

El tratamiento de la sublimación en Lacan y sus resonancias en el campo de la creación artística

Gustavo Geirola
Whittier College
USA

Introducción

Una vez recorrido el itinerario de Freud en sus aproximaciones a la noción de sublimación y la relación con el arte, corresponde realizar un recorrido similar en la obra de Lacan.¹ Como en Freud, también en Lacan, tal como nos lo dicen Jaime Bacile y Cura, “Pensar el encuentro entre el arte y el psicoanálisis no significa una interdependencia ni un cruce entre discursos. El arte, como dice Lacan, allana el camino al psicoanalista” (346). Tal como lo expresa Marie-Hélène Brousse en “Una sublimación a riesgo del psicoanálisis” (incluido en *Arte y psicoanálisis*, compilado por Massimo Recalcati), y a propósito del trabajo de Lacan sobre *El arrebato de Lol V. Stein*, de Marguerite Duras, “el artista siempre precede (al analista) y (...) entonces él no tiene que hacer de psicólogo allí donde el artista le desbroza el camino” (87).

Aunque Freud no va a hacer de la sublimación un concepto, ha dejado de todos modos las bases sobre la relación entre la sexualidad y la sublimación con el arte a lo largo de su obra. Por su parte, en *Escritos II* Lacan califica la noción de sublimación en Freud como “un lenguaje un poco bárbaro” (839) y promete en nota y en 1955 “dar algún día a este término su estricta definición para el análisis —cosa que todavía no se ha hecho” (Ídem); lo hará, como veremos, a partir del *Seminario 7* de 1959-1960.

Si al principio Freud toma como punto de partida el modelo de la histeria y del deseo para abordar la sublimación —tal como planeó Oscar Masotta en su conferencia “Freud y la estética”, ofrecida en Barcelona—, ya para 1908 desplazará su abordaje hacia el campo de la pulsión, que siempre entiende como pulsión sexual. La tesis general que atraviesa los diversos momentos en que Freud trabaja sobre la sublimación es que ésta permite a la pulsión alcanzar

¹ Ver “Los intrincados caminos de la sublimación en Freud y sus resonancias en el campo de la creación artística”.

una satisfacción por el desvío de la pulsión sexual hacia un objeto no sexual; por ende, atribuye a esta operación la proliferación de objetos que constituyen aquello que él denomina los logros civilizatorios y culturales. En Freud, la sublimación es una noción que no es sin la represión. Mientras la represión excluye una representación de la conciencia, la sublimación la gambetea para, según Freud, satisfacer la pulsión por una vía indirecta orientándola a objetos no sexuales y culturalmente valorados. Por eso, cabría preguntarse si, a partir de la idea de que en el neoliberalismo actual al evaporarse el Nombre-del-Padre, al desplomarse el aparato edípico por ausencia de una función paterna otrora capaz de prohibir e instalar la ley, se debilita la represión y entonces la sublimación no tendría lugar o razón de ser, ya que, como veía Freud, la sublimación constituía ese desvío de la pulsión sexual hacia metas no sexuales, dando lugar, según él, a la civilización y, *in extremis*, al registro simbólico. Sin sublimación, ¿cómo explicar la producción cultural? Parecería que sin la sublimación quedamos de lleno en el campo del goce puro y a merced del superyó, sin la capacidad de crear objetos culturalmente valorados.

Asimismo, Lacan, quien cambiará el eje del debate entre psicoanálisis y arte al enfatizar el rol central de la pulsión, nos dirá en los *Escritos I* que “Freud designa en el metabolismo de la función sexual en el hombre la base de las “sublimaciones” infinitamente variadas que su comportamiento pone de manifiesto” (96). Resulta importante recordar aquí que, en Freud, la pulsión es sexual y su meta principal está dirigida tanto a la reproducción de la especie como al placer. La sublimación o las varias sublimaciones posibles serían las que explicarían la posibilidad misma de existencia de la cultura y la civilización proveyendo una satisfacción de la pulsión por medio de la producción de objetos sustitutos de la meta básica.

En Freud y en el primer Lacan todavía tenemos la idea de que la pulsión cambia de meta, pero —como veremos— Lacan más adelante diferenciará la meta del objeto. Al respecto, Lacan no dejará de anotar que “Es claro en efecto que la *libido* genital se ejerce en el sentido de un rebasamiento, ciego por lo demás, del individuo en provecho de la especie, y que sus efectos sublimadores en la crisis del Edipo están en la fuente de todo el proceso de la subordinación cultural del hombre” (*Escritos I*, 122). Lacan ya correlaciona la sublimación con una imposibilidad estructural: la sublimación sería la encargada de proveer la satisfacción allí mismo donde se registra “una frustración libidinal” (Ídem, 123), lo cual parece prefigurar su famosa postulación más tardía de que ‘no hay relación sexual’. Ya no se trata, entonces,

de la relación entre sublimación y represión, sino más bien de la relación de la sublimación y la castración.

Si bien, como han dicho muchos estudiosos, Freud hace un uso instrumental del arte para consolidar sus investigaciones psicoanalíticas, no es menos cierto que, al abordar varias obras de arte (escultóricas, pictóricas y literarias), no descuida preocuparse por el modo en que emerge la creatividad desde lo inconsciente; y lo hace sembrando pautas sobre la psicobiografía del artista, el trabajo sobre el contenido de las obras (aunque no tanto sobre los temas formales propios de la *tejné* artística) y el impacto afectivo que dichas obras son capaces de lograr en el contemplador de arte. Así y todo, Freud no deja de confesar la complejidad de abordar la creatividad artística y depone sus armas frente a ella. El desconcierto, según él, tal como lo será también para Lacan, proviene de comprobar cómo el arte logra anticiparse a cuestiones que el psicoanálisis o la ciencia tardarán en descubrir y conceptualizar. En este sentido, Jaime Bacile y Cura parecen decirnos que mientras para Freud la aplicación de la interpretación del artista y su obra permite consolidar o dar sustento a las hipótesis psicoanalíticas, en Lacan se trataría de una articulación contraria:

lo que se percibe en Lacan no es un intento de descubrir lo que el artista reprime, ni tampoco de considerar a la obra en relación al fantasma del artista, sino más bien como lo dice Regnault (1995: 20) la obra y el artista interpretados hacen percibir lo que la teoría desconocía. O sea, para Lacan aplicar el arte al psicoanálisis implica que este avance, ya que la creación artística puede enseñar al psicoanálisis sobre la naturaleza de su objeto. (347)

Ya no, pues, aplicar el psicoanálisis a la obra de arte, sino, por el contrario, según estos autores, parecería más benéfico aplicar el arte al psicoanálisis. En cierto modo, según estos autores, en Lacan no tendríamos ese uso instrumental del arte que hace Freud para sostener sus hipótesis, sino, por el contrario, la idea de que el arte es —como el psicoanálisis mismo— una praxis (no una mera práctica) que funciona como la guía o vía regia para que el psicoanálisis avance en su contexto de descubrimiento teórico. Como vemos, lo efectivo es que tanto para Freud como para Lacan el artista y el arte llevan la delantera. Y esta ‘delantera’ tomó en Lacan un nombre preciso: lo real. El artista y la obra tienen la capacidad de abordar por medio de la *tejné* poética aquello que ha escapado al registro simbólico. Por eso

mismo, como veremos, la relación entre la *tejné* y lo real —como ya habían planteado Martin Heidegger y más tarde Theodor Adorno— se establece al momento del encuentro con lo real, para el que Lacan dispone de un vocablo tomado de Aristóteles: la *tyche*.

La cuestión de la tejné y la verdad

En “La pregunta por la técnica” (incluido en sus *Conferencias y artículos*) Heidegger se propone abordar la esencia de la técnica; el primer paso de su meditación consiste en ir más allá del carácter instrumental de la técnica que se sostiene sobre dos enunciados que, precisamente, no por ser evidentes resultan ser esenciales:

El uno dice: la técnica es un medio para unos fines. El otro dice: la técnica es un hacer del hombre. Las dos definiciones de la técnica se copertenecen. Porque poner fines, crear y usar medios para ellos es un hacer del hombre. (9-10)

Esta definición de la técnica o *tejné* es instrumental y antropológica (10). En procura de acceder a la esencia de la *tejné*, necesaria en virtud de que el dominio de una técnica no queda fuera del ámbito del poder, Heidegger va a proponerla afirmando que “El traer-ahí-delante [que] trae (algo) del estado de ocultamiento al estado de desocultamiento poniéndolo delante” (15). La *tejné* adquiere ahora un carácter que supera cualquier descripción instrumental; Heidegger acerca este proceder de la *tejné* como un desocultar lo oculto y ponerlo en presencia de la verdad, la *ἀλήθεια* de los griegos y la *veritas* de los romanos. Entonces nos dice:

¿Adónde hemos ido a parar en nuestro extravío? Preguntamos por la técnica y hemos llegado ahora a la *ἀλήθεια*, al salir de lo oculto. ¿Qué tiene que ver la esencia de la técnica con el salir de lo oculto? Contestación: es lo mismo. (15)

Y de inmediato agrega:

En primer lugar *τέχνη* no sólo es el nombre para el hacer y el saber hacer del obrero manual sino también para el arte, en el sentido elevado, y para las bellas artes. La *τέχνη* pertenece al traer-ahí-delante, a la *ποίησις*, es algo poietico. (Ídem)

Se nos conforma así un campo muy cercano al psicoanálisis tal como Lacan lo diseña, por cuanto *das Ding*, lo real, el goce, y luego la verdad resultan desocultadas por medio de la *tejné* psicoanalítica, en tanto el psicoanálisis comparte con el arte su carácter de praxis. Ahora bien, la verdad, que requiere de una operación significante y poética para desocultarse, nunca resulta totalmente desocultada. En este sentido, la *tejné* y la *tyche* resultan ser ambos determinantes en el arte y en el psicoanálisis, habida cuenta de que, como dijimos, ambos son praxis (y nunca meras prácticas), esto es, ni ciencia ni religión; arte y psicoanálisis ambos se posicionan y trabajan en relación a lo real, al vacío, a lo que no ha sido significantizado, lo irre-presentable, a la angustia y, en última instancia, al objeto *a*, y lo bordean a partir del aparato imaginario-simbólico pero no con pretensiones de universalidad, sino, por el contrario, apuntando a la singularidad del sujeto.

Además, y esto no es para desestimar, arte y psicoanálisis son discursos, lo cual significa que establecen lazos eróticos (transferenciales o no), y por esos mismos lazos es que se puede afirmar que el amor juega un rol estructuralmente determinante en ambos discursos, ya que ninguno de ellos podría existir sino en esa relación de dos (del sujeto con el otro) que es, en realidad, una relación de tres (del sujeto con el otro y el Otro), tan compleja y con tantos imposibles y con tantas ‘faltas’ involucradas. Como lo dice Lacan, “La sublimación sin duda opera en esa oblación que irradia del amor” (*Escritos II*, 579), a condición de estar advertidos de que ‘no hay relación sexual’, esto es, de que no hay “el orgasmo perfecto” (Ídem).

Habida cuenta de lo dicho, se diseña el itinerario que lo real, la *tyche* y la *tejné* artística trazan para recorrer algunos textos lacanianos en los cuales se hace referencia, no siempre explícita, a la sublimación y su relación con el arte. Cabe agregar que, en sus seminarios, Lacan trabaja la noción de sublimación no solamente en relación al arte, sino al modo en que dicha noción puede intervenir en el dispositivo analítico, esto es, a nivel de la clínica. En este ensayo, nos hemos atenido a las afirmaciones de Lacan que tienen un nivel teórico general y a aquellas otras que particularmente se refieren a la relación con el arte, dejando de lado las múltiples referencias clínicas. Y procedemos de este modo porque *este ensayo, como el de Freud, está dirigido a los artistas, y no tanto a los psicoanalistas* para quienes, como es esperable, muchos temas desarrollados aquí les son ya conocidos y familiares.

Para iniciar el recorrido

Casi todos los autores que se han ocupado del tema de la sublimación en Lacan se han enfocado y con razón en el *Seminario 7 La ética del psicoanálisis* donde Lacan desarrolla su primera conceptualización de lo real: *das Ding*, la Cosa, que —hay que aclararlo desde el inicio— nada tiene que ver con las cosas. Es más, para Lacan la sublimación, “ese término del que me sirvo con ustedes para intentar dar, por fin, a la sublimación una articulación conforme con aquello con lo que nos enfrentamos, *das Ding*, lo que llamo la Cosa, es un lugar decisivo en torno al cual debe articularse la definición de la sublimación, antes de que *yo (je)* haya nacido y con más razón aun antes de que los *Ich-zielen*, las metas del *yo (je)*, aparezcan” (*Seminario 7*, 193). La Cosa, tal como se desprende de esta afirmación, constituye un Real anterior a la emergencia del sujeto (*je*) y obviamente también antes del del yo (*moi*); esta versión inicial de lo real variará más tarde en la enseñanza lacaniana. Lo real, a partir del estadio del espejo, ya tomará la designación de objeto *a* y será un resto de goce excluido de lo simbólico; esto es, no anterior sino como resultado mismo de la emergencia del *Je*, del sujeto como dividido por la intervención del lenguaje.

En el *Seminario 4* Lacan había distinguido entre lo real y lo ‘concreto’, la realidad, dejando a esta última como una formación imaginaria; además, en ese mismo seminario, el objeto *a* pasa a ser categorizado como *falta*: el objeto es una falta difícil de verbalizar por completo. A partir de ahí lo real se irá constituyendo en un registro que, anudado a lo simbólico y a lo imaginario, dejará al objeto *a* en la intersección de las tres cuerdas del nudo Borromeo. Lo real deviene así lo *imposible* de representar y simbolizar y se caracteriza por estar fuera del sentido, es el sinsentido que insiste en ‘volver siempre al mismo lugar’ y del que el sujeto no puede escapar.

En consecuencia, la pulsión ya no busca satisfacerse en un objeto sustituto, en una meta (*goal*) como objetivo, sino que —tal como lo planteará Lacan en su *Seminario 11*— buscará satisfacerse en el propio recorrido (*aim*) bordeando dicho vacío del objeto *a*. No hay que confundir meta con recorrido. Ese vacío toma en el *Seminario 7* —como dijimos— el nombre de *das Ding*, la Cosa, lo cual nos permite afirmar que, si en Freud la pulsión se dirige a las cosas, *die Sachen*, y allí opera la sublimación desexualizando la pulsión sexual, en Lacan, en cambio, la pulsión, que es acéfala, que no depende del yo [*je* o *moi*], bordea *das Ding* y por ende la sublimación se define entonces por elevar un objeto cualquiera, una cosa, *eine Sache*, a la dignidad de la Cosa (*das Ding*) sin que, por ello, la pulsión deje de satisfacerse sexualmente.

Así, “lo que no puede ser alcanzado en la Cosa es la Cosa, y no un objeto” (Ídem 193). El ejemplo que Lacan nos ofrece es el de una colección de cajas de fósforos acumuladas y encajenadas que ve en la casa de Jacques Prévert: un objeto concreto, cualquiera, que de pronto es elevado a la dignidad de la Cosa (*Seminario 7*, 140-141). A partir de aquí podemos entender que la sublimación, particularmente en el arte, se instala como este movimiento pulsional de elevar cualquier objeto, una manzana, por ejemplo, a la dignidad de la Cosa, tal como Lacan lo plantea al comentar las naturalezas muertas de Cezanne; Cezanne no imita las manzanas en el sentido de *Sache*, de cosa, no se propone darnos la ilusión de una representación de las manzanas concretas, sino que apunta con su pintura a un misterio, un real, un enigma que renueva a las manzanas elevándolas al nivel de la Cosa (Ídem 174).

Es, pues, por medio del significante, del trabajo inventivo, imaginario y poético con *lalangue* y el lenguaje, con una *tejnë* a nivel del significante, más el trabajo con el fantasma, que la sublimación puede tomar lugar sin dejar de ser sexual o procurar una satisfacción sexual. Vemos entonces que la pulsión, en Lacan, no se desexualiza. Es más, Lacan hasta propone que puede emerger de la sublimación misma un objeto sexual: “El cambio de objeto no hace desaparecer, lejos de ello, el objeto sexual –el objeto sexual, acentuado como tal, puede nacer en la sublimación. El juego sexual más crudo puede ser el objeto de una poesía, sin que ésta pierda sin embargo su mira sublimante” (Ídem 197).

Como se trata de pulsiones parciales, Lacan las designará como oral, anal, escópica e invocante. Así, por ejemplo, la pulsión escópica, en tanto *mirada*, no se confunde con la *visión*; la primera está del lado del Otro y captura y anonada al *sujeto*; la segunda, del lado del ojo. Por ello mismo, la pulsión va a definir o definirse no tanto en relación con el objeto al que se dirige, sino en relación con el goce que procura satisfacerse en el circuito y, por ende, en la repetición, independientemente del objeto en juego en cada circunstancia eventual. En el *Seminario 14* Lacan señala precisamente que en el núcleo de la sublimación está la repetición, porque se trata de alcanzar una satisfacción sexual: “la repetición es su estructura fundamental y comporta esta dimensión esencial” (Clase 11).

Pero Lacan, como Freud, recurre al vocablo ‘sublimar’ y sus derivados desde mucho más temprano en su obra. Enfocarse en el *Seminario 7* corre el riesgo, para quienes queremos aprovechar la enseñanza lacaniana en el campo artístico, de desconocer abordajes fructíferos del maestro francés. Así, por ejemplo, vemos cómo, para Massimo Recalcati, quien parte del *Seminario 7*, se discierne allí lo que él denomina la primera estética de Lacan, habida cuenta

de que el psicoanalista italiano luego agregará dos estéticas más y, por mi parte, me he animado a aumentar ese número a una cuarta estética partiendo del *Seminario 23* sobre el *sinthome*.² Otros autores han trabajado el *Seminario 11* y también con razón, en la medida en que allí aparece el tema de la mirada, la función cuadro, el concepto de pulsión y una prefiguración del *superyó* con el tratamiento de la voz como objeto *a*, la pulsión invocante. Demás está decir que no podremos evitar recorrer esos textos a puntualidad. Sin embargo, conviene —tal como hicimos con Freud— explorar cómo aparece el vocablo ‘sublimación’ y sus derivados “sublimar”, “sublimaciones”, en otros ensayos de Lacan, particularmente tempranos. Tal vez, como sucedió con esa famosa carta de Freud a Fliess de 1897, tengamos la oportunidad de descubrir algunas prefiguraciones que se desarrollarán teóricamente más tarde en la enseñanza lacaniana y hasta podamos agregar algún matiz a los debates sobre la relación de la sublimación y el arte.

La sublimación, el complejo del destete y el arte

En “Los complejos familiares en la formación del individuo”, de 1938, incluido en *Otros escritos*, Lacan recurre al vocablo ‘sublimación’ para referirse al vínculo entre la madre y el niño. Massimo Recalcati hace una referencia a este ensayo temprano de Lacan en “La sublimación artística y la Cosa”, incluido en *Las tres estéticas de Lacan (Arte y psicoanálisis)*. El psicoanalista italiano señala cómo “en un primer tiempo Lacan parece privilegiar una versión edípica de la sublimación” (39) y cómo dicha aproximación llega hasta el *Seminario 7*.

Lacan comienza estableciendo en “Los complejos familiares” una diferencia entre el instinto y “la imago del seno materno [que] domina toda la vida del hombre” (*Otros escritos* 44); a ese vínculo Lacan lo llamará ‘el complejo del destete’ y, a lo largo de ese largo ensayo temprano, recurrirá al término ‘complejo’ para signar otros momentos en el desarrollo libidinal del individuo. La apelación a la imago ya nos muestra que estamos en esos años en que comienza a diseñarse el registro imaginario, que conocemos por otro ensayo titulado “El estadio del espejo como formador de la función del yo (*je*) tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica” de 1949 e incluido en los *Escritos I*, publicados en 1966.

Si ese ‘complejo’ constituido por la imago materna ya da cuenta de una instancia psíquica diferenciada de lo instintivo biológico, sin embargo, según Lacan, no resulta

² Ver “La cuarta estética de Lacan: Una reflexión sobre el arte a propósito del ‘caso Joyce’, las chavetas de Braunstein y el *sinthome*”.

conveniente separar ambas instancias: “no negamos al complejo todo fundamento biológico” (*Otros escritos* 44). Este Lacan temprano sostiene en ese entonces que esa base material, ese fundamento biológico, “es la función que asegura en el grupo social; y ese fundamento biológico se ve en la dependencia vital del individuo respecto del grupo” (Ídem 45). Abordando el complejo del destete, como una experiencia de separación primigenia del *individuo* (estamos lejos todavía de hablar de *‘el sujeto’*), Lacan nos dice que, mientras el instinto regula la función vital, la imago viene a suturar ese primer ‘agujero’ —si podemos llamarlo así— que se instala entre la madre y el niño: el complejo de destete “suple —nos dice Lacan— una insuficiencia vital mediante la regulación de una función vital” (Ídem). A pesar del carácter embrionario de esta aproximación de Lacan, conviene que retengamos aquí al menos dos ideas que irán atravesando su enseñanza más adelante: la primera, que lo imaginario suple una insuficiencia instalada entre lo natural y lo social; la segunda, que ese imaginario *regula* una función vital. Es en este contexto del complejo de destete que emerge la palabra “sublimación”:

Esta relación orgánica explica que la imago de la madre se adhiera a las profundidades del psiquismo y que su sublimación sea particularmente difícil, como se hace manifiesto en el apego del niño a las "faldas de su madre" y en la duración a veces anacrónica de este vínculo. (Ídem)

La imago de la madre aparece aquí como una inscripción indeleble en el psiquismo, una especie de huella o marca, incluso letra, difícil de sublimar y que, por ello mismo, mantiene al individuo adherido al vínculo con esa imago de su progenitora. Adelantándonos bastante en el tiempo, conviene citar aquí aquello que Lacan desliza al final del *Seminario 6* y que atrae nuestra atención por sus resonancias en el campo del arte: nos habla de un “grano de fantasía”, que resulta tornarse en “un grano de poesía”, porque involucra al deseo y al signifiante, que constituye “con certeza lo que a fin de cuentas está en juego en lo que modula y modela las relaciones del sujeto con aquel —sea quien fuere— a quien demanda. Y es indudable que no por nada hemos divisado en los hechos, bajo la forma de la Madre universal, al sujeto que contiene todo” (538). Esa Madre universal, prefiguración de *das Ding* y del registro de lo real, posicionada como un A [*Autre*=Otro] sin falta en esta etapa inicial, no deja de intervenir en la relación entre del artista con su obra, con el arte mismo y su tradición, y hasta

con el contemplador de arte, aunque, como luego veremos, esa totalidad mítica está siempre descompletada a causa de “la brecha que abre a esa cosa radicalmente nueva que introduce todo corte de la palabra” (Ídem).

Recalcati advierte, precisamente, que “cuando la imago materna no viene tratada por la sublimación paterna, deviene *factor de muerte*. La fuerza sublimatoria del Edipo consiste en separar al sujeto de un goce fusional, mortífero, de la aspiración destructiva hacia la totalidad, de la nostalgia de la Cosa (39). Y por ello agrega que la sublimación en juego aquí es la “sublimación del goce mortífero y canibalístico que distingue el pegamento oscuro del ser viviente con el Uno del cuerpo materno” (Ídem). Sin embargo, dado que esta sublimación no es completa, resultará en consecuencia activa en la repetición como un goce al que no se podría renunciar, un real que insiste en irrumpir en la cadena metonímica y deseante del sujeto, amén de registrarse asimismo a nivel del Ello y del superyó, particularmente el superyó heredero del Ello, en la medida en que esa Madre Primitiva no totalmente sublimada pareciera, después de *Tótem y tabú*, converger con la figura del padre real, ese que —más allá del padre muerto fundamento de la Ley y de la moral— no ha sido totalmente asesinado por la conspiración de sus hijos y sigue por ende vivo. Es el Padre que aparecerá más adelante en la enseñanza de Lacan, un Padre espectral que ya no es simbólico, sino “el padre-goce, el padre-maldad, el padre maligno” (Recalcati 41).

En todo sujeto y en todo artista se juegan estos avatares a nivel inconsciente, llevando a la necesidad de ponerle un velo, un semblante, a ese agujero, a ese goce mortífero y canibalístico, a esa carne viva, para no ser devorado. Regresaremos a este punto varias veces en este ensayo, con referencia al hecho de que, si en la vida o en el arte esa Madre no logra ser sublimada, como plantea Lacan y comentaremos más adelante, tendremos producciones artísticas incapaces de velar ese real mortífero, como en el Body Art y otras performances en las que se aspira, según la posición ideológica del artista, a desenmascarar al cuerpo de todas las vestimentas con las que el capitalismo lo ha revestido. Por ello, podemos decir que, sin la castración simbólica y estructural producida por la intervención del Padre, esto es, del registro simbólico del lenguaje, no hay sublimación posible para la pulsión. Y el riesgo para todo sujeto, pero en particular para quien aspire a ser un artista, es que, por la ausencia de sublimación, la fusión con la Madre-Muerte lo puede llevar, como dice Recalcati, a la “repetición maldita de lo Mismo” (40) en tanto es esa imago materna la “que obstaculiza la creación de lo nuevo, de ‘nuevas relaciones en relación al grupo social’” (Ídem).

En el marco de esta demanda de sublimación implicada en el complejo, no hay que olvidar cómo ese corte efectuado por la intervención simbólica del Padre, esto es, del lenguaje, da lugar a un agujero, a un resto, en el que es posible, vía el trabajo con el significante, decir algo del deseo: “el deseo —dice Lacan en el *Seminario 8*— mantiene su lugar en el margen de la demanda como tal” (Clase 15, 2).

Del arte y de la muerte

Regresemos a “Los complejos familiares”: en el párrafo siguiente al citado más arriba Lacan va a introducirnos en un tema complejo y sumamente debatido en el psicoanálisis desde que Freud lo introduce: su mitológica pulsión de muerte, que alcanza el nivel del concepto y que, en realidad, él denomina —nos recuerda Lacan— como una “convención”. Lacan, como lo expresa en el *Seminario 11*, prefiere no hablar de mito sino de ficción teórica, tomando el término y su sentido de Bentham (170). Escribe Lacan en “Los complejos familiares”:

La imago, sin embargo, debe ser sublimada para que se introduzcan con el grupo social nuevas relaciones, para que nuevos complejos las integren al psiquismo. En la medida en que se resiste a estas nuevas exigencias, que son las del progreso de la personalidad, la imago, saludable en el origen, se convierte en factor de muerte. (*Otros escritos* 45).

Tenemos ya diseñado un campo de cuestiones que nunca fueron ajenas al arte: en primer lugar, la idea de que sin la sublimación de la imago materna, el individuo corre el riesgo de quedar sumergido en lo natural instintivo y no ingresar a lo social ni integrar a éste con otros complejos. Recordemos que el evento del *fort-da* del nieto de Freud le sugirió al abuelo la cuestión del juego como instancia de la sublimación de la presencia-ausencia de la madre, visibilizando los primeros esbozos de la simbolización en el sujeto. Esa madre del juego del *fort-da* no es la madre espectral a la que se refiere la imago materna, pero no obstante queda claro que una u otra tienen que pasar por el registro simbólico y allí la sublimación cumple su función.

Para entender esta consistencia de *das Ding*, de la Madre con la Muerte, podemos leer cómo lo plantea Heidegger en “La Cosa” [1950] (en *Conferencias y artículos*) en un párrafo magnífico:

Los mortales son los hombres. Se llaman los mortales porque pueden morir. Morir quiere decir: ser capaz de la muerte en cuanto muerte. Sólo el hombre muere. El animal termina. No tiene a la muerte como muerte ni delante ni detrás de él. La muerte es el cofre de la nada, es decir, de aquello que desde ningún punto de vista es algo que simplemente es, pero que, a pesar de todo, esencia, incluso como el misterio del ser mismo. La muerte, como cofre de la nada, alberga en sí lo esenciante del ser. La muerte, como cofre de la nada, es el albergue del ser. A los mortales los llamamos ahora los mortales, no porque su vida terrena termine sino porque son capaces de la muerte como muerte. Los mortales son los que son como los mortales, esenciando en el albergue del ser. Ellos son la relación esenciante con el ser como ser. (155)

Observemos que, de no ocurrir la sublimación, el individuo, la cría humana, además de quedar en un estadio animal, no humano, correría el riesgo de ser no solamente canibalizado por la Madre, sino rápidamente capturado por la Muerte (otro modo de referirse a *das Ding*), es decir, entrar en el devenir de su propia autodestrucción. Doble faz de la Cosa, que en cierto modo anticipa la idea del superyó heredero del Ello. El concepto de superyó, como sabemos, presenta una doble faz: la del superyó heredero del Edipo, simbólico que, a pesar de mantenernos alienados a sus mandatos morales, no deja de protegernos frente al superyó heredero del Ello, ligado a lo real como pulsión de muerte. Ese superyó atroz es el que, como luego nos dirá Lacan, conmina a gozar incesantemente llevando al sujeto a consumir hasta ser a la vez consumido. Un podría pensar que *ese superyó heredero del Ello también, a su modo, pareciera tener dos caras*: por un lado, la del padre espectral, el padre real, ese resto que deja el asesinato del proto-padre en el mito freudiano de la horda primitiva según Freud lo relata a su modo en *Tótem y tabú*, y que se distingue del padre muerto, que, como tótem, sostiene la ley y los mandatos morales; y, por otro lado, el superyó heredero del Ello pareciera tener otra cara: la de esa Madre también espectral, imago materna, que amenaza incesantemente con la devoración de sus hijos, de su propia progenie. Este superyó heredero del Ello es el que hoy

domina en el despliegue del capitalismo neoliberal y conduce a la siniestra realidad del consumidor-consumido con enormes consecuencias a todo nivel: subjetivo, político, social, cultural y sobre todo clínico.

Casi prefigurando una afirmación posterior en su enseñanza, cuando Lacan dirá que toda pulsión es pulsión de muerte, ya en 1938 podemos leer que “la tendencia a la muerte [es] (...) especifica al psiquismo del hombre” (*Otros escritos* 45), anticipándose a la conferencia “La Cosa” de Heidegger. Será en el *Seminario 11* cuando Lacan afirme que

La distinción entre pulsión de vida y pulsión de muerte es válida en la medida en que manifiesta dos aspectos de la pulsión. Pero con una condición —la de concebir que todas las pulsiones sexuales se articulan a nivel de las significaciones en el inconsciente, por cuanto hacen surgir a la muerte —la muerte como significante y sólo como significante... (Ídem 265).

Las pulsiones son “parciales respecto de la finalidad biológica de la sexualidad” (Ídem 184), solo representan parcialmente la sexualidad y por ello no deberíamos asombrarnos “de que su término último sea la muerte cuando la presencia del sexo en el ser vivo está ligada a ella” (Ídem). Lacan recurre a un fragmento de Heráclito, para quien el *Bios* equivale al arco: “*al arco se le dio el nombre de la vida -Bios, el acento cae sobre la primera sílaba- y su obra es la muerte*” (Ídem 184). Así, la pulsión puede ser imaginada como un tiro al arco, por cuanto mientras propulsa la vida, su fin es la muerte.

Vemos que aquello prefigurado en el *Seminario 7* como *das Ding*, toma ahora el preciso lugar de pulsión de muerte. En este sentido, llevando el planteo al campo del arte, podríamos sostener que toda sublimación artística es el producto de un impulso creativo, inconsciente, que sitúa en su núcleo la cuestión del tiempo, de la mortalidad del artista y de su finitud, de modo que toda obra de arte —en tanto discurso y por ello siempre como lazo con el otro y el Otro— se inserta en la vida social, no sin dejar de estar ligada a la pulsión de muerte.

Conviene por ahora detenerse en este encuadre, dejando para más adelante volver al tema de las pulsiones parciales. Rescatemos de lo dicho algunas ideas y conjeturemos algunas posibles lecturas desde el campo del arte:

- (a) La sublimación a partir de este texto temprano de Lacan tiene un carácter necesario para la socialización, lo cual remite a la idea de Freud de que la sublimación, por su carácter de desvío de la pulsión sexual, explica los logros de la cultura y de la civilización, sean constructivos o destructivos.
- (b) La sublimación más primigenia es la que sutura o suple la insuficiencia inicial a causa del destete, de la separación del cuerpo del niño del cuerpo de la madre.
- (c) La sublimación de la imago materna, inicialmente saludable, puede tornarse en factor de muerte si obtura el ingreso del individuo a la cultura al no inscribirse el corte simbólico por medio del lenguaje.
- (d) La cultura y la civilización existen porque subliman la pulsión sexual dándole otras metas no biológicas, esto es, de las ligadas al acto sexual y la reproducción.
- (e) Aunque la sublimación satisface parcialmente la pulsión, y siendo las pulsiones parciales respecto de la finalidad biológica de la sexualidad, no obstante, involucran la muerte, en la medida en que el sexo está ligado a la ineludible mortalidad del ser vivo.
- (f) Como ya Freud lo había señalado, el juego (infantil) constituye una sublimación que elabora dentro del principio del placer el malestar por la ausencia e incondicionalidad de la madre (el famoso *Fort-Da*) y da lugar a que, entre necesidad y demanda, emerja el deseo; sin embargo, el hecho de que el niño se confronte con ese malestar y esté obligado —¿compulsado?— a repetir el juego, impelido a sublimar, eso da cuenta de un masoquismo primario y de los intentos lúdicos de impedir ser capturado por lo instintivo, por el canibalismo materno (Ídem 43): de ahí que el juego, como sublimación y su insistencia metonímica desean-te, sean intentos para superar las insuficiencias del destete pero, a la vez, un modo de elaborar y refrenar el “deseo de muerte”, que lo atrae hacia *das Ding*. Lacan dirá que reconoce “en el malestar del destete humano la fuente del deseo de muerte [y que además] se reconocerá en el masoquismo primario el momento dialéctico en que el sujeto asume mediante sus primeros actos de juego la reproducción de ese mismo malestar y, de este modo, lo sublima y lo supera (Ídem 50).

Y ahora conjeturemos homologando estos puntos a una inicial idea del arte:

- (a) El arte no puede ser sino producto de la sublimación de las pulsiones parciales, se inscribe en el campo de la cultura y de la civilización en tanto –tesis freudiana— constituye una meta ‘asexual’, esto es, satisface parcialmente la pulsión sexual.
- (b) El arte sería³ una sublimación de la imago materna –siempre sustraída a la conciencia—en la medida en que sutura la insuficiencia producida por el complejo del destete.
- (c) El arte sería una elaboración siempre ligada a la huella psíquica generada por esa insuficiencia inicial, es decir, el arte estaría entonces siempre referido a esa marca enigmática, profunda, de la imago materna en el psiquismo, esa ‘letra’ que la creatividad artística recubrirá con un semblante para significantizar ese real amenazante siempre imposible de ser simbolizado por completo.
- (d) El arte es una elaboración cultural, un discurso porque hace lazo, porque apuesta a otorgar sentido a esa marca o huella enigmática primigenia, sentido siempre insuficiente y cuya verdad, para cada artista, siempre queda a medio-decir.
- (e) El arte, en tanto intento de satisfacción parcial de la pulsión sexual, queda involucrado o capturado por la pulsión de muerte. El arte y el artista apuestan –consciente o inconscientemente— a desafiar su mortalidad biológica.
- (f) El arte constituye una elaboración muy compleja, un intento sublimatorio difícil por cuanto si bien da cuenta de la separación de las determinaciones instintivas y naturales, está causado por el “espejismo metafísico de la armonía universal, abismo místico de la fusión afectiva, utopía social de una tutela totalitaria, surgidas todas ellas de la obsesión por el paraíso perdido anterior al nacimiento y de la más oscura aspiración a la muerte” (“Los complejos...” 46-47).
- (g) El arte, como ya Freud lo había señalado, tiene relaciones con el juego infantil, por eso Lacan, en ese texto temprano, aunará el destete al deseo, al juego y al masoquismo, diseñando –si nos animamos a conjeturar— *un primer mapa de una estética*. El artista juega, sublima, produce obras para suplir las insuficiencias en el

³ En la medida en que estamos conjeturando, el uso del condicional parece lo más conveniente.

complejo del destete, y a la vez repite masoquistamente el malestar por la ausencia de la madre, mientras, por ese mismo gesto, obtura y pospone su relación con la muerte y el vacío ineludibles a los que lo conduce la vida misma.

- (h) El arte, en tanto sublimación de la imago materna, permite “que se introduzcan con el grupo social nuevas relaciones, para que nuevos complejos las integren al psiquismo”.

La sublimación, el complejo de intrusión y el complejo de Edipo

En el mismo trabajo temprano que venimos explorando, Lacan va a comentar el complejo de intrusión, que se activa con la presencia de un hermano y permite al individuo el doble juego de agresividad y amor frente a él, a la vez que le permite acceder a “un modelo arcaico del yo” en la medida en que “es por el semejante como el objeto como el yo se realiza” (*Otros escritos* 55). Vemos aquí la prefiguración del ‘yo es el otro’, pero todavía no el Otro. Si pretendemos llevar este complejo al campo del arte, de inmediato pensamos en el contemplador de arte, particularmente el crítico de arte; en efecto, frente a la obra, como el niño que ve a su hermano succionando el seno materno, no puede dejar de sentir amor o admiración por la obra y el artista, y también odio por ese goce que tanto artista como obra experimentan y que supuestamente le estaría vedado al crítico o al contemplador.

Seguidamente, Lacan introduce el complejo de Edipo, y de esta presentación nos interesa, en relación con nuestro tema, el hecho de que su intervención opera “mediante la represión de la tendencia sexual” y eso da por resultado “la sublimación de la imagen parental” (Ídem 57). “Este doble proceso —escribe Lacan— (...) permanece inscripto en el psiquismo en dos instancias permanentes: la que reprime se llama superyó, la que sublima, ideal del yo” (Ídem), ambos como resultado de la instalación de “la estructura misma del drama edípico” (Ídem 66).

Lacan trabajará más tarde esta cuestión del Ideal del yo para distinguirlo del Yo ideal. En el *Seminario 1* nos dice que la diferencia entre ellos corresponde a “la diferencia entre sublimación e idealización”, diferencia, además, entre el registro imaginario del Yo ideal y el registro simbólico del Ideal del yo (204). Para el Lacan del *Seminario 7* la diferencia entre sublimación e idealización sostiene a su vez la orientación hacia la ética y no tanto hacia la estética, porque como bien plantea Recalcati, “[L]a operación de Lacan consiste en preservar la

sublimación en relación a lo real y no al ideal” (43). La sublimación, cuando es exitosa y satisfactoria, resulta ser entonces un proceso de la libido objetal que procura satisfacción sustitutiva de la pulsión sexual esquivando la represión, mientras que la idealización, que correspondería al plano de la libido del yo, agranda el objeto elevándolo sin modificar su naturaleza. Este paso teórico de Lacan divide las aguas en su enseñanza: al inconsciente estructurado como un lenguaje de su primera etapa, como determinante simbólico y del sujeto dividido, alienado al Otro, a ese lenguaje sucederá el inconsciente del goce, el privilegio de lo real y la figura del *parlêtre* y *lalengua*, y del más allá del principio del placer, esto es, de lo pulsional.

Antes de avanzar hacia esa segunda etapa que culmina en el *Seminario 20*, conviene que rescatemos del *Seminario 1*, en función de la cuestión del arte, un aspecto que podremos luego desarrollar: me refiero a la afirmación lacaniana de que “el ideal del yo dirige el juego de relaciones de las que depende toda relación con el otro” y que “de esta relación con el otro depende el carácter más o menos satisfactorio de la estructuración imaginaria” (214). Dejando para más adelante regresar a este seminario, anticipemos solamente que en el esquema de los espejos esféricos y al momento de invitarnos a reemplazar uno de ellos por un vidrio transparente, como en la posibilidad de variar la inclinación del espejo, resulta que podríamos conjeturar un modelo para trabajar en el arte la coincidencia o no “entre ciertas imágenes y lo real” (Ídem), entendiendo aquí por real simplemente lo que Lacan llama en otro lugar ‘objetos concretos’ o bien objetos de la realidad. Y así, mientras lo simbólico puede disponer de velos para que el sujeto se defienda de la realidad y de un real que lo amenaza desde afuera, hay un resto real que avasalla al sujeto desde su propia intimidad. De modo que entonces lo real puede calificarse de éxtimo: un objeto *a* velado por el fantasma a la manera de un objeto exterior, y un resto real, ese mismo objeto *a*, gozante, que habita al sujeto en su interior. Esta tensión, cifrada en la obra artística, se inscribirá, no como un símbolo cuyo significado hay que interpretar, sino como un enigma que hay que descifrar.

El planteo lacaniano es fructífero en la medida en que, en estos reflejos especulares, se trata del deseo del sujeto en el juego entre el registro imaginario del Yo Ideal y el registro simbólico del Ideal del yo, y el modo en que opera el amor. No olvidemos que la sublimación es un modo de satisfacer la pulsión sexual por otra vía, a la vez que supone en el arte un campo erótico por cuanto éste es un discurso que hace lazo social, es decir, que establece cierta relación imaginaria con el otro. Precisamente, en el *Seminario 5 Las formaciones del inconsciente*, cuando Lacan lee *El balcón* de Jean Genet, afirma cómo el Ideal del yo, a pesar de formar

parte del registro simbólico, admite no obstante una erotización; pareciera como si la sublimación de la pulsión sexual en objetos valorados por la cultura conservara en el Ideal del yo el componente erótico que, siendo simbólico, participa en el sostenimiento del lazo social:

Lo que se produce en el plano de las distintas formas del Ideal del yo no es, como se cree, efecto de una sublimación, en el sentido de una neutralización progresiva de funciones cuya raíz está en el interior. Muy al contrario, su formación siempre va más o menos acompañada de una erotización de la relación simbólica. (272)

Que ese Ideal del yo esté del lado del registro simbólico, no significa que, en tanto ese ideal constituye la clave de las identificaciones del sujeto —realizadas sobre “la imago del progenitor” (*Otros escritos* 64)—, no deje, en cierto modo, de coaccionarlo. El Ideal del yo, en este sentido, da lugar a un conformismo inconsciente del sujeto y, por tal razón, pasaría a formar parte de su alienación estructural al Otro, lo cual va a requerir de un tratamiento analítico o artístico que le permita atravesar un proceso de separación, descolonización o emancipación a fin de poder desidealizar al Otro y alcanzar la singularidad propia de su deseo y su goce. Lacan señala que “el objeto de la identificación no es aquí el objeto del deseo, sino aquel que se le opone en el triángulo edípico” (Ídem 65), esto es, el deseo del Otro. Como puede verse, el Ideal del yo se presenta como un desvío de la meta sexual de la pulsión. Conjeturando algunas homologías con el campo artístico, podríamos estar en condiciones de decir que el Ideal del yo promueve en el artista identificaciones a la imago ‘paterna’, lo cual ha dado lugar a múltiples psicobiografías de los grandes artistas, las cuales no siempre nos aportan lo necesario para entender una obra. Asimismo, esta identificación al Ideal del yo sucede con frecuencia en la trayectoria de todo artista, en la medida en que parte de identificarse a aquellos que admira en su arte, a cierto estilo o tradición, a ciertos procedimientos técnicos. De modo que esa instancia puede capturar inconscientemente la creatividad de un artista, conteniéndolo en un mecanismo de repetición al modo del *automaton* (*Seminario 11*), es decir, en el retorno de los signos, de lo ya sabido, lo cual lo aleja de la posibilidad de la *tyche* como encuentro con lo real y, por esa irrupción sorpresiva, la posibilidad de nuevos descubrimientos artísticos.

Como es sabido, el complejo de Edipo establece –vía la amenaza de castración– la prohibición del incesto, es decir, bloquea el acceso sexual a la madre, lo cual no significa que esa madre no permanezca activa en cuanto a una satisfacción renunciada, perdida, prohibida que exige ser satisfecha directa o indirectamente. Esa Madre anhelada, no solo como objeto sexual, sino como paraíso del goce absoluto, configura –como vimos– la aspiración inconsciente de regresar al origen incentivando la pulsión de muerte. El complejo de Edipo –nos dice Lacan– juega un papel importante “en la sublimación de la realidad” (*Otros escritos* 64) al promover una satisfacción ‘indirecta’ (o desviada) de la pulsión sexual que a partir de allí se realizará sobre objetos sustitutos desplegados a partir de la metáfora y la cadena metonímica del deseo. Así, mientras “[l]a imago de la madre en la identificación edípica delata, en efecto, la interferencia de las identificaciones primordiales; marca con sus formas y con su ambivalencia tanto al ideal del yo como al superyó”, “[l]a imago del padre, a medida que se hace dominante, polariza en ambos sexos las formas más perfectas del ideal del yo” (Ídem 66). Lo que importa retener aquí es la relación entre sublimación y deseo. A propósito de esto Lacan dirá en su *Seminario 7* lo siguiente:

En la definición de la sublimación como satisfacción sin represión hay, implícito o explícito, paso del no-saber al saber, reconocimiento de lo siguiente: que el deseo no es más que la metonimia del discurso de la demanda. Es el cambio como tal. Insisto en ello –esa relación propiamente metonímica de un significante con el otro que llamamos el deseo, no es el nuevo objeto, ni el objeto anterior, es el cambio de objeto en sí mismo. (350)

La cita es contundente, al menos para el campo del arte: mientras para el artista su obra se constituye como una serie metonímica del deseo en la que, al menos cada tanto, se produce un cambio de objeto en sí mismo, ese cambio de objeto –valorado, freudianamente desexualizado– no altera el proceso de sublimación en la medida en que, como vimos, en ésta se trata de la pulsión que –independiente del objeto– se satisface, y se satisface no en el objeto sino en su recorrido circular alrededor de *das Ding* o del objeto *a*. Una vez lograda una obra, el artista regresa a su tarea, porque su deseo no se detiene en ella; lo mismo para el contemplador de arte: una vez que se detiene en una obra, siente la necesidad de ir a la serie de obras del mismo artista o de otros.

Recordemos que desde el *Seminario 4 La relación de objeto*, Lacan diferenciará el objeto concreto (al que califica todavía de real) y el objeto como falta. Ese objeto como falta es el que se ubicará en el centro del recorrido circular de la pulsión como objeto *a* que no es representable como tal. En seminarios posteriores al *Seminario 7* Lacan, en sus comentarios sobre el amor cortés, como ejemplo sublime de la sublimación, va a ir poniendo en relacionando *das Ding* con La Mujer idealizada del amor cortés (que llegará más adelante a ser La Mujer que no existe) y el objeto *a* como goce. En el *Seminario 16*, por ejemplo, nos dice: “Si me ocupé en mi seminario sobre la ética de dar un lugar importante al amor cortés, fue porque este me permitía plantear que la sublimación concierne a la mujer en la relación amorosa a costa de constituir la en el nivel de la Cosa” (211), es decir, la mujer amada es idealizada a tal punto que resulta inalcanzable por el amado, se torna, digamos así, suficientemente abstracta como para resultar ser el objeto de deseo, en *das Ding*, alrededor del cual circula la pulsión sexual satisfaciéndose como pulsión. Se entiende entonces que la mujer concreta, como objeto muy idealizado, resulte a la postre sublimada, es decir, elevada a la dignidad de la Cosa y, como tal, se torne en un objeto perturbador, un partenaire inhumano (*Seminario 20*, Anexo 3, 1). Ya para el *Seminario 19* y sobre todo el *20*, Lacan hablará de La Mujer como la dimensión de los infinitos goces no regulados por la función fálica. El objeto *a* puede funcionar como objeto de goce, y por ello mismo, es lo excluido del Otro, del registro simbólico; en este sentido, se puede entender la obra de arte como un semblante de ese goce excluido, tal como se presenta en la subjetividad del artista y en su comunidad. La obra como semblante y hasta la elaboración artística en su derrotero metonímico están siempre abiertas, incompletas, el semblante no puede decirlo todo. De modo que la realización del deseo no es nunca total. Por ello, Lacan, en el *Seminario 16* va a discernir la diferencia entre el neurótico y la obra de arte al decirnos:

Para el neurótico el saber es el goce del sujeto supuesto saber. Por eso él es incapaz de sublimación. La sublimación es lo propio de quien sabe contornear eso a lo que se reduce el sujeto supuesto saber. Toda creación artística se sitúa en este rodeo de lo que queda de irreducible en el saber por cuanto se distingue del goce. Algo sin embargo marca su empresa, en la medida en que esta designa para siempre en el sujeto su incapacidad para su plena realización. (320)

Lo relevante es que la pulsión alcanza su meta, aunque no hay que confundir la meta con el objeto. Lacan nos recuerda en el *Seminario 7* dos cosas para tener en cuenta: la primera, que el acceso al deseo tiene un precio, se paga, y se paga con goce, con “una libra de carne” (Ídem 383); la segunda, que el deseo se despliega en la cadena signifiante, de ahí que se puede hablar de “la metonimia de nuestro deseo” (Ídem 382). Y agrega:

El arroyuelo donde se sitúa el deseo no es solamente la modulación de la cadena signifiante, sino lo que corre por debajo de ella, que es hablando estrictamente lo que somos y también lo que no somos, nuestro ser y nuestro no-ser –lo que en el acto es significado, pasa de un signifiante a otro en la cadena, bajo todas las significaciones. (Ídem)

Pero que Lacan haga referencia en esta cita a la demanda, también nos pone en la pista de hasta qué punto ese deseo y el cambio de objeto en la trayectoria de un artista no deja de estar ligado a la vida social; nos dice en el *Seminario 7*

Una sola cosa alude a una posibilidad feliz de satisfacción de la tendencia, la noción de sublimación. Pero es claro que al tomar su formulación más esotérica en Freud, cuando nos la representa como realizada eminentemente por la actividad del artista, esto quiere decir literalmente la posibilidad para el hombre de transformar sus deseos en comerciables, en vendibles, bajo la forma de productos. (349)

La cita nos habilita a diferenciar el proceso de creación artística, con los deseos y goces implicados allí, de la demanda social que torna a esos deseos en valores de mercado; Freud ya nos hablaba de la sublimación como promoción de valores culturales y civilizatorios, pero Lacan discierne el hecho de que esos valores no son intrínsecos a la sublimación; esos valores se agregan posteriormente según el juego de oferta y demanda en el mercado del arte.

La sublimación y la función paterna

Retornemos, por ahora, a “Los complejos familiares”. En ese extenso, complejo y diverso ensayo de Lacan, con referencias a la sociología y la antropología, podemos rescatar un par de cuestiones que podrían resultar relevantes para debatir en el campo del arte. Una de estas ideas consiste en el rol de la figura del padre en el proceso represivo y a la vez sublimatorio de la pulsión sexual, que más adelante llevarán a Lacan a formular la metáfora paterna; sin embargo, esta intervención del padre en la separación del individuo de la madre y de su deseo de ella, abre obviamente la dimensión de búsquedas transgresivas a la ley, no sin evitar los fantasmas de la castración, los mandatos morales y pulsionales del superyó, en circunstancias siempre infiltradas de miedo y angustia.

En el *Seminario 7* Lacan va a referirse al mito propuesto por Freud en *Tótem y tabú* y comentar aspectos de *El hombre Moisés y el monoteísmo*, para demostrar cómo a Freud no se le escapó el tema del Nombre-del-Padre, ni tampoco la incidencia del padre real. Nos dice que hay que pensar la función del Padre como una sublimación en la medida en que abre a “una espiritualidad novedosa” (219). Este padre, este Nombre-del-Padre, es el que va a irse evaporando y también pluralizándose en los Nombres-del-Padre en esta etapa de capitalismo neoliberal. Esa evaporación del padre a la que Lacan se refiere en la breve “Nota sobre el padre”, resulta ser evaporación del Nombre-del-Padre, más que de la figura del padre físico. Esta evaporación afectará indudablemente al arte en general: hoy es difícil discernir qué es artístico y qué no; los artistas mismos a veces parecen no tener referencias, como en el pasado, a otros artistas u otras tradiciones; cada uno está centrado en sí mismo, imagina que su arte vale de por sí fuera de toda cadena metonímica con la historia del arte o la tradición artística. No sorprende, pues, que desde esa cicatriz que deja la evaporación, esas sales del padre, lo peor del padre, resulte ser el disparador de algunas producciones que no logran velar al padre real, esa irrupción violenta de lo real sin fantasma, sin semblante. Este panorama, que, si pensamos en el modo en que Lacan aborda a James Joyce en el *Seminario 23* (dedicado al arte, según afirma en la primera clase), podría pensarse como una psicosis o forclusión ampliada, logra en algunos artistas, sin embargo, construir un sinthome capaz de anudar lo imaginario y lo simbólico frente a esa invasión de lo real y la repetición, tal como

lo logró Joyce. Ese *sinthome*, que no es el del común de la gente o de cualquier analizante, donde se anudan los tres registros RSI, es particular del artista.⁴

Por otra parte, sigue vigente la idea de que a pesar del rol paterno, siguen incidiendo en el psiquismo “la imago del seno materno” (*Otros escritos* 44), “la imago de la madre” (Ídem 45) que dificulta la sublimación en la medida en que puede dar lugar “a la tara dialéctica de la sublimación” (Ídem 72), promoviendo, por un lado, el estancamiento pulsional en el síntoma y, por otro, múltiples fijaciones y hasta “alguna tara biológica de la libido donde había que buscar la causa de este estancamiento de la sublimación donde vemos la esencia de la psicosis” (Ídem 78). Estas anomalías, o “estereotipias” (Ídem 67) respecto al complejo de Edipo, capaces de marcar “desde el arte hasta la moral” (Ídem), no deben disuadirnos de apreciar las diferentes modalidades que éste puede admitir en culturas diversas: si el complejo admite ser calificado de universal desde la perspectiva estructural del psiquismo, eso no quita que sea “relativo a la estructura social” (Ídem). Asimismo, Lacan nos alerta de no descuidar aquello que más adelante en su enseñanza mostrará con su $S(A)$, ya prefigurado en este ensayo temprano cuando afirma que “la personalidad del padre, [está] siempre carente de algún modo, ausente, humillada, dividida o postiza” (Ídem 72). Quizás hoy, en nuestro mundo asediado por el neoliberalismo, ese vocablo ‘postiza’—que la RAE define como agregado, imitado, fingido o sobrepuesto—tome toda su dramaticidad, si uno lo piensa en el padre digital o el Big Brother.

¿Cómo pensar esa ‘personalidad del padre’ en el campo artístico? Podríamos conjeturar que, en tanto refiere a esa ley que instala el padre, esa personalidad se nos presenta a nivel simbólico de dos maneras: la primera, como la impronta de la tradición artística, y el modo en que el artista se posiciona frente a ella, con ánimos transgresivos o no, y la manera en que la obra da cuenta de esas influencias. En este caso, conviene no descuidar que esa personalidad, según lo que Lacan nos plantea en su ensayo temprano, responde al modo en que se confronta la falta en el Otro, el agujero de la Ley. La segunda, no menos impactante ni menos inconsciente, es la herencia arcaica o filogenética—que Freud comenta en su *Mosis*—que involucra al artista y, por ende, a su obra. Mientras el arte de oficio (o como oficio) reproduce en grado diverso tanto la tradición artística como la herencia filogenética, el arte auténtico confronta la falta del padre, su castración y a partir de allí pone su *tejné* al servicio

⁴ Una vez más, ver “La cuarta estética de Lacan: Una reflexión sobre el arte a propósito del ‘caso Joyce’, las chavetas de Braunstein y el *sinthome*”.

de la desidealización de dicha figura y, por esa vía, procede a una separación o emancipación orientada a desalienarse del Otro y alcanzar su propia singularidad artística.

Sublimación, ilusión e ideología

En una entrevista de 1966, incluida en *Otros escritos*, Lacan responde a preguntas de estudiantes de filosofía; estos le preguntan si, desde la perspectiva del psicoanálisis, (a) la filosofía es una forma de paranoia, (b) una ilusión como “la última palabra de la sublimación”, (c) una ideología y (d) una alienación como modalidad de la sublimación. Proponiéndose ser breve y hasta contundente, Lacan les responde que “todo esto no me gusta nada” (Ídem 228) y pasa a detallar:

- (a) “Que la filosofía tenga que ver con la paranoia procede de la etapa salvaje de la ironía freudiana”.
- (b) “Lamento que crean que la sublimación es una ilusión. La mínima lectura de Freud los convencería de que él dice exactamente lo contrario”. Y agrega que para Freud la religión es una ilusión porque “ve en ella una neurosis”. Esta afirmación podemos de inmediato llevarla al campo del arte: el arte no es una ilusión ni tampoco una neurosis. No taponar la falta en el Otro, como la religión, ni tampoco se presenta como síntoma.
- (c) Lacan no responde sobre la relación entre sublimación e ideología, ni sobre sublimación y alienación. Queda, así, abierto el debate que, no hace falta decirlo, involucra al arte en la medida en que es éste el que ha tomado en el psicoanálisis un lugar importante cuando de la sublimación se trata. Volveremos sobre este punto más adelante, porque en su enseñanza, y aunque Lacan no aluda a esta entrevista, responde no obstante a las cuestiones sobre la relación entre sublimación e ideología y entre sublimación y alienación, en forma indirecta.

Vicisitudes de la sublimación en el Seminario 4

Al final del *Seminario 4* sobre *La relación de objeto*, Lacan va a comentar el ensayo de Freud sobre Leonardo da Vinci y la noción de sublimación (págs. 430 y ss.). Allí señala cómo el ensayo de Freud sobre Leonardo, que responde a su fascinación por Italia y el

Renacimiento, lo inducen a escribir en 1910 —momento de disfrute de un éxito profesional y personal que se le había negado por tanto tiempo y anterior a muchas crisis que ocurrieron en su vida y en el círculo psicoanalítico— “Un recuerdo infantil de Leonardo da Vinci”, obra muy “rechazada, despreciada, incluso desdeñada por los historiadores de arte” (Idem 423). A pesar de los errores de Freud que muchos críticos han señalado, el texto freudiano sigue plagado de sugerencias y enigmas. Hemos ya visto en nuestro ensayo “Los intrincados caminos de la sublimación en Freud y sus resonancias en el campo de la creación artística” algunos contenidos de este ensayo, particularmente los que se refieren a la sublimación y el ‘apetito del saber’. Recordemos, ante todo, el eje de ese *Seminario 4*: la crítica a una tradición filosófica y a las elaboraciones de los postfreudianos sobre el objeto. El objeto en psicoanálisis no es una cosa concreta, que todavía Lacan denomina ‘objeto real’, sino precisamente lo contrario: el objeto es una falta, se define por la falta. Con esta advertencia en mente, revisemos algunas partes del *Seminario 4*.

La clase final de dicho seminario nos va a presentar un Lacan extremadamente documentado en cuestiones de arte y de historia de la ciencia. Vamos a intentar rescatar algunas de sus ideas que pueden aportar a nuestra exploración sobre sublimación y arte y que, como veremos, son ideas que prefiguran elaboraciones teóricas posteriores que culminan en la elaboración de conceptos psicoanalíticos y diseñan de algún modo la perspectiva lacaniana sobre la creación artística y la estética. Lacan va a centrar su lectura enfatizando “la importancia de la función madre fálica, y mujer fálica” (430), puesto que “el niño está vinculado con una madre que, a su vez, está vinculada en el plano imaginario con el falo como falta, [y] ésta es la relación que Freud introduce, completamente distinta de todo lo que había dicho hasta entonces sobre la relación de la mujer con el falo” (Ídem). Ya habíamos visto cómo en aquel ensayo temprano sobre “Los complejos familiares en la formación del individuo”, Lacan había trabajado la sublimación en relación a la imago materna, cómo ésta persistía incluso a la instalación del complejo de Edipo y la relevante imago paterna, de la cual procedían los comentarios sobre el Ideal del yo y el Yo ideal.⁵ En el ensayo sobre Leonardo, según nos

⁵ Ya aludimos en párrafos anteriores a cómo esta imago materna o bien esa Madre primitiva de *Tótem y tabú* constituyen un real que se acopla a ese resto no totalmente muerto del padre real y que da lugar a la idea de esas dos caras del superyó heredero del Ello. Mi hipótesis plantea que ese superyó como padre real o espectro no puede, a pesar de todo, prescindir de la *falta* en el sujeto si es que pretende incitarlo a gozar incesantemente, consumiendo objetos descartables. Su función es tornar ese deseo precario en compulsión a gozar. Me pregunto si todavía ese superyó del padre real a fin de imponerle al sujeto su mandato a gozar sin pausa, no necesita a pesar de todo un cierto vacío, intervalo o falta, como residuo del deseo, para ser efectivo en su exigencia para

advierde Lacan, aparece por primera vez el vocablo ‘narcisismo’ y con él el “inicio de la estructuración del registro de lo imaginario en la obra freudiana” (Ídem), a la vez que retoma la noción de sublimación. Seguidamente, Lacan plantea que

aparte de que la sublimación es una tendencia que se dirige a objetos distintos de los primitivos, los objetos más elevados de entre todo lo que se ofrece a la consideración humana e interhumana, Freud sólo añadió algunos complementos, para mostrar el papel que podía jugar la sublimación en la instauración de los intereses del yo. (*Seminario 4* 431)

Procede a continuación a criticar a los postfreudianos, particularmente cuando estos se refieren a la sublimación como una neutralización o desinstintualización del instinto; Lacan, siguiendo a Freud, sostiene la imposibilidad de “una deslibidinización de la libido, una desagresivización de la agresividad” (Ídem). Ya comentamos en el ensayo sobre la sublimación en Freud, la necesidad de diferenciar lo sexual de lo erótico, y planteamos que la sublimación, aunque Freud la haya calificado de ‘asexual’, nunca deja de ser libidinal; aunque no esté al servicio del acto sexual y de la reproducción, la sublimación sigue siendo libidinalmente erótica. En cuanto a la pulsión epistemológica, esa curiosidad que habitaba a

que el sujeto consuma compulsivamente. Pero es aquí donde me hago la pregunta de cómo el *sujeto* sobre el que se impondrá el superyó como padre real termina tornándolo de sujeto que consume en objeto consumido. No me parece que ese espectro del padre sea el que opere esa transformación de sujeto a objeto, tal como la observamos en estos tiempos neoliberales. Mi conjetura —que exige un desarrollo más exhaustivo— es que hay *otra figura de lo real*, otro espectro, o mejor otra cara espectral funcionando en esa figura del superyó heredero del Ello: conjeturo que esa otra cara es la de la Madre Primitiva que, con su canibalismo, apunta a fagocitar conjuntamente a ese sujeto con un deseo ya precario y a la vez a ese sujeto ya comandado por el superyó del padre real a gozar. Resulta interesante que esta Madre Primitiva o imago materna no haya sido asesinada; su carácter espectral, por tal motivo, resulta muy difícil de elaborar en un tratamiento; siempre está allí amenazando devorar al sujeto, para lo cual requiere convertirlo en un objeto devorable. Conviene, de paso, señalar que esa Madre Primitiva no es la madre de la metáfora paterna que elabora Lacan, en la cual el Nombre-del-Padre sustituye al significante del deseo de la madre y que coloca al sujeto frente a la ley y da lugar a la falta y al deseo. Conjeturo que la madre de la metáfora paterna se instala al nivel del deseo de la madre, de quien ocupe esa posición, mientras que la Madre Primitiva está del lado del goce absoluto. De modo que, como planteamos al principio de este ensayo, el superyó heredero del Ello tendría, digamos, dos componentes: el padre real y la Madre Primitiva operando simultáneamente, pero *con funciones diferenciadas*: una cara compulsa a gozar haciendo hincapié en ese resto de deseo precario que permite que haya una secuencia sustitutiva de objetos para incitar el consumo, y otra cara procede a fagocitar lo que queda del sujeto del deseo tornándolo ya en un objeto completamente descartable, un objeto que obtura la falta y rechaza la castración. De este modo, se explicaría, según mi perspectiva, ese pasaje, ese intervalo entre dos intervenciones diferenciadas, pero no menos terribles del superyó heredero del Ello. Señalemos una vez más que no confundir este superyó heredero del Ello con el superyó heredero del Edipo donde operan otras figuras: el padre muerto y la madre de la metáfora paterna.

Leonardo, Lacan va a darnos múltiples informaciones y referencias tomadas de la historia de la ciencia, para que comprendamos que a pesar de “los hallazgos sorprendentes y que nos dejó dibujos relacionados con la cinemática, la dinámica, la mecánica, la balística, que a menudo ponen de manifiesto una percepción extraordinariamente pertinente, muy adelantada respecto de su tiempo”, lo cierto es que muchos de estos hallazgos ya estaban en trabajos anteriores a Leonardo y que, como en el mismo Leonardo, no superan el campo de la creatividad intuitiva, por ende imaginaria y todavía atendida a la experiencia, puesto que habrá que esperar mucho tiempo hasta que la ciencia logre diferenciar lo imaginario de lo real, abordando el registro simbólico a partir del cálculo y de la matematización. A nadie escapa que el arte no está nunca desentendido de los avances de la ciencia y, aunque el artista mismo no esté sacudido por una pulsión epistemológica como Leonardo, no esté él mismo interesado en desarrollar cuestiones científicas, lo cierto es que su *tejné*, los materiales que convoca para su tarea, el entorno social en el que hace su trabajo, están siempre atravesados por los avances de la ciencia, por los descubrimientos que ésta realiza en diversos ámbitos y que, de un modo u otro, terminan impactando el saber-hacer del artista.

Otra idea que puede aportar a nuestro campo entre sublimación y arte es aquella que Lacan plantea cuando afirma que Leonardo sitúa la Naturaleza como un Otro, pero no un Otro simbólico. Se trata, para él, de una naturaleza muda, que no es lenguaje. Por eso Leonardo afirma que “no hay voz en la naturaleza” y que, al modo de un espíritu en el que se creía, “no puede haber nadie que le responda” (434). “De cualquier forma —nos dice Lacan—, Leonardo de Vinci interroga a la naturaleza como a un otro que, al mismo tiempo, no es un sujeto, pero cuyas razones se pueden leer”. Esta reflexión pareciera prefigurar el concepto de lo real como ese enigma cuya simbolización no solamente es difícil de hacer, sino que nunca puede ser completa. En cierto modo esa naturaleza muda pareciera anticipar y esbozar en Lacan, vía Heidegger, la idea de la Cosa, de *das Ding*. Pero a su vez, si lo planteamos desde nuestros intereses en el campo artístico, podríamos decir que el artista se empeña en leer lo cifrado de la naturaleza, el enigma de lo real, al que le dará, con su obra un semblante particular siempre dentro del marco general de la subjetividad de su época. Lacan, al respecto, señala en el *Seminario 7* esta relación ineludible entre el artista y su tiempo, y nos dice:

Observen que no hay evaluación correcta posible de la sublimación en el arte si no pensamos en que toda producción del arte, especialmente de las Bellas Artes,

está históricamente fechada. No se pinta en la época de Picasso como se pintaba en la época de Velázquez, ya no se escribe una novela en 1930 como se escribía en la época de Stendhal. Este es un elemento absolutamente esencial, que por el momento no tenemos que connotar en el registro de lo colectivo o de lo individual —coloquémoslo en el registro de lo cultural. ¿Qué es lo que la sociedad puede encontrar verdaderamente satisfactorio ahí? Esto es lo que nosotros ahora cuestionamos. (133)

Apreciar la obra de un artista impone, entonces, no descuidar la subjetividad de la época, interrogándonos qué satisfacción dicha obra estaba intentando procurar. Esto no significa que no haya una dimensión ‘estructural’ que podemos ver en cualquier período histórico de la historia del arte: me refiero a que todo arte auténtico pugna por abordar lo *real* más allá de la *realidad*. En relación a Leonardo, como artista, como cualquier artista, digamos que trata de detectar en la naturaleza, en la realidad, lo real, es decir, “detectar su historia, su signo, su articulación y su palabra, se trata de captar su poder creador” (*Seminario 4*, 434). Al referirse al símbolo del dedo en las obras de Leonardo, Lacan se interesa no por su carácter simbólico, sino porque apunta a ese vacío, a esa falta en ser, al falo como falta. Y a partir de allí, Lacan va a darnos pistas para esa prefiguración de la imago materna canibalística, de esa *das Ding* y de la Muerte: “Se trata aquí de cierta toma de posición del sujeto con respecto la problemática del Otro, que es, o bien ese Otro absoluto, ese inconsciente cerrado, esa mujer impenetrable, o bien, detrás de ella, la figura de la muerte, el último Otro absoluto” (435).

Transgresión/subversión: duelo y melancolía en el arte

Lacan califica a la sublimación como ese espejismo simbólico-imaginario por medio del cual apreciamos “cómo reintroduce en su interior toda la vida de los intercambios imaginarios, cómo desplaza la relación radical y última con una alteridad esencial para hacerla habitar por una relación de espejismo, esto es lo que se llama la sublimación” (Ídem). Una vez más, retornamos a cómo el artista y el arte logran inventar un semblante para insertar esa ‘alteridad radical’ de una otredad enigmática más allá de las ilusiones de la realidad; pero si se trata de un arte auténtico, como hemos venido sosteniendo, esa alteridad radical logra inventar un semblante verdaderamente emancipado y emancipatorio, es decir, separado, descolonizado del deseo y del goce del Otro hegemónico. Precisamente por ello, en el *Seminario 7*

Lacan afirma que “El arte intenta operar nuevamente su milagro siempre a contracorriente, contra las normas reinantes, normas políticas por ejemplo, esquemas de pensamiento inclusive” (174). Esta operación artística, a contracorriente del discurso hegemónico, no es una *transgresión*, al estilo de la que asume el arte de oficio, sino aquello que Lacan denomina en el *Seminario 13*, una *subversión*. Y esto es así porque “el goce de la creación prescinde de la relación con la Ley. En la sublimación artística el sujeto se enfrenta con el vacío de la Cosa más que con la Ley” (Recalcati 50).

Esta diferencia entre transgresión y subversión remata en otra: en la transgresión, a la manera del duelo, hay nostalgia por algo que se ha perdido y que puede dar lugar a la melancolía y a la manía. ¿Cuántas manifestaciones artísticas que se presentan como rebeldes y hasta muchas performances activistas podrían ser leídas desde la melancolía, como su afán de denunciar la falta y demandar por la reposición del objeto? Sin embargo, la subversión está del lado de la sublimación, en la medida en que, incluso si el duelo puede ser un disparador de la creación artística, dicha creatividad no se deja arrastrar al vacío de lo real, como en el caso del melancólico, sino que confronta ese real y lo bordea para darle un semblante emancipatorio. La creación artística en el arte auténtico organiza lo real, el vacío, y ofrece una alternativa vital, evitando quedar, como el arte de oficio, enganchado a la reparación de lo perdido y usualmente idealizado. La sublimación apunta, pues, a la Cosa y no al objeto perdido y duelado. En este sentido, Recalcati nos recuerda que en el arte auténtico la sublimación es la elevación del objeto a la dignidad de la Cosa; se trata de entender la creación artística como un modo de presentificar la Cosa, evitando, vía la invención de un semblante, ser capturado y devorado por ella; se antepone así la confrontación con la Cosa, sin quedar amarrado a las imágenes y significados conocidos, perdidos y duelados y, como ocurre en algunos casos del arte de oficio o en expresiones ilusoriamente autocalificadas de vanguardistas, de “fetichizar lo irrepresentable” (Recalcati 72). “En el objeto artístico –anota el analista italiano— como lo indica la tesis heideggeriana de la obra de arte como abertura de un mundo, hay un universo inédito que se abre” (68). En síntesis, *mientras que el arte de oficio es equiparable al síntoma, el arte auténtico se establece como sublimación entendida precisamente como la elevación de ese objeto a la dignidad de la Cosa*.

Al comentar *Las meninas* de Velázquez en su *Seminario 13*, Lacan nos permite pensar en ese doble itinerario del artista auténtico: por un lado, su posición alienada al Otro, luego su encuentro con lo real y, a partir de allí, el comienzo de su desalienación, de separación. Hay,

nos dice, un rizo, una vuelta, donde la ida no es equivalente a la vuelta, ya que ese Otro involucrado en esa vuelta ha sido desidealizado, ha mostrado su inconsistencia, $S(\bar{A})$. Conviene retener la cita:

De hecho, la relación a la obra de arte está siempre marcada por esta subversión. Parecemos haber admitido, con el término de sublimación, algo que, en suma, no es otra cosa, porque si hemos profundizado suficientemente el mecanismo de la pulsión para ver lo que sucede ahí, es una ida y vuelta del sujeto al sujeto, a condición de captar que esta vuelta no es idéntica a la ida y que, precisamente, el sujeto, conforme a la estructura de la banda de Möebius, se riza a sí mismo después de haber logrado esa media vuelta que hace que, partiendo de su anverso, vuelve a coserse en su reverso. En otros términos, que hay que hacer dos vueltas pulsionales para que se logre algo que nos permita captar lo que concierne auténticamente a la división del sujeto. (Clase 17, s/p)

En este seminario de 1965-1966, Lacan va a mostrarnos, indirectamente, que la sublimación, como movimiento pulsional y como soporte metonímico del deseo, genera esa subversión que —si podemos decirlo así— reposiciona al sujeto, el cual no deja de estar dividido, pero ya no alienado al Otro hegemónico. Esto es, el sujeto *no se libera* del Otro, sino que se emancipa, porque se pare a sí mismo en el proceso de separación: nace como sujeto emancipado (Lacan lo designará como *parlêtre*) y, en esta vuelta al Otro, deja al Otro inconsistente.⁶

⁶ Por esta razón, en “Gramática, discurso psicoanalítico y fórmulas lacanianas de la sexuación”, retranscribí el gráfico de las fórmulas tal como aparece en el *Seminario 20*, agregando algunas flechitas para dar cuenta de esa ida y vuelta a la función fálica. Transcribo el párrafo: “Lacan parece insinuar dos cosas: una, positiva, que es el retorno ineludible a la función fálica para seguir siendo parte del lazo social, y otra negativa, que pareciera ser —según lo indica la flecha— un retorno al mismo Φ , con lo cual, la operación de separación quedaría en cierto modo abolida, completamente infructífera. Por eso, según mi parecer, tal vez sería conveniente agregar algunas flechitas al gráfico: una que muestre el sometimiento alienado al Otro, al Φ [$\Phi \rightarrow \S$] y al que podríamos agregar un índice: Φ_1 , mostrando así cómo el retorno es a un Φ_2 [$S(\bar{A}) \rightarrow \S$]. De no ser así, poco valdría conformarse con que el sujeto, en su retorno a la función fálica, simplemente se las ‘arregle con su goce’; afirmar eso sería cancelar todo el trabajo de invención —doloroso, por cierto— de su sinthome. De este modo podemos entender que el retorno a la función fálica no puede considerarse una alienación, ya que el Otro ahora es inconsistente”.

El arte, la sublimación y el olvido del ser

Y conviene, ahora, transcribir el final del *Seminario 4*:

En esa ocasión [*Seminario 3*], planteaba una pregunta. También hoy terminaré con una pregunta —la de saber si acaso el proceso que llamaremos sublimación, o psicologización, o alienación, o yoización, supone en su misma dirección una dimensión correlativa, aquella por la que el ser se olvida a sí mismo como objeto imaginario del otro.

En efecto, para el ser hay una posibilidad fundamental de olvido en el yo imaginario. (439)

El cierre del seminario, en su enunciación tan enigmática, nos hace un guiño que nos remite a *Ser y tiempo* de Martin Heidegger, para quien la metafísica occidental se enfocó en el ente, en lo óntico, y olvidó el ser, lo ontológico, y en este olvido confundió el ente y ser, es decir, olvidó el ser al ocuparse del ente. Observemos cómo la frase de Lacan realiza, como siempre en su discurso, una torsión al planteo heideggeriano, al afirmar que, en realidad, ‘el ser se olvida a sí mismo’ al plantearse —conjeturo— como objeto imaginario del Otro (la versión publicada por Paidós lo escribe, tal como vemos en la cita, con minúscula, lo cual no hace sentido). Es evidente que Lacan está pensando en el estadio del espejo, cuando se produce precisamente la división subjetiva, $\$$, y en la cual, como sabemos, el yo [*moi*] resulta una formación imaginaria por su alienación a la imagen que le viene del espejo, esto es, del Otro simbólico y, como consecuencia, da lugar a un resto, el objeto *a*. En esta operación, el sujeto pierde su ser, porque el yo [*moi*] *olvida* precisamente su dimensión inconsciente. Decir que el ser queda eclipsado por el yo quiere decir que queda capturado por su alienación al Otro; sin embargo, eso no significa que el ser quede bajo el olvido propio del yo a la manera de algo que lo precedería; por el contrario, Lacan nos dice, en primer lugar, que ese ser, el objeto *a*, es un resto, no un ‘ser previo’ al yo [*moi*]; segundo, Lacan nos plantea que ‘el ser se olvida a sí mismo’ en el estadio del espejo, para indicarnos que el yo no opera como una mera

Agréguese a esta nota que ese sujeto que retorna a Φ_2 es designado como *parlêtre*; no es el sujeto resultado de la operación de alienación, el de la lógica del significante, sino el *parlêtre* concernido con su cuerpo y con su goce.

representación pálida del ser. El olvido del ser de sí mismo es la cualidad propia de la instalación del inconsciente. Se trata de un olvido estructural, ineludible para advenir sujeto, que genera en el yo el olvido de la falta y, por ende, de la singularidad de su deseo; un olvido estructural que otorga al yo la ilusión de completitud alojada en el Yo ideal.

Tendremos que explorar en el campo de la creación artística cómo el artista, asediado por lo real y el goce, por el sinsentido, pone en crisis este yo [*moi*], cómo desestabiliza su Yo ideal y hace cortocircuito con los modelos identificatorios y hasta cierto punto coercitivos proveídos por el Ideal del yo. La creatividad artística se nos presenta, según esta perspectiva lacaniana, como una praxis en la que se realiza un trabajo cuya *tejnë* poética debería servir para desligar al artista del deseo y goce del Otro, conducirlo a dejar de ser, por lo tanto, un mero ‘fantasma’ del Otro, y abrir las puertas a la emergencia de su singularidad subjetiva, con todo el bagaje doloroso –y a veces eufórico y hasta maniaco— que este proceso implica. Y esa *tejnë* de la praxis artística, obviamente, es similar a la del psicoanálisis, también una praxis. Importa aquí mencionar lo que Lacan denomina, desde el *Seminario 15*, el ‘des-ser’ (*désêtre*) que no supone una ‘falta en ser’, sino una caída de las identificaciones a las que el sujeto estaba alienado, involucrando no solamente al analizante sino al analista como Sujeto Supuesto Saber. Lo que en este momento de un proceso analítico tambalea es la consistencia de las identificaciones a las que el sujeto estaba inconscientemente amarrado. A su modo este proceso conduce a confrontar la castración y la inconsistencia del Otro, S(~~A~~). En el campo artístico, y como lo constatan los estudios en la Historia del Arte, se puede pautar esta instancia del des-ser en todo artista: si comienza imitando a otros artistas y si posiciona a sus maestros como Sujeto Supuesto Saber, su praxis podrá eventualmente conducirlo a cuestionar esas identificaciones estéticas y, con suerte, ir promoviendo la inconsistencia del Otro y la de sus identificaciones en procura de alcanzar su singularidad artística. Este proceso no es sin sufrimiento, sin desgarramiento. Si el artista evita permanecer en el oficio, con un arte que reproduce la realidad, y se arriesga a confrontar la irrupción de lo real (que puede ocurrir en cualquier momento como sinsentido), será capaz de alcanzar un arte genuino, que develará la inconsistencia del Otro a partir de la invención de sus semblantes singulares, los cuales darán cuenta de su propia emancipación respecto del Otro al que estaba alienado, y de la emancipación y singularidad de la subjetividad de su época.

En cierto modo, teniendo en consideración estas cuestiones, Lacan pareciera esbozar su respuesta a aquella pregunta formulada por los estudiantes de filosofía cuando estos le

plantearon si la sublimación era un modo de la alienación. Y la respuesta es positiva: la sublimación es un modo de lo imaginario que ocurre precisamente por el olvido del ser, esto es, una formación sustituta, metafórica de ese objeto *a* excluido en el estadio del espejo. La pregunta que nos podemos hacer aquí es si en el arte o en el proceso creador del artista se registra la sublimación como un olvido del ser, esto es, del goce y de lo real. La respuesta es decididamente no. El artista genuino elabora una apariencia o semblante que da cuenta del modo en que fue atravesando el proceso de desestabilizar sus identificaciones, sea en el campo de su experiencia familiar, sea en el campo de su posición frente a la tradición y la historia del arte, pero como apariencia, en el sentido nietzscheano y no platónico, ese semblante es un modo del ser, de presentarse el ser en su incesante fluir. Indudablemente todo artista auténtico tiene que confrontar la alienación que lo hizo sujeto y lo insertó en el lazo social, es decir, tiene que confrontar al Otro, a su supuesta completitud (A), astillando la dimensión fantasmática de su alienación al discurso hegemónico en procura de acceder, vía la desidealización del Otro, a su inconsistencia, tal como lo plantea la fórmula $S(\overline{A})$. En este itinerario, como vimos, vacilan sus identificaciones y abren el camino a la posibilidad de alcanzar la singularidad de su deseo y de su goce. Sin embargo, en su proceso creativo, el artista genuino, que no se quedará en reproducir la realidad, ni el arte anterior ni siquiera su propio estilo, va a inventar un semblante, una apariencia nueva para dar cuenta del ser, de un real olvidado, excluido de lo simbólico, inconsciente, que no solamente habita en él sino también en el malestar en la cultura de la que forma parte. No se trata de un semblante que ‘expresé’ exteriormente el ser por medio de una materialidad significativa cualquiera —a la manera de la idea platónica— que supuestamente lo antecede, sino de una apariencia que *es* el ser, es ese goce, ese real mismo en un momento de su fluir temporal, ahora velado por un semblante singular. ¿Tendremos que admitir que tanto el semblante como el sinthome son un modo de la sublimación producto, no de la alienación, sino de un proceso de separación, de emancipación del Otro, alcanzado por un trabajo inventivo sobre el lenguaje, pero sobre todo en el nivel de *lalangue* y del *parlêtre*, allí donde precisamente el sentido se torna ambiguo, sin sentido, enigmático? El arte auténtico no es, pues, representación de una idea, y menos una representación completa de la realidad o de lo real, siempre algo escapa a la simbolización realizada por el semblante y dispara nuevamente la metonimia del deseo en el proceso creativo.

La sublimación en el Seminario 6: el salvataje del psicoanálisis aplicado

Lacan, en un comentario lateral al *Hamlet* de Shakespeare, va a referirse a un trabajo de Kurt Eissler, en el que este autor procede a un psicoanálisis aplicado de un texto y pone el acento en el detalle, en un elemento *relevant*, es decir, el detalle pertinente que hace discordancia con el resto del texto, un detalle “que no encaja y que llama la atención” (*Seminario 6* 444) y cuya génesis puede remontarse a alguna experiencia del autor del texto analizado. Lacan se interesa en la afirmación de Eissler que “opone lo que ocurre en la clínica y lo que ocurre por lo común en un análisis del llamado *psicoanálisis aplicado a una obra de arte*” (Ídem); para Eissler el síntoma y el detalle *relevant*, si bien representan el mismo papel, no obstante, establecen una diferencia; comenta Lacan:

En el análisis, partimos de un síntoma que se presenta como un elemento *relevant* para el sujeto, y al interpretarlo progresamos hasta su solución. En el otro caso, el detalle es lo que nos introduce en el problema. En la medida en que captamos en un texto, él [Eissler] no llega a formular la noción de texto— algo que no estaba especialmente implicado, un elemento discordante, se abre una vía que puede llevarnos hasta la personalidad del autor. (Ídem)

Lacan señala en relación al detalle relevante que, si hay contraste entre el síntoma y el arte, hay también paralelismo. La diferencia, según Lacan, estaría planteada porque el texto escrito forma parte del registro simbólico y tiene el mismo “papel funcional” que el síntoma ‘real’ tiene en el progreso del análisis de un sujeto. De inmediato, Lacan se formula la pregunta si ese detalle discordante en la obra de arte —a la que curiosamente pasa a denominar ‘errata’— y que instala una discontinuidad en el texto, podría ser una vía para alcanzar el inconsciente, un ‘indicio’ sobre la vida del autor —Lacan se atiene a lo literario, pero podemos extenderlo al artista en general, precisamente porque toda obra es un texto— que podría en cierto modo retrospectivamente “ser capaz de aportar luces fundamentales” sobre la obra (445). Como vemos, en este momento de su enseñanza, Lacan hace un esfuerzo por ‘salvar’ el análisis aplicado por medio una torsión de la perspectiva freudiana. Desde ese ‘detalle relevante’, desde esa errata en el texto, Lacan se plantea hasta qué punto se trata de un *corte* en el discurso, a la manera de una *tyche* como encuentro con lo real que permite abordar “lo

real del sujeto, por cuanto, más allá de lo que dice, es el sujeto inconsciente” (Ídem). Jacques-Alain Miller nos hablará mucho más tarde de esos ‘divinos detalles’.

A continuación, Lacan nos ofrece un párrafo sumamente fructífero para pensar la creatividad artística, a saber:

El acceso a su relación con el advenimiento del corte, por cierto, está cerrado al sujeto, ya que ése es su inconsciente. En cambio, ese acceso no le está cerrado en la medida en que tiene la experiencia del fantasma, a saber, en la medida en que está animado por la llamada *relación de deseo*. Ahora bien, la experiencia del fantasma está íntimamente entrelazada con la obra. Luego, se torna posible que ésta exprese esa dimensión, lo real del sujeto, que es el advenimiento del ser más allá de toda realización subjetiva posible, como recién la hemos designado. (Ídem)

La cita nos evoca una frase varias veces pronunciada por Lacan mismo, la de Picasso cuando éste solía afirmar “yo no busco, encuentro”. En realidad, la frase misma de Picasso podría traducirse como ‘eso, el goce, lo real, me encuentra y no requiere que el yo [*moi*] lo busque’. En ese proceso, el corte da lugar a la irrupción del inconsciente y pone al sujeto en una dimensión ética: o lo confronta o lo ningunea. A la vez, la frase deja ver ‘la experiencia del fantasma’, esa pantalla producto de la alienación al Otro que, subsecuentemente, dispara al artista a un proceso artístico de separación, desalienación, descolonización o emancipación. La irrupción de lo real, el encuentro con lo real (*tyche*) determinará si el artista se inclina por el arte de oficio, repitiendo en su obra los signos ya conocidos (*automaton*) o bien si afronta los riesgos de confrontar ese real para dar lugar a un doloroso proceso de emancipación del discurso del Otro hegemónico al que estaba alienado para dar paso a la invención poética de un semblante capaz de dar cuenta de su singularidad artística y de afectar, por esa vía, la serie de la tradición artística y la consistencia de la subjetividad de su época. La obra, por ello mismo, está entrelazada con el fantasma, pero también con el corte que permitirá acceder a un semblante logrado o no, en el sentido de su potencial emancipatorio. En palabras de Lacan, “ese corte esencial de su existencia, a saber, [significa] que él está allí y debe situarse en el hecho mismo del advenimiento del corte” (Ídem). La obra, a partir de este juego entre corte y fantasma, no puede eludir la inminencia del deseo del artista, desconocido u olvidado.

“El deseo del sujeto –nos dice Lacan—, en calidad de deseo de deseo, se abre al corte, se abre al ser puro, manifestado en *A* bajo la forma de falta” (536).

El fantasma y la carne

La obra de arte como semblante de *das Ding*, de lo real, opera como el fantasma, tanto para el artista como para el contemplador de arte, ya que, por un lado, se refiere a ese vacío o falta *en* ser, al objeto *a* (que, como vimos, no en una falta *de* ser), pero a la vez instala una pantalla para no confrontar directamente ese vacío –la carne misma— con las consecuencias letales que eso pudiera tener. La exhibición directa de la Cosa, sin mediación imaginaria y simbólica, como lo han visto varios analistas interesados en el arte, da lugar a un arte perverso o psicótico, como lo vemos, por ejemplo, en el Body Art, el Carnal Art, el BioArt, el Net.Art. Las flagelaciones a las que los artistas someten su cuerpo aspiran –y no siempre con éxito total— a mostrar la carne sin mediaciones de ningún tipo y el resultado, para muchos contempladores, puede ser el asco, por ejemplo, o la vergüenza.

La propuesta del “anti-arte” –como lo plantea Vilma Coccoz, en su ensayo “El cuerpo mártir en el barroco y en el Body Art” (incluido en *Arte y psicoanálisis*)— apuntaba a dar-a-ver “la presencia real de la obscenidad, la inmundicia de un cuerpo sin su envoltura simbólica, sin la decencia que otorga velar ese real al conseguir alojarlo en un semblante” (129). De ahí que se califique a estas performances de anti-arte, porque precisamente anulan la posibilidad del sentimiento estético que surge de la invención imaginaria de un fantasma que pone distancia con la carne, esto es, que surge de la sublimación. El objetivo de estas expresiones extremas apuntaban a sancionar “el fin del arte como contemplación, como reflexión, conocimiento” (127), y a visibilizar el dolor que era invisible al ojo; por eso mismo apelaron a astillar el fantasma mediante la destrucción de aquellos procedimientos que caracterizaban y caracterizan al arte: por ejemplo, exceder el marco del cuadro, lo cual los llevó a expandirse en instalaciones y performances; abandonar la perspectiva estructurada desde un solo ‘ojo’ para favorecer la multiplicidad de visiones; rechazar la representación y la metonimia narrativa; involucrar casi pulsional y afectivamente al contemplador afectando su cuerpo, casi golpeándolo, provocándolo para “escandalizar, ofender, ultrajar” (Ídem 128). Olvidaron, tal vez, que sus producciones solían estar enmarcadas por las instituciones artísticas, como los museos y otras localizaciones reconocidas como lugares en las que, a pesar de las intenciones de los artistas, tornaban sus obras en escenas ineludiblemente ficcionales. Y esta

paradoja podía resultar, como en las producciones del Accionismo Vienés cuando se intentaba hacer vivir al contemplador los horrores del holocausto, un efecto contraproducente, puesto que procedía a confrontar al público —otra vez— con la misma crueldad que denunciaban. Podríamos casi conjeturar que estas obras del anti-arte, al avasallar el fantasma y, por esa vía, al sujeto del deseo, ya daban cuenta de aquello que constituye hoy un aspecto super-yoico evidente en la política neoliberal.

Por todo esto, Lacan en cierto modo concluye que “ya no podemos considerar la obra de arte como una transposición o sublimación —llámenlo como quieran— de la realidad. Ya no podemos decir que opere en la imitación, que sea del orden de la *mimesis*, por más que siempre constituya una remodelación de la susodicha realidad” (Ídem). Este criterio mimético es calificado por Lacan como obsoleto. Y, en el marco de nuestra aproximación, resulta ser precisamente el criterio que hace la diferencia entre el arte auténtico y el arte de oficio. Para este último, se trata de la realidad y la representación; para el arte auténtico, se trata de lo real y de invención de semblante emancipado y emancipatorio.

El arte y la ética: el arte no aspira a un discurso que no sería del semblante

Observemos que, en la elección de cómo orientar el proceso creativo, se trata del momento en que el arte admite su dimensión ética: el artista auténtico *debe* afrontar el sinsentido, la discordancia de ese corte, y a continuación *hacerse responsable* de su trabajo creativo a partir de dicho corte, hacerse responsable de esa verdad medio-dicha que constituye su obra. Ya no puede adjudicarle la responsabilidad al Otro. Por esto, en la reseña del seminario de 1967-1968 sobre “El acto analítico” (incluida en *Otros escritos*), Lacan va a regresar a la sublimación y ofrecernos dos pistas para pensar la relación con el arte: la primera pista plantea que “es a partir de la estructura de ficción con la que se anuncia la verdad” (Ídem 396); la segunda sostiene que “la sublimación no excluye la verdad del goce” (Ídem 401). Ambas vertientes convergerán en la idea del semblante; el arte, siendo un discurso que no puede prescindir del lazo social, *no* aspira, como el psicoanálisis, a constituir un discurso que no sería del semblante. Por el contrario, el semblante le es esencial al arte como ficción y como medio-decir de la verdad del goce.

Más adelante, casi al final del *Seminario 6*, Lacan, en su comentario sobre A. Gide, regresa —como Freud regresaba a cada paso previo de su investigación— a ese esfuerzo teórico de hacer de la sublimación un concepto. Siempre la sublimación resiste a la elaboración

conceptual y queda en ese limbo nocional que, desde el campo del arte, no resulta una precariedad o insuficiencia teórica, sino un modo de resguardar el enigma mismo de la creatividad artística, la cual, Freud mismo lo admitía, resultaba ser un límite para el psicoanálisis. En la medida, nos dice Lacan, en que “el esquema del fantasma articula [la relación], entre el deseo y la letra” (513), se puede dar al proceso de la sublimación “un sentido conveniente” si admitimos la conversión del deseo “en esa producción que se expresa en el símbolo” (Ídem). El vocablo ‘símbolo’ no debe extraviarnos aquí; Lacan entiende por símbolo la conversión del deseo en materialidad significante: “La sublimación –digo— está en la reconversión del atolladero del deseo en la materialidad significante” (Ídem). Conjeturo aquí una prefiguración de *lalangue* y del sinthome como una elaboración inventiva que puede o no llevar a producir una obra de arte. No hay otra vía que el lenguaje, que *lalangue* para reconvertir en semblante el atolladero del deseo.

Respecto a Gide, Lacan observa que en tanto éste no se expuso a una “exploración analítica” (517), su obra constituye en cierto modo un análisis, pero que “no se desarrolló más que en la dimensión llamada *sublimada*” (Ídem). Y a fin de captar qué pudiera detectarse en su obra como un detalle relevante, Lacan se interesa por explorar “un pequeño rasgo que se presenta como una singularidad de comportamiento” (Ídem). Así, se va a interesar por “el más minúsculo de los indicios” que resultan ser para un psicoanalista “los más importantes”. Pasa, pues, a relatarnos ese episodio en el que el personaje se entera de que su padre en su niñez deslizó una canica por el agujero de una puerta; entonces, el personaje se deja crecer la uña del meñique lo suficientemente larga para introducir su dedo en el agujero y extraer dicha canica; lo logra, pero a costa de comprobar que se trata de “un objeto gris que le avergonzaría mostrar a quien sea. Entonces, vuelve a colocarlo en su lugar, se corta la uñita, y no lo revela a nadie –salvo a nosotros, la posteridad que va a inmortalizar esa historia” (518). Este episodio, este detalle minúsculo, lleva a Lacan a relacionar la sublimación con la perversión y con la Madre como un Otro primordial:

Creo que es difícil encontrar una mejor introducción a la noción del objeto, a fin de cuentas consagrado a una magnífica *Sublimierung*. Ésta es la forma bajo la cual se presenta la relación del sujeto perverso con el objeto interno, ya que el objeto que él asedia con perseverancia es un objeto en el corazón del Otro.

La dimensión imaginaria del deseo del Otro —en este caso, el de la madre—, de orden primordial, aquí representa el papel central, decisivo, simbolizador, lo cual nos permite considerar que, en el nivel del deseo, el perverso está identificado con la forma imaginaria del falo. (Ídem)

Según la perspectiva lacaniana de la perversión como estructura, el perverso es el gran obediente, el que trabaja para el Otro al que se somete como objeto *a* para suturar la falta en ese Otro. No solo le obedece, sino que incluso pretende que es él, como sujeto, el que realmente sabe de qué goza el Otro. La referencia a la madre primordial se entiende como ese afán del perverso de completar al Otro sin falta (A), que evoca esa figura maternal primitiva —que ya vimos incluso al comentar *das Ding* y la pulsión de muerte— anterior a la intervención del lenguaje. Para Lacan, entonces, ese detalle relevante que hace corte en el texto, que irrumpe la continuidad significativa, puede ser una vía posible para el psicoanálisis de abordar una obra y, de rebote, la biografía de un autor. De todos modos, este análisis aplicado nunca es equivalente a un tratamiento analítico, porque, aunque la obra ‘dice’, ella no habla como un analizante en sesión.

La clase final del *Seminario 6* ha sido titulada “Hacia la sublimación”. Me resulta curioso que quienes se han ocupado de la sublimación en Lacan parecen haber estado capturados y hasta enceguecidos por el *Seminario 7*, descuidando las múltiples referencias en su obra a la sublimación que estamos recorriendo en este ensayo. El uso de la preposición ‘hacia’, puesta o no por Lacan, indica que, como lo anuncia el mismo Lacan, era ya su intención dedicar el próximo seminario, el 7, al tema de la sublimación; indudablemente el *Seminario 7* sigue siendo el seminario en el que desarrolló el tema más detalladamente y con mayores proyecciones para el psicoanálisis y sus resonancias en otras áreas disciplinarias. No obstante, todavía en esta última clase del *Seminario 6* Lacan mantiene la calificación de ‘noción’ para la sublimación (535) y es probable que su intento para el seminario siguiente fuera alcanzar el nivel del concepto.

Lacan va a reconocer en la cultura un ‘circuito’ en el que se visualizan dos tendencias que giran; una de esas fuerzas es el conformismo, es decir, “las formas socialmente adecuadas, de la llamada actividad cultural” (525); la otra es lo que denomina la perversión, obviamente aquí no en el sentido de una estructura clínica, sino en el del modo en que el sujeto se presenta con “la protesta que, con respecto a la normalización, se eleva en la dimensión del

deseo, dado que el deseo es relación del sujeto con su ser” (Ídem). En unas líneas más adelante insiste en que esta perversión debe ser “entendida en su forma más general como lo que, en el ser humano, resiste a toda normalización” (536). Como vimos, el sujeto puede resistir con la transgresión (arte de oficio) o con la subversión (arte genuino). Esta perversión, que no deja de evocar al niño como perverso polimorfo, constituye una insatisfacción estructural que permanece en el sujeto a partir de su alienación al Otro y a la pérdida o caída del objeto *a*, en el doble juego de objeto perdido del deseo y goce prohibido o renunciado. Por eso, Lacan nos recuerda que él ha planteado la sublimación como “lo que permite que el deseo y la letra equivalgan” (Ídem). Como vemos, aparece el vocablo ‘letra’, que enfatiza la materialidad del significante como tal (su *cuerpo* sonoro, gráfico) que, no ligado al sentido, no obstante, tiene la capacidad de permitir juegos homofónicos u homográficos, y hasta la posibilidad de fragmentarse, desplazarse, combinarse, sin quedar reducido al ‘sentido’, esto es, al significado que le atribuye la lengua, el diccionario o la norma lingüística con la que habla el sujeto. Es decir, tenemos la cultura planteada, por un lado, como una instancia de alienación y, por otro, como perversión, en tanto pretensión de desalienarse para dar lugar a una realización, aunque parcial, del deseo y un acceso a una satisfacción antigua. La contienda entre estas dos fuerzas, conformismo y transgresión/subversión, habitan al sujeto y en especial al artista. Incluso en el arte de oficio uno puede detectar el punto de disconformidad, aunque su potencia no alcanza a desestabilizar o impugnar al Otro hegemónico, al modo en que suele lograrlo el arte auténtico.

En el párrafo siguiente, Lacan afirma que “Aquí se inscribe esa famosa sublimación” y queda en suspenso si se refiere a las dos tendencias del circuito llamado ‘cultura’, sea el conformismo producto de la alienación subjetiva al Otro, sea a la perversión, como disconformidad o inadaptabilidad del deseo del sujeto a las normas. Se pregunta, entonces, qué pueda ser la sublimación si la pensamos desde la versión freudiana ligada a una desexualización de la pulsión sexual. La noción de sublimación, desde esa perspectiva, le resulta —haciendo referencia a un vocablo usado por Glover en un artículo— “problemática” (536). Si la sublimación fuera la ‘forma misma en la que se vierte el deseo’, no sería tan problemática, pero ocurre justamente que, en Freud, “esa forma puede vaciarse de la pulsión sexual —o, con más exactitud, que la pulsión misma, lejos de confundirse con la sustancia de la relación sexual, es esa forma misma” (Ídem), en el sentido de que “la pulsión puede fundamentalmente reducirse al puro juego del significante. Y así también podemos definir la sublimación”

(Ídem). Se puede conjeturar que la pulsión que admite una desexualización esquivando la represión y da lugar a la sublimación es la que, como ya nos dijo, hace equivaler la letra al deseo; es en el juego del significante y de la letra, en el desplazamiento metonímico y hasta en las sustituciones metafóricas que puede admitir la sublimación, el modo en que trabaja la pulsión para alcanzar la satisfacción, pero es también —por la mención de la letra— un modo en que insiste lo real y el goce anclado en la materialidad propia del significante desentendido del sentido. Vemos, pues, que se trata del modo en que la sublimación, en su proceso inventivo gracias al registro imaginario y a *lalangue*, procura dar el semblante como un objeto asexual, *sin menoscabar el goce sexual de la pulsión*. Una vez más, recordemos que la meta de la pulsión no se confunde con el objeto y, otra vez, insistimos en que el objeto no deja de ser erótico. En este nivel es en el que podemos entender la sublimación, en ese juego del significante con la letra, y no en el supuesto valor social que pueda adquirir la obra. Aquí ya tenemos una torsión lacaniana que cuestiona la aproximación de Freud según la cual la sublimación es la que produce los logros civilizatorios al desviar la pulsión sexual hacia otros objetos socialmente valorados. La sublimación no se confunde, entonces, con esos valores —civilizatorios o no— ni es tampoco un proceso de vaciamiento de goce. Según dirá en su *Seminario 9*,

la sublimación, en el discurso de Freud, es inseparable de una contradicción, esto es, a saber, que el goce, el objetivo del goce, subsiste y es en cierto sentido realizado en toda actividad de sublimación. Que no hay represión, que no hay borramiento, que no hay incluso compromiso con el goce: que hay paradoja, que hay desvío, que es por las vías en apariencia contrarias al goce que el goce es obtenido.

Esto no es propiamente pensable más que, justamente, en tanto que en el goce el *medium* que interviene (...) no puede ser también más que un significante.
(Clase 13, 8)

Por ello, Lacan concluye el *Seminario 6* diciéndonos que “La sublimación se sitúa como tal en el nivel del sujeto lógico, donde se instaura y se despliega todo lo que en sentido estricto es trabajo creador dentro del orden del *lógicos*” (536). Ese trabajo creador va a conducirnos más tarde a la invención del semblante por medio del trabajo con el significante y por medio de la letra o cifra desde un registro imaginario revalorado.

La sublimación y el amor

Gran parte de las referencias a la sublimación en el *Seminario 10 La angustia* están orientadas al dispositivo analítico, de modo que no nos aportan mucho a nuestra homologación al campo del arte. No obstante, Lacan va a hacer afirmaciones que se inclinan a pensar dicho dispositivo ligado a la creación artística más que a la ciencia. Tal vez porque ya prefigura calificar al psicoanálisis como arte, como praxis, como lo hará al comienzo del *Seminario 11*. Así, por ejemplo, tenemos:

1. A partir de un comentario sobre un ensayo de Barbara Low, Lacan parece admitir con ella que un análisis es “completamente comparable a la sublimación que preside a la creación artística” (Clase 10, 24).
2. Al comentar la cuestión de la contratransferencia, Lacan afirma que “El análisis es para el analista una verdadera sublimación, y no una perversión o una manía” (Clase 10, Anexo 2, 14)
3. En el Anexo 3 de la misma clase, Lacan se interrogará sobre el alcance de la sublimación durante un análisis, particularmente desde el lado del analista:

¿Hasta dónde tenemos “verdadera” sublimación y si es “verdadera” qué alcance puede lograr? Es por esto que he desarrollado la cuestión de la compensación: parecería que muy a menudo estamos afirmando un grado de sublimación que no puede alcanzarse, y que podemos aún estar demandando una “sublimación” que es sólo una mascarada, en cuanto regula el contacto con la libre fantasía. (5).

Conjeturo que esa ‘mascarada’ alude al fantasma y a la invención de un semblante como resultado del análisis y, particularmente, del manejo que el analista haga del a transferencia. Entiendo la cita como la evitación, por parte del analista, de un forzamiento para que el analizante sublime. Freud ya nos había advertido de que no todo sujeto es capaz de sublimar. El tema de la transferencia lo lleva al tema del amor y en relación a esto Lacan nos dice que “Desear, entonces, al Otro {Autre} A, no es jamás desear sino *a*. Queda, puesto que es del amor que he partido en mi primer aforismo, que para tratar del amor, como para tratar de la sublimación, es preciso acordarse de lo que los moralistas que estaban ya antes de Freud (...) han articulado plenamente, y cuya adquisición conviene que no consideremos como

superada, que el amor es la sublimación del deseo” (Clase 14, 17). Este aspecto puede homologarse al campo artístico, en la medida en que, cuando un artista expresa su amor hacia un tema o un estilo o una forma, lo que hay que escuchar allí es cómo se posiciona como sujeto frente al objeto *a*, frente al goce y a lo real, mediado por el fantasma. Al proponerse como deseante, lo que está planteado allí es una falta, falta de *a*, entendiendo *falta* de satisfacción a nivel de goce y *pérdida* de objeto de deseo. Y por ello Lacan nos da una clave importante para abordar la obra de un artista, quien, en tanto deseante, nos ofrece su obra como un semblante inventado para un real que lo acosa y que da indicios de su ser: “es por esa vía que yo abro la puerta al goce de mi ser” (Clase 13, 17-18). Y al mostrarse como deseante – $\epsilon\rho\omega\nu$ {*eron*}, también busca ser “apreciado como $\epsilon\rho\omega\mu\epsilon\nu\omega\varsigma$ {*eromenos*}, es decir, como amable” (Ídem). Al proceder de ese modo, el artista, por medio de su obra, si su arte es auténtico y apunta al $S(\mathbb{A})$, no deja de “desencadenar la angustia del otro” (Clase 13, 18), esto es, del contemplador. De modo que la obra por su carácter de enigma en el que se medio-dice la verdad, pone tanto al artista como al contemplador en posición de objeto *a* (al modo en que el analizante pone al analista): la obra, como semblante del deseo del artista, “*aíza*” (neologismo de Lacan) al contemplador. Todo ello conduce a Lacan a su famoso aforismo: “el amor-sublimación permite al goce ...condescender al deseo” (Ídem).

En este juego no hay que descuidar ese tercero, el Otro, que “sobre esa vía que condesciende a mi deseo, lo que él quiere, incluso si no sabe en absoluto lo que quiere, es sin embargo necesariamente mi angustia” (Ídem 18-19). Mientras el arte de oficio, representativo de la realidad, apunta meramente a desacomodar un poco al contemplador ofreciéndole una *interpretación* alternativa del malestar en la cultura para que suture y pacifique catárticamente su angustia, el arte auténtico instala en él la angustia y, con ella, el enigma y la invitación al *desciframiento* de su propio deseo y goce, iniciando así por su cuenta (si tiene un deseo decidido) el itinerario de su propia separación y emancipación del discurso hegemónico por medio de la invención de un semblante y, además, por la construcción de su sinthome singular. Este sería, entonces, el carácter subversivo del arte, o el carácter revolucionario del arte que tanto hizo hablar a los críticos de arte y particularmente a los filósofos en la década de los 60s.

Sublimación, doma-mirada e ideología

A pesar de lo sostenido en el *Seminario 10*, el siguiente, el *11*, va a plantearnos un campo problemático en esa relación entre sublimación con el arte, incluido el tema del deseo. Lacan va a referirse a la prudencia de Freud en relación al valor que pueda tener una creación artística. En efecto, como ya hemos mencionado varias veces, “Freud siempre recalcó que no pretendió dilucidar qué proporciona su verdadero valor a la creación artística” (*Seminario 11*, 117). Afirmación que involucra tanto al artista como al contemplador de la obra. Dejando de lado los ejemplos en la historia del arte y particularmente en muchas manifestaciones del arte del siglo XX que se presentan como “arte psicopatológico” o anti-arte, lo más general en el campo de la pintura —que es el arte que aborda Lacan en este seminario y cuyas afirmaciones tal vez no puedan generalizarse hacia otras artes— lo que opera, siguiendo a Freud, es la sublimación, “y del valor que adquiere en un campo social” (Ídem 118). La pregunta que Lacan instala aquí es sobre cómo adquiere valor comercial —social— “una creación del deseo, pura al nivel del pintor” (Ídem) que, en principio, se presenta como una gratificación secundaria y provechosa para la sociedad en general. ¿En qué consiste esta ‘gratificación secundaria’?

Dentro de la vaguedad de este planteo sobre el valor social de una obra, se puede afirmar, según Lacan, que la obra “procura sosiego, que reconforta a la gente, mostrándoles que algunos pueden vivir de la explotación de su deseo” (Ídem). Si asumimos esta perspectiva, en la cual la función del arte estaría ligada *solamente* al principio del placer, diríamos que el arte pacifica la turbulencia causada por el malestar en la cultura que afecta tanto al artista como al contemplador, procurando, vía la sublimación, un sosiego temporario del deseo y de la angustia: por un lado, del deseo de ‘hablar’ que moviliza al artista, y, por otro, “algún sosiego al deseo de contemplar” del contemplador de arte, elevándole su espíritu, incitando así “a la gente al renunciamiento” (Ídem). ¿Renunciamiento de qué? De su goce singular, en beneficio del goce del Otro al que ya está alienado. Arte, pues, de oficio, que da cuenta no tanto de la *visión* del artista, sino de la *mirada* del Otro; es lo que Lacan designa como el artista operando “en el plano sacrificial” (Ídem 119), un sujeto “que no está del todo, es manejado a control remoto” (Ídem 121).

Como lo plantea Luciano Lutereau, en “la versión lacaniana de la obra de arte (...) la función del sujeto en la mirada es una contribución que no mienta al espectador en tanto persona, sino en tanto “habitante del cuadro” (“El objeto *a* como mirada”, 448). Ahora bien,

es importante para nuestro campo artístico observar que, aunque tanto en el arte auténtico como en el arte de oficio siempre el objeto *a* está allí velado, hurtado a la representación, y en ambos hay disyunción entre el semblante —lo que se da-a-ver— y la verdad; precisamente es la operación de representación la que está elidida, invisibilizada: la imagen se hace pasar por la realidad, es un espejismo que da de comer al ojo.

Ahora bien, en el arte auténtico, la obra —pensemos en la pintura, en un cuadro, al igual que en el teatro alternativo— no siendo un espejo, no estaría sosteniendo la ilusión de que ese velo que es el semblante sería la realidad. En el arte auténtico, la pintura no es representación, no es una expresión posible, artística, de la realidad, entendida esta última como construcción psíquica transindividual. Pero en el arte tradicional, en el arte de oficio o en el arte institucionalizado, la obra de arte se propone como un espejo de esa realidad y, en consecuencia, da lugar a las múltiples lecturas académicas realizadas por los historiadores del arte. En el arte de oficio el objeto *a* opera como mirada, pero dicha mirada queda escamoteada, en cierto modo, invisibilizada. Pero en el arte auténtico, como vimos, esa mirada se impone al contemplador como enigma, y lo sitúa como un objeto ‘habitante del cuadro’, involucrado en ese semblante, y, por esa vía, lo confronta con el enigma de lo real. En un arte como en el otro, siempre es el cuadro el que mira, pero mientras un arte invisibiliza la mirada, otro arte, el auténtico, la hace patente, como en el cuadro famoso de Velázquez. Precisamente, en un cuadro como *Las Meninas*, el contemplador percibe esa “esquizia del ojo y la mirada”: ¿simplemente ve el cuadro o es mirado por el cuadro, o ambas cosas a la vez? Lo cierto es que queda al menos involucrado en esa disyuntiva. Para Lacan, la mirada es del Otro, por ende, anterior al sujeto; está en el mundo antes —como la lata de sardinas evocada por Lacan en su anécdota con el pescador— que nos mira desde un punto que no podemos ocupar y que nos marca y hasta enceguece con su luminosidad. De ahí que la mirada localizada en la obra alimente al ojo, a la visión, a la vez que obliga al contemplador a resignar su mirada, a “deponer la mirada” según la frase de Lacan. La obra se instala, entonces, como un ‘doma mirada’, esto es, captura la visión del contemplador, le ofrece ora una representación que pacifica su angustia, que sutura ese vacío, que llena esa falta que es la castración, ora que lo involucra al punto de desestabilizar la consistencia del Otro y la de su singular subjetividad.

Ese enigma es lo que movió a Foucault y a Lacan a meditar sobre *Las Meninas* de Velázquez. En el arte de oficio, arte de la representación, el artista es el mediador del Otro, de ese Otro que tiene un proyecto, una misión, el *dar-a-ver* aquello mismo que lo sostiene y que

apunta no al saber, sino al placer, al sosiego social, un arte que vela la falta en el Otro. Si, como afirma Lacan en el *Seminario 18*, el falo hace entrar el goce en el semblante y lo normaliza, entonces podemos entender que el arte de oficio reproduzca —más allá de sus transgresiones ilusorias— el goce hegemónico. En el arte auténtico, si damos un salto al *Seminario 20* y las fórmulas de la sexuación, el artista es también mediador, pero *de la falta en el Otro* — $S(\text{A})$ — y por ello mismo apunta al goce Otro, al goce no fálico, a los goces excluidos del goce fálico, a ese lado de goces no fálicos que Lacan designará como La Mujer, dando lugar a descabellados debates en el feminismo.

El arte llamado de ‘vanguardia’, obviamente antes de resultar institucionalmente canoizado, se presenta como semblante de ese goce no fálico y, por ende, perturba al contemplador, lo desacomoda, lo saca de su zona de confort. La historia del arte se ha encargado de contabilizar algunos escándalos que ciertos artistas y sus obras promovieron en la cultura, al menos la de Occidente. Entendemos así que el arte de oficio como aquellas vanguardias capturadas por las instituciones artísticas adquieran un valor social comercializable en el mercado artístico porque satisfacen “un apetito del ojo” (Ídem 122), porque proveen el *semblante del objeto*. Mientras la obra vanguardista escape a esas capturas institucionales, su potencia, centrada en el semblante de lo real (de un período histórico), se mantiene activa. Con el tiempo, la obra vanguardista cuyo semblante problemático consistía en su propuesta de enfatizar *la falta en ser*, en insistir en ese enigma como apariencia del ser, resistirá o no el proceso de verosimilización: algunas obras resultan posteriormente leídas a partir de archivos históricos que, muchas veces, cancelan su otrora potencia provocativa; otras obras, como *La Gioconda* y su famosa sonrisa, resisten a las interpretaciones de todo tipo a lo largo de la historia. En el primer caso, en el del arte de oficio o el arte institucionalizado, el contemplador permanece alienado a los protocolos de la visión impuestos por el discurso hegemónico; *en el arte auténtico lo que se pone en tela de juicio es precisamente el campo de la visibilidad como un constructo ideológico que puede ser desmantelado*.

No es necesario ir lejos para darnos cuenta de que esa versión conformista del arte, que Lacan denominará *doma-mirada*, es completamente opuesta a la del arte auténtico que parte de la angustia del artista frente a lo real y la elaboración de un semblante —su propia visión (y, hasta cierto punto, quizá con la pretensión de su propio posicionamiento hereje como un Otro que mira, como un sujeto no alienado, no manejado a control remoto sino guiado por la singularidad de su deseo y de su goce). Lacan advierte a su audiencia en ese

seminario de una salvedad, la que nosotros venimos designando en este ensayo como ‘arte auténtico’: me refiero al expresionismo, pero que puede ser extendido a cualquier arte que se precie de auténtico:

La vez pasada, por cierto, vieron muy bien que después de haber formulado que la pintura tiene algo de *doma-mirada*, esto es, que el que mira una pintura siempre se ve obligado a deponer la mirada, hice de inmediato una salvedad, la del expresionismo que se sitúa, empero, como un llamado muy directo a la mirada. Para los que puedan estar indecisos, encarno que quiero decir –pienso en la pintura de un Münch, de un James Ensor, de un Kubin... (116)

Inmediatamente Lacan aclara que el ejemplo del expresionismo no significa que entre en “el juego histórico, movedizo, de la crítica” (Ídem), sino que es para él un modo de situarse “en el principio radical de la función del arte” (Ídem), es decir, en un arte que no se presenta como *doma-mirada*, que no está orientado a domesticar, sino precisamente todo lo contrario, a incentivar la interrogación por el goce y el deseo en relación al malestar en la cultura, sea del artista, de la obra o del contemplador; en cierto modo, esta afirmación sostiene nuestra oposición entre arte de oficio y arte auténtico. Es, pues, la angustia, el vacío, la irrupción sorpresiva del sinsentido en el artista que, semblante artístico enigmático de por medio, dispara sus dardos hacia la angustia del contemplador.

El modo de *doma-mirada* se instala a su vez como un engaño, una ilusión, al modo del *trompe-l’oeil*; en cierto modo, Lacan pareciera responder aquí a aquella pregunta formulada por los estudiantes de filosofía sobre si la sublimación podría ser pensada como una ideología. En el *Seminario 7* ya nos había advertido que la sublimación, en la medida en que se apoya en “elaboraciones imaginarias y muy especialmente de las culturales” (123), hace que esos objetos producto de la sublimación no solamente toman valor por ser útiles, sino principalmente porque son los que le permite “engañarse sobre *das Ding*, colonizar con sus formaciones imaginarias el campo de *das Ding*” (Ídem). Por lo cual, agrega:

La sociedad encuentra alguna felicidad en los espejismos que le proveen moralistas, artistas, artesanos, hacedores de vestidos o sombreros, los creadores de las formas imaginarias. Pero el mecanismo de la sublimación no debe buscarse

simplemente en la sanción que la sociedad les aporta al contentarse con ellos. Debe buscarse en una función imaginaria, muy especialmente aquella para la cual nos servirá la simbolización del fantasma ($\$ \Delta a$), que es la forma en la que se apoya el deseo del sujeto. (123)

En efecto, el modo doma-mirada es radicalmente alienante e ideológico, entendiendo aquí —para no entrar en debates— que se trata del sistema de representaciones que conforman la ideología dominante, el discurso hegemónico, el discurso del Amo. En efecto, en el caso de la pintura dicho modo opera al modo de un velo, de una representación “de algo más allá de lo cual pide ver” (Ídem). En este doma-mirada, en este *trompe-l’oeil*, no se trata tanto de que la pintura dé un equivalente ilusorio del objeto, sino de que hace del arte la ‘apariencia’ en el sentido de Platón, es decir, la representación de una Idea; y esta representación, como secundaria, nunca alcanza el valor trascendente de la Idea. En el arte auténtico, que obviamente impugna la ideología dominante y no deja de ser, obviamente, ideológico, no se trata de representación (por ende, no instala ni la ilusión ni el *trompe-l’oeil*), sino de una ‘apariencia’ en sentido nietzscheano: es el modo temporal del ser, un semblante del fluir del ser mismo, de su vacío. Si el *trompe-l’oeil*, como se comprueba, por ejemplo, no solo en la pintura sino también en el teatro tradicional, supone un velo del objeto *a*, en el arte auténtico —donde oficia también de velo del objeto *a*— se trata, sin embargo, no de la presencia brutal ni cruda de dicho objeto sin la pantalla del fantasma, sino de un semblante que se instala como *cifra* a ser descifrada, esa cifra del ser, que *es* el ser, que invita al *desciframiento* y no a la *interpretación*. En el arte de oficio, el velo se instala como una cobertura de la Cosa, una negación de la Cosa, —piénsese en los despliegues escenográficos del teatro profesional, oficial y/o comercial, en la ópera—, pero en el arte auténtico —piénsese en las obras de Samuel Beckett, en la pintura de Francis Bacon— el velo tiene otra función que consiste en presentificar el exceso de goce de la Cosa, el horror, siempre por medio de esa pantalla que genera distancia, pero no nos ahorra confrontarnos con lo real.

El arte precisamente surge y se define, tanto para el artista como para el contemplador, como un encuentro con lo real, precisamente aquello de lo que el público nada quiere saber y, como dirá Lacan en el *Seminario 11*, más que buscar confrontarse con lo real, el público aspira a un arte que lo pacifique, que le dé sosiego al avasallamiento de lo real en el malestar en la cultura. En este orden de cosas, Lacan nos plantea que siempre “es mucho

más instructivo ver cómo funciona el *a* en su repercusión social” (Ídem 119), lo cual, si es un buen consejo para todo contemplador, más lo es para el crítico de arte, incluido el artista mismo.

Recalcati coloca aquí la segunda estética lacaniana, como estética anamórfica, que avanza sobre la primera estética, la del vacío. La estética anamórfica, según Recanati, no solamente se da a partir de la *tyche*, sino también cuando se instala lo que Lacan denomina ‘la función cuadro’, según la cual ya no se trata de que el sujeto mire, sino que es mirado, capturado por la obra. Su mirada, como vimos, es domada, el sujeto ahora ya no es ni el artista ni el contemplador de arte, sino la obra misma. Esa ‘función cuadro’ implica así la ‘función mancha’, que perturba la visión, aniquilando al sujeto de la representación clásica quien, deponiendo la mirada, da lugar a que ésta pase a ser dominio de la obra misma en posición de Otro: es la obra que simbólicamente mira y captura la visión del contemplador. El sujeto en esta estética anamórfica deviene esa mancha en el cuadro que —como la calavera en el famoso cuadro “Los embajadores” de Holbein— lo confronta éxtimamente con un goce excluido en el que no se reconocía: la mancha en el cuadro es “ese real alojado en la obra misma” (Recalcati 25) que instala la ‘función cuadro’ como ‘función *tyche*, esto es, lo real surge de la obra misma. La discontinuidad perturbadora que instala la obra como mirada hace —si podemos decirlo así— conexión con el artista o el contemplador de un modo éxtimo, es decir, se presenta como una mancha en el cuadro, externa, pero alcanza un goce íntimo en el contemplador, que éste desconocía y en el que no se reconocía.

De lo dicho, se deduce, como hace Recalcati, la tercera estética lacaniana, la de la letra, que corresponde al encuentro singular del *parlêtre* con el goce, ese resto producto de la mortificación significativa que hizo de la cría humana un sujeto dividido y lo alienó por estructura al deseo y goce del Otro. Ahora se trata de un proceso de separación y de auto-invencción, de desalienación y descolonización del sujeto (artista o contemplador) por medio de lo imaginario y lo simbólico, a fin de alcanzar la singularidad excluida, renunciada en el proceso de alienación, lo cual supone consecuencias éticas radicales, ya que, a partir de ahí, no hay modo de responsabilizar al Otro por el *acto* creativo. Esta tercera estética plantea el goce en relación a la repetición, ya no como ‘retorno de los signos’, sino como irrupción contingente de ese goce no significantizado al que tuvo que renunciar. ¿Habría alguna otra estética lacaniana para sumarle a estas tres? Claro que sí, la estética del *sinthome*, tal como Lacan la planteará a lo largo del *Seminario 23* y desarrollada en mi ensayo “La cuarta estética

de Lacan: Una reflexión sobre el arte a propósito del ‘caso Joyce’, las chavetas de Braunstein y el *sinthome*”.

Aunque Lacan procede a diferenciar entre visión y mirada y se refiere al modo en que la obra se plantea frente al contemplador, podemos extenderlo al modo en que *das Ding*, en el proceso creativo, también mira al artista, captura su visión y le hace deponer su mirada; otra vez observamos el carácter canibalístico de esa Madre Primitiva que hemos adosado como una cara del superyó heredero del Ello. Al capturar la visión, lo deja como objeto y lo cancela como sujeto deseante, obstaculizando de ese modo la posibilidad de desalienación del discurso del Otro. Se cancela, entonces, todo intento de confrontar la Cosa por medio de la invención imaginario-simbólica, de un semblante singular y emancipado que no sea una mera representación de las cosas, sino una elaboración de esa dimensión de horror de la Cosa. En el arte de oficio todavía tenemos la idea del sujeto a cargo del cual está la representación, pero en el arte auténtico el que mira es el Otro y, como la famosa lata de sardinas que flota en el agua en esa anécdota de Lacan con el pescador relatada en el *Seminario 11* (102 y ss.), no es Lacan quien la mira, él solamente la ve, como le comenta el pescador para estupor del mismo Lacan; es la lata la que lo mira desestabilizando la consistencia fantasmática de su subjetividad.

¿Qué es lo que desvía a la pulsión en la sublimación?

Respecto a la sublimación, y en relación a las cuatro vicisitudes de la pulsión (oral, anal, escópica, invocante), sabemos que procura una satisfacción sustitutiva parcial de la pulsión sexual (“en este momento no estoy copulando –dice Lacan—, les estoy hablando y, sin embargo, puedo alcanzar la misma satisfacción que copulando” [*Seminario 11*, 173]). Y aquí es donde cabe preguntarse qué es lo que está operando para que la pulsión sexual se desvíe hacia un objeto no sexual eludiendo la represión. ¿Por qué buscaría la pulsión sexual un objeto sustituto? ¿Tendremos que pensar en alguna circunstancia externa que promueve ese desvío? Freud y Lacan responderán que no hay ningún factor externo involucrado en este desvío de la pulsión respecto a su meta. Pero ¿qué hay que entender por meta (*Ziel*)? La satisfacción sustitutiva que resulta de la sublimación, ¿verdaderamente satisface la pulsión? No es el objeto el que satisface la pulsión, sino el recorrido por el cual la pulsión bordea el vacío, el objeto *a*. ¿Tendrá el yo un papel decisivo en este desvío sublimatorio? Para Freud, la respuesta parece apuntar a que el Yo Ideal y el Ideal del yo serían los responsables de

redirigir la energía sexual hacia otros objetos no sexuales, pero Lacan, como ya mencionamos, torsiona esta perspectiva freudiana y, como lo plantea en el *Seminario 11*, afirma que la pulsión se satisface en ese recorrido alrededor del objeto *a*, alrededor de *das Ding*. El deseo sexual permanece en la sublimación, pero se instala a nivel del semblante, el cual da lugar a una satisfacción pulsional, pero apelando al registro imaginario-simbólico. El semblante que construye el arte vela la carne, lo real, a la vez que hace presentar el vacío de la Cosa.

Ya comentamos cómo Lacan —al igual que Freud— no admite la desexualización de la pulsión. Esto significa que, a pesar del desvío hacia objetos ‘no sexuales’, la satisfacción sexual sigue vigente, pero en cierto modo transformada, aunque ya no ligada o focalizada en un objeto ‘genital’, o en un objeto ‘concreto’, sino orientada hacia el cuerpo y el goce. Para Lacan ya no son el Ideal del Yo o el Yo ideal los que intervienen en promover esta orientación de la pulsión, sino el significante y el fantasma, puesto que la pulsión es un montaje al modo de un “collage surrealista” (176), que circula alrededor de un vacío, el objeto *a*, al que con- tornea. El ejemplo que Lacan nos da para entender ese vacío es el de la jarra *creada* por el alfarero que da cuenta no solo de la sublimación sino de su relación con la ética. Es aquí donde Lacan ofrece su perspectiva sobre la creación y sobre el artista creador, pero también sobre la creación en general. Nos dice que “un objeto puede cumplir esa función que le permite no evitar la Cosa como significante, sino representarla, en tanto que ese objeto es creado” (*Seminario 7*, 148). Pero esa ‘representación’ que es el vaso, en tanto *cosa* que apela a materiales, debe entenderse como la imposible representación de la *Cosa*; la jarra creada por el alfarero es “quizá el elemento más primordial de la industria humana. Es ciertamente un útil, un utensilio, que nos permite afirmar sin ambigüedad la presencia humana allí donde la encontramos” (Ídem 148-149). Los animales no crean jarras.

No sorprende que Lacan recomiende a su audiencia la lectura del ensayo de Martin Heidegger titulado “La Cosa” [*das Ding*] y, aunque decide no entrar en la discusión con Heidegger, Lacan nos dice que éste fue el último filósofo en meditar sobre el sujeto de la creación, el que introduce el ejemplo de la jarra y, con él, la cuestión de *das Ding*. Heidegger se ocupa de esta jarra en su ensayo “La Cosa”, incluido en *Conferencias y artículos*; allí nos dice que la función de la jarra es acoger algo distinto de ella: “En la jarra lo que acoge son el fondo y las paredes” (144). Como cosa, la jarra se ofrece a “la percepción sensible inmediata” (actual o en la memoria) y, por su presencia en tanto objeto, no deja de tener cierta “autonomía” (Ídem). Lo relevante es que esa jarra es un objeto producido, pero eso no define “la cosidad

de la cosa”: “la cosidad de la cosa no descansa ni en el hecho de que sea un objeto representado (ante-puesto), ni en el hecho de que se puede determinar desde la objetualidad del objeto” (Ídem 144-145). Lo acogido en la jarra, sin embargo, “no está en sí mismo”, esto es, el contenido requiere de un marco de contención, pero tampoco hace de la jarra una Cosa. Un cuadro, como la jarra, acoge una imagen, la contiene en un marco determinado, pero ni el marco ni la imagen equivalen a *das Ding*, ninguno da cuenta de la ‘cosidad de la cosa’. La tela, el marco, la imagen pintada son el resultado de un producir: “pero desde la objetualidad del objeto y desde la posición autónoma no hay ningún camino que lleve a la cosidad de la cosa” (Ídem 145). Y es que la ‘cosidad de la cosa’ no es representable.

¿Cuándo nos damos cuenta o cómo nos damos cuenta de ese vacío? “Cuando llenamos del todo la jarra, el líquido fluye en la jarra vacía. El vacío es lo que acoge del recipiente. El vacío, esta nada del recipiente, es lo que la jarra es como recipiente que acoge” (Ídem 146). Esta afirmación tendrá ramificaciones teóricas cruciales en Lacan, fundamentalmente en su *Seminario 7* y, obviamente, impacta también el campo artístico. Diríamos que lo que define una pintura, un cuadro es, en principio, el modo en que es capaz de producir, fabricar el vacío. Pero, advirtamos, es gracias a la materialidad (de los significantes puestos en juego en cada arte), como podemos acercarnos a ese enigma del vacío; sin el aparato signifiante no hay modo de dar lugar al vacío, a la cosidad de la cosa. Ahora bien, observemos que la Cosa no es la materia de la obra, no es el vaso, sino “aquello que de lo real padece del signifiante” (*Seminario 7* 154). El alfarero modela el vaso, modela el signifiante y lo introduce en el mundo, de modo tal que se trata “de saber qué hace al modelarlo a la imagen de la Cosa, cuando ésta se caracteriza porque nos es imposible imaginarla. Aquí se sitúa el problema de la sublimación” (Ídem 155).

Si continuamos con el ejemplo de la pintura, digamos que aquello que constituye el arte como tal no es ni la tela, ni los materiales, ni siquiera la imagen, sino aquello que no aparece, un vacío como tal, ese vacío que resulta del modo en que el alfarero da lugar al producir la jarra para acoger algo, pero ese ‘algo’, a la vez que llena el vacío, *lo vela como tal*. Y, como afirma Heidegger, ese vacío, esa cosidad de la cosa, “no es nunca fabricado por la producción” (Ídem 145); vemos aquí la diferencia con la posición lacaniana: sin el signifiante, no hay vacío. Resulta provechoso, aunque no lo intentaremos en este ensayo en forma exhaustiva, cotejar esa aproximación heideggeriana al vacío con el concepto de forma en Theodor Adorno, ya que la forma, o mejor ‘la forma de la forma’ —nunca apolítica— proveída

por la *tejné*, no resulta fabricada por el artista y muchas veces le resulta inconsciente, y, en general, también resulta invisible especialmente para muchos contempladores legos.

Aquí nos topamos con una pregunta que podría formularse de esta manera: ese vacío no fabricado, esa cosidad de la cosa irrepresentable: ¿es anterior o posterior a la fabricación? Heidegger responde en primer lugar negando la influencia de la herencia filosófica de la tradición platónica: ni la jarra ni el vacío responden a una anterioridad a la manera de la Idea platónica, según la cual tanto la jarra como el vacío serían versiones, representaciones, apariencias degradadas de la Idea. Sin embargo, pareciera inclinarse por afirmar la precedencia de ese vacío cuando afirma que “El vacío de la jarra determina cada uno de los gestos de la actividad de producirla. La cosidad del recipiente no descansa en modo alguno en la materia de que está hecho, sino en el vacío que acoge” (147). La respuesta no deja de ser ambigua, por cuanto habría, por un lado, un vacío, una Cosa, un real que estaría determinando o guiando el saber-hacer, la *tejné* del alfarero y, por otro, un vacío que se presentifica gracias a los materiales y a la *tejné* del alfarero. Heidegger desliza la idea de que se confundió el vacío de la jarra con el vacío de la Cosa; no se trata del mismo vacío: el vacío de la jarra, el vino que lo llena —ese líquido que la jarra permite escanciar como “dádiva y sacrificio” (150)—, nos ha hecho *olvidar* el vacío de la Cosa. Y, retomando lo ya mencionado, ese vacío de la Cosa no es la Nada, como opuesta al Ser según el binarismo occidental, sino un concepto sugerido por el *Ku* japonés, lo cual nos autoriza a conjeturar cómo el vacío en Lacan conversa con lo oriental por intermediación de Heidegger. Al menos en el Lacan del *Seminario 7* tenemos, por un lado, un *das Ding* previo que como vacío, sin embargo, presentifica luego su imposible representación a partir del significante. Posteriormente, cuando esa *das Ding* se superponga al objeto *a*, ese vacío se nos presentará como un *resto* que la operación significante, simbólica, desaloja como goce en la constitución del sujeto.

Intermezzo: la nada y el vacío en la teología, en Heidegger, en Adorno y en Lacan

La diferencia entre el vacío y la nada fue explorada por Heidegger y, en consecuencia, se puede conjeturar que va a tener impacto en la enseñanza lacaniana, tal como la psicoanalista argentina Fiorentina Gamarra lo planteará en su libro *Lacan, lector de Oriente. Escrituras del vacío* (2022). En los textos de Heidegger hay cierta vacilación en la distinción entre la nada (*das Nichts*), como concepto filosófico, ontológico, y el vacío (*die Leere*), entendido como una idea más bien operativa y funcional; pero esa distinción no se mantiene a lo largo de su obra,

ya que en el capítulo “De un diálogo acerca del habla. Entre un japonés y un inquisidor” en el cual Heidegger se propone como el Inquisidor frente a un interlocutor japonés. Es este último quien, en cierto momento de la conversación, se refiere al “Ku”, palabra que “ nombra lo vacío, lo abierto” (*De camino al habla* 94). Frente a este vocablo, dicho Inquisidor concluye que “El vacío es entonces lo mismo que la Nada, es decir, este puro despliegue que intentamos pensar como lo otro en relación a todo lo que viene en presencia y a todo lo que se ausenta” (99). Sin embargo, esta equivalencia nocional no será la que interviene en la enseñanza lacaniana. Tal como lo plantea el interlocutor japonés respecto a la jubilosa lectura en Japón de *¿Qué es la metafísica?* (1929) de Heidegger, no se trata de una Nada tal como la define la tradición occidental con un sentido nihilista, tal como “los europeos pudieron caer en la cuenta”, sino de una idea de vacío, “el nombre eminente para lo que usted [Heidegger] quisiera decir con la palabra «ser»...” (Idem). El interlocutor homologa el Ku, el vacío abierto, al Ser en la aproximación de Heidegger.

Se nos conforma entonces una tríada nocional cuyos términos no se sostienen como sinónimos: nada, vacío, ser. En la Nada no es que no haya objetos ni tampoco una negación lógica de los entes; su modo de manifestarse, según Heidegger, es la angustia. En Lacan, como es sabido, la angustia se diferencia del miedo que siempre supone un objeto cualquiera; la angustia irrumpe cuando el sujeto se confronta con la falta, esto es, la de ese objeto *a* sin el velo del fantasma. La angustia es, pues, ese afecto que no engaña y que se produce cuando irrumpe lo real y vacila el fantasma; el sujeto, en esa circunstancia, más que deseante, deviene objeto del deseo o del goce del Otro. Para el Lacan del *Seminario 10*, la angustia “no es sin objeto”, y ese objeto es el objeto *a*: la angustia se dispara frente a lo real imposible de apalabrar en el habla, de ese real que carece de representación simbólica. El vacío heideggeriano, como vimos, se puede pensar como una carencia, es, como lo vemos en la jarra, lo que aloja, lo que hace sitio, de modo que no equivale a la nada, no es vaciedad de ser tal como ésta es pensada en Occidente a partir del pensamiento binario: ser/no ser, verdadero/falso, lo bueno/lo malo, etc. La angustia lacaniana es, pues, un vacío y no una nada. Por eso Gamarra nos deja ver cómo Lacan, al abreviar en las tradiciones orientales (el pensamiento chino, el Zen, etc.), se coloca del lado del vacío y no del lado de la nada.

Lacan, en su enseñanza, al inclinarse por esta idea de vacío, se refiere en diversos contextos a la idea de intervalo, de hiancia, de falta, pero de una falta que ya no sería una pura ausencia del ser. El vacío como falta es el agujero de lo real que succiona al sujeto

provocándole angustia; ese vacío está ligado a la ‘falta en ser’, al objeto *a*, a lo incompleto o falta en el Otro ($S(\bar{A})$), al límite del saber, a la no relación sexual; se trata de un vacío que, imposible de llenar, tiene a pesar de todo la potencia de causar el deseo y, estructuralmente, dar lugar a la emergencia del sujeto. Así, si por un lado el vacío es lo que da lugar a la idea de no-todo, de que no hay garantía, de que no hay relación sexual escribible, es, por otro lado, el que, como letra y en paralelo con el significante, abre la posibilidad del deseo y, con él, el de la invención poética imaginario-simbólica la cual, en tanto *tejné*, permitirá al sujeto un saber-hacer para desalienarse del deseo y goce del Otro y alcanzar su propia singularidad deseante y gozante emancipada.

La cuestión del vacío en Lacan está, además, haciendo una torsión —propia del estilo del maestro—, de la idea de creación *ex nihilo*, como la plantea la teología cristiana. No hay que olvidar el trasfondo cristiano de algunos conceptos lacanianos pero, en este caso, como en los demás, siempre hay una torsión que remite a considerar el modo en que Lacan teoriza a partir de RSI. La creación *ex nihilo* realizada por Dios se interpreta como creación a partir de la nada, como ausencia del ser; esa nada no hay que pensarla como materiales previos ni como un vacío en el que Dios estaría situado o posicionado. En Lacan la creación es a partir del vacío, pero no a partir de la nada puesto que “Nada se hace a partir de nada” (*Seminario* 7 150); ese vacío, como lo sugiere su neologismo ‘ex-sistencia’, es un real que no es sin el lenguaje, sin el Nombre del Padre, pero a condición de que haya un agujero: “Para que algo exista, es preciso que haya en alguna parte un agujero” (*Seminario* 22 Clase 2, p. 7); y ese agujero amenaza la consistencia del nudo Borromeo, particularmente en los registros imaginario y simbólico. En contraste, en la teología cristiana, la nada no constituye una realidad previa a la existencia de Dios, no hay una existencia previa a la existencia de Dios y de la cual éste fabricaría el mundo. Dios es, por lo tanto, el único principio creador, que crea a partir de sí mismo; él se posiciona como la única fuente del ser y, por lo tanto, no depende de nada previo. De esto se desprende que, en la teología cristiana, Dios es perfecto, es un Otro sin tachadura (*A*) que expresa una verdad divina plena, garantiza el sentido reconciliando así el ser, la verdad y el sentido. Lacan, como sabemos, invierte estas proposiciones cristianas al sostener que en tanto el Otro está tachado ($S(\bar{A})$), es inconsistente: no tiene por lo tanto ni puede garantizar ni el sentido, ni la verdad como toda, ni el decir pleno y transparente del sujeto.

Lacan comenta a su auditorio que el tema de la nada o de la creación *ex nihilo*, tan favorecida por los predicadores de la mitología creacionista, pone sobre la mesa de debate “aquello alrededor de lo cual giró el problema central de la Cosa en tanto que es el problema central de la ética, a saber -¿si es una potencia razonable, si es Dios quien creó el mundo, cómo puede ser que, primero, hagamos lo que hagamos; segundo, aunque no hagamos, el mundo ande tan mal?” (Idem). Sin embargo, uno podría confundirse si considera algunas afirmaciones de Lacan en el *Seminario 7* respecto de lo ‘ex nihilo’. Precisamente cuando Lacan retoma el ejemplo del vaso [de la jarra] de Heidegger, en la clase titulada “De la creación ex nihilo” (pág. 143 y ss. en la edición de Paidós), nos dice:

Ahora bien, si ustedes consideran el vaso desde la perspectiva que promoví primero, como un objeto hecho para representar la existencia del vacío en el centro de lo real que se llama la Cosa, ese vacío tal como se presenta en la representación se presenta como un *nihil*, como nada y por eso el alfarero, al igual que ustedes a quien les hablo, crea el vaso alrededor de ese vacío con su mano, lo crea igual que el creador mítico, *ex nihilo*, a partir del agujero. (151)

El vacío ‘se presenta’ como un *nihil*, pero eso es engañoso, ya que el vacío no es una nada. La creación siempre supone no solamente la existencia de materiales previos, sino especialmente la existencia de un lenguaje, del significante. Por eso Lacan agrega: “allí -hay identidad entre el modelamiento del significante y la introducción en lo real de una hiancia, de un agujero” (Idem). Es el significante, su materialidad, la que organiza una forma alrededor de un vacío, de *das Ding* como un vacío, pero no alrededor de una nada. Una vez más podemos ya ver cómo se anticipa a la idea de la pulsión como recorrido alrededor del objeto *a* que desarrollará en su *Seminario 11*: en el agujero que bordea la pulsión está el objeto *a*. La cosidad de la cosa es ese vacío alrededor del cual, como plantea Heidegger y retoma Lacan, el alfarero crea el vaso; el vaso o jarra no se define por la materia utilizada ni tampoco por la forma expresiva que el alfarero puede darle en múltiples variaciones.

El vacío sería lo que me animo a denominar “la forma de la forma’ en Adorno, lo que define para él el arte genuino, como aquel capaz de promover una forma para un real como vacío. Pero, mientras Adorno puede sostener que esa ‘forma de la forma’ es el modo en que la forma no se separa del contenido, en que es “contenido sedimentado” (Adorno 25), Lacan

va a proponer lo real como fuera del sentido. Lo real lacaniano no es ‘contenido’ ni contenido sedimentado. La forma adorniana sugiere lo que hemos planteado para el vacío ya que, a su modo da cuenta de cómo la obra genuinamente artística se presenta como una totalidad autónoma, aunque, por el hecho de utilizar los materiales tomados de la realidad (lenguaje, técnicas, convenciones artísticas, etc.), esa autonomía de la forma no es absoluta. “La forma estética –nos dice— es la organización objetiva de todo lo que aparece dentro de una obra de arte como algo que habla con coherencia. La forma es la síntesis sin violencia de lo disperso, que lo conserva como lo que es, en su divergencia y en sus contradicciones, y por eso es de hecho un despliegue de la verdad” (246). Por eso esa forma estética no puede ser absoluta o independiente porque esa ‘forma de la forma’ nunca está separada de la historia, de la subjetividad de una época: “Los insolubles antagonismos de la realidad aparecen de nuevo en las obras de arte como problemas inmanentes de su forma. Y es esto, y no la inclusión de los momentos sociales, lo que define la relación del arte con la sociedad” (26). Para Adorno, no hay que detenerse en el ‘mensaje’ que la obra procura transmitir, lo cual conduce generalmente a pensar el arte como un instrumento de transmisión de contenidos políticos, morales, etc. Es por ello por lo que Adorno, incluso al considerar la sublimación, hace una crítica a la aproximación psicoanalítica al arte, en la medida en que el psicoanálisis se enfoca en contenidos y descuida la forma; según él, el psicoanálisis “Nos da la clave de no pocos fenómenos, pero no la del fenómeno mismo del arte” porque “descuida su objetividad específica, su coherencia, su nivel formal” (31). Adorno apunta a conservar la autonomía del arte, por eso favorece la idea de enfocarse en la forma (lo que designo como ‘la forma de la forma’, glossando tal vez impropriamente los planteos tempranos de L. Hjelmslev para la lingüística). Esa ‘forma de la forma’ –que se ligaría, como en Hjelmslev a la forma del contenido— no es la forma del objeto representado, sino el modo en que la obra está construida, y especialmente en observar aquellos detalles que, en cierto modo, descompletan esa totalidad, esos *detalles ‘relevantes’* que hacen discordancia, corte, y que –en términos lacanianos— dan cuenta de la irrupción de un real, con su potencia destructiva-constructiva.

Nos dice Adorno casi al final de su *Teoría Estética* que “La pregunta por el peso de los detalles en las obras de arte modernas es tan relevante porque no menos que en su totalidad, en la sublimación de la sociedad organizada, ésta también se encarna en los detalles: la sociedad es el sustrato que la forma estética sublima” (473-474). Es en esa forma de la forma donde, según Adorno, se pueden captar las tensiones, las contradicciones, los conflictos o

crisis del malestar en la cultura de una época determinada, pero que no logran conciliarse y, tal vez por ello, configuren a su modo la pregunta, la promesa y hasta el enigma capaz de sostener la perdurabilidad de una obra. Esa forma de la forma constituye la verdad de la obra, verdad que no puede ser toda-dicha y, por ello mismo, transpone los períodos históricos y convoca a futuras lecturas.

De la Cosa y del olvido del ser: lo real como astillamiento del espejo

Heidegger también parece conjeturar este carácter de la Cosa como resto de la operación simbólica cuando nos dice que “El hombre solo puede representar, del modo que sea, aquello que con anterioridad se ha despejado (iluminado) desde sí mismo y se ha mostrado al hombre en la luz que comporta tal despejamiento” (148). Aunque no deja de ser ambigua, la afirmación nos es iluminante para el campo artístico, y seguramente para la relación entre arte y psicoanálisis, al sostener que habría un real, un *das Ding*, un vacío previamente excluido de lo simbólico *por estructura* que el lenguaje no podría significantizar y que —crucial para lo que venimos explorando— ese real previo solo es accesible cuando se ha hecho patente, despejado, en el hombre mismo y se le ha mostrado —digamos que le ha salido al encuentro, como en la *tyche*— en el trabajo de despejamiento. El vocablo ‘despejado’ nos conduce a imaginar un ‘aclarar’, como cuando decimos que ‘el tiempo está despejado’ o cuando una situación ha quedado aclarada. En cierto modo, como nos ayuda la RAE, se trata de “desprenderse de una preocupación o malestar, o de una atmósfera viciada”. A la vez, el ‘despejamiento’ pareciera sugerirnos el astillamiento del espejo (del fantasma) en el que se produjo nuestra alienación subjetiva y estructural al Otro. Solo cuando en un análisis o en el arte auténtico se ha llegado a ese punto en el que irrumpe *das Ding*, el vacío, es cuando se da lugar a un proceso de despejamiento, de desalienación o descolonización, o separación y posterior nacimiento de una nueva subjetividad singular.

Lacan sacará provecho de la afirmación heideggeriana de que “La cosidad de la cosa permanece oculta, olvidada. La esencia de la cosa no accede nunca a la patencia, es decir, al lenguaje” (148). Nos topamos otra vez con el tema del olvido del ser y de la imposibilidad de decir *toda* la verdad. Heidegger ya plantea cómo la palabra aniquila la cosa y desde ahí, como Lacan, hará una crítica a la ‘ceguera’ de la ciencia que trabaja en la ilusión de que lo real está en la cosa misma. La ciencia confunde, pues, lo real en tanto *das Ding*, con la realidad,

con las cosas. Por ello mismo, Heidegger nos escandalizó cuando afirmó que “la ciencia no piensa”.

Heidegger, de todos modos, afirmará que, aunque no haya líquido, la jarra no está vacía. En el campo del arte, uno podría conjeturar que, aunque no haya figuración, el cuadro no está vacío. Aunque la tela se presente como tela sin imagen alguna, tal como lo podemos ver en varias producciones pictóricas del siglo XX, sin embargo, el enmarcado de la tela y la falta de imagen no significan que el cuadro esté vacío. El vacío que el cuadro esconde, vela, tal vez olvida, es el resultado del encuentro del artista con *das Ding*, sea lo excluido por el discurso simbólico hegemónico, sea el objeto *a* de su propia alienación subjetiva. Consciente o no, el artista auténtico ha dado lugar por medio de la *tejné*, por su intervención humana como registro simbólico en la materialidad del mundo, a un vacío esencial. Así, mientras el arte nos acerca las cosas, en ese acercamiento, en “este encuentro descubrimos también la esencia de la cercanía” (154), esto es, nos acerca a *das Ding*, a ese real que ha sido excluido por el discurso hegemónico. El arte auténtico, para tomar una vez más los vocablos de Lacan, más que instalarse como *transgresión*, a la manera del arte de oficio, se define por la *subversión* del Otro como tal. Y, si seguimos a Heidegger en su pensar, y lo ponemos en contacto con el mundo neoliberal, globalmente tecnologizado, digitalizado, podemos apreciar este carácter subversivo del arte auténtico, en la medida en que se confronta con esa ilusión promovida por el sistema capitalista neoliberal cuando promete ofrecer una satisfacción completa, una cercanía ficticia al goce total: “Hoy todo lo presente está igualmente cerca e igualmente lejos. Lo indistante es lo que predomina. Ninguna reducción o supresión de lejanía trae, sin embargo, cercanía alguna” (154).

Lacan, entonces, va a hacer una torsión a la Cosa heideggeriana, o al menos una designación propia de su perspectiva: nos planteará la jarra —o el vaso— como un “significante modelado”; en el *Seminario 7* afirma que “A partir de este significante modelado que es el vaso, lo vacío y lo pleno entran como tales en el mundo, ni más ni menos y con el mismo sentido” (Ídem 149) y, a causa de ello, ese vacío puede ser pensado “exactamente en el mismo sentido que la palabra y el discurso pueden ser plenos o vacíos” (Ídem). Massimo Recalcati, en “Las tres estéticas de Lacan” nos advierte de la diferencia entre la Cosa en Heidegger y la Cosa en Lacan: si para Heidegger se trata de un vacío irrepresentable, para Lacan, si al principio también era ese vacío irrepresentable, luego pasa a tratarse del goce, un goce extremo,

horroroso, imposible de confrontar sin los recaudos defensivos del fantasma o del semblante que establecen una distancia con el vacío de la Cosa. Nos dice Recalcati:

la Cosa de Lacan no se reduce a la Cosa de Heidegger. La Cosa de Lacan no es solo la cosa como vacío localizado en el vaso (...) El ser de la Cosa freudiana, retomada por Lacan, no es sólo (heideggerianamente) aquello que marca el límite de la representación. Es, si se quiere, el carácter hermenéutico de la Cosa, su excentricidad irreductible con respecto a las imágenes y al significante. En realidad, el rostro más escabroso de la Cosa no es aquello irrepresentable, no es la idea (heideggeriana) del vacío como custodio de la diferencia ontológica de la Cosa con respecto al ente, no es aquello que se fuga de la representación (de aquello que no es un ente), es más bien un vacío que deviene un vórtice, “zona de incandescencia”, abismo que aspira, exceso de goce, horror, caos terrorífico. (13)

El arte como organización alrededor del vacío

Comprobamos, entonces, que la respuesta a la pregunta que nos asaltaba sobre la precedencia o no del vacío, de si ese vacío, ese real, era preexistente a la jarra, es negativa. El vacío que emerge del trabajo del alfarero con la materia, ese *das Ding*, ese real, solo lo podemos pensar retrospectivamente, *après-coup*. Una vez más, para Lacan, la cuestión del arte no se define por la representación, por lo representativo y menos aún por lo expresivo. No hay una Idea previa de la cual el objeto artístico, salvo en el arte de oficio, resultaría ser su representación con los grados de mimesis que se quiera. Es en el mismo hacer durante el proceso creativo que lo dado-a-ver puede llegar, como en el arte auténtico, a elevar un objeto a la dignidad de la Cosa. Y esto significa que ese real, como el objeto *a* resto de la operación de alienación, solo admite existencia desde el significante, desde “su primacía”, particularmente “en el orden de las artes, a la poesía” (*Seminario 7* 168).

En esta línea de aproximación a la creación, Lacan nos dice —y retomo la cita ya mencionada— que el vaso es

un objeto hecho para representar la existencia del vacío en el centro de lo real que se llama la Cosa, ese vacío tal como se presenta en la representación se presenta como un *nihil*, como nada y por eso el alfarero, al igual que ustedes a quien

les hablo, crea el vaso alrededor de ese vacío con su mano, lo crea igual que el creador mítico, *ex nihilo*, a partir del agujero. (Ídem 151)

Pero, como ya vimos, ese ‘creador mítico’ no es el que proviene del discurso religioso donde dios crea a partir de la nada. Como sabemos, dios creó el mundo *ex nihilo* y al final vio que lo creado estaba bien, era bueno, e incluso bello. Pero el alfarero, como el artista, crea a partir del vacío y también de la materialidad del significante; por eso Lacan agrega y nos aclara: “La introducción de ese significante modelado que es el vaso, es ya la noción íntegra de la creación *ex nihilo*” (Ídem). Y ese vaso material es tal porque su ser es justamente el vacío, que Lacan va a proponer como *das Ding* y luego como objeto *a*, alrededor del cual siempre circula la pulsión. De ahí que el artista, — ‘el hombre’ dice Lacan— está siempre colocado entre lo real de ese vacío, lo real que es ese vacío, y el significante, esto es, lo imaginario y lo simbólico. Por lo tanto, la fórmula que Lacan nos da es que “Todo arte se caracteriza por cierto modo de organización alrededor de ese vacío” (Ídem 160). Observemos que la palabra ‘organización’ es a la que Adorno recurre para definir la forma estética.

Aquí conviene reiterar que, al principio del *Seminario 11*, Lacan define al psicoanálisis como una praxis, es decir, como un arte, un saber-hacer con lo real desde lo simbólico. De modo que, al contornear el tema artístico, está a su vez meditando sobre el psicoanálisis mismo, el que, en tanto praxis, queda ya separado de la religión y de la ciencia, pero próximo al arte.

¿Qué es una praxis? Me parece dudoso que este término pueda ser considerado impropio en lo que al psicoanálisis respecta. Es el término más amplio para designar una acción concertada por el hombre, sea cual fuere, que le da la posibilidad de tratar lo real mediante lo simbólico. Que se tope con algo más o algo menos de imaginario no tiene aquí más que un valor secundario. (14)

El psicoanálisis, como el arte, son acciones concertadas, es decir, que no se sostienen sino por un lazo discursivo que es en principio erótico. Lo concertado implica al sujeto, al otro y al Otro. La frase final de la cita va a descalificarse más adelante en la enseñanza de Lacan cuando en el *Seminario 23* revalorice nuevamente la potencia del registro imaginario al momento de inventar un sinthome, de dar lugar a un semblante. De lo contrario, un proceso

artístico o un tratamiento analítico terminarían exponiendo al sujeto al objeto *a*, sin mediación fantasmática, y eso sería confrontarlo con la carne y sus resultados imprevisibles, pero seguramente letales para el sujeto.

Una vez más, la sublimación es una operación que alcanza su meta, la satisfacción, circulando alrededor del vacío, del objeto como falta, el objeto *a*, como goce y como real. La sublimación no se define por el objeto concreto —deslinde que Freud no discierne—, sino por el trabajo signifiante; como vimos, en algunos casos la sublimación —independiente de su satisfacción— puede elevar un objeto concreto a la dignidad de la Cosa y, al ser elevado, se torna una ‘representación’ de la Cosa, como la Dama en el amor cortés; enfatice-mos una vez más que en esta elevación, la sublimación no debe confundirse con la idealización; en el caso del amor cortés, con la idealización de la dama. En la idealización se ennoblecen los atributos del objeto a partir de lo imaginario y lo simbólico, el objeto se reviste de valores que, por mediación del Ideal del yo, se orientan a velar el vacío, lo real, la falta en el Otro. Pero en la sublimación se trata de la satisfacción de la pulsión, de bordear lo real, esto es, no recubrirlo con ideales, sino por el contrario hacer emerger ese vacío en el campo del Otro, develando la inconsistencia del Otro. ¿Hasta qué punto en muchas manifestaciones del arte actual, sometidas a elaboraciones académicas, no dejan de ser ilustraciones de ideales, las cuales son representaciones de ideas que no siempre emergen de la confrontación con lo real, sino que se instalan como denuncias a la manera del arte de oficio o del activismo? ¿Hasta qué punto en las aproximaciones académicas a la obra de arte la investigación se limita a comentar los contenidos, eludiendo lo propio de la creación artística: la forma de la forma? La sublimación —en su versión más radical— se nos muestra como un desenmascaramiento, un astillamiento del fantasma que, de inmediato, requiere de un semblante nuevo, singular, para develar la falta en el Otro y a la vez sostener al sujeto frente a esa falta. Regresamos al famoso $S(\mathbb{A})$.

Praxis clínica y praxis artística

Lacan, en el *Seminario 11*, se propone articular la sublimación con la praxis analítica, de modo que no sorprende que pase a plantear cuestiones específicamente clínicas, como por ejemplo que los analizantes no están satisfechos con lo que son. Veamos si es posible aprovechar algunos de sus planteos en el campo artístico. Si están insatisfechos y por eso recurren a un tratamiento, es porque hay un *displacer* alojado en los síntomas, *displacer*

consciente que les procura sin embargo placer inconsciente. Se satisfacen, paradójicamente, por la vía del *displacer* y, como todo analista sabe, es muy difícil conmover esa posición del analizante. Es —si puede decirse así— su zona de confort, con la que están familiarizados y, por ello, se defienden con su fantasma. Como Lacan lo dice contundentemente: ese *displacer* está dentro de la ley del placer. El artista, como vimos, trabaja a partir de este ‘penar-de-más’ (Ídem 174), de ese *displacer*, pero el de oficio, como el psicólogo de las prácticas terapéuticas no psicoanalíticas, solo provee cataplasmas temporarias a ese penar; esas terapias son adaptativas, meras aproximaciones de autoayuda de eficacia temporaria. Están basadas en la idea de permitirle al paciente alcanzar el bienestar y la felicidad por el camino más corto. El psicoanálisis no promete ninguna felicidad, porque no apunta a sofocar el malestar, ese ‘incurable’, sino a permitirle al sujeto tener una posición subjetiva capaz de arreglárselas con él. El artista auténtico invita, de igual modo, a una travesía dolorosa comparable a ese penar-de-más. Sin duda, el artista de oficio sublima y también alcanza la meta de la pulsión de proveer una satisfacción sustitutiva, aunque su posición ética sea aquí no solamente cuestionable sino ideológica, porque, como el analizante que teme confrontarse con el objeto *a* velado por el fantasma, con el núcleo de goce alojado en sus síntomas, prefiere hacer de su arte la representación constante de lo mismo taponándolo con representaciones de objetos diversos. El artista auténtico, tan pronto irrumpe el sinsentido de lo real, esa “categoría de lo imposible” (Ídem), lo confronta y no teme astillar el fantasma al que está alienado, es decir, por un lado, trabaja —en esa “serie continua” entre lo que anda bien y lo que anda mal (Ídem)— la representación que dio lugar a sus síntomas, pero por otro sublima creativamente, arriesgadamente, dando lugar a la satisfacción de la pulsión poniendo en emergencia la consistencia del Otro hegemónico.

Bibliografía

Adorno, Theodor W. *Teoría estética*. Madrid: Ediciones Akal, 2004.

Gamarra, Fiorentina. *Lacan, lector de Oriente. Escrituras del vacío*. Buenos Aires: Cascada de Letras, 2022.

Geirola, Gustavo. “Los intrincados caminos de la sublimación en Freud y sus resonancias en el campo de la creación artística”. *Argus-a Artes y Humanidades/Arts & Humanities* XV.60 <https://argus-a.org/archivos-dinamicas/1956-1.pdf>

---. “La cuarta estética de Lacan: Una reflexión sobre el arte a propósito del ‘caso Joyce’, las chavetas de Braunstein y el sinthome” en revista *Argus-a Artes y Humanidades/Arts & Humanities* Vol. XV Ed. 58 <https://argus-a.org/archivos-dinamicas/1919-1.pdf>

---. “Gramática, discurso psicoanalítico y fórmulas lacanianas de la sexuación”. <https://argus-a.org/publicacion/1941-gramatica-discurso-psicoanalitico-y-formulas-lacanianas-de-la-sexuacion.html>

Heidegger, Martin. *Nietzsche*. Trad. Juan Luis Bernal. Barcelona: Ariel, 2013.

---. *De camino al habla*. Barcelona: Ediciones del Serbal-Guitard, 1990.

---. *Conferencias y artículos*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1994.

Hjelmslev, Louis. *Prolegómenos a una teoría del lenguaje*. Madrid: Gredos, 1971.

Jaime Bacile, Eliana y Virginia Liliana Cura. “Arte y psicoanálisis. Cómo el arte nos posibilita la *tyche*” (2015). <https://www.aacademica.org/000-015/773>

Lacan, Jacques. *Escritos I y II*. México: Siglo XXI, 2009.

---. *Seminario 1 (1953-1954): Los escritos técnicos de Freud*. Barcelona: Paidós, 1989.

---. *Seminario 4 (1956-1957): La relación de objeto*. Buenos Aires: Paidós, 2008.

---. *Seminario 5 (1957-1958) Las formaciones del inconsciente*. Buenos Aires: Paidós, 2010.

---. *Seminario 6 (1958-1959): el deseo y su interpretación*. Buenos Aires: Paidós, 2015.

---. *Seminario 7 (1959-1960): La ética del psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós, 2007.

---. *Seminario 8 (1960-1961): La transferencia*. Trad. Ricardo E. Rodríguez Ponte. Buenos Aires: Escuela Freudiana de Buenos Aires, 1982. Online.

---. *Seminario 9 (1961-1962) La identificación*. Buenos Aires: Psikolibro, s/f. Online.

---. *Seminario 10 (1962-1962) La angustia*. Buenos Aires: Paidós, 2007.

---. *Seminario 11 (1963-1964): Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*. Barcelona/Buenos Aires, 1987

---. *Seminario 13 (1965-1966) El objeto del psicoanálisis*. Buenos Aires: Psikolibros, s/f. online.

---. *Seminario 14 (1966-1967) La lógica del fantasma*. Trad. Ricardo E. Rodríguez Ponte. Buenos Aires, s/f. Online.

---. *Seminario 15 (1967-1968) El acto analítico*. Buenos Aires: Kryptos, s/f. online

---. *Seminario 18 (1971): De un discurso que no fuese del semblante*. Buenos Aires: Paidós, 2009.

---. *Seminario 20 (1972-1973) Aun*. Buenos Aires: Paidós, 2008.

---. *Seminario 22 (1974-1975) R.S.I.* Trad. Ricardo E. Rodríguez Ponte. Buenos Aires, s/f. Online.

---. *Seminario 23 (1975-1976) El sinthome*. Buenos Aires: Paidós, 2006.

---. *Otros escritos*. Buenos Aires: Paidós, 2012.

Lutereau, Luciano. “El objeto a como mirada: la cuestión de la representación. La lectura lacaniana de *Las Meninas* en el Seminario 13”. V Congreso Internacional de Investigación y Práctica Profesional en Psicología XIX Jornadas de Investigación VIII Encuentro de Investigadores en Psicología del MERCOSUR. Facultad de Psicología - Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 2012. Online.

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

Miller, Jacques-Alain. *Los divinos detalles*. Buenos Aires: Paidós, 2010.

Recalcati, Massimo et al. *Las tres estéticas de Lacan (Psicoanálisis y arte)*. Buenos Aires: Del Cifrado, 2006.