

La cuestión de la sublimación

Carlos Sopena (*)

RESUMEN

Comienzo haciendo algunas reflexiones en torno al papel asignado al yo, a la fantasía y a la valoración social en el proceso sublimatorio, refiriéndome a la actividad artística como modelo de la creatividad.

Sostengo que el objeto elaborado por sublimación viene a cernir y designar el espacio que deja abierto la relativa insatisfacción sexual y la falta de respuestas al enigma que representa la sexualidad.

Me refiero más adelante a la relación entre la belleza, lo siniestro y lo sublime, así como a la diferencia existente entre la obra de arte y el fetiche.

Termino tratando de ejemplificar la diferencia entre una satisfacción pulsional directa en la inmediatez del cuerpo y una satisfacción sublimada, apoyada en lo simbólico, en la que el objeto es elevado a la categoría de lo sublime al constituirse en ofrenda.

En Análisis terminable e interminable Freud plantea las siguientes preguntas:

“¿Es posible tramitar de manera duradera y definitiva, mediante la terapia analítica, un conflicto de la pulsión con el yo o una demanda pulsional patógena dirigida al yo?”

* Fleming 4, 10º izq., Madrid 16, España

“¿Qué debe entenderse por ‘tramitación duradera de una exigencia pulsional? No es que la haga desaparecer de suerte que nunca más de noticias de ella. Lo que no es posible ni sería deseable.”

“Dominar la pulsión quiere decir que la pulsión es admitida en su totalidad dentro de la armonía del yo, es asequible a toda clase de Influjos por las otras aspiraciones que hay en el interior del yo, y ya no sigue más su camino propio hacia la satisfacción”. (Freud, 1937, p. 224-5).

No creo que al hacer este planteamiento Freud albergara la idea de que la pulsión podría ser sometida a la hegemonía del yo y dominada por una tendencia a la integración racional, a la síntesis.

La terapia analítica debe encontrar otro destino a la pulsión que no sea el de sucumbir a la represión y sus consecuencias o a la coerción del principio de placer (proceso primario).

Freud piensa en una autonomía relativa del yo, que reposa en su papel de mediador entre el ello (las pulsiones no sublimadas), el superyó y la realidad. Hay que hacer un trabajo sobre la pulsión para que ésta, sin ser reprimida, ya no actúe de un modo compulsivo, automático, que sería lo propio del ello. Esta podría ser la “exigencia de trabajo” que plantea la pulsión: para poder atenuar su intensidad y ser desviada de su meta originaria, la pulsión debe ser admitida por el yo.

La sublimación es concebida por Freud como un proceso de transformación de la pulsión en fuerza creativa a través de un cambio de la meta y el objeto, que son desexualizados. Este es el destino más apropiado para que la pulsión alcance su realización y en el que mejor se ejercería la influencia de las aspiraciones yoicas.

Freud piensa que para que la sublimación pueda llevarse a cabo debe haber un momento de repliegue narcisista, que sena previo al proceso y que supondría una desexualización pulsional. La transformación de una actividad sexual en una actividad sublimada requeriría un tiempo intermedio, la retirada de la libido sobre el yo, que haría posible la desexualización de la meta y el objeto pulsionales. En el yo y el ello (1923) habla de la energía del yo como una energía desexualizada y sublimada, susceptible de ser desplazada sobre actividades no sexuales.

Según esta idea, el yo debería fortalecerse reapropiándose la libido para poder incidir sobre el destino de la pulsión. Un yo así fortalecido podría dirigir y dominar en cierta forma a la pulsión. Pero antes había dicho que para dominar a la pulsión ésta debe ser admitida, lo cual es una cosa completamente diferente. Una cosa es la conformidad de la pulsión con las aspiraciones del yo y otra cosa es que el yo deba tener una especie de

complacencia para acoger tendencias inconciliables con las suyas.

La pregunta que surge es ¿cómo el yo puede no sólo defenderse sino también tomar en cuenta y admitir lo que es incompatible con él?

La idea de admitir lo inconciliable forma parte del propio método analítico, que es la regla de la llamada asociación libre, por la que se le pide al paciente que comunique todas las ocurrencias y pensamientos que le vienen a la mente, renunciando a la reflexión y a la actitud crítica. En La Interpretación de los sueños leemos que (el paciente) “Debe conducirse con sus ocurrencias de manera totalmente neutral; es que esa crítica es la culpable de que él no haya podido descubrir ya la resolución buscada del sueño, de la idea obsesiva, etc.”.

Y añade: “Según se ve, tratase de producir un estado psíquico que muestra cierta analogía con el adormecimiento (y sin duda con el estado hipnótico) en cuanto a la distribución de la energía psíquica (la atención móvil)”. (Freud 1900, p. 102).

Quiere decir, entonces, que el yo sólo puede admitir lo que es incompatible con él si lo pillan medio dormido, o sea, debilitado. De estar despierto, tratará de mantener eso lo más alejado posible. La comparación con el estado hipnótico no hace pensar precisamente en un yo dominante sino, por el contrario, en un yo sometido al dominio del otro.

Es llamativo que esta admisión de lo involuntario e inconciliable con el yo, es consignada también como condición de la creatividad artística. Unos párrafos más adelante Freud cita a Schiller, para quien lo perjudicial para el creador es que el entendimiento examine con demasiado rigor las ideas que le afluyen y lo haga a las puertas mismas, por así decir.

El entendimiento debe retirar la guardia de las puertas, dejar entrar las ideas que parecen insignificantes u osadas, conservarlas hasta que un día descubre una serie de conexiones entre esas ideas aparentemente dispersas y disparatadas. El creador genuino tolera el delirio momentáneo, cuya duración mayor o menor distingue al artista pensante del soñador.

Tenemos entonces que en lugar de estar en el origen de la actividad creativa, el yo aparece en cierto sentido como un obstáculo para la misma.

El creador se asemeja a un médium que transmite mensajes que no sabe de dónde le vienen. Los materiales, los temas que trabaja ejercen sobre él una fascinación, una seducción violenta. “Yo no busco, encuentro”, decía Picasso. El goce está dado por un hallazgo, por la aparición de un sentido que se impone y es recogido por el sujeto.

Es discutible, pues, que el yo pueda dominar y dirigir el proceso creativo, que parece

ser más egodistónico que egosintónico.

LAS “HEREJIAS” DE LOU ANDREAS-SALOME

En **El creador literario y el fantaseo** (1908), Freud relacionó la creación literaria con el juego de los niños y con las secretas fantasías de la vida adulta: ahí donde el niño juega, el adulto fantasea. Dice que los deseos Insatisfechos son las fuerzas impulsoras de las fantasías, que son cumplimiento de deseos y, por lo tanto, una rectificación de la insatisfactoria realidad.

Añade que hay dos tipos de deseos: los ambiciosos, que sirven a la exaltación de la personalidad, y los eróticos. En esta obra temprana Freud concede mayor importancia a los primeros, al afirmar que Su Majestad el Yo es el héroe de todos los sueños diurnos así como de todas las novelas.

Muchos años más tarde, en **Carta abierta a Freud** (1931), Lou Andreas-Salomé, valiéndose de conceptos desarrollados a posteriori por Freud, cuestiona el papel exagerado que éste atribuía al sueño diurno y al yo en la creación literaria. Dice que aunque las fantasías tomen en el artista una forma particularmente plástica, de allí no se puede extraer gran cosa para tratar el problema del arte. Según ella, la creación no surge de la relación del yo con sus objetos de amor sino de lo erótico. Proviene de la fuerza de algo que no está todavía ligado a la persona y que es Involuntariamente, imperiosamente empujado a realizarse.

El creador –según Andreas-Salomé– se aproxima a los niveles más Inaccessibles de lo inconsciente, en los que no se tiene ninguna cuenta de “nosotros”, de nuestra posición frente al placer el displacer, y donde se refleja, en un puro automatismo de repetición, lo que se ha producido en nuestro interior.

Todo lo que se califica de “placer supremo” –añade– tiene para nosotros ese carácter de estar más allá del principio de placer y de displacer. Es algo que liga estrechamente “felicidad y dolor”, un estado en que se está “fuera de sí” y que es sentido al mismo tiempo como un retorno a sí mismo.

Termina haciendo referencia a una actitud masoquista de sacrificio de sí y a una pasividad primordial que, cuando se transforman en una acción reforzada, podemos hablar de capacidad creadora.

Otra “herejía” que comete Andreas-Salomé consiste en objetar la sobrevaloración otorgada a lo social en la concepción psicoanalítica de la creación artística. En efecto, la

referencia a la valoración social está presente en todas las elaboraciones freudianas concernientes a la sublimación. Ella concede que lo social tiene su lugar, pero entiende que no puede ser tomado en cuenta como finalidad del arte. Si interviene es sólo por las motivaciones humanas habituales, como el deseo de gloria, de ganar dinero, etc. Sólo se es un creador –dice– bajo el empuje jubiloso de la obra, y si hay también interés en los semejantes, sea sobre el plano ético o erótico, esos factores no son más que intermediarios entre la obra de imaginación y la realidad exterior.

¿POR QUE SE ESCRIBE?

En **El hombre de la arena**, de Hoffmann, Nataniel le escribe largas cartas a Lotario, narrándole una experiencia que ha trastornado su vida. De pronto se pregunta: “Pero ¿para qué escribirte estas cosas? Hubiera podido contártelas de viva voz, pues me propongo estar dentro de quince días junto a ustedes”. ¿Por qué se toma el trabajo de escribir si eso podría decírselo personalmente? ¿Por qué prefiere la escritura a la palabra? ¿Qué es ese deseo gratuito de escribir?

Encontré una respuesta a estas preguntas en las palabras de un escritor, Roland Barthes. Dice que la escritura es, naturalmente, un intercambio social y que la palabra también lo es, pero que no ponen en escena el mismo tema de la misma manera. Lo mismo dicho o escrito no es lo mismo. “Yo prefiero la escritura a la palabra -dice-. La palabra me molesta porque tengo miedo de teatralizarme cuando hablo. Tengo miedo a lo que se llama la histeria, de entrar en seducciones más o menos complacientes”... “La escritura es, en cambio, un gasto incondicional, un gasto para nada. Parte de un intercambio social, de una economía, pero en la escritura hay siempre algo que excede eso y que es para nada. Eso define el goce del escritor: es un goce por nada. Es, pues, una perversión”.

Y agrega: “En la escritura no hay exhibición; trato de ponerme a distancia y no caer en la complacencia de mostrarme. Porque ¿quién es el que yo querría mostrar? ¿Dónde estoy yo? (R Barthes, Radioscopie de J. Chancel).

El planteamiento de Barthes coincide en lo fundamental con el de Andreas-Salomé que reseñaba antes.

Según este autor la escritura trasciende a las aspiraciones del yo y a los valores sociales, que si bien tienen su participación en el proceso sublimatorio, pueden también interferirlo y llegar a inhibir al escritor.

El escritor goza por nada, con un goce sin objeto, que está más allá del principio del placer, de los Intercambios sociales y de las Intenciones del autor. Hay una diferencia entre las intenciones y la obra realizada, que es algo expresado involuntariamente, ya que el autor carece de un estado de conciencia con respecto a lo que hace o por qué lo hace.

El escritor trata de alcanzar algo que falta en y que excede a la comunicación personal. Su porfía consiste en encontrar, sobrepasando la Individualidad de su yo, una verdad que no puede decirse hablando y que se tiene que escribir.

Con lo expuesto hasta aquí podría tratar de ubicar el lugar de donde procede la actividad sublimatoria: ella emerge de una región del ser en donde coexisten lo más íntimo y lo más extraño, el placer y el dolor, actividad y pasividad, y que está más allá de los intereses de la persona y de los valores de la sociedad.

OBJETO DE LA PULSION Y OBJETO DE LA SUBLIMACION

¿Por qué el desvío de la sublimación? ¿No sería preferible que la pulsión siguiera su propio camino hacia la satisfacción? El problema es que la liberación pulsional no aporta el logro de la satisfacción esperada.

Freud tuvo muy tempranamente la intuición de que la sexualidad albergaba algo inconciliable con la plena satisfacción. En el Manuscrito K dice lo siguiente: Mi opinión es que dentro de la vida sexual tiene que existir una fuente independiente de desprendimiento de placer, presente ella, puede dar vida a las percepciones de asco, prestar fuerza a la moral, etc.”.(Freud, 1896, p. 222).

Lo reitera años más tarde en **Sobre la más generalizada degradación de la vida amorosa** (1912), al afirmar que algo en la naturaleza misma de la pulsión sexual no es favorable a la realización de la plena satisfacción. Pero aquí, la causa de esta insatisfacción pulsional es la barrera que opone el incesto. La consecuencia es que el objeto que satisface la pulsión es un objeto resignado, perdido, que se presenta como una serie infinita de sustitutos.

En el Manuscrito el obstáculo o la inhibición de la satisfacción es intrínseca a la sexualidad misma, mientras que en el texto de 1912 proviene del mundo exterior: es la interdicción del incesto.

Freud oscilará a este respecto. En una breve nota titulada **Conclusiones, Ideas, problemas**, se lee que “el último fundamento de todas la inhibiciones intelectuales y de las inhibiciones del trabajo parece ser el onanismo infantil” (...) “no su inhibición por fuerzas exteriores, sino su naturaleza en si misma insatisfactoria. Siempre falta algo para que la descarga sea completa”. (Freud, 1938, p. 300).

Si la inhibición de la satisfacción pulsional no necesitaría la acción de ninguna fuerza exterior para producirse, ya que siempre ha faltado algo para que la descarga fuera completa, en cambio el desvío de la pulsión necesita una dirección, es decir, que la falta pueda ser delimitada, significada, en un campo marcado por la interdicción del mundo de los adultos.

La interdicción del incesto y del saber sobre el sexo constituiría una inhibición secundaria o reforzada, pero originaria en cuanto al surgimiento de un enigma que hará trabajar al pensamiento. El niño tiene que caer como falo para que aparezca la pregunta sobre el deseo del Otro, el misterio que significa la sexualidad y el lugar de donde vienen los niños.

Para que haya desvío de la pulsión debe irse delimitando un espacio animado por

preguntas. Cuando la inhibición desvía la pulsión hacia el saber, poniendo en juego al pensamiento, se sientan las bases de la investigación Intelectual y de las producciones-artísticas. El niño se vuelve investigador, quiere averiguar el secreto de los adultos, la clave del misterio, y empezará a construir fantasías y teorías. Como ese ansía de saber es tan prohibida como el incesto mismo, él a su vez tendrá secretos, generando un espacio íntimo en el que se elaboran las representaciones relativas al sexo y a los orígenes que posibilitarán una aprehensión sublimada del enigma sexual.

En Tres ensayos (1905) Freud dice que la investigación sexual de la primera Infancia es siempre solitaria; Implica un primer paso hacia la orientación autónoma en el mundo y establece un fuerte extrañamiento del niño respecto de las personas de su contorno, que antes habían gozado de su plena confianza.

Son conocidos los destinos que puede tener lo que Freud denominó pulsión de saber: si la curiosidad originaria no es reprimida -pues de serlo daría lugar a una Inhibición Intelectual-, ni encuentra las forma-clones reactivas que producen la cavilación obsesiva, queda abierto el camino de la sublimación.

En el origen de todas las preguntas está la falta de un objeto adecuado a la pulsión y la falta de respuestas al enigma sexual. Si la satisfacción alcanzada no es nunca la esperada, la percepción de esa diferencia deja una insatisfacción, un objeto como resto. Es un vacío que, en tanto tal, es inasible, innombrable, impensable, que aparece realmente como nada. Ese objeto de la pulsión, que no podemos localizar en ningún lugar, es el soporte de una fuerza Irresistible que puede asaltarnos en cualquier momento. Es pues a un imposible, a algo del registro de lo real, a lo que la pulsión nos confronta. (S. Leclaire, 1976).

Es entre la palabra que nombra y el objeto real innombrable donde reside la mayor tensión, el más profundo antagonismo. Tensión a la que es sensible el poeta: “¿Cómo puede explicarse lo indecible mediante lo decible?”, se pregunta Roberto Juarroz.

El vacío del objeto puede ser puesto en escena por la organización de las fantasías o mediante la sublimación.

El vacío puede ser cubierto por la fantasía, que es la puesta en escena del objeto del deseo, que es una combinación de elementos pulsionales.

La sublimación trata de cernir ese Imposible, eso que se nos escurre constantemente entre los dedos, elaborando un objeto que viene a señalar eso indefinible, inasible. La obra de arte intenta presentar, significar el vacío; contornea y delimita un vacío, que no es lo mismo que el vacío simplemente. El artista logrará su propósito en la medida que consiga enganchar un punto a partir del cual el objeto, resto activo y amenazante, pueda

ser designable.

El arte se aproxima al borde de lo real, no para representarlo, cosa Imposible, sino para presentarlo velado e indicar dónde se encuentra.

Roberto Juarroz lo expresa claramente: “La poesía es hacer frente a lo real, reconocerlo, convertirlo en palabras. Ese proceso es siempre una aproximación y en cierto modo es siempre un fracaso, porque siempre se podría Ir más allá”. Y agrega: “La poesía quiere traer lo Imposible a la dimensión del hombre”. (R. *Juarroz*, 1980).

Desde esta perspectiva, el arte sería el empeño en presentar lo indecible, lo irrepresentable, de señalar algunos rasgos de algo en sí mismo desorganizado, que carece de forma. No es representar, es decir, volver a hacer presente algo que ya ha existido. No es la restauración de una situación ideal en que el objeto no está ni perdido ni destruido; no es la recreación consoladora de un objeto amado que ha sido perdido, sino la presentación de lo irrepresentable, el acontecimiento en el que surge algo inédito que no está en conformidad con ningún modelo preexistente.

La actividad creativa está orientada al principio por el ideal del yo y por los valores culturales de la época, pero nunca se realiza en obediencia de los mismos. El empuje jubiloso de la obra se desentiende de toda referencia ideal y termina rompiendo con los cánones establecidos.

La sublimación supone la Inhibición de la satisfacción directa y el desvío de la libido, consagrando al sujeto al desplazamiento temporal, donde no hay nada que mantener y todo está por producirse. Opera sobre un fondo de falta de objeto, de ausencia, que posibilita el investimento no ya del objeto sino de una búsqueda plena de riesgos, de una tensión, de un hallazgo inesperado.

La sublimación se da en el movimiento, en un movimiento de revelación de la fuerza creadora y no en un proceso terminado que arriba a una solución. La obra, elaborada en el límite de lo informe y en el riesgo del caos, fracasa como totalización y deja siempre un resto que hace que el proceso deba proseguirse Indefinidamente.

LA BELLEZA, LO SINIESTRO Y LO SUBLIME

La belleza es la otra cara de lo siniestro. Para Eugenio Trías lo siniestro constituye la condición y el límite de lo bello. Condición, porque sin la referencia (metonímica) a lo siniestro, lo bello carece de fuerza y vitalidad para poder ser bello. Límite, porque lo siniestro, presente sin mediación o transformación (elaboración y trabajo metafórico,

metonímico), destruye el efecto estético.

La belleza es siempre velo (ordenado) a través del cual debe presentirse el caos. Tras el velo está el vacío, la nada primordial, el abismo que sube e inunda la superficie. (E. Trías, 1981).

En la obra de arte se da pues una unidad del velo y lo velado, de la forma y lo informe, del límite y lo ilimitado. En el sentimiento de lo sublime esas dualidades no se manifiestan de manera evidente.

El artista tiene la capacidad de figurar, de presentar bajo forma velada lo desorganizado e informe, de dar figuración a Imponer un orden a ese caos. Lo bello está relacionado con la forma, con la limitación de lo Informe. Lo sublime, en cambio, requiere la forma pero para desbordarla o deformarla. La forma bella tiende a lo sublime cuando se desfigura y se limita, al punto de parecer caótica e informe. A lo estático y estable de la forma se opone el movimiento de la ilimitación que se produce sobre el borde mismo del límite, de la presentación. (J.L. Nancy, 1988).

La fineza, lo certero de un trazo, por ejemplo, alude también a su precariedad. Del mismo modo que la justeza de las acrobacias de la trapecista hace patente la fragilidad, el riesgo del trazado de esas figuras que son puentes sobre el abismo.

Lo sublime no se expresa en el contorno estable de una figura sino en el movimiento de su figuración, en la forma formándose por ella misma, liberada de las constricciones figurativas. Es por ello que lo sublime emerge en el límite de lo deforme, de lo monstruoso y corre el riesgo de destruir el efecto estético. Pero la deformación sublime no es nunca absolutamente informe y preserva siempre el diseño de una forma que linda con el caos.

LA OBRA DE ARTE Y EL FETICHE

Teniendo en cuenta lo anteriormente expuesto, trataré de precisar una diferencia existente entre el objeto de arte y el fetiche.

Según Freud, el fetiche es el signo de un triunfo sobre la amenaza de castración y una protección contra ella. Podría pensarse que el arte también nos permite triunfar sobre el horror que produce lo caótico e informe, ya que preserva siempre el esbozo de una forma que evita caer en lo monstruoso y la consiguiente pérdida del efecto estético.

El placer ligado al poder de presentación que produce la admiración del objeto creado ¿no se desliza hacia una fetichización?

Sin embargo, hay una diferencia importante. El fetiche tiene contornos fijos, estables y muy específicos; cualquier variante o deformación provoca el horror que trataba de conjurar. Por el contrario, la emoción sublime producida por el arte trasciende justamente las representaciones y las figuraciones, cuya continua ruptura o desbordamiento aproxima a lo informe, a esa “otra realidad” enigmática y temida que el arte se esfuerza por presentar.

El fetiche procede por renegación del caos mediante un proceso de escisión entre el velo, función imaginaria que desmiente la castración materna, y lo velado, que es la relación con la realidad, lo que da lugar a la presencia simultánea y clivada de una formulación negativa y otra afirmativa.

En el arte la forma linda con el caos, juega en el límite que separa y une el velo y lo velado. Presenta lo monstruoso mediante un velo ordenado, que es en cierto sentido negación del caos; pero la dualidad deja de ser evidente, ya que hay caos bajo la apariencia del orden y orden bajo la apariencia del caos.

UNA ANECDOTA QUE PUEDE VENIR AL CASO

En “La palabra del alcohólico”, Jean Clavreul (1959) narra una anécdota que, según cree recordar, sería de Balzac.

Balzac protestó al ver a un invitado beber sin más trámite el vino que acababan de servirle. Este, sorprendido, le preguntó qué hacer si no beberlo. Balzac le explicó: señor, se aspira el aroma. Cosa que hizo el invitado antes de volver a beber. Indignado, Balzac lo detuvo de nuevo, provocando una nueva pregunta de nuestro hombre: ¿Qué hay que hacer ahora? Y bien, señor, respondió Balzac, se habla.

Clavreul no se refiere en su artículo al tema de la sublimación; solamente quiere ejemplificar la diferencia existente entre una persona que ama el vino y un alcohólico.

El invitado es un bebedor apresurado que trata de obtener una satisfacción directa, inmediata. Quita todo valor simbólico al vino y lo transforma en un objeto reducido a una sensación, en tanto que él, como sujeto, queda pegado a la sensación corporal presente. Se procura un goce mantenido fuera del significante, al abrigo de la castración. El alcohólico es una especie de autómatas que oculta su subjetividad detrás de algo que es considerado como real: el alcohol.

Balzac trata de introducir al invitado no tanto en los buenos modales y costumbres sino, sobre todo, en el arte de beber. Al detener al bebedor apresurado hace que la

satisfacción pulsional directa sea Inhibida, diferida. En ese tiempo de suspensión aparece una pregunta: ¿No sabe usted lo que es beber? Porque no es el mero acto de Ingurgitar el vino. El goce no queda abolido sino suspendido el tiempo necesario como para que pueda despuntar un sentido del beber.

A partir de la pregunta el acto de beber y el objeto vino se transforman para el Invitado en signo de un enigma y de un saber desconocido, que es saber de un tercero. Mientras que antes el beber tenía la circularidad de un acto reflejo.

En la anécdota hay, fundamentalmente, una solicitud de la palabra. La inhibición de la meta pulsional es para que hable. Se trata de tomar en cuenta las cualidades diferenciales del vino, de evaluarlas subjetivamente y de comunicar esas estimaciones para que el otro, en respuesta, pueda participar. Es una renuncia a que el sentido esté soportado por el cuerpo y la materia sensible para que pueda apoyarse en un sistema significativo de apreciaciones.

Se bebe por muchos motivos y de diversa manera. Está el que bebe para olvidar, el que lo hace para vencer Inhibiciones, el que bebe para emborracharse, etc. Pero para el que sabe beber el vino será siempre una mercancía de lujo que no responde a ninguna necesidad. Como lo muestra Clavreul, el amante del vino tiene poco que ver con el alcohólico y obtiene en el beber un tipo de placer completamente distinto.

Empíricamente considerado, se podría decir que no hay cambio de objeto ni de meta pulsionales, por lo cual no correspondería hablar de sublimación en este caso. Sin embargo, el vino no es el mismo, ya que en un caso es tomado como sustancia y en el otro es promovido a una función social. En la conversación el vino adquiere una objetividad de un nuevo género, que es la de los objetos culturales que tienen una existencia entre los hombres. El goce tampoco es el mismo: uno es experimentado en la inmediatez del cuerpo, mientras que el otro, más complejo y evolucionado, está apoyado en lo simbólico.

Imaginemos a Balzac como un gourmet que para dar testimonio de su amistad no ofrece cualquier vino sino uno muy especial que él ha elegido y conservado con esmero. Ofrece al invitado su don pero éste lo decepciona porque procede como un vulgar consumidor, no como un gourmet que habría advertido el carácter ceremonial de la ofrenda y dado una respuesta que significaría para el donante el cumplimiento de una obra largamente preparada. El don pide reciprocidad y busca un placer compartido.

El vino queda desbordado por el don que él expresa, de manera que la expresión del don significa al mismo tiempo la disolución del objeto que es donado. Lo que se retiene es el gesto de ofrecer. La ofrenda tiene lugar en el acto de servir el vino, pero ella no

queda circunscripta a la presencia estática del objeto ofrecido. El vino, en tanto en cuanto objeto del don, se desvanece,' es sublimado, por lo que en verdad el don no da nada concreto sino que es puro don. Donación del don mismo que presenta lo que ningún objeto o sustancia puede representar.

BIBLIOGRAFIA

- Andreas-Salomé, L (1931) Lettre ouverte & Freud. Lieu Commun, Paris, 1983.
- Barthes, R. Radioscopie del Chancel. Cassettes Radio France.
- Baudry, F. Objet de l'analyse, objet de la sublimation'. Patio, N° 6. Ed. de l'éclat. Paris. 1986.
- Clavreul, J. (1959) "La parole de l'alcoolique", en Le désir et la loi. Denoël, París.
- David, Ch. "La sublimation ¿concept ou valeuil"Topique, N° 34, Paris, 1985.
- Freud, S. (1896) "Draft K. Tue neuroses of defense". Extracts from the Fliess papers. (1950) S.E. 1.
- (1900) The interpretation of dreams. S.E.4.
- (1905) Three essays on the theory of sexuality. S.E.7.
- (1908) Creative writers and day dreaming. S.E.9.
- (1910) Leonardo da Vinci and a memory of his childhood. S.E.II.
- (1912) On the universal tendency to debasement la the sphere of love. S.E. 11.
- (1914) On narcissism: an Introduction. S.E.14.
- (1915) Instincts and their vissicitudes. S.E. 14.
- (1923) The ego and the id.S.E. 19.
- (1927) Fetichism. S.E. 21
- (1937) Analysis terminable and interminable. S.E. 23
- (1941) Findings, ideas, problema. S.E. 23 Grinberg, L. (1971) "Observaciones psicoanalíticas sobre la creatividad", en Psicoanálisis, aspectos teóricos y clínicos. Paidós, Barcelona-

- Buenos Aires, 1981.
- Hoffman, E.T.A. El hombre de la arena. Ed. Noé, Buenos Aires, 1973.
- Juarroz, R. Poesía y creación. Diálogos con Guillermo Boldo. Carlos Lohlé, Buenos Aires, 1980.
- Laplanche, J. (1980) La sublimación. Problemáticas III. Amorrortu, Buenos Aires, 1987.
- Leclaire, S. La lógica del fantasma”. Revista Uruguaya de Psicoanálisis. Tomo XIV, N° 2, 1976.
- Nancy, J.L. “L’offrande sublime”, en Du sublime. Ed. Belin. Alençon. 1988.
- Rogozinski, J. (1986) “Le don du monde”, en Du sublime. Ed. Belin, Alençon, 1988.
- Silvestre, M. (1978) “Mise en cause de la sublimation”, en Demain la psychanalyse. Navarin, Paris, 1987.
- Sopena, e. “Amadeus: reflexiones acerca de la envidia”. Revista de Psicoanálisis de Madrid, N° 2, Noviembre 1985.
- Trias, E. “Lo bello y lo siniestro” Revista de Occidente. Madrid. Tercera época N° 4. Enero-marzo 1981.
- Valdivielso, E. La personalidad humana, su capacidad creadora. Tecnipublicaciones, Madrid, 1986
- Zambrano, M. “Por qué se escribe”. Revista de Occidente. Madrid, N° 32, junio 1934.