en la historia del arte se hable de un ‘arte conceptual’, nunca la obra de arte es un concepto a la manera en que éste opera en el discurso de la ciencia. Hay en el arte un peso de la materialidad significativa que, más allá del contenido y hasta de la forma, resulta siempre un resto no articulable, y en ese resto reside su poder y su posibilidad transhistórica. La historia del arte, como integrante del discurso del Amo y del discurso de Universidad, es la encargada de ‘conceptualizar’ sobre el arte. El arte inventa un saber, un saber inconsistente si lo comparamos con el conocimiento científico, y lo inventa por medio de semblantes que, resultado de una operación de separación del discurso hegemónico, versionan el goce, el del artista y el del malestar en la cultura que lo rodea y subjetiviza, y lo hace como un gesto amoroso, erótico, para que aquel que contemple esa obra de arte pueda trabajar también poéticamente la singularidad de su deseo y de su goce.

El componente emancipatorio aquí es radical: hay que separarse, desalienarse, descolonizarse del deseo y goce del Otro hegemónico. Para recurrir a los términos de Adorno: “El arte se vuelve humano en el instante en que renuncia a servir. Su humanidad es incompatible con toda ideología del servicio al ser humano. Le es fiel al ser humano solo mediante la inhumanidad contra esa ideología” (326). Tenemos aquí un rasgo más para diferenciar el arte auténtico del arte de oficio. Ese semblante inventado a partir de proceso de separación, no puede ser un concepto sino un enigma; no se trata de ‘interpretar’ la obra para sofocar su potencial enigmático con sentidos diversos; se trata de ‘descifrar’ el enigma desde la singularidad propia del contemplador. En su dimensión más rotunda, el arte partiría de un saber-hacer masoquista, entendiendo este término no en el sentido de una perversión, sino en el de la pretensión de desplegar “una manera de establecer una relación allí donde no hay la menor relación, entre el goce y la muerte” (*Seminario 21*, 74). Y si “el masoquismo se inventa y (...) no está al alcance de todo el mundo” (Ídem), es porque el sujeto, en nuestro caso el

artista, no puede dejar de confrontar la falta en el Otro, pasar por la instancia alienada de ser objeto de ese Otro y, desde ahí, apostar a su emancipación inventando su sinthome singular, tarea no necesariamente feliz. El proceso de separación no deja de ser un trabajo constante, a diferencia de levantar la represión en el síntoma que sería más eventual, e indudablemente se trata de un itinerario que podríamos definir como ‘una temporada en el infierno’.

### *Sublimación y más allá del padre*

A Freud, como ya hemos visto, no le escapó la relación entre saber e invención: primero, nos planteó cómo la fantasía y la sublimación eran modos de defensa frente a lo real insidioso elaborados poéticamente, esto es, por medio del lenguaje; segundo, que no todo el mundo podía tener la capacidad de sublimar y que no era conveniente forzar la sublimación; como dirá Lacan “Hay saberes más inteligentemente inventados” (*Seminario 21*, 74), y tercero, que cada cual, frente al agujero del sinsentido de lo real, inventa “lo que puede” (Ídem 74). En efecto, aunque todo el mundo inventa, no todo el mundo es un artista. ¿Y cuál sería la condición más evidente que podría dar lugar a una creación artística o intelectual ‘auténtica’? En “Un recuerdo infantil de Leonardo Da Vinci” (1910), Freud tratará de responder a la pregunta:

Mientras que la mayoría de las criaturas humanas (hoy como en los tiempos primordiales) sienten la imperiosa necesidad de apoyarse en una autoridad, a punto tal que se les desmorona el universo si esta es amenazada, sólo Leonardo pudo prescindir de tales apoyos; no lo habría conseguido si no hubiera aprendido en los primeros años de su infancia a renunciar al padre. Su osada e independiente investigación científica posterior presupone una investigación sexual infantil no inhibida por el padre, y la prolonga con extrañamiento respecto de lo sexual. (T.11, págs.. 114-115)

Renunciar al padre, renunciar al deseo y goce del Otro: Freud pareciera sugerirnos que sin parricidio no hay arte ni producción intelectual. Nos sugiere que la sublimación, al menos en Leonardo, se correspondería con la evaporación del padre o de los Nombres-del-

Padre. Leonardo, tal como nos lo presenta Freud, conservó en su edad adulta la potencia de su investigación sexual no inhibida por el padre o cualquier otra autoridad, esto es, conservó la potencia de su perversión polimorfa infantil. Freud, como vemos, vuelve a unir la sublimación con la infancia y el juego en el que el cuerpo y lo pulsional tienen un protagonismo total. Las creaciones científicas de Leonardo constituyen para Freud una sublimación en cuanto el contenido sexual está ‘extrañado’. Sin embargo, y aunque “las dotes y la productividad artísticas se entranan íntimamente con la sublimación, debemos confesar que también la esencia de la operación artística nos resulta inasequible mediante el psicoanálisis” (T. 11, p. 126), así y todo la sublimación no pareciera funcionar tanto como una defensa frente al goce (Leonardo no se privaba de goces sexuales: un “amor ideal por los muchachos” [T.11 p. 123]), sino que, como lo planteó en “Puntuaciones sobre el amor de transferencia”, pareciera tratarse de un “montaje” para encubrir el goce, a la manera de un montaje teatral: para velar el objeto *a*, en la medida en que su objeto *a* estaba prohibido y perseguido en una cultura en la que se corrían riesgos de castigos ejemplares. Una vez más: la pulsión homosexual, como le ocurría al mismo Freud, debía ser enmascarada eróticamente por razones culturales y desviada hacia la producción intelectual o artística. Para lograr este montaje la desidealización y castración del padre —el famoso matema lacaniano  $S(\bar{A})$ , el significante de la falta en el Otro— resultan indispensables para ir más allá del él, pero sobre todo para acceder a la inexistencia e inconsistencia del Otro; lo cual llevará, como Lacan lo planteará, a una posición de sujeto en la que ya no se pueden buscar garantías en ningún Otro, en que hay que asumir responsablemente el *acto* intelectual o artístico. Esta separación del artista o del intelectual del deseo y goce del Otro, tarea infinita, va a ser la base de la misma autonomía de su obra y, esperanzadamente, también del contemplador de dicha obra. Por todo ello, casi se podría pensar que la desidealización del Otro es una forma de desublimación que el artista realizará para elaborar —vía la invención sublimatoria— un nuevo semblante que tendrá una potencia emancipatoria y que, quizá, eleve la obra a la dignidad de la Cosa, como planteará Lacan.

### *Sublimación y plus-de-gozar*

Uno no deja de asombrarse al leer a Freud de con cuánto esmero lo ha leído Lacan. Los textos freudianos, leídos al pie del significante, siempre hacen guiños que funcionan

como los tentáculos de un pulpo que atraviesa el tiempo y llegan –usualmente con cierta torsión— hasta Lacan y, con el maestro francés, hasta nosotros. Ya para 1908 los textos de Freud dan cuenta de una cierta vacilación en esa relación tan celebrada entre sublimación y logros culturales. Efectivamente, en “La moral sexual «cultural» y la nerviosidad moderna” (1908), Freud desliza una idea que retomará, como veremos, en otro texto de 1910. Veamos de qué se trata:

Es lícito decir que la tarea de dominar una moción tan poderosa como la pulsión sexual por un camino que no sea la satisfacción es tal que puede requerir todas las fuerzas de un ser humano. Sólo una minoría consigue el dominio por sublimación, por desvío de las fuerzas pulsionales sexuales desde sus metas específicas hasta metas culturales más elevadas; y aun esa minoría, sólo temporalmente, y con máxima dificultad en la época de su ardoroso vigor juvenil. Los más se vuelven neuróticos o reciben algún otro daño. (T.9, 173)

Freud vuelve aquí a ideas que ya hemos anotado: no todo sujeto tiene la capacidad de sublimar y menos durante su juventud cuando más acuciante es la pulsión sexual; quienes están incapacitados de sublimar, pues, enferman o se dañan. Ahora agrega que algunos con la capacidad de sublimar lo logran a veces solo temporalmente, es decir, no se trata de una capacidad garantizada de por vida. La idea resulta interesante desde la perspectiva del arte, en la medida en que en todo artista se pueden apreciar esos momentos de salto al vacío, a nuevas dimensiones artísticas que van más allá de la tradición, más allá del padre, y otros momentos en que la potencia artística se estanca y tiende a la repetición como *automaton*, como el retorno de los signos. Es más, en este texto que comentamos, Freud discierne cierta diferencia de género en relación con la sublimación:

la moral sexual «doble», válida para el varón en nuestra sociedad, es la mejor confesión de que la propia sociedad que ha promulgado los preceptos no los cree viables. Pero la experiencia también muestra que las mujeres, a quienes, en su condición de portadoras genuinas de los intereses sexuales del ser humano, les es concedido en menor grado el don de sublimar la pulsión. (T. 9, 174)

Esta anotación de Freud al final de la cita no deja de traernos hoy muchos conflictos y problemas. Resultado de *su* experiencia, podría ser considerada un apunte personal o, mejor, el resultado de su darwinismo filosófico.<sup>15</sup> La historia del arte hasta hace unos años no ha dejado de basarse en la obra de artistas varones; con el advenimiento del feminismo, comienzan a dinamizarse los archivos y empezamos a contar con obras de primera calidad producida por mujeres. No obstante, más allá de la calidad de las obras, lo cierto es que la producción masculina opacó y hasta subalternizó la obra de las mujeres. Sabemos de las estrategias y tácticas que las mujeres se han visto obligadas a utilizar para dar a conocer su obra: muchas, por ejemplo, recurrieron al uso de seudónimos masculinos.

Percibimos en la cita el modo en que las primeras sospechas de Freud sobre el conflicto entre sexualidad y cultura comienzan a convertirse en certezas. Por eso, ya para 1910, en “Las perspectivas futuras de la terapia psicoanalítica”, a cuatro años antes de iniciarse la Primera Guerra Mundial, se modificarán muchas de sus ideas sobre sus tan apreciados “logros de la civilización”; Freud va a sugerirnos otro aspecto que vale la pena considerar. Algún malestar pareciera ya estar insidiosamente acosando la mente de Freud, porque comienza a dejar bien sentado el hecho de que esos logros culturales se pagan con una enorme reducción del goce, con posibles consecuencias letales. Veamos la cita que nos importa:

Por todo ello, acaso habría que admitir la idea de que en modo alguno es posible avenir las exigencias de la sexualidad con los requerimientos de la cultura, y serían inevitables la renuncia y el padecimiento, así como, en un lejano futuro, el peligro de extinción del género humano a consecuencia de su desarrollo cultural. Es verdad que esta sombría prognosis descansa en una única conjetura: la insatisfacción cultural sería la necesaria consecuencia de ciertas particularidades que la pulsión sexual ha cobrado bajo la presión de la cultura. Ahora bien, esa misma ineptitud de la pulsión sexual para procurar una satisfacción plena tan pronto es sometida a los primeros reclamos de la cultura pasa a ser la fuente de los más

---

<sup>15</sup> En efecto, en “El origen del hombre” (otra vez el tema del origen), Darwin afirmará que “El hombre difiere de la mujer por su talla, su fuerza muscular, su vello, etc., como también por su inteligencia, como sucede entre los dos sexos de muchos mamíferos” (s/p). Este darwinismo configura la procedencia genealógica de varias ideas en el psicoanálisis referidas a la mujer y lo femenino como, por ejemplo, de que el superyó es más débil en las mujeres.

grandiosos logros culturales, que son llevados a cabo por medio de una sublimación cada vez más vasta de sus componentes pulsionales. (T. XI, 182-183)

Lo preocupante que parece rondar a Freud no es tanto el malestar en la cultura, sino uno más radical: la imposibilidad (estructural) de conciliar la sexualidad con las exigencias culturales en la medida en que, para sostener el lazo social, ésta requiere de renunciamentos al goce y a ciertos placeres que, de no realizarse, conllevan grandes perjuicios para el sujeto: si éste apuesta al goce no fálico y excesivo, pues pagará por ello. El goce se paga, tiene un precio cuyo monto no es calculable a nivel del mercado. La sublimación operara aquí como una salida posible para evitar los riesgos que supone volar por el peligroso abanico de los goces infinitivos y, a cambio, le ofrece al sujeto un goce limitado que, obviamente, no dejará satisfecho al sujeto o, mejor, lo deja satisfecho solo temporariamente. Frente a estas limitaciones impuestas por la cultura y la civilización, el sujeto hará lo imposible para procurarse un *plus-de-goce* que no será ni feliz ni placentero.

El concepto de *plus-de-gozar* fue elaborado por Lacan a partir de la plusvalía de Marx; en esta última, como es sabido, el capital extrae un plus del trabajo del operario, un excedente que el sistema no paga. El plus-de-gozar resulta también de la imposición de la estructura simbólica que, por medio de la ley, impone renunciar a los goces incontrolados, pero deja ese resto, ese plus que será causa y motor de la búsqueda del sujeto por recobrar algo de aquel goce renunciado. En cierto modo, dicho sujeto debe conformarse con ese resto, ese objeto *a* que obviamente él no registra conscientemente porque dicho plus-de-goce es el goce que le duele y que anida en sus síntomas, formación de compromiso para defenderse lo más posible dentro del principio del placer, aunque el síntoma duela. El objeto *a* funciona como ese resto de goce inasimilable por la cultura, por el Otro simbólico y, como vimos, el sujeto deberá defenderse de él mediante fantasías, sublimaciones, síntomas, fantasma, que, en general, a la manera de un *minus-de-goce*, son montajes o escenas que hacen lo imposible por darle alguna satisfacción sustitutiva y reparadora de lo perdido del deseo y renunciado del goce, aunque esto signifique mantenerse en el campo de alienación al Otro. Esto explica las dificultades y peligros que el analista (o el maestro de arte o el director teatral) no debe desconocer, porque conmovier el fantasma podría dejar al sujeto completamente desamparado frente al objeto *a*. El proceso de separación o desalienación, por lo tanto, debe realizarse con

mucho cuidado puesto que el sujeto tiende a aferrarse a sus fantasías, sublimaciones, etc. que, en definitiva, le resultan modos de contar con cierto amparo y garantías del Otro. El proceso descolonizador y emancipador, como vimos, irá paulatinamente develando la falta en el Otro, su inconsistencia, en la medida en que podrá bordear poéticamente un modo de acceder a la singularidad de su deseo y de su goce.

¿Cómo revisitar ahora la sublimación y su relación con la creación artística desde este plus-de-gozar? En cierto modo ya hemos desplegado nuestras cartas en los apartados anteriores: un individuo que pretenda ser un artista auténtico y no un mero artesano (aunque produzca obras valiosas) apostará por trabajar ese plus-de-gozar que lo mantiene amarrado al deseo y goce del Otro hegemónico, sea el de su época, su sociedad o de la tradición artística. No se trata de obsesionarse por la originalidad o la novedad artística, sino la de salirse de la repetición automática por medio de un trabajo emancipatorio que recurra al significante para ir despejando la singularidad de su propio modo de producir artísticamente. No dejará de sublimar la sexualidad, tampoco dejará de elaborar para ella nuevos semblantes emancipatorios que reordenen sus lazos con el Otro, pero un Otro que no existe, aunque no pueda prescindir de él, porque el arte es un discurso erótico que no puede prescindir de redefinir dicho Otro de un modo más acorde con la subjetividad de su época.

### *Sublimación, narcisismo e idealización*

1914 es la fecha de *Introducción del narcisismo*. Como venimos viendo, Freud va dando nuevos pasos alrededor de la noción de sublimación sin llegar a conceptualizarla. En este trabajo va a plantearnos cómo el *infans* y el niño podían darse satisfacción en la medida en que todavía no registraban “las admoniciones” que luego irá recibiendo durante su desarrollo. “No quiere –dice Freud– privarse de la perfección narcisista de su infancia” (T. XIV, 90). Cuando esa satisfacción ha quedado inhibida o reprimida, el individuo “procura recobrarla en la nueva forma del ideal del yo. Lo que él proyecta frente a sí como su ideal es el sustituto del narcisismo perdido de su infancia, en la que él fue su propio ideal” (Ídem). Freud se propone, entonces, investigar las relaciones que pudiera haber entre esta formación del ideal y la sublimación; reitera su concepción de que la sublimación “es un proceso que atañe a la libido de objeto y consiste en que la pulsión se lanza a otra meta, distante de la satisfacción

sexual; el acento recae entonces en la desviación respecto a lo sexual”, de modo que la idealización resulta ser

un proceso que envuelve al objeto; sin variar de naturaleza, este es engrandecido y realzado psíquicamente. La idealización es posible tanto en el campo de la libido yoica cuanto en el de la libido de objeto. Por ejemplo, la sobrestimación sexual del objeto es una idealización de este. Y entonces, puesto que la sublimación describe algo que sucede con la pulsión, y la idealización algo que sucede con el objeto, es preciso distinguir las en el plano conceptual. (Ídem, 91)

Lo primero que observamos es el discernimiento entre libido yoica, mediante la cual el yo resulta investido narcisísticamente como su propio objeto de amor, y la libido de objeto por medio de la cual el yo cede parte de su libido a un objeto (persona, objeto, ideas, etc.). La idealización está, pues, del lado de la libido de objeto el cual, “sin variar de naturaleza”, resulta, no obstante, “engrandecido y realzado psíquicamente”. Pero mientras la sublimación concierne a la pulsión, la idealización concierne al objeto: “la sublimación describe algo que sucede con la pulsión, y la idealización algo que sucede con el objeto, es preciso distinguir las en el plano conceptual. (...) la sublimación sigue siendo un proceso especial cuya iniciación puede ser incitada por el ideal, pero cuya ejecución es por entero independiente de tal incitación” (T. XIV, 91). Freud observará que la idealización no se limita a los objetos externos al yo, sino que afecta al yo mismo: el yo narcisista de la infancia, al verse constreñido por las imposiciones culturales, dará lugar a un ideal del yo, que lo compensa por aquella satisfacción a la que tuvo que renunciar. Por ello, Freud nos advierte de no confundir la sublimación con el ideal del yo.

Que alguien haya trocado su narcisismo por la veneración de un elevado ideal del yo no implica que haya alcanzado la sublimación de sus pulsiones libidinosas. El ideal del yo reclama por cierto esa sublimación, pero no puede forzarla; la sublimación sigue siendo un proceso especial cuya iniciación puede ser incitada por el ideal, pero cuya ejecución es por entero independiente de tal incitación. (T. 14, 91)

Ese ideal del yo —que recibirá mucha atención en la teoría psicoanalítica y que Lacan retomará en su enseñanza— no pacífica, digamos, al yo; por el contrario “aumenta las exigencias del yo y es el más fuerte favorecedor de la represión. La sublimación constituye aquella vía de escape que permite cumplir esa exigencia sin dar lugar a la represión (Ídem, 92). Uno ya puede colegir algún tipo de conexión entre el ideal del yo, según lo plantea Freud, con el superyó, sin que ambos se confundan. No es este el lugar de dar cuenta de los desarrollos teóricos que se promovieron a partir de la introducción del narcisismo y del ideal del yo, más la distinción con el Yo ideal. Vamos a limitarnos aquí a decir que la sublimación es capaz de gambetear la represión, por eso la noción sigue resultando en parte efectiva para pensarla en el campo del arte; la represión, en cambio, que Freud plantea como “respeto del yo por sí mismo”, no favorece la creatividad artística en la medida en que sofoca las pulsiones libidinales y, en vez de permitirles a éstas una transformación, directamente las cancela, dejando al yo desprovisto de la capacidad de sublimar. Ese ‘ideal del yo’, al favorecer la represión, limita la potencia creativa del artista; para un artista auténtico lo decisivo no es proteger al yo, sino vehiculizar la pulsión sexual hacia una meta que no es yoica, sino “que atañe a la libido de objeto y consiste en que la pulsión se lanza a otra meta, distante de la satisfacción sexual; el acento recae entonces en la desviación respecto de lo sexual”. Desde esta perspectiva, Freud sostendrá, como vemos, la ligazón entre sublimación y juego infantil, esto es, la sublimación como modo de no reprimir las pulsiones, sino lanzarlas por la vía de lo creativo. Represión y censura, por ende, resultan ser los enemigos del arte. En este sentido, Freud vuelve a subrayar la importancia de lo erótico al punto que en “Pulsiones y destinos de la pulsión” (1915) insistirá en que “La palabra ‘amar’ se instala entonces, cada vez más, en la esfera del puro vínculo de placer del yo con el objeto, y se fija en definitiva en los objetos sexuales en sentido estricto y en aquellos objetos que satisfacen las necesidades de las pulsiones sexuales sublimadas (T. 14. 132).

### *Sublimación y pulsiones sexuales de meta inhibida*

En obras posteriores a 1915 Freud no dejará de hacer algún comentario sobre la sublimación sin llegar, como ya dijimos varias veces, a conceptualizarla. Se percibe el intento

de advenir a un concepto en los múltiples matices que irá anotando, sin transformar totalmente sus primeras afirmaciones sobre la sublimación como un desvío de la meta de la pulsión sexual hacia metas superiores y desexualizadas, pero distinta tanto de la represión como de la idealización del yo. En el “Apéndice” a *Psicología de las masas y análisis del yo* (1921) Freud va a recapitular algunas de sus hipótesis y a la vez va a ampliar y abrir “diversas vías laterales” (T. XVIII, 127) para algunas intelecciones expuestas en dicho libro y, en lo que nos importa aquí, en lo relativo a la sublimación.

Freud plantea las pulsiones de meta inhibida como el modo en que “los sentimientos que el niño alienta hacia sus padres y hacia las personas encargadas de su crianza se prolongan sin solución de continuidad en los deseos que expresan su aspiración sexual” (Ídem, 130). Muchos de esos sentimientos, nos dice, sucumben por intervención del complejo de Edipo y de la represión, pero otros configuran un resto —un modo del plus-de-goce— que permanece “como un lazo afectivo puramente tierno dirigido a las mismas personas, pero que ya no debe calificarse de «sexual»” (Ídem). Aquí podemos sostener la diferencia entre lo sexual y lo erótico que ya comentamos. A partir de aquí Freud se preguntará si (a) lo sexual desaparece en lo erótico; (b) si lo erótico puede revertirse en otro momento en lo sexual; (c) hasta qué punto “estas pulsiones de meta inhibida conservan siempre algunas de las metas sexuales originarias” (Ídem 131). Nos dice que “podemos reconocer en este desvío respecto de la meta un comienzo de *sublimación* de las pulsiones sexuales, o bien establecer de manera más estricta los límites de esta última” (Ídem). Mientras las pulsiones de meta no inhibida (sexuales) van perdiendo su energía por obra de la satisfacción, las pulsiones de meta inhibida, que no fueron reprimidas, al no ser “susceptibles de una satisfacción cabal, son particularmente aptas para crear ligazones duraderas” (Ídem). Frente a esta polaridad inhibido/no inhibido, Freud admite que las pulsiones no inhibidas pueden mezclarse con las inhibidas y hasta “retransformarse” (Ídem 132).

Esta polaridad fue debatida por los postfreudianos, pero es mérito de Lacan haber desembrollado estos malabarismos freudianos al plantear —a partir de la clase XIII de su *Seminario 11*, titulada “Desmontaje de la pulsión”—que, en realidad, no habría oposición entre inhibido/no inhibido, sino que la pulsión puede alcanzar la satisfacción sin alcanzar la meta sexual de la función biológica (186). Aunque habrá que retomar la aproximación lacaniana a la pulsión en relación a la sublimación y el arte en otro artículo, conviene dejar esbozado desde ya que, para Lacan, la meta de la pulsión no es el objeto, sino su “regreso en

forma de circuito” (la famosa boca que se besa a sí misma [*Seminario 11*, 189]), esto es, la satisfacción no depende simplemente de alcanzar un objeto, sino de recorrer un circuito alrededor de la Cosa; de ahí que incluso la sublimación, siendo *una* de las vicisitudes de la pulsión, aunque inhibida en cuanto a la meta, logre a pesar de ello una verdadera satisfacción pulsional.

De este modo, a pesar de que cada semblante elaborado por un artista constituya una sublimación que gambetearía el carácter sexual de la pulsión, así y todo, lograría satisfacer la pulsión que, por su regreso al circuito, lo lanzaría permanentemente a producir nuevas obras. La aproximación de Lacan nos pondrá frente a las cuestiones ligadas al cuerpo y las zonas erógenas, aspectos ineludibles que se ponen en juego en el trabajo artístico.

En sus “Dos artículos de enciclopedia: ‘Psicoanálisis’ y ‘Teoría de la libido’ (1923 [1922]), Freud retomará el tema de la sublimación y en cierto modo, aunque agrupa sus ideas expuestas hasta esa época, lo cierto, nos dice, es que “Todos los enumerados son rasgos que aún no se combinan en una imagen de conjunto” (T. XVIII, 251).

### *Sublimación a partir de la segunda tópica*

Como es ya conocido, Freud se había manejado durante muchos años, en las obras que citamos anteriormente, con los elementos que le proveía la llamada ‘primera tópica’, es decir, un modelo de tres niveles, zonas o lugares (*topos*): el consciente, el preconscious y el inconsciente. En esta primera tópica, el yo está ubicado en la zona de la consciencia; pero avanzando en su investigación, sus observaciones van a conducirlo a reformular el aparato psíquico en lo que se conoce como ‘segunda tópica’, introducida en 1923 en *El yo y el ello*. En esta nueva distribución tenemos el Ello, el Yo y el Superyó; y aquí, el yo deviene una parte del Ello; siendo el Ello la instancia en la que ebullean las pulsiones buscando satisfacción inmediata, el Yo tiene que entrar en negociaciones con él y con el Superyó. El Superyó tiene también un componente inconsciente, pero no total: es la sede de la conciencia moral, funciona a veces autocríticamente al punto tal que conduce a situaciones peligrosas: neurosis, pero también melancolía y pasajes al acto. Desde esta nueva tópica, el Superyó tendrá dos vías para acosar al sujeto: como heredero del Edipo, lo tortura con la conciencia moral y, como heredero del Ello, lo acosará con la compulsión a gozar ilimitadamente hasta incluso

llevarlo a la autodestrucción. Algunos analistas suelen denominar al Ello el inconsciente ‘genuino’. Intentemos, incluso a partir de esta grosera descripción de la segunda tópica, ver el modo en que Freud vuelve a pensar la sublimación.

Teniendo como referencia la melancolía, tal como la planteó en “Duelo y melancolía” (1915 [1917]), en la cual “un objeto perdido se vuelve a erigir en el yo, es decir, una investidura de objeto es relevada por una identificación” (T. XIX, 30), y en vistas de que “las investiduras de objeto parten del ello” (Ídem 31), el yo tendrá que aceptar esas investiduras o bien defenderse de ellas por medio de la represión. Si por alguna razón el objeto sexual es resignado, el yo se altera al introyectarlo “como erección del objeto en el yo” (Ídem), como identificación con el objeto sexual perdido, al modo de la melancolía. Freud confiesa que no se conocen las causas de este mecanismo sustitutivo. Se trataría, según Freud, de una trasposición de la libido de objeto en libido narcisista que “conlleva, manifiestamente, una resignación de las metas sexuales, una desexualización y, por tanto, una suerte de sublimación” (Ídem 32). Y “aquí se plantea una cuestión que merece ser tratada a fondo: ¿No es este el camino universal hacia la sublimación? ¿No se cumplirá toda sublimación por la mediación del yo, que primero muda la libido de objeto en libido narcisista, para después, acaso, ponerle {setzen} otra meta?” (Ídem).

Renunciando en beneficio de la extensión de este ensayo a seguir paso a paso el pensamiento de Freud en *El yo y el ello*, con todas sus complejidades y consecuencias teóricas, me oriento a comentar esta reconsideración freudiana de la noción de sublimación llevándola al campo del arte. Para ello, es imprescindible considerar que el proceso creativo pueda pasar por (1) una resignación al objeto sexual, una ‘desexualización’ —que no equivale a una deserotización— y (2) luego por una etapa de identificación narcisista al objeto para facilitar el acceso al ello y las pulsiones, a fin de facilitar (3) el advenimiento de la obra de arte como producto sublimado. Estas etapas serían el itinerario de un proceso creativo. Freud añadirá dos comentarios que no podemos eludir en una reflexión sobre el artista, la creatividad y el arte. Me refiero a lo que él denomina ‘una visión’ o ‘elucubración’ que tendrá tremendas consecuencias teóricas y clínicas en el psicoanálisis y abrirá a sutiles debates. Freud mismo aludirá a ‘su mitología’. Se trata de la pulsión erótica, o pulsión de vida, y de la mitológica pulsión de muerte. Conviene copiar el párrafo teniendo en cuenta que esta cuestión tendrá

transformaciones teóricas importantes, en el mismo Freud, en otros analistas y, obviamente en Lacan. Veamos:

uno tiene que distinguir dos variedades de pulsiones, de las que una, las pulsiones sexuales o Eros, es con mucho la más llamativa, la más notable, por lo cual es más fácil anoticiarse de ella. No sólo comprende la pulsión sexual no inhibida, genuina, y las mociones pulsionales sublimadas y de meta inhibida, derivadas de aquella, sino también la pulsión de autoconservación, que nos es forzoso atribuir al yo y que al comienzo del trabajo analítico habíamos contrapuesto, con buenas razones, a las pulsiones sexuales de objeto. En cuanto a la segunda clase de pulsiones, tropezamos con dificultades para pesquisarla; por fin, llegamos a ver en el sadismo un representante de ella. Sobre la base de consideraciones teóricas, apoyadas por la biología, suponemos una pulsión de muerte, encargada de reconducir al ser vivo orgánico al estado inerte, mientras que el Eros persigue la meta de complicar la vida mediante la reunión, la síntesis, de la sustancia viva dispersada en partículas, y esto, desde luego, para conservarla. (I. XIX, 41)

Dejemos de lado la alusión a la biología; lo importante para nuestro tema es que las pulsiones sexuales, también eróticas, tienden a “complicar la vida mediante la reunión, la síntesis, de la sustancia viva...para conservarla”, es decir, las pulsiones eróticas apuestan a integrar, mientras que la pulsión de muerte, en cambio, es un factor de desintegración: ¿de qué? Pues de la vida, del lazo social, de la unión sexual, de la elaboración de objetos sublimados como logros civilizatorios, etc. Obsérvese que Freud arma un paquete para esa pulsión erótica, con aquellas pulsiones que había denominado de meta inhibida y no inhibida, y las pulsiones sublimadas. Por todo ello, Darío Charaf y Julio Luis Canosa nos dicen, a partir de aquello que Freud plantea en *El yo y el ello*, que:

La sublimación, a partir de la introducción de la pulsión de muerte, no tiene necesariamente resultados “sublimes”: “Mediante su trabajo de identificación y de sublimación, [el yo] presta auxilio a las pulsiones de muerte para dominar a la libido, pero así cae en el peligro de devenir objeto de las pulsiones de muerte de sucumbir él mismo. (...) Pero como *su trabajo de sublimación tiene por consecuencia una*

*desmezcla de pulsiones y una liberación de las pulsiones de agresión dentro del superyó, su lucha contra la libido lo expone al peligro del maltrato y de la muerte” (Ibid., 57). Esto último resulta de suma importancia ya que invita a no idealizar la sublimación como destino pulsional ni como un fin posible del análisis. (203)*

Dejando aparte los matices que Freud anotará en su libro al respecto de estas dos pulsiones fundamentales, nos limitemos a darnos cuenta de que el arte, por su propio modo de existencia, al implicar y apelar al artista, a la obra y a su contemplador, solamente puede ser pensado como un lazo erótico. Aunque, según Freud, estas pulsiones puedan mezclarse en modos diversos, aunque constatemos la existencia de obras de artes extremadamente contestatarias que parecieran apuntar a la desintegración de los lazos sociales, el arte siempre será un discurso erótico que no excluye la pulsión de muerte porque, sin esta última el arte y el artista carecerían del impulso para trascender: el famoso ‘*non omnis moriar*’ del que ya daba cuenta el poeta latino Horacio.<sup>16</sup> Para decirlo con palabras de Theodor Adorno, a pesar del componente erótico, “El arte es la antítesis social de la sociedad y no se puede deducir de ella inmediatamente” (30). En el fondo, si acordamos con Lacan que al fin y al cabo todas las pulsiones son de muerte, entendemos que la creación artística genuina se produce como una confrontación con la muerte. No todo lo que hacemos y producimos en la vida cotidiana —salvo la gestación de hijos— pasa por el cedazo de la confrontación con la muerte o aspira a la trascendencia artística inmortal.

Así, retomando no solo la cuestión del arte sino también la de producción epistémica intelectual, Freud nos dirá:

Si esta energía de desplazamiento es libido desexualizada, es lícito llamarla también sublimada, pues seguiría perseverando en el propósito principal del Eros, el de unir y ligar, en la medida en que sirve a la producción de aquella unicidad por la cual —o por la pugna hacia la cual— el yo se distingue. Si incluimos los procesos de pensamiento en sentido lato entre esos desplazamientos, entonces el

---

<sup>16</sup> El “*Non omnis moriar, multa que pars mei vitabit Libitinam*”<sup>16</sup> de la Oda III de Horacio: “No moriré del todo, y una gran parte de mí evitará a Libitina [diosa romana de la muerte y los ritos funerarios]”.

trabajo del pensar —este también— es sufragado por una sublimación de fuerza pulsional erótica. (I. XIX, 46).

Sea como fuere, Freud nos embrolla un poco cuando, desde mi perspectiva, confunde lo sexual con lo erótico, aunque, como leemos a continuación en la cita, no deje de sugerir el modo en que pulsión erótica y pulsión de muerte trabajan en forma paralela y parecieran mezclarse:

Esta trasposición [de libido erótica] en libido yoica conlleva, desde luego, una resignación de las metas sexuales, una desexualización. Comoquiera que fuese, adquirimos la intelección de una importante operación del yo en su nexa con el Eros. Al apoderarse así de la libido de las investiduras de objeto, al arrogarse la condición de único objeto de amor, desexualizando o sublimando la libido del ello, trabaja en contra de los propósitos del Eros, se pone al servicio de las mociones pulsionales enemigas. (Ídem).

Arriesgo mi comentario: que haya desexualización no equivale a que haya deserotización. Aunque las pulsiones sexuales con sede en el ello se desvíen de su meta, aunque dejen de investir el objeto sexual y se tornen narcisísticamente sobre el yo como objeto erótico, no me parece que trabajen al servicio de la pulsión de muerte: se trata, como podemos verlo en el proceso artístico creativo, de una instancia intermedia ineludible necesaria para la transmutación del objeto sexual en objeto sublimado —para construir algo hay que pasar por la instancia de su destrucción—, puesto que si la sublimación se produce regularmente por la mediación del yo (Ídem), entonces lo sexual puede quedar negado, pero no lo erótico, ya que el semblante que resultará de dicha producción artística no puede dejar de afrontar el vacío de lo real, la presencia de *das Ding* como un pivote ineludible para disparar desde allí la potencia de la pulsión artística siempre erótica e inventiva.

Es más, el semblante artístico auténtico emerge de otra confrontación: trabaja contra el superyó que “se ha engendrado, sin duda, por una identificación con el arquetipo paterno” (Ídem 55) y ha procedido a una separación, emancipación e desidealización de esa figura

paterna. El arte auténtico, no el de oficio, como dijimos más arriba, se instala como un ir más allá del Padre. Me parece que, en este sentido, el arte no podría resultar producto de una melancolía patológica, menos aún de una circunstancia maníaca. Es más, me animo a sostener que ni siquiera en el oficio —donde el yo como vasallo podría registrar mandatos del superyó heredero del Edipo (censura y/represión), como se lo detecta en el llamado arte ‘oficial’— habría “una desmezcla de pulsiones y una liberación de las pulsiones de agresión dentro del superyó” (Ídem 57). En el oficio o en el arte auténtico siempre prevalece, a pesar de todo y a diferencia de la ciencia, lo erótico que apela al prójimo.

### *Últimas referencias de Freud a la sublimación*

La sublimación va a ser una noción con un rol importante en *El malestar en la cultura* (1930), obra que ya registra la decepción de Freud, después de la Primera Guerra y con los síntomas de la Segunda que comienzan a rondarlo. La mitológica pulsión de muerte (idea arrebatada a Sabina Spielrein) confirmará las peores predicciones para el futuro de la humanidad. No todos los ‘logros culturales’ pueden conformar la lista de una civilización feliz; la ciencia, por ejemplo, siendo un progreso civilizatorio, es también lo que amenazará el futuro de la especie humana sobre el planeta. La ciencia, si por un lado es una sublimación afiliada a producir conocimiento y, por ello, una variante de Eros, al mismo tiempo pareciera trabajar “en contra de los propósitos del Eros, se pone al servicio de las mociones pulsionales enemigas”. Allí están las cartas entre Freud y Albert Einstein para testimoniar de esta posición conflictiva y hasta paradójica del científico.

En la obra que comentamos, Freud retoma temas que ya había ido desperdigando a lo largo de su extensa investigación psicoanalítica. La sublimación constituye uno de los modos de defensa del individuo contra el sufrimiento de la vida, el cual, como planteaba Schopenhauer, es lo que define a la vida humana misma. No olvidemos que la influencia de Schopenhauer y Nietzsche en la vida y obra de Freud se registra desde sus textos tempranos. En *El malestar en la cultura* nos dirá que

Desde tres lados amenaza el sufrimiento; desde el cuerpo propio, que, destinado a la ruina y la disolución, no puede prescindir del dolor y la angustia como señales

de alarma; desde el mundo exterior, que puede abatir sus furias sobre nosotros con fuerzas hiperpotentes, despiadadas, destructoras; por fin, desde los vínculos con otros seres humanos. (XXI, 76-77)

A la vida humana le resulta ineludible tener la posibilidad de ir más allá de la pulsión sexual; de lo contrario, no habría diferencia relevante con la vida animal. Si “la satisfacción pulsional equivale a dicha” (XXI, 78), entonces es necesario buscar otras vías para dicha satisfacción que no estén amarradas a la satisfacción sexual: es lo que hemos mencionado ya al distinguir lo sexual de lo erótico. Buscar la dicha en la satisfacción sexual exclusivamente no deja de abrir caminos de violencia, explotación y avasallamiento de unos individuos a otros; de modo que la sublimación, las fantasías, el trabajo voluntariamente elegido y hasta el delirio vienen a sostener el lazo erótico de la sociedad humana y a dar lugar a lo que llamamos cultura. Indudablemente, la satisfacción erótica supone “una reducción de las posibilidades de goce” (Ídem 79), en la medida en que “El sentimiento de dicha provocado por la satisfacción de una pulsión silvestre, no domeñada por el yo, es incomparablemente más intenso que el obtenido a raíz de la saciedad de una pulsión enfrenada” (Ídem). Y esa satisfacción extrema no deja de estar habitada por la pulsión de muerte que puede llevar al individuo a autodestruirse y destruir a otros: “Una satisfacción irrestricta de todas las necesidades quiere ser admitida como la regla de vida más tentadora, pero ello significa anteponer el goce a la precaución, lo cual tras breve ejercicio recibe su castigo” (Ídem 77). En efecto, “Así como satisfacción pulsional equivale a dicha, así también es causa de grave sufrimiento” (Ídem 78).

La sublimación logra disminuir el sufrimiento por medio de una satisfacción sustituta y desviada de la pulsión sexual; la sublimación permite alcanzar “una ganancia de placer que proviene de las fuentes de un trabajo psíquico e intelectual” (Ídem 79) y, también, de la creatividad artística (formal, estética [T. IX, 134]), aunque no lleguen al extremo de intensidad de satisfacciones “groseras, primarias”, puesto que “no conmueven nuestra corporeidad” (T. XXI, 79). Para colmo, esta vía sublimatoria, como Freud ya lo había anticipado, no está a disposición de todos los seres humanos; es más, “ni siquiera a esos pocos puede garantizarles una protección perfecta contra el sufrimiento; no les procura una coraza impenetrable para los dardos del destino y suele fallar cuando la fuente del padecer es el cuerpo propio” (Ídem

79-80). La biografía de muchísimos artistas puede dar soporte testimonial a esta afirmación freudiana.

Otra vía de protección contra el sufrimiento la brinda la fantasía, en cuya dimensión Freud incluye “el goce de las obras de arte” (Ídem 80). El artista es el proveedor de este goce a aquellos que no son creadores, pero “la débil narcosis que el arte nos causa no puede producir más que una sustracción pasajera de los apremios de la vida; no es lo bastante intensa para hacer olvidar una miseria objetiva {*real*}” (Ídem). El vocablo “narcosis” nos da la pauta de la perspectiva freudiana sobre el arte en general: para él, el arte ofrecería un estado de adormecimiento, incluso similar al que podría brindar la ilusión y la consolación religiosa. Adormecimiento y hasta engaño, alejamiento de la verdad y evasión de la realidad diseñan el mapa un poco platónico de la concepción freudiana del arte, aunque en contradicción con la idea que él mismo planteara en “El poeta y la fantasía” (1908) y otros textos, al afirmar que el poeta es capaz de adelantarse a descubrimientos que la ciencia tardará en verificar.

Así y todo, en “El poeta y la fantasía” Freud sostiene la oposición entre la realidad y la fantasía; de ahí que nos invite a “buscar ya en el niño las primeras huellas del quehacer poético” (T. IX, 127). Mediante el juego el niño “se crea un mundo propio o, mejor dicho, inserta las cosas de su mundo en un nuevo orden que le agrada” (Ídem). El proceso creativo involucrado en el juego está regido por el principio del placer puesto que diferencia la realidad, que le es displacentera, del mundo del juego. De modo que “el poeta hace lo mismo que el niño que juega: crea un mundo de fantasía al que toma muy en serio, vale decir, lo dota de grandes montos de afecto, al tiempo que lo separa tajantemente de la realidad efectiva” (Ídem 128). Juego y fantasía funcionan aquí como un filtro capaz de transformar lo displacentero en placentero, tanto para el artista como para el contemplador del arte. Regresamos a esta función defensiva de lo que Lacan llamará el fantasma: el niño, el adulto y el poeta o artista trabajan a partir del deseo, con la diferencia de que niño y adulto suelen avergonzarse de dichos deseos y tienden a esconderlos, a convocarlos y vivirlos en la intimidad de su fantaseos y sueños diurnos a fin de rectificar la realidad que le es insatisfactoria. Estas fantasías no son estáticas, tienden a cambiar y adaptarse a las circunstancias vitales del individuo. Hay, dice Freud, un “nexo de la fantasía con el tiempo” (Ídem 130).

Me quiero permitir detenerme en esta perlieta que nos brinda Freud; me parece que el componente temporal de la fantasía, su dinámica plástica, no pareciera estar presente en el

fantasma lacaniano, el cual, aunque puede ser trabajado en análisis, su transformación —amén de necesitar un intermediario, el analista— no parece tener la espontaneidad del fluir fantasmioso. Como lo sugiere la fórmula del fantasma ( $\$ \Delta a$ ), esa formulación matematizada no parece estar habitada por el tiempo. Me resulta fructífera la sugerencia de Freud tanto para entender la creación artística como para repensar la consistencia del *Dasein* de Heidegger: el núcleo del *Dasein* es el tiempo; el ser humano no está en el tiempo, sino que *el tiempo es lo que habita su ser*. Cuando Freud plantea que “una fantasía oscila en cierto modo entre tres tiempos, tres momentos temporales de nuestro representar” (Ídem), en cierto modo se está adelantando a la tesis heideggeriana de *Ser y tiempo*, publicado en 1927. En la creación artística, en tanto ésta se yergue desde lo inconsciente,

se anuda a una impresión actual, a una ocasión del presente que fue capaz de despertar los grandes deseos de la persona; desde ahí se remonta al recuerdo de una vivencia anterior, infantil las más de las veces, en que aquel deseo se cumplía, y entonces crea una situación referida al futuro, que se figura como el cumplimiento de ese deseo, justamente el sueño diurno o la fantasía, en que van impresas las huellas de su origen en la ocasión y en el recuerdo. Vale decir, pasado, presente y futuro son como las cuentas de un collar engarzado por el deseo. (Ídem).

En esta metonimia por la que circula el deseo, hay una temporalidad que pone en serie el presente de una sensación, la historización de la memoria y la creación de un proyecto futuro. Estos tres momentos podrían abordarse en el proceso inventivo de un individuo, pero particularmente en el proceso creativo de cualquier artista, porque lo que Freud nos está diciendo —me parece— es que en este proceso inventivo y creativo se pone en juego el cuerpo, la memoria y la confrontación con la muerte. Todo proyecto futuro, realizable o no, realizado o no, es atribuible siempre un deseo de inmortalidad. En el arte que hemos calificado de ‘auténtico’, cualquier sensación historiza<sup>17</sup> la memoria y, en este caso, la invención de una obra tiene que estar alerta, porque esa memoria, como hemos ya comentado, no solo

---

<sup>17</sup> Utilizo el vocablo ‘historizar’ en sentido lacaniano.

involucra las experiencias infantiles del artista, sino también la de su herencia cultural, el balbucear de sus ascendientes, al Otro hegemónico. Lo cual, y es fácil de ver, pondrá al artista en situación de trabajar su deseo y su goce para emanciparse del deseo y goce del Otro, el que dio lugar a su alienación subjetiva y su involucramiento voluntario o no a la tradición artística. En este sentido, el artista tendrá que afrontar el riesgo de un proceso de desidealización y descolonización personal y cultural al confrontarse a ese objeto *a* que, en tanto real y gozante, lo impulsa a la repetición y amenaza su vida. Para decirlo con palabras de Freud: el sujeto y especialmente el artista debe evitar que el deseo aproveche la “ocasión del presente para proyectarse un cuadro del futuro siguiendo el modelo del pasado” (Ídem 131). Aunque no sabemos si el animal fantasea, sería inadecuado, al menos desde la teoría, afirmar que su proceso imaginativo tenga la misma relación que el fantasear humano con el deseo; por lo demás, como vimos, la vida humana, personal y comunitaria, no sería tal sin la capacidad de ir más allá de las necesidades y coerciones de la pulsión sexual. Entre el animal y el artista, ubicamos la técnica del *ars poética* que puede transformar lo más crudo del mundo pulsional en una obra de arte para el dominio y el placer público.

Opino que todo placer estético que el poeta nos procura conlleva el carácter de ese placer previo, y que el goce genuino de la obra poética proviene de la liberación de tensiones en el interior de nuestra alma. Acaso contribuya en no menor medida a este resultado que el poeta nos habilite para gozar en lo sucesivo, sin remordimiento ni vergüenza algunos, de nuestras propias fantasías. (Ídem 135).

En el final de esta cita, Freud admite, más allá de su perspectiva instrumental del arte, que éste podría tener efectos emancipadores, abriendo nuevas dimensiones placenteras capaces de cancelar culpas e inhibiciones sostenidas por la subjetividad de una época.

### *Sublimación y neoliberalismo: a modo de conclusión*

Ese ‘sin remordimiento ni vergüenza’ –quizá hasta sin asco— pareciera sugerirnos el carácter emancipador del arte para levantar la represión social y, por esa vía, intentar

modificar el discurso hegemónico alienador. En este sentido, se nos impone una pregunta que algunos estudiosos se han formulado en las últimas décadas y que pareciera ir en contra del optimismo freudiano: ¿será que el malestar de la cultura en estos tiempos neoliberales proviene de la incapacidad de fantasear, de sublimar, de acceder a una satisfacción sustituta de las exigencias gólicas del Ello y del Superyó? Rober Pfaller, por ejemplo, nos dice que, en las condiciones neoliberales de la sociedad actual,

a concept like ‘sublimation’ seems useful and necessary. We are tempted to make use of the word and say that many people today have fully lost the capacity for sublimation. (...) This inability to transform something initially repulsive into an object of the sublime appears characteristic of the era in which we live. The capacity for sublimation seems to have become scarce; or it remains, unlike before, accessible only to a few individuals. The capacity for sublimation apparently depends not solely on one’s individual constitution and upbringing; rather, it also depends on the respective cultural era.

Por ello, teniendo en cuenta lo antedicho y siguiendo el pensamiento del mismo autor, es importante tener en cuenta que “Different cultures differ in the degree to which they develop this resource called the capacity for sublimation and in how they distribute this resource among their members”, lo cual nos alerta sobre la necesidad, una vez más —incluso habida cuenta de que la sublimación es una noción y no un concepto— de no perder de vista el modo en que hoy el neoliberalismo avasalla el deseo y, con ello, avasalla la capacidad de sublimar para dejarnos con el imperativo de goce, el afán de consumo, la imposibilidad de desarrollar empatía con los objetos que no son propiamente deseados sino demandados por manipulaciones de mercado y rápidamente desechados, cada vez a mayor velocidad, sin percatarnos que, al hacerlo, nos desechamos a nosotros mismos.

El sistema neoliberal nos va bloqueando la capacidad de sublimar por la cual, artistas o no, podemos ir más allá de nosotros mismos, inventarnos y promover nuestras habilidades creativas. Por ello, Pfaller insiste en que resulta “absolutely necessary to clarify the concept of sublimation theoretically, not just for specifically psychoanalytic reasons, but also and above all in light of the current forms of “discontent in civilization” that have led to such

massive unhappiness and a culture of complaint of epidemic proportions”. Y conjuntamente con la revisión de la noción de sublimación, resulta asimismo determinante cuestionarnos el rol actual del arte: ¿cómo pensar el arte hoy? ¿cómo se define su misión estética? Si lo sublime en Freud se define –más allá de su desactualizada noción de arte y del calificativo de ‘superior’ para designar los logros civilizatorios promovidos por la sublimación— por un mecanismo de valoración social que éticamente hace de un objeto cualquiera, incluso culturalmente repulsivo o marginal, un objeto estético capaz de proveernos la satisfacción renunciada –como las cajas de fósforos de Prévert que sorprendieron a Lacan (*Seminario 7*)—entonces se nos presenta la tarea de explorar, cuestionar e investigar el modo en que se nos involucra, por ejemplo, en la llamada ‘cultura de la cancelación’, una variable de múltiples estrategias mediáticas para incentivar el odio, la discriminación, a la vez que nos imponen estándares morales y políticos basados en el odio, incrementando así la función del superyó, el heredero del Edipo y el heredero del Ello. Pfaller, por ello, se ve necesitado de insistir en que “sublimation cannot consist in something offensive being replaced by something less offensive”. Afirmación que, obviamente nos pone en guardia frente a muchas manifestaciones artísticas que, por su alto grado de cuestionamiento ético, político y cultural, más que rechazadas, resultan capturadas por las instituciones para aplacar su carácter radicalmente crítico. En consecuencia, como puede verse, los desafíos que este panorama impone a las artes resultan de alta complejidad.

Se nos impone, pues, desde nuestras preocupaciones artísticas, continuar explorando la noción de sublimación en Lacan, donde el eje, que en Freud estaba en cierto modo circunscripto al deseo, pasará ahora a la pulsión en sí misma. Y este desplazamiento genera nuevas preguntas y perspectivas relativas al arte en general y, obviamente, a la teoría y clínica psicoanalítica como tal.

## Bibliografía

- Adorno, Theodor W. *Teoría estética*. Madrid: Ediciones Akal, 2004.
- Althusser, Louis. *Para leer el Capital*. México: Siglo XXI Editores, 1969.
- Canosa, Julio, Eliana López, Gabriela Mundiñano y Micaela Perak. “La sublimación en las obras de Freud y Lacan. Hipótesis preliminares acerca de la relación entre sublimación y creación”. *Facultad de Psicología – UBA, Secretaría de Investigaciones / Anuario de Investigaciones Vol. XXVI*, 225-232.
- Condillac, Étienne Bonnot de. *Traité de sensations; augmenté de l'extraitraisonné*. París: Librairie Arthème Fayard, 1984.
- Charaf, Darío y Julio Canosa. “Referencias freudianas a la sublimación entre 1920 y 1939: sublimación, desexualización, creación”. *Actas del XI Congreso Internacional de Investigación y Práctica Profesional en Psicología*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, 2019.
- Darwin, Charles. *El origen del hombre*. Biblioteca Digital MinerD Dominicana Lee.
- Frenkel, Perla, Eduardo Mandet y Mónica Vaqué. “Sublimación: destino extranjero de la pulsión”. *Revista Asociación Escuela Argentina de Psicoterapia para Graduados N°17*, 199.
- Foucault, Michel. *Microfísica del poder*. Madrid: Ediciones de la Piqueta, 1979.
- Freud, Sigmund. *Obras completas*. Editorial Amorrortu, varias fechas.
- Geirola, Gustavo. *Freud: del nombre, del origen y del ‘gran hombre’. Ensayo conjetural*. Buenos Aires/Los Ángeles: Argus-a Artes y Humanidades/Arts & Humanities, 2024.
- . *Charla entre teatristas (2). Teatro, Performance, Praxis Teatral*. Buenos Aires/Los Ángeles: Argus-a Artes y Humanidades/Arts & Humanities, 2025.
- . “Tocar, ser tocado, tocarse en la actuación. Desde Condillac a Lacan. Treinta y una notas sobre ‘el tocar’: una sensación básica en la praxis teatral y la formación actoral”. *Revista Argus-a Artes y Humanidades/Arts & Humanities: Vol. XIV Edición N° 55* (<https://argus-a.org/archivos-dinamicas/1857-1.pdf>)
- . “Prolegómenos teóricos y técnicos sobre ‘tocar, ser tocado y tocarse’ en la praxis teatral. Jacques Derrida con Jean-Luc Nancy y la cuestión de ‘el tocar’”. *Vol. XIV Edición N° 56* (<https://argus-a.org/archivos-dinamicas/1874-1.pdf>).
- Heidegger, Martin. “El origen de la obra de arte”. Chile: Departamento de estudios humanísticos, 1976.
- . *Conferencias y artículos*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1994.
- Horacio. *Odas y Epodos*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2000.

- Lacan, Jacques. *Seminario 1 (1953-1954): Los escritos técnicos de Freud*. Barcelona: Paidós, 1989.
- . “Nota sobre el padre”. <https://psicoanalisislacaniano.com/jlacan-nota-padre-19681012/>
- . *Seminario 4 (1956-1957): La relación de objeto*. Buenos Aires: Paidós, 2008.
- . *Seminario 7 (1959-1960): La ética del psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós, 2007.
- . *Seminario 11 (1963-1964): Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*. Barcelona/Buenos Aires, 1987.
- . *Seminario 17 (1969-1970): El reverso del psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós, 2008.
- . *Seminario 18 (1971): De un discurso que no fuese del semblante*. Buenos Aires: Paidós, 2009.
- . *Seminario 20 (1972-1973): Otra vez. Encore*. Versión Ricardo E. Rodríguez Ponte. Escuela Freudiana de Buenos Aires, s/f. Online
- . *Seminario 21 (1973-1974): Les non-dupes errent* (a veces traducido: *Los desengañados se engañan*). Versión Ricardo E. Rodríguez Ponte, s/f. Online
- . *Seminario 27 (1979-1980): La disolución*. Psikolibro. Online.
- . *Otros escritos*. Buenos Aires: Paidós, 2012.

Masotta, Oscar. “Freud y la estética”. en *Vectores*, Biblioteca Freudiana de Barcelona.

Pfaller, Robert. “Sublimation and ‘Schweinererei’ Theoretical Place and Cultural-Critical Function of a Psychoanalytic Concept”. *The European Journal of Psychoanalysis*, Jan 9, 2026 <https://www.journal-psychoanalysis.eu/articles/sublimation-and-schweinererei-theoretical-place-and-culturalcritical-function-of-a-psychoanalytic-concept/>