

# Universidad Nacional Autónoma de México

## Programa de Maestría y Doctorado en Filosofía

### Facultad de Filosofía y Letras

### Instituto de Investigaciones Filosóficas



## Freud y Adorno en torno al placer y el goce estéticos.

### Tesis

Que para obtener el título de

**Maestro en Filosofía**

Presenta

**Carlos Alfonso Garduño Comparán**

Asesor: Dr. Francisco de Asís Caja López



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

## **Índice**

1. Introducción.....	1
2. El psicoanálisis en la obra de Adorno.....	3
3. El arte en la obra de Freud.....	19
3.1. El chiste y su relación con la estética.....	26
3.2. El creador literario y el fantaseo.....	33
3.3. Arte más allá del principio de placer.....	37
3.4. Catarsis y sublimación.....	42
3.5. El placer y el goce estéticos en Freud.....	49
4. Arte y crítica cultural en la obra de Adorno.....	52
5. Placeres y goces de la Ilustración.....	59
6. Conclusiones.....	71
7. Bibliografía.....	74

## Freud y Adorno en torno al placer y goce estéticos.

...si en su finitud el individuo se enfrenta firmemente a Dios,  
esta finitud querida e intencionada deviene el mal, que, como maldad y pecado,  
pertenece sólo a lo natural y humano, pero no puede encontrar ningún lugar  
en la sustancia una carente de diferencia, como tampoco el dolor y lo negativo en general.  
G. W. F. Hegel. *Lecciones sobre la estética.*

La *Teoría Estética* de T. Adorno, en sus primeras líneas, declara lo siguiente: “Ha llegado a ser obvio que ya no es obvio nada que tenga que ver con el arte, ni en él mismo, ni en su relación con el todo, ni siquiera su derecho a la vida”<sup>1</sup>. Así, el autor comienza un largo recorrido, lleno de oposiciones, con el fin de intentar comprender filosóficamente el lugar del arte en la situación actual del pensamiento y de la sociedad, y si aún tiene derecho a existir. Probablemente, la *Teoría Estética* es la obra, sobre el tema, más abarcadora y completa que se haya llevado a cabo en el siglo XX, tras haber reconocido la situación problemática que el arte –por su evolución histórica– representa, a pesar de que, paradójicamente, sea un libro inacabado. Se puede decir que se trata de la culminación de las casi interminables reflexiones de Adorno sobre el arte –tanto de su producción como de su apreciación–, labor que ocupó gran parte de su obra y que tuvo la mayor importancia para él, por sus aportaciones a la cultura y a la posibilidad de emancipación humana de todo tipo de totalitarismo, en una constante dialéctica –determinada histórica y materialmente– entre las condiciones sociales prevalecientes, la naturaleza, la producción cultural y los individuos.

El libro comienza abordando el tema de la libertad del arte, su ideal de humanidad, su autonomía irrevocable y su esencia histórica en función de su separación de lo empírico y de una dialéctica entre pasado y futuro, donde lo que el arte es no puede definirse más que en función de lo que no es. Posteriormente, Adorno se introduce al tratamiento de los problemas teóricos de la forma y el contenido de las obras de arte en tanto opuestas a la realidad empírica y a la vez productos del trabajo social. Justo inmediatamente después, de manera un tanto desconcertante, se anuncia la relación del arte y el psicoanálisis<sup>2</sup> –criticando su utilización en la crítica de arte–, se lleva a cabo una crítica a las teorías estéticas de Kant y Freud, y se procede a hacer un análisis del goce artístico (*Kunstgenuss*) y el placer (*Lust*) en la experiencia estética –bajo el título de “Hedonismo estético y dicha del conocimiento”–. La pregunta que nos surge, ante este orden de temas, es ¿cómo podemos entender la repentina irrupción del psicoanálisis y su relación con el placer y el goce estéticos en la *Teoría Estética*?

---

<sup>1</sup> Theodor Adorno. *Teoría Estética*, Madrid: Akal, 2004. p. 9.

<sup>2</sup> Los otros dos grandes pilares teóricos en los que se apoya la *Teoría Estética*, son Kant y Hegel. El primero en relación a la autonomía del arte y el desinterés estético; el segundo, en lo referente a la oposición del arte a lo empírico, su evolución histórico-dialéctica y su contenido social.

A partir de esta pregunta, en el presente texto intentaremos desarrollar la concepción de Adorno en torno a los términos en cuestión, lo cuales, pensamos, son puntos clave para comprender su pensamiento estético. Por ello, hemos de preguntarnos ¿qué relación tiene el pensamiento de Adorno con el psicoanálisis y, en específico, con la obra de Freud, en materia de estética?, así como ¿qué tiene que ver eso con el goce y el placer que una obra puede generar y qué lugar ocupa dicha preocupación en el pensamiento de ambos autores?

Con el propósito de responder a dichos cuestionamientos, en este trabajo llevaremos a cabo un análisis de los conceptos de goce y placer estéticos de Adorno y Freud, no sólo para comprender el complicado rol que juega el psicoanálisis en el tratamiento de Adorno sobre el tema, sino para tener las herramientas suficientes que nos permitan valorar y validar su utilización conceptual de la teoría freudiana; para juzgar, tanto su pretensión de fundar, parcialmente, bajo dicha teoría, su pensamiento estético, como algunas de las posibilidades y limitantes del psicoanálisis aplicado a esa materia; y finalmente, para concebir una posible respuesta a la pregunta sobre la esencia del placer y goce estéticos, a partir de los planteamientos de ambos pensadores.

Para cumplir las metas señaladas, se propone partir –a modo de introducción a los problemas a los que nos hemos de enfrentar y para establecer un contexto desde el cual hacerlo– del análisis de algunos de los principales textos en los que Adorno hace referencia al psicoanálisis<sup>3</sup>, con el fin de determinar algunos aspectos claves de su interpretación de la teoría freudiana, así como el lugar que ocupan en su obra. Posteriormente, analizaremos los principales textos, en las obras de ambos autores, en los que el goce y el placer estéticos son abordados o en los que existe alguna relación esencial para comprenderlos<sup>4</sup>, para poder llevar a cabo una crítica de su tratamiento del problema, así como de las oposiciones y de la complementariedad de ambos pensamientos, que nos permita plantear una conclusión acerca del tema. Puesto que todo este trabajo se estructura alrededor de la teoría psicoanalítica, hemos preferido dejar fuera del análisis varios textos de Adorno en torno al arte que no parecen presentar una clara relación con ella. Por eso, se notará una desproporción entre el contenido dedicado a los textos de Freud y de Adorno, pues la mayor parte de este trabajo referirá de manera directa o indirecta a la obra del primero, sin dejar de considerar, por supuesto, el marco en el cual Adorno la lleva a discusión.

---

<sup>3</sup> Tanto para retomar conceptos psicoanalíticos a favor de sus propias teorías como para criticarlos.

<sup>4</sup> En el caso de Freud, aparte de los trabajos en los que trata algún tema estético, haremos referencia a su texto de *Introducción del narcisismo* y al de la *Represión*. En el caso de Adorno, no sólo será necesario hacer referencia a la *Teoría Estética* o a sus textos de crítica de arte, sino a aquellos a partir de los que podamos desarrollar su noción de crítica cultural y a los textos de la *Dialéctica de la Ilustración* en los que realiza su interpretación de la evolución de la racionalidad occidental.

***El psicoanálisis en la obra de Adorno.***

El pensamiento de Adorno, como sucedió en general con la escuela de Frankfurt, pretende comprender la evolución histórica del sujeto y sus modos de producción a través de una filosofía de corte marxista en la que lo económico ya no tiene la primacía como principio explicativo. Sus intentos por explicar las manifestaciones de una sociedad altamente tecnificada y consumista, después de Auschwitz, le impusieron el reto de recurrir a principios políticos, sociales, psicológicos y culturales a la vez, en un esfuerzo dialéctico en el que ningún elemento podía elevarse sobre los demás como si fuera absolutamente autónomo. En específico, las relaciones entre cultura, sociedad y psique, ocupan un lugar central en su obra. El arte, en este sentido, no puede pensarse más como parte de una superestructura de la base económica, sino como un producto, entre otros, sujeto a las fuerzas de producción del momento histórico –y en cuanto tal, reflejo de ellas–, que se distingue por estar involucrado con una praxis específica y por sus cualidades objetivas. Su abordaje, por tanto, ha de tomar en cuenta la complejidad de los elementos que lo componen, sin intentar reducir las oposiciones que lo constituyen, sino comprendiéndolas dialécticamente. El rechazo de Adorno de cualquier metodología armonizadora tiene su justificación precisamente en que la realidad social y cultural no presenta armonía alguna y en que la única manera de hacerle justicia sin caer en ideología es conservando, en la teoría, el antagonismo entre lo universal y lo particular. Una de las posibles maneras de expresar dicha tensión se puede articular en una dialéctica entre sociología y psicología, cuya separación como disciplinas del saber se presenta a la vez como verdadera y falsa. Verdadera porque refleja un antagonismo real y falsa porque su separación impide el conocimiento de la totalidad que incluso la separación de ambas requiere.

En este contexto, podemos entender la constante utilización que Adorno hace de la teoría psicoanalítica. Para él, el mejor acercamiento al componente psicológico de la cultura lo ha llevado a cabo Freud, aun y cuando su teoría sea insuficiente para comprender la totalidad cultural. Por ello, cuando escribe sobre las aportaciones del psicoanálisis, lo hace en relación a la sociología, la educación o el arte, y no tratándolo como una disciplina aislada, arraigada en el ámbito clínico que la vio nacer.

En su texto sobre las relaciones entre sociología y psicología, que denuncia la arbitraria clasificación de estas ciencias, Adorno expresa claramente su predilección por la teoría psicoanalítica, pues es “la única que investiga seriamente las condiciones subjetivas de

la irracionalidad objetiva”<sup>5</sup>. Un pensamiento capaz de mostrar las contradicciones de la sociedad ha de recurrir a ella con el fin de comprender la falsa conciencia que implica la separación de sociedad y psique, el desgarramiento de la vida interior y la exterior, así como la alienación de los individuos que, debido a la división del trabajo, no se pueden reconocer en la sociedad. La aportación del psicoanálisis es la de ayudarnos a dilucidar los mecanismos psíquicos que de manera inconsciente nos mantienen fijados a una falsa relación con la realidad, en la que coinciden el superyó y las necesidades funcionales del sistema social que aseguran su perpetuación, fusionando “la vieja angustia ante la aniquilación física con la muy posterior de dejar de pertenecer a la unidad social que abarca a los hombres en lugar de la naturaleza”<sup>6</sup>. Así, la angustia y el apego al sistema social se acentúan en la medida en que el poder del individuo disminuye en proporción al aumento del poder de las instituciones, cuya base es su capacidad tecnológica de reproducción. En eso, en parte, consiste la irracionalidad, develada por el psicoanálisis, de un sistema aparentemente racional. Lo importante aquí es que las tensiones objetivas y las subjetivas no pueden entenderse por separado, pues su oposición revela lo que suele ser reprimido en la praxis cotidiana impidiéndonos ser conscientes de las fuerzas que nos determinan:

[...] el conocimiento no posee ninguna otra totalidad que la antagónica y sólo en virtud de la contradicción puede alcanzarla [...] Que la aptitud específicamente psicológica contenga casi siempre un componente irracional, en todo caso antisistemático, no es tampoco una casualidad psicológica, sino que se deriva del objeto, de la irracionalidad separada como complemento de la *ratio* dominante<sup>7</sup>.

Así, para Adorno, tanto cualquier psicologismo, como todo intento de concebir un sujeto totalmente social y racional, son ideologías que transforman realidades inexistentes, es decir, puramente sociales o puramente extrasociales, en determinaciones naturales. De ahí que, a pesar de su predilección por el psicoanálisis, éste pueda ser criticable bajo ciertas interpretaciones: “El mandamiento freudiano: “Donde era ello, ha de ser yo” contiene algo vacío, inevidente. El individuo atenido a la realidad, sano, es tan poco inmune a la crisis como lo es, en lo económico, quien mueve sus negocios racionalmente”<sup>8</sup>. Lo social en oposición dialéctica a lo psicológico es más bien una fuente de conflicto bajo las condiciones

---

<sup>5</sup> Theodor Adorno. “Acerca de la relación entre sociología y psicología” en, *Teoría crítica del sujeto*, México: Siglo XXI, 1986. p. 36.

<sup>6</sup> *Ib.* p. 41.

<sup>7</sup> *Ib.* p. 44.

<sup>8</sup> *Ib.* p. 49.

actuales, y toda ideología, aun en sus versiones científicas, es incapaz de verlo. De ahí la falsedad, en opinión de Adorno, de las psicoterapias y el psicoanálisis que busca encausar a los individuos a la “normalidad”, al triunfo del yo, que no es sino “un triunfo de la ofuscación por lo particular”<sup>9</sup>. La única posible reconciliación es de lo particular con lo universal, no de lo particular consigo mismo, pues ello sólo significaría el aislamiento en una sociedad cuyas condiciones objetivas son cada vez más dominantes. Por ello, ese tipo de psicoanálisis contribuye a la acentuación del conflicto y a la subordinación del sujeto –a la sumisión, a la “identificación con el agresor”<sup>10</sup>–, al polarizar aún más los extremos en tensión, sin siquiera saberlo<sup>11</sup>. “Cuanto más estrictamente es concebida la esfera psicológica como campo de fuerzas hermético y autártico, tanto más completamente se desubjetiviza la subjetividad”<sup>12</sup>. En su aislamiento, el individuo no es capaz ni de ceder a su instinto –“ya que ello es sancionado por la sociedad y presupone hoy, ni más ni menos, la fuerza de que justamente carece quien actúa irracionalmente”<sup>13</sup>– ni de adaptarse a la realidad –pues “cuanto más se ajusta a la realidad, tanto más se convierte él mismo en cosa, menos va viviendo, más absurdo se torna ese “realismo” suyo”<sup>14</sup>–. Más bien, lo que a Adorno le interesa del psicoanálisis es el “cortocircuito entre inconsciente y realidad”<sup>15</sup> que le caracteriza y que le permite realizar explicaciones psicodinámicas, de acuerdo a las posibles interacciones de la psique con su entorno objetivo. Esta flexibilidad en la explicación posibilita al pensamiento no partir de una definición de lo que debe ser el sujeto ni de su lugar en la sociedad, sino de los variables y circunstanciales juegos de fuerzas, lo cual es uno de los fundamentos de la dialéctica negativa de Adorno. Por otro lado, el psicoanálisis es pertinente en tanto que pone especial acento en la necesidad de satisfacción pulsional<sup>16</sup>. Ninguna reconciliación, en

---

<sup>9</sup> Ib. 50.

<sup>10</sup> Ib. p. 58.

<sup>11</sup> El tipo de psicoanálisis al que Adorno se refiere es aquél que llama *revisionista*. En 1946, Adorno pronunció una conferencia titulada “El psicoanálisis revisado” –a cuyo texto nos referiremos más adelante– frente a la Sociedad Psicoanalítica de San Francisco, criticando la tendencia de dicho psicoanálisis a concederle un papel más decisivo a las motivaciones sociales o culturales que a las inconscientes. Se ha dado por llamar a esta corriente *culturalismo americano*, en la que se ha identificado a Karen Horney como una de sus representantes principales. Es justo a ella a quien Adorno critica en la conferencia, acusándola de reducir el psicoanálisis a una *psicología del yo*.

Por otra parte, también son conocidas las polémicas al respecto entre Fromm y Adorno desde la década de los treinta. Fromm formó parte de la Escuela de Frankfurt desde su primera época y fue una de las figuras centrales; sin embargo, paulatinamente, sus conceptos fueron separándose tanto de Freud como de Adorno, al privilegiar las explicaciones basadas en aspectos sociales sobre aquellas basadas en motivaciones inconscientes.

<sup>12</sup> Ib. p. 55.

<sup>13</sup> Ib. p. 52.

<sup>14</sup> Ib.

<sup>15</sup> Ib. p.54.

<sup>16</sup> El concepto de satisfacción pulsional, en el contexto del psicoanálisis, ha tenido distintas interpretaciones. En este texto, pretendemos desarrollarlo en relación a las aportaciones de Freud y Adorno en lo referente a la obtención de placer o de goce de tipo estético. Cabe aclarar que, aunque la satisfacción –o la reconciliación,



opinión de Adorno, es posible si el objetivo pulsional aplazado –exigido por la sociedad, en virtud de la escisión que implica en relación a la vida psíquica– no es proporcionado con posterioridad. Ello vuelve al concepto de yo, dialéctico; “psíquico y no psíquico, un trozo de libido y representante del mundo”<sup>17</sup>. Según Adorno, Freud no identificó tal dialéctica implícita en su teoría –afirmación bastante polémica, sin duda–, por lo cual, según él, “en el sistema freudiano falta de plano cualquier criterio suficiente para diferenciar las funciones “positivas” y “negativas” del yo, sobre todo entre la sublimación y la represión”<sup>18</sup>, temas que son fundamentales para la reflexión que intentamos llevar a cabo en este trabajo y cuya relación trataremos de precisar en ambos autores, en función de la experiencia estética<sup>19</sup>.

Así pues, ¿cómo entiende Adorno la relación del yo con el mundo en función de la necesidad de satisfacción pulsional? Para Adorno, el yo no puede ser considerado una instancia meramente racional, pues ello no es suficiente para explicar la dinámica pulsional. El yo “tiene que convertirse él mismo en inconsciente, en parte de la dinámica pulsional sobre la cual, por otra parte, debe elevarse”<sup>20</sup>, por lo que constituye en sí un conflicto constante y cambiante entre las exigencias internas y externas, y no una reconciliación con la realidad social, a la cual le conviene cualquier tipo de indiferenciación que vuelva absoluto ya sea al ello o al yo. Éste, por tanto, bien puede considerarse una instancia mediadora que mantiene en una errática unidad a la realidad exterior y a la interior, siempre en tensión. Sobre el concepto de yo, Adorno basa su desacuerdo con las interpretaciones revisionistas de Freud<sup>21</sup>, puesto que, en la concepción que estos tienen del yo, éste parece estar reconciliado de antemano con la realidad social, aislando atomísticamente la dinámica pulsional dentro del individuo en lugar de considerar al proceso vital –la tensión del yo entre el interior y el exterior– en su totalidad. En su texto *El psicoanálisis revisado*, Adorno realiza una dura crítica al respecto. Las categorías históricas de los llamados revisionistas parecen coincidir con la autonomía histórica alcanzada por el sujeto, ignorando, sin embargo, tal relación:

---

según la terminología usada por Adorno– juega un papel fundamental en ambos pensadores, no estamos afirmando que para ellos el objetivo del arte o de las creaciones culturales sea brindar satisfacción. Como veremos más adelante, más bien será la imposibilidad de alcanzar la satisfacción lo que determinará el tipo de goce propio de la experiencia estética.

<sup>17</sup> Ib. p. 62.

<sup>18</sup> Ib.

<sup>19</sup> Lo que está en juego aquí es el lugar de la represión en el proceso de sublimación. En este trabajo intentaremos precisarlo en función del goce estético que nos puede brindar el arte. Nos parece que Adorno está planteando un problema que exige de reflexión en materia de estética, y uno de los propósitos de este trabajo es mostrarlo a través de la comparación de lo dicho al respecto en la obra de Freud con los desarrollos de la *Teoría Estética* y la *Dialéctica de la Ilustración* de Adorno.

<sup>20</sup> Ib. p. 63.

<sup>21</sup> Hablamos de las interpretaciones de Karen Horney y Erich Fromm, a las cuales ya hemos hecho referencia en una nota anterior.

Como si la captación por Freud de la inevitabilidad de los conflictos culturales, de la dialéctica del progreso, pues, no hubiese sacado a la luz más acerca de la esencia de la historia que el precipitado recurso a los factores del medio que, según los revisionistas, han de explicar el surgimiento de conflictos neuróticos.<sup>22</sup>

El concepto de yo de los revisionistas se presenta a priori como autónomo en relación al ello sin siquiera plantearse cómo es posible, si es que es posible, llegar a esa conclusión. En opinión de Adorno, parten de la presuposición de un ideal que ha de realizarse en una sociedad igualmente ideal, es decir, no conflictiva, no traumática, sin considerar que el yo, más bien, siempre está condicionado por la alienación del individuo en una sociedad imperfecta. Su totalidad, pues, es ficticia, ideológica, y encubre lo que “casi se podría llamar un sistema de cicatrices que sólo son integradas en el sufrimiento, mas nunca totalmente”<sup>23</sup>; ocultando dicho dolor detrás del ideal, como si el sufrimiento tuviera un sentido en sí mismo. Estos revisionistas, sin embargo, no hacen justicia a Freud, quien, sobre todo en sus últimas obras<sup>24</sup>, reconoció el conflicto entre los individuos y la sociedad sin intentar resolverlo. Ellos “olvidan que no sólo el individuo, sino también la categoría de la individualidad, es un producto social”<sup>25</sup>, por lo que “una psicología analítica tendría que descubrir las fuerzas sociales determinantes en los mecanismos más íntimos del individuo”<sup>26</sup> antes de intentar establecer su lugar en una sociedad preestablecida, como si fuera una especie de segunda naturaleza. Por otro lado, los revisionistas, para Adorno, suelen entender los conflictos psíquicos en función de una sexualidad que no es capaz de responder a la presión de la cultura, lo cual ubica su explicación más en el preconscious que en la represión fundamental del inconsciente; como si la solución pudiera hallarse en la mera modificación de algunos epifenómenos sociales, lo cual “desemboca precisamente en la confirmación de la sociedad patriarcal, de la cual quería apartarse la secesión”<sup>27</sup>. El psicoanálisis radical, en cambio, se dirige “hacia la libido como algo presocial, alcanza tanto filogenética como ontogenéticamente aquellos puntos donde el principio social del dominio coincide con el

---

<sup>22</sup> Theodor Adorno. “El psicoanálisis revisado”, en *Teoría crítica del sujeto*, México: Siglo XXI, 1986. p. 19.

<sup>23</sup> *Ib.* p. 20.

<sup>24</sup> Hablamos aquí de obras como *El malestar en la cultura*, *Psicología de las masas y análisis del yo*, *El porvenir de una ilusión* o, inclusive, *Tótem y tabú*, obras, todas, en las que se aborda la problemática relación entre individuo y sociedad.

<sup>25</sup> *Ib.* p. 22.

<sup>26</sup> *Ib.* p. 23.

<sup>27</sup> *Ib.* p. 30.

psicológico de la represión pulsional”<sup>28</sup>. Por ello, el revisionismo tiende a suavizar el potencial subversivo de la teoría freudiana y a volverse conformista, a pesar de sus constantes críticas sociales que no llegan a la raíz del problema. En este sentido, hemos de resaltar que el placer y la prohibición no pueden ser separados, sino que se condicionan recíprocamente. Su comprensión, pues, es dialéctica: uno es inconcebible sin el otro. No se puede hablar de emancipación sin hablar a la vez de autoridad y represión; olvidarnos de ello sería ingenuo y sólo contribuiría al status quo, pues imposibilitaría adquirir consciencia de él. En cambio, “si la teoría menciona la repetición por su nombre, e insiste en lo idénticamente negativo de lo aparentemente nuevo, pueda quizá arrancarle por la fuerza a lo siempre igual la promesa de lo nuevo”<sup>29</sup>. Tal conciencia, a la cual contribuye el psicoanálisis que se plantea llegar a los principios fundamentales de la psique más que a normalizar individuos, es también una de las principales características que, para Adorno, tienen las grandes obras de arte, las cuales en su unidad formal son capaces de expresar la totalidad de la realidad tal cual es y no como un ideal quisiera que fuera, aun y cuando ello implique oponerse a lo existente.

Adorno, por tanto, considera que cierta versión del psicoanálisis –la más apegada a Freud– es fundamental para comprender los fenómenos sociales y culturales a cabalidad. Sus textos están impregnados por doquier de conceptos psicoanalíticos y algunos están destinados de lleno a explicar cómo puede contribuir la teoría de Freud a clarificar un asunto específico, comúnmente relacionado al análisis de cierta autoridad o grupo autoritario. Ejemplos de ello son sus textos *La Teoría Freudiana y el modelo de la propaganda fascista* o *La educación después de Auschwitz*. En específico, este último texto contiene referencias que nos conviene repasar aquí.

Una de las intuiciones de Freud que más interesan a Adorno “es que la civilización engendra por sí misma la anticivilización”<sup>30</sup>, y ello, en su opinión, debería ser tomado en cuenta en conexión con Auschwitz, prestando especial atención a *El malestar en la cultura* y a *Psicología de las masas y análisis del yo*. No es una exageración decir que toda la filosofía de Adorno está comprometida con esta problemática y que si deseamos comprender cualquier aspecto de su pensamiento estético, debemos partir de la misión que tiene para él cualquier tipo de educación: evitar que Auschwitz se repita. Preguntémonos, pues ¿por qué Auschwitz? Porque Auschwitz significa el fracaso de la civilización, no por casualidad, sino

---

<sup>28</sup> Ib. p. 23.

<sup>29</sup> Ib. p. 32.

<sup>30</sup> Theodor Adorno, “La educación después de Auschwitz” en, *Consignas*, Buenos Aires : Amorrortu, 1973. p.

por su misma lógica; porque es expresión de una tendencia social poderosa de la cual aún no somos plenamente conscientes. Si la civilización es una lucha contra la barbarie, y ésta surge en aquélla, se trata de una lucha desesperada. Lo que nos queda es ser conscientes de la desesperación, lo cual nos posibilita escapar del idealismo utópico –como en el caso mencionado de los revisionistas–, e intentar contrarrestar las fuerzas que han sido engendradas por la historia.

Ahora bien, evitar que Auschwitz se repita no sólo implicaría cambiar las condiciones objetivas de la sociedad, sino también las subjetivas, sin apelar a valores eternos o a la Ilustración –en el sentido de dominio sobre la naturaleza–. Ello requiere buscar las raíces del conflicto en los agresores con el fin de descubrir los mecanismos que vuelven a los hombres capaces de tales cosas, mostrárselos e intentar disuadirlos de “golpear hacia el exterior sin reflexión sobre sí mismos”<sup>31</sup>. Todos los esfuerzos críticos de Adorno parecen resumirse en esto: develar la raíz profunda del conflicto, mostrar y propiciar la reflexión, sin moralizar. El arte y el psicoanálisis, bajo esta perspectiva, siguen la misma dirección.

Como ya mencionábamos, cualquier proceso de emancipación ha de tomar en cuenta al tipo de autoridad predominante. Para Adorno, las sociedades actuales tienden a desintegrar la individualidad en la integración general, lo cual vuelve a los individuos incapaces de cualquier resistencia. El vacío generado en el sujeto, su impotencia ante la totalidad, que experimenta como una disminución de su libertad, suele ser ocupado por alguna autoridad soberana que se convierte en la referencia para la libertad. Así, la libertad del individuo pasa a la de la autoridad, lo cual genera una dependencia de ella –de los mandatos del más fuerte– que no se justifica racionalmente. Como toda prohibición lleva aparejada un tipo de placer, el psicoanálisis nos ayuda a detectar en este fenómeno una de las condiciones del terror sádico-autoritario<sup>32</sup>. Lo que nos hemos de preguntar aquí es ¿a qué tipo de autoridad se puede apelar para evitar caer en la lógica del torturador? La respuesta de Adorno apunta hacia la autonomía y la fuerza de autodeterminación y reflexión; a “no entrar en el juego de otro”<sup>33</sup>. Por supuesto, esto tiene resonancias kantianas; sin embargo, Adorno reelabora la autonomía de la moral de Kant por considerar que, por su falta de compasión –por su renuncia a tomar en cuenta los intereses patológicos–, cae en un tipo de heteronomía<sup>34</sup>. La noción de

---

<sup>31</sup> Ib. p. 82.

<sup>32</sup> Esto es analizado por Adorno en otros textos como el ya mencionado *La Teoría Freudiana y el modelo de la propaganda fascista*.

<sup>33</sup> Theodor Adorno, “La educación después de Auschwitz”, op. cit. p. 84.

<sup>34</sup> Esto es tratado en “Juliette, o Ilustración y moral”, texto contenido en la *Dialéctica de la Ilustración*. Allí se ofrece un acercamiento a la autoridad, en relación al esquematismo de la moral kantiana, que degenera en sadismo.

autonomía de Adorno estará ligada más que a la moral a la estética, con lo que podremos hablar de una “autonomía del objeto artístico”, cuya peculiar relación con el goce y el placer será nuestro tema central. Antes de profundizar en ello, sin embargo, hemos de seguir repasando algunos de los acercamientos al psicoanálisis en la obra de Adorno.

Como ya adelantamos, la compasión estará íntimamente ligada a la idea de autonomía de Adorno. Nos parece claro que, para Adorno, no podemos ser plenamente autónomos si no somos capaces de identificar el terror y el sufrimiento. La siguiente cita es bastante explícita: “En esto radica, en buena parte, el peligro de que el terror se repita: que no se lo deja adueñarse de nosotros mismos, y si alguien osa mencionarlo siquiera, se lo aparta con violencia, como si el culpable fuese él, por su rudeza, y no los autores del crimen”<sup>35</sup>. Evitar que se repita Auschwitz, pues, no depende de la imposición y el cumplimiento de ciertas máximas, por más universales que puedan parecer a los ojos de cierta razón. La represión del terror y sufrimiento, como lo muestra el psicoanálisis, provocará su regreso en otras formas; de hecho, Adorno constantemente identifica en todas las manifestaciones culturales dominantes, tendencias regresivas, indicativas de componentes sádico-masoquistas reprimidos. Especialmente interesante al respecto, resulta el pequeño texto “Interés sobre el cuerpo” contenido en la *Dialéctica de la Ilustración*. La relación con el cuerpo de nuestras sociedades refleja una conciencia mutilada y una estructura compulsiva proclive a la violencia, producto de la historia de los instintos y pasiones reprimidos o desfigurados por la civilización. Puesto que nuestra sociedad es el resultado de una evolución en la que la división del trabajo ha llegado a ser sólo a condición de explotar, humillar y estigmatizar el cuerpo, éste se convirtió en objeto de prohibición y crueldad. Así, en su inferioridad con respecto al espíritu, permanece alienado, reificado y deseado como una cosa que se puede poseer; reducido a lo material, a lo meramente físico, en una falsa conciencia que es incapaz de identificar la fractura sufrida en la separación de cuerpo y espíritu –la cual es vivida como una servidumbre, pues no es posible liberarse del cuerpo–. Con ello, “cuando no se le puede golpear, se lo exalta”<sup>36</sup>, lo cual es típico en el fascismo.

Ni el rigor, ni el ascetismo, ni el pensamiento esquemático son respuestas para Adorno; de hecho, suelen ser parte del problema, pues llevados al extremo generan indiferencia al dolor y fetichizan ideales a los que los individuos les ceden su autonomía, reduciendo a estos a la categoría de cosas, de especialistas, de bienes, cuya capacidad de establecer relaciones libidinosas con otros hombres queda atrofiada. Nos parece que el

---

<sup>35</sup> Theodor Adorno “La educación después de Auschwitz”, op. cit. p. 85.

<sup>36</sup> Theodor Adorno “El interés por el cuerpo” en *Dialéctica de la Ilustración*, Madrid : Trotta, 2003. p. 280.

problema de todo formalismo, para Adorno, es que olvida el contenido afectivo de las acciones. Más bien deberíamos, desde su perspectiva, pensar en términos de una dialéctica en la que no se impongan ni el contenido ni la forma. Esto es especialmente significativo en lo que se refiere a la estética, a la concepción que Adorno tiene del arte y a la aportación del psicoanálisis a su comprensión. Numerosos son los textos en los que Adorno trata la problemática unidad de contenido y forma en las obras de arte, mostrándose como un crítico implacable ante aquellas expresiones que no cumplen dicha dialéctica a cabalidad. Aunque a lo largo del presente trabajo iremos mencionando algunos de ellos, en este momento es pertinente señalar la crítica de Adorno al psicoanálisis, en relación a este tema, en su *Teoría Estética*.

La *Teoría Estética* desarrolla, con extraordinaria densidad, la gran variedad de preocupaciones de Adorno en torno al arte. Pensamos que, aun y cuando todo su contenido es relevante para el tema que tratamos aquí, lo ideal para los intereses que nos ocupan es centrarnos principalmente en su primer capítulo titulado *Arte, sociedad, estética* –en especial sus últimos cuatro apartados<sup>37</sup>– y en los primeros tres apartados del siguiente capítulo titulado *Situación*<sup>38</sup>. No obstante, algunas otras partes del libro serán referidas en tanto lo creamos conveniente.

El texto comienza, como mencionamos al comienzo de este trabajo, con la descripción de una situación que, a la vez, es la denuncia de un problema filosófico –en materia de estética– que requiere de reflexión: Nada que tenga que ver con el arte es obvio. Es significativo que no se diga que el arte ha perdido algo que tiene que ser recuperado. Se parte, más bien, de lo que para Adorno es un hecho surgido de las condiciones objetivas del momento histórico. Ahora bien, ¿por qué, al parecer, nada en el arte es obvio? Porque, por la ampliación de la categoría de “arte”, éste se ha vuelto incierto. No sé puede decir, a ciencia cierta, qué es arte. El arte, en tanto que históricamente se ha nutrido de la idea de humanidad, se volvió libre, lo cual se opone a la falta de libertad en la totalidad social y le hace tambalear ante ella. De su libertad y de su ideal de humanidad se sigue su autonomía irrevocable, que nos obliga a preguntarnos si en las condiciones actuales aún es posible. Es importante recalcar que Adorno no intenta definir el arte ni fijarlo en valores universales y atemporales,

---

<sup>37</sup> Theodor Adorno. *Teoría Estética*, op. cit., pp. 18-29. Los temas de dichos apartados son: Crítica de la teoría psicoanalítica del arte, Las teorías del arte de Kant y Freud, “Disfrute artístico” (Kunstgenuss), Hedonismo estético y dicha del conocimiento.

<sup>38</sup> Ib. pp. 29-34. Los temas de dichos apartados son: Descomposición de materiales, Desartifización del arte: crítica de la industria cultural, Lenguaje del sufrimiento.

sino que más bien, su estado de libertad y autonomía, así como su incertidumbre, surgen a la vista de lo que el arte ha sido a lo largo de la Historia. ¿Qué ha hecho, entonces, el arte, a lo largo de la Historia, para ganarse su libertad y autonomía? Para Adorno, las “obras de arte salen del mundo empírico y producen un mundo con una esencia propia, contrapuesto a lo empírico, como si también existiera ese otro mundo”<sup>39</sup>. En el arte, pues, no hay de antemano reconciliación con la realidad, ni confortación, ni consuelo, ni nada en específico en relación con el mundo que lo produjo a no ser su oposición. Niega la realidad con su propia realidad. Tal situación lo vuelve incierto, pero en virtud de ello se convierte cualitativamente en una cosa distinta al resto de las cosas producidas en la realidad social; se transforma y opera una transformación en el todo. Dicha oposición a lo existente es llevada a cabo en virtud de la forma de la obra, que a la vez da forma a una nueva existencia. Debido a esta negatividad radical del arte, su esencia no se puede abordar genéticamente y deducir de su origen histórico. Lo que el arte era, pues, ya no es necesariamente, y lo que es, no necesariamente se deduce de lo que fue. Más bien, se debe abordar filosóficamente en una dialéctica que nos ayude a comprender que, lo que el arte es, está marcado “por lo que fue, pero sólo se legitima mediante lo que el arte ha llegado a ser y la apertura a lo que él quiere (y tal vez puede) llegar a ser”<sup>40</sup>. Por lo tanto, el arte sólo puede ser definido negativamente, a partir de lo que no es, ya que remite su concepto a lo que no tiene, a saber, a lo que fue y puede ser. “El arte sólo es interpretable al hilo de su ley de movimiento, no mediante invariantes[...] su ley de movimiento es su propia ley formal”<sup>41</sup>.

Unas líneas después de haber tratado la cuestión de la esencia del arte en función de su forma, Adorno, en sus acostumbrados movimientos dialécticos, introduce la cuestión del contenido del arte a través del concepto de verdad. Si hay verdad en el arte, ésta sólo es como algo que ha llegado a ser y no como algo que ha de ser, en contra de cualquier punto de vista teleológico. El contenido del arte podría estar en su propio carácter perecedero, aun y cuando el contenido del arte pasado no necesariamente ha de desaparecer. Lo que se quiere decir con esto es que las obras de arte, en función de su contenido, son caducas, porque incluso en la formación de su autonomía son heterónomas y dependientes del mundo que las vio nacer; es decir, su verdad, inclusive en su separación del mundo empírico –en virtud de su forma–, depende de la realidad social en cierto momento histórico, pues es de ésta de donde toma su

---

<sup>39</sup> Theodor Adorno. *Teoría Estética*. op.cit. p. 10. La respuesta de Adorno, nos parece, responde en gran medida a su valoración de aquellas obras de arte que considera auténticas, en función de su interpretación de lo que el arte ha llegado a ser, más que a aquello que ha sido considerado arte, en general, en diversas épocas y culturas.

<sup>40</sup> Ib. p. 11.

<sup>41</sup> Ib. pp. 11-12.

contenido. No todo en el arte es arte, “sino también algo ajeno, contrapuesto al arte”<sup>42</sup>. Toda obra, en oposición a lo empírico, contiene algo de lo empírico. El arte no se agota ni en su forma ni en su contenido, y es más que la dialéctica de estos, porque su contenido es, a la vez, parte de lo que se le opone. “En relación con la realidad empírica, el arte sublima el principio allí imperante del *sese conservare* en el ideal de ser uno mismo de sus productos; se pinta –como decía Schönberg– un cuadro, no lo que representa”<sup>43</sup>. El objeto artístico quiere la identidad consigo mismo, por lo que se debe separar de la realidad empírica que le niega dicha identidad. En esa separación, la “identidad estética ha de socorrer a lo no-idéntico que es oprimido en la realidad por la imposición de la identidad”<sup>44</sup> al ser capaz de modelar las relaciones que en lo empírico le son negadas. Lo que sucede, pues, es una especie de mimesis, en la que “las obras de arte son copias de lo vivo empíricamente en la medida en que proporcionan a éste lo que se le niega fuera, de modo que lo liberan de aquello en que lo convierte su experiencia cósmica exterior”<sup>45</sup>. El contenido del arte, entonces, es el contenido de lo empírico, de lo “exterior”, pero reconfigurado en el “interior” de la obra, de manera tal que satisface aquello –en el objeto artístico– que de otra manera no hubiera podido haberse satisfecho. El hecho de que se utilice el término “sublimación” es significativo y nos remite directamente a la obra de Freud. ¿De qué tipo de contenido se está hablando que puede ser sublimado? Vayamos siguiendo el texto paso a paso.

Las obras de arte son un producto del trabajo social, a pesar de oponerse a la sociedad. En virtud de ello, se comunican con la empiria a la que repudian, pero de la cual obtienen su contenido. Son capaces de hablar, en ese sentido, de una manera que les está negada a los objetos “naturales” y a los sujetos que las hicieron. “Hablan en virtud de la comunicación de todo lo individual en ellas”<sup>46</sup>. Su forma es contenido social sedimentado que se ha opuesto en su individualidad irreconciliable a la realidad que las produjo. Se comunican con ella mediante la “no-comunicación”<sup>47</sup> al adoptar una postura determinada, la cual constituye su estilo. Las “obras de arte representan como mónadas sin ventanas lo que ellas no son”<sup>48</sup>; su historicidad inmanente, en tanto dialéctica de naturaleza y dominio de naturaleza, es de la misma esencia que la dinámica exterior, por lo que se parece a ella sin imitarla, es decir, conservando su diferencia y su relación con aquello de lo que proviene. La

---

<sup>42</sup> Ib. p. 13.

<sup>43</sup> Ib.

<sup>44</sup> Ib.

<sup>45</sup> Ib. p. 13.

<sup>46</sup> Ib. p. 14.

<sup>47</sup> Ib.

<sup>48</sup> Ib. p. 15.



fuerza productiva del arte, entonces, es la misma que la del trabajo útil, pero en su particular relación con la empiria, las obras salvan, neutralizando, lo que el espíritu expulsó de ésta. En ese sentido, participan de la ilustración y tienen una relación con la verdad; no mienten. Son una respuesta a la interrogación, a los problemas que les vienen de afuera, los cuales se manifiestan en la obra como problemas inmanentes de su forma; su tensión interna se basa en ello. A su vez, en la medida en que representan un problema, también representan su superación, hecho que constituye la dicha del arte. Por ello, el arte nunca está asegurado, sino que tiene que estar actualizándose respecto a los problemas de la realidad exterior. No puede percibirse de manera estrictamente estética. Sólo en virtud de lo que no es arte en el arte, de lo que es otro en él, éste puede sublimar. Aquello que el psicoanálisis nos puede ayudar a comprender en el arte, es el proceso a través del cual el contenido de carácter social, que se enfrenta a una problemática en el mundo empírico –su represión, podríamos decir–, encuentra una respuesta en el estilo particular de la obra.

El arte, por tanto, no inventa su contenido, al cual responde asignándole una forma específica. No es arbitrario, sino que se estructura a partir de una exigencia social que encuentra expresión gracias a la obra. El hecho de que ésta se oponga a la sociedad, aun siendo huella de ella, nos habla de un conflicto del momento histórico cuya antítesis se hace manifiesta, a través de la producción artística, para poder generar conciencia de él. Por ello, el arte es una respuesta y contribuye a la superación del problema. Su parecido con la cura psicoanalítica nos podría hacer caer en la tentación de clasificarlo como un artilugio psicológico y de explicar todo lo que a él concierne en función de motivaciones psíquicas –como, de hecho, suelen hacer algunas explicaciones psicoanalíticas–. Justo en ese sentido va dirigida la crítica de Adorno a la aplicación de ciertos tipos de psicoanálisis a cuestiones estéticas. Si bien es cierto que la constitución del territorio del arte “está en correspondencia con la de un territorio interior de los seres humanos en tanto que espacio de su representación”<sup>49</sup>, por lo que participa de antemano de la sublimación, reducirlo a lo meramente psíquico sería prestar atención únicamente a uno de los términos de su dialéctica, a saber, el contenido, olvidándonos de sus categorías formales, producto de una larga tradición artística. Como ya mencionábamos, todos los psicologismos y formalismos absolutos son rechazados por Adorno. Así como los segundos tienden a hacer de la obra un artefacto sin relación con la realidad, propiciando su indiferencia y fetichización –características de la industria cultural<sup>50</sup>–, los primeros hacen de ella una mera representación

---

<sup>49</sup> Ib. p. 18.

<sup>50</sup> Noción de la cual hablaremos más adelante.

afectiva, una proyección del inconsciente de quienes la produjeron, un sueño en vigilia que la reduce a la categoría de documento biográfico, cuyo fin, en manos de psicólogos como los revisionistas, es la “salud” mental. Lo proyectivo en la obra de arte, para Adorno, es sólo un momento cuyo valor difícilmente es decisivo en su configuración; “al artista no “pertenece” sino lo mínimo de sus formaciones; que en verdad el proceso artístico de producción [...] tiene la rigurosa forma de una legalidad impuesta por la cosa, y que frente a esto la cantada libertad creadora del artista no tiene apenas peso”<sup>51</sup>. Así, para Adorno, el psicoanálisis se suele quedar en un sistema de signos subjetivos que no hace justicia a la idea de verdad de la obra, la cual requiere de la forma y de aquello que no es psíquico en el arte. La función del psicoanálisis en la comprensión estética es, más bien, la de ayudar a sacar lo no artístico del interior del arte; aquello que en el arte está en relación con la pulsión, descifrando el carácter social que habla desde una obra y en el que se manifiesta el carácter social del autor. El psicoanálisis proporciona elementos de mediación entre la estructura social y la estructura de las obras, pero es incapaz de abarcar todo lo que al arte se refiere.

Una vez que hemos definido algunas de las caracterizaciones del psicoanálisis en partes que consideramos clave de la obra de Adorno, tan sólo nos queda ubicar las opiniones de Freud en relación a nuestro tema, desde la perspectiva de Adorno. Según él, Freud es la antítesis de Kant en cuestiones estéticas, sin que ninguno supere el ámbito de lo subjetivo. Para sostener dicha afirmación, se basa en la noción de “interés” de cada pensador. De acuerdo a su lectura de la “analítica de lo bello” de la *Crítica del juicio*, el sentimiento de lo bello se sostiene en el desinterés por la representación de la existencia de un objeto<sup>52</sup>, mientras que para Freud el objeto artístico estaría allí para cumplir un deseo –opinión que aún hemos de comprobar—. En ambos pensadores hay un acento en la representación, producto de su enfoque subjetivista que busca la cualidad estética en el efecto de la obra sobre el espectador. Ahora bien, para Adorno, lo revolucionario de la *Crítica del juicio* es que intenta salvar la objetividad mediante el análisis de los momentos subjetivos. Por ello, para Kant es fundamental que el desinterés se aleje del efecto inmediato, quebrando la supremacía del agrado. El problema es que, con ello, castra a la obra del goce que puede proporcionar, cargándose desmesuradamente a la forma: “La doctrina del agrado

---

<sup>51</sup> Theodor Adorno, “El artista como lugarteniente” en, *Crítica cultural y sociedad*, Barcelona: Ariel, 1973. p. 197.

<sup>52</sup> Theodor Adorno. *Teoría Estética*. op.cit. p. 21. A Adorno no le queda claro si en Kant ese desinterés se refiere al objeto tratado en la obra o a la obra misma; el problema es que el tema de Kant no es el arte, sino las facultades de representación, cuyo conocimiento nos ha de llevar a la comprensión de las condiciones de posibilidad del sentimiento de lo bello.

desinteresado es pobre a la vista del fenómeno estético; lo reduce a lo formalmente bello (que es muy dudoso en su aislamiento) o a los objetos naturales llamados sublimes”<sup>53</sup>. La consecuencia es clara para Adorno: “Kant separa al sentimiento estético (y, de acuerdo con su concepción, virtualmente también al propio arte) de la facultad de apetecer”<sup>54</sup>. Aun y cuando Adorno está de acuerdo con la concepción de Kant en que la comprensión del arte ha de ser separada del efecto inmediato (lo cual entra en correspondencia con su separación del mundo empírico y con la distancia que necesita para propiciar la reflexión), sostiene que debe involucrar cierto interés en cuyo nombre sea posible la sublimación –lo cual salva al arte de la trascendentalidad en tanto que toma en cuenta su historicidad–. En ello radica la pertinencia de recurrir a la teoría freudiana<sup>55</sup>.

Adorno deja claro que:

[...] para Freud, las obras de arte no son realizaciones inmediatas de deseos, sino que transforman la libido primariamente insatisfecha en una prestación socialmente productiva; por supuesto, aquí el valor social del arte se sigue presuponiendo sin más, debido al respeto acrítico a su vigencia pública<sup>56</sup>.

Por un lado, pareciera que el interés que Freud enlaza a las obras de arte se aleja del efecto inmediato e implica, de hecho, cierto desinterés; por otro, que se presupone una función social y no se considera la oposición y la capacidad crítica del arte con respecto a la sociedad. Lo que capta la teoría freudiana de la sublimación, para Adorno –que, a la vez, es aquello de lo que adolece Kant–, es el retorno de los componentes pulsionales transformados –y en ese sentido, negados– lo cual pone de manifiesto el carácter dinámico de lo artístico y su relación con lo empírico, a la vez mimética y transformadora. Sin embargo, en opinión de

<sup>53</sup> Ib.

<sup>54</sup> Ib.

<sup>55</sup> Otra opinión que nos permite profundizar en la comprensión de la relación de la *Crítica del juicio* con el intento de salvar el conocimiento objetivo, en relación a la noción de interés estético, es la de Paul de Man en su artículo “El materialismo de Kant” (en *La ideología estética*, Madrid: Cátedra, 1998. pp. 171-183), donde analiza retóricamente el análisis de la trascendentalidad del sentimiento de lo sublime. En palabras de P. de Man, “la dinámica de lo sublime marca el momento en que lo infinito es congelado en la materialidad de la piedra, el momento en que no es concebible ningún pathos, ansiedad o sim-patía; es, en efecto, el instante del a-pathos, o apatía, como pérdida completa de lo simbólico” (p. 182). Todo contenido real es negado –lo cual propicia la radicalización de lo material– en la estética de Kant, bajo esta perspectiva, porque el sujeto kantiano no es más que un observador que siempre está a salvo en relación a lo observado: “La contemplación del mundo por parte de Kant tal y como uno la ve (“wie man ihn sieht”) es un formalismo radical, absoluto, que no contiene ninguna noción de referencia o semiosis. Al contrario, es un formalismo absolutamente no fenomenal, no referencial, a-pathético, que vencerá en la batalla entre los afectos y encontrará acceso al mundo moral de la razón práctica, a la ley práctica y a la política racional [...] el formalismo radical que anima el juicio estético en la dinámica de lo sublime es lo que se denomina materialismo” (p. 183).

<sup>56</sup> Ib. p. 22.

Adorno, en Freud no parece haber una distinción de lo estético respecto de lo práctico y lo apetitivo<sup>57</sup>, con lo cual, el arte no sería más que un representante de las pulsiones. Así, parte del problema del modelo freudiano –compartido por el de Kant– es que la obra de arte sólo existe en relación a quien la contempla o produce<sup>58</sup>, sin tomar en cuenta el momento histórico y la dinámica social en la que fue producida.

Lo que pone Freud en el centro de la discusión al hacer participar a las pulsiones en la dinámica cultural es la cuestión del placer. La doctrina kantiana resulta insuficiente para explicar este asunto que tiene que ver “con el interés corporal, con las necesidades reprimidas y no satisfechas”<sup>59</sup> y su estética se convierte en “un hedonismo castrado, en un placer sin placer”<sup>60</sup>. Por otro lado, el problema, para Adorno, de hacer de la sublimación la última palabra en torno al arte es que a éste se le reduce a un hedonismo estético en función de necesidades egoístas, lo cual se lleva bien con una teoría del apaciguamiento armónico de los contrastes y la aceptación conformista<sup>61</sup>. Entendida así, nos parece, la sublimación no es más que una forma de integración que por sí misma no implica carácter subversivo alguno ni fuerza que le permita superar el orden empírico. Es como si estuviera por completo del lado del interés, mientras que el lugar del arte está más bien en la tensión entre el desinterés y el interés más salvaje.

A partir de lo expuesto en torno al lugar del psicoanálisis en la obra de Adorno, hemos sentado las bases que nos permitirán contrastar su pensamiento con el de Freud en relación al tema de este texto. Varias son las preguntas que hemos de contestar. ¿El lugar social del arte está sin más presupuesto en la obra de Freud? ¿Hay alguna consideración en la obra de Freud con respecto a la forma del objeto y a la praxis artística que nos haga replantear las supuestas funciones sociales del arte? ¿Qué tan subjetivista es realmente el enfoque freudiano? ¿Qué tan acertada es la concepción de la sublimación de Adorno, considerando lo problemático del término en la obra de Freud? ¿Qué relación guarda la obra freudiana en relación al interés y el desinterés estéticos? Y finalmente, la más importante de todas las preguntas para este trabajo, ¿qué tipo de placer o goce se producen para Freud en la experiencia estética y cuáles para Adorno? Así pues, sin más, pasemos al análisis de los

---

<sup>57</sup> Aún hemos de corroborar esta afirmación con el análisis de la obra de Freud en el siguiente apartado.

<sup>58</sup> Se trata, según Adorno, de un enfoque subjetivista, como ya mencionamos.

<sup>59</sup> *Ib.* p. 23.

<sup>60</sup> *Ib.*

<sup>61</sup> Como en el caso ya mencionado de los revisionistas.

textos de Freud y, posteriormente, de Adorno, que nos ayudará a dar respuesta a nuestros cuestionamientos.

***El arte en la obra de Freud.***

Después de definir el contexto desde el cual abordaremos nuestra problemática, a partir de la obra de Adorno, hemos de establecer la manera en que Freud se acerca al arte y el lugar que ocupan el placer y el goce en su tratamiento. Podemos decir que la teoría freudiana, y en general el psicoanálisis, no fueron hechos para estudiar y comprender, en principio, los objetos culturales en su especificidad, sino sólo a través de la lente de los mecanismos y motivaciones que constituyen la vida psíquica de los individuos. Así pues, no se puede decir que exista una teoría estética o una teoría de las artes en el psicoanálisis. Sin embargo, éste, desde el mismo Freud, constantemente ha dirigido su mirada al arte, ya sea para analizar al autor de alguna obra, por la carga psíquica de ésta, como apología de su propia doctrina, como una ilustración accesible al gran público no científico, como un modelo para elaborar su propia teoría, como ampliación de ésta o como una herramienta útil para esclarecer los motivos de las creaciones culturales. En todos estos acercamientos, el placer juega siempre un papel central. Sin embargo, es difícil definir lo que el psicoanálisis entiende por placer, pues, además de que cada autor parece tener una concepción particular al respecto, en algunos, como en el mismo Freud, el placer tiene distintos significados dependiendo del contexto en el que es usado el término; en ocasiones, por ejemplo, relacionado con la descarga de energía psíquica, y en otras, con el juego de representaciones significativas –manifiestas o latentes– sin que la tensión provocada por el uso de energía que las carga encuentre salida. Si nos centramos en Freud, el placer no parece corresponder exclusivamente con la descarga satisfactoria de energía; en todo caso, tendríamos que hablar de distintos tipos de placer y goce entre los que se encuentra ese. Inclusive, se habla de placeres previos y sublimados –ambos estrechamente relacionados a los fenómenos artísticos– en los cuales no queda del todo claro qué rumbo toma la energía psíquica en relación a las representaciones que carga. Nuestro problema se vuelve más complejo todavía si intentamos definir qué sucede con el deseo en un tipo de placer que surge de la apreciación desinteresada de un objeto. Para no entrar en una enumeración infinita de dificultades, propongo partir de los acercamientos de Freud al arte y reflexionar sobre ello bajo la perspectiva previamente definida para este trabajo.

Por principio de cuentas, podemos decir que el acercamiento de Freud al arte sirvió a varios propósitos, cuya motivación no fue siempre la investigación científica. En ocasiones, fue un recreo del trabajo clínico que le permitió viajar, coleccionar y leer textos que le

apasionaban, desde obras literarias, hasta textos de crítica y análisis, arqueología, etnografía e historia de las religiones. También, el arte le permitió llevar a cabo una apología de su propia doctrina, a la vez como una defensa, una ilustración y un modelo para su teoría –como en el caso del complejo de Edipo, sobre el cual se especuló desde su correspondencia con W. Fliess–. Finalmente, fue una ampliación de la teoría de la psiconeurosis más allá del ámbito clínico, proponiendo al psicoanálisis como una herramienta útil para esclarecer los motivos de las más apreciadas creaciones culturales<sup>62</sup>.

Aunque sus intentos por aplicar el psicoanálisis al campo de la cultura solían ser un paréntesis a su actividad clínica, y sus acercamientos al arte un producto de sus gustos personales, sus textos muestran siempre el rigor sistemático que caracteriza el estilo de Freud. En este sentido, “la seducción estética” que él mismo experimentaba al contemplar una obra nunca reveló sus secretos a su ciencia. Sin embargo, sí fue capaz de mostrarnos que, a través del análisis de detalles que sólo son relevantes a los ojos de un psicoanalista experto, se ocultan tras ella grandes tensiones que involucran deseos, afectos y necesidades desfigurados. Con ello, las representaciones de los distintos géneros artísticos en parte pueden considerarse una forma de satisfacción sustitutiva que, sin embargo, no pueden catalogarse como un síntoma neurótico más, pues han pasado por un trabajo de producción que presenta elementos distintos a la formación del síntoma y a la figuración de los sueños.

Los textos de Freud sobre el arte se pueden considerar como textos aislados y fragmentarios, pero reforzados por el punto de vista sistemático de la teoría psicoanalítica. Evidentemente, el psicoanálisis de una obra no puede compararse con un análisis terapéutico, a pesar de todas las analogías que se puedan realizar, pues no existe una relación entre el médico y el paciente, no se puede aplicar el método de asociación libre y se tiene que recurrir a documentos biográficos e históricos que muchas veces tienen el valor de informes de terceros que no necesariamente son testimonios del creador. En todo caso, si se puede hacer una analogía, los abordajes de Freud se parecen más a una reconstrucción arqueológica que pretende dilucidar el contexto probable en el que varios indicios pueden encontrar sentido, bajo el criterio sistemático de la teoría psicoanalítica.

En varias ocasiones, Freud nos advierte de los límites de su psicoanálisis del arte. Constantemente nos hace ver que él no se considera un conocedor de arte, sino un profano;

---

<sup>62</sup> Puesto que el arte no fue uno de los temas sobre los que más escribió Freud, hay poca información respecto a los propósitos que lo movieron a escribir sobre él. La información aquí vertida responde en gran parte a informes de terceros y no tanto a fuentes documentadas. Puede ser consultada en obras como Ernest Jones, *Vida y obra de Sigmund Freud*. Buenos Aires: Lumen-Hormé, 1997 y Peter, Gay, *Freud: Una vida de nuestro tiempo*. Barcelona: Paidós, 1989.

que no se acerca a todas las manifestaciones artísticas que existen y que no le interesa desentrañar los misterios de la totalidad de los fenómenos estéticos, sino sólo aquello que pueda servir a la teoría psicoanalítica como modelo o como una aplicación en el campo de la cultura. Por otro lado, es notable el énfasis que pone en el contenido simbólico y conceptual de las obras, privilegiándolo sobre las propiedades técnicas y formales, aunque en su libro sobre el chiste, por ejemplo, puso gran atención a estos últimos detalles siempre en relación con la obtención de placer.

La poesía, la escultura y la arquitectura eran las artes que mayor influencia ejercían sobre él; luego la pintura y finalmente la música, de la cual, él mismo nos dice, era “incapaz de obtener goce alguno”<sup>63</sup> porque no podía reducir a conceptos aquello que lo que afectaba al escuchar una pieza. Una disposición racionalista y analítica le impedía dejarse afectar sin comprender el por qué de lo que le conmovía. En este sentido, no es ninguna sorpresa que las obras, tanto literarias como escultóricas y pictóricas que escogió, se caracterizaran por su alto contenido representativo en el cual veía ocultos ciertos propósitos del artista quien nos busca afectar a través de una lógica que, muy probablemente, permanece oculta incluso para él mismo. Lo que las obras escogidas deben posibilitar es el análisis de esos motivos psíquicos de los cuales son expresión en tanto representantes; debe poder colegirse el sentido y el contenido de lo que en ellas ha sido figurado, es decir, poder ser interpretadas. Sólo así, el psicoanalista puede hacer de la obra de arte un objeto análogo a los sueños y a los síntomas: figuraciones simbólicas que representan motivos ocultos de la psique del analizado. El tipo de arte del que se trate, plástico o literario, poco importa; el punto está en su capacidad de representación. Así, representaciones en una obra dramática o en una pintura pueden ser tratadas por igual, pues ambas llevan a cabo una función simbólica en la que pueden interpretarse motivos.

El arte, bajo la lente del psicoanálisis, pasa a formar parte del conjunto de representaciones a partir de las cuales los sujetos, a través de diversos mecanismos psíquicos, intentan obtener placer o, al menos, defenderse del displacer, tramitando cierto conflicto entre las fuerzas del deseo y las de la represión. Desde su libro sobre el chiste o su conferencia sobre el creador literario y el fantaseo, este punto de vista parece mantenerse en todos sus textos sobre el arte, ya sea analizando el trabajo del creador, el efecto sobre el espectador o el significado simbólico de la obra en sí misma.

---

<sup>63</sup> Sigmund Freud, “El Moisés de Miguel Ángel” en, *Obras completas. Volumen XIII*. Buenos Aires: Amorrortu, 1980. p. 217.



La concepción freudiana del aparato psíquico, la cual podríamos entender desde un modelo sistémico, distinguiendo los aspectos tópico, dinámico y económico, es la base a partir de la cual el psicoanálisis analiza el arte, tal como lo hace con el resto de las manifestaciones clínicas y culturales. El aspecto tópico se refiere a la estructura del aparato psíquico<sup>64</sup>. Como es bien sabido, Freud desarrolló a lo largo de su obra dos teorías tópicas sucesivas, no excluyentes: la primera tópica, que dividía el aparato psíquico en *conciencia*, *preconsciente* e *inconsciente*, y la segunda, que distinguía el *yo*, el *ello* y el *superyó*. Ambas tópicas se relacionan de manera particular en lo referente al arte y la estética, dependiendo del contexto. Por ahora, como introducción, cabría señalar que, por ejemplo, al analizar lo cómico, el chiste y el humor, en su libro sobre el chiste de 1905, Freud acentúa la importancia del inconsciente como la fuente a partir de la cual el chiste extrae su material para configurar, a través de cierta técnica, una representación cuyo efecto será la risa. En un texto posterior sobre el humor, de 1927, Freud parece completar los análisis iniciados en el libro anterior con la aportación que la segunda tópica podía hacer al tema. En este sentido, se señala que el humor es capaz de obtener su material de otra fuente distinta al inconsciente. Ésta es el superyó, lo cual nos ayuda a entender mejor el efecto moderado que ejerce el humor en comparación con la risa más bien explosiva del chiste.

Por otra parte, los puntos de vista dinámico y económico no se refieren a la estructura del aparato psíquico, sino a los contenidos que se encuentran en ella. El dinámico se ocupa de los juegos de fuerzas en la psique; el económico de los flujos energéticos. Ambos aspectos de la teoría freudiana son de gran relevancia para el tema estético pues la afectación que una obra pueda tener sobre el espectador o sobre el mismo creador dependerá directamente de los conflictos de fuerzas en la psique de los sujetos involucrados y de la exitosa o fallida tramitación que se pueda llevar a cabo al crear o contemplar una obra, la cual causará placer o displacer. Además, esta perspectiva es de especial importancia en cuanto a la crítica de arte se refiere, pues a partir de que el psicoanálisis aplicó estos conceptos al arte, se puede concebir un tipo de crítica que nos permita valorar una obra no sólo por sus cualidades formales o técnicas, sino por la efectividad de su contenido y su significado simbólico; por el juego de fuerzas que sea capaz de desencadenar la obra.

Ahora bien, aunque, como mencionamos, el aparato psíquico concebido por Freud parte de un modelo sistémico que pone en juego fuerzas y flujos energéticos, el contenido de

---

<sup>64</sup> El intento de describir el aparato psíquico en términos tópicos tiene sus raíces en las intenciones de Freud de encontrar una forma de análisis que satisficiera los criterios mecanicistas de la neurología de la época. Desde sus investigaciones con Charcot y Breuer se pueden rastrear explicaciones en las que se pretende construir un sistema para explicar las interacciones dinámicas de cantidades de energía y sus posibilidades de descarga.

las estructuras no se limita a ello. Así, mientras las fuerzas y energías se refieren más bien a cantidades en una interacción dinámica, siendo susceptibles de aumento, disminución, desplazamiento y descarga, también hemos de considerar las cualidades a través de las que se relacionan. El concepto de representación (*Vorstellung*) ocupa ese papel y es entendido en general como una imagen mental elaborada a partir de su origen en los órganos de los sentidos. Sus antecedentes teóricos los podemos encontrar en filósofos como Johann Friedrich Herbart, Theodor Lipps o Franz Brentano, e incluso, como nos hacen ver M. Henry y P. L. Assoun, en Platón, Kant y Schopenhauer<sup>65</sup>. Así pues, lo que Freud está intentando articular constantemente a lo largo de su obra son las representaciones con las diversas cargas energéticas en juego constante, en referencia a los fenómenos de excitación, los afectos y las significaciones en relación con una carga o investidura.

El placer en general (*Lust*) y el que puede dar una obra de arte, parecen depender básicamente de los conceptos de energía y representación. Por una lado, tenemos el concepto de energía nerviosa o psíquica, tomado del modelo de la física que nos remite a una concepción mecánica del deseo, y con esto, al concepto de pulsión (*Trieb*), tal como es tratado en los *Tres ensayos de teoría sexual* y en *El chiste y su relación con el inconsciente*, ambos libros escritos paralelamente y publicados en 1905. Por otro, por ejemplo en la *Interpretación de los sueños*, el énfasis parece estar puesto en la relación de las representaciones del contenido manifiesto y su lógica latente. En general, se puede decir que la relación entre energía y representación se basa en la capacidad, frecuentemente insuficiente, de la percepción, el recuerdo o la huella mnémica, es decir, algo del plano de la representación, de dar rumbo a la excitación ciega para que encuentre su camino hacia la satisfacción. La liberación satisfactoria de energía o no, dependerá, por tanto, del objeto o representación que en el pasado satisfizo la necesidad y de aquéllos que en la actualidad se presentan a la percepción como objeto, lo cual estará en función de las asociaciones que se lleven a cabo en la cadena de representaciones que separan al primero del segundo. Dicha cadena puede ser considerada como una cadena de significantes, por lo que, auxiliándonos de términos lacanianos, se trata de un fenómeno lingüístico, cuya naturaleza fantasmática se opone a la realidad de la necesidad que impone la carga energética<sup>66</sup>. Así pues, el placer o displacer que

---

<sup>65</sup> Michel Henry, *Genealogía del psicoanálisis*, Madrid: Síntesis, 1985; Paul Laurent Assoun, *Freud, la filosofía y los filósofos*, Barcelona: Paidós. Barcelona. 1982.

<sup>66</sup> De lo que hablamos aquí es de la propuesta de J. Lacan de concebir al inconsciente como una formación lingüística, bajo la influencia de la teoría estructuralista de F. de Saussure. En este sentido, lo propio de las formaciones inconscientes sería la preeminencia de un número determinado de imágenes significantes sobre el significado, el cual varía constantemente. La parte energética, como en Freud, sería un fenómeno real que se

pueda traer un objeto, dependerá en gran medida del significado que pueda tener para un sujeto en un momento específico. Justo en el posible juego de significaciones que propone la obra de arte a través de sus representaciones es en lo que Freud está más interesado, pues en ello radica la capacidad de la obra de dar placer, el tipo de placer que genere y su importancia en la vida anímica de los individuos.

Nuestro vínculo más claro con la experiencia estética lo encontramos cuando el aparato anímico se halla libre de obtener las satisfacciones imprescindibles y de la necesidad de permanecer atado a las prohibiciones sociales, trabajando sólo por placer, es decir, extrayendo placer de su propia actividad, lo cual nos liga al concepto de desinterés. Las actividades lúdicas y libres, como podrían ser la creación artística o la apreciación del arte, se entienden, en términos freudianos, como el trabajo placentero de ir dando forma a determinadas representaciones para lograr que vayan adquiriendo cierta carga y la transmitan a su destinatario. Esa carga, que es a la vez energética, emocional y significativa, sería puesta por el artista en la obra –no sólo de forma consciente– al elaborar las imágenes o los sonidos que la forman. Así, una de las posibles vías de placer en el arte tendría sus raíces, como el placer del chiste o el del lapsus, en la apertura de nuevas vías de expresión para representaciones reprimidas y en la consecuente descarga de sus energías. Sin embargo, aceptar este punto de vista para hablar de todo tipo de placer estético sería reducir a toda obra de arte a un papel similar al del chiste, a saber, un evasor de la censura con el fin de mostrar un objeto deseado, deformado por los mecanismos de condensación y desplazamiento, anteriormente reprimido. Me parece, pues, que aunque ciertas obras de arte respondan a este tipo de mecanismo para expresar algo y generar placer, no se puede generalizar y más bien debemos seguir buscando en la obra de Freud otros indicios sobre nuestro tema.

La creación artística para Freud, como hemos apuntado, permite a la psique estructurar representaciones significantes con sus contenidos significativos, tanto en el plano afectivo como en el cognitivo. Ahora bien, desde esta perspectiva, el acercamiento al fenómeno estético no habría que buscarlo exclusivamente en los contenidos que el artista pone en su obra de forma explícita o manifiesta; también habría que hacerlo en aquellos que se suponen latentes y que han de ser interpretados. Al igual que los sueños y los síntomas, las obras de arte supondrían el ocultamiento de verdades secretas que han de ser encontradas tras su apariencia. No solamente importa, por tanto, lo que se muestra en la figuración que lleva a

---

mantiene en la psique independientemente de su representación, que es susceptible de carga y descarga, y que en su interacción con la parte lingüística genera diferentes configuraciones sintomáticas.

cabo el artista; también es necesario descifrar los mecanismos que oculta; las relaciones, casi mecánicas, entre las cadenas asociativas de representaciones y los flujos energéticos, generalmente en conflictos entre las fuerzas del deseo y de la represión. Estos fenómenos implican una relación entre técnica y contenido, la cual fue desarrollada por Freud, por primera vez, en la parte analítica de su libro sobre el chiste, en relación a la obtención de placer a través del particular efecto del chiste, la risa. Conviene, pues, analizar dicho texto a profundidad, para avanzar en nuestra comprensión del tema, aunque el arte no se pueda reducir a ello.

*El chiste y su relación con la estética.*

*El chiste y su relación con el inconsciente* puede ser considerado como el primer libro de Freud en el que se trata propiamente, como objetivo principal, un tema estético. Sus aportaciones sobre la técnica y su subordinación a la obtención de placer, son claves para entender lo que, en el marco de la teoría psicoanalítica, podemos entender por arte y estética. En este sentido, los mecanismos psíquicos involucrados en las manifestaciones estéticas aquí consideradas tendrán que ser leídos como las diversas relaciones que un sujeto logre establecer, a partir de una técnica específica, entre diversas representaciones de cierta significación social, con el fin de lograr un efecto en un espectador, el cual consistirá en su aprobación a través de la descarga placentera que implica la risa.

La importancia del estudio de la técnica del chiste radica en la comprensión de la manera en que las palabras son usadas para convertir a un juicio en un chiste. Se trata, pues, de un estudio de la forma más que del contenido del juicio; una especie de lógica formal que pretende dilucidar los principios fundamentales de la estructura del chiste. Uno de los aspectos a tomar en cuenta, por saltar de inmediato a la vista, es la brevedad de éste. La presentación del juicio que es el chiste no puede extenderse demasiado; su exposición no debe ser exhaustiva, sino lo más abreviada posible. De hecho, en el chiste se trata de algo más que de expresar en pocas palabras; se trata de ocultar cierto contenido del juicio, cierta premisa necesaria para obtener la conclusión del razonamiento que, al final, si el espectador es capaz de comprenderlo, se manifestará y completará el sentido que en un comienzo no podía discernirse. Ahora bien, aquel contenido omitido tiene que ser sustituido por otro que nos permita reconstruir el sentido; justo en el juego de sustituciones y parentescos que el chiste sea capaz de llevar a cabo, podemos ser capaces de encontrar su efecto risueño. La técnica aquí involucrada es denominada “condensación con formación sustitutiva”, termino que ya había sido utilizado en la *Interpretación de los sueños* para hablar de la manera en que el sueño figura su contenido manifiesto a partir del material deformado del contenido latente<sup>67</sup>, el cual, al igual que en el chiste, permanece oculto. En este caso, la condensación consiste en crear significados mixtos, tal como en el sueño se crean imágenes y también palabras que

---

<sup>67</sup> De lo que hablamos aquí es de los mecanismos inconscientes que Freud identificó como generadores de la figuración de los sueños (condensación y desplazamiento), con el fin de explicar su lógica en la deformación de cierto contenido reprimido durante la vigilia, que sólo en virtud de esa deformación puede manifestarse. Dichos mecanismos, para Freud, son análogos a los del chiste y las manifestaciones artísticas, y ello nos explica cómo el artista logra dar forma a la expresión de ciertos contenidos que, como en el sueño, estaban destinados a permanecer reprimidos.

unen en sí elementos de otras distintas y permiten asociaciones que comúnmente nuestro pensamiento crítico no permitiría, es decir, asociaciones que permanecen reprimidas por nuestras instancias censuradoras. Las condensaciones pueden variar dependiendo del carácter de cada chiste, de la lógica y el contexto que cada juicio establezca, siendo en unas más leves que en otros y en algunos más cotidianas.

A partir de los argumentos expuestos, Freud puede concluir que:

[...] la brevedad del chiste es a menudo el resultado de un proceso particular que ha dejado como secuela una segunda huella en el texto de aquel: la formación sustitutiva. Pero, aplicando el proceso reductivo, que se propone deshacer el peculiar proceso de condensación, también hallamos que el chiste depende sólo de la expresión en palabras producida por el proceso condensador<sup>68</sup>.

En esta cita podemos apreciar algunos de los términos claves de la teoría freudiana en cuestiones estéticas. Por un lado se nos habla de “huellas”, las cuales funcionan como “formaciones sustitutivas”. Como todo indicio y toda sustitución, éstos nos llevan a algo que se puede rastrear a través de ellos. El proceso reductivo al que se hace referencia es aquel que hace de la obra, en este caso el chiste, una pista que nos lleve a aquello que en realidad importa al psicoanálisis. La representación, a través de la cual hemos de llegar a los mecanismos psíquicos ocultos, presenta la forma de condensación de palabras, es decir, de condensación de representaciones. Dicho de otra manera, el efecto de una representación sobre un sujeto, en este caso la risa –el cual no se puede explicar a partir de tal representación, por lo que su causa permanece oculta–, puede ser esclarecido a partir del reconocimiento de que tal representación es la fusión de dos o más representaciones, cada una con su propio significado y carga afectiva.

Ahora bien, en la *Interpretación de los sueños* se hablaba de otro mecanismo que tenía lugar en la figuración del sueño: el “desplazamiento”. En el libro sobre el chiste, este mecanismo será descrito como una técnica al servicio de la obtención del placer. Cuando en un chiste no se utiliza un doble sentido y las repeticiones de un mismo material no implican significados múltiples sino una efectiva repetición del mismo significado de las palabras, seguramente la técnica que está operando es un *desvío* del cauce que el chiste parece imponernos al comienzo, es decir, un desplazamiento de acento psíquico. La idea del

---

<sup>68</sup> Sigmund Freud, “El chiste y su relación con el inconsciente” en, *Obras completas. Volumen VIII*, Buenos Aires: Amorrortu, 1980. p. 29.

desplazamiento parece ir más allá de la representación y hacer énfasis en la importancia de la enunciación; es decir, el tono que se le da a una palabra o frase en un lugar y el que se le da en otro puede causar un desplazamiento y desviar el sentido del chiste, sin hacer uso de múltiples significados. Por lo tanto, “el chiste por desplazamiento es en alto grado independiente de la expresión literal. No depende de las palabras sino de la ilación del pensamiento”<sup>69</sup>. Aquí, la reducción del chiste no puede llevarse a cabo encontrando las palabras que permanecían ocultas y completaban el significado del chiste, sino sólo modificando la ilación del pensamiento. Se puede decir, pues, que la condensación tiene que ver con las sustituciones de representaciones y el desplazamiento con el cambio de carga afectiva o de tono en una misma representación. Las combinaciones entre ambas técnicas son potencialmente infinitas y dependerán del talento del autor, puesto que “las palabras son un material plástico con el que puede emprenderse toda clase de cosas”<sup>70</sup>. Hablamos aquí, por tanto, de una utilización totalmente libre de las palabras, de “juegos de palabras”. La actividad propia del chiste y, como iremos viendo, de la creación artística en general, es la de jugar; lo cual no quiere decir que el artista no se tome en serio lo que hace, sino que utiliza sus representaciones desligadas de cualquier función social específica para fines que, en el caso del chiste al menos, parecen estar vinculados a la obtención del placer.

Las técnicas de condensación y desplazamiento en el chiste nos ponen muy cerca del empleo que se suele hacer de ciertas falacias y contrasentidos. En varios chistes se establecen relaciones lógicas no sostenibles bajo una apariencia engañosa que nos hace recordar a los sofismas. Dentro de las técnicas que Freud identifica también encontramos el recurso de la sustitución del “no” por su contrario, al cual se le llamará figuración por su contrario –como figurar la fealdad a través de algo hermoso– y la figuración por lo semejante, ambas figuraciones indirectas; sin embargo, estos recursos, como el de las falacias, tampoco son exclusivos del chiste, pues son usados en la ironía, en símiles y en alusiones no chistosas. Ante este tipo de casos, Freud se ve llevado a afirmar que “la sola técnica no basta para caracterizar al chiste. Tiene que agregarse algo más que hasta ahora no hemos descubierto”<sup>71</sup>. ¿Qué es, pues, lo que distingue al chiste de otros tipos de figuración, ya que no posee una técnica formal exclusiva? La respuesta estará, más bien, del lado del contenido.

---

<sup>69</sup> Ib. p. 50.

<sup>70</sup> Ib. p. 34.

<sup>71</sup> Ib. p. 70.

Después de analizar las técnicas de los distintos tipos de chiste, Freud dedica una pequeña sección a reflexionar sobre las tendencias de carácter pulsional de los contenidos del chiste. Al comparar los efectos de los chistes inocentes –que no recurren al desvelamiento de un contenido reprimido- y de los tendenciosos, Freud hace notar que, ya que la técnica de ambos tipos de chiste es la misma, “nos está permitido conjeturar que el chiste tendencioso por fuerza dispondrá, en virtud de su tendencia, de unas fuentes de placer a que el chiste inocente no tiene acceso alguno”<sup>72</sup>. El problema de análisis se traslada, por tanto, del aspecto formal y del tipo de actividad que estaban implicados en la técnica del chiste, al del contenido. La cuestión ahora radica en cómo podemos abarcar las tendencias del chiste para lograr su comprensión. La respuesta de Freud sorprende por su simpleza: el chiste, cuando no es inocente, “se pone al servicio de dos tendencias solamente, que aun admiten ser reunidas bajo un único punto de vista: es un chiste *hostil* (que sirve a la agresión, la sátira, la defensa) u *obsceno* (que sirve al desnudamiento)”<sup>73</sup>. La técnica no determina ninguna tendencia, sino que más bien, usada en favor de la tendencia, ayuda a ocultar la obscenidad de una pulla burda, la agresividad o el cinismo de un ataque, y nos provoca sin embargo el mismo goce, engañando a la censura. Nos encontramos, pues, ante uno de los grandes descubrimientos freudianos en cuestiones estéticas. Las fuentes del placer estético más explosivo no están en la utilización técnica de las representaciones sino en su tendencia, la cual está al servicio de pulsiones, de mociones reprimidas. El placer provocado por el mero uso de la técnica es moderado, lo cual indica que la cantidad de energía invertida en ello es mínima. Su importancia psíquica, por tanto, es mucho menor a la del uso tendencioso de las representaciones y su utilización para la obtención de placer, y en consecuencia, parece que tan sólo puede ser explicada por la represión cultural que impide el goce obsceno<sup>74</sup>.

Este descubrimiento es muy importante para nuestro tema pues no sólo nos da una clave sobre cómo comprender los diferentes tipos de placer que una obra puede generar a través del uso de técnicas como el desplazamiento y la condensación de representaciones, sino que además nos permite discutir una posible definición de placer estético. ¿Qué tan desinteresado es el placer que una obra nos puede dar si en el fondo no sólo surge de la mera apreciación de las representaciones manifiestas que contemplamos, sino de nuestros deseos sexuales y agresivos? Pareciera, en primera instancia, que el placer obtenido gracias a las representaciones tendenciosas no es estético, pues éste debería depender de las formas que

---

<sup>72</sup> Ib. p. 91.

<sup>73</sup> Ib.

<sup>74</sup> Ib. pp. 91-92.



fueron manipuladas por el artista a través de ciertas técnicas más que de deseos. Sin embargo, hemos de considerar que las representaciones tendenciosas no se pueden reducir a puro contenido psíquico, pues ellas son también un elemento constitutivo de la obra; son aquello que debe ser moldeado técnicamente para poder ser mostrado al espectador. Me parece, pues, que a esta altura podemos decir que hemos descubierto gran parte de lo que la obra freudiana puede decirnos en cuestiones estéticas y en específico sobre el placer estético y su vínculo con la expresión. El artista es capaz de expresar cierto contenido psíquico – significativo, emocional y afectivo– a través de una representación de alto o bajo contenido tendencioso, moldeada a través de cierta técnica para causar un efecto en el espectador, el cual puede obtener placer de distintos tipos de intensidad, de acuerdo al grado de identificación que logre con lo expresado. Además, como ya veníamos mencionando, el placer que la obra puede proporcionar puede ser muy variado, y así como el placer de un chiste tendencioso está basado en la liberación explosiva de energía, Freud habla también de placer previo y sublimaciones, en los cuales el trabajo consciente del artista está presente, pues siempre está involucrada la técnica. Aquí, el concepto de ahorro de energía nos puede ayudar a avanzar en nuestra comprensión.

La pregunta que guía la reflexión de Freud sobre dicho tema, en su libro sobre el chiste, es ¿a partir de qué fuente en común pueden generar placer la técnica y la tendencia? ¿Cuál es el mecanismo del efecto placentero? Para buscar un esclarecimiento, Freud comienza por el chiste tendencioso. Como vimos, la tendencia pretende vencer una resistencia, interna o externa, cancelando la inhibición, lo cual conduce a una satisfacción de dicha tendencia que genera placer. Ahora bien, tanto para establecer como para conservar una inhibición psíquica es necesario realizar un gasto psíquico; el chiste tendencioso, al cancelar la inhibición, supone el ahorro de esa energía, lo cual hace suponer a Freud que la ganancia de placer del chiste puede estar en relación a la cantidad de energía ahorrada. Con este concepto, tanto la técnica como la tendencia pueden ser abarcadas puesto que los fines de una como de otra parecen estar en el ahorro. Los actos de reconocimiento, descubrimiento, conocimiento, inclusive de recuerdo, que tienen lugar al apreciar una representación, implican el alivio de una tensión que bien pudo haber sido mantenida por la misma lógica de la obra hasta que, como suele suceder frecuentemente en la música o en la literatura, ofrece un desvío, giro o rodeo que permite la liberación y el consecuente ahorro de la energía antes invertida en el esfuerzo de comprensión. De igual manera, el carácter lúdico o libre que caracteriza a la experiencia estética implica un ahorro porque la psique se sustrae

de la presión de la razón crítica y se entrega a su propia actividad por disparatada que pueda ser. Se puede decir, por tanto, que la finalidad de algunas obras está en devolver a la psique, que ocupa demasiada energía en mantener las inhibiciones sociales introyectadas, un talante relajado en el que el gasto de energía psíquica sea mínimo.

Por supuesto, como hemos venido diciendo, este punto de vista no puede ser generalizable a todo lo estético, pues quizás, precisamente el mantenimiento de la tensión es el fin de una obra. Esto sucede cuando la energía sofocadora tiende a ser mayor que la de las mociones sofocadas. Pero, si más bien, lo que se quiere es liberar dicha tensión, el artista está obligado a ofrecer un incentivo previo que pueda hacer ceder la represión como un excitador con miras a obtener una satisfacción mayor, la cual radica en la cancelación de la inhibición y el ahorro y descarga consecuentes. Al incentivo ofrecido se le llama *placer previo*, término que Freud postuló también en los *Tres ensayos sobre teoría sexual* y elevó al grado de principio<sup>75</sup>. Allí se habla del él como estimulación de zonas erógenas y no como un uso del lenguaje, tal como lo hacemos aquí. Aunque ambas formas de obtener placer están emparentadas, puesto que en ambas se busca vencer cierta resistencia o tensión y lograr con ello alivio o descarga, lo que se pone de manifiesto en el libro del chiste es que los mecanismos de placer no necesariamente tienen que estar ligados a la práctica sexual. La obtención de placer que pueden brindar las creaciones culturales es de gran importancia para entender la idea que tiene Freud sobre la estética y el arte. En este sentido, si consideramos que la satisfacción sexual es más originaria en el desarrollo psíquico, la obtención de placer a través del uso de nuestras representaciones bien puede ser vista como una sustitución que nuestra psique requiere para evocar, de manera deformada, las etapas más primitivas, enterradas y olvidadas. El placer previo, pues, puede ser comprendido como excitación emparentada con la práctica sexual, que place por sí mismo y que puede ser el preámbulo de un placer mayor. Por otro lado, la desexualización que implican las actividades culturales puede ayudarnos a comprender el mecanismo de sublimación del que Freud habla en ocasiones, en algunos de sus textos sobre arte –como en su ensayo sobre Leonardo da Vinci–, sin desarrollarlo de manera sistemática. Sobre dicho tema trataremos con mayor profundidad más adelante. Por lo pronto, si la sublimación puede ser entendida como la canalización y drenaje de las excitaciones hipertensas que vienen de las diversas fuentes de la sexualidad en otros campos, como el arte, convirtiendo en virtud cultural la disposición universalmente

---

<sup>75</sup> Sigmund, Freud. “Tres ensayos de teoría sexual” en, *Obras completas. Volumen VII*. Buenos Aires: Amorrortu, 1980. p. 136.

perversa –en tanto dispersa y no funcional– de la infancia, ¿podríamos decir que el uso de la técnica en el arte al servicio de la tendencia es una forma de sublimar la necesidad sexual que no pudo ser satisfecha en un acto concreto, sino sólo a través de su representación socialmente mediada? Quizá podríamos responder afirmativamente si vemos en la creación artística una alternativa de obtención de placer en un acto que a la vez expresa contenidos que, de otra forma, permanecerían reprimidos.

A continuación, antes de continuar con el complicado tema de la sublimación, mostraré cómo los conceptos analizados hasta ahora son constantes en los textos de Freud sobre temas estéticos, a la vez que son complementados con las aportaciones que ofrece a la reflexión otro tipo de material estético más complejo que el del chiste.

### *El creador literario y el fantaseo.*

Varios son los textos en los que Freud intenta aplicar sus descubrimientos psicoanalíticos al campo del arte. En *El creador literario y el fantaseo* se plantea la cuestión sobre el origen de los materiales que el poeta utiliza para configurar una obra literaria y cómo logra conmovernos con ellos, es decir, qué expresa y cómo nos afecta de manera placentera<sup>76</sup>.

Justo después del planteamiento, se afirma que los mismos poetas, si les preguntáramos, no serían capaces de darnos razón de ello. ¿Cómo podemos, pues, explicarnos una actividad que al parecer va más allá de la conciencia del autor mismo que la lleva a cabo? El camino propuesto por Freud, como suele hacerlo siempre que aborda cuestiones estéticas o sobre el arte, es recurrir a una analogía con alguna actividad que pudiera ser afín a aquélla que busca develar. Inmediatamente plantea otra pregunta al público: “¿No deberíamos buscar ya en el niño las primeras huellas del quehacer poético?”<sup>77</sup>. ¿Qué actividad realiza el niño que lo acerca a la creación poética? ¿Por qué buscar en él los orígenes de nuestra capacidad de poetizar? Como una primera respuesta, se nos plantea que es en la actividad favorita de los niños, el juego, donde hemos de comenzar a buscar. En su tratamiento sobre el chiste, como vimos anteriormente, ya se hacía referencia al carácter lúdico como fuente placer. Sin embargo, esta vez se apela a un objetivo diferente y más general; se trata de encontrar la relación esencial que existe entre la creación poética –entre la que bien podría catalogarse al chiste como una variedad de lo cómico– y el juego.

Para Freud, el niño se convierte en creador cuando juega, y en ese sentido se comporta como un poeta porque se crea un mundo propio insertando las cosas del mundo en un nuevo orden que le agrada. Que esta actividad presente el carácter de juego no le quita seriedad en absoluto; el niño se toma muy en serio lo que hace pues invierte en ello grandes cantidades de afecto. Así pues, “lo opuesto al juego no es la seriedad, sino [...] la realidad efectiva”<sup>78</sup>. Lo anterior no significa que el niño se vuelve un psicótico cuando juega. Distingue perfectamente el mundo real del mundo creado por él, de tal manera que es capaz de apuntalar conscientemente sus objetos y situaciones imaginadas en cosas palpables y

---

<sup>76</sup> *El creador literario y el fantaseo* fue, originalmente, una conferencia expuesta en 1907 y publicada en 1908. Se trata del tercer texto de Freud sobre cuestiones literarias, después de *Personajes psicopáticos sobre el escenario* y el texto sobre la *Gradiva* de Jensen. El centro de interés de este trabajo es la utilización de las fantasías al servicio del arte literario.

<sup>77</sup> Sigmund Freud, “El creador literario y el fantaseo” en, *Obras completas. Volumen IX*. Buenos Aires: Amorrortu, 1980. p. 127.

<sup>78</sup> *Ib.*

visibles en el mundo real. “Sólo ese apuntalamiento es el que diferencia aún su “jugar” del “fantasear””<sup>79</sup>. El poeta hace lo mismo que el niño al jugar: crea un mundo imaginario al que dota de grandes cantidades de afecto, separándolo de la realidad efectiva pero distinguiéndolo como ficción. Justo en el carácter de juego de la creación poética y en la irrealidad de los mundos que crea, Freud encuentra importantes consecuencias para la técnica artística, “pues muchas cosas que de ser reales no depararían goce pueden, empero, depararlo en el juego de la fantasía; y muchas excitaciones que en sí mismas son en verdad penosas pueden convertirse en fuentes de placer para el auditorio y los espectadores del poeta”<sup>80</sup>. Lo que nos dice la cita es de gran relevancia porque pone de manifiesto una de las cualidades del arte que desemboca precisamente en nuestro tema. El arte, a través de su capacidad de afectarnos estéticamente, es capaz de mostrarnos aspectos de la realidad, pero separados de ella, de manera que podamos obtener placer de ellos y a la vez, que podamos contemplarlos largamente sin necesidad de repudiarlos o levantar barreras defensivas o críticas ante ellos.

Al igual que con el chiste, Freud expone una pequeña psicogénesis de la creación poética a partir de su origen en el juego. El adulto en un momento de su desarrollo anímico e intelectual dejó de jugar, lo cual no significa que haya renunciado a la fuente de placer que el juego le proporcionaba –la psique siempre se resiste a renunciar al placer–. “En verdad, no podemos renunciar a nada; sólo permutamos una cosa por otra”<sup>81</sup>. ¿Cuál es entonces el sustituto adulto del juego? Lo que resigna el adulto al dejar de jugar es el apuntalamiento de su imaginación en objetos reales; pero en el lugar de ello, solamente fantasea, sueña despierto. Aquello que de niño hacía en el espacio exterior, de adulto lo realiza sólo en su interior, como si una prohibición social a comportarse de manera infantil le impidiera seguir exteriorizando sus fantasías para transformar el mundo a su placer. Los análisis de los neuróticos en este sentido son los que mejores pistas nos dan para ilustrar esta situación; su deseo reprimido promueve fantasías que manifiestan al analista durante el tratamiento. Ahora bien, evidentemente estamos hablando aquí de una insatisfacción que busca salida a través de la actividad interior del fantaseo, pues el mundo exterior ya no permite su realización en él. Las personas satisfechas, por lo tanto, no fantasean<sup>82</sup>; sólo lo hacen quienes necesitan

---

<sup>79</sup> Ib. p. 128.

<sup>80</sup> Ib.

<sup>81</sup> Ib.

<sup>82</sup> Por supuesto, aquí podríamos preguntarnos si realmente existen personas satisfechas que no fantasean. Y, en caso de responder afirmativamente, preguntarnos qué tipo de personas serían y cómo podrían interactuar socialmente. Nos parece que la respuesta a estas cuestiones es fundamental para lo que en este trabajo hemos de entender por satisfacción. En una nota anterior, al hablar del lugar del psicoanálisis en la obra de Adorno, ya

satisfacer su deseo a través de una fantasía; deseos de naturaleza generalmente ambiciosa, con fines de exaltación de la personalidad, o eróticos.

Las fantasías tienen la cualidad de adecuarse a las impresiones vitales, es decir, no son rígidas, sino que varían con las circunstancias temporales. Con esto podemos decir que la fantasía oscila a la vez en tres momentos de nuestro representar en correspondencia con nuestra experiencia temporal. Por un lado, la fantasía se anuda a una impresión actual, al tiempo presente que es capaz de despertar el deseo de la persona; esto provoca el recuerdo de una experiencia anterior, que en términos freudianos suele ser infantil, en la cual el deseo se cumplió; finalmente, se crea una referencia al futuro, una expectativa que figura como el nuevo cumplimiento del deseo<sup>83</sup>. El pasado, el presente y el futuro están engarzados en la representación del cumplimiento del deseo que implica la fantasía. La pregunta que nos hemos de hacer ahora es si esa configuración temporal de la fantasía encuentra correspondencia en las creaciones del poeta. Para responder, por principio de cuentas, Freud restringe los alcances de su argumentación prescindiendo por el momento de aquellos poetas que recogen materiales ya listos, como los épicos o los trágicos antiguos, para quedarse con aquellos que parecen crearlos libremente. El hecho de que Freud no universalice su respuesta, ni siquiera en aquellos que obtienen su material de su propia imaginación, nos habla de la consciencia que tenía de los límites de la teoría psicoanalítica en cuestiones estéticas. Tan sólo podemos enfocarnos en aquellos casos, quizá los más populares, en los que el arte se asemeja a una fantasía y es capaz de generar de placer. Sin embargo, ello no significa que Freud pretendiera definir toda manifestación artística o estética bajo esta categoría.

El primer rasgo que Freud señala en su comparación de la fantasía con la creación poética es que, la mayoría de novelas, novelas breves y cuentos de los poetas que tienen mayor y más ávido número de lectores, presentan a un héroe como el centro del interés. Este héroe generalmente muestra rasgos de invulnerabilidad que apuntan al carácter egocéntrico de las fantasías relacionadas con la figura del padre. El hecho de que los creadores modernos hayan escindido a ese héroe no los aleja de la fantasía; lo que sucede es que esta escisión permite al escritor la observación de su propio yo en pequeños yoes parciales a los cuales personificará en varios héroes con el fin de plasmar las corrientes que entran en conflicto en su propia vida anímica. Dicho o dichos héroes son insertados en una trama cuya

---

hablábamos de la dificultad que entraña el concepto para nuestro texto. Nos parece que, al final de nuestro análisis de la sublimación tanto en Freud como en Adorno, será la imposibilidad de satisfacción lo que posibilitará el goce estético.

<sup>83</sup> Ib. p. 130.

temporalidad puede ser relacionada con los tres tiempos anteriormente mencionados de la fantasía. La explicación que da Freud es que el poeta configura su creación a partir de una vivencia actual que despierta su recuerdo de una anterior desde la cual arranca el deseo cuyo cumplimiento se asegurará en la creación poética<sup>84</sup>. Así, las aventuras y desventuras que sufra un héroe en un relato no serán sino aquellos caminos que el poeta imaginaba y se procuraba durante el juego en la niñez y del cual obtenía sus mayores satisfacciones.

Con lo anterior, Freud en parte ha respondido al problema sobre el material del que se vale el poeta para sus creaciones. Aún le queda por contestar la cuestión sobre los recursos que utiliza para generar sus efectos. Su respuesta considerará aspectos que ya analizamos en el chiste, a saber, el uso de la técnica para superar la crítica que implica la revelación de algo que debe permanecer reprimido, a través de un soborno que genera una ganancia de placer puramente formal, es decir, el placer previo que el autor brinda en la configuración de fantasías, con el fin de lograr una ganancia mayor proveniente de la liberación de las tensiones en nuestra psique, a raíz de la cancelación de nuestras inhibiciones. Para ejemplificar la técnica a la que Freud suele reducir el arte, repasaremos algunos conceptos y reflexiones expuestos en sus libros sobre la *Gradiva* de Jensen y sobre el *Hombre de arena* de Hoffmann, lo cual, además, sacará a luz algunas novedades que nos pueden orientar hacia una concepción del arte más allá del cumplimiento de deseos propio del principio de placer.

---

<sup>84</sup> Ib. p. 133.

***Arte más allá del principio de placer.***

En *El delirio y los sueños en la Gradiva de W. Jensen*<sup>85</sup>, Freud analiza el contenido de una novela en la cual el protagonista principal, el arqueólogo N. Hanold, cae en un estado delirante, para posteriormente, con la ayuda de una amiga de la infancia a quien había olvidado, regresar al estado de normalidad y establecer una relación amorosa con ella. El tema de la novela es la irrupción de la fantasía hasta apoderarse de la realidad; el mérito del poeta, en este caso, fue su capacidad de plasmarlo de manera tal que la historia causara placer en los lectores. El texto de Freud ocupa demasiadas líneas en la descripción de la novela porque considera que ésta logró captar una cura análoga a la psicoanalítica. Se muestra cómo la fantasía sobreviene por la represión sexual del protagonista, quien manda al olvido toda una parte de su vida infantil relacionada con quien después será su salvadora, Zoe Bertgang. El acierto del poeta, según Freud, fue notar que el recuerdo reprimido no se pierde, sino que mantiene su capacidad funcional y eficiente, y está destinado a regresar con especial frecuencia por hallarse ligado a las impresiones del sentir erótico del individuo. Así pues, Hanold, quien en su adolescencia huyó del contacto erótico para refugiarse en la ciencia que heredó de su padre, se vio destinado a repetir a través de desfiguraciones fantásticas de esa misma ciencia aquellos deseos que en otra época tuvo que sepultar y que en el presente se le imponen como una necesidad que tiene que salir a la luz; como si de un trabajo arqueológico se tratase. La novela, a ojos de Freud, es una perfecta expresión de los mecanismos generadores de la fantasía en concordancia con la teoría psicoanalítica. Y con esto, se refuerza la tesis de que el creador literario obtiene su material de las fantasías, plasmándolas de manera tal que, más que generar censura por parte de los lectores, nos identifiquemos con ellas, acercándonos al héroe para comprenderlo y comprender a la vez los mecanismos de nuestra propia psique. En este sentido, la literatura se nos muestra como algo más que una técnica a favor de una tendencia reprimida con el fin de provocar un efecto placentero al satisfacer un deseo, como ocurría con el chiste; la literatura es además capaz de mostrarnos un contenido de verdad. Es cierto, el efecto en el chiste resultaba ser más explosivo, pero el contenido literario, correctamente manejado de acuerdo a la técnica que soborna al espectador para mantenerlo en la lectura, permite un acercamiento ya no sólo a la fantasía

---

<sup>85</sup> Se trata del primer texto sobre asuntos literarios que publicó Freud, en 1907, y uno de sus primeros trabajos de divulgación sobre la teoría de la neurosis y la acción terapéutica del psicoanálisis. La pequeña novela llegó a Freud por recomendación de Jung y es probable que, en parte por ello se halla realizado este texto. Además, en él figuran algunos de los gustos personales de Freud, como la arqueología, de profundas analogías con el psicoanálisis –las cuales, a juicio de Freud, son puestas en evidencia en la novela–, y su fascinación por la ciudad de Pompeya.



articulada en una representación temporal, sino a los mecanismos que le dieron origen. Por ello, no es de asombrarnos que Freud constantemente recurriera a figuras literarias no sólo para ejemplificar su teoría, como en el caso de la *Gradiva*, *Hamlet*, *El hombre de arena*, etc., sino para obtener de allí el material que le permitiría conceptualizar el psicoanálisis mismo, como en el conocido caso del complejo de Edipo, cuya especulación data desde antes de la publicación de *La interpretación de los sueños* y cuyos primeros escritos podemos encontrar desde sus cartas a W. Fliess:

Un solo pensamiento de validez universal me ha sido dado. También en mí he hallado el enamoramiento de la madre y los celos hacia el padre [...] Si esto es así, uno comprende el cautivador poder de *Edipo rey* que desafía todas las objeciones que el intelecto eleva contra la premisa del oráculo, y comprende por qué el posterior drama del destino debía fracasar miserablemente. Nos rebelamos contra toda compulsión individual arbitraria [...] pero la saga griega captura una compulsión que cada quien reconoce porque ha registrado en su interior la existencia de ella<sup>86</sup>.

En este reconocimiento del que habla Freud radica gran parte del efecto cautivador del arte y de su poder estético, más allá del mero efecto placentero como en el caso del chiste. ¿Qué sería la fantasía en sí misma, por bellamente que pudiera ser plasmada por el poeta, si no pudiéramos reconocernos a nosotros mismos en ella? Así pues, me parece que gracias a las interpretaciones y análisis literarios de Freud podemos agregar dos elementos de comprensión sobre la generación de placer y goce en el arte y la estética, que no estaban contenidos en su libro sobre el chiste: la plasmación de una fantasía, tanto de su contenido manifiesto como de su génesis y mecanismos en términos no científicos, sino de la trama misma, y la identificación por parte del público con esa fantasía y esos mecanismos, capaz de generar un efecto catártico, como veremos un poco más adelante.

Ahora bien, hemos hablado de la fantasía, hasta el momento, sólo como una manifestación de deseos reprimidos cuya figuración nos da placer y conocimiento, y de la literatura como la expresión socialmente aceptada de estas figuraciones. Sin embargo, Freud sabe y reconoce que existen contenidos reprimidos que los artistas son capaces de plasmar y que producen un efecto que, al menos en primera instancia, no es precisamente placentero sino más bien angustioso y terrorífico; nos referimos a lo siniestro u ominoso. Las mismas

---

<sup>86</sup> Sigmund Freud, "Fragmentos de correspondencia con Fliess" en, *Obras completas. Volumen I*. Buenos Aires: Amorrortu, 1980. p. 307.

tragedias griegas y las obras de Shakespeare tan citadas por Freud logran, en momentos específicos, esos efectos. Sin embargo, Freud decidió ilustrárnoslo con un cuento que a su juicio es más representativo: *El hombre de Arena* de E.T.A. Hoffmann<sup>87</sup>.

Lo ominoso es un efecto del cual la estética tradicionalmente no ha hablado mucho. La mayoría de los textos sobre esta materia, hasta entonces, se habían dedicado a esclarecer cuestiones relacionadas con los sentimientos que culturalmente se consideran más elevados. Sin embargo, Freud, como estudioso de la psique humana, no pudo dejar pasar que existe algo más que representaciones inmediatamente placenteras. La pregunta que nos interesa plantearnos aquí es por qué, si gran parte de la literatura, a juicio de Freud, tiene como función principal generar placer al mostrarnos aquellos contenidos propios de nuestras fantasías, existen obras que más bien nos producen el efecto contrario, es decir, el horror. La reflexión freudiana sobre lo siniestro comienza analizando el origen etimológico de dicha palabra en alemán, *unheimlich*. De entrada, resulta evidente que *unheimlich* es lo opuesto a *heimlich* y a *heimisch*, íntimo y doméstico respectivamente, de lo cual puede inferirse que lo terrorífico tiene algo que ver con aquello que es nuevo, ajeno y extraño, sin que todo lo nuevo, ajeno y extraño cause horror. Freud señala una larga lista de significados emparentados a *heimlich* con el fin de familiarizarnos con el término, lo cual nos llevará por lo oculto y lo secreto. Y, bajo este contexto, nos damos cuenta de que *heimlich* y *unheimlich* pasan, repentinamente, de ser opuestos a significar algo similar; lo *heimlich* devino *unheimlich*; las fronteras entre lo familiar y lo no familiar parecen no ser tan claras como en un principio pudimos haber pensado. Al respecto, Freud hace referencia a una definición de Schelling sobre el concepto de *unheimlich*: “Nos dice que *unheimlich* es todo lo que estando destinado a permanecer en secreto, en lo oculto, ha salido a la luz”<sup>88</sup>. Así pues, mientras *heimlich* parece designar aquella intimidad que permanece oculta y *unheimlich* su desocultamiento, ambos términos coinciden en algún punto con su opuesto, pues ¿no es precisamente lo que permanece oculto, lo que al aparecer nos causará horror?

En el caso del cuento del *Hombre de Arena*, Freud centrará el efecto siniestro sobre el acto que se le imputa a este hombre, a saber, despojar los ojos –acción emparentada con el castigo que Edipo infringe sobre sí mismo al enterarse de la verdad de su asesinato y su relación incestuosa–, y lo relacionará con el miedo a la castración, el cual surge a partir de la amenaza de castigo que se profiere para salvaguardar las prohibiciones sociales. En este

<sup>87</sup> De lo que hablamos aquí es del texto publicado por Freud en 1919, con título *Lo ominoso*. Se cree que Freud ya pensaba en las ideas de este texto desde *Tótem y Tabú*, de 1913, y que se relaciona con el tema de la “compulsión de repetición” de *Más allá del principio de placer* de 1920.

<sup>88</sup> Sigmund Freud, “Lo ominoso” en, *Obras completas. Volumen XVII*. Buenos Aires: Amorrortu, 1980. p. 225.

sentido, el hombre de arena ocupa psíquicamente el lugar del padre –en tanto que la función simbólica de éste es el establecimiento de la ley y sus prohibiciones sociales, así como la aplicación de los castigos necesarios para hacerlas respetar– y la angustia que genera no es sino el recuerdo de su amenaza. Sabemos que el miedo a la castración es la base de la represión y que ésta busca mantener a raya las mociones antisociales haciendo que gran parte de lo que en un momento de nuestra vida era común pase al olvido como algo inaceptable para nuestro nuevo orden psíquico. El afecto de dichas mociones antisociales es convertido en angustia a causa de la represión y con ello es posible explicar el por qué del parecido semántico entre *heimlich* y *unheimlich*; ambos términos refieren a un mismo contenido que en una etapa fue algo familiar y que por obra de la represión se volvió siniestro.

Como vemos, la lógica a través de la cual se puede explicar el contenido psíquico del tipo de obras ominosas es similar a lo que mencionábamos con otros tipos de fantasía como en la *Gradiva*. Sin embargo, vemos que, aunque se trata en ambos casos de mostrar algo que estaba destinado a permanecer oculto por no corresponder a lo que las leyes de la práctica exigen, los efectos son distintos en cada caso. Mientras que en la *Gradiva* el lector siente alivio a la vez que la trama va develando la lógica de la fantasía de Hanold, en el *Hombre de arena* el efecto es una angustia en aumento. La respuesta ante tales fenómenos la hemos de buscar, más que del lado del contenido, en el de la técnica de narración, en la forma. Desde las reflexiones freudianas sobre el chiste supimos que la técnica es lo que permite que ciertas mociones censurables sean capaces de aflorar con el consentimiento del oyente y provocar su complacencia y complicidad a través de la generación de placer. Una técnica inadecuada, es decir, aquella que no genere, a través del uso adecuado de palabras, el placer previo necesario para lograr la aprobación del público, impedirá que el chiste logre su efecto. En el caso de las obras que ahora analizamos, la técnica es análoga a la del chiste. En la pulla, por ejemplo, el que cuenta el chiste ubica al oyente como espectador de un acto de desnudamiento que satisface su deseo, con lo cual le genera un placer que evitará que repudie el acto de agresión sexual. En las obras literarias, de igual forma, el lugar en el que sea ubicado el espectador para contemplar la escena determinará el tipo de efecto sobre él. En la *Gradiva*, el espectador permanece como un observador que se ubica sobre la percepción de los protagonistas y por ello es capaz de comprender su delirio y su cura, sin perder la noción de la realidad. En cambio, en el *Hombre de Arena* nosotros vemos a través de los ojos del protagonista; se nos coloca en la posición de quien experimenta el horror para que seamos capaces de vivenciar en sus propios términos. Lo destacable es que, a pesar de tal sentimiento, no nos alejamos horrorizados del texto, sino que continuamos la lectura. Lo que sucede es que, en realidad, la

obra nos hace experimentar una mezcla entre displacer y placer, posibilitada por un manejo específico de la técnica. La técnica, en relación a nuestros contenidos psíquicos, como en el chiste, es el factor decisivo para generar en el espectador los afectos que se requieren para que permanezca en la lectura y se involucre de la manera que el autor pretende, sobornándolo con placer previo, inclusive en lo ominoso, para que siga la trama atentamente. Sin embargo, no se puede hablar aquí de placer asociado al cumplimiento de un deseo, sino de angustia. El goce de este tipo de obras, por tanto, parece responder a otra lógica, cuya comprensión requiere que entremos de lleno al análisis de los conceptos de catarsis y sublimación en los textos de Freud.

*Catarsis y sublimación.*

La catarsis, tanto en el método de Breuer para el tratamiento de la histeria<sup>89</sup> como en la tragedia griega –modelo y objeto de reflexión privilegiado de Freud–, es uno de los antecedentes de mayor importancia del psicoanálisis. Para analizarla, en relación al tema que nos ocupa, propongo partir de una obra en concreto. *Personajes psicopáticos en el escenario* es un texto brevísimo que condensa de manera admirable el punto de vista Freud en relación a la utilización de la técnica de configuración de personalidades en un espacio ficticio con el fin de crear un efecto placentero en el espectador, en relación a una representación que, en condiciones normales, no tendría por qué ocasionar placer, sino lo contrario.

El texto comienza con una referencia a la catarsis aristotélica:

Si el fin del drama consiste en provocar “terror y piedad”, en producir una “purificación {purga} de los afectos”, como se supone desde Aristóteles, ese mismo propósito puede describirse con algo más de detalle diciendo que se trata de abrir fuentes de placer o de goce en nuestra vida afectiva<sup>90</sup>.

Se parte, pues, del principio del arte como medio para abrir fuentes de placer; como medio de desahogo de afectos, en la relación entre excitación y el posterior alivio de una tensión. De nueva cuenta, se utiliza la analogía con el juego de los niños al afirmar que el drama es el juego de los adultos, así como la analogía con la fantasía en la cual se ofrece al espectador identificarse con el héroe de la obra, ahorrándole los dolores y las penas que tendría que pasar para lograrlo en la ilusión que se ofrece sobre el escenario, dando salida a las mociones sofocadas que ansían libertad en lo religioso, político, social y sexual. Ahora bien, lo que parece interesarle a Freud del drama sobre otras creaciones literarias es su capacidad de plasmar a los protagonistas en una serie de peripecias, desarrollando todas sus posibilidades afectivas, desde sus goces y triunfos hasta sus desdichas y derrotas, en lo cual

---

<sup>89</sup> El método hipnótico de Breuer para el tratamiento de la histeria llamó poderosamente la atención de Freud desde 1882, a partir del famoso caso de Anna O., más que por sus cualidades sugestivas por sus efectos catárticos, los cuáles se fundamentan en la posibilidad de traer a la conciencia un afecto y su representación, anteriormente reprimidos, con el fin de propiciar la descarga o “abreacción” de la energía del afecto y quitarle, con esto, la fuerza al síntoma histérico, para dar paso a su desaparición. En los *Estudios sobre la histeria* (1893-1895), obra conjunta de Breuer y Freud, anterior a la formulación del psicoanálisis, el método catártico tiene un papel protagónico como uso terapéutico y, como tal, es uno de los principales antecedentes del psicoanálisis que se mantiene a su base, a pesar de que, en escritos posteriores, Freud destacara las diferencias entre el psicoanálisis y el método catártico: tratamiento de otras neurosis además de la histeria, la etiología sexual, identificación de resistencias y la desestimación de la hipnosis.

<sup>90</sup> Sigmund Freud, “Personajes psicopáticos sobre el escenario” en, *Obras completas. Volumen VII*. Buenos Aires: Amorrortu, 1980. p. 277.

se vislumbra una “complacencia casi masoquista”<sup>91</sup>. Por tanto, puede caracterizarse al drama por su relación con el penar y la desdicha, tanto en la comedia como en la tragedia, donde el penar encuentra su concreción.

Para Freud, el hecho de que el drama naciese de los ritos de sacrificio no puede dejar de tener una relación con el sufrimiento; la función de un sacrificio es apaciguar las penas que la revuelta contra el orden divino nos ha traído. Los héroes suelen ser sublevados contra el orden divino y el placer que generan puede ser comprendido tanto desde el punto de vista del masoquismo, por las penalidades que han de pasar, como desde la grandeza que se les confiere. El tema del drama es el sufrimiento y su fin extraer placer de él; “de ahí resulta la primera condición de la creación artística”<sup>92</sup>, así como, agregamos nosotros, su paradójica condición. El drama, pues, no debe hacer sufrir al espectador, sino proporcionarle goce; una “regla que infringen con particular frecuencia autores recientes”<sup>93</sup>, por lo que Freud reconoce que no toda representación dramática responde a tal fin, aunque a su parecer, probablemente, así debiera ser.

El drama necesita generar, por principio de cuentas, una acción que induzca penas a través de un conflicto entre las fuerzas de una voluntad y de una situación adversa. Este conflicto puede llevarse a cabo en varios niveles: el orden humano contra el orden divino, el individuo contra la comunidad humana o contra una sociedad, la lucha de caracteres individuales –entre personalidades sobresalientes no restringidas por instituciones– que implica más de un héroe, o la lucha de héroes contra instituciones encarnadas en caracteres fuertes. El hecho de que la acción sea movida por fuerzas en conflicto que producen sufrimiento, aunque sean ubicadas en el espacio social, implica que el elemento esencial sea psicológico.

Es en el alma misma del héroe donde se libra la lucha engendradora del sufrimiento; son mociones encontradas las que se combaten, en una lid que no culmina con la derrota del héroe, sino con la de una de tales mociones. Tiene que terminar con la renuncia a una de ellas<sup>94</sup>.

Lo que pone de manifiesto Freud es que el efecto del drama sobre el espectador recae en el conflicto de lo que significan los agentes en el escenario dentro de la psique del

---

<sup>91</sup> Ib. p. 278.

<sup>92</sup> Ib.

<sup>93</sup> Ib.

<sup>94</sup> Ib. p. 280.

espectador y no lo que significan de manera social o fáctica. Por ello, lo predominante en este tipo de ficción es la fantasía, aunque se valga de elementos tomados de la realidad. Ahora bien, las posibilidades se amplían cuando el drama psicológico se vuelve psicopatológico, es decir, cuando una de las mociones enfrentadas es de orden inconsciente o reprimida. “Condición de goce es, aquí, que el espectador sea también un neurótico”<sup>95</sup>. Si la moción reprimida es mostrada a alguien cuyo proceso de represión haya sido exitoso, ella sólo causará repugnancia. En el neurótico, en cambio, la represión siempre está en trance de fracasar, por lo cual, para mantenerla, requiere de un gasto constante de energía psíquica; gasto que le es ahorrado cuando se le presenta su misma lucha en el escenario. Sin embargo, la naturaleza dual del neurótico impedirá que el goce de la obra sea absoluto; más bien generará goce y resistencia a la vez. Para lograr disminuir esa cuota de resistencia, el artista tiene que saber plasmar la moción reprimida de manera tal que, por un lado, sea reconocible y susceptible de identificación y, por otro, que nunca se le llame por su nombre, que nunca llegue a la conciencia del espectador; así, la atención crítica es engañada, queda distraída por el correcto uso la técnica del placer previo, y el espectador es capaz de entregarse a sus sentimientos. El trabajo del dramaturgo es colocarnos en el lugar del enfermo sin que sepamos que es un enfermo, sino siguiendo el proceso a través del cual enfermó.

La catarsis, desde el punto de vista freudiano, parece definirse a partir de una función que, sin transgredir el funcionamiento de la social, permite la superación, aunque sea momentánea, de las inhibiciones sociales, otorgándonos un goce en la desdicha<sup>96</sup>. En ese sentido, tal vez estamos cerca del punto de vista de Adorno en relación al interés que debe involucrar la obra de arte. Sin embargo, a partir de estas reflexiones no podemos hablar de autonomía del arte, pues aún hace falta el elemento crítico, objetivo y social que nos permita determinar la distancia de la obra con respecto a la realidad, la cual posibilita al espectador tomar una postura reflexiva. Sin embargo, es un hecho que, desde el punto de vista freudiano, el placer nos permite ubicarnos más allá de nuestras propias represiones y, en este sentido, abre la posibilidad de superar también el orden social impuesto. Nuestro interés egoísta es capaz de triunfar sobre los intereses sociales; nos libera y nos da alivio psíquico. Nos otorga una vivencia a través de la cual se nos permite contemplar la realidad y a nosotros mismos de una manera que bajo la perspectiva de nuestra conciencia cotidiana está prohibida; desde una

---

<sup>95</sup> *Ib.*

<sup>96</sup> Se trata de un goce que va más allá del principio de placer y de la descarga y ahorro de energía que implica, a pesar de que, como en el chiste, hay una superación de las inhibiciones sociales. Lo particular de la catarsis es que la superación convive con la represión, la cual se mantiene en parte. Con esto, podemos hablar aquí de un goce neurótico e inclusive masoquista, que se regodea en la liberación y mantenimiento parciales de tensión.

visión a partir de la cual podría surgir una reflexión y un cambio de actitud acerca de nuestras posibilidades de satisfacción o sobre nuestros límites en el mundo.

Por otro lado, tenemos el proceso de la sublimación, uno de los conceptos más complicados en la obra de Freud por no haber sido desarrollado de manera sistemática. Su utilización aparece constantemente referida a la práctica artística. Quizás el texto más representativo al respecto es el análisis biográfico de Leonardo da Vinci. En dicho ensayo, Freud habla de la sublimación como una tercera posibilidad, aparte de la inhibición del pensar y la compulsión neurótica –en relación a la investigación de los individuos sobre sus deseos–, en la que la represión no consigue arrojar al inconsciente la pulsión parcial de placer sexual, sino que “la libido escapa al destino de la represión sublimándose desde el comienzo mismo en un apetito de saber y sumándose como refuerzo a la vigorosa pulsión de investigar”<sup>97</sup>. La diferencia de la sublimación con la neurosis está en que en la primera no hay una irrupción de lo inconsciente; de ella “está ausente la atadura a los originarios complejos de la investigación sexual, y la pulsión puede desplegar libremente su quehacer al servicio del interés sexual”<sup>98</sup>. Leonardo, pues, pareciera corresponder al tercer tipo de personalidad cuya investigación logró ser sublimada. La sublimación, por tanto, ha de entenderse como un destino de la pulsión que escapa de la represión. En el caso de la catarsis, veíamos que la represión era necesaria para la consecución de goce, siempre y cuando la representación en el escenario pudiera mostrar lo reprimido, aun de manera deformada. La sublimación es más bien un proceso en que no hay irrupción desde lo inconsciente.

La represión sólo existe a partir de que se ha establecido una separación nítida entre la actividad consciente e inconsciente de la psique “y su esencia consiste en rechazar algo de la conciencia y mantenerlo alejado de ella”<sup>99</sup>, lo cual pone de manifiesto su función defensiva y posibilita el retorno de lo reprimido –por obvias razones– en diversas manifestaciones de intensidad y efectos variables –dependiendo del éxito del proceso represivo–, entre las cuales están los síntomas, pero también los efectos de ciertas obras de arte y de otros objetos predilectos por los hombres, como los fetiches, en los que la agencia originaria representante de la pulsión se descompuso en dos fragmentos, uno que sufrió la represión y otro que se idealizó. Ahora bien, aun y cuando “la represión crea, por regla general, una *formación*

---

<sup>97</sup> Sigmund Freud, “Un recuerdo infantil de Leonardo da Vinci” en, *Obras completas. Volumen XI*, 1980, Buenos Aires, Amorrortu. p. 75.

<sup>98</sup> *Ib.*

<sup>99</sup> Sigmund Freud, “La represión” en, *Obras completas. Volumen XIV*, Buenos Aires: Amorrortu, 2004. p. 142.



*sustitutiva*”<sup>100</sup> ello no implica que “es la represión misma la que crea formaciones sustitutivas y síntomas, sino que estos últimos, en cuanto indicios de un retorno de lo reprimido, deben su génesis a procesos por completo diversos”<sup>101</sup>. El mecanismo de la represión no coincide con el de los mecanismos de formación sustitutiva. ¿Puede la sublimación, entonces, estar relacionada con algún mecanismo de formación sustitutiva que propicie el retorno de lo reprimido?

Al respecto, conviene indagar las relaciones entre la sublimación y la idealización. Ésta, surge como una incapacidad a renunciar a la satisfacción libidinal de la que alguna vez gozó el hombre. Al no querer privarse de la perfección narcisista de su infancia, procura recobrarla en su nueva forma de ideal del yo; proyecta frente a sí un ideal que es sustituto del narcisismo perdido de su infancia en la que era su propio ideal. Se trata, pues, de una formación sustitutiva, cuyo proceso envuelve a un objeto que, sin variar de naturaleza, es engrandecido y realzado psíquicamente: “Por ejemplo, la sobrestimación sexual del objeto es una idealización de éste”<sup>102</sup>. La sublimación, en cambio, es un proceso que atañe a la libido de objeto en el que la pulsión se lanza a una meta que no es la satisfacción sexual; “el acento recae entonces en la desviación respecto de lo sexual”<sup>103</sup>. Así pues, la sublimación describe algo que sucede con la pulsión y la idealización algo que sucede con el objeto. Con ello, “que alguien haya trocado su narcisismo por la veneración de un elevado ideal no implica que haya alcanzado la sublimación de sus pulsiones libidinosas”<sup>104</sup>, aun y cuando el ideal del yo reclame dicha sublimación, sin que pueda forzarla; “la sublimación sigue siendo un proceso especial cuya iniciación puede ser incitada por el ideal, pero cuya ejecución es por entero independiente de tal incitación”<sup>105</sup>. El ideal del yo, de hecho, tiende a aumentar las exigencias del yo y favorece la represión; la sublimación, en ese caso, puede constituir una vía de escape que permite cumplir las exigencias del ideal sin dar lugar a la represión. Esto es especialmente significativo en la comprensión de la psicología de masas, que tanto importa a Adorno, pues el ideal involucra un componente social que suele convertirlo en objeto de veneración común de una familia, un grupo, una nación, etc. La sublimación puede o no participar en la formación sustitutiva de la idealización, pero al hacerlo, se convierte en una fuente de satisfacción libre de culpas; es un escape de la angustia y la impotencia que provoca la

---

<sup>100</sup> Ib. p. 148.

<sup>101</sup> Ib. p. 149.

<sup>102</sup> Sigmund Freud, “Introducción del narcisismo” en, *Obras completas. Volumen XIV*, Buenos Aires: Amorrortu. 2004. p. 91.

<sup>103</sup> Ib.

<sup>104</sup> Ib.

<sup>105</sup> Ib.

totalidad sobre el individuo, podríamos decir. La idealización implica dependencia de una imagen forzada de sí mismo, la fijación de la pulsión a un objeto. La sublimación, en cambio, es posible en tanto que la naturaleza de la pulsión –al ser parcializada por la represión y la amenaza de castración que le acompaña– permite que el objeto sea perpetuamente intercambiable, sustituido. La pulsión sexual, por tanto, no siempre es favorable a la plena satisfacción, por lo que ésta debe ser disociada del objeto<sup>106</sup>.

La sublimación, entonces, puede convivir con formaciones sustitutivas que implican represión y ser, a la vez, un proceso que se sustrae a ella. No hay, pues, una síntesis del individuo y la sociedad en la sublimación porque no hay continuidad entre el contenido pulsional y la sociedad, sino que la sublimación echa mano de una construcción antagónica, opuesta tanto a la tendencia pulsional –lo cual concuerda con el desinterés estético– como a la sociedad, en la cual ha de introducir una novedad –lo cual no se opone a las constantes afirmaciones de Freud sobre la aceptación social de la sublimación; es aceptada aun en su oposición–. Por ello, en la sublimación se presenta una inhibición de la meta –la satisfacción sexual– como en el caso de Leonardo, cuya vida sexual era prácticamente inexistente y cuyos proyectos solían verse truncados con frecuencia. Y, aun así, es lo sexual lo que está en juego, por lo que se puede decir que el proceso de la sublimación es puesto en marcha por una tensión entre el interés por la satisfacción sexual y la renuncia a ella. El comportamiento religioso es un buen ejemplo de esta renuncia y obtención de satisfacciones, así como de la convivencia entre idealización y sublimación. Se suele prometer la satisfacción de la sublimación como recompensa por el sufrimiento que exige el ideal, por lo cual la sublimación suele ser el barómetro con el que se miden las acciones y las palabras elevadas. Sin embargo, la separación que lleva a cabo la teoría freudiana entre sublimación –que es un proceso y no un resultado– e idealización –que es un punto fijo– pone de manifiesto que el sufrimiento no tiene ningún sentido en sí mismo.

La sublimación pone en suspenso cualquier sexualidad parcializada en objetos. Los objetos imaginarios son abandonados. Pero, el que sublima, no se queda sin objetos, sino que los produce<sup>107</sup>. El proceso de producción artística se relaciona con la investigación de la sexualidad –pulsión de saber– a la que Freud hace referencia en el texto sobre Leonardo. Los objetos producidos son el resultado de esa investigación, pero no implican un punto de

---

<sup>106</sup> Ningún objeto es satisfactorio porque, de ser así, uno sólo sería suficiente. Por ello hay varios destinos de la pulsión. Esa es la condición que posibilita la sublimación.

<sup>107</sup> Al respecto, refiero el siguiente artículo como una explicación plausible del proceso de producción que es la sublimación, a partir de la obra de Freud y el concepto lacaniano de *symptôme*: Michel Silvestre, “Mise en cause de la sublimation” en, *Ornicar?*. Número 19. Paris: 1979.

llegada, por lo cual no se restablece la sexualidad parcializada ni sus componentes sociales. Se puede decir que el proceso de sublimación nunca termina; nunca se encuentra una respuesta al enigma de la sexualidad, a la tensión dialéctica entre satisfacción e insatisfacción.

La sublimación se opone, además, a la perversión. Ésta no acepta la castración y cae en la fetichización del objeto. En la sublimación, en cambio, el objeto no es más que una mera ilusión, aun y cuando lo sostenga la creencia de que puede referir a algo real –sin que se sepa a ciencia cierta a qué puede referir–. Esto es importante en relación al arte en tanto que esto puede explicar el por qué de la necesidad de autenticidad y originalidad, es decir, de su creatividad, de negarse a ser fijado en estilos –no hay personaje menos creativo que el perverso, a pesar de su alejamiento del patrón de “normalidad”<sup>108</sup>–.

En rasgos generales, hemos hecho un repaso de lo más significativo, a nuestra consideración, que la obra de Freud contiene en torno al placer y goce estéticos, por lo cual, tan sólo nos queda recapitular y concluir en relación a las interrogantes que nos planteaba el tema, para dar paso, posteriormente, al análisis del problema en la obra de Adorno.

---

<sup>108</sup> Al respecto, refiero el siguiente libro que trata ampliamente el tema, a partir de la teoría freudiana: Janine Chasseguet-Smirgel, *Ética y estética de la perversión: Las desviaciones de la conducta sexual como reescritura del universo*, México: Fontamara, 2007.

### ***El placer y el goce estéticos en Freud.***

Como hemos podido constatar a lo largo del recorrido realizado, nuestro tema implica una complejidad considerable. El placer y el goce que podemos obtener en nuestras experiencias estéticas, en lo que hemos analizado de la obra de Freud, no parece reducirse a un solo tipo, y mucho menos en el arte, cuyos elementos objetivos, formales y sociales, deben ser valorados con mayor detenimiento para poder obtener respuestas satisfactorias. De hecho, Freud nunca tuvo la intención de desarrollar la cuestión, por lo que podemos decir que no existe una respuesta concluyente en su obra. Para lograr una solución más completa al problema del placer y el goce estéticos, propongo aplazar cualquier conclusión hasta analizar el tema en los textos de Adorno. Por ahora, al menos, podemos retomar las preguntas con las que finalizamos el apartado sobre el lugar del psicoanálisis en la obra de Adorno, para responderlas con conocimiento de causa, y recapitular lo expuesto sobre la obra de Freud.

¿El lugar social del arte está sin más presupuesto en la obra de Freud? Nos parece que, aun y cuando en *El creador literario y el fantaseo* y *Personajes psicopáticos sobre el escenario*, se insinúa una función social en la obtención de placer y en el alivio psíquico, este punto de vista no se puede generalizar; de hecho, Freud se cuida de no hacerlo. Ya en sus reflexiones sobre el *Hombre de arena* pudimos detectar la insuficiencia del principio de placer para caracterizar el arte. El tema de Freud, como él mismo suele puntualizar, no es la estética ni el arte en general, sino sólo aspectos específicos. Por otro lado, sus reflexiones sobre la sublimación dificultan más una respuesta afirmativa, pues aunque la sublimación no es rechazada por la sociedad, sus producciones tampoco tienen, como tal, un lugar previamente asignado. Leonardo, con su actividad sublimatoria, crea algo nuevo que no estaba presupuesto en el orden social. Pensar que la teoría freudiana de la sublimación determina un lugar específico para el arte en un orden previamente establecido, sería lo mismo que subsumir la sublimación bajo el mandato de la idealización, lo cual, como hemos visto, sería un error teórico.

¿Hay alguna consideración en la obra de Freud con respecto a la forma del objeto y a la praxis artística que nos haga replantear las supuestas funciones sociales del arte? Como hemos visto, el tema de la forma es tratado en relación a la técnica con la que las representaciones de importancia psíquica son manipuladas en las obras, con el fin de explicar sus efectos al interior del sujeto. Por otro lado, también son constantes las referencias a la

praxis artística en relación al juego y su oposición al orden social represor. De todos esos análisis no se sigue alguna función social específica del arte, sino al contrario, se acentúa su oposición, si no al orden social como tal, al menos a la represión.

¿Qué tan subjetivista es realmente el enfoque freudiano? Pensamos que, por obvias razones, la perspectiva freudiana no puede dejar de poner su acento en lo subjetivo; sin embargo, eso en ningún momento lleva a la teoría a encerrarse en un subjetivismo radical. Las reflexiones freudianas toman en cuenta los momentos sociales, formales y objetivos de los temas sobre los que reflexiona, aun y cuando no se profundice de lleno en ellos, por no ser ese su objetivo principal. El hecho de que tome en cuenta tanto lo subjetivo como lo que no es subjetivo de la experiencia estética, aunque no haga exploraciones exhaustivas más que del lado de lo subjetivo, da a la teoría una flexibilidad que la vuelve el complemento ideal de un análisis objetivo, formal y social del arte y la estética. Sin embargo, como bien apunta Adorno, no puede ser la última palabra al respecto<sup>109</sup>.

¿Qué tan acertada es la concepción de la sublimación de Adorno, considerado lo problemático del término en la obra de Freud? La respuesta a esta pregunta necesitará del análisis que llevaremos a cabo de la obra de Adorno, en la siguiente sección. Sin embargo, por lo expuesto hasta ahora podemos decir que la teoría freudiana de la sublimación parece coincidir profundamente con la dialéctica entre el interés y el desinterés que propone Adorno para caracterizar al objeto artístico, y que, aun y cuando la crítica de Adorno, ya expuesta, a la teoría de la sublimación freudiana<sup>110</sup>, nos parece correcta en lo que se refiere a que ésta no puede ser la última palabra para caracterizar todo lo que tiene que ver con el arte, por no tomar en cuenta el momento histórico y la dinámica social en los que es producida la obra, no creemos que implique ni hedonismo ni egoísmo radicales, ni tampoco una asimilación conformista de la obra por parte de un orden social preestablecido, sino renuncia a metas

---

<sup>109</sup> Adorno, Theodor. *Teoría Estética*, op. cit. p. 24. “[...] cuando se consigue la deseada sublimación de la obra de arte y su integración en el uno y en el todo, pierde la fuerza por la que supera la existencia externa, por la que se desliga de ella en su propia forma de ser. Pero si conserva la negatividad de la realidad y toma posición respecto de ella, se modifica entonces el concepto de desinterés”. Pensada exclusivamente en función de los intereses de integración de la sociedad, la sublimación resulta insuficiente para caracterizar al fenómeno artístico. Sin embargo, como ya vimos en el análisis de la sublimación en Freud, se trata de un proceso dinámico que no puede permanecer fijo e integrado en el todo, pues eso equivaldría a reducirla a la idealidad, sino que requiere, tal como propone Adorno, de un impulso negativo, no integrable, que mantenga el proceso en movimiento constante.

<sup>110</sup> En la página 17 de este texto.

sexuales inmediatas, que no reprime la pulsión, así como oposición y transformación objetiva en el orden social que podría redundar en beneficio de la misma sociedad.

¿Qué relación guarda la obra freudiana en relación al interés y el desinterés estéticos? Las reflexiones de Freud en torno a la estética se mueven de uno a otro polo dependiendo del tema analizado. En el chiste, por ejemplo, el interés parece ser lo predominante, mientras que en el caso de la sublimación, ésta es propiciada por una dialéctica entre los dos términos. Sin embargo, cualquiera que sea el caso, en tanto que siempre hay involucrados contenidos pulsionales en relación a alguna fuerza represora, podemos decir que el interés y el desinterés nunca son totales, pues ello implicaría o satisfacción o represión absolutas, que impedirían, en ambos casos, cualquier tipo de efecto estético.

¿Cuáles son las principales aportaciones de la obra de Freud al tema del placer y el goce estéticos? El reconocimiento de que los objetos estéticos son formaciones sustitutivas que responden a procesos de producción técnica particulares que realizan figuraciones simbólicas, las cuales representan motivos ocultos de la psique, en conflictos entre fuerzas del deseo y la represión, en los que se reconoce un componente social. El placer, en este sentido, suele ser caracterizado por un ahorro de energía y su consecuente descarga, gracias al correcto juego de asociaciones entre representaciones y cargas energéticas –en virtud de condensaciones y desplazamientos– que permite la apertura de vías de expresión a contenidos reprimidos. Por otro lado, se pone de manifiesto el carácter lúdico de la experiencia estética, cuya praxis se opone a las exigencias de las prohibiciones sociales. Se puntualiza, además, el uso de la fantasía, la ficción y la irrealidad, al servicio de la satisfacción de deseos en el apuntalamiento de objetos en la realidad exterior.

Finalmente, en relación a lo siniestro, la catarsis y la sublimación, se ponen de manifiesto relaciones que parecen ir más allá del principio de placer. Al analizar representaciones y procesos que no tienen como fin ofrecer placer inmediato, sino mantener una tensión entre displacer y placer, renuncia y obtención de satisfacción, interés y desinterés, el psicoanálisis es capaz de dar cuenta de un tipo de goce que no se identifica con el cumplimiento de deseos pero que tiene su origen en contenidos pulsionales.

*Arte y crítica cultural en la obra de Adorno.*

El arte, como ya hemos adelantado, ocupa un lugar central en la filosofía de Adorno. Son incontables sus textos sobre arte no sólo en lo que se refiere a estética, sino también en crítica, sociología y musicología. Sus preocupaciones al respecto son numerosas y la variedad de manifestaciones estéticas que aborda es amplia; desde literatura y teatro –donde sobresalen sus reflexiones sobre Kafka, Valéry y Beckett–, pasando por obras y géneros musicales –a través de numerosos escritos sobre composición y apreciación de música clásica, popular y la llamada “nueva música”, acerca de autores como Schönberg, Wagner, Mahler, Beethoven o Stravinsky–, hasta productos de la “industria cultural” –como el cine y la televisión–. Todos sus textos reflejan sus principales posturas filosóficas, entre las cuales figura la tesis de que las artes, al igual que el resto de la cultura, son el producto de la evolución de la racionalidad occidental en una dialéctica de dominio de la naturaleza. En ese sentido, tanto su filosofía como su crítica tienen como fin contribuir a la comprensión de dicha evolución histórica. Cualquier explicación estética debe ser capaz de dar cuenta de los momentos históricos en los que son creadas las diversas manifestaciones culturales, en su particularidad social. Así pues, si queremos entender el rol que juegan el placer y el goce estéticos en la filosofía de Adorno, hemos de entender antes sus conceptos de arte y de crítica cultural, en relación a su crítica de la evolución histórica de la racionalidad.

Como ya mencionamos en otra parte de este texto<sup>111</sup>, el arte, en opinión de Adorno, ha llegado a ser libre y autónomo gracias a la separación que lleva a cabo, a través de su forma, de un contenido de la realidad social que, sin embargo, sigue manteniendo su identidad con aquello de lo cual fue separado, por lo cual expresa la verdad del momento histórico. Esto, según él, ha permitido al arte responder a distintas demandas a lo largo de la historia. Por ejemplo, el arte cercano a la época de la Revolución francesa, como la música de Beethoven, expresaba la plenitud de lo humano; producía obras afirmativas. Después de Auschwitz, en cambio, tan sólo puede concebirse como negación crítica, como expresión del lenguaje del sufrimiento. Ante ello, hemos de hacernos varias preguntas: ¿Cómo puede la crítica hacer justicia a la verdad de las obras? ¿Cómo es que, a partir de la crítica, Adorno pretende explicar la verdad del contexto actual? ¿Qué función tienen el placer y el goce en un objeto que, en nuestros tiempos, ha sido reducido a denunciar el sufrimiento? Iremos respondiendo estas preguntas en el resto del presente trabajo.

---

<sup>111</sup> En las páginas 11 y 12.

El arte es capaz de hablar, para Adorno, sólo en función del lenguaje que impone la particularidad de la forma de cada obra. Puesto que cada obra es como una mónada sin ventanas, su lenguaje no es comunicativo, sino más bien mimético. El crítico, en este sentido, da palabras a la obra sin que ello signifique que su función sea interpretarla, pues la obra se niega a ser interpretada, a ser comprendida. Habla sin hablar, muestra ocultando, no dice lo que dice, y el crítico debe mantener ese enigma, esa tensión, simplemente haciéndola manifiesta, pues en ello radica su entendimiento. Se trata, pues, de descifrar la configuración de la obra, lo cual es una necesidad que ésta impone, pues sin ello, la verdad de la obra permanecerá muda y se perderá; la crítica es inmanente al arte.

La labor del crítico, por tanto, no consiste en valorar a través de prescripciones normativas, pues ello sería fijar a la obra en una ideología, en un discurso atemporal que se opone a la historicidad a la que responde el arte. Y, sin embargo, debe juzgar la legitimidad de cada obra en su contexto social. Tenemos, pues, que la relación del crítico con el arte, y en general con la cultura, es conflictiva. Citemos la opinión del propio Adorno:

Al crítico cultural no le sienta la cultura, pues lo único que debe a ésta es la desazón que le procura. El crítico cultural habla como si fuera representante de una intacta naturaleza o de un superior estado histórico; sin embargo, él mismo participa necesariamente de esa entidad por encima de la cual se imagina egregiamente levantado<sup>112</sup>.

Ahora bien, el crítico cultural, a pesar de que su labor se basa precisamente en la cultura, se distingue de los especialistas de la industria<sup>113</sup> en que no tiene por qué seguir su misma lógica para contribuir a la cultura. Su contribución se puede medir en función de su alejamiento de ella: “Lo que hace el crítico es articular la diferencia o distancia en el mismo dispositivo cultural que pretendía superar y que precisamente necesita de esa distancia para tomarse por cultura”<sup>114</sup>. Pero, ¿por qué es necesaria la distancia como condición para que algo se pueda “tomar por cultura”? Porque, como ya mencionamos en el caso del arte, entre las creaciones culturales y la realidad de la que surgieron se debería dar una diferencia en la cual pueda ser identificable tanto su particularidad como su contribución. Al articular dichas

---

<sup>112</sup> Theodor Adorno, “La crítica de la cultura y la sociedad” en, *Prismas. La crítica de la cultura y la sociedad*, Barcelona: Ariel, 1962. p. 9.

<sup>113</sup> Trataremos sobre el concepto de “industria cultural” más adelante.

<sup>114</sup> *Ib.* p. 10.



distancias, el crítico es capaz no sólo de cuestionar la dignidad de las obras, sino que escapa a su legitimación; es decir, la cultura, a los ojos del crítico, nunca tendría ganado el derecho a ser considerada como legítima por sí misma, sino por lo que introduce en la realidad. El crítico, pues, no debería ser un mero informador de lo que pasa en la cultura y mucho menos un manifestante de la fe en ella —es decir, en su versión oficial—; eso es más bien publicidad y un mecanismo al que recurre la industria. Su papel tan sólo se puede entender dialécticamente:

La cultura no es verdadera más que en sentido crítico-implícito, y el espíritu, cuando lo olvida, se venga de sí mismo en los críticos que él mismo cría. La crítica es un elemento inalienable de la cultura, en sí misma contradictoria; y con toda su inveracidad es la crítica tan verdadera como la cultura es falaz<sup>115</sup>.

El método dialéctico de Adorno no considera a los fenómenos como ilustraciones de algo existente; más bien, “se exige transformar la fuerza del concepto universal en el autodesarrollo del objeto concreto y resolver la enigmática imagen social de éste con las fuerzas de su propia individuación”<sup>116</sup>, sin que con ello se busque una justificación social, “sino una teoría social en virtud de la explicación de la justicia y la injusticia estética en el corazón de los objetos”<sup>117</sup>. La relación de la crítica con la cultura no se puede entender más que en función de oposiciones; es una complicidad cuyo fruto no ha de ser su separación radical, ya que una no se da sin la otra, sino el movimiento mismo de la cultura en cuya esencia está el negarse a ser fijada en valores ahistóricos. El esfuerzo del crítico, pues, es uno de constante valoración de la autenticidad de lo producido; una autenticidad jamás asegurada, ya que el crítico no puede dejar de valorar desde la cultura a la que critica y el objeto no puede permanecer en las categorías de la autenticidad inmutable sin convertirse en fetiche. El trabajo del crítico se basa en una insistencia en la independencia y autonomía de las obras respecto a los fines de la sociedad y en una “ambigua promesa de la cultura mientras la existencia de ésta depende de la realidad vanamente conjurada”<sup>118</sup>. La esencia de la crítica, entonces, está en la dialéctica entre una promesa de cultura —que nunca debería ser aceptada por completo—, la realidad criticada y la posibilidad objetiva de superación. Por ello, la crítica misma nunca está segura como tal y puede caer en cualquier momento en la ideologización.

---

<sup>115</sup> Ib. p. 13.

<sup>116</sup> Theodor Adorno. *Filosofía de la nueva música*. Buenos Aires : Sur, 1966. p. 32.

<sup>117</sup> Ib.

<sup>118</sup> Theodor Adorno, “La crítica de la cultura y la sociedad” en op. cit. p. 15.

Sin embargo, su inestabilidad y su negatividad la vuelven un obvio instrumento de la cultura contra la violencia de su cosificación y reproducción. Adorno habla de una *fisiognómica social*: “Cuanto más alienado, socialmente mediado, filtrado, se hace el todo de los elementos naturales, cuanto más “conciencia” es, tanto más se hace el todo “cultura””<sup>119</sup>. En todo momento se destaca el concepto de *negatividad* de la cultura como condición de su verdad en función de sus insuficiencias, las cuales la crítica no atribuye a diversos chivos expiatorios individuales, “sino que intenta derivarlas de los diversos momentos del objeto. Esta crítica persigue las aporías de la lógica, las irresolubilidades ínsitas ya en su tarea. Y en estas antinomias comprende las propiamente sociales”<sup>120</sup>.

El arte, a los ojos de la crítica, se presenta como una respuesta auténtica a la dinámica cultural. Su producción permite alejarse de estereotipos y del pensamiento en fórmulas rígidas y esquemáticas, por lo cual, como dice Adorno sobre la “nueva música”, no tiene por qué ser entendida por todos. Por otro lado, su trabajo refleja una insistencia en la inmanencia formal de la obra de arte más que en la idea de arte. Lo suyo, pues, es el objeto que produce en su materialidad; Adorno habla incluso de una “disciplina objetiva”<sup>121</sup> y de cómo, en el caso de la música, “el modo mismo de componer tendría en cuenta las modificaciones históricas del acto de comprender”<sup>122</sup>. El artista conoce de arte como un *métier*. Parte de la comprensión de un oficio y de las posibilidades expresivas de sus materiales, en los cuales ve la posibilidad de manifestar al hombre entero, pleno, indiviso, “hombre cuyos modos de reacción y cuyas capacidades no han sido disociadas ellas mismas según el esquema de la división social del trabajo, enajenadas las unas de las otras, cuajadas en funciones utilizables”<sup>123</sup>. El artista tiene al arte en una alta opinión; no es una mercancía más sino algo por lo que vale la pena trabajar, un producto cuya técnica hay que llevar a la perfección. Precisamente esa aspiración a la perfección aleja al objeto artístico del resto de los objetos; incluso lo aleja del mismo artista, pues su deseo de perfección es como una promesa que no se cumple en la obra, aun y cuando ésta lo mantenga vivo. La técnica y el contenido del arte son así, idénticos y no idénticos. Idénticos en tanto que el contenido manifiesta la tendencia general de la técnica en la sociedad; no idénticos en tanto que la técnica al servicio del arte

---

<sup>119</sup> Ib. p. 24.

<sup>120</sup> Ib. p. 26.

<sup>121</sup> Theodor Adorno, “El artista como lugarteniente” en, *Crítica cultural y sociedad*, Barcelona: Ariel, 1973. p. 191.

<sup>122</sup> Theodor Adorno, “Para comprender la nueva música” en, *Impromptus*, Barcelona: Laia, 1985. p. 136.

<sup>123</sup> Dicho concepto de arte y de expresión del hombre en su integridad es enunciado a partir de los pensamientos y creaciones de Paul Valéry, artista que para Adorno es un ejemplo paradigmático. Theodor Adorno, “El artista como lugarteniente” en op. cit. p. 193.

no busca el control de su contenido para utilizarlo con otro fin que no sea la configuración de la obra. El trabajo de producción artística se convierte de esta manera en un momento de autonomía en tanto objetivación de lo espiritual que sólo responde a su propia ley formal. Tenemos, por tanto, que los objetos artísticos, por su capacidad de expresión de lo humano en su totalidad no alienada por la producción industrial, están en representación de aquello que podríamos ser; transforman materialmente la cultura. Esto, aun en la expresión del sufrimiento, será fundamental al momento de definir el goce que pueden ofrecer.

Ahora bien, a pesar del alto concepto en el que son colocados el arte y la cultura, no todo es coser y cantar en ellos. A través de su constante crítica, Adorno identifica tendencias regresivas en las manifestaciones culturales que pervierten su esencia y que brindan experiencias y placeres que, a la luz del análisis histórico-social, serán juzgados como perjudiciales para la dinámica dialéctica. Pero, ¿por qué le pasa eso a la cultura? Porque, a partir del hecho de que “quien dice cultura, dice también administración, lo quiera o no”<sup>124</sup>, lo cultural en cada época es influido por determinaciones funcionales.

Cultura y administración se implican y a la vez se oponen. El concepto de cultura nunca se manifiesta en la realidad elevado sobre todo y de manera pura. El deseo que expresa la cultura es el de ser la esencia pura del ser humano sin consideración alguna de contextos funcionales; lamentablemente, no es más que un deseo, una ilusión. Precisamente en la imposibilidad de cumplir su deseo, como ya había mostrado Freud, está su malestar. Sin embargo, sin la administración, lo cultural puede perder su posibilidad de influencia y su existencia. Podemos decir, pues, que lo cultural es sólo uno de los términos que da forma a lo social en tensión con lo administrativo, donde lo específicamente cultural es lo que se ha exonerado de las necesidades imprescindibles de la vida y lo administrativo, la institución que impone su superioridad técnica al perseguir fines particulares, los cuales se realizan a través de funciones fijas. Por su naturaleza, lo administrativo, al igual que lo cultural, tiende a independizarse, sólo que aquél lo hace como forma de dominio en oposición a lo individual, mientras lo cultural lo hace a su favor. Al estar al mando la administración –cosa que parece inevitable–, se da lugar a la subsumibilidad bajo reglas abstractas, reduciendo las diferencias entre los sectores sociales y en cada uno de ellos en particular, disminuyendo, en el proceso, su resistencia a la administración. El ideal de humanidad de la cultura deja de

---

<sup>124</sup> Theodor Adorno, “Cultura y administración” en, *Escritos sociológicos I*, Madrid: Akal, 2004. p. 114.

operar mientras mayor es el dominio de la administración, a la cual sólo le interesa formar especialistas que sepan organizar lo diverso en función del todo.

Cuando lo administrativo se impone totalmente en una sociedad, lo cultural deja de ser apreciado en su autonomía y es medido por normas que no son culturales, es decir, por normas que no tienen que ver con las cualidades del objeto –en su dialéctica entre forma y contenido–, sino con patrones abstractos<sup>125</sup>. Una administración ilustrada debería ser consciente de dicha dialéctica y sobre todo de sus consecuencias. Sin embargo, la consciencia de la administración suele variar a lo largo de la historia, hasta grados en los que parece nula. Cuando ello sucede, no sólo se radicaliza el dominio administrativo, sino también la cultura –y en particular el arte–, hacia el extremo opuesto de lo inútil. Ahora bien, el problema con las categorías de utilidad e inutilidad, es que ninguna de ellas es natural, aunque la ideología requiera de ellas para funcionar. En su polarización extrema, ambas se vuelven dudosas y privan a la cultura de su participación en la praxis, neutralizándola. En su reemplazo, la administración suele generar “*cultural activities*”<sup>126</sup>, las cuales, por la ignorancia de la administración en materia cultural, no tienen relación con el contexto ni con el contenido social; son meros formalismos. El arte, pues, si pretende permanecer vigente, no puede prescindir del concepto de trabajo socialmente útil, aunque sólo sea en su negatividad.

Para los propósitos del presente texto es importante tomar en cuenta las distintas posibilidades de manifestación de la cultura en su dialéctica histórica porque ello influye directamente en los tipos de placer y goce estéticos que es capaz de ofrecer. Cuando las creaciones culturales se van al extremo de lo inútil, lo que le queda experimentar al individuo es indiferencia, conformismo, regresión, complacencia ciega y placer sensual inmediato. Cuando las obras están al servicio de la ilustración y logran manifestar en ellas la dialéctica entre universalidad y particularidad, el goce que puedan ofrecer será vivido en una tensión entre interés y desinterés que favorece la sublimación. Lo importante aquí es que la explicación psicológica –como la freudiana– de la vivencia de cierto placer o goce no basta para hacernos comprender el fenómeno total, de naturaleza histórico-social, en el que acontece. Para ello, es necesario que el psicoanálisis sea complementado con un desarrollo teórico que tome en cuenta la evolución histórica de la racionalidad, motivo por el cual, a continuación, intentaremos dar una respuesta a nuestros cuestionamientos sobre el goce y el

---

<sup>125</sup> Para referir y criticar al modo de producción de objetos pretendidamente culturales en el que la administración adquiere el control total de las decisiones, Adorno acuñó el concepto de “industria cultural”, entre cuyas realizaciones, en su opinión, están el cine, la televisión y géneros musicales como el jazz. Uno de los capítulos de la *Dialéctica de la Ilustración* está dedicado por completo a este concepto.

<sup>126</sup> Ib. p. 123. Sarcasmo que Adorno utiliza aquí para referir a su concepto de “industria cultural”.

placer estéticos, relacionando los descubrimientos freudianos con los desarrollos de la *Teoría Estética* y la *Dialéctica de la Ilustración*. Por lo pronto, tan sólo hemos de recalcar que lo que nos hace notar Adorno, gracias a su crítica, es que la cultura en estado puro cae en la ingenuidad e inoperatividad, mientras que su consciencia –y su posible goce– sólo se dan en oposición a lo que ella no es y en su tendencia al extremo que nos permite definir su virtud:

No existe inmediatez pura de la cultura: donde los hombres pueden consumirla a placer como bien de consumo, manipula a los seres humanos. El sujeto se convierte en el sujeto de la cultura únicamente a través de la mediación, de la disciplina objetiva, y su abogado en el mundo administrado es en cualquier caso el experto. Desde luego que podrían encontrarse expertos cuya autoridad es en realidad la del asunto y no meramente la fuerza del prestigio personal o del poder de sugestión. El que decide quiénes son expertos, tendría él mismo que ser uno de ellos –un círculo fatal.

La relación entre administradores y expertos no es sólo necesidad, sino también virtud. Abre las perspectivas para proteger los asuntos culturales del ámbito de control del mercado o pseudomercado, que hoy casi los mutila irremisiblemente<sup>127</sup>.

---

<sup>127</sup> Ib. p. 135.

*Placeres y goces de la Ilustración.*

La dialéctica entre cultura y administración que favorece la tensión interna de las manifestaciones culturales, se ha de entender, en cuestiones estéticas, a partir de los tipos de lenguaje que posibilitan su expresión. Como hemos mencionado, la administración obedece a un lenguaje de dominación, es decir, de ordenamiento y catalogación. La cultura, en cambio, cuyo representante por antonomasia es el arte, recurre, en opinión de Adorno, a un lenguaje mimético en representación de lo individual. ¿Qué entenderemos, pues, por lenguaje mimético?

El concepto que Adorno tiene de dicho tipo de lenguaje está basado en gran parte en las reflexiones de W. Benjamin al respecto. Se puede decir que, para este filósofo, el tipo de lenguaje que utilizamos está en función de las relaciones que establecemos entre la humanidad y la naturaleza, con lo cual, lo que se pone en juego es el uso de la técnica con diversos fines<sup>128</sup>. Así, para él, la técnica no debería ser el “dominio de la naturaleza, sino dominio de la relación entre naturaleza y humanidad”<sup>129</sup>. El problema, pues, lo hemos de ubicar en el tipo de *physis* que la humanidad se está formando a partir de la técnica, la cual determinará “su contacto con el cosmos”<sup>130</sup>, esencialmente distinto en la modernidad al de los pueblos antiguos. El lenguaje, a los ojos de esta dialéctica, es entendido como medio en el que se relacionan el hombre y la naturaleza.

A partir de lo anterior, podemos decir que el lenguaje encuentra manifestación en varios tipos de lenguas, siendo cada lengua de un ser “el medio en el cual se comunica su ser espiritual”<sup>131</sup>. Según Benjamin, esta comunicación atraviesa toda la naturaleza, desde las cosas hasta Dios; cada ser tiene su propio tipo de comunicación. Así, mientras las cosas son mudas y se comunican mediante una lengua sin palabras, el hombre es capaz de dar nombre a la naturaleza y a sus semejantes, lo cual le permite conocer y juzgar. De hecho, para

---

<sup>128</sup> Al respecto, es importante hacer notar que, aunque en nuestra opinión, Adorno y Benjamin comparten el mismo concepto de mimesis, sus opiniones en relación a la aplicación de la técnica divergen, lo cual es patente en la polémica que se estableció entre ellos en torno al texto de Benjamin *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. No es nuestra intención dar seguimiento en este trabajo a esa discusión, sin embargo, hemos de hacer notar que Adorno le critica a Benjamin haber menospreciado el *aura* de las obras con nexo cultural y haber privilegiado el arte tendiente a la copia. A su vez, Adorno intenta reivindicar lo irracional como momento de la constitución de la obra, pues para él, en contra de Benjamin, “Manifestar artísticamente lo irracional (la irracionalidad del orden y de la psique), formararlo y hacerlo en cierto sentido racional, no es lo mismo que predicar la irracionalidad, tal como suele suceder con el racionalismo de los medios estéticos, en nexos superficiales groseramente conmensurables” (Theodor Adorno. *Teoría Estética*. op. cit. p. 80.).

<sup>129</sup> Walter Benjamin, “Hacia el planetario” en, *Dirección única*, Madrid : Alfaguara, 1987. p. 97.

<sup>130</sup> *Ib.* p. 98.

<sup>131</sup> Walter Benjamin, “Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los hombres”, en *Ensayos Escogidos*, México: Coyoacán, 2006. p. 161.

Benjamin, nombrar lo que la naturaleza nos comunica no sería sino una traducción de una lengua inferior a una superior; la expresión del ser espiritual de lo conocido en un lenguaje de mayor perfección.

Bajo esta concepción del lenguaje podemos comprender la facultad mimética del hombre, la cual consiste, básicamente, en producir semejanzas. Para Benjamin, dicha facultad tiene una historia tanto en sentido filogenético como ontogenético. Ya desde niños manifestamos una conducta mimética en el juego: jugamos no sólo a imitar a los adultos, sino a todas las cosas. De manera similar, el hombre, a lo largo de la historia, ha establecido su ámbito vital bajo el gobierno de la ley de la semejanza, con los astros, por ejemplo. La lengua nos otorga un canon para ayudarnos a comprender este establecimiento de semejanzas de tipo inmaterial. La semejanza inmaterial es aquello que, en tanto correspondencia no sensible, establece una relación por medio del lenguaje entre el hombre y su entorno y “fundamenta las tensiones no sólo entre lo dicho y lo entendido, sino también entre lo escrito y lo entendido y también entre lo dicho y lo escrito”<sup>132</sup>, a través de nexos significativos que le sirven de sostén como “elemento semiótico”<sup>133</sup>. Imitar, entonces, es establecer una relación por medio del lenguaje con el mundo en la que se lleva a cabo una traducción de lo que un ser nos comunica en su propia lengua, a la nuestra.

A partir de estas nociones de lenguaje y mimesis, podemos comprender la idea que tiene Adorno de arte y expresión estética. En su texto sobre *Música, lenguaje y su relación en la composición actual* dichos términos son utilizados en el sentido expuesto. La música, al igual que el resto de las artes, es considerada por Adorno como un tipo de lenguaje “en tanto sucesión temporal de sonidos articulados”<sup>134</sup> que “dicen algo, a menudo algo humano”<sup>135</sup>. Las manifestaciones estéticas, como la música, responden a cierta articulación interna, a cierta lógica, sin que se pueda decir, sin embargo, que sean un sistema de signos. Así, aunque la música, por ejemplo, no conozca significados, es análoga al habla no sólo por articular sonidos, sino porque “conoce la frase, el sintagma, el período, la puntuación; pregunta, exclamación, oraciones subordinadas [...] las voces se elevan y decaen, y en todo ello el gesto de la música es tomado de la voz que habla”<sup>136</sup>, además de crear conceptos determinados por la singularidad de su contexto, cuya identidad “se halla en su propia

---

<sup>132</sup> Walter Benjamin, “Sobre la facultad mimética”, en *Ensayos Escogidos*, op. cit. p. 166.

<sup>133</sup> Ib.

<sup>134</sup> Theodor Adorno. “Música, lenguaje y su relación en la composición actual” en *Sobre la música*. Barcelona: Paidós: I.C.E. de la Universidad Autónoma de Barcelona, 2000. p. 25.

<sup>135</sup> Ib.

<sup>136</sup> Ib.

existencia, y no en la de aquello a lo que se refieren<sup>137</sup>, por lo que podemos decir que su contenido se manifiesta por sí mismo, en sus propias intenciones.

Tal tipo de lenguaje nos remite a una concepción de interpretación en la cual su comunicación requiere de algo distinto al entendimiento o captación de un mensaje por parte de un oyente, pues “interpretar música es hacerla”<sup>138</sup>, en el sentido de ejecutarla. Lo que se quiere decir es que las manifestaciones estéticas, como las artísticas, no requieren ser descifradas, sino imitadas; se habla de una “*praxis* mimética”<sup>139</sup>, de una compenetración con la obra más que de una contemplación.

Ahora bien, la relación del arte y el lenguaje no se explica por sus elementos aislados, sino por el todo de su composición, por la tendencia de su propia forma que da unidad a las intenciones de la obra sin diluirlas en una intención más elevada o abstracta y, a la vez, a sus elementos expresivos, con lo cual de nueva cuenta nos encontramos ante la dialéctica entre contenido y forma, en la cual, en el caso de la música:

[...] el contenido musical es en verdad la plenitud de cuanto subyace a la gramática y la sintaxis musical. Cada fenómeno musical señala más allá de sí mismo, gracias a lo que es recordado, a aquello de lo que se aparta, a lo que despierta esperanza. La síntesis de tal trascendencia del singular musical es el “contenido”; lo que sucede en la música<sup>140</sup>.

Lo acontecido en los fenómenos estéticos en virtud de su dialéctica no implica una función simbólica que nos remita a un sentido o significado más allá de su unidad de forma y contenido. Es en su propio lenguaje que su ser espiritual es comunicado; en su propio acontecer, en su ejecución, en su mimesis, y no en un acto ajeno y posterior de interpretación, pues, cuando se pretende separar la interpretación de la composición, como si la construcción del objeto fuera un proceso independiente de su comunicación, lo que se hace es cosificar la obra, haciendo de la relación que se establece a partir de ella un asunto meramente técnico, de dominio de lo subjetivo sobre lo objetivo, donde

[...] el producto absolutamente objetivo resulta en verdad falto de sentido; objetiva y absolutamente indiferente. El sueño de una música completamente espiritualizada

---

<sup>137</sup> Ib. p. 26.

<sup>138</sup> Ib. p. 27.

<sup>139</sup> Ib.

<sup>140</sup> Ib. p. 30.



que haya dejado atrás el estigma de la animalidad del ser humano, despierta como rudo material prehumano y como monotonía mortal<sup>141</sup>.

La mimesis, en contra de cualquier racionalidad de dominio, implica la identificación con la obra y el olvido de sí mismo, lo cual no significa que la obra se iguale al sujeto, sino que el sujeto se iguale a la obra. Con ello, se establece una diferencia entre el arte y la vida que la industria cultural no puede admitir, ya que ello significaría ceder en su dominio. Al respecto, Adorno hace una interesante afirmación que concierne a nuestro tema; para él, en esta identificación “consistía la sublimación estética; Hegel llamaba a esta manera de comportarse libertad para el objeto”<sup>142</sup>. Al parecer, Adorno entiende la sublimación como la experiencia espiritual en que un sujeto sale de sí mismo para enfrentarse al objeto, el cual no cumple ninguna función más allá de oponerse en su autonomía –la cual no es a priori, sino que ha llegado a ser–, al sujeto. El objeto aquí no es un fetiche, no es el reflejo de nuestras proyecciones; el sujeto no se percibe en él. Se trata de una experiencia en la que el sujeto se constituye como tal a través de su enfrentamiento con lo que es distinto a él y no en virtud de un ideal. Sin embargo, Adorno va más allá del punto de vista hegeliano, y es aquí donde Freud se vuelve relevante; la mencionada negatividad del objeto es más que una mera oposición:

[...] es el compendio de lo reprimido por la cultura establecida. Ahí hay que ir. En el placer por lo reprimido, el arte asume al mismo tiempo la desgracia, el principio represor, en vez de protestar simplemente en vano contra él. Que el arte exprese la desgracia mediante la identificación anticipa la destitución de la desgracia<sup>143</sup>.

El lenguaje mimético, la identificación con el objeto que él exige, y su negatividad entendida como “lo reprimido”, lo cual nos remite a un contenido de tipo pulsional, son los tres factores que intervienen en la sublimación estética y que permiten a la obra, en su dialéctica de forma y contenido, establecer la ya mencionada relación de desinterés e interés en la que Adorno oponía las críticas freudiana y kantiana, abriendo la posibilidad a un goce estético que rebase el placer inmediato que suelen dar las mercancías y a la vez ofrecer esperanzas de cambio, pues en su misma constitución objetiva, la obra ofrece una alternativa distinta a la del resto de los productos de la sociedad. Además, este tipo de goce se nos

---

<sup>141</sup> Ib. p. 35.

<sup>142</sup> Theodor Adorno. *Teoría Estética*. op. cit. p. 31.

<sup>143</sup> Ib. p. 33.

presenta como una opción más auténtica, en tanto que el hedonismo que la industria cultural motiva tiende a la monotonía por recurrir a la reproducción; la negación, como algo disonante, como algo cortante, se convierte en un poderoso estímulo.

De lo que hablamos es de un tipo de expresividad que renuncia a la reconciliación última, a la idealización y a la suavización, y que gracias a ello puede seguir dando esperanzas. Por ello mismo, la expresividad en la obra, en tanto representación de aquello irracional que la racionalidad pragmática tiende a reprimir, no puede ser absoluta; a dicha imposibilidad de representación Adorno se refiere con el término de *tabú mimético*. De nueva cuenta, los términos freudianos son aquí la clave para comprender lo que Adorno pretende establecer. Si el contenido a representar es, antes que nada, de naturaleza pulsional, es decir, si se trata de fuerzas subjetivas insertadas en la obra, éstas, por la naturaleza misma de la pulsión, se negarán a ser fijadas en una representación a menos que sean llevadas a ello por otras fuerzas. Éstas últimas son fuerzas productivas de carácter social, las cuales permiten la construcción del objeto. De lo que hablamos, por tanto, es de una dialéctica entre construcción y expresión, en la cual el objeto puede alcanzar la dignidad de una obra de arte o el carácter de una mercancía, lo cual, a su vez, determinaría el tipo de placer que el objeto pueda ofrecer. En el caso del arte, la construcción no puede partir de una planeación previa, como en el caso de la industria que tiende a la eficacia y a la obtención de un resultado externo a la composición del objeto, “sino que tiene que acomodarse (por así decirlo) a partir de los impulsos miméticos sin planificación”<sup>144</sup>. No hay, en consecuencia, algo así como un punto de equilibrio a priori entre la expresión y su objetivación, lo cual lleva al arte a “hacer cosas que no sabemos qué son”<sup>145</sup>, pero con las cuales nos podemos comunicar y establecer relaciones.

La obra de arte, por ello, es la portadora de una verdad<sup>146</sup> que no puede ser enunciada o predicada, sino comunicada miméticamente a través de su forma. Participa de la irracionalidad y de la racionalidad, estableciendo un orden que se opone al exterior, y que se eleva como una promesa de superación de las condiciones dominantes. El arte, por tanto, completa lo que el conocimiento excluye y a la vez mueve a la técnica en dirección opuesta al dominio, en una dinámica que mantiene la tensión entre los momentos irreconciliables que van de la regresión a la magia y el culto, a la racionalidad que cosifica, renunciando a su

---

<sup>144</sup> Ib. p. 66.

<sup>145</sup> Ib. p. 157.

<sup>146</sup> Por verdad se entiende en este contexto, no algo que se dice del objeto, sino lo que aparece en una negación determinada a través del objeto artístico. El contenido de verdad del arte no se puede identificar inmediatamente, sino sólo a través de mediaciones, lo cual no quiere decir que se pueda atribuir a algún fenómeno sensorial concreto, sino que “se constituye a partir de éste” (Ib. p. 176).

inserción al mito. Las obras, por tanto, y en ello participan de la sublimación, no reprimen, sino que dan expresión a lo irracional de manera racional –oponiéndose a la racionalidad que domina de manera irracional.

Ahora bien, la importancia del tabú mimético y de las posibilidades de expresión que éste genera, han de entenderse no sólo en términos de representación, ya que, como nos hace ver Adorno, “tras el tabú mimético se encuentra un tabú sexual”<sup>147</sup>. Hay en juego algo más que la aceptación o el rechazo de cierto estilo; no es, pues, un mero asunto de gusto y de juicio, como una crítica de arte kantiana podría postular. La utilización de los conceptos psicoanalíticos es un recurso indispensable para entender la componente pulsional que involucran las manifestaciones estéticas y que tiene que ver con nuestras posibilidades de satisfacción, a saber, con el tipo de placer y goce que nos pueden brindar las creaciones culturales. Lo que propongo, a estas alturas del texto, después de haber repasado los conceptos que nos han traído a esta conclusión, tanto en la obra de Freud como en la de Adorno, es una lectura de la *Dialéctica de la Ilustración* en dichos términos. La pregunta, entonces, que nos ha de guiar a partir de ahora, es ¿qué tipos de placeres y goces posibilita la *Ilustración*? A la luz de Auschwitz, esta pregunta se vuelve fundamental, pues hubo en ese acontecimiento elementos patológicos de los cuales no es capaz de dar cuenta un pensamiento que se centra exclusivamente en los elementos formales y espirituales de la constitución de la subjetividad y el devenir histórico.

Lo que Adorno entiende por Ilustración es definido desde las primeras páginas de la *Dialéctica* y sostenido a lo largo toda ella:

La Ilustración, en el más amplio sentido de pensamiento en continuo progreso, ha perseguido desde siempre el objetivo de liberar a los hombres del miedo y constituirlos en señores [...] El programa de la Ilustración era el desencantamiento del mundo. Pretendía disolver los mitos y derrocar la imaginación mediante la ciencia<sup>148</sup>.

Es fácil ver, desde estos enunciados, que, en la opinión de Adorno, la Ilustración va unida a un proyecto de dominio. La paradoja es, a su vez, que este dominio implica una liberación, a saber, de los encantos, las ilusiones, las supersticiones y los mitos. Su vocación

---

<sup>147</sup> Ib. p. 159.

<sup>148</sup> Theodor Adorno. *Dialéctica de la Ilustración*. op. cit. p. 59.

es claramente la de objetivar científicamente. La cuestión es que esta liberación no parece contemplar a la naturaleza y a lo material en general sino como objetos de dominación por parte del espíritu, con lo cual, lo “que importa no es aquella satisfacción que los hombres llaman verdad, sino la *operación*, el procedimiento eficaz”<sup>149</sup>. Con ello, resulta evidente que aquello que la Ilustración busca erradicar no sólo es la ilusión o la mentira; su proyecto establece un tipo de represión que equivale a una castración. La técnica del hombre ilustrado no lo ha de llevar necesariamente a la dicha, sino al ideal de dominio. La Ilustración cree superar al mito en su pretensión de dominar la materia “sin la ilusión de fuerzas superiores o inmanentes, de cualidades ocultas”<sup>150</sup>, sin embargo, lo que nos hace ver Adorno es que se vuelve igual o más totalitaria que cualquier mito, pues reduce a todo ser y acontecer a la unidad de un sistema del cual se derivan todas y cada una de las cosas, para controlarlas. Con ello, así como los mitos, en su afán de representar y explicar, fijaban realidades hasta convertirlas en doctrina, la Ilustración, que pretende liberarnos de ellos, irónicamente, cae en la misma suerte. Sólo que, supuestamente, quienes mandan en la Ilustración ya no son los dioses, sino los hombres que se convierten en soberanos sobre lo existente. Así, los hombres son como los dueños del mundo gracias a una ciencia que tiende a eliminar las diferencias entre las cosas, y entre los mismos hombres, para dominarlos mejor. La paradoja es clara: en su afán de dominio, el hombre termina esclavizándose a sí mismo; es opresor y oprimido a la vez. No hay más dioses en quienes depositar la causa de nuestras desgracias.

La diferencia entre el pensamiento mítico e ilustrado la podemos apreciar incluso en las formas lingüísticas. “El mundo de la magia contenía todavía diferencias”<sup>151</sup> entre los objetos, no eran simplemente un conjunto de cosas que estaban allí para ser utilizadas, por lo cual era posible establecer afinidades entre las cosas e inclusive involucrarse con ellas sin que perdieran sus rasgos propios; la “magia, como la ciencia, está orientada a fines, pero los persigue mediante la mimesis, no en una creciente distancia frente al objeto”<sup>152</sup>. Para Adorno no se trata, por tanto, en la magia, de una relación de dominación con las cosas, pues éstas, aunque distintas al hombre, no eran ajenas a él, no se mantenían radicalmente a distancia. Para que pudiera darse el paso de la magia a la técnica industrial tuvo que darse, a la vez, “que los pensamientos se independizasen de los objetos, como ocurre ya en el yo apartado de la realidad”<sup>153</sup>. Como nos enseña el psicoanálisis, esta separación implica un proceso de

---

<sup>149</sup> Ib. p. 61.

<sup>150</sup> Ib. p. 62.

<sup>151</sup> Ib. p. 66.

<sup>152</sup> Ib.

<sup>153</sup> Ib.

represión y el establecimiento de un tabú que, como hemos visto, es a la vez mimético y sexual, lo cual nos prohíbe “el conocimiento que alcanza realmente al objeto”<sup>154</sup>; aquello que, en las religiones antiguas, era venerado como *mana*, como complejidad material, como algo insólito, “lo que en las cosas es algo más que su realidad ya conocida”<sup>155</sup>, y que, sin embargo, no es ajeno al individuo que se enfrenta a ellas.

Ahora bien, si en la base de la Ilustración está la separación entre sujeto y objeto, Adorno nos hace ver que también lo está el temor mítico radicalizado, ya que el terror nace de la sola idea de lo exterior que no puede ser asimilado. Es, pues, el objeto, que está en la base misma del proceso de la Ilustración, en la negatividad que hemos señalado constantemente, lo que se opone a su proyecto de igualación, repetición y reproducción, en una búsqueda obsesiva de dominio. Así las cosas, ¿qué instancia es capaz de salvar, en la Ilustración, el lugar del objeto, en un mundo sin magia ni encantamientos? ¿Quién se ha de hacer cargo de la negatividad en un mundo sin chamanes? La respuesta, para Adorno, como lo hemos adelantado, es el arte, en el sentido de ejercer una capacidad mimética que sea capaz de “sustraerse a la pura imitación de lo ya existente”<sup>156</sup>, reclamando la dignidad de lo absoluto en “cuanto expresión de la totalidad”<sup>157</sup>. Al respecto, cabe recordar nuevamente que el arte no busca reconciliar ni consolar. Su esperanza, como la de la religión judía, está en “la prohibición de invocar como Dios aquello que no lo es, de tomar lo finito como infinito, la mentira como verdad”<sup>158</sup>, no en ofrecer formulas u objetos de redención, lo cual lo diferencia claramente de la magia<sup>159</sup>. No tiene la naturaleza de un culto, aunque pueda tomar elementos de él, ni puede comprenderse simplemente como un ámbito especial de la actividad social, como si fuera parte de su sistema.

Si lo dicho hasta ahora es cierto y el arte es capaz de convertirse en el lugar de la negatividad en la época ilustrada, entonces ¿cuál es el problema con la Ilustración? Que, como dice Adorno al comienzo de la *Teoría Estética*, “ya no es obvio nada que tenga que ver

---

<sup>154</sup> Ib. p. 69.

<sup>155</sup> Ib.

<sup>156</sup> Ib. p. 72. Con esto, de cierta manera, se parte de la prohibición que imponía Platón sobre el arte, en el libro X de la *República*, al cual consideraba una mera práctica imitadora. Sin embargo, Adorno le reconoce al arte otras posibilidades derivadas de su conocimiento mimético de los objetos, las cuales lo relacionan, sin igualarlo, a la magia, y hacen pertinente retomar los conceptos de *culto* y *aura* que fueron centrales en la polémica de Adorno con Benjamin, a raíz del texto de éste sobre la reproductibilidad técnica del arte.

<sup>157</sup> Ib. p. 73.

<sup>158</sup> Ib. p. 77.

<sup>159</sup> De nueva cuenta, de lo que hablamos aquí es del concepto de *negación determinada* que rechaza toda representación de lo absoluto, lo cual determina la función que para Adorno tiene la dialéctica. Ésta ha de enseñar a leer una obra no como representación de lo absoluto o de ideas, sino como objeto en cuyos rasgos reconocemos “su falsedad, que lo priva de su poder y se lo adjudica a la verdad” (Ib. p. 78).

con el arte, ni en él mismo, ni en su relación con el todo, ni siquiera su derecho a la vida”<sup>160</sup>. La radicalización de la búsqueda de dominio parece haber vuelto incierto su polo opuesto. Los individuos, en el proceso de alienación que exige la división del trabajo en la modernidad, han moldeado su cuerpo y alma según demandas meramente técnicas, lo cual “ha cubierto de maldición al olvido de sí tanto en el pensamiento como en el placer”<sup>161</sup>. El ideal de dominio, nos dice Adorno, siempre ha seguido el modelo de la moderación, desde Homero hasta la burguesía, alejándose de los extremos de la ascesis y la promiscuidad, bajo el espíritu de la conservación. El problema, como mencionábamos, es que la satisfacción no tiene lugar en esta lógica; permanece reprimida, en el sentido psicoanalítico de olvidada<sup>162</sup>, lo cual da pie a que varios grupos intenten liberarla<sup>163</sup>. Sin embargo, como el placer “ha aprendido a odiarse bajo la presión del trabajo a lo largo de milenios, en la emancipación totalitaria permanece vulgar y mutilado por el autodesprecio”<sup>164</sup>, con lo cual, parece estar condenado, en la Ilustración, más allá del arte, al sadismo y al masoquismo, si no es que al tedio de la repetición de entretenimientos estereotipados.

El arte, arrancado de los objetos de acción, renuncia a la praxis inmediata, se resiste a colaborar con el dominio, se convierte en un objeto crítico de la praxis dominante y además pretende erigirse como una praxis mejor en tanto “promesa de *bonheur*”. Por lo tanto, no intenta ofrecer la felicidad de manera inmediata, sino que establece una distancia entre la praxis y ella, en virtud de lo cual es capaz de mantener la esperanza. Así, propicia la sublimación, en una relación entre interés y desinterés, renunciando a la felicidad por el bien de la felicidad. El goce artístico (*Kunstgenuss*) es, entonces, limitado; Adorno suele decir que se disfruta menos del arte en tanto más se le entiende, pues lo que ofrece en primera instancia no es placer, sino la posibilidad de expresión de un contenido de verdad que, como hemos visto, es de naturaleza pulsional. En contra, la mercancía, a través de la publicidad, es la encargada de ofrecer los objetos que brindan placer sensual inmediato; los acerca al

<sup>160</sup> Theodor Adorno. *Teoría Estética*. op. cit. p. 9.

<sup>161</sup> Theodor Adorno. *Dialéctica de la Ilustración*. op. cit. p. 83.

<sup>162</sup> Al respecto, es importante hacer notar que sólo el arte ha sido capaz de “salvar el pasado como viviente en lugar de utilizarlo como material de progreso” (Ib. p. 86). Adorno tiene, por tanto, una concepción del pasado que no se agota en sus representaciones y que, pensamos, se parece más a aquél que postula el psicoanálisis sobre las bases de la pulsión y el inconsciente.

<sup>163</sup> Hemos preferido no citar en el cuerpo del texto la siguiente referencia porque la intención de Adorno no es vincular el peligro de esta liberación sólo a un grupo específico, ya que, en realidad, cualquier grupo podría tomar en sus manos dicha misión. Sin embargo, consideramos oportuno hacer referencia a uno de ellos en tanto que Adorno lo identifica como tal y por su importancia decisiva en la historia y el desarrollo de la Ilustración: “Los neopaganos alemanes, administradores del ánimo de guerra, quieren liberar de nuevo el placer” (Ib. p. 84).

<sup>164</sup> Ib. pp. 84-85.

espectador creando la ilusión de que es capaz de poseer y controlar lo que prometen. La negatividad del arte, en este sentido, puede ser entendida como una protesta contra el carácter de mercancía, abriendo la posibilidad de una vida que pueda aspirar a otro tipo de satisfacciones. Lo sensual en el arte, si es que la obra lo introduce como un elemento de su constitución, tan sólo figura en él como anhelo o recuerdo, como algo aludido a través de su lenguaje formal estructurado, transfigurado, incluso, en dolor, disonancia o ambivalencia, pero no como copia o efecto inmediato; lo sensorial se convierte en algo espiritual. El goce del arte es aquel que “se aproximaría al estado no de la empiria, sino de lo que ha abandonado la empiria”<sup>165</sup>, como una escapada repentina que no tiene por qué considerarse como constitutiva del arte, sino como un posible acontecimiento<sup>166</sup>.

La incertidumbre acerca de la posible existencia del arte, al oponerse al dominio de la mercancía, la hemos de ubicar en la división del trabajo que establece el pensamiento ilustrado, en la relación entre amo y esclavo que Adorno intenta caracterizar desde Odiseo, pasando por Sade y la industria cultural, hasta el antisemitismo<sup>167</sup>. Lo que ejemplifica el pasaje de las sirenas en la *Odisea*<sup>168</sup>, no es sólo la astucia del héroe que es capaz de superar a las potencias míticas, sino un nuevo orden de cosas en el que “Odiseo es sustituido en el trabajo”<sup>169</sup>, gozando de lo producido pero abandonando “el lado de la independencia de la cosa al siervo, que la transforma”<sup>170</sup>. El siervo es incapaz de gozar de la cosa tanto como el señor de alejarse de ella; se imposibilita la dialéctica que permite la sublimación estética. En su lugar, a partir de la especialización técnica alcanzada, lo que acontece es la “fijación de los instintos mediante una opresión más fuerte. La fantasía se atrofia”<sup>171</sup>. En sentido psicoanalítico, hemos de hablar de una regresión en la que lo espiritual y lo físico parecen hallarse separados uno del otro, lo primero dominando, lo segundo siendo experimentado en

<sup>165</sup> Theodor Adorno. *Teoría Estética*. op.cit. p. 28.

<sup>166</sup> A ello, hemos de oponer lo que, en opinión de Adorno, implica la catarsis aristotélica, la cual es considerada por él como un tipo de sublimación de la naturaleza. El problema con ella es que, a pesar de que “la purificación de los afectos en la *Poética* de Aristóteles ya no se adhiere sin tapujos a los intereses de dominio, [...] los salvaguarda cuando su ideal de sublimación encarga al arte, en vez de la satisfacción física de los instintos y las necesidades del público, instaurar la apariencia estética como sustituto de la satisfacción: la catarsis es una acción de purificación contra los afectos en connivencia con la opresión. La catarsis aristotélica está anticuada porque forma parte de la mitología del arte y es inadecuada a los efectos reales” (Ib. p. 315). Así, la catarsis aristotélica no es sino una forma sublimada equivalente a la industria cultural.

<sup>167</sup> Dicha incertidumbre, nos parece, se hace patente en la *Filosofía de la nueva música*, sobre la cual, Adorno nos dice que ha de ser leída como parte de la *Dialéctica de la Ilustración*.

<sup>168</sup> Nos referimos al pasaje del canto décimosegundo de la *Odisea* en el que el héroe desafía el canto de las sirenas y logra vencerlo al atarse a un mástil mientras su tripulación navegaba con los oídos tapados. Para Adorno, esto es un claro símbolo del triunfo de la racionalidad de dominio sobre el mito, lo cual trae como consecuencia la alienación ya mencionada.

<sup>169</sup> Theodor Adorno. *Dialéctica de la Ilustración*. op. cit. p. 88.

<sup>170</sup> Ib.

<sup>171</sup> Ib.

su proximidad; la “separación de estos dos ámbitos deja a ambos dañados”<sup>172</sup>, el exceso de civilización genera a su vez un exceso de barbarie. Paradójicamente, la Ilustración que buscaba llevar al hombre a un estado de madurez, lo vuelve inmaduro. “Cuanto más complicado y sutil es el aparato social, económico y científico, a cuyo manejo el sistema de producción ha adaptado desde hace tiempo el cuerpo, tanto más pobres son las experiencias de las que éste es capaz”<sup>173</sup>.

Con lo anterior, no queremos decir que Adorno sea un anti-ilustrado, sino todo lo contrario; critica a la Ilustración porque reconoce en ella elementos que es necesario rescatar. Al igual que Freud, Adorno pretende completar aquello que la racionalidad científica ha segregado de su práctica. “La Ilustración es más que Ilustración: naturaleza que se hace perceptible en su alienación”<sup>174</sup>. No se trata de renunciar al dominio, sino de reconocerse en él para disolver la esclavitud a la que nos somete. De recuperar la autorreflexión y con ello la posibilidad de establecer una relación satisfactoria con la naturaleza, lo cual equivale a establecer un dominio auténtico de nosotros mismos y de nuestras relaciones. El arte, por tanto, ha de entenderse como una contribución a dicha toma de consciencia, no como un objeto que está allí para ser disfrutado, a pesar del goce que puede llegar a brindar, y mucho menos como mero patrimonio cultural u objeto de colección y exhibición.

La felicidad de Odiseo implica verdad, la cual es posible en virtud del alejamiento que el poder de sus palabras logra sobre la realidad. El problema es que esto, a su vez, produce sufrimiento. Lo que critica Adorno no es la separación en sí, sino que ese sufrimiento sea callado, que no sea expresado en la narración. El arte es una respuesta a aquello que no dice la epopeya; es la forma por antonomasia de la expresión del sufrimiento. Sin embargo, el sadismo es otra respuesta, una que se mantiene impasible ante él, lo cual no sólo genera indiferencia ante el placer, que en él termina por ser un bien administrable<sup>175</sup>, sino gusto intelectual por destruir la civilización, por la regresión. La industria cultural también propone una respuesta, pero su producción estereotipada basada en la reproducción, termina por convertirse en un tedio que atrofia la capacidad imaginativa. Finalmente, se presenta el antisemitismo, símbolo del odio hacia lo que no se deja integrar, cuya raíz está en

---

<sup>172</sup> Ib.

<sup>173</sup> Ib. p. 89.

<sup>174</sup> Ib. p. 92.

<sup>175</sup> De lo que se habla aquí es de una mecanización del placer y de su fetichización, como si pudiera ser localizable en las partes del cuerpo. Las figuras ilustradas que para Adorno encarnan este fenómeno, respondiendo a un esquematismo de tipo kantiano, son los pedagogos sexuales, los psicoanalistas –refiriéndose a los revisionistas–, los terapeutas hormonales y quienes creen realizar la utopía del placer físico en la higiene, el deporte y la vida sexual. En su vinculación con la estética, nos parece que el placer del sadismo está asociado a la excitación característica del placer previo, mencionado en otra parte de este texto.



la insatisfacción y la alienación que, como hemos visto, son parte del origen mismo del pensamiento ilustrado.

De todo lo expuesto, resulta claro que nuestra comprensión del goce y el placer estéticos tan sólo puede ser lograda históricamente a través del estudio de la evolución de las manifestaciones culturales, en relación a aquella negatividad que es más que cultura y que podemos comprender gracias una disciplina como el psicoanálisis, cuya articulación conceptual permite analizar nuestros modos de relacionarnos con la naturaleza – especialmente la interna– y concebir nuevos modos de hacerlo. La búsqueda de satisfacción, sin embargo, puede tomar varios caminos, los cuales, una vez que se estableció un tipo de relación, ya no son controlables. En ellos, el exceso de control de la Ilustración se ve vengado, y corren peligro de perpetuarse si la reflexión no es capaz de concebir otro tipo de consciencia. En tal panorama, sólo el arte, como mera posibilidad, sería capaz de mantener la esperanza de reconciliación.

### *Conclusiones.*

El problema del goce y el placer estéticos, en los términos aquí expuestos, es algo que fue planteado hasta la *Teoría Estética* de Adorno, pero que no puede ser comprendido sin recurrir a las aportaciones que la obra de Freud realiza al respecto<sup>176</sup>. Con esto queremos decir que la lectura que hizo Adorno de los conceptos freudianos –la cual hemos intentado desarrollar en este texto– es un elemento fundamental de su particular concepto de arte y de sus posibilidades emancipadoras, en relación a su conocida crítica de la racionalidad occidental. En este sentido, la obra de Freud, por sí misma, no hubiera sido capaz de responder a la complejidad que la cuestión implica, pues, de hecho, nunca se lo propuso. Sin embargo, su noción de sujeto, apoyada en los conceptos de pulsión e inconsciente, resulta imprescindible en una formulación como la de Adorno, que pretende abordar el tema de las afecciones que la cultura propicia en función de un análisis que refiere a un contenido subjetivo y expresable de tipo pulsional, el cual aporta al arte el impulso de una negatividad que se resiste a cualquier tipo de integración, y que debe ser complementado por un análisis formal, histórico y social, para comprender los fenómenos estéticos en su completa dimensión cultural. Así pues, siguiendo los razonamientos de Adorno, a la pregunta *¿qué son el goce y el placer estéticos?*, hemos de responder en términos filosóficos en función de una dialéctica material e histórica entre forma y contenido, en la cual, este último término determina la posible negatividad del objeto así como su verdad.

A partir de los principios anteriores, las parejas de lo mediato y lo inmediato, e interés y desinterés, también entran en el juego dialéctico, dependiendo del lugar en que se coloque el sujeto de acuerdo a su praxis. Ésta puede variar, como veíamos ya en Freud, desde el juego al comportamiento regulado por las prohibiciones sociales, o, en términos de Adorno, de la mimesis a la dominación, lo cual puede ser visto como una función del lenguaje<sup>177</sup>. De los

---

<sup>176</sup> Esto, en oposición a la *Crítica del juicio* y al concepto de desinterés estético, lo cual haría pertinente una investigación similar a la realizada aquí, pero confrontando a Kant con Adorno y Freud, en relación a los sentimientos de lo agradable, lo bello y lo sublime.

<sup>177</sup> En último término, pensamos que la relación de las obras con el lenguaje, en función de la oposición mimesis-dominación establecida por Adorno, lleva a una radicalización en la cual, a pesar de sus pretensiones iconoclastas, se termina por reificar a las obras de arte. En este sentido, creemos que una posible alternativa a la estética de Adorno, sin dejar de ser crítica, podría llevarse a cabo a partir de la propuesta de F. Jameson de realizar una especie de trabajo psicoanalítico sobre las obras para dilucidar su relación con el lenguaje en un nivel que no sólo muestre la oposición ya mencionada, sino también las formas en que ellas distorsionan y reprimen la realidad, lo cual equivaldría a considerarlas no sólo como expresiones, sino como sustitutos y formas de manejar la ansiedad. En palabras de Jameson, “What is needed is rather something on the order of the psychoanalytic working through, yet now on the level of political and ideological content. Such a process can be expected to dissolve the reification of the great modernistic works, and to return these artistic and academic “monuments” to their original reality as the private languages of isolated individuals in a reified society”

tipos de variación, en función de las relaciones sociales de producción, dependerá la experiencia de goce o de placer del sujeto, cuya escala establece como medida, por un lado, la sublimación, cuyo representante puede ser el arte, como posible manifestación de madurez cultural y psíquica dependiendo del contexto en que se dé, y por el otro, la regresión, cuya radicalización lleva a la barbarie.

La investigación aquí presentada puede servir como base para profundizar en los problemas relacionados a la evolución, pertinencia y existencia de las manifestaciones culturales –es decir, a su crítica–, así como a la posibilidad de una teoría estética, siguiendo el espíritu de los trabajos de Adorno, que sea capaz de dar cuenta de la complejidad de dichas creaciones. Ante ello, nos podemos preguntar si la *Teoría Estética* sigue siendo vigente, no en el sentido de si nos sigue diciendo algo, sino en el de si es capaz de responder a los retos del arte contemporáneo y las nuevas formas de dominio. A su vez, hemos de preguntarnos si el psicoanálisis freudiano alcanza para realizar dicha tarea<sup>178</sup>.

La teoría de Adorno parece encontrar su máxima radicalización en el contexto de la Ilustración. La pregunta que ante ello surge es, si fuera de dicho contexto, en una época histórica que supere los límites culturales que impone la Ilustración, como puede ser la Postmodernidad, aún puede dar cuenta del lugar del arte y de la mercancía. Desde la perspectiva de Adorno, la mercancía y el arte pertenecen a ámbitos totalmente ajenos; la primera como representante de la industria cultural, el segundo como representante de la cultura en sentido propio. Así, la industria cultural prácticamente no tiene posibilidades estéticas más allá del placer sensual inmediato que termina en tedio, mientras que el arte aspira al más alto goce, el de la posibilidad de emancipación.

En lo personal, pienso que, a pesar de vivir en una época en la que se proclama el fin de la historia y el fin del arte, ni la Filosofía en general ni la Estética en particular pueden

---

(Fredric Jameson, “Modernism and its repressed; or, Robbe-Grillet as Anti-Colonialist” en, *The ideologies of theory. Essays 1971-1986*. Vol. 1. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989. p. 179.). Para lograr lo anterior, siguiendo los textos del mismo Jameson, pensamos que las aportaciones lacanianas al psicoanálisis, en relación a la estructuración del inconsciente como lenguaje, son una herramienta útil, en tanto que dicha concepción no parte de una oposición entre dos tipos de lenguaje, sino de la instauración de un orden simbólico que parece impedir la radicalización de cualquiera de los términos de la oposición entre mimesis-dominación.

<sup>178</sup> Sobre una posible revaloración de la teoría freudiana en materia de estética, pensamos que habría que tomar en cuenta textos que no consideramos en este trabajo, como *El Moisés de Miguel Ángel, Dostoievsky y el parricidio, Tótem y Tabú y Moisés y la religión monoteísta*, cuyos temas giran en torno a la conformación del sujeto a través del establecimiento de la moral, en estrecha vinculación con fenómenos artísticos. Dicho enfoque puede ofrecernos un punto de partida distinto para analizar el problema aquí planteado, sobre la base del complejo de Edipo y, en términos lacanianos, el acceso al orden simbólico que aquél permite.

detenerse, pues las manifestaciones culturales siguen produciéndose en la realidad concreta y exigen, en el reto que representan, conceptos que nos lleven a su comprensión y a una actitud práctica que tienda a esa reconciliación que, tanto Freud como Adorno, pretendieron vislumbrar con sus propias teorías<sup>179</sup>. La Teoría Estética de Adorno, apoyada en los conceptos freudianos, parece llevar a una situación extrema en la que la única posibilidad de emancipación radica en un concepto de arte cuya posibilidad de seguir existiendo está en entredicho. Por eso mismo, me parece que, en la actualidad, requerimos de nuevas teorías estéticas. La variabilidad de los contextos sociales y culturales nos exige repensar constantemente los conceptos expuestos en este trabajo y proponer nuevos modos de hacer arte y cultura. Así pues, hemos de cuestionarnos si hay alguna teoría digna de considerarse heredera de las creadas por estas grandes figuras intelectuales. Y, de no haberla, plantearnos, al menos, a partir de qué material podemos desarrollarla<sup>180</sup>.

---

<sup>179</sup> Las reflexiones de Arthur Danto en relación al fin de la historia y, en particular, de la historia de arte, son de especial interés para nosotros. En ellas se plantea un acercamiento del arte contemporáneo a la vida cotidiana y al carácter de mercancía a partir de lo que el autor considera una revolución introducida por el *pop art*. Habría que contrastar su noción de historia –la cual, él mismo nos dice, tiene influencias hegelianas– con la de Adorno, así como sus conceptos de verdad y belleza en el arte, los cuales, nos parece, no refieren a la negatividad del objeto, sino a la posible interpretación de un significado que es considerado parte de la obra misma. Por lo demás, pensamos que el espíritu de su obra apunta, al igual que la de Adorno, a la comprensión de las manifestaciones culturales de su época en virtud de una teoría estética que sea capaz de dar cuenta de su complejidad.

<sup>180</sup> Al respecto, Fredric Jameson ha expresado la necesidad de realizar una “estética de la cartografía cognitiva – una cultura pedagógica que intente dotar al sujeto individual de un sentido más agudo de su lugar en el sistema global– [que] deberá respetar necesariamente esta dialéctica de la representación, tan compleja en nuestros días, e inventar formas radicalmente nuevas de hacerle justicia[...] Si alguna vez existe una forma política de la postmodernidad, su vocación será inventar y diseñar una cartografía cognitiva global, tanto a escala social como espacial” (Fredric Jameson, “La lógica cultural del capitalismo tardío” en, *Teoría de la Postmodernidad*, Madrid: Trotta, 1996. p. 72). Su preocupación, nos parece, planteada en términos compatibles con los de Adorno, es un síntoma de que nuestros tiempos requieren nuevas teorías estéticas que respondan la complejidad cultural actual. El trabajo de autores como Jameson o Danto, mencionado en la nota anterior, son posibles puntos partida.

## Bibliografía.

### *Obras de Theodor W. Adorno.*

- Adorno, Theodor. *Dialéctica de la Ilustración*, Madrid: Trotta, 2003.
- Adorno, Theodor. *Teoría Estética*, Madrid: Akal, 2004.
- Adorno, Theodor. “Acerca de la relación entre sociología y psicología” en, *Teoría crítica del sujeto*, México: Siglo XXI, 1986.
- Adorno, Theodor. “Apuntes sobre Kafka” en, *Prismas. La crítica de la cultura y la sociedad*, Barcelona: Ariel, 1962.
- Adorno, Theodor. “Cultura y administración” en, *Escritos sociológicos I*, Madrid: Akal, 2004.
- Adorno, Theodor. “El artista como lugarteniente” en, *Crítica cultural y sociedad*, Barcelona: Ariel, 1973.
- Adorno, Theodor. “El psicoanálisis revisado”, en, *Teoría crítica del sujeto*, México: Siglo XXI, 1986.
- Adorno, Theodor. “La crítica de la cultura y la sociedad” en, *Prismas. La crítica de la cultura y la sociedad*, Barcelona: Ariel, 1962.
- Adorno, Theodor. “La educación después de Auschwitz” en, *Consignas*, Buenos Aires: Amorrortu, 1973.
- Adorno, Theodor. “La Teoría Freudiana y el modelo de la propaganda fascista” en, *Consignas*, Buenos Aires: Amorrortu, 1973.
- Adorno, Theodor. “Museo Valéry-Proust” en, *Prismas. La crítica de la cultura y la sociedad*, Barcelona: Ariel, 1962.
- Adorno, Theodor. “Música y técnica hoy”, en *El arte en la sociedad industrial*. Buenos Aires: Rodolfo Alonso Editor. 1973.
- Adorno, Theodor. “Música, lenguaje y su relación en la composición actual” en, *Sobre la música*. Barcelona: Paidós: I.C.E. de la Universidad Autónoma de Barcelona, 2000.
- Adorno, Theodor. “Notas sobre literatura” en, *Consignas*, Buenos Aires: Amorrortu, 1973.
- Adorno, Theodor. “Para comprender la nueva música” en, *Impromptus*, Barcelona: Laia, 1985.

- Adorno, Theodor. *El cine y la música*. Madrid: Editorial Fundamentos. 1976.
- Adorno, Theodor. *Filosofía de la nueva música*. Buenos Aires: Sur, 1966.

**Obras de Sigmund Freud.**

- Freud, Sigmund. “Dostoievski y el parricidio” en, *Obras completas. Volumen XXI*. Buenos Aires: Amorrortu, 1980.
- Freud, Sigmund. “El chiste y su relación con el inconsciente” en, *Obras completas. Volumen VIII*. Buenos Aires: Amorrortu, 1980.
- Freud, Sigmund. “El creador literario y el fantaseo” en, *Obras completas. Volumen IX*. Buenos Aires: Amorrortu, 1980.
- Freud, Sigmund. “El delirio y los sueños en la *Gradiva* de W. Jensen” en, *Obras completas. Volumen IX*. Buenos Aires: Amorrortu, 1980.
- Freud, Sigmund. “El humor” en, *Obras completas. Volumen XXI*. Buenos Aires: Amorrortu, 1980.
- Freud, Sigmund. “El Malestar en la cultura” en, *Obras completas. Volumen XXI*. Buenos Aires: Amorrortu, 1980.
- Freud, Sigmund. “El Moisés de Miguel Ángel” en, *Obras completas. Volumen XIII*. Buenos Aires: Amorrortu, 1980.
- Freud, Sigmund. “Fragmentos de correspondencia con Fliess” en, *Obras completas. Volumen I*. Buenos Aires: Amorrortu, 1980.
- Freud, Sigmund. “Introducción del narcisismo” en, *Obras completas. Volumen XIV*, Buenos Aires: Amorrortu, 2004.
- Freud, Sigmund. “La interpretación de los sueños” en, *Obras completas. Volúmenes IV y V*. Buenos Aires: Amorrortu, 1980.
- Freud, Sigmund. “La represión” en, *Obras completas. Volumen XIV*, Buenos Aires: Amorrortu, 2004.
- Freud, Sigmund. “Lo ominoso” en, *Obras completas. Volumen XVII*. Buenos Aires: Amorrortu, 1980.
- Freud, Sigmund. “Personajes psicopáticos sobre el escenario” en, *Obras completas. Volumen VII*. Buenos Aires: Amorrortu, 1980.
- Freud, Sigmund. “Tótem y Tabú” en, *Obras completas. Volumen XIII*. Buenos Aires: Amorrortu, 1980.

- Freud, Sigmund. “Tres ensayos de teoría sexual” en, *Obras completas. Volumen VII*. Buenos Aires: Amorrortu, 1980.
- Freud, Sigmund. “Un recuerdo infantil de Leonardo da Vinci” en, *Obras completas. Volumen XI*. Buenos Aires: Amorrortu, 1980.
- Freud, Sigmund. “Un recuerdo infantil en *Poesía y Verdad*” en, *Obras completas. Volumen XI*. Buenos Aires: Amorrortu, 1980.

### ***Bibliografía de consulta.***

- Amitin, D., et. al. *La creación del arte: incidencias freudianas*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1991.
- Assoun, Paul-Laurent. *El vocabulario de Freud*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2003.
- Assoun, Paul-Laurent. *Freud, la filosofía y los filósofos*. Barcelona: Paidós. Barcelona. 1982.
- Assoun, Paul-Laurent. *Introducción a la epistemología freudiana*. México: Siglo XXI, 2001.
- Assoun, Paul-Laurent. *La metapsicología*. México: Siglo XXI, 2002.
- Baudouin, Charles. *Psicoanálisis del arte*. Buenos Aires: Psique, 1972.
- Benjamin, Walter. “Hacia el planetario” en, *Dirección única*, Madrid: Alfaguara, 1987.
- Benjamin, Walter. “Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los hombres”, en *Ensayos Escogidos*, México: Coyoacán, 2006.
- Benjamin, Walter. “Sobre la facultad mimética”, en *Ensayos Escogidos*, México: Coyoacán, 2006.
- Benjamín, Walter. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, Madrid: Taurus, 1973.
- Bernstein, J. M. *The fate of art: aesthetic alienation from Kant to Derrida and Adorno*. University Park: Pennsylvania State University Press. 1992.
- Chasseguet-Smirgel, Janine. *Ética y estética de la perversión: Las desviaciones de la conducta sexual como reescritura del universo*, México: Fontamara, 2007.
- Conde, Teresa del. *Arte y psique*. México: Plaza & Janes, 2002.
- Conde, Teresa del. *Las ideas estéticas de Freud*. México: Grijalbo. 1999.

- Danto, Arthur. *After the end of art: contemporary art and the pale of history*. New Jersey: Princeton University Press. 1997.
- Danto, Arthur. *El abuso de la belleza*. Barcelona: Paidós. 2005.
- Danto, Arthur. *The transfiguration of the commonplace: a philosophy of art*. Cambridge : Harvard University Press. 1981.
- De Man, Paul. “El materialismo de Kant” en, *La ideología estética*, Madrid: Cátedra, 1998
- Fernández Orrico, Jesús. *Theodor W. Adorno: Mímesis y racionalidad. Materiales para una estética negativa*. Valencia: Institució Alfons el Magnànim, 2004.
- Gay, Peter. *Freud: Una vida de nuestro tiempo*. Barcelona: Paidós, 1989.
- Gedo, John. *Perspectives on creativity: the biographical method*. New Jersey: Ablex Pub. 1992.
- Gisbert, Alfonso. *Psicoanálisis de la creación: la construcción del sentido*. Venezuela: Bid & Co., 2004.
- Gómez, Vicente. *La función de lo estético en la filosofía de Theodor Adorno*. Valencia: Universitat de València. Servicio de Publicaciones, 1991.
- Gómez, Vicente. *Pensar el arte que piensa: Hegel y Adorno*. Valencia: Episteme, 1997.
- Goux, Jean Joseph. *Les iconoclastes*. Paris : Éditions du Seuil, 1973.
- Hegel, G. W. F. *Lecciones sobre la estética*. Madrid: Akal. 1989.
- Henry, Michel. *Genealogía del psicoanálisis: el comienzo perdido*. Madrid: Síntesis, 1985.
- Homero. *Odisea*. Madrid: Editorial Gredos. 1982.
- Huhn, Tom. *The Cambridge companion to Adorno*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.
- Jameson, Fredric. “La lógica cultural del capitalismo tardío” en, *Teoría de la Postmodernidad*, Madrid: Trotta, 1996.
- Jameson, Fredric. “Modernism and its repressed; or, Robbe-Grillet as Anti-Colonialist” en, *The ideologies of theory. Essays 1971-1986*. Vol. 1. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989.
- Jameson, Fredric. *Late Marxism. Adorno, or the persistence of the dialectic*. London. Verso. 1990.
- Jay, Martin. *Adorno*. México: Siglo veintiuno editores. 1988.



- Jiménez, Marc. *Theodor Adorno: Arte, ideología y teoría del arte*. Buenos Aires. Amorrortu. 2001.
- Jones, Ernest. *Vida y obra de Sigmund Freud*. Buenos Aires: Lumen-Hormé, 1997.
- Kant, Emmanuel. *Crítica de la Facultad de Juzgar*. Caracas: Monte Ávila Latinoamericana, 1991.
- Kofman, Sarah. *El nacimiento del arte: una interpretación de la estética freudiana*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 1973.
- Kristeva, Julia. *La revuelta íntima. Literatura y psicoanálisis*. Buenos Aires: Eudeba, 2001.
- Kuhns, Richard. *Psychoanalytic Theory of Art. A philosophy of Art on developmental principles*. New York: Columbia University Press, 1983.
- Kuspit, Donald. *Signos de psique en el arte moderno y postmoderno*. Madrid: Akal, 2003.
- Lyotard, Jean François. *A partir de Marx y Freud*, Madrid: Fundamentos, 1973.
- Menke, Christoph. *La soberanía del arte. La experiencia estética según Adorno y Derrida*. Madrid: Visor. 1997.
- Paddison, Max. *Adorno's aesthetics of music*. Cambridge: Cambridge University Press. 1993.
- Platón. *La República*. Barcelona: Editorial Juventud, 1979.
- Ricoeur, Paul. *Freud: Una interpretación de la cultura*. México: Siglo veintiuno, 1990.
- Rius, Mercé. *T. W. Adorno: del sufrimiento a la verdad*. Barcelona: Laia, 1985.
- Schapiro, Meyer. *Style, artiste et société*. Paris : Gallimard, 1982.
- Schneider Adams, Laurie. *Arte y psicoanálisis*. Madrid: Cátedra, 1996.
- Silvestre, Michel. "Mise en cause de la sublimation" en, *Ornicar?*. Número 19. Paris: 1979.
- Spector, Jack. *The aesthetics of Freud. A study in Psychoanalysis and art*. New York: McGraw-Hill, 1974.
- Wellmer, Albrecht. *Sobre la dialéctica de modernidad y postmodernidad: la crítica de la razón después de Adorno*. Madrid. Visor. 1993.

- Wellmer, Albrecht. *Teoría crítica y estética: dos interpretaciones de T. W. Adorno*. Valencia: Servicio de publicaciones de la Universidad de Valencia. 1994.
- Whitebook, Joel. *Perversion and Utopia: A Study in Psychoanalysis and Critical Theory*. Cambridge: MIT Press. 1995.
- Witkin, Robert. *Adorno on music*. London: Routledge, 1998.
- Wright, Elizabeth. *Psychoanalytic Criticism*. London: Routledge, 1993.
- Zafiroopoulos, Markos. "Psychanalyse et création artistique. La nocivité de l'œuvre d'art" en, *La règle sociale et son au-delà inconscient*. Paris: Anthropos. 1994.
- Zuidervaart, Lambert. *Adorno's Aesthetic Theory. The redemption of illusion*. Massachusetts: The MIT Press. 1994.