

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL ECUADOR

FACULTAD DE PSICOLOGÍA

ESCUELA DE PSICOLOGÍA CLÍNICA

**DISERTACIÓN PREVIA A LA OBTENCIÓN DEL TÍTULO DE
PSICÓLOGO CLÍNICO**

**“LO BELLO Y LO SUBLIME COMO PROCESO CREADOR EN LAS
ARTES”**

**ESTUDIO REALIZADO DESDE LA TEORÍA PSICOANALÍTICA EN BASE
AL ANÁLISIS DE LAS OBRAS DE LA ARTISTA PLÁSTICA BEGOÑA SALAS
URRUTIA EN LA CIUDAD DE QUITO.**

ESTEBAN SEBASTIAN SANDOVAL CEVALLOS

DIRECTORA: PhD (c). YOLANDA VEGA

QUITO, 2022

Dedicatoria

A todo sujeto que encuentre en su falta una creación sublime.

Agradecimientos

Agradezco a mis padres por darme la inspiración y el impulso para hacer posible esta investigación.

Gracias a quienes me han enseñado que la práctica psicoanalítica es un arte.

Tabla de contenidos

Dedicatoria.....	I
Agradecimientos	II
Tabla de contenidos	III
Resumen.....	V
Introducción	VI
CAPÍTULO 1: LO BELLO Y LO SUBLIME.....	1
1.1. Introducción	1
1.2. Lo bello	2
1.2.1. Sobre la función del bien	5
1.2.2. La belleza	7
1.3. Lo ominoso (<i>das Unheimlich</i>).....	9
1.4. La Cosa (das Ding).....	11
1.4.1. El objeto <i>a</i>	15
1.5. Lo sublime.....	18
1.5.1. La sublimación.....	20
1.5.2. La elevación del objeto a la dignidad de La Cosa	23
CAPÍTULO 2: EL PROCESO CREADOR EN EL ARTISTA	25
2.1. Introducción	25
2.2. Fantaseo y creación artística	26
2.2.1. Re-crear, re-sentir	29
2.3. Los paradigmas del goce en la creación artística	32
2.3.1. Lo éxtimo y la aparición del objeto de arte.....	35
2.3.2. El saber-hacer con la sublimación del artista.....	37

2.4. La composición de las obras de arte.....	40
2.4.1. El artista	42
2.4.2. La obra de arte	43
CAPÍTULO 3: ANÁLISIS DE LA FUNCIÓN DE LO BELLO Y LO SUBLIME COMO PROCESO CREADOR DEL ARTISTA PLÁSTICO	45
3.1. Introducción	45
3.2. Lo bello y lo sublime como proceso creador	45
3.3. Análisis de la función de lo bello y lo sublime en cuatro obras de la artista Begoña Salas Urrutia	47
3.3.1. Sobre la artista Begoña Salas Urrutia	47
3.4. Análisis discursivo	48
3.4.1 Ausencia.....	49
3.4.2 Fuga.....	51
3.4.3 Creación.....	53
3.4.4 Pureza.....	55
3.5. Conclusiones	56
3.6. Recomendaciones.....	58
BIBLIOGRAFÍA	60
ANEXOS	66

Resumen

Esta presente disertación indaga sobre la articulación que existe entre la práctica psicoanalítica y las artes plásticas, en relación a los conceptos de lo bello y lo sublime como elementos fundamentales para el proceso creativo del artista. Dichos conceptos son investigados a partir de los aportes filosóficos y estéticos de Immanuel Kant, Edmund Burke, entre otros, para concluir con una lectura de las enseñanzas de Freud y Lacan, tomando como eje central de la investigación el Seminario 7 La ética del psicoanálisis, en donde se plantea a la sublimación y al concepto de lo bello como funciones que posibilitan la creación artística, y por consiguiente, la reaparición del objeto causa de deseo del sujeto. Para ello se busca vincular dichos aportes teóricos con la práctica artística mediante un acercamiento vivencial con la distinguida artista plástica e ilustradora quiteña, Begoña Salas Urrutia mediante el análisis discursivo de cuatro de sus obras más representativas.

Introducción

La presente disertación es una lectura de ciertos conceptos pertenecientes a la teoría psicoanalítica, como son la función de lo bello y lo sublime, la sublimación y el *das Ding* (la Cosa), desde la lectura del Seminario 7 La ética del psicoanálisis de Jacques Lacan como eje central de este trabajo, atravesando por las enseñanzas de Sigmund Freud y otros psicoanalistas para contrastar y nutrir la información que se obtiene de la investigación. De esta forma, los aportes teóricos que brinda la presente investigación permiten sintetizar dichos conceptos abordándolo desde la influencia que tiene el campo de lo estético y el arte con el psicoanálisis.

Esta presente investigación se ha visto motivada por el estudio y comprensión de las artes y de lo estético, de modo que permite a los profesionales de la salud mental en el campo de la práctica clínica a encontrar en la expresión artística una vía de acceso al deseo del sujeto mediante la función de la sublimación, ya que mediante su investigación a detalle, sería factible enfrentar problemáticas relacionadas con trastornos depresivos y de ansiedad, que limitan y condicionan las potencialidades de una sociedad para su desarrollo; de esta manera, la propuesta que se podría realizar sobre esta investigación podría permitir la apertura de una materia que vincule los aportes psicoanalíticos con la práctica artística como funciones que posibilitan la aparición del objeto causa de deseo en el sujeto, ya que su valor teórico y práctico permitiría reforzar conocimientos y fomentar el interés por la práctica psicoanalítica, en relación a las artes.

Se pretende realizar una disertación que parte a raíz de las enseñanzas de Freud y Lacan. El objeto a estudiar es la función de la sublimación que se presenta en una obra artística, en función de lo bello y lo sublime como conceptos psicoanalíticos. De esta forma, la pregunta de investigación que se plantea es ¿cómo operan los conceptos de Lo bello y Lo sublime como proceso creador en un artista plástico al realizar la composición de su obra? Por consiguiente, se plantea que dichos conceptos que se ven reflejados en la obra artística, permiten conocer la manera en que el artista se permite sublimar a partir de enfrentarse al vacío producido por la Cosa (*das Ding*) lacaniana para dar paso a aquel proceso creador que dará paso a la elaboración de su obra. A partir de este recorrido teórico, se complementará la información mediante una comunicación personal con la artista plástica quiteña, Begoña Salas Urrutia con la finalidad de sustentar la información

teórica establecida. De igual forma, se realizará el análisis de cuatro de sus obras, (véase las figuras correspondientes) tomando como marco referencial los conceptos ejes de la presente investigación.

Una vez puestos en consideración los aspectos que se plantean en la presente investigación, cabe mencionar que su objetivo principal radica en analizar la manera en la que opera la función de lo bello y lo sublime desde la perspectiva psicoanalítica como proceso creador en un artista plástico quiteño al realizar la composición de su obra.

De esta manera, la investigación no supone una entrevista experimental en donde el artista es el sujeto de estudio, como se mencionó con anterioridad, el objeto de estudio pasaría a ser la función de la sublimación; y el artista, como experto en el tema, pasaría a ser un informante clave en la que se sustente la información bibliográfica a los conceptos establecidos, permitiendo que se realice un análisis concreto.

Para esto, es menester mencionar que no se pretende redactar una investigación sobre arte-terapia, sino, plantear una manera de contextualizar la problemática que bordea a la sublimación y su carácter estético, de modo que, para intentar vincular lo teórico con lo práctico. Para ello, se utilizará la técnica del análisis de discurso como una herramienta de análisis con un importante potencial heurístico. Dado que el campo del psicoanálisis es la palabra, el analista se enfrenta ante signos de diversa naturaleza, sean o no lingüísticos, que requieren ser *leídos* para ser interpretados correctamente (Santander, 2011). Sin embargo, para esta investigación, no se pretende realizar un psico-análisis de las obras de la artista, sino un análisis del contenido de su discurso, en relación a la teoría investigada.

Esta disertación está estructurada en tres capítulos. En el primero se aborda los conceptos fundamentales respecto a la función estética y filosófica de lo bello y lo sublime a raíz de las concepciones teóricas de Immanuel Kant y Edmund Burke para proseguir con una lectura de algunos escritos de Freud y Lacan sobre los elementos que posibilitan la re-aparición simbólica de aquel objeto perdido, que resulta de naturaleza aterradora, y que sin embargo, deviene en formaciones estéticas y socialmente valoradas mediante la sublimación de los impulsos que dan paso a la creación artística.

En el segundo capítulo se indaga respecto al paradigma que existe alrededor del origen la creación artística. En contraste, y para enriquecer la presente investigación, se toma en consideración los aportes de otros psicoanalistas no lacanianos; a saber, de Klein y

Winnicott para intentar dar una posible explicación al origen de la creatividad desde los primeros estadios infantiles. Así mismo, se continúa con la lectura de los aportes lacanianos sobre los paradigmas que se localizan alrededor del goce, en función de la creación de la obra de arte, y de la sublimación en tanto se ve ligado al deseo del artista en relación a la aparición del objeto de deseo.

Por último, en el tercer capítulo se plantea recapitular los aportes teóricos abordados a lo largo de la investigación, con la finalidad de intentar articular la teoría mediante un acercamiento vivencial con la artista plástica quiteña, Begoña Salas Urrutia para permitir una mayor comprensión de la operación simbólico-imaginaria de la función de la sublimación en el artista, y cómo la creación de la obra de arte podría ser una vía para permitir la reaparición del objeto del deseo del sujeto.

CAPÍTULO 1: LO BELLO Y LO SUBLIME

La noche es sublime, el día es bello. Los espíritus que poseen el sentimiento de lo sublime son inclinados insensiblemente hacia los sentimientos elevados de la amistad, del desprecio del mundo, de la eternidad, por la calma y el silencio de una *soirée* de verano, cuando la luz brillante de las estrellas disipa las sombras de la noche, y cuando la luna solitaria aparece en el horizonte. [...] Lo sublime conmueve, lo bello encanta. La figura del hombre absorbida por el sentimiento de lo sublime, es seria y alguna vez fija y elevada. Al contrario, el vivo sentimiento de lo bello se manifiesta por cierto esplendor brillante en los ojos, por la sonrisa, y muchas veces por una alegría estrepitosa. Alguna vez el sentimiento de lo sublime se halla acompañado de horror o de tristeza; en algunos casos de una tranquila admiración, y en otros se halla ligado al de una belleza extendida sobre un vasto plano. (Kant, 1764/2003, p. 291)

1.1. Introducción

En el presente capítulo se abordarán los conceptos fundamentales respecto a la función de lo bello y lo sublime, dentro del saber psicoanalítico; en donde se situará a la función de lo bello del lado de lo estético y la forma de los objetos, y lo sublime en relación al *das Ding* lacaniano, como aquello que es un fuera-de-significante que da paso a la función de la sublimación. Para dar inicio, se partirá desde las concepciones filosóficas y estéticas de Immanuel Kant y Edmund Burke en relación al carácter estético y función de lo bello y la belleza en relación a la manera en que los sentidos influyen en la percepción de las representaciones; así como la reacción que genera en el estado anímico del sujeto que sublima, es decir, del artista.

Una vez establecida dicha concepción filosófica como pilar fundamental para dar cabida al saber psicoanalítico, se realizará una revisión teórica por algunos escritos de Freud en relación a la creación artística y sobre la función de lo bello y lo sublime, desde donde se aborda la teorización sobre lo ominoso (*das Unheimlich*) para establecer la condición y límite de lo bello. En este sentido, se da apertura a la teoría lacaniana, con

base en la lectura del Seminario 7 La ética del psicoanálisis, Lacan (1959 – 1960/2020) como eje central de la presente investigación.

Mediante la lectura de dicho seminario, se permitirá conocer sobre la función que ocupa lo bello en el saber psicoanalítico, una aproximación al lugar de la Cosa (*das Ding*) lacaniana como aquel fuera-de-significado que moviliza al sujeto a la búsqueda de aquel objeto perdido y que bordea el vacío central de *das Ding*. De este modo, la función de la sublimación se instaura como aquello que eleva un objeto a la dignidad de la Cosa, en tanto objeto perdido que pretende re-aparecer a través de la creación artística.

En síntesis, este capítulo pretende realizar un acercamiento teórico desde la filosofía, atravesando por las enseñanzas freudianas y lacanianas sobre los elementos que posibilitan la re-aparición simbólica de aquel objeto perdido, que resulta de naturaleza aterradora, y que sin embargo, deviene en formaciones estéticas y socialmente valoradas mediante la sublimación de los impulsos que dan paso a la creación artística.

1.2. Lo bello

Lo bello no es una sustancia en sí sino tan sólo un dibujo de sombras, un juego de claroscuros producido por yuxtaposición de diferentes sustancias. Así como una piedra fosforescente, colocada en la oscuridad, emite una irradiación y expuesta a plena luz pierde toda su fascinación de joya preciosa, de igual manera la belleza pierde su existencia si se le suprimen los efectos de la sombra. (Tanizaki, 1933/2002, p. 62)

En primera instancia, previo a dar paso a los postulados freudianos sobre lo bello, es necesario partir desde los pilares filosóficos que permitieron estructurar esta concepción teórica, que está dentro del saber psicoanalítico. Se comenzará explicando lo bello desde Kant, (1764/2003), quien considera que esto es de naturaleza delicada, que permite ser disfrutado sin saciedad ni agotamiento porque supone en el alma cierta sensibilidad que la hace idónea para la virtud, o porque manifiesta aptitudes y ventajas intelectuales. De este modo, ¿Cómo poder discernir entre lo que está dentro del campo de lo bello y lo que no? En el mismo texto se menciona que para determinar si algo es o no es bello, no es necesario hacer referencia a la representación de un objeto por medio del entendimiento,

por el contrario, se refiere al sujeto y al sentimiento de placer o de pena mediante la capacidad de imaginación (Kant, 1764/2003).

Siguiendo esta concepción, se comprende que lo bello es de naturaleza cautivadora y agradable. En el texto de Kant (1790/2019), la Crítica del juicio, se menciona que lo bello corresponde a la forma del objeto, la cual consiste en la limitación; lo sublime, por el contrario, debe buscarse en un objeto sin forma, en tanto que se represente en este objeto mismo aquello ilimitado, concibiendo además en ésta la totalidad. De modo que se aprecia lo bello como la manifestación de un concepto indeterminado del entendimiento (Kant, 1790/2019).

De este modo, Kant (1790/2019) menciona que lo bello contiene el sentimiento de una excitación directa de las fuerzas vitales, y por esta razón no es incompatible con los encantos que atraen la sensibilidad, y con los juegos de la imaginación; mientras que lo sublime es una satisfacción que no se produce más que de manera indirecta. No incita más que por el sentimiento de una interrupción momentánea de las fuerzas vitales y de la efusión que la sigue, de modo que viene a ser más intensa; esto no es, por tanto, sólo la emoción de un juego, sino algo de mayor importancia, producido por la labor de la imaginación. Es a partir de esta diferenciación que Freud (1919/1976), introduce el término de lo siniestro (*das Unheimlich*), como un elemento que constituye la condición y el límite de lo bello.

Por dicha razón, se considera relevante el hecho de que la felicidad del humano, ante todo, depende de la búsqueda por el goce de la belleza, ya sea mediante la belleza en las formas y los gestos humanos, o en las creaciones artísticas y científicas; sin embargo, esta orientación de la vida no nos resguarda del sufrimiento, de alguna manera nos consuela ya que el goce de la belleza tiene un particular carácter emocional, sutilmente embriagador (Freud, 1930/1976).

Entonces, la función de lo bello desde el campo de lo estético se presenta como una vía que lleva al ser humano hacia el sentimiento de dicha y prosperidad, en tanto exista goce en la belleza; de este modo, Saldivia (2018) agrega que una ciencia de lo bello no solo no acaba de dar cuenta de este suceso que causa felicidad, sino que también da cuenta del sentimiento que se opone, en tanto no produce placer, sino que produce un sentimiento contrario: lo *Unheimlich*, el sentimiento de lo siniestro que se abordará con mayor profundidad en la respectiva sección de esta investigación.

Una vez realizada una aproximación teórica respecto a lo bello en el campo filosófico y su función, tanto cultural, explicado en *El malestar en la cultura*, (Freud, 1930/1976), así como su aproximación a lo *Unheimlich*, (Freud, 1919/1976) que, como se mencionó, será abordado con mayor precisión, es necesario entrelazar dichos conceptos con la lectura del Seminario 7 *La ética del psicoanálisis* de Lacan (1959 – 1960/2020), que lo aborda tomando en consideración tanto la función del bien, como la función de lo bello.

Tanto en Freud como en Lacan, al introducirse en la cuestión artística, surge aquello que podría denominarse tesis estéticas lacanianas; a pesar de que Lacan no presentó interés en constituir una estética propia. Todo esto pone en consideración los conceptos de lo bello y lo sublime planteados en la estética moderna, en relación a aquello desagradable, ominoso, lo *Unheimlich*, la Cosa para lo cual Freud reclamaba un saber (Saldivia, 2018).

Lacan (1959 – 1960/2020), en el Seminario 7 *La ética del psicoanálisis*, menciona que Freud, luego de haber tratado con pacientes neuróticos y psicóticos, es decir, con aquellas potencias de la vida que desembocan en la muerte, encontró que el problema del mal en el mundo es el problema central de *das Ding*. Si del lado de la obra está siempre lo bello, surge la pregunta de por qué existe el mal. Señala que existieron diversas respuestas a este problema desde las diferentes herejías en torno a tres causas: el mal está en la obra en sí -posición de renuncia del taoísmo-, en la materia -los cátaros- o en la Cosa -como núcleo del mito de la Creación en tanto define lo humano-; y agrega: lo humano solo puede ser definido de la manera como ha definido la Cosa: como “aquello que de lo real [...] aquello que, de lo real primordial, diremos nosotros, padece del significante” (Lacan, 1959 - 1960/2020, p. 148).

Si se continúa investigando sobre el campo de saber psicoanalítico respecto a la función de lo bello, Lacan (1959 – 1960/2020) plantea que lo bello es aquello que permite “localizar con precisión un elemento del campo del más allá del principio del bien” (p. 295). Está más allá de la barrera del bien, el cual se ve ligado a la Ley; por consiguiente, a nivel de una experiencia común, lo bello guarda cierta relación con el deseo.

Esta relación es singular, es ambigua. Por un lado, parece que el horizonte del deseo podría ser eliminado del registro de lo bello. Y, no obstante, por otro lado, no es menos manifiesto [...], que lo bello tiene como efecto el suspender, el

disminuir, el desarmar, diría, el deseo. La manifestación de lo bello intimida, prohíbe el deseo. (Lacan, (1959 – 1960/2020), p. 296)

La función que tendría lo bello, de manera singular en relación al deseo, no se contradice en tanto a la función del bien, sino que permite organizar el deseo en la medida en que se encuentra relacionado como una estructura de señuelo que engancha al deseo.

En este sentido, Lacan al teorizar sobre lo bello como barrera frente al vórtice de *das Ding*, parece retomar a Freud, (1908/1992) en El creador literario y el fantaseo, donde reconoce al “verdadero arte poético”, la capacidad de hacer soportable lo repugnante y desagradable. Pero lo bello como defensa frente a lo real no es la misma cosa de la remoción *tout court* de lo real (Recalcati, *et al.*, 2006). La dialéctica entre lo bello y lo real abordada por Lacan, recalca la idea freudiana de fondo según la cual no se trata de la liberación inmediata del inconsciente lo que hace posible la creación artística, sino más bien de su veladura simbólica (Freud, 1908/1992). Sin embargo lo bello, para conservar su fuerza estética, debe estar relacionada con lo real (Recalcati, *et al.*, 2006).

Es por esta razón que se puede considerar que Lacan (1959 – 1960/2020) establece lo bello como forma, como eficacia simbólico-imaginaria de la forma que resulta de tomar distancia de la Cosa. Es un modo de experimentar una distancia con lo Real y a la vez, es el índice del más allá absoluto que lo Real constituye respecto al campo de los semblantes sociales. Saldivia (2018) menciona que esta es la correlación que existe entre arte y psicoanálisis: que son prácticas simbólicas que se dirigen a tratar lo Real. Se puede llegar a considerar que el arte ocasiona un pasaje del goce al deseo en el sentido de que la sublimación lograda vacía la Cosa, este exceso de goce que la hace incandescente, que barra la Cosa, lo convierte en una posible creación instaurada sobre la falta de representación. Que la Cosa esté destinada a ser una no-Cosa es la condición de la sublimación.

1.2.1. Sobre la función del bien

Como se mencionó anteriormente, lo bello se encuentra más allá de la barrera del bien, y se posiciona sobre el deseo del sujeto, en tanto que lo organiza; con lo cual separa al sujeto del campo propio del deseo. El bien opera como una primera red de detención. Lo

bello será una segunda red y se le acercará más. Forma una barrera, pero también es el indicador que señala en qué dirección se encuentra el campo de la destrucción (Lacan, 1959 – 1960/2020). En este sentido, en lo que respecta a la experiencia moral, lo bello está más cerca del mal que del bien. Y de este modo, el dolor se constituye en partenaire del bien moral, el correlato de lo bello -lo sublime- será el mal (Saldivia, 2018).

De esta manera, Lacan (1959 – 1960/2020) posiciona al bien en la barrera del deseo; ya que el bien, o un Soberano Bien significaría una problemática en relación a este, puesto que:

No existe Soberano Bien ---que el Soberano Bien, que es *das Ding*, que es la madre, que es el objeto del incesto, es un bien interdicto y que no existe otro bien. Tal es el fundamento, invertido en Freud, de la ley moral. (pp. 89-90)

Por esta razón se puede considerar que el bien es aquello que más se acerca de la acción psicoanalítica, ya que busca curar al sujeto por medio del hacer bien, lo que puede ser considerado algo sublime, o incluso una acción sublimada. Respecto a esto, Lacan (1959 – 1960/2020) cuestiona la función del bien: “¿De qué desean ustedes curar al sujeto? [...] ¿Hasta dónde llegar en esa dirección?” (p. 272). El bien, tiene como naturaleza el altruismo; sin embargo, no refiere al amor al prójimo.

Para ilustrar con mayor detalle la función del bien, Lacan (1959 – 1960/2020) pone en consideración la estructura de un paño, que por su propia naturaleza, circula, permite su filtración. El paño metafórico está diseñado para que la mayor cantidad de sujetos pasen por él su cabeza y sus extremidades. Por tal razón, “el bien no está a nivel del uso del paño. El bien está a nivel del hecho de que un sujeto pueda disponer de él” (p. 284).

Entonces surge la cuestión de los bienes en relación al deseo y su relación que existe entre el principio de placer y de realidad, ya que el bien posiciona una muralla poderosa en la vía del deseo; de hecho, es incluso la primera barrera con la que el sujeto se enfrenta a cada instante.

Con respecto de la obra del creador de lo bello, el artista se juega entre el bien y su relación con su deseo, el cual se ve sublimado, se consigue solo cuando su obra entra en el campo de los bienes, a saber, cuando es socialmente aceptado.

1.2.2. La belleza

Al realizar la lectura de *El malestar en la Cultura* de Freud (1930/1976), podemos discernir ciertas aproximaciones que permiten una mejor comprensión sobre el concepto de belleza; de modo que se reduce la temática estética al campo de la belleza, mencionando que aquellas satisfacciones sustitutivas que ofrece el arte, son ilusiones respecto de la realidad, mas no por ello menos efectivas psíquicamente, merced al papel que la fantasía se ha conquistado en la vida anímica. Lo que, debido a su naturaleza ilusoria, que está dentro del orden de la fantasía, otorga un carácter embriagador para el observador; de esta manera, Freud (1930/1976) afirma:

Aquí puede situarse el interesante caso en que la felicidad en la vida se busca sobre todo en el goce de la belleza, dondequiera que ella se muestre a nuestros sentidos y a nuestro juicio: la belleza de formas y gestos humanos, de objetos naturales y paisajes, de creaciones artísticas y aun científicas. Esta actitud estética hacia la meta vital ofrece escasa protección contra la posibilidad de sufrir, pero puede resarcir de muchas cosas. El goce de la belleza se acompaña de una sensación particular, de suave efecto embriagador. Por ninguna parte se advierte la utilidad de la belleza; tampoco se alcanza a comprender su necesidad cultural, a pesar de lo cual la cultura no podría prescindir de ella. (p. 82)

De este modo, continuando con la concepción freudiana, se menciona que esta narcosis es una tentación propia hacia la cual se inclina la cultura, siendo ésta interpretada como todo aquello con lo que tratamos de protegernos del sufrimiento:

Gran parte de la culpa por nuestra miseria la tiene lo que se llama nuestra cultura; seríamos mucho más felices si la resignáramos y volviéramos a encontrarnos en condiciones primitivas. [...] comoquiera que se defina el concepto de cultura, es indudable que todo aquello con lo cual intentamos protegernos de la amenaza que acecha desde las fuentes del sufrimiento pertenece, justamente, a esa misma cultura. (Freud, 1930/1976, pp. 85-86)

Para profundizar en el saber psicoanalítico respecto a la belleza, es necesario extraer ciertos conceptos establecidos por Freud (1913/1991), en su análisis del Moisés de Miguel Ángel, en donde se proporciona una primera elaboración respecto al lugar de la

belleza en la estética de las artes, en relación a la subjetividad del intérprete, que dará paso a la función de la sublimación para la posteridad de esta investigación.

Como se mencionó, en el ensayo sobre El Moisés, Freud (1913/1991) realiza un análisis minucioso, sin desviar la atención en su composición técnica ni formal, sino en el contenido estético de la obra escultórica homónima de Miguel Ángel; de esta manera, menciona que:

He notado a menudo que el contenido de una obra de arte me atrae con mayor intensidad que sus propiedades formales y técnicas, a pesar de que el artista valore sobre todo estas últimas. En cuanto a muchos recursos y efectos del arte, carezco de un conocimiento adecuado. (p. 217)

Partiendo desde esta postura, queda de lado el interrogante de si este Moisés de mármol que Freud va interpretando corresponde a la intención de Miguel Ángel. Esa intención que ha guiado la mano del artista al esculpir esta obra es una tarea que pertenece a los historiadores del arte. Mientras que la interpretación freudiana refleja la intención que aporta Freud al interpretar a su Moisés, en ese deseo narcisista que lo lleva a hallar en Moisés a una figura de autoridad. Lo que lleva a formular la pregunta, ¿Quién ha sublimado la propia rabia, Freud o Moisés? (de Robertis, 2011). Esta pregunta lleva al campo de las investigaciones psicoanalíticas, desde el momento en que provoca reflexionar sobre la relación entre la subjetividad del intérprete y la labor de interpretación.

Para concluir con la interpretación freudiana sobre el Moisés de Miguel Ángel, sin detenernos en los detalles del análisis de la figura, y continuando con la interpretación realizada por de Robertis (2011), se puede discernir que Miguel Ángel buscó representar a Moisés en un momento preciso. Cuando éste recupera la compostura, sin ceder a sus emociones y demostrando un estado de rectitud y orden y, a su vez, refrena sus pasiones para cuidar de las Tablas de la Ley. Se puede concluir que, por medio de este desvío pulsional, Moisés se permite sublimar.

Es a partir de esta concepción teórica que Lacan, (1959 – 1960/2020) en el Seminario 7 La ética del psicoanálisis, se permite elaborar su tesis con respecto a la belleza, en donde menciona que ésta es un velo apolíneo que permite presentir el caos dionisiaco que pulsa en ella. Por otro lado, se considera a lo bello en el campo de la forma, como eficacia simbólico-imaginaria de la forma (Recalcati, *et al.*, 2006). Aquel sentido apolíneo de la

forma, permite preservar la barrera de la belleza, ya que el horror de la vida no aniquila la vida, porque lo bello es aquello que la protege; mientras que la belleza parece reflejar efectivamente este rasgo nietzscheano: “lo bello es una barrera en relación a la Cosa; la obra es, freudianamente, un velo de lo inconsciente” (Recalcati, *et al.*, 2006, p. 20).

1.3. Lo ominoso (*das Unheimlich*)

Por qué es necesario abordar el tema de lo ominoso, o siniestro si el carácter estético del arte, para el observador ordinario, no suscita ninguna de estas sensaciones hasta que se empieza a comprender a profundidad el sentido de la producción artística. Es de gran importancia abordar éste tema, ya que será una primera aproximación para comprender la función del vacío de La Cosa (*das Ding*). Para ello, se realizará una lectura del texto de Freud (1919/1976), Lo ominoso. Aquí menciona que rara vez el psicoanalista se inquieta por cuestiones estéticas, sin embargo, si lo hace, por lo general se trata de un sector que es descuidado por la literatura estética propiamente dicha (Saldivia, 2018). Señala además que lo *Unheimlich*, lo ominoso, forma uno de estos dominios. Es indudable que este concepto esté próximo a lo de espantable, angustiante, espeluznante.

Sobre esto hallamos poco y nada en las prolijas exposiciones de la estética, que en general prefieren ocuparse de las variedades del sentimiento ante lo bello, grandioso, atractivo (vale decir, positivo), de sus condiciones y los asuntos que lo provocan, y no de lo contrastante, repulsivo, penoso. (Freud, 1919/1976, p. 219)

Lo repulsivo al que hace referencia Freud es aquel que surge dentro de lo que resulta familiar, un desplazamiento que hace que aquello que se experimenta con cercanía adquiera un aspecto de malestar tenebroso (Sánchez, 2020). Freud repara en una referencia de Friedrich Schelling que le lleva a precisar la naturaleza de la vivencia que intenta discernir, mencionando que el concepto de lo *Unheimlich* algo enteramente nuevo e imprevisto. Nos dice que *Unheimlich* es todo lo que estando destinado a permanecer en secreto, en lo oculto, ha salido a la luz. Con respecto a esto, Freud, (1919/1976) afirma:

La palabra alemana *Unheimlich* es antónimo de *Heimlich*, es decir de lo íntimo, doméstico, familiar; y es posible inferir que es algo de carácter terrorífico justamente porque es desconocido. Desde luego, no todo lo nuevo y no familiar

es terrorífico; el nexa no es susceptible de inversión. Sólo puede decirse que lo novedoso se vuelve fácilmente terrorífico y ominoso; algo de lo novedoso es ominoso, pero no todo. A lo nuevo y no familiar tiene que agregarse algo que lo vuelva ominoso. (p. 220)

De este modo, El problema que Freud plantea sería bajo qué condiciones las cosas familiares pueden tornarse siniestras. Mediante esta inferencia, Trias (2011) menciona que Freud se propone superar aquella ecuación *siniestro = insólito*, profundizado en la significación de aquello que, siendo insólito, resulta siniestro. Por esta razón, se acerca a la significación del término *Unheimlich*, opuesto de *Heimlich* hasta encontrar una significación paradójica que obligará a concebir, en un mismo giro, la relación dialéctica de dicha oposición.

Oculto e interior, luz y exterioridad, dimensiones disjuntas que se vuelven parte de un continuo en la experiencia de lo ominoso (Sánchez, 2020). El pliegue de una palabra respecto de su significación permite señalar en la impresión sensible que se le impone al sujeto ante aquella variedad del terror considerada como ominosa, es decir, una vivencia en que lo *Unheimlich* se muestra como una variedad de lo *Heimlich*. Un primer sentido designa por *Heimlich* algo que es familiar, íntimo, amable; un segundo sentido, lo designa como algo más que lo íntimo: lo secreto, lo oculto, lo impenetrable (Errázuriz, 2002). Esto se hace presente como una inquietante extrañeza que mueve al pavor, un pavor tanto más inquietante en la medida en que deriva de aquello que resulta propio y conocido (Sánchez, 2020).

Entonces, se entiende como ominoso a aquello que, en algún punto ha resultado familiar pero que regresa de manera extraña, ajena a nuestro entendimiento; aquello que reprimido, retorna; aquello que en algún punto fue deseado y que sorprende al tornarse realidad. Desagradable, angustiante, aquello no familiar (Saldivia, 2018). De este modo, se puede decir que es lo no bello en tanto displacentero. Como se puede evidenciar, deseo y placer son términos elementales en la estructuración del concepto de belleza. Lo ominoso constituye condición y límite de lo bello (Trias, 2011).

En adición, Recalcati *et al.* (2006). Considera lo ominoso como efecto del encuentro del sujeto con lo real de la Cosa. Esto establece la condición y límite del campo de lo estético. Por tal razón, agrega que “sin relación con lo real de la Cosa la obra pierde su

fuerza, mientras una excesiva proximidad a la Cosa terminaría por destruir cualquier sentimiento estético” (p. 15).

De esta manera se puede concluir que la obra de arte permite develar ciertos contenidos que resultan siniestros, que generan angustia y que son de carácter desagradables, pero que de una manera resulta sublime. Con respecto a este planteamiento, Trias (2011) agrega lo siguiente:

La obra artística traza un hiato entre la represión pura de lo siniestro y su presentación sensible y real. En ello cifra su necesaria ambivalencia: sugiere sin mostrar, revela sin dejar de esconder o escamotear algo, muestra como real algo que revelará ficción [...] En ningún caso patentiza, crudamente, lo siniestro; pero carecería de fuerza la obra artística de no hallarse lo siniestro presentado; sin esa presencia —velada, sugerida, metaforizada, en la que se da el efecto y se sustrae a la visión la causa— el arte carecería de vitalidad. (Trias, 2011, p. 40)

1.4. La Cosa (das Ding)

A lo largo de esta investigación, de manera directa o indirecta, se ha hecho alusión a *das Ding*, ya sea desde el sentimiento de melancolía y terror que surge desde la filosofía, pasando por la postura freudiana y lacaniana. Y es que es un hecho que *das Ding* está siempre presente. Oculta ante la vista y aun así, instaurada en el sujeto desde antes de su concepción.

Para aproximarse a lo que significa *das Ding*, la Cosa, es necesario partir, en primera instancia, desde Freud, (1895/1992) en su Proyecto de psicología, donde hace alusión a este término. Mientras *die Sache* es un objeto, un producto de la actividad humana en tanto gobernada por el lenguaje, es decir, es una producción humana que se ve en dominio del registro de lo simbólico. *Das Ding* se sitúa en otra parte.

Hay en *das Ding* otra cosa. El verdadero secreto (Saldivia, 2018). Asimismo, en El proyecto de psicología, Freud, (1895/1992) Explica que *das Ding* designa la parte del aparato neuropsíquico común tanto a la configuración neuronal investida por el recuerdo del objeto como a la configuración investida por una percepción actual de ese objeto. En una serie de equivalencias donde hace intervenir explícitamente el papel de la lengua,

Freud identifica esta parte inmutable, la cosa, con el núcleo del yo, con lo que es inaccesible por la vía de la rememoración y, por último, con el prójimo, el objeto en tanto que es al mismo tiempo semejante al yo y radicalmente extraño a este, y la única potencia auxiliadora: la madre (Chemama, 1995).

Ahora, abordando el término *das Ding* desde Lacan (1959 – 1960/2020), él parte desde la distinción entre los dos términos que dicen *la cosa*, es decir, desde el alemán, *das Ding* y *die Sache*. Esto debido a que, en Freud, existen ciertas insuficiencias en lo que concierne al verdadero sentido de la oposición entre principio de realidad y principio del placer. De esta manera, si se dirige al origen etimológico de la palabra *la cosa*, en latín, significa *causa*; mientras que su referencia etimológica desde lo jurídico “indica lo que se presenta para nosotros como la envoltura y la designación de lo concreto. [...] *Das Ding* puede apuntar, no tanto a la operación judicial misma, sino a la agrupación que la condiciona, el *Volksversammlung*” (Lacan, 1959 – 1960/2020, p. 60). Siguiendo el mismo origen etimológico, la palabra *Sache* hace referencia a una operación jurídica. Es la cosa cuestionada jurídicamente. “El paso al orden simbólico, de un conflicto entre los hombres” (p. 60).

Para tener un concepto más concreto, Miller (2004) se plantea la pregunta: ¿Qué es la Csa en definitiva? Lo aclara de la siguiente manera:

Como término, es el Otro del Otro. Es aquello que en relación con el aparato significante del Otro, henchido de lo que ha sido traducido como lo imaginario, es el Otro. No tiene la estructura significante del Otro, es el Otro del Otro exactamente en tanto falta en el Otro. (p. 153)

Por otra parte, Lacan (1959 – 1960/2020) refiere que el *Ding* es aquel elemento separado en el origen por el sujeto, como siendo por naturaleza extraño, ajeno, *Fremde*. Por esta razón, se considera que el objeto se encuentra en dos lugares, se divide en el enfoque del juicio. Todo lo que es cualidad del objeto se plantea como atributo y establece las representaciones primitivas alrededor de las cuales se ubicará el destino de aquello que está establecido según las leyes del placer y displacer, en lo que se puede llamar las informaciones primitivas del sujeto.

El *Ding* como *Fremde*, extranjero y en ocasiones hostil, es aquello en torno a lo cual se organiza todo el sujeto en relación al mundo de sus deseos. De esa manera, da cuenta de que algo se instaura en el sujeto. Lacan (1959 – 1960/2020) explica su función:

Este objeto estará allí cuando todas las condiciones estén cumplidas, a fin de cuentas ---obviamente, es claro que lo que se trata de encontrar no puede volver a ser encontrado. El objeto está perdido como tal por naturaleza. Nunca será vuelto a encontrar. Esperando algo mejor o peor, alguna cosa está allí, pero esperándolo. (p. 70)

De esta manera, se considera que *das Ding* está presente en el núcleo mismo de la experiencia humana; a saber, “de lo que subsiste en medio de la selva de los deseos y compromisos que los susodichos deseos hacen con cierta realidad, ciertamente no tan confusa como uno puede imaginarla.” (Lacan, 1959 – 1960/2020, p. 132). De modo que, en contraposición a la postura freudiana que posiciona a la Cosa en el campo de las percepciones, Lacan desplaza este acento de lo simbólico a lo real, mencionando que su tesis es que la moral se articula en la perspectiva de lo real, en tanto esto puede ser la garantía de la Cosa (Chemama, 1995).

Sin embargo, como menciona Recalcati, *et al.* (2006), el rostro más abrupto de la Cosa “no es aquello irrepresentable, [...] no es aquello que se fuga de la representación, es más bien un vacío que deviene vórtice, "zona de incandescencia", abismo que aspira, exceso de goce, horror, caos terrorífico” (p. 13); ya que, se debe considerar que la representación (*Vorstellung*) hace referencia a una inscripción o registro que posibilita la comprensión de la realidad. “Es a través de la *Vorstellung*, que esa realidad se vuelve tangible, aunque como realidad se va entre las manos, ante la mirada, en la tentativa de ser captada como una realidad verdadera” (Galindo & Casas, 2009, p. 66).

De esta manera, la *Vorstellung* es un concepto que permite la comprensión del sujeto que intenta procesar la realidad a través de palabras e imágenes que representan y se ubican en ese lugar de otra-cosa que se desvanece en la formación de representaciones. Por tal razón, *das Ding* se relaciona a la idea de representación en tanto objeto perdido, en la medida que resulta imposible aprehender esa otra-cosa, a no ser por sus representantes, lo que deja como resultado una falta, algo que siempre escapa a la representación.

Das Ding --en el punto inicial, lógica y a la vez cronológicamente, de la organización del mundo en el psiquismo- se presenta y se aísla como el término extranjero en torno al cual gira todo el movimiento de la *Vorstellung* [...] Alrededor de ese *das Ding* pivotea todo ese progreso adaptativo, tan particular en

el hombre en la medida en que el proceso simbólico se muestra inextricablemente tramado en él. (Lacan, 1959 – 1960/2020, p. 76)

A partir de esto, lo simbólico, constituido en defensa contra lo real, coincide con el principio del placer mientras el más allá define lo real como excéntrico. Lacan busca su aproximación con Freud hacia lo real del goce pulsional, es decir, lo más cercano al campo de *das Ding* (Saldivia, 2018). Desde el punto de vista del significante, La Cosa es aquello que de lo real padece de esa relación fundamental, inicial, que compromete al hombre en las vías del significante, debido a que está sometido al principio del placer que no es otra cosa más que la dominancia del significante (Lacan, 1959 - 1960/2020).

Das Ding es originalmente lo que se considera como el fuera-de-significado. En función de ese fuera-de-significado y de una relación patética con él, el sujeto conserva su distancia y se constituye en un modo de relación, de afecto primario, anterior a toda represión (Lacan, 1959 - 1960/2020). De esta manera, se considera que no tiene sentido, carece de significado. Construye la primera neurosis. Instauro la función del bien y del mal.

Pues bien, el paso dado, a nivel del principio del placer, por Freud, es manifestar que no existe Soberano Bien -que el Soberano Bien, que es *das Ding*, que es la madre, que es el objeto del incesto, es un bien interdicto y que no existe otro bien. Tal es el fundamento, invertido en Freud, de la ley moral. (Lacan, 1959 – 1960/2020, pp. 89-90)

Continuando con la lectura del el Seminario 7 La ética del psicoanálisis, Lacan (1959 – 1960/2020) menciona que el arte, como experiencia del psicoanálisis, no evade, ni obstruye, pero sí bordea el vacío central de la Cosa. El arte, como organización del vacío en base a la primera estética lacaniana formulada por Recalcati, *et al.* (2006), coloca a la obra en una relación decisiva con lo real de la Cosa. De este modo, se considera que la estética del vacío es una estética que se encuentra en el campo de lo real y que permanece inalterable a lo largo del tiempo.

En síntesis, retornando a la concepción freudiana, Lacan (1959 – 1960/2020) menciona que *das Ding*, es aquello que se intenta volver a encontrar.

Como mucho se lo vuelve a encontrar como nostalgia. Se vuelven a encontrar sus coordenadas de placer, no el objeto. En este estado de anhelarlo y de esperarlo,

será buscada, en nombre del principio del placer, la tensión óptima por debajo de la cual ya no hay ni percepción ni esfuerzo. (p. 70)

Das Ding se entiende como un pleno de goce y como un vacío fundamental. Lo que pone en evidencia dos perspectivas de la misma idea. A saber, según menciona Saldivia (2018), es un vacío porque es irrepresentable, es un lugar de incandescencia, un exceso que subyuga al sujeto a la repetición, un absoluto fuera de significado, un borde del cual el orden simbólico, inevitablemente debe defenderse a través de la represión originaria.

1.4.1. El objeto *a*

Para adentrarse en el campo del objeto *a* (pequeño *a*), es necesario retornar a los escritos freudianos que introducen a esta conceptualización, de modo que, las aproximaciones que realiza Melman (2003), ocurren cuando se nos evidencia que existe cierta semejanza entre varios objetos capaces de satisfacer el deseo. “Esos objetos son primero las heces, el seno, el pene, el niño y también el dinero. (...) Estos objetos no se presentan como objetos metonímicos, como *semblants* del objeto de satisfacción, sino como objetos reales, como el verdadero objeto” (p. 104). En el Diccionario del psicoanálisis, Chemama, (1995) menciona que este objeto causa de deseo, como tal, es irrepresentable, no posee identificación salvo en forma de fragmentos parciales del cuerpo. En el saber psicoanalítico, el objeto se recorta como tal, pasa a constituirse como objeto, en medida que hay algo que falta; es decir, en la medida en que hay un vacío (Yunis, 1999).

Este objeto real, verdadero, el objeto como tal es planteado por Freud como el *Objekt*, que siempre estará acompañado de otro término, ya sea objeto de la pulsión, objeto de amor u objeto perdido. Chemama, (1995) menciona que:

El objeto como tal no se presenta en el mundo sensible. De este modo, en los escritos de Freud, la palabra *Objekt* siempre viene unida a un determinante explícito o implícito: objeto de la pulsión, objeto del amor, objeto con el cual identificarse. En oposición a *Objekt, das Ding* (la cosa) aparece más bien como el objeto absoluto, objeto perdido de una satisfacción mítica. (p. 297)

De este modo, Freud, (1914 – 1916/1992) Menciona que el objeto, que surge de la pulsión sexual, es aquello en lo cual, o por lo cual, ella puede alcanzar su objetivo. Chemama, (1995) menciona que “La pulsión se desplaza de un objeto al otro en el curso de su destino. Puede servir para la satisfacción de varias pulsiones. Sin embargo, puede estar fijado precozmente” (p. 297).

De esta manera, el concepto más cercano en la obra de Freud a lo que será el objeto *a* en Lacan, sería el de objeto perdido que se menciona en Duelo y melancolía, (Freud, (1917/1992), de modo que esta identificación reduce el objeto a un rasgo único y por lo tanto, se crea en base a una pérdida. Siguiendo la lógica del principio de placer, el aparato psíquico se satisface mediante representaciones satisfactorias, sin embargo, esta misma lógica exige formular un juicio no sólo sobre la calidad del objeto, sino sobre su presencia en el campo de lo real (Chemama, 1995).

Es aquí donde Lacan complementa la teoría freudiana, ya que introduce el concepto esencial para la comprensión del objeto *a*: El Otro. Este concepto primordial, va a ser el mediador de nuestro deseo.

No existe una relación directa con el mundo, sino que esa relación siempre está mediada por un tercero que es ese Otro: como el animal humano no posee en sí mismo, de manera innata, el saber que le permitiría definir de manera segura el objeto de su goce [...], sabemos que es una construcción psíquica particularmente difícil para que se llegue a instalar, para él, un objeto del deseo, y esto sin jamás tener la seguridad de que es el apropiado. La definición de este objeto pasa por la garantía supuesta que ofrece ese tercero, el Otro. Mi deseo es el del Otro, porque supongo que ese objeto solo me interesa porque es él, el Otro, el que lo desea porque es para él un objeto de deseo. (Melman, 2003, p. 104)

Una vez aclarado dicho concepto primordial, se permite realizar una aproximación a la teoría sobre el objeto *a* en las enseñanzas de Lacan. Para esto partió del planteamiento de que tiene que haber un objeto que escape para organizar el deseo humano. Esta es la diferencia primordial que nos distingue de los seres del reino animal. Tiene que haber un objeto que escape, y es precisamente lo que Freud (1895/1992) dice en su texto Proyecto de una psicología para neurólogos, cuando habla de aquel niño que va a buscar constantemente un objeto que jamás va a encontrar. Con esta analogía, se concluye que es necesario, en primer lugar, que un objeto esté perdido (Melman, 2003).

Por ende, este objeto perdido pasa a ser causa de deseo. Melman (2003), menciona que lo que destaca de la formulación lacaniana sobre el objeto *a*, es que “en esta especie animal que se llama humana, la causa del deseo no es el otro sexo. (...). La causa del deseo es un objeto” (p. 103, 104).

El mundo freudiano, es decir el de nuestra experiencia, entraña que ese objeto, *das Ding*, en tanto que Otro absoluto del sujeto, es lo que se trata de volver a encontrar. Como mucho se lo vuelve a encontrar como nostalgia. Se vuelven a encontrar sus coordenadas de placer, no el objeto. (Lacan, 1959 – 1960/2020, p. 70)

El objeto *a* no es un objeto del mundo. Este objeto se crea en el espacio del lenguaje, en ese ese margen que está más allá de la necesidad que motiva al sujeto. Por ejemplo, ningún alimento puede satisfacer la demanda del seno. Este se hace más precioso para el sujeto que la satisfacción misma de su necesidad (mientras esta no se vea realmente amenazada) pues es la condición absoluta de su existencia en tanto sujeto deseante (Chemama, 1995).

Ahora, con lo que respecta al arte, Catherine Millot, (como se citó en Peskin, 2004), menciona que el objeto *a* ocupa el lugar del vacío, en tanto aquel lugar pertenece al significante de la castración; no obstante no viene a tapan el agujero; de hecho, “el objeto del deseo humano se presenta bajo una forma evanescente, de la cual tal vez podamos entrever que la castración resulta ser lo que podríamos denominar el último temperamento” (Lacan, 1958 - 1959/2021, p. 114). Por esta razón se considera que el vacío de la Cosa, en lugar de servir como velo a ese objeto, es lo único que permite su aparición; en efecto, es este vacío el que interviene de velo apropiado para que surja la dimensión del más allá en que se sustenta el deseo. Así, se considera que la sublimación es reproducción, repetición indefinida del engendramiento del vacío al cual el significante da la estructura (Peskin, 2004).

Por último, sobre el lugar del objeto *a*, Gonzales, (2012) menciona que se lo constituye como vacío alrededor de este circuito pulsional. Es un lugar vacío en el que diferentes objetos vendrán a desfilan como sustitutos no suficientes, pero necesarios para lograr la satisfacción parcial. (Miller J. A., 1989/2014) Va a resaltar que el objeto de la pulsión no es más que su propia satisfacción. De modo que, lo que Lacan llamó objeto *a*, es justamente la satisfacción de la pulsión.

Si este circuito pulsional se satisface a sí mismo, por tanto la variabilidad del objeto freudiano, que Miller llama incorpóreo, es pasible de traducirse como un vacío, no hay un objeto natural para el goce. Este objeto como vacío es el objeto *a*. (González, 2012, p. 8)

De esta manera, para terminar de interrogar a este objeto del deseo, se puede agregar que el sujeto “*S* tachada es confrontada, puesta en presencia, puesta delante, de *a* minúscula, el objeto” (Lacan, 1958 - 1959/2021, p. 114). Por ende, el objeto de la creación artística es una práctica que, al igual que el psicoanálisis, bordea el vacío, lo circunscribe. Se encuentra en relación directa con lo real. Por esta razón, Lacan (1959 – 1960/2020) considera que todo arte se caracteriza por cierto modo de organización alrededor de un vacío ya que el sujeto encara a su deseo, bordea y se aproxima al vacío de *das Ding* para permitir la aparición de un nuevo objeto causa de deseo sustitutivo que, perdido, se espera volver a reencontrar.

1.5. Lo sublime

Lo sublime presenta a su vez diferentes caracteres. A veces le acompaña cierto terror o también melancolía, en algunos casos meramente un asombro tranquilo, y en otros un sentimiento de belleza extendida sobre una disposición general sublime. A lo primero denomino lo sublime terrorífico, a lo segundo lo noble, y a lo último lo magnífico. Una soledad profunda es sublime, pero de naturaleza terrorífica. (Kant, 1764/2003, p. 290-291)

Para poder comprender la función de lo sublime desde el saber psicoanalítico, es necesario partir desde la concepción y creación de lo sublime desde la estética moderna, que surgió en el año 1750 con Alexander Baumgarten y que culminó con la Crítica del juicio de Immanuel Kant (1790/2019), quien, con el propósito de encontrar una legalidad en el gusto, es decir, reconciliar lo universal y necesario con lo particular de nuestro placer, se enfrentará con el problema de *Das Erhabene*, lo sublime (Saldivia, 2018).

Es a partir de esta concepción filosófica de Kant (1790/2019), desde donde se va a retornar a la diferenciación que existe entre lo bello y lo sublime como se realizó con anterioridad; de modo que, lo bello corresponde a la forma del objeto, la cual es de

carácter limitado; por el contrario, lo sublime se debe buscar en un objeto carente de forma, siempre que pueda ser representado. “Lo sublime [...] puede encontrarse en un objeto sin forma, en cuanto en él, u ocasionada por él, es representada *ilimitación* y pensada, sin embargo, una totalidad de la misma” (Kant (1790/2019), p. 176).

Lo sublime en el arte, según Kant (1790/2019) está siempre sometido a la condición de conformidad con la naturaleza, ya que este sentimiento existe en los objetos de la naturaleza, más no en la belleza natural, es decir, aquella que existe por sí misma. De esta manera, se considera que lo sublime puede llegar a ocasionar un sentimiento de disconformidad ante la facultad de juzgar y de exhibición, y, sin embargo, tanto más sublime, más complejo se torna ante nuestra capacidad de imaginación.

De igual manera, Burke, (1757/1985) permite realizar una distinción entre lo sublime natural y lo sublime de carácter artístico. Este primer concepto guarda estrecha relación con la grandiosidad de la naturaleza que ubica la idea de absoluto, una contemplación en la que, como individuos, nos volvemos nada. El sujeto puede perderse en esta contemplación. Por otro lado, la sublimidad artística, pertenece al dominio de la ficción, y surge al contemplar un objeto cuyas características formales permiten asociarlo con la idea de absoluto.

El arte sublime también produce un efecto de dominio absoluto, introduce al sujeto en una tensión emocional insoportable; sin embargo, es un principio de la sublimidad tensar al máximo sin nunca romper del todo la relación con lo cotidiano, así como lo *Unheimlich* freudiano solo surge en relación a lo que antes de tornarse siniestro nos fue familiar. (Saldivia, 2018, p. 5)

En conclusión, aquel sentimiento de lo sublime, que como se ha podido aclarar, puede resultar siniestro, mientras no sea actualmente nocivo y pueda ser representado y contemplado, pertenece a la conservación; por esta razón, Burke (1757/1985), considera que lo sublime abarca todo aquello que permite estimular las ideas de carácter siniestro; de alguna manera, todo lo terrible es una fuente de lo sublime. Esto produce la emoción más fuerte que la mente es capaz de sentir. Con esto, el autor considera que las ideas de terror, de dolor, aquellas ideas que escapan del campo de la palabra y que pertenecen a lo inconsciente permiten impulsar la capacidad del sujeto más allá que las ideas que provienen de la alegría y el placer. De modo que, “cuando el peligro o el dolor acosan demasiado, no pueden dar ningún deleite [...], pero, a ciertas distancias y con ligeras

modificaciones, pueden ser y son deliciosos” (Burke, (1757/1985), p. 29). El sentimiento de lo sublime no produce placer, sino una especie de horror deleitoso, cierto género de tranquilidad con una tintura de terror, la cual, como pertenece a la propia conservación, es una de las pasiones más fuertes: su objeto es lo sublime. (Saldivia, 2018, p. 7)

Según lo antes mencionado, se puede realizar una aproximación teórica respecto a lo sublime desde el saber psicoanalítico. Lacan, (1972 - 1973/1985) menciona que lo sublime “es el punto más elevado de lo que está abajo” (p. 21). Esto guarda relación directa con el término propio de la sublimación, y a su significado desde la química, que se entiende como la transformación del sólido en un estado gaseoso que se eleva (Manfredi, *et al.*, 2015). De esta manera, mediante estas aclaraciones filosóficas y psicoanalíticas, resulta posible adentrarse en el campo y la función de la sublimación que se presenta a continuación.

1.5.1. La sublimación

Nominalmente, se puede relacionar al término sublimación con tres ascendentes: lo sublime, proveniente de la estética, que corresponde a ese sentimiento elevado que Kant (1790/2019) caracteriza como inabarcable para el entendimiento; la sublimación, proveniente de la alquimia: proceso a través del cual un cuerpo sólido se transforma a un estado gaseoso sin pasar por un estado líquido intermedio; y también lo subliminal, es decir, lo que se encuentra por debajo del umbral de conciencia (González, 2012).

Freud (1905/1992), en el texto Tres ensayos de teoría sexual establece por primera vez el término de sublimación en el campo del saber psicoanalítico como una desviación de la meta pulsional que permite la construcción del sujeto individual y social; para lo cual parte desde la pregunta “¿Con qué medios se ejecutan estas construcciones tan importantes para la cultura personal y la normalidad posteriores del individuo?” (p. 161). Seguramente, el sujeto se construye a expensas de las propias mociones sexuales infantiles, las cuales, durante el periodo de latencia no han disminuido, pero son desviadas de lo sexual y empleada hacia otros fines. Freud (1905/1992) agrega que “es mediante esa desviación de las fuerzas pulsionales sexuales de sus metas, y su orientación hacia

metas nuevas (un proceso que merece el nombre de sublimación), se adquieren poderosos componentes para todos los logros culturales” (p. 161).

El concepto de sublimación se establece como uno de los nexos posibles a través del cual el psicoanálisis se relaciona con el arte (González, 2012). Como se conoce, Freud (1905/1992) emplea el término de sublimación para explicar los medios de los que se vale la producción de ciertos tipos de actividad humana valorados socialmente, como la religión, la filosofía y el arte. De igual forma, en el texto Introducción al narcisismo, Freud (1914/1992) menciona que “la sublimación es un proceso que atañe a la libido de objeto y consiste en que la pulsión se lanza a otra meta, distante de la satisfacción sexual; el acento recae entonces en la desviación respecto de lo sexual.” (p. 91)

Continuando con la teorización referente a la sublimación desde el saber psicoanalítico, se puede avanzar hasta Lacan (1959 – 1960/2020), en el Seminario 7 La ética del Psicoanálisis donde aborda este concepto. Menciona que:

La sublimación es, en efecto, la otra faz de la exploración que, como pionero, Freud realiza de las raíces del sentimiento ético, en la medida en que éste se impone bajo la forma de interdicciones, de conciencia moral. Es la faz que en nuestra época se designa -me refiero de este modo a lo que es exterior a nuestro campo analítico- tan impropia y tan cómicamente para todo oído algo sensible, como filosofía de los valores. (p. 111-112)

De esta manera, Lacan (1959 – 1960/2020) aborda el asunto de la sublimación a partir de los escritos freudianos que se mencionaron con anterioridad, de modo que se permite sintetizar la función de la sublimación como un cambio, sea en los objetos o en la libido, que no se ejecuta a través de un retorno de lo reprimido, que no se hace sintomáticamente, de manera indirecta, sino que satisface directamente. De acuerdo con esto, la sublimación permite una satisfacción inmediata, ya que la libido se satisface en objetos; para esto, Lacan (1959 – 1960/2020) plantea la siguiente interrogante: ¿Cómo se pueden distinguir estos objetos? Y añade, “sencillamente, masivamente y, a decir verdad, no sin dejar de abrir un campo de infinita perplejidad, los distingue como objetos socialmente valorados, objetos que el grupo puede aprobar en la medida en que son objetos de utilidad pública” (p. 119). Así define la función de la sublimación; como una meta y satisfacción pulsional que es socialmente valorada y que permite cierta utilidad. La sublimación deviene un cambio no de objeto, sino de meta.

Una vez que se ha contextualizado la función de la sublimación como saber psicoanalítico, es necesario vincularlo con la práctica y la creación artística, de modo que, Recalcati, *et al.* (2006), mencionan que no existe obra de arte que no implique una actividad sublimatoria, una mediación, una barrera frente a lo real. Lacan plantea una diferencia en relación al concepto de sublimación establecido por Freud, de modo que propone a la sublimación no con el fin de conceder un bien cultural, sino de la relación del sujeto a la Cosa (*das Ding*), constituida por el vacío inabordable de lo real (Manfredi, *et al.*, 2015).

La sublimación bordea al objeto, no como elemento restante de la operación significativa que anula la Cosa, sino como su índice. Con respecto a esto, en relación al objeto de la sublimación, Saldivia (2018) afirma que la obra artística permite que el objeto emerja sobre el vacío de esta tachadura significativa como su signo y su necesario residuo. La Cosa tiene un doble estatuto en la obra de arte: tanto objeto perdido -vacío de objeto fundamental-, como condición de existencia de la cadena significativa. El objeto apartado de su función de uso revela la Cosa. La estética del vacío sustrae el objeto renovado del imperio de lo útil para indicar el vacío central de la Cosa (Saldivia, 2018).

Recalcati, *et al.* (2006) mencionan que la sublimación artística ocupa el vacío abismal de *das Ding* no a través de un absoluto, sino a través de una pluralidad posible de objetos imaginarios. La sublimación artística se ubica por fuera de las paradojas de la transgresión que vinculan la Ley y el goce, ya que 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. De esta forma, es posible evocar la fórmula fundamental de la sublimación según Lacan: elevación del objeto a la dignidad de la Cosa.

Es necesario retornar a la cuestión del vacío de la Cosa para comprender mejor la función de la sublimación. Chemama (1995) menciona, que aquella insatisfacción de la pulsión con las exigencias de la civilización, interiorizadas, fuente del movimiento complejo del que procede la sublimación, es para Lacan la marca de la introducción del significativo y de la dimensión simbólica. De modo que es el significativo aquel que engendra la falta, que crea el vacío central. “El proceso de sublimación, al inaugurarse por esta falta y al trabajar con ella, busca reproducir ese momento inaugural de articulación que lleva a la creación” (p. 418).

Una vez que se permite este acercamiento entre arte-psicoanálisis, Lacan (1964/1987), en el Seminario 11 Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis, menciona que el arte hace posible el encuentro con lo Real en tanto irreductible a través de la organización significativa. De esta manera, se pasa del Seminario 7, en donde se menciona que el arte permite bordear el vacío de la Cosa, a considerar que el arte es aquello que podría realizar un acercamiento a este real (Bacile, *et al.*, 2015).

Siguiendo con la posibilidad del arte en relación a este acercamiento con lo Real, Lacan, (1964/1987) considera que este encuentro, guarda relación a la función cuadro, que será abordado a detalle en su respectiva sección de esta investigación.

En consecuencia, la sublimación es aquel cambio de la meta sexual, ese movimiento pulsional que posee una meta socialmente válida, por ende, es aceptada por la comunidad. González, (2012) menciona que la satisfacción que causa el arte, no va a radicar solamente en la aceptación social, en la validación de tal o cual obra de arte, sino en el proceso mismo de producción artística.

1.5.2. La elevación del objeto a la dignidad de La Cosa

Una vez que se tiene un acercamiento al concepto de *das Ding*, podemos inferir que el espacio de la Cosa sigue siendo el de la sublimación en el saber freudiano, es decir, lo que da paso a la creación artística. Por este medio es posible adentrarse más allá del principio de placer. Así, Lacan (1959-1960/2020) menciona que “la fórmula más general que les doy de la sublimación es la siguiente ---ella eleva un objeto [...] a la dignidad de la Cosa (p. 140). Esto refiere a que el objeto elegido de nuestras pulsiones renuncia a su carácter naturalmente narcisista para ser el lugar-teniente de la Cosa. La elevación del objeto como ideal, y la elevación de la meta pulsional sexual a metas culturales (González, 2012).

Para poder comprender a profundidad este proceso lacaniano que eleva el objeto a la dignidad de la Cosa, es necesario retornar a las estéticas lacanianas planteadas por Recalcati, *et al.* (2006). Como se mencionó anteriormente, la estética del vacío circunscribe, bordea, sublima el real, mientras que la estética anamórfica permite

emerger, lo evoca, aunque sea en su orientación primordial. Es esta primera estética la que posiciona a la sublimación como elevación del objeto a la dignidad de la Cosa.

Ahora, retomando el Seminario 7 La ética del psicoanálisis, Lacan, (1959-1960/2020) menciona que la Cosa sólo puede ser representada por otra cosa. Esa otra cosa son los objetos en los que el sujeto va a buscar la Cosa pero que, para su pesar o fortuna, no encuentra más que una cosa, o mejor, encuentra otra cosa de lo que buscaba (González, 2012). Es algo que escapa a la incesante búsqueda del sujeto, que se reemplaza por otro objeto y que pasa a llenar -o al menos intentarlo- aquel vacío propio de la Cosa.

Con respecto a este objeto perdido, Chemama, (1995) menciona lo siguiente:

El objeto que en la sublimación viene en lugar de la Cosa no es la cosa, se diferencia por su carácter de ser Otra cosa. De este modo, el arte posee la función de reproducir la aparición ex nihilo del significante y, en consecuencia, de la Cosa como perdida. (p. 68)

De esta manera se puede concluir que la sublimación tiene como causa al objeto. Lo bordea y lo acerca. Saldivia (2018), menciona que:

La sublimación permite trazar el recorrido de la pulsión en torno a un vacío, rota en torno a un punto de *extimidad* constituido por el objeto *a*. Por tanto hay que vaciar el lleno de goce de la Cosa antes de poder elevar un objeto a su dignidad. (p. 22)

Por esta razón, Lacan posiciona a la sublimación como aquella función que permite la elevación del objeto a la dignidad de la Cosa. Elevar a causa el objeto del quehacer artístico (González, 2012). El objeto en el arte no es efecto, sino causa del artista. En consecuencia, la creación.

De esta manera se concluye que en la sublimación artística el objeto de arte deviene un objeto imaginario que se coloca en el vacío de la Cosa, por vía de una elevación simbólica (Recalcati, *et al.*, 2006). Se trata de una fórmula que evoca una de las definiciones freudianas más conocidas de la sublimación, o sea, el cambio de la meta sexual por una meta más elevada y de mayor valor social (Freud, 1914 - 1916/1992).

CAPÍTULO 2: EL PROCESO CREADOR EN EL ARTISTA

El artista es el origen de la obra. La obra es el origen del artista. Ninguno es sin el otro; sin embargo, ninguno de los dos es por sí solo el sostén del otro, pues el artista y la obra son cada uno en sí y en su recíproca relación, por virtud de un tercero, que es lo primordial, a saber, el arte, al cual el artista y la obra deben su nombre. (Heidegger, 1952/1992, p. 37)

2.1. Introducción

En el siguiente capítulo se va a investigar sobre el paradigma que existe alrededor del origen la creación artística, tomando como ejes principales los textos de Freud (1908/1992) El creador Literario y el fantaseo, y La interpretación de los sueños (1900 - 1901/1991), entre otros; con la finalidad de comprender la función que realiza el fantaseo y los sueños diurnos para permitir el proceso creativo.

En contraste, y para enriquecer la presente investigación, se toma en consideración los aportes de otros psicoanalistas no lacanianos; a saber, de Melanie Klein (1929/1971), Situaciones infantiles de angustia reflejadas en una obra de arte y en el impulso creador, y Análisis infantil (1923/1971); además de los aportes de Donald Winnicott (1972/2008), Realidad y juego para intentar dar una posible explicación al origen de la creatividad desde los primeros estadios infantiles.

Así mismo, se va a continuar con la lectura de los aportes lacanianos sobre los paradigmas que se localizan alrededor del goce, en función de la creación de la obra de arte, y de la sublimación en tanto se ve ligado al deseo del artista; así como una aproximación teórica a la *función cuadro*, planteada por Lacan (1964/1987) para comprender la importancia de la mirada en relación a la aparición del objeto de deseo del artista mediante la lectura del análisis de Freud (1913/1991) sobre el Moisés de Miguel Angel para complementar el aprendizaje teórico que posibilita una mayor comprensión de los paradigmas de la creación artística.

2.2. Fantaseo y creación artística

Una vez que se ha establecido el posible nexo arte-psicoanálisis a través de la función de lo bello y lo sublime en relación a la Cosa y al objeto causa de deseo, se puede continuar con la trayectoria para realizar una aproximación teórica a aquello que se conoce como proceso creativo. Para ello, es necesario comenzar a indagar el proceso que permite la creación artística.

En el texto *El creador literario y el fantaseo*, Freud (1908/1992) se plantea las siguientes preguntas: ¿En dónde se encuentran las primeras huellas del quehacer artístico?, ¿Cómo se da origen al fantaseo? Para intentar dar respuesta a estas cuestiones, se debe considerar que desde la primera infancia, el niño se permite jugar, da apertura a un mundo propio ya que inserta los elementos de su mundo real en un nuevo orden que le resulta agradable, por lo cual, emplea grandes cantidades de afecto; sin embargo, esto no quiere decir que el niño se olvide de su realidad efectiva, ya que es capaz de diferenciar entre la una y la otra, a pesar de toda su investidura afectiva. Para esto, apuntala los objetos y situaciones imaginados en cosas palpables y visibles del mundo real. Este apuntalamiento permite la diferenciación entre el juego y el fantaseo (Freud, 1908/1992).

En la creación artística, el proceso es el mismo. El artista crea un mundo de fantasía al que dota de grandes montos de afecto, al tiempo que lo distancia radicalmente de su realidad efectiva. Es por esta razón que el adulto, cuando crece, renuncia al placer que extraía del juego. Respecto a esto, Freud (1908/1992) menciona:

El adulto deja, pues, de jugar; [...] Pero quien conozca la vida anímica del hombre sabe que no hay cosa más difícil para él que la renuncia a un placer que conoció. En verdad, no podemos renunciar a nada; sólo permutamos una cosa por otra; lo que parece ser una renuncia es en realidad una formación de sustituto o subrogado. Así, el adulto, cuando cesa de jugar, sólo resigna el apuntalamiento en objetos reales; en vez de *jugar*, ahora *fantasea*. Construye castillos en el aire, crea lo que se llama *sueños diurnos*. (p. 128)

De esta manera, se introduce la concepción de los llamados *sueños diurnos* (*Tagtraum*), que se distinguen de los sueños (*Traum*) en tanto que los sueños diurnos, son producto de la fantasía construida sobre la base de los recuerdos que se exteriorizan en la

vida anímica, (Freud, 1900 – 1901/1991). Mientras que los sueños son formaciones oníricas que constituyen parte de un primer eslabón, no más, de una serie de cumplimientos de deseos de lo inconsciente y se manifiestan mientras el individuo duerme, Freud (1900 – 1901/1991).

Por consiguiente, la creación artística se relaciona íntimamente con los sueños diurnos, ya que ahí se busca el cumplimiento de tal fantaseo censurado en la realidad; es decir, que a través del arte se logra la reconciliación de dos principios: el de placer y el de realidad (Freud, 1911/1991).

Retornando a la cuestión del juego, se considera que el adulto permuta ese juego infantil para sustituirlo por el fantaseo, lo que da origen a la creación de los sueños diurnos. Estos le pueden resultar tanto avergonzantes como prohibidos y difieren en cada uno dependiendo del carácter, la edad y las circunstancias de la vida (Klein, 2016). De esta manera, el fantasear del adulto resulta más difícil de observar que el juego de los niños. Por esta razón, el adulto puede llegar a creer que él es el único que crea tales fantasías, sin siquiera sospechar de la universal difusión de las similares creaciones en los otros (Freud, 1911/1991).

Ahora, se puede poner en consideración algunas características del fantasear. Con respecto a esto, el fantaseo surge de una necesidad que genera cierto monto de displacer. Como afirma Freud (1911/1991), “el dichoso nunca fantasea; sólo lo hace el insatisfecho. Deseos insatisfechos son las fuerzas pulsionales de las fantasías, y cada fantasía singular es un cumplimiento de deseo, una rectificación de la insatisfactoria realidad” (pp. 129-130). Con esto ya se clarifica que en los fundamentos psíquicos del artista existe una cantidad de displacer, insatisfacción, distintas maneras en que Freud habla de lo mismo en varias ocasiones (Torres, 2007). Por otro lado, se puede considerar que la fantasía se distingue en tres tiempos:

El presente en el que los deseos están insatisfechos, el pasado, donde estos deseos se cumplían (este pasado se refiere mayormente a la niñez) y el futuro, que implica que un deseo del presente toma el modelo de su cumplimiento en el pasado y se proyecta satisfecho en el futuro. En el artista su creación cumpliría ese deseo, discerniendo en ella elementos de la ocasión actual como de sus recuerdos. (Torres, 2007, p. 276)

Entonces, ¿Por qué el artista busca crear su obra? Se puede decir que lo que busca es cambiar cierto aspecto de la realidad efectiva que resulta insatisfactorio y a partir de ahí, obtener placer. Por esta razón, Freud (1908/1992) sitúa que toda obra artística refiere al carácter de un placer previo, esto posibilita la obtención de un placer mayor que se origina en diversas fuentes psíquicas situadas a mayor profundidad, mediante una ganancia de placer; es decir, un plus-de-goce en tanto objeto de la pulsión como causa del deseo (Lacan, 1968 – 1969/2008) . Por otro lado, según Freud, (1914 - 1916/1992) lo considera como objeto de la pulsión para que ésta alcance su meta.

Si se retoma el tema de la creación artística, Lacan (1959 – 1960/2020) señala que se trata de “la creación ex-nihilo”, respecto a esto menciona:

Aquí estamos en nuestra cita con el uso del lenguaje, que al menos para la sublimación del arte, nunca duda en hablar de creación. La noción de creación debe ser promovida ahora por nosotros, con lo que ella entraña, un saber de la criatura y del creador, porque ella es central, no sólo en nuestro tema, el motivo de la sublimación, sino en el de la ética en el sentido más amplio. (Lacan, 1959 – 1960/2020, p. 150)

Continuando con la lectura de Lacan (1959 – 1960/2020), él considera 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” (p. 150). Por esta razón, el objeto de arte implicaría algo nuevo creado de la nada, que comportaría lo bello (López, 2019). Para esto, Lacan utiliza una de las meditaciones de Heidegger (1953) sobre el sujeto de la creación, y el *das Ding*, mediante la dialéctica alrededor del vacío de un vaso.

Es justamente el vacío que crea, introduciendo así la perspectiva misma de llenarlo. Lo vacío y lo pleno son introducidos por el vaso en un mundo que, por sí mismo, no conoce nada igual. 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. (Lacan, 1959 – 1960/2020, p. 151)

Es a través de esta analogía que se permite la comprensión de la función del vacío que da cuenta de un agujero, de una falta que posibilita la aparición y creación del objeto del arte, fuera del sujeto.

De esta manera se puede concluir que “el arte es fantasía hecha realidad, ya no es más fantasía en sí. No es juego aunque se apunte en ciertas características de la realidad y la recree a su modo” (Torres, 2007, p. 277). En la creación artística, cada elemento tiene su propio lugar y la unión de todos éstos permite un plus al cual no se podría acceder si están separados; se vería imposibilitada la creación, no se podría dar forma ni encontrar el objeto de arte. Por esta razón, posee autenticidad propia, puesto que en ella se permite suprimir temporariamente ciertas represiones, lo que permite a todo aquel que lo vivencie, ya sea como espectador o como creador, gozar del mismo.

2.2.1. Re-crear, re-sentir

A lo largo de esta investigación se ha profundizado en el saber psicoanalítico, relacionado al arte y la función de la sublimación, lo sublime y lo bello; principalmente desde las enseñanzas lacanianas y freudianas. Para esta sección, se va a ubicar en contraste las ideas de otros psicoanalistas respecto al proceso que da origen a la creatividad y cómo es posible alcanzar la creación artística; a saber, el texto Principios del análisis infantil (Klein 1923/1971), y Situaciones infantiles de angustia reflejadas en una obra de arte y en el impulso creador (Klein 1929/1971). A través de la lectura de estos textos, se permite establecer la siguiente pregunta: ¿Cómo surge la creatividad? La expresión artística o intelectual surge de una habilidad que pocos pueden alcanzar ya que demanda trabajo y esfuerzo por parte del autor. En el quehacer artístico convergen diversos aspectos de su subjetividad. Respecto a esta idea, Gutiérrez (2014) señala lo siguiente:

Identificaciones, valores, ideales socioculturales, conflictos, preocupaciones de su época y de las generaciones que lo antecedieron. Nos referimos a la creatividad, a la invención, en líneas generales, en un panorama abierto que toca la obra de arte (plástica, musical, científica, literaria o poética) y otros procesos de carácter creativo implícitos en las fantasías, sueños, discursos, textos, el juego y otras manifestaciones de la vida cotidiana. (p.123)

A partir de esto, se dará apertura a la teoría de Klein (1929/1971), cuyos aportes a esta investigación están ligados a la comprensión de los estados tempranos del psiquismo

infantil, de ciertos adultos profundamente perturbados y en seres que, afectados de angustia, buscan salidas para el dolor (Gutiérrez, 2014).

Por consiguiente, en el texto *Situaciones infantiles de angustia reflejadas en una obra de arte y en el impulso creador*, Klein (1929/1971) considera que la creatividad es un proceso ligado a la reparación; de esta manera menciona: “En los análisis de niños, cuando la representación de deseos destructivos es seguida de la expresión de tendencias reactivas, encontramos constantemente que el dibujo y la pintura son utilizados como medios de reparar a la gente” (p. 164). Este impulso está siempre dirigido hacia la madre para reparar el daño psíquico que se le pudo infringir, de modo que se lo puede dividir en dos momentos: la agresividad y la reparación que conlleva a la creatividad.

En un primer momento, surge este acto de destrucción/reparación a partir del sentimiento de angustia infantil, de aflicción por el objeto amado, y la necesidad de reparar este buen objeto, de re-crearlo, de recomponer a la madre destruida en su fantasía (Klein 1929/1971). Como resultado, la creatividad se vería ligada a un acto de reparación, de reconstrucción del objeto en el interior del sujeto y, se puede añadir, como un esfuerzo por conseguir su amor (López, 2004).

Luego, en un segundo momento, mediante la creación artística, el infante permite restaurar a este objeto amado. Con respecto a esto, Klein (1929/1971) señala lo siguiente en relación a una pintura realizada por la artista Ruth Kjar, en donde se evidencia a una mujer anciana y devastada:

El deseo de la niña de destruir a su madre, de verla vieja, gastada, desfigurada, es la causa de la necesidad de representarla en plena posesión de fuerza y belleza. Al hacerlo, la hija puede apaciguar su propia angustia y puede tratar de reparar a la madre y hacerla nueva a través del retrato. (p. 164)

De esta manera, se realiza una aproximación a la concepción de Klein (1923-1929/1971), quien plantea posibles explicaciones para dar cuenta del origen de la creatividad y el impulso que deviene la creación artística desde los estadios tempranos de la infancia, que surgen desde la idea de daño imaginario que se le puede ocasionar a la madre, consecuencia de la castración, lo que ocasiona en el infante un sentimiento de angustia pero que, a su vez, apacigua y se acerca a la obtención del afecto materno a manera de reparación, re-creación y re-aparición.

Para ampliar dicha explicación sobre el origen de la creatividad, también se tomará en consideración los aportes de Donald Winnicott (1972/2008). Para esto, el autor retorna a la concepción freudiana del juego infantil como forma de representar su realidad efectiva. Si se parte desde esta concepción, el juego se manifiesta como actividad creadora, tanto física como mental. Es aquí donde se realizará una aproximación a lo que Winnicott (1972/2008) denominó “fenómenos transicionales”, los cuales comienzan a surgir desde los 4 a 6 meses, hasta los 8 a 12 y que posteriormente en el desarrollo normal del niño estos fenómenos van perdiendo gradualmente significación. Se tornan difusos y se extienden a todo el territorio intermedio entre la "realidad psíquica interna" y el "mundo exterior", lo que permite la apertura al juego, la creación y apreciación artística, entre otras actividades (Winnicott, 1972/2008).

Por otra parte, llegado a este punto de la presente investigación, es de conocimiento que el adulto ya no se permite jugar, sino que fantasea, dirige su impulso creador hacia la construcción de sueños diurnos. Continuando con la idea de Winnicott (1972/2008), se pone en consideración la creencia de que vivir en forma creadora representa llevar a cabo un estado saludable, ya que “lo que hace que el individuo sienta que la vida vale la pena de vivirse es, más que ninguna otra cosa, la apercepción creadora” (p. 61). Es decir, que se resignifique la idea de creatividad y que no se permita que la palabra se pierda en la creación exitosa o aclamada, sino que la mantenga ligada a su correspondiente significado como una coloración de toda la actitud hacia la realidad exterior. De lo contrario, si se vive en relación al acatamiento de la concepción de creatividad exitosa, el sujeto puede llegar a experimentar un sentimiento de inutilidad y se vincula con la idea de que nada importa y que la vida no es digna de ser vivida (Winnicott, 1972/2008).

En consecuencia, según esta concepción, es a través de esta forma de vivir creadora, saludable, sin acatar las leyes estéticas del arte, que se da origen al impulso creador. De esta manera, Winnicott (1972/2008) menciona lo siguiente:

El impulso creador es algo que se puede entender como una cosa en sí misma, que, por supuesto, es necesaria si el artista quiere producir una obra de arte, pero también como lo que se encuentra presente cuando cualquiera —bebé, niño, adolescente, adulto, anciano o mujer— contempla algo en forma saludable o hace una cosa de manera deliberada. [...] Se halla presente tanto en el vivir de momento en momento de un niño retardado que goza con su respiración, como en la

inspiración de un arquitecto que de pronto sabe qué desea construir, y que piensa en términos de los materiales. (p. 64)

Para finalizar con esta sección, se puede concluir que el impulso creador, desde la teoría de Winnicott (1972/2008), se origina a partir de los primeros meses de vida con el juego infantil; luego, cuando el sujeto crece, fantasea y tiene la opción de vivir de forma creadora, construye castillos en el aire, contempla lo que existe a su alrededor y lleva una vida saludable. Para Winnicott (1972/2008), resulta improbable que se explique el impulso creador, y de igual forma, es improbable que alguien quiera hacerlo; pero es posible establecer el vínculo entre el vivir creador y el vivir mismo, y se pueden estudiar las razones por las cuales existe la posibilidad de perder el primero y que desaparezca el sentimiento del individuo, de que la vida es real o significativa.

En contraste con la teoría lacaniana, Winnicott propone que el impulso creador surge a partir del juego, que vendría a significar una función similar, pero no idéntica a la de la sublimación planteada por Freud. Cuando se habla de la función del juego no se la ubica tanto en la realidad psíquica interna ni de realidad exterior, sino que pasa a formar parte de los fenómenos transicionales. Por tal razón, cuando el infante no tiene un espacio para dar lugar a estos fenómenos, genera angustia, temor y da paso al trauma (Weixlberger, 2013). El impulso creador es la cosa en sí misma. Se ve presente tanto en adultos como en los infantes y por tal razón, se ve relacionada con el vivir creador; de alguna manera, con una forma de vida saludable (Winnicott, 1972/2008).

2.3. Los paradigmas del goce en la creación artística

Desde el Diccionario del Psicoanálisis de Chemama (1995), el goce se define como “Diferentes relaciones con la satisfacción que un sujeto deseante y hablante puede esperar y experimentar del usufructo de un objeto deseado” (p. 192). Desde el campo psicoanalítico, se considera que el acento recae en el complicado asunto de la satisfacción y, de manera puntual, en la relación que guarda con la sexualidad, de modo que el goce se opone al placer, el cual disminuye las resistencias del aparato psíquico a mínimos niveles.

Recalcati, *et al.* (2006) realizaron una lectura del Seminario 7 La ética del psicoanálisis y concluyeron que el goce es el goce de la Cosa, y el arte aparece como una organización posible del vacío irrepresentable de *das Ding*, que contornea el vacío.

En El Seminario 20 Aun [sic]. Lacan (1972 - 1973 /1985) se plantea la pregunta: “¿Qué es el goce? [...] Asomo aquí la reserva que implica el campo del derecho-al-goce. El derecho no es el deber. Nada obliga a nadie a gozar, salvo el Superyó. El Superyó es el imperativo del goce: ¡Goza!” (p. 11). Con esto, Lacan quiere decir que, aunque la ley ordena a gozar: “¡Goza!” (*Jouis*) resulta inevitable responder “Oigo” (*J’ouïs*), es decir que se interponga a su goce (*Jouissance*) la función del significante que conducirá a la pérdida de ese goce. Por esta razón, el goce es algo que se encuentra entredicho, prohibido y dicho entre líneas (Muñoz, 2018). De esta manera, para poder comprender la relación entre goce y significante, Chemama (1995) menciona que “el significante [...] es designado “causa del goce” al mismo tiempo que su término. Así, si el objeto *a*, es causa del deseo; el significante, por su parte, es causa de goce”. (p. 197)

Siguiendo esta lógica, surge la pregunta: ¿Qué satisfacción se obtiene a través de la creación artística? Al momento de la creación, el artista se permite un goce puro, en tanto fálico, siguiendo las Fórmulas de la sexuación planteadas por Lacan (1972 - 1973 /1985). Aquí cabe aclarar que realiza una puntualización entre goce fálico y goce Otro, por lo cual señala que “El goce, en tanto sexual, es fálico, es decir, no se relaciona con el Otro en cuanto tal” (p. 17). Por otra parte, el goce Otro, dentro de este contexto, se refiere al goce femenino, propio de la mujer, por tanto, no-todo fálico.

Continuando con esta idea, se retorna a que el goce de la creación artística está, por una parte, vinculado con esa satisfacción sexual que, por vía de la sublimación, cambia su meta hacia una valoración que es aprobada por el grupo social. Por otra parte, Lacan (1972 - 1973 /1985) ha diferenciado el goce fálico, regulado por la castración, el goce del ser en tanto imposible y el Otro goce, no fálico, más allá de la castración. Mientras que “el goce sublimatorio tendría que ver con un vacío más que con un objeto, es decir, más afín al Otro goce que al fálico” (Saldivia, 2018, p. 22).

Entonces, ¿Cuál es la satisfacción en la creación artística? Santesteban (1991) menciona que, al realizar la obra de arte hay momentos de sufrimiento, palpitaciones y toda esa cosa terrible de lo oscuro; la creación es algo dramático, incluso llega a cegar debido a su naturaleza incandescente, propio de lo bello. El pintor puede verse

imposibilitado de ver algo más allá y, en cierto punto, esto es terrible; sin embargo, en esta creación, surge un momento en donde todo se suspende, ahí está ubicado el goce.

El acceso a este goce pulsional surge a través del circuito pulsional que va y viene en torno a un cuerpo fraccionado en zonas erógenas por las pulsiones parciales, donde cada una busca su propia satisfacción. Esta pulsión es imposible de reprimir, aún a través de las represiones. Aquí es donde se puede ubicar el goce parcial de la pulsión. En consecuencia, Flores (2015) menciona:

El objeto de arte en esta época sería como el vacío central de la Cosa, organizaría lo imposible de imaginarizar o significar para el Otro de la Cultura [...]. La sublimación, a diferencia de los objetos de la cultura capitalista que taponan la falta de goce, la develaría multiplicándola en sus objetos. [...] Se puede considerar que el arte crea objetos “a pulsionales”, donde el mundo de los objetos comunes debe ser investido por otra modalidad que atañe a otra lógica libidinal (¿O del más allá?) que los haga irremplazables, como efecto a producirse en el *parletre*. El separar los objetos comunes de la cultura, el artista los articula a los objetos a (p.5).

Llegado a este punto, permanece resonante la pregunta por aquella satisfacción que se pone en juego en la creación artística, aquella que no es física inmediata y vibrante como la sexual pero que, aun así, implica una satisfacción de la pulsión. Es evidente que existe un goce en la creación artística. Algo que causa incomodidad, un sentimiento no-familiar, que resulta ominoso, desconocido; bordea y se aproxima al vacío central de la Cosa, pero, a su vez permite la satisfacción de un deseo; pone en evidencia que la meta de la pulsión sexual puede ser aceptada, elevada socialmente por medio de la sublimación.

Para intentar responder a este paradigma del goce artístico, Miller (2006) realiza una lectura del Seminario 7 La ética del psicoanálisis, para explicar lo que se considera como el goce de lo Real que se encuentra de lado del *das Ding*; es decir, que lo anuncia con su carácter de extraño, no-familiar, *Unheimlich*, que no se trata de un término simbólico. Si se retorna al *das Ding* para intentar explicar este paradigma, se puede considerar que la satisfacción no se encuentra ni en lo imaginario ni en lo simbólico, está fuera de lo que está simbolizado; por esta razón, se ve también articulado al orden de lo Real, sin serlo en su totalidad debido a la naturaleza de los nudos.

Continuando con la idea de Miller (2006) respecto a la analogía de Heidegger (1953) sobre el vaso vacío como objeto que, paradójicamente tiene la propiedad de evidenciar la falta y, de esa manera, cabe la posibilidad de ser llenado, menciona que “Por eso, en su lado vacío se inscribe como equivalente al sujeto tachado, lo que introduce además la posibilidad de llenarlo, y la noción de un suplemento que nunca será adecuado” (p. 232).

Mediante esta aproximación teórica, resulta probable dar una explicación a la satisfacción que existe en la creación artística; sin embargo, como se mencionó en Freud (1908/1992), la creación dependerá de características singulares de cada individuo, de cómo se ha construido a lo largo de su vida; en este caso, dependerá de la construcción singular de lo masculino y lo femenino; por ende, el artista encuentra satisfacción inmediata, es decir, un plus-de-goce en tanto fálico ya que satisface de manera indirecta la pulsión sexual por medio de la sublimación, como explica Lacan (1958-1959/2015) en el Seminario 6. Por otra parte, la satisfacción artística puede ser ilimitada, se aproxima a ese Otro goce, no-barrado, infinito, a su vez, ingresa en el registro de lo Real, pues se encuentra fuera del sujeto, se evidencia la falta, y mediante esto puede ser posible la aparición y creación del objeto del arte.

Sobre el goce es necesario realizar una completa investigación aparte, por su misma naturaleza que escapa y que se oculta más allá del principio del placer.

2.3.1. Lo éxtimo y la aparición del objeto de arte

El hombre comenzó por la extrañeza de su propia humanidad. O por la humanidad de su propia extrañeza. Se presentó en ella: se la presentó o figuró. Tal fue el saber de sí del hombre: que su presencia era la de un extraño, monstruosamente semejante. [...] El esquema del hombre es la mostración de ese prodigio: sí fuera de sí -el fuera vale para sí-, y él sorprendido frente a sí. La pintura pinta esa sorpresa. Esa sorpresa es pintura. (Nancy, 2008, p. 101)

Una vez que se ha realizado un acercamiento, que se ha bordeado el asunto de la satisfacción que existe en el proceso de la creación artística a través de la función de la sublimación, es posible poner en consideración aquella experiencia que se juega en el cuerpo del artista. Para esto, se partirá desde un concepto propio de la invención

lacaniana. Se trata de la categoría de lo éxtimo, que Lacan (1959 – 1960/2020) plantea en el Seminario 7 La ética del psicoanálisis como un interior excluido que está excluido en el interior. Lacan utiliza el neologismo éxtimo para describir a *das Ding* y lo ubica en el lugar central del mundo subjetivo: “Esa exterioridad íntima, esa extimidad, que es la Cosa, esclarecerá la pregunta que aún subsiste, el misterio incluso que representa para quienes se interesan en el arte prehistórico, a saber, precisamente su emplazamiento” (p. 175).

Para poder explicar más a profundidad esta exterioridad íntima como experiencia en la creación artística, Lacan (1959 – 1960/2020) ubica a *das Ding* en el centro de un mundo subjetivo que se define porque el significante está instaurado a nivel del inconsciente, organizado en relaciones significantes, mezclando sus puntos de referencia con las posibilidades de orientación que le otorga su funcionamiento de ser vivo. Agrega lo siguiente:

Ese *das Ding* está justamente en el centro, en el sentido de que está excluido. Es decir, que en realidad debe ser formulado como exterior, ese *das Ding*, ese Otro prehistórico imposible de olvidar, la necesidad de cuya posición primera Freud nos afirma bajo la forma de algo que es *entfremdet*, ajeno a mí estando empero en mi núcleo, algo que a nivel del inconsciente solamente representa una representación. (Lacan, 1959 – 1960/2020, p. 91)

Ahora, para ubicar lo éxtimo en la experiencia artística, Lacan (1959 – 1960/2020) vincula el vacío de lo éxtimo y la creación en el vaso de Heidegger (1953), a la que considera como un paradigma, en tanto objeto para representar este vacío:

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. (pp. 152-153)

Saez & González (2014) proponen una lectura del artículo Pintura en la gruta del filósofo Jean-Luc Nancy (2008), quien menciona que “El hombre comenzó por la extrañeza de su propia humanidad. o por la humanidad de su propia extrañeza. Se presentó en ella: se la presentó o figuró” (p. 101). El autor considera que el arte consiste en la

presentación y/o figuración del sí mismo, de su propia extrañeza de sí como ser humano; de la extrañeza de su humanidad. Y, a partir de esto, Saez & González (2014) agregan que:

El arte consiste en la presentación y/o figuración de la absoluta impropiedad de dicha humanidad, [...] es decir, de la absoluta impropiedad de aquello que le es más propio al ser humano y que, sin embargo, deviene sólo entonces, es decir, en virtud de dicha extrañeza o impropiedad, propio. He aquí la paradoja constitutiva al/del arte. (p. 492)

Se puede concluir que esa experiencia investida de extrañeza atraviesa al sujeto en la práctica artística. Es de esa manera, a través de esa experiencia íntegra, como el ser humano es expuesto: llevado a sí-fuera de sí. En ese sentido, de acuerdo con Saez & González (2014), la experiencia del arte declinada desde el cuerpo remite a la presencia en su “extrañeza absoluta”, a la “presencia que se sustrae a sí misma”, en tanto y en cuanto aquel objeto único que muestra y que puede ser mostrado es una ausencia.

Ese singular objeto es el objeto *a*. De manera específica el efecto inquietante ocurre cuando este objeto sin imagen y, por tanto, no localizable, aparece de repente en el mundo de la realidad efectiva. Lo que se revela, según Saez & González (2014) “es esa presencia fuera de la imagen que, sin embargo, es constitutiva de este lugar como ausencia, haciendo vacilar la imagen que sostiene al cuerpo” (p.501).

Esta aparición de una presencia inquietante implica faltar la falta y convoca la angustia, afecto de lo real, que por lo tanto no es sin objeto. El acercamiento al vacío del *das Ding*, aquella extrañeza de sí mismo como experiencia a sí-fuera de sí, a saber, la aparición de la falta ahí donde no existe, deviene en creación.

2.3.2. El saber-hacer con la sublimación del artista

En efecto, ¿Qué es la sublimación? ¿Qué puede ser si, con Freud, la definimos como una actividad sexual en la medida en que es desexualizada? ¿Cómo podemos incluso concebirla, cuando aquí no se trata ni de fuente, ni de dirección de la tendencia, ni de objeto, sino de la naturaleza misma de lo que en este caso se denomina la energía involucrada? (Lacan, 1958 – 1959/2021, pp. 535, 536).

En este subtema, se retorna al eje central de la presente investigación: La función de la sublimación en la creación artística; esta vez, focalizada a su utilidad para el artista. Para esto, Lacan (1958 – 1959/2021) dejó abierta la interrogante en el Seminario 6 El deseo y su interpretación, en donde se cuestiona sobre cómo se puede hablar de una satisfacción pulsional vinculada con lo sexual, en tanto que es desexualizada. Como un primer acercamiento a esta paradójica función, Lacan (1958 – 1959/2021) considera a la sublimación como la horma misma en que se vierte el deseo.

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 horma misma. Dicho de otra manera, la pulsión puede fundamentalmente reducirse al puro juego del significante. Y así también podemos definir la sublimación. (p. 536)

Desde siempre, la sublimación ha significado una paradoja, una problemática sobre la cual incluso Freud decidió destruir el manuscrito dedicado a ella, que pudo presentarse en la colección intitulada *Metapsicología*. Este acto de destrucción, mencionan Recalcati, *et al.* (2006), pone en evidencia la dificultad que encontró Freud en alcanzar una claridad teórica respecto de una categoría de la cual en realidad él ya había hecho uso en textos anteriores pero sin lograr jamás una definición conceptual exhaustiva. Freud (1908/1992) ya anticipa que tanto el artista como el analista laboran sobre un mismo material, el del inconsciente, pero con diferentes métodos. De modo que el artista hace algo con la tensión que se genera al visualizar una creación artística. Esa irreductible tensión sexual, que por efecto de la castración soporta el ser humano, encuentra en la obra de arte otra vía para su realización distinta al que brinda la represión o cualquier otra “muleta” diseñada para paliar el malestar en la cultura (García, 2014).

La función de la sublimación podría ser lidiar con la castración. A nivel de la sublimación, el objeto es inseparable de las elaboraciones imaginarias y muy especialmente de las culturales. Lacan (1959 – 1960/2020) menciona que no se trata que la sociedad los reconozca nada más que como objetos útiles, sino que trata de encontrar en ellos el campo de distinción gracias al que puede, en cierto modo, radicarse con sus formaciones imaginarias el campo de *das Ding*. Es de esta manera que se ejecutan las sublimaciones colectivas, socialmente aceptadas.

Sin embargo, Lacan (1959 – 1960/2020) señala de manera puntual que la sublimación no debe buscarse simplemente en la sanción que la sociedad les aporta al contentarse con

los espejismos que surgen a partir de la creación artística, sino que debe buscarse en una función imaginaria, de manera específica, aquella simbolización del fantasma ($\$ \langle \rangle a$), que es la forma en la que se sustenta el deseo del sujeto.

Por otra parte, Sigal (2019) menciona que respecto de la sublimación, no se trata de conquistarla, superarla, tan solo de saber hacer algo con ella. Un saber-hacer con el vacío, ya que el arte se encuentra más allá de lo simbólico, que está en el principio del hacer. Hay más verdad en el arte que en cualquier habladuría (Lacan, 1976 – 1977). Este saber-hacer del artista es una construcción de Lacan con respecto al saber y en particular al saber-hacer del artista James Joyce, quien fue considerado como artista precisamente por ser alguien que supo hacer con su padecer del síntoma convirtiéndolo en un arte, en este caso, la escritura, porque además de darle un nombre reconocido le otorgó una posición socialmente aceptada y hasta la actualidad, valorada (Nadeau, 2017).

La sublimación se sostiene en el deseo y sostiene al sujeto en ese deseo, sin embargo no es sin pérdida. Es de objeto, pero también de significante. Esta búsqueda incesante por una parte remite a la repetición y también a la posibilidad de invención de un objeto irrepetible (Sigal, 2019). Por otra parte, decir que la pulsión siempre alcanza su satisfacción, es equivalente a decir que el circuito pulsional siempre es transitado en su totalidad. Entonces cabe establecer la siguiente pregunta: ¿En dónde se sitúa la satisfacción? Lacan (1964/1987) menciona que su meta no es otra que ese regreso en forma de circuito. Esto significa que la satisfacción de la pulsión consiste en su circuito mismo, en el transitar mismo de este circuito. En la repetición. Como menciona González (2012), la pulsión se cierra sobre sí misma, precisamente en su creación, en el origen, es donde va a encontrar su satisfacción.

Finalmente, ¿Qué se puede saber-hacer con la sublimación? Se sabe que ésta no hace más que bordear el objeto: la pulsión se muerde la cola a sí misma. Sin embargo, para hacer posible la sublimación, se debe tener en consideración que las pulsiones sexuales son extraordinariamente plásticas. “Pueden remplazarse unas a otras, una puede tomar sobre sí la intensidad de las otras; cuando la satisfacción de una es frustrada por la realidad, la de otra puede ofrecer un resarcimiento pleno” (Freud, 1916 – 1917/1991, p. 314). Por tal razón, es posible sublimar a través del mecanismo del desplazamiento cuando una pulsión no se satisface por la vía sexual, se la reemplaza por la sublimación.

Sin embargo, no toda sublimación es posible en el sujeto. Lacan (1959 – 1960/2020) menciona que hay algo ahí que no puede ser sublimado ya que existe una exigencia libidinal en cuya ausencia se producen perjuicios, perturbaciones graves y si fuese capaz de sublimarlo todo, se podría llegar a un estado de fascinación mortífera.

Para concluir, Sigal (2019) agrega que la sublimación es aquella satisfacción pulsional paradójica cuando ésta se encuentra inhibida en cuanto a su fin, cuando no lo alcanza, pero este objeto no es la misma cosa que ése al que dirige su energía pulsional. Lacan (1959 – 1960/2020) menciona que entre el objeto tal como está estructurado por la relación narcisista y *das Ding* existe una diferencia y es en el espacio de esta diferenciación donde se sitúa el problema de la sublimación. La satisfacción sublimatoria radica en el proceso mismo de la producción artística.

2.4. La composición de las obras de arte

Para esta sección, se realizará una lectura del Seminario 11 de Lacan (1964/1987) en donde va a referirse al arte nuevamente, a partir de la pintura para dar cuenta de la relación entre el ojo y la mirada para continuar su conceptualización acerca del objeto *a*, en donde éste se vuelve más evanescente en su función de simbolizar la falta central del deseo. Para esto, se toma como punto de partida el hecho que la mirada tiene una especificidad irreductible. Como menciona Lutereau (2012) “antes que como lo invisible del campo de la visibilidad -su punto ciego- la mirada se presenta como aquello que contraviene toda visión como su punto de imposibilidad” (p. 450). A este aspecto, Lacan lo denomina la “función cuadro”.

Por esta razón, se considera que la forma en la que el sujeto que observa una obra de arte puede verse inmerso en el cuadro, es la primera aproximación que se tiene de la función de la mirada, en donde el sujeto ve algo en el cuadro donde se encuentra a sí mismo. Con respecto a esto, Lacan (1964/1987) menciona que “el asunto está en deslindar [...] la preexistencia de una mirada -sólo veo desde un punto, pero en mi existencia soy mirado desde todas partes” (p. 80). De esta manera, se entiende que la mirada es algo que precede a la visión, de modo que el sujeto solo puede ver desde un punto, el cual se relaciona con la causa de su deseo; es decir, del fantasma que evoca una respuesta a lo

que se mira. Por tal razón, las artes visuales y plásticas pasarían a formar una referencia de la cual extraer una formalización del objeto mirada (Lutereau, 2012).

Entonces, ¿Qué se entiende por mirada en la función cuadro? Lacan (1964/1987) señala que “en la relación escópica, el objeto del que depende la fantasía a la que el sujeto está colgado en una vacilación esencial, es la mirada” (p. 90).

Pero, la mirada sólo se presenta bajo la forma de una extraña contingencia simbólica de aquello que actúa como barrera de la experiencia del sujeto; a saber, la falta constitutiva de la angustia de castración Lacan (1964/1987). Este signo de la castración se manifiesta en el campo escópico a través de una operación simbólica puntual: la elusión; de ser así, se puede entender a la castración como aquella imposibilidad de absoluta articulación del significante que define la marca del sujeto. Lutereau (2012) señala que la esquizia de la mirada se identifica en la función de lo dado a ver de la mancha aunque deba ser entendida como una cicatriz resultante de la elusión de la mirada. La organización del mundo visible se constituye en la composición de un punto ciego y una mancha, sin que ambos aspectos deban confundirse.

Pero no es entre lo invisible y lo visible que se tiene que atravesar. Lacan, (1964/1987) menciona que:

La esquizia que nos interesa no es la distancia que se debe al hecho de que existan formas impuestas por el mundo hacia las cuales nos dirige la intencionalidad de la experiencia fenomenológica, por lo cual encontramos límites en la experiencia de lo visible. (p. 80)

El ojo y la mirada, se presenta a modo de la esquizia en la que se manifiesta la pulsión al nivel del campo escópico. Por tal razón es que en un cuadro siempre se puede notar una ausencia. Lacan (1964/1987) menciona que pertenece al campo central donde el poder separativo del ojo se ejerce al máximo en la visión. “En todo cuadro, sólo puede estar ausente y reemplazado por un agujero -reflejo de la pupila, en suma, detrás de la cual está la mirada. [...] ante el cuadro siempre estoy elidido como sujeto del plano geométral” (p. 115).

Para finalizar con esta sección respecto de los paradigmas de la creación artística, es necesario volver a retomar el análisis que realizó Freud (1913/1991) sobre el Moisés de Miguel Ángel, ya que, dejando de lado el análisis estético y de la composición de los

significantes en la mencionada obra arquitectónica, queda abierta la posibilidad de la interpretación subjetiva al observar una obra de arte, ya que cada una de ellas, permite reflexionar sobre la relación entre la subjetividad del intérprete y el trabajo de la interpretación (de Robertis, 2011).

Por tal razón, la creación artística se encuentra en una relación íntima con el artista, pues su interpretación será lo que da paso a la aparición del objeto del deseo; mientras que el observador, en algunos casos puntuales, el analista, pasa a ser un tercero en esta relación, “pues el artista y la obra son cada uno en sí y en su recíproca relación, por virtud de un tercero, [...] al cual el artista y la obra deben su nombre” (Heidegger, 1952/1992, p. 37).

La mirada representa un papel fundamental en la relación del deseo y el artista, pues, como es de conocimiento, la sublimación podría lograr su función mediante la aceptación por el medio social. “La creación del artista, sólo nos muestra su contrapartida, [...] cuando el resultado, la obra del creador de lo bello, entra en el campo de los bienes, a saber, cuando se ha vuelto mercancía” (Lacan, 1959 – 1960/2020, p. 295); es decir, cuando la obra ha sido mirada, cuando se ha formado parte de esa relación íntima entre el artista y su creación. Después de todo, cabe recordar la enseñanza de Lacan (1964/1987) respecto a la función cuadro: “Es preciso que insista en lo siguiente ---en el campo escópico la mirada está fuera, soy mirado, es decir, soy cuadro” (p. 113). Esa sería la relación de la tríada artista-cuadro-observador.

2.4.1. El artista

Como es de conocimiento, se sabe que no toda sublimación es posible para todos los sujetos; de igual manera, se sabe que ésta surge por medio del desplazamiento de la pulsión sexual a una meta socialmente más aceptada. La sublimación es la elevación del objeto a la dignidad de la Cosa (Lacan, 1959 – 1960/2020). Ahora, sobre aquel sujeto capaz de sublimar su pulsión, Lacan (1965) realiza una breve mención en donde considera que el artista precede al psicoanalista ya que, a través de sus interpretaciones ilumina lo opaco, lo no dicho. Los artistas utilizan el develamiento de las propiedades de las líneas y trazos para permitir resurgir algo que esté allí donde uno no sabe ya qué hacer Lacan

(1959 – 1960/2020). Con relación a esta concepción del artista, Regnault (1993) menciona que tanto la obra de arte como el artista interpretados hacen percibir lo que la teoría desconocía. Por esta razón, Bacile *et al.* (2015), consideran que aplicar el arte al psicoanálisis implica que éste avance, ya que la creación artística puede enseñar al psicoanálisis sobre la naturaleza de su objeto.

Agregando a la idea anterior, Kant (1790/2019) señala que el talento o el poder creador que posee el artista son innatos y por tanto pertenecen al orden de la naturaleza, pero que para alcanzar aquel valor estético, se atraviesa por “largos y penosos esfuerzos, por los cuales el artista busca siempre el hacer lo más conforme a un pensamiento, conservando siempre la libertad del juego de sus facultades” (p. 138). La producción artística siempre va a operar a contracorriente, en contra las normas reinantes, como son las políticas, e incluso contra esquemas de pensamiento Lacan (1959 – 1960/2020); pero el artista encuentra en este saber-hacer la forma para recomendar y extender su obra para volverla capaz de agradar, y aunque ligada a un fin determinado, permite cierta libertad (Kant, 1790/2019).

2.4.2. La obra de arte

Una vez que se ha realizado una aproximación al proceso creativo que surge a partir de la sublimación, cabe mencionar algo respecto a su resultado: la obra de arte. Para esto, se servirá de los escritos de Heidegger (1952/1992), quien se plantea la cuestión: ¿Cuál es el origen de la obra de arte? La pregunta sobre este origen interroga por la fuente de su esencia. Según esto, el artista es el origen de la obra, y viceversa. Lo que sea la obra sólo se puede conocer a través de la esencia del arte. De esta manera se puede observar que se transita en círculo entre el vínculo obra de arte-artista.

Para encontrar la esencia del arte que realmente está en la obra, Heidegger (1952/1992) plantea buscar la obra real y preguntarse qué es y cómo es. Pues las obras de arte son de conocimiento general, por ejemplo la arquitectura y escultura se hallan en las plazas, en las iglesias y en los hogares. Si se permite mirar sin prejuicio, entonces se muestra que todas las obras son tan naturalmente existentes como las cosas. Tienen el carácter de cosa.

Sin embargo, esta representación *cósica* puede resultar como una forma grosera y superficial de ver la obra; entonces, se puede tomar la obra de arte como aquellos que la experimentan y la gozan. Heidegger (1952/1992) agrega lo siguiente:

La piedra está en la arquitectura. La madera en la obra tallada. El colorido está en el cuadro. La voz en la obra hablada. El sonido está en la música. Lo *cósico* está tan inmovible en la obra de arte que debiéramos decir al contrario: la arquitectura está en la piedra. La obra tallada está en la madera. El cuadro está en el color. La obra musical está en el sonido. (p. 40)

De esta manera, se puede inferir que la obra de arte es algo que se encuentra inmerso en la sociedad, razón por la que es socialmente aceptada. Es una representación estética que perdura a lo largo del tiempo. Como se ha mencionado con anterioridad al retomar las palabras de Recalcati, *et al.* (2006), la obra de arte se ubica en una relación decisiva con lo real de la cosa. De este modo, se considera que la estética del vacío, por una parte, se encuentra en el campo de lo real y que permanece inalterable a lo largo del tiempo.

La obra de arte está absolutamente absorta en retener en sí ese rasgo de un presente que surge. Es un impulso de la cosa misma que se subleva por su situación de cosa y se desea aún más real, comienza a devenir, a aparecer y desaparecer.

CAPÍTULO 3: ANÁLISIS DE LA FUNCIÓN DE LO BELLO Y LO SUBLIME COMO PROCESO CREADOR DEL ARTISTA PLÁSTICO

3.1. Introducción

En el siguiente capítulo se procede a recapitular los aportes teóricos abordados a lo largo de la presente investigación, con la finalidad de intentar articular la teoría psicoanalítica, en relación a la función de lo bello y lo sublime como proceso creador en las artes plásticas, mediante un acercamiento vivencial con una artista plástica de la ciudad de Quito para permitir una mayor comprensión en la operación simbólico-imaginaria de la función de la sublimación en el artista, y cómo la creación de la obra de arte podría ser una vía para permitir la reaparición del objeto del deseo del sujeto.

3.2. Lo bello y lo sublime como proceso creador

Llegado a este punto de la presente investigación, se plantea vincular los conocimientos teóricos alcanzados desde la corriente psicoanalítica, en relación a la función de lo bello y lo sublime, como operación da apertura a la creación de la obra artística. Mediante dichos conocimientos, se posibilita un acercamiento a la función que permite la creación artística y que fue planteada por Freud y Lacan en varios de sus escritos, además de llamar la atención y permitir la investigación en el área de las artes plásticas por parte de otros psicoanalistas.

Debido a la naturaleza subjetiva de la función de la sublimación, resulta complicado sintetizar los conocimientos alcanzados en pocas líneas; sin embargo, lo que se puede mencionar a grandes rasgos es que la sublimación es una desviación de la meta pulsional sexual que permite adquirir poderosos componentes para todos los logros culturales (Freud, 1905/1992). En este campo, se ven incluidas la religión, la filosofía y el arte.

Por lo tanto, se puede considerar que para alcanzar esta desviación pulsional, no toda sublimación es posible (Lacan, 1959 – 1960/2020). Son algunos los sujetos que subliman ya que, como tal, no deja de ser una de las varias metas pulsionales que encuentran su fin en la satisfacción, como plantea Freud (1905/1992), en su texto Tres ensayos de teoría

sexual. Sin embargo, aún resulta una problemática conocer aquello que da origen a la sublimación. Para esto, Lacan (1959 – 1960/2020) plantea que la sublimación es aquello que eleva el objeto a la dignidad de La Cosa; es decir, que contornea y se aproxima a la falta, a ese objeto causa de deseo; podría llegar a ocupar el vacío abismal de La Cosa no a través de un absoluto, sino a través de una pluralidad posible de objetos imaginarios que permiten su reaparición (Recalcati, *et al.*, 2006).

Sin embargo, que el objeto causa de deseo reaparezca mediante formaciones simbólico-imaginarias podría resultar angustiante para el sujeto, es decir, se volvería irrepresentable. En este punto se instaura la función de lo bello, la cual dictamina el carácter estético de una obra, lo que le permite ser socialmente aceptada y, a la vez, se ve despojada de su carácter ominoso, ya que, cabe recordar que lo ominoso constituye condición y límite de lo bello (Trias, 2011); de modo que organiza el deseo en la medida en que se encuentra relacionado como una estructura de señuelo que engancha al mismo (Lacan 1959 – 1960/2020). Es por esta razón que se establece a lo bello como forma, como eficacia simbólico-imaginaria de la forma que resulta de tomar distancia de la Cosa. Es un modo de experimentar una distancia con lo Real y a la vez, es el índice del más allá absoluto que lo Real constituye, respecto al campo de los semblantes sociales (Lacan 1959 – 1960/2020). Por lo tanto, la condición para que se dé esta función es que siempre debe haber un objeto que escape del deseo humano, entonces se podría considerar al arte como organización del vacío y como función que permite la reaparición del objeto del deseo.

De esta manera, podría resultar posible el proceso creador que, según otros psicoanalistas, a saber, Melanie Klein (1923/1927 – 1971) y Donald Winnicott (1972/2008) consideran que éste puede originarse desde los primeros estadios de la infancia mediante la realización del juego y el fantaseo como una expresión temprana de la sublimación; pero a medida que el niño crece, sus fantasías también se vuelven imposibilitadas de ser expresadas como al principio, y es entonces que el sujeto vivencia lo que Freud (1900 – 1901/1991) denomina como sueños diurnos, que son producto de la fantasía construida sobre la base de los recuerdos que se exteriorizan en la vida anímica.

Para concluir, mediante estos diversos aportes se puede formular un acercamiento teórico a la función de lo bello y lo sublime como proceso creador, para ello, resulta necesario el intento por articular la teoría con la práctica artística, de modo que se plantea realizar una aproximación vivencial con una distinguida artista de la ciudad de Quito.

3.3. Análisis de la función de lo bello y lo sublime en cuatro obras de la artista Begoña Salas Urrutia

Como se mencionó con anterioridad, la sublimación posee una naturaleza que, en la práctica artística puede resultar subjetiva, y por tanto no-todo sujeto que sublima tendrá la misma concepción sobre su creación. Por consiguiente, la presente investigación se enfoca en la obra de una artista plástica para intentar articular los conocimientos teóricos con la práctica.

Con esto no se pretende redactar una investigación sobre arte-terapia, sino, plantear una manera de contextualizar la problemática que bordea a la sublimación y su carácter estético, de modo que, para intentar vincular lo teórico con lo práctico, se procede a realizar un acercamiento vivencial con la distinguida ilustradora y artista plástica, Begoña Salas Urrutia.

Para los fines correspondientes de esta investigación, se escogieron cuatro obras representativas de la artista por conveniencia, pertenecientes a su exposición titulada Psique (2019), tituladas: Ausencia (Figura 1), Fuga (Figura 2), Creación (Figura 3) y Pureza (Figura 4).

Para la elección de dichas obras, se accedió al portafolio digital de la artista que cuenta con la correspondiente descripción de sus obras las cuales llamaron el interés del investigador en un intento por vincular los contenidos investigados desde la teoría psicoanalítica a la práctica artística.

3.3.1. Sobre la artista Begoña Salas Urrutia

Distinguida artista plástica, ilustradora y docente de las materias de Semiótica y Representación gráfica en el Instituto Metropolitano de Diseño: La Metro, y miembro de la Asociación de Ilustradores de Ecuador. Nacida en Colombia y residente ecuatoriana de la ciudad de Quito desde el año 1995.

Ha realizado exposiciones en países como España, Colombia, Argentina y Ecuador. Su última exposición realizada en la ciudad de Quito, en el Centro Cultural de la Pontificia Universidad Católica del Ecuador en 2019 lleva el nombre de “Psique” y cuenta con 33 obras caracterizadas por el estilo del surrealismo y el retrato.

Estudió diseño gráfico en el Instituto Metropolitano de Diseño: La Metro, y pintura clásica por recursos propios en España. La artista menciona que empezó a realizar sus primeras pinturas a la edad aproximada de cuatro años como manera de expresión, de conexión consigo misma, como juego y representación de sus gustos infantiles, además de encontrar en la pintura una forma de comunicación cuando las palabras no bastaban (B. Salas, comunicación personal, 10 de diciembre, 2021).

A medida que crecía, sus pinturas tomaban mayor complejidad al dibujar paisajes y explorar nuevas técnicas de pintura por recursos propios. Luego de terminar sus estudios secundarios, empezó su carrera en diseño gráfico y pintura clásica hasta convertirlo en su actual profesión (B. Salas, comunicación personal, 10 de diciembre, 2021).

3.4. Análisis discursivo

Para la presente investigación, se utilizará la técnica del análisis de discurso como una herramienta de análisis con un importante potencial heurístico. Dado que el campo del psicoanálisis es la palabra, el analista se enfrenta ante signos de diversa naturaleza, sean o no lingüísticos, que requieren ser *leídos* para ser interpretados correctamente (Santander, 2011).

Agregando a lo anterior, se menciona lo siguiente para denotar la importancia del análisis del discurso debido a la naturaleza del lenguaje:

Sabemos que el lenguaje no es transparente, los signos no son inocentes, que la connotación va con la denotación, que el lenguaje muestra, pero también distorsiona y oculta, que a veces lo expresado refleja directamente lo pensado y a veces sólo es un indicio ligero, sutil. (Santander, 2011, p. 208)

Sin embargo, para esta investigación, no se pretende realizar un psico-análisis de las obras de la artista, sino un análisis del contenido de su discurso, en relación a la teoría investigada.

A continuación, se realizará el respectivo análisis de discurso de las obras escogidas para esta investigación.

3.4.1 Ausencia



Figura 1. *Ausencia*, Begoña Salas Urrutia (2019)

Obtenido de: <http://www.begocontomate.com/>

Con respecto de esta pintura, la artista menciona que “este cuadro fue el primero de toda la exposición [...] nace de un conflicto personal bastante fuerte [...] una relación sentimental bastante conflictiva” (B. Salas, comunicación personal, 10 de diciembre, 2021). Agrega que en ese entonces, atravesó por varias pérdidas de seres queridos; entonces, *Ausencia* pasaría a representar el reflejo del fallecimiento de su abuelo como un evento que marca un silencio personal que lanza preguntas, y evoca temas que buscan ser expresados. Hasta este punto de su discurso, se podría articular con la teoría

psicoanalítica al poner en consideración que para el surgimiento de una obra artística, siempre debe haber un objeto que escape del deseo humano (Lacan 1959/1960 – 2020). A la vez que se podría colocar en representaciones los conceptos que pueden resultar ominosos para el sujeto por medio de la sublimación.

En adición a lo anterior, resultaría ominosa o terrorífica la representación como tal de un familiar fallecido. Para esto, la artista menciona lo siguiente: “Utilizo mucho el surrealismo porque puedo, a través del símbolo, contar ese dolor sin caer en lo explícito tal cual mi abuelo muriendo” (B. Salas, comunicación personal, 10 de diciembre, 2021). Aquí se podría evidenciar la posible aparición de la función de lo bello, en tanto que delimita y despoja a la representación de su carácter ominoso (Freud, 1919/1976).

Por último, menciona que “*Ausencia* es ese espacio que dejó vacío en mí, que está presente pero lo cubro con mis manos y digo no quiero que te vayas, aquí estarás” (B. Salas, comunicación personal, 10 de diciembre, 2021).

De esta manera, se podría considerar que existe una posible aproximación al lugar de la Cosa (*das Ding*) como aquel fuera-de-significado que moviliza al sujeto a la búsqueda de aquel objeto perdido y que bordea ese vacío central; de modo que la función de la sublimación se podría instaurar como aquello que eleva un objeto a la dignidad de la Cosa, en tanto objeto perdido que pretende re-aparecer a través de la creación artística (Lacan, 1959/1960 – 2020).

Previo al análisis discursivo de la siguiente pintura, se preguntó a la artista sobre aquello que no puede ser representado o no puede ser sublimado, según lo mencionado por Lacan (1959/1960 – 2020), debido a su carácter ominoso que resulta de la aproximación a éste vacío. A lo que respondió lo siguiente:

Nada no se puede representar si se usa el surrealismo, ya que éste permite crear cualquier cosa [...] lo inexplicable. Lo que no se puede ver es difícil de graficar, pero lo que se puede sentir sí es posible porque lo representas a través de un signo. Esto permite crear una imagen que cobra un nuevo significado. (B. Salas, comunicación personal, 10 de diciembre, 2021)

Por una parte, se podría investigar con mayor profundidad sobre la creación surrealista y su vínculo con la teoría psicoanalítica. En segundo lugar, y como se mencionó con anterioridad, la sublimación depende de varios elementos que determinan su carácter

subjetivo, así como mencionó Freud (1908/1992) en su texto *El creador literario y el fantaseo*, la creatividad dependerá de rasgos de género, en donde existe una distinción en la creatividad masculina y femenina; así como de las vivencias personales del sujeto, su relación con su deseo, entre otros.

3.4.2 Fuga



Figura 2. *Fuga*, Begoña Salas Urrutia (2019)

Obtenido de: <http://www.begocontomate.com/>

Para el análisis discursivo de esta pintura, la artista comenzó hablando sobre su interés en la práctica espiritual, la meditación y la capacidad que tiene la mente en procesos creativos para exteriorizar contenidos que no pueden ser puestos en palabras y de cómo los sentidos pueden influir en la creación.

Fuga habla sobre el poder de nuestra mente para sentirnos en cualquier espacio. Habla sobre la ley de la atracción [...] que, en ese momento también me encontraba en un momento difícil de mi vida. [...] Este cuadro habla sobre el poder de la mente cuando te conectas con ella y logras sentir el viento, el aire y el

sonido gracias a la meditación. (B. Salas, comunicación personal, 10 de diciembre, 2021)

Esta parte del diálogo podría ser una posible articulación con aquello que Kant (1764/2003) denomina como el sentimiento de lo sublime, que se ve ligado a la creación artística en tanto puede resultar siniestro, mientras no sea actualmente nocivo y pueda ser representado y contemplado. Por otra parte, Burke (1757/1985), menciona que lo sublime abarca todo aquello que permite estimular las ideas de carácter siniestro; de alguna manera, todo lo terrible es una fuente de lo sublime. Ya sea, en este caso, los momentos difíciles causa de relaciones sentimentales conflictivas, el proceso de duelo, o incluso aquel encuentro consigo misma como menciona la artista.

Otra pregunta que surgió a lo largo del discurso, fue el tema de la mirada en esta pintura y su importancia al ser representada. A lo que la artista mencionó que la mirada juega un papel principal en la elaboración de sus obras, ya que es la conexión directa que existe entre el artista y el público. “A través de la mirada ya no hay mas secretos, ahí está todo. Hay contacto, comunicación, interacción. Emisor y receptor” (B. Salas, comunicación personal, 10 de diciembre, 2021). Es decir, el objeto mirada podría desempeñar su función como causa de deseo que busca la reaparición por medio de formaciones simbólico-imaginarias de ese objeto una vez perdido que moviliza la creación artística.

Si se intenta vincular el diálogo de la artista con la teoría psicoanalítica, Lutereau (2012) menciona que la mirada se presenta como aquello que contraviene toda visión como un punto de imposibilidad. Es en la mirada en donde el sujeto se permite un encuentro consigo mismo al apreciar la obra, ya que resultaría probable un encuentro con su propio objeto causa de deseo.

La mirada posee un rol fundamental en la relación del deseo y el artista, ya que la sublimación podría alcanzar su logro mediante la aceptación social. “La creación del artista, sólo nos muestra su contrapartida, [...] cuando el resultado, la obra del creador de lo bello, entra en el campo de los bienes, a saber, cuando se ha vuelto mercancía” (Lacan, 1959 – 1960/2020, p. 295). Respecto a esto, la artista menciona que, una vez que la obra es vendida, pasa a ser del otro, deja de pertenecerle, pues es aquello que se entrega a los demás como una parte esencial de la vida del artista.

Siento que la obra ya no me pertenece cuando la firmo y la comparto. Le pertenece a alguien más. Busco que la obra empiece a vivir a través de las otras personas.

[...] Lo más importante para mí es que cada persona que las vea les de su propio significado. Al tener muchos significados, esas obras se vuelven infinitas, eternas.
(B. Salas, comunicación personal, 10 de diciembre, 2021)

Es decir, una vez que la obra ha sido mirada se ha formado parte de esa relación íntima entre el artista y su creación. Después de todo, cabe recordar la enseñanza de Lacan(1964/1987) respecto a la función cuadro: “Es preciso que insista en lo siguiente --en el campo escópico la mirada está fuera, soy mirado, es decir, soy cuadro” (p. 113). Esa sería la relación de la tríada artista-cuadro-observador.

Por otra parte, si se retorna a Freud (1913/1991) en su análisis del Moisés de Miguel Ángel, menciona que lo que el artista representa en su obra, y lo que el público recibe es una conexión entre ambas partes, pues permite reflexionar sobre la relación entre la subjetividad del intérprete y la labor de interpretación.

3.4.3 Creación



Figura 3. *Creación*, Begoña Salas Urrutia (2019)

Obtenido de: <http://www.begocontomate.com/>

La creación, o la creatividad son los elementos que la artista representó en esta obra. “En la parte superior -de la pintura- se puede visualizar una especie de conexión, que también se asemeja a un juego, o un parque” (B. Salas, comunicación personal, 10 de diciembre, 2021).

Agregando a lo antes mencionado, la artista menciona que la creatividad en su infancia se produce como una manera de expresión, una forma de comunicarse y como un juego.

He pintado desde los cuatro años. Era un momento de juego, de diversión, de conexión conmigo misma. [...] Me costaba mucho relacionarme con niños. [...] Mi personalidad me llevó a descubrir que la pintura y el dibujo era ese refugio donde yo podía expresarme mejor que hablando. Siempre me ha costado mucho hablar, y cuando era niña me costaba aún más. [...] El dibujo y la pintura fueron ese desfogue. Una forma de expresión. (B. Salas, comunicación personal, 10 de diciembre, 2021)

Las primeras formas de expresión artística infantil, según menciona Klein (1929/1971), podrían surgir a partir del intento por reparar ciertas situaciones que generan angustia en el infante. En este caso, se podría encontrar en el dibujo una manera de expresar y comunicarse, además de permitir los vínculos con otras personas.

La creatividad, como se puede observar, podría considerarse que surge a partir de los primeros estadios de infancia, en donde el niño empieza por representar su mundo a través del juego. Conforme crece, este juego pasa a convertirse en sueños diurnos, producto del fantaseo y siempre en dirección al cumplimiento de un deseo de la pulsión sexual (Freud, 1908/1992). Así se podría realizar una posible interpretación del diálogo de la artista al mencionar que comenzó a pintar desde temprana edad y que en ello encontraba una forma de expresión mediante el juego.

Continuando con esta idea, la artista menciona que comenzó replicando sus caricaturas favoritas, las cosas que le gustaban en la infancia. Conforme pasaba el tiempo, en la adolescencia, esta representación infantil cambió a pintar paisajes más complicados y a descubrir técnicas de pintura. En la adultez, comienza a pintar utilizando el movimiento del surrealismo (B. Salas, comunicación personal, 10 de diciembre, 2021). Ya no se evidencian los primeros trazos infantiles, sino que su fantaseo se ve dirigido hacia otras metas que puedan tener mayor validación por el grupo social.

Por último, respecto a *Creación*, la artista menciona que este cuadro “Invita a que tú vivas de cualquier forma, comiendo, escuchando, hablando, ¡Vivas! La creatividad tiene un propósito más grande” (B. Salas, comunicación personal, 10 de diciembre, 2021) A través del análisis del discurso, se podría articular con la teoría de Winnicott (1972/2008), quien menciona que la creatividad tiene como finalidad una forma de vida saludable. Agrega que el impulso creador se encuentra presente cuando cualquiera —bebé, niño, adolescente, adulto, anciano o mujer— contempla algo en forma saludable. Se halla presente tanto en el vivir de momento en momento de un niño retardado que goza con su respiración, como en la inspiración de un arquitecto que de pronto sabe qué desea construir, y que piensa en términos de los materiales (Winnicott,1972/2008).

3.4.4 Pureza



Figura 4. *Pureza*, Begoña Salas Urrutia (2019)

Obtenido de: <http://www.begocontomate.com/>

Sobre esta pintura, la autora menciona que “Se trata sobre ser tú mismo, sin etiquetas, quitándote lo que te hayan hecho pensar de ti. [...] Si quitamos todas esas creencias y

profundizamos en nuestro ser, encontramos nuestra propia presencia que está libre de cualquier prejuicio. Es pura” (B. Salas, comunicación personal, 10 de Diciembre, 2021).

Agrega que, durante el proceso de creación de esta obra, se permitió ciertos momentos de introspección y auto-análisis, que resulta complicado ya que dichas creencias resultan limitantes y pueden perjudicar la imagen que se tiene de uno mismo (B. Salas, comunicación personal, 10 de diciembre, 2021). Una vez puestos en consideración dichos aspectos, creencias, etiquetas y elementos que pueden resultar intolerables para el yo, la función de la sublimación podría transformar dichos aspectos en una creación con características bellas, siempre y cuando se mantengan presentes los criterios estéticos que permiten la apreciación por los otros.

3.5. Conclusiones

En cuanto a las conclusiones de esta investigación, es necesario recordar que no-todo puede ser interpretado, o puesto en palabras, pues esa es la naturaleza del psicoanálisis. Sin embargo, mediante la lectura de los respectivos seminarios de Jacques Lacan y en el constante retorno a las enseñanzas de Sigmund Freud, resulta posible un acercamiento a la contextualización que bordea a la problemática de la sublimación en el quehacer artístico que, de una u otra manera, llama la atención de analistas y estudiantes en sus investigaciones o en el intento por vincularlo a la práctica analítica. No obstante, aún queda un amplio campo de investigación en este tema, que a la vez implica fomentar el interés de los analistas por el arte como una de las varias formas para acercarse al objeto de deseo del sujeto. Para ello, esta investigación proporciona ciertos recursos teóricos que pueden servir para expandir este saber.

Por otra parte, la expresión artística resulta una de las formas en las que se manifiesta la sublimación, en esta investigación, contextualizada como una función, más que como mecanismo de defensa, que permite colocar en la realidad efectiva ciertos contenidos que permanecen velados y que, después de todo, buscan su meta, aunque desviada de su satisfacción sexual.

Por lo tanto, la función de lo sublime, así como la sublimación aún resulta un asunto paradójico ya que, en la manifestación artística puede resultar subjetiva, aunque su fin

permanece inalterable: Elevar el objeto del deseo a la dignidad de *das Ding*. Es decir, posicionarse sobre este vacío para permitir la reaparición temporal del objeto causa de deseo mediante formaciones simbólico-imaginarias, sin que resulte perjudicial para el sujeto. Para esto, dichos contenidos deberán verse despojados de su carácter ominoso y ser insertados en el campo de la estética socialmente aceptable; estética que es menester re-plantear en el contexto contemporáneo actual, ya que es algo igual de subjetivo y que se encuentra en constante cambio; no obstante, puede o no resultar una producción bella que sea aceptada y valorada socialmente.

En consecuencia, se sabe que la sublimación no es algo que surge de la nada. Es necesario que exista un objeto que escape para organizar el deseo humano. Esa sería la condición planteada por Lacan (1958 - 1959/2021) para que surga la creación artística. Para ello, se requiere de un proceso creativo que de apertura a la creación artística.

El proceso creativo surge desde la fantasía que es vivenciada desde los primeros estadios de la infancia mediante el juego y las expresiones artísticas, pero no siempre será posible fantasear de manera infantil, pues la sociedad es un factor que sesga el comportamiento del sujeto. El deseo es el deseo del Otro. Por tal razón, el adulto ya no se permite jugar, pero como forma de sublimación de esos impulsos sexuales, fantasea y empieza a crear sueños diurnos, empieza a construir obras que permiten la satisfacción de ese impulso, a la vez que puede ser vista por otro y encontrar en la pintura una satisfacción similar; pues la mirada juega un papel fundamental en la tríada artista-cuadro-observador.

También, mediante los respectivos aportes de Melanie Klein (1923/1927 – 1971) y Donald Winnicott (1972/2008) ha sido posible establecer un contraste teórico que permite el enriquecimiento de esta investigación, pues su teoría se centra en el desarrollo de la infancia y de igual manera, se plantean una posible solución al problema de la sublimación, la cual cabe tomarse en consideración por quien se interese en retomar las enseñanzas de estos autores y nutrir futuras investigaciones.

Finalmente, la articulación vivencial es un elemento importante para dar cumplimiento de la teoría planteada. Se puede evidenciar que ciertos aspectos abordados resultan en la composición de una obra artística, de modo que se puede conocer sobre ella solo a través de la palabra del propio artista, pues es quien atraviesa por el proceso creativo en sí.

Mediante el análisis de discurso de algunas obras de la artista quiteña Begoña Salas Urrutia, resulta factible conocer la manera en la que opera la función de lo sublime, la sublimación y las consideraciones estéticas de lo bello en la creación artística; sin embargo, y es necesario retornar a este punto, la creación artística resulta subjetiva, ya que depende, en gran parte de las vivencias personales del sujeto, de su relación con su deseo y con el otro. Estos elementos forman parte de la naturaleza subjetiva de la obra de arte.

Ya Freud (1908/1992) consideraba que la creatividad depende de varias características personales, ya sea la sociedad en la que se desempeña, vivencias personales, hasta características de género. Este punto es algo que podría replantearse para que tenga cierta aplicación en la sociedad contemporánea, puesto que, por lo general, los sujetos neuróticos son quienes subliman, pero no todos los sujetos logran representarlo de manera artística.

Por tal razón, esta investigación se centra en la obra de una sola artista, y aún así los contenidos manifiestos permiten un campo amplio para su análisis. No obstante, dichos aportes de la artista no siempre van a encajar en su totalidad con la teoría psicoanalítica, ya que ella misma plantea que no es posible alcanzar una totalidad de expresión por medio de la palabra, ya que no todo puede ser apalabrado, así como no todo contenido puede ser sublimado.

3.6. Recomendaciones

Esta disertación plantea una manera de contextualizar la problemática que bordea a la sublimación y su carácter estético en la creación artística que, en varias ocasiones, ha cautivado el interés de otros analistas e investigadores del campo del psicoanálisis, pero, debido a su propia naturaleza, resulta complicado sintetizar todos los conocimientos para que sea de carácter universal. Después de todo, el psicoanálisis permite el paso a nuevas investigaciones desde distintas perspectivas para dar una posible solución a la función de la sublimación.

A lo largo de la presente investigación surgieron diversos cuestionamientos que no han sido tomados en consideración ya que estaría fuera del objeto de estudio de la misma. Por

tal razón, las siguientes recomendaciones serán brindadas para quien se interese en intentar vincular la teoría psicoanalítica con el quehacer artístico, ya sea como investigación académica, o como una forma de ligarlo a la práctica analítica. Queda a consideración del lector.

En primer lugar, surge la interrogante por el origen de la sublimación en relación al *das Ding*, ya que debido a su naturaleza, es irrepresentable y su aparición en la vida anímica del sujeto podría resultar perturbadora. Para evitar esto, el arte podría ser una posible solución a esta problemática, por lo cual se recomienda investigar más a profundidad sobre este acercamiento al *das Ding* y la aparición del objeto de deseo para ser expresado en el campo de la palabra que es, después de todo, el campo del saber psicoanalítico.

Eventualmente mientras se desarrollaba esta investigación, fue inevitable acercarse al tema del goce; sin embargo, su profundización hubiera resultado en un tipo distinto de investigación, ya que el estudio del campo del goce en relación a la creación artística posee varios elementos que podrían dar una posible solución al problema de la sublimación, así también podría abrir la posibilidad de expandir la concepción sobre la relación que existe con el deseo del artista por crear una obra.

Dado que la sublimación resulta un concepto paradójico, y ya que el psicoanálisis no siempre se centra en el carácter estético de las cosas, aún existe cierta resistencia por parte de la comunidad analítica a mencionar el tema de “arte-terapia”, pues sería algo que resultaría extraño al campo del saber psicoanalítico, que es la palabra; sin embargo, este punto, que debe ser tomado con extrema delicadeza, queda a consideración del lector para realizar futuras investigaciones y aplicar su uso correcto, y sobre todo ético, del arte en la clínica.

Una vez aclarado el punto anterior, y si el lector aún se siente cautivado por lo expuesto con anterioridad, después del acercamiento vivencial con la artista Begoña Salas, surgió la cuestión del movimiento surrealista como una forma que permite mayor libertad en la exteriorización de los contenidos inconscientes del sujeto. Por este lado, se recomendaría investigar con mayor profundidad y detalle las implicaciones del surrealismo como una de las vías que permite el acercamiento al vórtice del *das Ding* debido a su riqueza en la representación de signos y formas que permiten al artista tener una amplia cantidad de

recursos simbólico-imaginarios que posibilitarían la reaparición del objeto causa del deseo del sujeto.

BIBLIOGRAFÍA

Bacile, J., Cura, E. Y., & Liliana, V. (2015). Arte y psicoanálisis. Como el arte nos posibilita la tyche. *VII Congreso Internacional de Investigación y Práctica Profesional en Psicología XXII Jornadas de Investigación XI Encuentro de Investigadores en Psicología del MERCOSUR*. (págs. 346-348). Facultad de Psicología - Universidad de Buenos Aires.

Burke, E. (1757/1985). *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*. Colección de Arquitectura.

Cabrera, J. (2016). *Antígona y la productividad de lo negativo: El acto político y las paradojas de la ética*. *Andamios*, 13(31), 213-241.

Chemama, R. (1995). *Diccionario del Psicoanálisis*. Amorrortu.

de Robertis, D. (21 de junio de 2011). *Moisés, Miguel Ángel y Freud*. Centro Psicoanalítico de Madrid (13). Obtenido de Moisés, Miguel Ángel y Freud: <https://www.centropsicoanaliticomadrid.com/publicaciones/revista/numero-13/moises-miguel-angel-y-freud/>

Errázuriz, P. (2002). *El rostro siniestro de lo familiar: Memoria y olvido*. Universidad de Chile.

Flores, D. (2015). *El objeto a como plus de gozar en los objetos de arte contemporáneo*. Errancia: Litorales.

Freud, S. (1895/1992). Proyecto de psicología. En *Publicaciones prepsicoanalíticas y manuscritos inéditos en vida de Freud. [1886-1899] (Vol. I)*. Amorrortu.

Freud, S. (1900 - 1901/1991). La interpretación de los sueños (Segunda parte) Sobre el sueño. En *Obras completas [1900 – 1901], Tomo V*. Amorrortu.

- Freud, S. (1905/1992). Tres ensayos de teoría sexual. En *Tres ensayos de teoría sexual y otras obras [1901 – 1905] Vol. VII*. Amorrortu.
- Freud, S. (1908/1992). El creador literario y el fantaseo. En *El delirio y los sueños en la “Gradiva” de W. Jensen y otras obras [1906- 1908] (Vol. IX)*. Amorrortu.
- Freud, S. (1911/1991). Formulación sobre los dos principios del acontecer psíquico. En *Trabajos sobre técnica psicoanalítica y otras obras [1911-1913] (Vol. XII)*. Amorrortu.
- Freud, S. (1913/1991). El Moisés de Miguel Ángel. En *Tótem y tabú y otras obras [1913- 1914] (Vol. XIII)*. Amorrortu.
- Freud, S. (1905/1992). Pulsiones y destinos de pulsión. En *Contribución a la historia del movimiento psicoanalítico. Trabajos de metapsicología y otras obras [1914 – 1916] (Vol. XIV)*. Amorrortu.
- Freud, S. (1914/1992). Introducción al narcisismo. En *Contribución a la historia del movimiento psicoanalítico. Trabajos de metapsicología y otras obras [1914 – 1916] Vol. XIV*. Amorrortu.
- Freud, S. (1916-1917/1991). *Conferencias de introducción al psicoanálisis (Parte III) [1916-1917] Vol. XVI*. Amorrortu.
- Freud, S. (1917/1992). Duelo y melancolía. En *Contribución a la historia del movimiento psicoanalítico. Trabajos de metapsicología y otras obras [1914 – 1916] Vol. XIV*. Amorrortu.
- Freud, S. (1919/1976). Lo Ominoso. En *De la historia de una neurosis infantil. Obras Completas [1917-1919] (Vol. XVII)*. Amorrortu.
- Freud, S. (1930/1976). El malestar en la cultura. En *El malestar en la cultura [1927- 1931] (Vol. XXI)*. Amorrortu.
- Galindo, C., & Casas, J. (2009). *De la Vorstellung, el Vorstellungsrepräsentanz*. Revista Uaricha, 6(13), 65-77. Obtenido de http://www.revistauaricha.umich.mx/ojs_uaricha/index.php/urp/article/view/474/507

- García, N. (2014). *Arte y psicoanálisis. Jornadas Jacques Lacan y la Psicopatología*. Psicopatología Cátedra II. Universidad de Buenos Aires.
- González, D. (2012). *La sublimación artística y su objeto*. Revista Affectio Societatis, 9(17).
- Gutiérrez, M. (2014). *Creación artística y psicoanálisis*. Revista uruguaya de Psicoanálisis, 122-135.
- Heidegger, M. (1952/1992). *Arte y poesía*. Fondo de cultura económica.
- Heidegger, M. (1953). *La cosa. Ideas y Valores*, 2(7-8), 661-678. Obtenido de <https://revistas.unal.edu.co/index.php/idval/article/view/29561>
- Kant, I. (1764/2003). *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime*. Librerías de Francisco Iravedra, Antonio Novo.
- Kant, I. (1876/2007). *Crítica del juicio*. Edición Tecnos.
- Klein, M. (1923/1971). Principios del análisis infantil. Contribuciones al psicoanálisis. En *Análisis infantil* (p. 9-59). Paidós.
- Klein, M. (1929/1971). Principios del análisis infantil. Contribuciones al psicoanálisis. En *Situaciones infantiles de angustia reflejadas en una obra de arte y en el impulso creador* (p. 151-166). Paidós.
- Klein, T. (2016). *Puentes entre la Psicología y el Arte. Aportes de Freud y Brecht a la praxis artística*. Revista Electrónica de la Facultad de Psicología - UBA(19).
- Lacan, J. (1958 – 1959/2021). *El seminario de Jacques Lacan. Libro 6. El deseo y su interpretación*. Paidós.
- Lacan, J. (1959 – 1960/2020). *El seminario de Jacques Lacan. Libro 7. La ética del psicoanálisis*. Paidós.
- Lacan, J. (1962 – 1963/2021). *El Seminario de Jacques Lacan. Libro 10. La angustia*. Editorial Paidós.
- Lacan, J. (1964/1987). *El seminario de Jacques Lacan. Libro 11. Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*. Paidós.
- Lacan, J. (1965). *Homenaje a Marguerite Duras*. Universidad Complutense de Madrid.

- Lacan, J. (1966/2009). *Escritos I*. Siglo XXI editores.
- Lacan, J. (1968 - 1969/2008). *El seminario de Jacques Lacan. Libro 16. De un Otro al otro*. Amorrortu.
- Lacan, J. (1969 - 1970/2008). *El Seminario de Jaques Lacan. Libro 17. El reverso del psicoanálisis*. Paidós.
- Lacan, J. (1972 – 1973/1985). *El seminario de Jacques Lacan. Libro 20. Aun*. Amorrortu.
- Lacan, J. (1975 - 1976/2006). *El seminario de Jaques Lacan. Libro 23. El sinthome*. Paidós.
- Lacan, J. (1976 - 1977). *El fracaso del Un-desliz es el amor. A la manera del seminario oral de Jacques Lacan*. Amorrortu.
- López, E. (2019). *La invención. Un modo de hacer con el agujero*. XI Congreso Internacional de Investigación y Práctica Profesional en Psicología. Facultad de Psicología - Universidad de Buenos Aires.
- López, L. (2004). *Centro psicoanalítico de Madrid*. Obtenido de Proceso creador y psicoanálisis:
<https://www.centropsicoanaliticomadrid.com/publicaciones/revista/numero-5/proceso-creador-y-psicoanalisis/>
- Lutereau, L. (2012). *El objeto a como mirada: La “función cuadro”*. *Lacan y la obra de arte en el Seminario 11*. IV Congreso Internacional de Investigación y Práctica Profesional en Psicología (págs. 450-453). Universidad de Buenos Aires.
- Manfredi, H., Trigo, M., Almécija, M., Croattini, P., Lado, V., Lagomarsino, A., . . . Ulrich, G. (2015). *Sublimación: Más allá de lo imaginario, lo sublime*. VII Congreso Internacional de Investigación y Práctica Profesional en Psicología (págs. 424-427). Facultad de Psicología - Universidad de Buenos Aires.
- Melman, C. (2003). *La invención del objeto a por Jacques Lacan*. Memorias de las jornadas en Medellín y Bogotá (págs. 103-201). Cuarto de Vuelta Ediciones.
- Miller, J.A. (1989/2014). *Los divinos detalles. Los cursos psicoanalíticos de Jacques-Allan Miller*. Paidós.
- Miller, J.A. (2006). *La experiencia de lo real en la cura psicoanalítica*. Paidós.

- Muñoz, P. (2018). *El goce: Un problema del ser*. Anuario de Investigaciones, 25. Obtenido de El goce: Un problema del ser.
- Nadeau, D. (2017). *Acerca del saber-hacer del artista: Arte, Sublimación y Sinthome*. Universidad Autónoma de Madrid.
- Nancy, J.-L. (2008). *Las musas*. Amorrortu.
- Peskin, L. (2004). *El objeto a*. Revista "Psicoanálisis: ayer y hoy"(2).
- Recalcati, M. (2006). *Las tres estéticas de Lacan (Psicoanálisis y arte)*. Ediciones del Cifrado.
- Regnault, F. (1993). *El arte según Lacan y otras conferencias*. Ediciones Eolia.
- Saez, B., & González, A. C. (2014). *El cuerpo en/del arte: la experiencia de lo éxtimo*. Revista de Historia de las Ideas Políticas, 17(2), 491-502.
- Salas, B. (2021). *begocontomate*. Obtenido de <http://www.begocontomate.com/>
- Saldivia, F. (junio de 2018). *NODVS*. Obtenido de Lo bello y lo sublime en el psicoanálisis lacaniano:<http://www.scb-icf.net/nodus/contingut/article.php?art=644&rev=71&pub=1>
- Sánchez, J. C. (25 de marzo de 2020). *SciElo*. Obtenido de Lo ominoso: Estética y subjetivación histórica en la literatura gótica y el psicoanálisis: https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci_abstract&pid=S0718-04622020000100025&lng=es&nrm=iso
- Santander, P. (2011). *Por qué y cómo hacer análisis de discurso*. Cinta moebio, 207-224.
- Santesteban, O. (1991). *Acerca del goce estético*. Veladas de arte y psicoanálisis. Escuela de psicoanálisis Discurso Freudiano.
- Sigal, N. (2019). *Algo más sobre la sublimación*. XI congreso Internacional de Investigación y Práctica Profesional en Psicología. (págs. 814-817). Facultad de Psicología - Universidad de Buenos Aires.
- Tanizaki, J. (1933/2002). *El elogio de la sombra*. Biblioteca de Letras Japonesas. Editora Nacional.

- Torres, M. (2007). *Arte y psicoanálisis. Motivos de la creación artística*. XIV Jornadas de Investigación y Tercer Encuentro de Investigadores en Psicología del Mercosur (págs. 276-278). Facultad de Psicología - Universidad de Buenos Aires.
- Trías, E. (1997). *El artista y la ciudad*. Anagrama.
- Trias, E. (2006). *Lo bello y lo siniestro*. ARIEL 3ra edición.
- Urra, E., Muñoz, A., & Peña, J. (2013). *El análisis del discurso como perspectiva metodológica para investigadores de la salud*. *Enfermería Universitaria*, 50-57.
- Weixlberger, C. (2013). *La Creatividad desde el punto de vista del psicoanálisis*. Universitat Autònoma de Barcelona.
- Winnicott, D. (1972/2008). *Realidad y juego*. Gedisa.
- Yunis, J. (1999). *El objeto en psicoanálisis*. Desde el fondo, 1-6.

ANEXOS

Anexo 1. Consentimiento informado

Pontificia Universidad Católica del Ecuador Facultad de Psicología		
Consentimiento informado para la comunicación personal del trabajo de disertación previo a la obtención del título de Psicólogo Clínico		
<p>Yo, <u>BEGONIA SALAS URRUTIA</u> con C.C. <u>171493633-1</u>, acepto haber acudido libre y voluntariamente a la comunicación personal para la disertación previa a la obtención del título de Psicólogo Clínico del investigador Esteban Sebastian Sandoval Cevallos, con C.C. 1726433749. Reconozco y comprendo que me han sido explicados los objetivos de la presente investigación, y que la información a obtener no se alterará o modificará, ni se utilizará para ningún otro fin más que el académico, razón por la cual consiento que la comunicación personal sea grabada en audio. Acepto que, de ser necesario, recibiré una copia del documento final y que estoy dispuesta a realizar una segunda reunión para consolidar la información proporcionada para la investigación.</p> <p>He leído la información proporcionada en el presente documento o me ha sido leída. He tenido la oportunidad de preguntar sobre ella y se me ha contestado satisfactoriamente las preguntas que he realizado. Por lo tanto, consiento voluntariamente en realizar la comunicación personal y entiendo que mis derechos serán respetados, y que puedo retirarme de la conversación cuando lo considere conveniente, sin ningún perjuicio para mi persona.</p> <p>En caso de tener alguna pregunta adicional puedo contactarme con la docente y directora de disertación, Yolanda Vega Castellanos PhD (c), al correo electrónico: yvega@puce.edu.ec o al celular 0984942120.</p>		
Nombre de la artista:	Nombre del investigador:	
<u>BEGONIA SALAS</u>	<u>Sebastian Sandoval</u>	
Firma de la artista:	Firma del investigador:	
		
C.C.: <u>171493633-1</u>	C.C.: <u>1726433749</u>	
Fecha: Quito, <u>10</u> de <u>Diciembre</u> del 2021		