

LA EST-ÉTICA LACANIANA DE LO BELLO: ARTE, SUBLIMACIÓN Y CREACIÓN *EX NIHILO*

RICARDO ADRIÁN GONZÁLEZ MUÑOZ*

doi: 10.11144/Javeriana.uph43-86.eelb

RESUMEN

El artículo examina cómo lo Bello permite reconsiderar la relación entre psicoanálisis y estética más allá de la belleza clásica. Mediante una revisión minuciosa de Freud y Lacan, en diálogo con Heidegger, Kant, Burke y otros autores contemporáneos, se analiza la articulación entre *das Ding* (la Cosa), la sublimación, la creación *ex nihilo* y lo Real. Se demuestra que lo bello no nombra un ideal armónico, sino una mediación limítrofe con lo Real: vela, bordea y señala el vacío constitutivo del deseo; de este modo, dosifica el goce y hace posible un acceso regulado a *das Ding*. En el arte, esta operación se realiza como organización formal alrededor del vacío y elevación de un objeto a la dignidad de la Cosa a través del goce estético. Finalmente, se muestra cómo lo Bello ocupa en Lacan un lugar límite, erigiéndose como fenómeno estético que bordea el núcleo real del deseo, lo cual cumple una función defensiva y reveladora a la vez.

Palabras clave: lo Bello; *das Ding*; estética; sublimación; deseo

* Universidad Complutense de Madrid, Madrid, España – Corporación Universitaria Unicorfacauc, Popayán, Colombia.

Correos electrónicos: ricardgo@ucm.es – rgonzalez@unicorfacauc.edu.co

Para citar este artículo: González Muñoz, R. A. (2026). La est-ética lacaniana de lo Bello: arte, sublimación y creación *ex nihilo*. *Universitas Philosophica*, 43(86), 159-180. ISSN 0120-5323, ISSN en línea 2346-2426. doi: 10.11144/Javeriana.uph43-86.eelb

THE LACANIAN AESTH-ETHICS OF THE BEAUTIFUL: ART, SUBLIMATION, AND CREATION *EX NIHILO*

ABSTRACT

The article examines how the Beautiful makes it possible to reconsider the relationship between psychoanalysis and aesthetics beyond the horizon of classical beauty. Through a meticulous rereading of Freud and Lacan, in dialogue with Heidegger, Kant, Burke, and other contemporary thinkers, it analyzes the articulation among *das Ding*, sublimation, creation *ex nihilo*, and the Real. It argues that the Beautiful does not designate a harmonious ideal, but rather a liminal mediation with the Real: it veils, circumscribes, and signals the constitutive void of desire, modulating jouissance and thereby making possible a regulated access to *das Ding*. In art, this operation takes shape as a formal organization around the void and as the elevation of an object to the dignity of the Thing through aesthetic jouissance. Finally, the article shows how, in Lacan, the Beautiful occupies a limit-position, establishing itself as an aesthetic phenomenon that borders the real kernel of desire while fulfilling, at once, a defensive and a revelatory function.

Keywords: the Beautiful; *das Ding*; aesthetics; sublimation; desire

*Intento asimismo hacerles ver que la estética
freudiana, en el sentido más amplio del término,
es decir, el análisis de toda la economía de los
significantes nos muestra esa Cosa, inaccesible.*

Lacan (1986/2007, p. 195)

*Cuando llenamos de vino la jarra,
¿vertemos el vino en las paredes y en el fondo?*

Heidegger (1954/1994, p. 161)

1. Introducción

EL PRESENTE ARTÍCULO plantea como argumento central que la elaboración lacaniana de lo Bello permite reconsiderar la relación entre psicoanálisis y estética. Lejos de remitirse a la categoría clásica de la belleza, en términos de armonía, proporción y finitud, se propone leer lo Bello como un fenómeno límite, inscrito en la vecindad de *das Ding*, esto es, en la órbita de aquello Real, imposible e insimbolizable, que estructura el deseo y ordena la economía del goce. Desde esta perspectiva, se plantea la discusión disciplinar, no reducida ya a una aplicación del psicoanálisis al arte, sino a partir de la exigencia de pensar la experiencia estética misma como una forma singular de tratamiento del vacío y del exceso. La tesis central del artículo consiste, precisamente, en poner de manifiesto que lo Bello, en la enseñanza de Lacan, no nombra un ideal apaciguador, sino una mediación limítrofe con el vacío: un velo, una barrera y, a la vez, una guía que aproxima al sujeto al núcleo traumático de su deseo sin precipitarlo en la devastación del goce absoluto.

En las páginas que siguen se argumentará, a partir de una lectura lacaniana, que lo Bello, dentro del campo de una estética del borde, adquiere un estatuto particular, allí donde el sujeto entrevé, en un relámpago, la verdad de su falta. Se sostiene que lo Bello deja traslucir lo Real, aunque solo bajo el resplandor de una cobertura formal. Tal reformulación desplaza la belleza desde el dominio del

ideal hacia el terreno de la ética del deseo, mostrado que lo estético, leído desde Lacan, solo se vuelve inteligible cuando se lo piensa en relación con el problema del goce.

Lo que el artículo devela no apunta a una comprensión del arte como satisfacción armónica o apacible, sino como acceso regulado a una modalidad de goce que nace de bordear el vacío. Se propone entonces la categoría de *goce estético* como experiencia paradójica, efecto de la mediación de lo Bello en la experiencia artística. No es el goce bruto de *das Ding*, que sería aniquilante, sino un goce encauzado por la forma, dosificado por el montaje simbólico-imaginario de la obra. La originalidad de esta formulación reside en presentar la experiencia estética como una economía del exceso: la obra conmueve, no porque ofrezca un objeto de satisfacción plena, sino porque hace comparecer algo de lo Real bajo una forma soportable. El sujeto goza de entrever, no de poseer; goza en la medida en que la forma artística le permite aproximarse al vacío sin caer en él; de ahí que la idea de lo Bello como dispositivo dosificador del goce constituya una formulación novedosa en la discusión entre psicoanálisis y estética.

Esta tesis encuentra su escena privilegiada en la producción artística. A lo largo del artículo, partiendo de la definición de Lacan del arte como organización alrededor del vacío y retomando la clásica metáfora heideggeriana del vaso, cuya esencia radica en el vacío como elemento constitutivo del objeto, se argumenta que lo esencial de la creación no es la materia, sino el vacío en torno al cual la forma se organiza. Por ello, la obra de arte auténtica no obtura la falta, ni la reemplaza, ni la redime; la circunda. La idea de la creación *ex nihilo* propuesta por Lacan no significa producción a partir de una nada empírica, sino invención formal alrededor de un vacío constitutivo. La obra vale en la medida en que logra presentificar, bajo una forma sensible, un borde de la Cosa. Esto produce un goce que ha sido formalmente contenido, socialmente transmisible y subjetivamente habitable.

Finalmente, se retoman elementos teóricos y argumentativos para sostener que lo Bello opera como una instancia de mediación que, al tiempo que atrae al sujeto hacia el campo de lo Real, introduce la distancia necesaria para que la experiencia no devenga mortífera. Su función no consiste en negar el exceso, sino en administrarlo; no en cancelar la cercanía con la Cosa, sino en volverla transitable, y esta particular forma de gozar con la experiencia artística es la que se denomina goce estético.

2. De la metapsicología de lo Real: la sublimación en Freud y en Lacan

LA RELACIÓN ESPECÍFICA entre estética como rama de la filosofía y el psicoanálisis es, cuando más, una ruta incipiente de investigación que ha sido más explorada desde la orilla de la filosofía que desde la rivera psicoanalítica. Jacques Rancière (2005), en *El inconsciente estético*, propone que el psicoanálisis “encuentra su sostén en la configuración preexistente del pensamiento inconsciente, en la idea de la relación del pensamiento y del no-pensamiento que se ha formado y desarrollado de manera predominante en el terreno de lo que llamamos estética” (p. 22). Con ello sitúa al psicoanálisis, no solo en una relación plausible con la estética, sino en una dependencia directa de su emergencia.

Fasolino (2021) se pregunta acerca de las implicaciones de una estética freudiana, las cuales estarían “inevitablemente relacionadas con la cuestión que Freud interroga, y que tiene como finalidad lograr dar, del aparato psíquico, una exposición metapsicológica (*metapsychologische Darstellung*) como paso previo esencial a la fundamentación de la doctrina de las pulsiones (*Trieblehre*)” (p. 192). De este modo, se pone el énfasis en el aspecto más especulativo de la doctrina freudiana, y que hace frontera con la filosofía, aquel que desemboca en el más allá del principio del placer, y por consiguiente en la pulsión de muerte (*Todestriebe*). Esta perspectiva encuadra la estética y el arte en aquello que, desde y para el sujeto, “implica una inscripción, una marca, una huella desde donde se constituiría el par presencia/ausencia o vida/muerte” (p. 194).

Para pensar en una aproximación a la estética desde el psicoanálisis, es necesario acercarse a un concepto central de la teoría psicoanalítica que sería la base del dispositivo de articulación con el arte y la estética. Tal concepto es la sublimación. Desde una perspectiva genealógica, cabe señalar que la idea de sublimación no fue inventada *ex nihilo* por Freud. El término *Sublimierung* circulaba en la filosofía y la literatura alemana decimonónica, en autores como Goethe, Schopenhauer o Nietzsche, antes de ser adoptado por el psicoanálisis (Bornhauser y Ochoa, 2012). No obstante, Freud le otorgó un significado técnico particular al inscribirlo en su metapsicología.

La noción de sublimación constituyó siempre un verdadero enigma para Freud. Pese a no alcanzar una connotación conceptual suficientemente acabada, se mantuvo presente en su obra desde sus inicios y alcanzó mayor relevancia en

la formulación de su segunda tópica, al devenir en estrecha relación con la pulsión de muerte. El concepto de “sublimación” ocupa un lugar central y a la vez enigmático en la teoría psicoanalítica freudiana (Gay, 1989). Desde sus primeros escritos, Freud recurre a esta noción para explicar cómo ciertas energías pulsionales pueden desviarse de fines sexuales inmediatos hacia objetivos socialmente valorados, como la creación artística o el pensamiento intelectual. Sin embargo, Freud nunca dedicó exclusivamente un ensayo monográfico a la sublimación; de hecho, se presume que había planeado un artículo específico sobre este mecanismo (dentro de sus trabajos metapsicológicos de 1915), pero dicho texto nunca llegó a publicarse, posiblemente porque Freud mismo lo destruyó (Jones, 1957). Por ello, la articulación del concepto de sublimación en la obra de Freud debe construirse rastreando sus menciones dispersas a lo largo de toda su obra.

La sublimación, tal como se despliega en el discurso freudiano, nunca alcanzó una definición unificada y acabada, sino que iba adquiriendo matices distintos en diferentes momentos de su producción. Freud la consideró siempre un verdadero enigma teórico. La noción de sublimación se fue sofisticando con el avance de la teoría freudiana, desde las primeras intuiciones ligadas a la histeria y la fantasía, pasando por las definiciones metapsicológicas de la primera tópica, hasta las reelaboraciones en términos de yo, ideal del yo y pulsión de muerte en la segunda tópica, y se mantuvo como un pilar explicativo del vínculo entre pulsión y cultura.

Para analizar el abordaje que Lacan hace de la sublimación, se requiere, en primera instancia, retomar las dos vías de aproximación a la noción de arte presentes en su obra: la primera, donde el arte se articulaba a partir de la prominencia de la relación entre los órdenes de lo imaginario y lo simbólico, cuyo modelo y representación lo constituía el proceso onírico, y un segundo momento en el desarrollo de su teoría, cuya preeminencia se ubica del lado de lo Real y en la que el arte es concebido como organización del vacío alrededor de *das Ding* (la Cosa), donde la noción de arte se constituye en una “figuración imaginaria que viene al lugar de lo real (S→I→R)” (Moreno, 2008, p. 39).

La primera noción de arte en la teoría lacaniana tiene en *La familia* (Lacan, 1938/2003) una fuente de expresión en la que la sublimación es entendida como posibilidad de acceso del sujeto a la realidad a partir su articulación para afianzar la metáfora paterna (y el complejo de Edipo), al situarse como mediadora en el

trance de separación del niño del goce materno, donde juega un papel fundamental en el acceso al orden simbólico. Ya en el *Seminario 7* (2007a), la sublimación se define en relación con el vacío central de *das Ding* (la Cosa) y lo Real. Lacan pasa entonces a definir la sublimación desde de las coordenadas de *das Ding* como: “elevar un objeto a la dignidad de la cosa” (2007a, p. 138). A partir del *Seminario 11* (1973/2010), el arte se define como un *saber-hacer con el vacío*, al posibilitar al sujeto un encuentro con lo Real; se introduce allí la idea de la *función-cuadro*, que captura al sujeto, más allá de la palabra, en el campo de la visión (Lacan, 2010, p. 99). El mensaje enigmático, cifrado, que el cuadro (*el arte*) ofrece a la “pintanza del ojo”, es lo que permite al sujeto situarse, y en ese sentido ser susceptible de captura y por tanto de interpretación:

¿Qué es la pintura? Desde luego, no en balde hemos llamado cuadro a la función en la cual el sujeto ha de localizarse como tal. Pero cuando un sujeto humano se dedica a hacer con ella un cuadro, a poner en práctica ese algo cuyo centro es la mirada, ¿de qué se trata? En el cuadro, dicen unos, el artista quiere ser sujeto, y el arte de la pintura se distingue de todos los demás por el hecho de que, en la obra, el propósito del artista es imponerse a nosotros como sujeto, como mirada. Otros replican destacando la condición de objeto del producto del arte. En ambas direcciones se manifiesta algo más o menos apropiado que, en todo caso, no agota el asunto (Lacan, 1973/2010, p. 107).

Lacan desplaza la pregunta por la pintura desde la intención expresiva del artista hacia la estructura de la mirada. El cuadro es el dispositivo donde el sujeto queda capturado, fijado y dividido por aquello que mira desde la obra. En el *Seminario 7*, lo Bello aparece como una función de borde, de velo que permite aproximarse a *das Ding* [La Cosa] sin sucumbir al exceso de lo Real. En el *Seminario 11*, esta lógica se radicaliza, en tanto el arte, y especialmente la pintura, hace patente la operación de la mirada: la función-cuadro. El cuadro “mira” al espectador, lo antecede y lo desposee de su ilusión de dominio perceptivo. La pintura no impone simplemente al artista como mirada, ni se agota en su condición de producto; produce un campo donde el sujeto encuentra su falta al confrontarse con el vacío. Dicha confrontación es solo posible por cuenta de lo Bello.

3. *Das Ding*, la metonimia del deseo y la falta

LACAN RETOMA EL TÉRMINO ALEMÁN *DAS DING* (LA COSA) de la obra de Freud para designar un objeto absoluto y originario que se sitúa más allá de la simbolización. En Freud, *das Ding* aparece tempranamente como aquello que queda fuera de la representación, un “interior excluido” en el psiquismo; en palabras de Lacan, *das Ding* es “el punto inicial, lógica y a la vez cronológicamente, de la organización del mundo en el psiquismo” (2007a, p. 74).

En su *Proyecto de psicología*, Freud (1950/1992d) establece que el aparato psíquico tiende a la descarga como forma de eliminar el displacer ligado a la excitación, y denomina a esta tendencia *principio de constancia*; igualmente descubre que hay una experiencia originaria que deja una huella imborrable: la primera experiencia de satisfacción. Esta huella no puede ser asimilada del mismo modo que otras experiencias; se trata de una marca ligada a un objeto perdido. Este *resto* es irreductible al trabajo de representación que habitualmente se realiza a nivel psíquico, y es a esta experiencia a la que denominará *das Ding*: “se trata de un goce, representado en última instancia por el incesto, no asimilable por el sujeto, y frente al cual lo simbólico y lo imaginario operarían como defensa” (Alemán, 2020, p. 123).

A partir de esta experiencia inaugural, esta huella-vacío, el aparato psíquico construye sus funciones de memoria y deseo. *Das Ding*, aunque no nombrada aún, aparece como un agujero estructural, un punto de imposible representación que, sin embargo, funda la posibilidad misma del funcionamiento del aparato. Laplanche y Pontalis (1967/2007) subrayan que la “representación cosa” (*Sachvorstellung*) es la base sobre la que se edifica posteriormente la “representación palabra”, y que esta brecha es esencial para entender la formación del inconsciente. Este vacío, esta *cosa* que no se simboliza, queda como un resto inasimilable que opera como coordenada hacia la que apunta el deseo.

Lacan situó al deseo en el centro de su reformulación del psicoanálisis freudiano. Roudinesco (1994), incluso, afirma que “la enseñanza de Lacan es, en el fondo, una teoría del deseo” (p. 345). Lacan retoma la noción de deseo inconsciente, formulada inicialmente por Freud (1900/1992b) en *La interpretación de los sueños*, donde afirma que “solamente el deseo puede impulsar a trabajar nuestro aparato anímico” (p. 559), y la expande en una compleja teoría estructural

del sujeto. En términos generales Lacan entiende el deseo, no como una función biológica ni como una necesidad natural, sino como un efecto del lenguaje y de la falta (Miller, 2014).

El deseo humano es radicalmente diferente de un impulso instintivo predefinido: está estructurado por la palabra, por las leyes del lenguaje y las interdicciones culturales, antes que por la biología. Lacan distingue claramente el deseo de otros términos próximos como la necesidad (el requerimiento biológico) y la demanda (la necesidad mediada por el lenguaje y dirigida al Otro). Mientras la necesidad puede satisfacerse con un objeto específico (por ejemplo, el alimento que quita el hambre), el deseo emerge en el espacio de la diferencia entre la necesidad y la demanda: “la transposición de la necesidad en demanda produce una diferencia: es allí donde se aloja el deseo. Corre bajo todo lo que se dice [...] sin poder en definitiva ser dicho en términos claros” (Miller, 2014). El deseo, pues, es lo que queda insatisfecho más allá de toda demanda satisfecha; es una falta estructural que no se colma nunca plenamente mediante objeto alguno. Žižek (2024) señala que el deseo es constitutivamente *deseo en falta*, un anhelo sostenido por la imposibilidad de su plena realización. Lejos de conducir a una satisfacción estable, el deseo se renueva continuamente en un movimiento metonímico: este es el punto de anclaje entre el deseo y *das Ding*.

Miller (1999) llama al objeto *a* “la *calderilla de la Cosa*” (p. 11)¹. El objeto *a* es un resto, un producto de la división simbólica del sujeto barrado, que tiene el carácter de agujero real de goce: un vacío que se encarna en diversos objetos parciales. “El *objeto a* no es el objeto que el sujeto cree desear –no es el objeto imaginario que colmaría su fantasía–, sino aquello que pone en marcha su deseo” (Žižek, 2008, p. 19). El deseo del sujeto se configura, por tanto, como una búsqueda en la que es imposible reencontrar esa primera experiencia de satisfacción, excluida de toda representación, que es *das Ding*, un esfuerzo constante por volver a alcanzar aquel objeto inalcanzable que brindaría la satisfacción total. Sin embargo, y aquí Lacan es enfático e inexorable, es imposible tal reencuentro; de forma que el deseo, tal como el propio sujeto, se establece y se configura a partir de un vacío. El deseo es remisión invariable hacia el vacío, en el sentido en que

1 « *L'objet petit a est, chez Lacan, la menue monnaie de la Chose* ».

no tiene un objeto específico predeterminado, sino que se sostiene por la falta. Como bien lo expresan Laplanche y Pontalis (2007), el deseo “es esencialmente deseo inconsciente, articulado en torno a una representación faltante” (p. 115). Para Braunstein (2006) “el deseo humano no tiene objeto (el objeto está perdido); es deseo de un objeto ausente y, por eso, deseo metonímico, siempre desplazado de un objeto a otro” (p. 48). Así, *das Ding* opera como el horizonte último del deseo, aquello que confiere dirección a la búsqueda deseante pero que, en su misma imposibilidad, mantiene vivo el deseo y lo configura desde la falta como su elemento constitucional.

4. La est-ética lacaniana

EN EL SEMINARIO 7, Lacan se propone articular una ética del psicoanálisis a partir de la relación del sujeto con el goce. Es en este marco que retoma y nombra explícitamente la noción de *das Ding*. Para Lacan (2007a), la Cosa es aquello que en el campo del otro aparece como absoluta exterioridad. No es un objeto entre otros, sino el objeto perdido, la alteridad radical que ninguna cadena significativa puede aprehender. *Das Ding* se caracteriza por ser inefable e insimbolizable: es “el más allá-de-lo-significado” (p. 54), un algo desconocido que queda fuera del lenguaje y de lo inconsciente. Asimismo, señala que *das Ding* debería identificarse con el *Wiederzufinden* freudiano, es decir, con la tendencia a volver a encontrar el objeto que articula la función del deseo, a la vez que constituye el elemento fundamental de la repetición, aquello que fue llamado por Freud (1919/1992c) “el carácter demoníaco” (p. 238) de las pulsiones: el goce.

Lacan (2007a) define *das Ding* como “ese lugar central, esa exterioridad íntima, esa intimidad, que es la Cosa” (p. 171), resaltando con ello su paradoja constitutiva: *das Ding* está dentro, es lo más íntimo; pero, a la vez, es lo externo, un *interior excluido*. *Das Ding* “representa” lo Real en su acepción más pura: “la cosa en su realidad muda” (p. 55), totalmente ajena a las imágenes y a los significantes de la experiencia consciente. Por su posición fuera de la cadena significativa, *das Ding* se configura como vacío central en la economía psíquica, aquello en torno a lo cual gravita el deseo humano: el objeto perdido por excelencia y causa del deseo (Evans, 1996, p. 216). Es el objeto mítico, jamás accesible directamente, que el sujeto busca reencontrar de manera insistente y reiterativa a través de sus diversos

objetos de deseo y sus derivas. En términos freudianos, como se refirió anteriormente, aludiría a la primera experiencia de satisfacción, a la *cosa materna* originaria, separada por la irrupción del lenguaje; empero, Lacan reformula el concepto freudiano como una imposible repetición. El sujeto se constituye en torno a este imposible: no hay reencuentro posible con *das Ding*, pero toda la economía libidinal se ordena en torno a su pérdida, lo que implica que el deseo es siempre deseo de algo más allá de lo representable. Miller (2005) señala que *das Ding* es lo real originario, que da lugar a la instauración del significante. Žižek (2003), a su vez, la define como “una encarnación de la imposible *jouissance*” (p. 177)

Das Ding comporta la dimensión de un goce absoluto y aterrador: es el lugar del exceso que trasciende el principio del placer, un *más allá* donde la satisfacción pulsional deviene ilimitada y potencialmente mortífera. De ahí que Lacan asocie a *das Ding* con lo ominoso (*Unheimliche*) en la experiencia humana: *lo éxtimo*, lo completamente otro anidado en lo más íntimo del sujeto, que fascina y a la vez amenaza con su carga de goce irreductible e inasimilable.

En la ética lacaniana, *das Ding* funciona como el límite último del deseo y como aquello de lo que el sujeto debe protegerse. El acceso directo a *das Ding* resulta imposible e indeseable. “Por fortuna, la Cosa suele ser inaccesible”, señala el propio Lacan (2007a, p. 159), ya que acercarse demasiado a ella produce sufrimiento y angustia al sujeto.

Das Ding representa en Lacan el vacío estructurante que se erige como centro de gravedad de la economía psíquica, núcleo real, “meollo traumático” (Žižek, 2003, p. 177) que permanece fuera del sentido pero que enruta el deseo y orienta la búsqueda de satisfacción. Este trasfondo permite delimitar el papel crucial que Lacan atribuye a lo Bello, en tanto emerge precisamente en la órbita de *das Ding*, cumpliendo la función de un velo y barrera última ante el goce mortífero de la cosa innombrable.

5. El concepto de lo Bello en Lacan

LA NOCIÓN DE *LO BELLO* adquiere en Lacan un significado específico y novedoso, distinto de la concepción canónica de la belleza. Tradicionalmente, desde la estética clásica, la belleza se asocia a la armonía, la proporción y la forma delimitada: un ideal de equilibrio, finitud y agradabilidad sensible. Lacan (2007a), sin

embargo, aborda lo Bello como *fenómeno estético*, dotándolo de una dimensión real ligada a *das Ding*. Lo Bello no es simplemente un atributo imaginario de ciertos objetos agradables, sino que constituye una experiencia estética límite, vinculada más con lo sublime que con la belleza clásica. De hecho, Lacan relaciona lo Bello con este concepto kantiano, subvirtiendo la distinción tradicional entre ambos; de manera paradójica, el concepto kantiano de lo sublime es desbordado por Lacan a través de lo Bello y llevado al dominio de *das Ding*. Es decir, la belleza en Lacan no se sitúa del lado de la medida y la finitud, sino del lado de la desmesura y el exceso que Kant había atribuido a lo sublime (Trías, 2006, p. 34). Lacan introduce lo Bello en el terreno de la ética del deseo, alejándolo de la concepción idealista e imaginaria. Lo Bello, por tanto, no equivale a la “belleza” clásica, sino que se acerca a aquello que desborda la experiencia subjetiva.

Lo Bello confronta al sujeto con el vacío de su deseo radical, sin engaño, esto es, lo confronta con su verdad, atribución que comparte con la angustia (Lacan, 2004/2007b, p. 130). La experiencia de lo Bello implica un encuentro estético en que el sujeto vislumbra el vacío central (*das Ding*) que lo habita, desde el límite más próximo posible, tal como lo sugiere Burke (1757/2019, p. 58), en relación con el concepto de *delight*, el cual es una modalidad de placer muy particular derivada de la experiencia de lo sublime, que no puede existir sin una relación con el dolor mediada por la distancia.

La formulación lacaniana del concepto de lo Bello se enmarca en su proyecto de una ética del psicoanálisis, esto es, una ética del deseo. Lacan sitúa lo Bello del lado de la estética y le atribuye una función estructural: lo Bello es la “barrera última y más cercana al campo innombrable del deseo radical” (Lacan, 2007a, p. 262), un límite que frena al sujeto ante la atracción fatal de *das Ding*, a la vez que señala hacia ella.

Lejos de concebir la belleza como un valor moral o un ideal de bien, Lacan ubica lo Bello “más cerca del Mal” (Lacan, 2007a, p. 262), justamente porque roza ese *campo de destrucción* asociado a *das Ding*. Es en este sentido que la ética lacaniana considera lo Bello como una categoría clave: un fenómeno que revela la verdad del deseo (su vacío central) al mismo tiempo que protege al sujeto de una confrontación directa y devastadora con esa verdad. “La función de lo bello es, precisamente, indicarnos el lugar de la relación del hombre con su propia muerte y de indicárnoslo solamente en un deslumbramiento” (Lacan, 2007a, p. 352).

5.1 LO BELLO COMO BARRERA ANTE EL VÓRTICE DE DAS DING

UNO DE LOS APORTES MÁS ORIGINALES DE LACAN en el *Seminario 7* es mostrar que la experiencia de lo Bello tiene la función de límite frente a la atracción abismal de *das Ding*. Lacan (2007a) distingue dos redes de detención que protegen al sujeto del goce devastador: en primer lugar, el bien (las normas y la ley simbólica que regulan el goce); en segundo lugar, lo Bello, que está más próximo a lo Real de *das Ding*: “Si el Bien constituye la primera red de detención, lo Bello forma la segunda y se le acerca más. Nos detiene, pero también nos indica en qué dirección se encuentra el campo de la destrucción” (p. 262). El Mal hace referencia al núcleo destructivo de *das Ding*, ese más allá del placer, que implica una satisfacción total y mortífera para el sujeto: el goce. Así, lo Bello se erige como último dique ante ese vórtice de aniquilación subjetiva que es *das Ding*.

En términos estructurales, lo Bello cumple una función de umbral al marcar el punto más alto y cercano (*sub-limus*) de tensión en que el deseo roza el objeto imposible que es *das Ding* sin aniquilarse en él. Por ello, Lacan afirma que lo Bello orienta hacia la verdad del ser del sujeto, extremando el punto de cercanía, pero manteniendo el límite: “lo Bello, del cual se dijo es el esplendor de lo verdadero” (Lacan, 2007a, p. 262).

Mientras los ideales del bien nos apartan del goce ilimitado imponiendo prohibiciones, lo Bello opera de manera diferente: fascina al sujeto, atrayéndolo hacia el vacío de su deseo, a la vez que lo mantiene a distancia de la aniquilación en el goce. En este punto no es baladí proponer, como ya se adelantó antes, un cierto atisbo de coincidencia entre la naturaleza particular del *delight* burkeano –entendido como el placer estético derivado de la experiencia de lo sublime, cuya condición excluyente es una distancia que asegure la integridad física del espectador, pero que a la vez permita la vivencia sensitiva del fenómeno sublime (Burke, 2019, p. 58)– y lo Bello, aunque matizada por el énfasis empirista de la propuesta de Burke. En tanto el *delight* precisa de la distancia física, de algo que haga barrera ante el daño, para que la experiencia estética de lo sublime tenga lugar, lo Bello funge como barrera última y como condición para que la experiencia estética emerja. Aún más, en el caso de la experiencia de lo bello, la distancia no se manifiesta en términos de extensión, sino que se define en términos topológicos y dinámicos en el marco de la estructura subjetiva en el espacio psíquico.

Lacan describe lo Bello como una ilusión estructurante. Mientras que en su acepción clásica la belleza, con su envoltura imaginaria, ofrece la ilusión de acercar al sujeto a su deseo mediante un objeto engañoso (imaginario), lo Bello, en cambio, encara al sujeto con el vacío de su deseo radical, confrontándolo con su verdad. Es decir, a través de lo Bello el sujeto siente una atracción intensa que señala hacia lo Real oculto tras la forma, pero esa forma bella al mismo tiempo vela el horror de *das Ding*, permitiendo que el encuentro no sea letal. Moreno (2008) establece una distinción entre la experiencia de la belleza como categoría estética tradicional y la vivencia de lo sublime, que se acerca a lo que propone Lacan con lo Bello:

los efectos de la contemplación de un objeto bello y otro sublime son tan distintos; el primero, en tanto posee una forma limitada, nos causa amor, el mismo amor narcisista que dirigimos a nuestra imagen idealizada; el otro, el objeto sublime, causa pavor, destitución, asombro, una especie de “horror delicioso”, al decir de Burke (p. 19).

Recalcati (2006b) señala que lo Bello circunda el vacío de *das Ding*, establece su límite y deja traslucir su verdad. Lo Bello no oculta por completo a *das Ding*, sino que la bordea, generando un contorno, diríase traslúcido, alrededor del vacío central de la Cosa, dejando entrever algo de su esencia sin mostrarla de lleno. La función de este velo estético es crucial: lo Bello funciona como una pantalla atractiva ante la mirada del sujeto, al velar la Cosa para hacerla soportable y proteger al sujeto de su aniquilación total. Lo Bello, por tanto, no es lo opuesto a lo terrible, sino que mantiene una relación de repulsión-atracción con lo Real para preservar el poder de la función estética (Recalcati, 2006b). Solo acercándose lo suficiente al vacío, pero sin caer en él, el sujeto puede vivenciar la conmoción profunda y auténtica de la experiencia estética. Lo Bello se eleva así al nivel de señuelo estructural que se ubica en la frontera de lo Real, de modo que permite al sujeto orientarse hacia el deseo prohibido sin sucumbir a su goce destructor.

5.2 LO BELLO: ARTE, SUBLIMACIÓN Y CREACIÓN EX NIHILO

EL ÁMBITO QUE MEJOR ENCARNA la dialéctica entre lo Bello y *das Ding* es el arte. Lacan desarrolla una auténtica teoría psicoanalítica del arte en relación con la sublimación y *das Ding*. En el *Seminario 7*, define la sublimación precisamente

como “aquella operación que eleva un objeto a la dignidad de la Cosa” (Lacan, 2007a, p. 135), esto es, como el proceso por el cual un objeto común se transforma en portador del vacío de *das Ding*. La creación artística sería el ejemplo paradigmático de la sublimación, donde el artista crea un objeto nuevo *ex nihilo*, dando existencia representacional a un vacío central: “la noción de la creación *ex nihilo* resulta ser coextensiva de la situación exacta de la Cosa como tal” (p. 151).

Lacan ilustra la idea de la creación *ex nihilo* con la figura, extraída de Heidegger, del alfarero que fabrica un vaso: si bien amasa el barro, lo esencial del vaso es el agujero que queda en el centro. Es en torno a ese vacío que la forma cobra sentido: la creación del alfarero se configura alrededor del vacío, la forma del vaso se modela a partir del agujero de la nada. Esta metáfora propone que toda creación artística auténtica se organiza desde la nada: “todo arte se caracteriza por cierto modo de organización alrededor del vacío” (Lacan, 2007a, p. 160). En la obra de arte, la belleza de la forma depende de ese vacío central que la habita. Sin ese vacío, sin la referencia implícita a *das Ding*, el objeto sería meramente utilitario o banal; por tanto, en la obra de arte se trata, como en el caso del vaso, del vacío como lo constitutivo. En palabras de Heidegger (1994): “la cosidad del recipiente no descansa en modo alguno en la materia de que esta hecho, sino en el vacío que acoge” (p. 162).

Así, el objeto de arte deviene un objeto imaginario colocado en el lugar vacío de lo Real de *das Ding* (Recalcati, 2006b, p. 50): la obra de arte consigue presentificar algo de la Cosa bajo una forma simbólico-imaginaria. Esto es posible, precisamente, porque la obra no muestra directamente a *das Ding*, que es irrepresentable, sino que la rodea y la vela con sus representaciones. Por tanto, la posibilidad de emergencia de la creación y lo que define la actividad artística sería, precisamente, la proximidad riesgosa con el vacío de la Cosa (Recalcati, 2006b). Proximidad, que no caída en *das Ding*, ni fusión en ella, ni obturación, ni sustitución; sino un circundar ese vórtice abismal, a partir de la ascensión del objeto artístico al nivel de representante de lo irrepresentable.

Para Lacan (2007a), “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. 148). El arte no obtura ni evita el vacío central de *das Ding*, sino que lo bordea, dando cuenta con ello de la función simultáneamente reveladora y protectora del arte: la obra sublime indica la presencia de lo Real, en tanto

produce en el espectador una sensación de algo más allá del sentido, pero a través de un montaje formal que mantiene ese Real negativizado. La belleza artística sería entonces el efecto de ese equilibrio entre develar y velar la Cosa. En este proceso, el sujeto que contempla la obra experimenta una satisfacción paradójica: un placer estético que no es mero gusto armónico, sino que bordea el goce, a la manera del horror delicioso burkeano.

Lacan señala que el vacío central en el arte es fuente de formas de goce: la obra de arte, al presentificar la falta fundamental, puede suscitar en el espectador una mezcla de fascinación, inquietud y admiración profunda al entrar en contacto con lo más íntimo del ser. Este goce estético es un goce dosificado, enmarcado por la forma artística, a diferencia del goce bruto de *das Ding* que sería aniquilante. En términos económicos, la sublimación artística logra una cierta clase de derivación del goce: en lugar de expresarse como síntoma o destructividad, la energía pulsional se canaliza en la creación artística, produciendo un valor social (la belleza de la obra) que transmite verdad. Freud (1908/1992a) ya había vislumbrado esto al considerar el arte como una satisfacción sustitutiva que desvía la libido hacia metas elevadas y socialmente valoradas, con carácter no sexual. Lacan (2007a, p. 135) retoma esta idea, pero enfatizando que en la sublimación hay siempre un núcleo de goce implicado: la obra prodiga ese goce estético, precisamente, en la medida en que toca el vacío de *das Ding* y lo eleva a una dignidad de representante de lo irrepresentable. La creación artística tendría entonces una función estructural en la psique: organizar el caos del goce alrededor de un vacío representado, permitiendo al sujeto relacionarse con ese goce sin caer en la nada o autodestruirse.

Cada época encuentra nuevas fórmulas estéticas para rodear lo Real del goce, circundando el vacío, a través de la producción artística, como bien lo recordaba Lacan (2007a) cuando decía que Picasso no pintó a la manera de Velázquez, ni las novelas se escriben ya en el estilo de Stendhal. Esto subraya de manera particular la distinción irreconciliable entre el objeto y la Cosa, puesto que es preciso señalar que el objeto no puede confundirse con *das Ding*, en tanto es un intento simbólico por capturar aquello Real insimbolizable que la constituye; igualmente resalta el carácter mudable y transitorio del objeto de la creación, ese objeto que surge *ex nihilo*, para elevarse a la dignidad de la Cosa, pero que, al pivotar entre los registros de lo simbólico y lo imaginario, responde a consideraciones

culturales determinadas por su tiempo. No obstante, el objeto artístico auténtico no puede reducirse a una pura mercancía propia de las exigencias del consumo, sino que mantiene viva la pregunta por el deseo y el dolor humano, sin ceder ni a la pura censura ni al puro caos.

El brillo deslumbrante pero abrumador y angustiante de la verdad del deseo presentada bajo una cobertura formal llena de vacuidad, he ahí lo Bello: “porque lo verdadero no es demasiado bonito de ver que lo bello es, si no su esplendor, al menos, su cobertura” (Lacan, 2007a, p. 262). La belleza sería el resplendor y la cobertura de la verdad de *das Ding*, que permite al sujeto, al menos indirectamente, sostener una mirada de soslayo ante el vacío sin abismarse en él.

El velamiento (el brillo de lo Bello) es imprescindible, pues, para posibilitar la experiencia estética. La exposición sin más de lo Real, el intento de revelar el vacío puro a través de una pieza artística, si ello fuere posible, excluiría toda posibilidad de experiencia estética y suprimiría lo artístico del arte; dejaría, más que horror, rechazo o indiferencia, una profunda e insoportable sensación de asco. Vale recordar, como lo hacía Trías (2006, p. 27) en la introducción de su ensayo sobre lo bello y lo siniestro, lo que, al respecto de la irreconciliable escisión entre asco y estética, decía Kant: el arte puede abordar cualquier tema y generar cualquier sentimiento, independientemente de su moralidad y del horror que pueda despertar, con una única excepción, a saber, la emergencia de un sentimiento que, al ser suscitado por una obra, produce inmediatamente la quiebra del efecto estético: el asco. Para explicar esta escisión tan definitiva, señala Kant (1790/2003):

pues en esta peculiar sensación que descansa en la pura fantasía, el objeto se representa, por así decirlo, como si fuera obligado a aceptar un goce contra el que, sin embargo, nos revelamos con fuerza, de manera que *la representación artística del objeto ya no se diferencia en nuestra sensación de la naturaleza del mismo objeto y, en tal caso, no es posible en modo alguno considerarla bella* (§ 48, p. 279, las cursivas son nuestras).

5.3 ÉTICA DE LO BELLO, ESTÉTICA Y EXPERIENCIA AMOROSA

DESDE LA PERSPECTIVA PSICOANALÍTICA, la relación de lo Bello con el deseo y el goce es medular. Lo Bello confronta al sujeto con el vacío de su deseo radical, la falta-en-ser que constituye su núcleo, pero lo hace de un modo tal que provoca

una satisfacción de una naturaleza peculiar. Lacan inscribe esta experiencia estética en la economía del goce.

Lo Bello ofrece una vía de acceso regulado al goce: a través de la mediación de la forma bella, el sujeto puede acceder a algo del goce de la Cosa sin sucumbir ante ella. Se trata de un goce estetizado, encauzado a través de la contemplación y la emoción estética. Lacan sugiere que, en la experiencia de lo Bello, el sujeto obtiene un placer que es mezcla de admiración y angustia, esto es, el goce estético que surge del vacío estructurante del objeto de arte: “en toda forma de sublimación el vacío será determinante” (Lacan, 2007a, p. 160).

En efecto, la conmoción que produce una obra de arte proviene de que, más allá de la belleza formal, algo de lo Real irrumpe en la experiencia subjetiva. Es el goce de entrever, de entrar en contacto con lo indecible, con el exceso y con la muerte. Sin embargo, y esto es crucial, tal goce está limitado por la forma: el sujeto goza a través de la forma bella, no de la destrucción. Por eso Lacan considera lo Bello como una categoría ética: permite una satisfacción sublimada del deseo, sin traicionarlo, pues apunta a la verdad de este, pero protege al sujeto ante el exceso mortífero del goce. La función estructural de lo Bello en la economía psíquica sería entonces la de un mediador entre el deseo y la ley; es un objeto especial que brinda goce al tiempo que *morigera* ese goce: “el arte se define como una práctica simbólica orientada a tratar el exceso ingobernable de lo Real” (Recalcati, 2006a, p. 14)

Lo Bello logra acotar, dentro del marco de la experiencia estética, el exceso de la Cosa, ofreciendo un espacio donde el sujeto, bajo la forma de una experiencia compartida y culturalmente significativa, experimenta el goce estético de entrever el vacío constitutivo de su ser y encontrarse en riesgo de destitución, en el borde mismo del abismo inenarrable de *das Ding*.

Vale la pena señalar, por último, la conexión de lo Bello con el amor y el deseo. Lacan (2010), en el *Seminario 11*, sobre los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis, sugiere que la belleza de la persona amada funciona también como un velo que cubre la Cosa en el otro, permitiendo que el deseo erótico se despierte. Enamorarse suele implicar *embellecer* al ser amado, atribuirle un aura especial: el amante sublima al ser amado, lo eleva a la dignidad de la Cosa. Aquí también lo bello juega su truco: engancha el deseo prometiendo una plenitud imposible, pero a la vez mantiene la falta (ningún amante posee realmente al otro).

De esta manera, la experiencia amorosa y la estética comparten una estructura: ambas giran en torno a *das Ding* mediante la creación de un señuelo bello que suscita el deseo y el goce, sin revelar jamás del todo el vacío que lo constituye.

6. Conclusiones

EN LA TEORÍA LACANIANA, el fenómeno de lo Bello ocupa un lugar central como interfaz entre el sujeto y *das Ding*, ese núcleo real irrepresentable que marca el horizonte del deseo.

La mayor aportación del presente texto al diálogo disciplinar consiste en mostrar que el arte no debe pensarse ni como mera expresión del mundo interior ni como simple objeto de contemplación estética, sino como práctica simbólica orientada al tratamiento del exceso de lo Real. El psicoanálisis aporta entonces a la estética una concepción no idealista de la belleza, mientras que la estética ofrece al psicoanálisis un escenario privilegiado para pensar cómo un sujeto puede relacionarse con su deseo y con su goce sin sucumbir a ellos.

La noción de *goce estético* permite nombrar esa satisfacción paradójica que la obra suscita al bordear el vacío, y la noción de lo Bello permite vislumbrar por qué dicha satisfacción solo es posible bajo la forma de una cobertura, de un brillo, de una dosificación: allí donde la Cosa aniquila, la forma artística organiza; allí donde lo Real puro sería insoportable, el arte introduce la distancia justa para que algo de la verdad del deseo pueda ser entrevisto y, por un instante, sostenido.

Lacan reconceptualiza la belleza, no como ideal de armonía, sino como barrera y guía frente a la Cosa: lo Bello detiene al sujeto al borde del abismo *das Ding*, a la vez que le señala el camino hacia la verdad de su vacío. Esta doble función queda patente en la tesis de Lacan de que “lo bello está más cerca del mal (lo real) que del bien”, porque solo la belleza, en su esplendor engañoso pero orientador, permite el acercamiento al campo de destrucción de la Cosa sin que el sujeto sucumba irremediabilmente ante su vacío.

Lo Bello opera como una instancia de mediación que, al tiempo que atrae al sujeto hacia el campo de lo Real, introduce la distancia necesaria para que la experiencia no devenga mortífera. Su función no consiste en negar el exceso, sino en administrarlo; no en cancelar la cercanía con la Cosa, sino en volverla transitable. En este sentido, lo Bello es un umbral (*limus*): el punto más próximo

al abismo en el que todavía es posible una experiencia estética. Lo Bello no es entonces un ornamento secundario, sino la condición misma de posibilidad de una relación no letal con el goce. Lo Bello dosifica porque vela; y vela, no simplemente para ocultar, sino para hacer visible de un modo indirecto aquello que, mostrado sin mediación, destruiría el efecto estético del arte y rompería el lazo del sujeto con la obra.

El arte, para Lacan (2007a), se caracteriza por cierto intento de organizar el vacío que, a través de lo Bello, se inscribe en un juego en el que el objeto vela y a la vez devela lo real mortífero de *das Ding*, prodigando un goce, diríase, dosificado en el que el sujeto experimenta una elevación y una destitución aparejadas.

La obra de arte logra elevar un objeto a la dignidad de la Cosa, produciendo en el espectador un goce estético singular: una mezcla de placer, admiración y conmoción ante lo que la obra deja entrever de lo Real. Autores contemporáneos como Recalcati (2006a, 2006b) han destacado que la belleza artística es un velo necesario, que bordea el vacío de la Cosa para que el sujeto pueda experimentar su presencia sin quedar anulado por ella.

Sin la mediación de lo Bello en el arte, en el amor, en la creatividad, el sujeto quedaría confrontado de golpe con el vacío de su existencia. La experiencia de lo Bello ofrece una vía de satisfacción alternativa, donde el deseo se satisface en falta, esto es, encontrando una forma para la falta en lugar de pretender colmarla. Lacan ubica lo Bello en el núcleo de la dinámica psíquica: en la encrucijada entre el deseo y el goce.

En cada cuadro, poema o melodía sublime se cifra la misma operación que se busca en el dispositivo analítico: rodear el vacío central con significantes que posibiliten al sujeto una relación asumible con su deseo y con el goce.

Referencias

- Alemán, P. (2020). Idealización, sublimación, normatividad. Una lectura psicoanalítica de la Crítica del Juicio. *Logos. Anales del Seminario de Metafísica*, 53, 119-139. <http://dx.doi.org/10.5209/asem.70840>
- Bornhauser, N. y Ochoa, D. (2012). El Quiasma de la sublimación: aproximaciones interdisciplinarias. *Estudios filológicos*, (49), 25-38.
- Braunstein, N. (2006). *El goce. Un concepto lacaniano*. Siglo XXI.

- Burke, E. (2019) *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*. (M. Gras Balaguer, trad.; P. Oyarzun, est. preliminar). Tecnos.
- Evans, D. (1996). *An Introductory Dictionary of Lacanian Psychoanalysis*. Routledge.
- Fasolino, R. (2021). ¿Qué implica la posibilidad de una «estética freudiana»? Aportes para la historia de la filosofía. *Revista de Filosofía*, 1(46), 191-212. <https://doi.org/10.5209/resf.75766>
- Freud, S. (1992a). Carácter y erotismo anal [1908]. En *Obras completas 9. El delirio y los sueños en la «Gradiva» de W. Jensen y otras obras (1906-1908)* (pp. 149-158). (J. L. Etcheverry, trad.). Amorrortu.
- Freud, S. (1992b). *Obras completas 4. La interpretación de los sueños I [1900]*. (J. L. Etcheverry, trad.) Amorrortu.
- Freud, S (1992c). Lo ominoso [1919]. En *Obras completas 17. De la historia de una neurosis infantil (el «Hombre de los lobos») y otras obras (1917-1919)* (pp. 215-251). (J. L. Etcheverry, trad.). Amorrortu.
- Freud, S. (1992d). Proyecto de psicología [1895]. En *Obras completas 1. Publicaciones prepsicoanalíticas y manuscritos inéditos en vida de Freud (1886-1899)* (pp. 323-393). (J. L. Etcheverry, trad.). Amorrortu.
- Gay, P. (1989). *Freud. Una vida de nuestro tiempo*. Paidós.
- Heidegger, M. (1994) La cosa. En *Conferencias y artículos* (pp. 147-170). (E. Barjau, trad.). Ediciones del Serbal.
- Jones, E (1957). *Vida y obra de Sigmund Freud*. Tomo II. Anagrama.
- Kant, I. (2003). *Crítica del discernimiento*. (R. R. Aramayo y S. Mas, trads.). A. Machado Libros.
- Lacan, J. (2003) *La familia*. (V. Fishman, trad.). Argonauta.
- Lacan, J. (2007a). *El Seminario, Libro 7: La ética del psicoanálisis (1959-1960)*. (D. S. Rabinovich, trad.). Paidós.
- Lacan, J. (2007b). *El Seminario, Libro 10: La angustia (1962-1963)*. (E. Berenguer, trad.). Paidós.
- Lacan, J. (2010). *El Seminario, Libro 11: Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis (1964)*. (J. L. Delmont-Mauri y J. Sucre, trads.). Paidós.
- Laplanche, J. y Pontalis, J.-B. (2007). *Diccionario de psicoanálisis*. Paidós.

- Miller, J.-A. (1999). Les six paradigmes de la jouissance. *La Cause freudienne*, (43), 7-29
- Miller, J.-A. (2005). *Introducción a la lectura del Seminario 7*. [Inédito, difundido en los cursos del Departamento de Psicoanálisis de la Universidad de París VIII].
- Miller, J.-A. (2014, noviembre). Lacan, profesor de deseo. (Entrevista). *Consecuencias. Revista digital de psicoanálisis, arte y pensamiento*, 13/14.
- Moreno, B. (2008). *Goces al pie de la letra*. Universidad Nacional de Colombia.
- Rancière, J. (2005). *El inconsciente estético*. Del Estante Editorial.
- Recalcati, M. (2006a). Las tres estéticas de Lacan. En M. Recalcati, M.-H. Broussem G. Wajcman, V. Cocoz, X. Giner Ponce y R.-P. Vinciguerra, *Las tres estéticas de Lacan (psicoanálisis y arte)* (pp. 9-36). Ediciones del Cifrado.
- Recalcati, M. (2006b). La sublimación artística y la Cosa. En M. Recalcati, M.-H. Broussem G. Wajcman, V. Cocoz, X. Giner Ponce y R.-P. Vinciguerra, *Las tres estéticas de Lacan (psicoanálisis y arte)* (pp. 37-82). Ediciones del Cifrado.
- Roudinesco, É. (1994). *Lacan: Esbozo de una vida, historia de un sistema de pensamiento*. Fondo de Cultura Económica.
- Trías, E. (2006). *Lo bello y lo siniestro*. Penguin Random House.
- Žižek, S. (2003). *El sublime objeto de la ideología*. Siglo XXI.
- Žižek, S. (2008). *Cómo leer a Lacan*. Paidós.
- Žižek, S. (2024). *El plus de goce: guía para los no perplejos*. Paidós.