

Profesora del Instituto de Investigaciones Estéticas
Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Colombia.

Defensa del ojo:
aprender a ver es desaprender
a reconocer

La primera estética del *deseo* en J.-F. Lyotard

LA reflexión de Jean-François Lyotard gira en torno a dos ejes principales, la política y la estética. El filósofo aborda la estética con un interés particular. Según éste la estética es un campo en el que se forjan los conceptos críticos más discriminatorios. Si en los análisis de estética se encuentran tales conceptos es porque, según el filósofo, la estética encuentra en las artes, la música y la literatura un *sentido* caracterizado como 'diferencia' respecto de las significaciones institucionalizadas en el lenguaje¹. Esta *diferencia* es relevante en primer lugar, porque interroga la relación entre el *sentido*, que es para Lyotard "lo no dicho en el discurso", y el discurso mismo, en cuanto éste se da como "institución". En segundo lugar, porque esta relación muestra cómo las artes son *críticas* del orden del lenguaje y de los discursos establecidos². Lyotard responde de esta manera a la pregunta por la dimensión crítica de las artes, presente en la estética y en las obras de arte 'modernas'³. En este artículo abordaremos

¹ La noción de 'diferencia' está en la génesis de lo que con el desarrollo de los análisis filosófico-políticos (año 80) se caracteriza como 'diferendo' concepto que el filósofo desarrolla plenamente en *Le Différend* publicado en 1983 (traducción española *La Diferencia*, Barcelona, Gedisa, 1988).

² Esta afirmación será desarrollada a lo largo de toda la investigación sobre política y de manera definitiva en los escritos políticos de los años 80, en particular en *El Entusiasmo, crítica kantiana de la historia* (1986), Barcelona, Gedisa, 1987 y *La Diferencia, op. cit.*, en los que el filósofo compara la *metodología reflexionante* del juicio estético expuesta en la *Crítica del Juicio* de Kant y la 'manera crítica' de la filosofía de este último en su etapa crítica. El estudio demuestra que la 'manera' del juicio estético corresponde en efecto, desde una perspectiva trascendental, al 'método' crítico utilizado a lo largo de toda la filosofía kantiana en su etapa crítica, incluyendo los escritos histórico-políticos. En la investigación sobre una política justa, Lyotard propone de la misma manera una analogía *metodológica* entre la 'manera' de juzgar estética, es decir la facultad de juzgar, y el método que permita a la política ser crítica.

³ En la noción 'moderno' Lyotard entiende que ella describe *un modo*, pero un modo que no es temporal. La noción señala obras artísticas, literarias o filosóficas que no pueden ser juzgadas por medio de conceptos o de criterios ya establecidos. Por ejemplo, en filosofía serían 'modernos' Agustín, Pascal, Aristóteles. El hecho de que no haya un sistema estable para guiar nuestro juicio sobre ellas y que falten criterios para juzgarlas, se explica porque las obras 'modernas' tienen el carácter de la investigación, son experimentales, no se someten a reglas establecidas y, lo más importante, tienen como efecto producir un 'desplazamiento pragmático'. Es decir, una situación, unas relaciones y unos comportamientos que antes no existían, producidos por cambios de reglas o de posición de los destinatarios, los destinatarios, los referentes o los sentidos (instancias pragmáticas) de los discursos. *Lo moderno* no es pues una simple innovación o variaciones o desarrollos de lo que ya existe. Que la obra moderna no sea comprensible por un público manifiesta la transgresión de la ley del gusto del sistema de valores establecidos, "la misma que los artistas quieren negar cuando sus obras no se dirigen a un público, cuando no tienen la

la perspectiva del *deseo* en la estética de Lyotard de los años 70, en particular en *Discurso Figura*, publicado en 1971⁴. La noción de ‘diferencia’ se establece en un primer momento a partir de la noción de *deseo* en Freud. En el texto mencionado encontramos el análisis de esta perspectiva, su desarrollo, y las conclusiones a que llega Lyotard sobre la misma. Allí plantea el autor que el *sentido* en las artes es ‘diferencia’, diferente tanto de la *significación* de la lengua como de la *designación* del discurso o habla.

Para desarrollar la pregunta por el *sentido* en las artes, Lyotard parte en *Discurso Figura* de la fenomenología (Husserl, Merleau-Ponty) pero pronto la abandona para pasar al psicoanálisis de Freud⁵. Hay que agregar, antes de entrar en el tema, una observación importante: Lyotard sitúa el análisis del *sentido* de las artes en el contexto presente del *capitalismo mundial*⁶.

pretensión de gustar”. Este *modo* de ‘modernidad’ significa al mismo tiempo para Lyotard “la negación de la idea que todas las acciones que forman la historia, comprendidas las obras en cuestión, encuentran un sentido final en la aceptación de un sentido único universal, en una sola perspectiva histórica, económica, política”. *Au Juste. Conversations avec Jean-Loup Thébaud* (1979), Paris, Ed. Christian Bourgois, 1979. En el contexto del capitalismo mundial, lo moderno es para Lyotard un *modo de resistencia* contra el totalitarismo presente y la homogeneización que impone. Ver *La condición postmoderna* (1979), Madrid, Cátedra, 1987. Es en este sentido de ‘moderno’ que Lyotard entiende el concepto de ‘postmodernidad’: “*Posmoderno* será comprender según la paradoja del futuro (*post*) anterior (*modo*)”. Lo que significa que “el artista y el escritor trabajan sin reglas y para establecer las reglas de aquello que habrá sido hecho”. Ver *La posmodernidad (explicada a los niños)* (1986), Barcelona, Gedisa, 1987, pág. 25. Posteriormente el filósofo abandonará esta expresión en razón de las confusiones que suscita y hablará más bien de una ‘reescritura de la modernidad’. Ver *Lo inhumano. Charlas sobre el tiempo* (1988), Buenos Aires, Manantial, 1988.

⁴ Traducción española en Gustavo Gili, Barcelona, 1979.

⁵ Especialmente *La interpretación de los sueños* y *La Negación*. Ver FREUD, SIGMUND, *Obras Completas*, Editorial Taurus.

⁶ La transformación que el *capitalismo* tardío opera en la Europa occidental es la negación de los objetos en cuanto valores simbólicos referidos al deseo y a la cultura. El capitalismo se caracteriza entonces por la homogeneización y la neutralización de los valores de uso y simbólicos, y también por su acumulación, la exclusión de la diferencia y el imperialismo consiguientes, y la tendencia al totalitarismo. El capitalismo “es el índice de una *universalidad* que consiste en la *indiferencia de todos los seres*: la declinabilidad del individuo frente al tiempo, del objeto frente al dinero, del capital frente al producto”. En este sentido el capitalismo es *nihilismo*: *indiferencia* y *repetición*. El secreto de la *represión* que opera el capitalismo es precisamente según Lyotard la *identidad*, la *igualdad*, la *indiferencia*, la *equivalencia*. La ley del valor de cambio coloca potencialmente a los hombres en una circulación no jerarquizada al responder a las reglas de asociación, neutralidad y conmutabilidad (entre hombres, mujeres, objetos, lugares, tiempos, etc.). Lyotard muestra que el capitalismo tardío responde al fenómeno de licuefacción, es decir, al fenómeno de poder metamorfosear todo en capital: todo se vale si se metamorfosea según el axioma del valor de cambio; toda producción es consumo y todo consumo es produc-

1. Para abordar la pregunta por el *sentido* en las artes, por lo que se da en las artes, Lyotard parte de la cuestión de qué es lo *dado*, y cómo puede éste ser aprehendido. La fenomenología de Edmund Husserl planteó la cuestión de *lo dado* precisamente en el seno de la pregunta por el origen de la constitución del *sentido*. La comprensión de la 'constitución del sentido' reside para Husserl en el análisis de las *condiciones* a partir de las cuales aprehendemos la realidad fenoménica. Lo dado originariamente a la conciencia es para Husserl el objeto constituido por la sedimentación de las significaciones. Sin embargo, "la subjetividad no es creadora, porque ésta no es en ella misma más que el polo del yo (*Ichpol*), pero la objetividad a su vez no existe sino como polo de una mirada [o enfoque] *intencional*, que le da sentido de objetividad"⁷. Pero lo dado originariamente a la conciencia no es solamente el objeto constituido por la sedimentación de las significaciones, sino que lo dado es también lo 'preconstituido' en una experiencia, "la experiencia *aún no significativa* de la percepción". Lo dado es pues desde la óptica de la génesis del sentido, un sentido que se constituye en la percepción, en una 'experiencia vivida' o *vivencia*, pero ésta no es *aún* significativa. Lo *dado* es caracterizado de esta manera como ante-predicativo, como pre-objetivo, como lo irreflexionado⁸. Ahora bien, el problema que Lyotard encuentra en Husserl es la imposibilidad de *describir lo dado*. ¿Cómo puede en efecto *lo dado* ser descrito por el discurso filosófico siendo que precisamente éste es lo 'pre-obje-

ción. El resultado es que el capitalismo no tiene exterioridad, nada le escapa, puesto que tiene la capacidad de convertirlo todo en capital. Ver "Capitalismo energúmeno", en *Dispositivos pulsionales* (1973), Editorial Fundamentos, 1981. Desde la perspectiva del deseo, en cuanto economía libidinal, el capitalismo es un dispositivo de *representación* que captura la energía, la neutraliza y la distribuye según el artificio de la moneda, del valor de cambio. La representación es la '*escena teatral*' de intensidades libidinales "anónimas y huérfanas"; es la subordinación a la afirmación de una verdad que es en realidad, *ausencia*. En este sentido para Lyotard la representación (en campos como la política, la historia, la economía, la lengua) se relaciona estrechamente con el nihilismo de Occidente que señaló Nietzsche. Ahora bien, frente al hecho del capitalismo, el objeto artístico y el deseo en éste sufren según Lyotard una *mutación* que tiene que ver con la *resistencia* a convertirse en un objeto intercambiable; su potencial revolucionario se expresa entonces como *desregulación*. Con ésta, la libido puede distribuirse de *otra manera*, siendo así liberada del dispositivo del capital. El arte "deja de ser objeto representado para convertirse en el lugar de operaciones libidinales que engendran un polimorfismo infinito e inagotable...". Deja de ser representación para convertirse en *presentación, diferencia, acontecimiento*. Ver "Edipo judío" en *Deriva a partir de Marx y Freud* (1973), Editorial Fundamentos, 1975.

⁷ Sobre este problema ver J-F. LYOTARD, *La fenomenología* (1954), Barcelona, Paidós, 1989.

⁸ De esta manera lo dado sería también lo que está en la base de todas las ciencias, sin ser cuestionado y entonces, como creencia.

tivo' y lo 'ante-predicativo'? Ahora bien, por otro lado, Merleau-Ponty insistió en que en la experiencia de la percepción *lo dado* consiste en la *donación de lo visible, de lo sensible*. Esta donación se da en cuanto 'pasividad' del sujeto, por lo cual sería precisamente lo opuesto de la intencionalidad⁹. Pero según Lyotard esa pasividad es pensada *aún* como "una *suposición* del sujeto intencional, como una inmanencia *presupuesta* en su relación trascendental con el objeto" puesto que consiste en que el sujeto se encuentra 'desposeído', pero el sujeto está aún allí 'puesto'. Lo último significa para Lyotard que la noción de pasividad depende todavía de la intencionalidad subjetiva, y que la pregunta por *lo dado*, en cuanto 'donación pasiva' de lo visible y de lo sensible, no se resuelve. Según Lyotard con la noción de 'pasividad' Merleau-Ponty logró pasar del *yo* (intencionalidad subjetiva) a lo que podríamos llamar el 'se' (en francés 'on'), es decir, de la constitución del sentido subjetivo a la constitución del *sentido colectivo*, lo que hace referencia a lo que en términos de fenomenología se llama 'intersubjetividad'. Pero Lyotard afirma que si hay una distancia enorme entre el 'yo' y el 'se', hay una distancia aún mayor entre el 'se' y el 'eso' ['ça']. Es precisamente esa distancia o diferencia entre el 'se' del sentido colectivo y el *eso*, del *sentido*, lo que interesa a Lyotard en la pregunta por el *sentido* en las artes (volveremos sobre este punto). Es así como para Lyotard en la fenomenología el sentido sensible y el sentido libidinal "*parecen* encubrirse y recuperarse para oponerse juntos a la significación de la lengua". Esta reflexión es la que conduce a Lyotard a abandonar el estudio de lo dado desde la fenomenología de Husserl y de Merleau-Ponty y a abordarlo desde Freud, siempre buscando su relación, una relación de diferencia, con el discurso. En el texto que tratamos Lyotard se encargará, tal como lo afirma él mismo en la Introducción, de "deshacer la máscara fenomenológica y deslizarse, no hacia la cara misma del inconsciente — que nadie ha visto ni verá —, sino hacia la máscara del *deseo*. Declina la fenomenología"¹⁰.

En cuanto *lo dado* es ante-predicativo y *donación*, para Lyotard éste sería la 'diferencia de lo sensible'. En *Discurso Figura* se define la *diferencia* como "la distancia, la separación de dos campos o planos heterogéneos y sin embargo yuxtapuestos en una anacronía irreversible". Por su parte lo *sensible* sería el lugar de un quiasmo, de una separación originaria y de una violencia puesto que divide el elemento en dos flancos heterogéneos: lo que siente y lo sensible. Y esta 'diferencia' estaría alojada, pero escon-

⁹ Lo que Husserl llama una 'síntesis pasiva'. Ver EDMUND HUSSERL, *De la synthèse passive*. Editions Jérôme Millon, 1998.

¹⁰ J.-F., LYOTARD, *Discurso Figura*, *op. cit.*, texto en francés, pág. 20.

didada, en el significar. Lyotard recuerda sobre este punto que Platón “lanzó lo sensible del lado de la falsedad, del escepticismo, del retórico, del pintor, del libertino y del materialista”. La donación sensible sería la *diferencia*. En cuanto tal diferencia, Lyotard muestra que lo sensible no es algo que se lee, no es un simple ‘texto’ que se describe: tal como no se lee lo sensible y no se lee un cuadro. Leer lo sensible implicaría primero, que éste es o contiene un texto, y segundo, que dicho texto se expresa por medio de la *significación*, que es propia de la lengua. Lo sensible no es según Lyotard legible sino *visible*. Y lo visible es visible *por el ojo*. En este sentido Lyotard afirma que *Discurso Figura* es la “defensa del ojo” y que *lo dado* en las artes y la literatura *es visible* por el ojo. Pero si *lo dado* es la *diferencia*, y la significación es lenguaje, ésta no puede expresar lo dado porque éste es la *diferencia sensible*. La significación no puede significar lo sensible, lo visible. Estos serían entonces *lo otro* de la significación. ¿Quiere decir esto que lo sensible no es de ninguna manera decible por la significación del lenguaje, y que, si *lo dado* en las artes es lo sensible, éste tampoco es decible sino sólo visible? Nos aproximamos aquí a un problema corriente de la estética en las artes: ¿el sentido de las obras de arte es indecible? Veamos.

Una de las tesis de *Discurso Figura* dice: “es verdad que se puede afirmar que todo es decible, pero también es verdad que *lo que no es decible* es que la *significación* del discurso recoge *todo el sentido* de lo decible [...]. Se puede decir que el árbol es verde, pero por ello no habremos puesto el color en la frase”¹¹. En esta cita se afirma que en lo decible por la significación del discurso faltan “todo el sentido de lo decible” y también “la cosa”, en este caso, el color mismo. Lo dado sensiblemente no es pues un texto legible. Por todo lo anterior, lo dado no es *enteramente* concebible o pensable por el lenguaje. Su *donación* implica entonces, como escribe Merleau-Ponty, tener que alejarse de la *racionalización* del espacio perceptivo, consiste en *dejar percibir* la donación en su *ubicuidad*.

De allí que Lyotard busque qué es lo que se da en la experiencia vivida de la donación sensible, ante-predictiva, a partir de Freud. En un primer momento Lyotard encuentra allí la relación de lo sensible con el *deseo*, siendo éste concebido como *negatividad* o representación de una ‘falta’. Posteriormente Lyotard procederá, a partir de sus análisis de obras particulares de arte y literatura, a la crítica de la concepción del deseo en Freud y, en particular, del deseo en el arte. El arte sería desde Freud no sólo ‘representación’ del deseo, sino de su realización. Lyotard pasará entonces a una exploración del deseo en el arte a partir de una concepción nietzscheana del deseo, en cuanto deseo ‘afirmativo’.

¹¹ *Discurso Figura*, *op. cit.*, texto francés págs. 51-52.

2. Lo *dado* no es 'lo absolutamente otro' del lenguaje, sino *diferencia*. El arte es lo *absolutamente otro* del discurso. En primer lugar, siguiendo a Freud, en el origen del lenguaje está la violencia de una separación, de una diferencia. Cuando el niño entra en el lenguaje, que es *representación*, surge con este último el deseo¹². Por ello la entrada al lenguaje constituye al mismo tiempo el nacimiento del *deseo*. La palabra "mamá" por ejemplo, 'representa' la madre en ausencia de ésta, pero la palabra no es la madre. La lengua contiene así en su seno *la falta* de la cosa representada, y con ello nace el *deseo de la cosa*: La lengua, la representación, no sustituyen la cosa. Para Lyotard sería precisamente el 'eso' —la 'cosa'— lo que, en cuanto lo que falta al discurso, constituye el *sentido* que se expresa en las artes, la literatura, la música¹³. Este sería para Lyotard, la expresión del deseo como ausencia, y por lo tanto, *diferencia con y alteridad de* la lengua, del discurso. A partir de allí Lyotard se ve en la necesidad de distinguir el concepto de *sentido* en las artes, el de *significación* —las significaciones establecidas en el interior del sistema de la lengua (Saussure)— y el de *designación* —en el discurso o habla (Benveniste)—. Para ello el filósofo analiza la función que cumple la proposición negativa en cada uno de ellos. La lengua es un sistema cerrado, una totalidad de relaciones y de valores contenidos enteramente por intervalos regulados entre las unidades significantes. De manera que las *significaciones* son puramente 'inteligibles', es decir, se deciden por las relaciones que tienen los términos del sistema entre sí y no necesitan recurrir a algo por fuera de éste. De este modo, 'horizontalmente', *la significación no puede decir* la diferencia sensible, el 'eso', el sentido del deseo, es decir, lo que constituye *lo otro* del lenguaje. Dentro del sistema de la lengua el juicio negativo A no es B es pues "una síntesis que consiste en la posición simultánea de dos términos, entre los cuales se afirma que no hay ninguna relación [...]. En el orden de la significación *no es no*".

Ahora bien, Benveniste¹⁴ distingue *lengua* como sistema estructural de *discurso* como habla. A diferencia de la lengua, el discurso habla siempre *de algo*. Por ello al discurso es inmanente la designación o referencia *a algo*; una 'verticalidad' que está implicada en él como su *intencionalidad*.

¹² En Freud el *deseo*, en cuanto falta que debe satisfacerse, nace del 'proceso secundario', simbólico, que acepta la norma y lo cultural; surge así de ideas, representaciones, pensamientos, fantasías, lenguaje. El deseo involucra por tanto una afectividad más socializada que la pulsión (estímulos e impulsos constantes de carácter orgánico que corresponden al proceso primario y no pasan por el pensamiento).

¹³ Y la filosofía. Ver *¿Por qué filosofar?* (1964), Barcelona, Paidós, 1989.

¹⁴ E. BENVENISTE, *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1966.

Ahora bien, en la designación, la negación de la referencia que formalmente está marcada en el enunciado, por ejemplo en “esa *no es* mi mamá”, “ofrece una vista sobre lo que sostiene el discurso [...]. Sugiere un hueco en el suelo por donde percibimos en un instante la *distancia persistente* que el orden del lenguaje mantiene al amparo *de los objetos* de los que habla”¹⁵. De manera que en el discurso la *negación* es lo que sustenta la relación de designación: la negación en el discurso es la *escisión* que se abre entre el discurso y su objeto. En la palabra que designa algo, es decir en el discurso, se esconde pues la *falta* del objeto, de la cosa; según Lyotard esa ‘falta’ es lo que “atraviesa el discurso y le confiere su poder referencial”.

Finalmente, desde la perspectiva del *sentido* del deseo, la negación es un juicio. Pero el juicio es para Freud, en palabras de Lyotard, “como el desarrollo finalizado de operaciones que obedecen originariamente al principio de placer”. La función intelectual del juicio surge según Freud del dinamismo del juego de los impulsos primarios *Eros-Tanatos*. El yo placer original quiere introyectar en sí lo que es bueno y rechazar lo que es malo; lo malo queda afuera, extraño al yo. Si *Eros* es afirmación, introyección y un sustituto de la pulsión de unificación¹⁶, *Tanatos* es negación, expulsión y sustituto de la pulsión de destrucción. Pero juzgar es una acción intelectual, que no sólo afirma o niega contenidos de pensamiento, también decide la escogencia de la acción motriz, haciendo pasar del pensar al actuar. El origen psicológico de la función del juicio de negación es “esto me gustaría negarlo”, donde la condena actúa como el *sustituto de la represión*. De manera que si el paciente dice de un personaje de su sueño “esa no es mi madre”, esa negación significa para el analista que lo que el paciente dice es “esta es mi madre”. Entendida desde la perspectiva de Freud, la negación es pues la manera de *conocer lo reprimido*. Ahora bien, aunque negar sea una especie de aceptación intelectual, ello no significa en realidad una aceptación para Lyotard porque el proceso de represión no se supera pues lo esencial queda reprimido.

Lyotard encuentra que a la diferencia *significación - designación - sentido* corresponden dimensiones diferentes de *verdad*. En la lengua, la verdad de las significaciones es autorreferida, la verdad se decide por una lógica interna que refiere unidades de significación y valores internos del sistema: negar es no confundir, es una oposición pertinente entre términos.

¹⁵ Los subrayados son míos.

¹⁶ “La función de sustitución designa síntomas o formaciones equivalentes, como los actos fallidos, los chistes, etc., en tanto que reemplazan los contenidos inconscientes. El síntoma aporta una satisfacción que reemplaza al deseo inconsciente; es simbólico al ser sustituido el contenido inconsciente por otro siguiendo ciertas líneas asociativas”. Ver LAPLANCHE, JEAN y PONTALIS, JEAN BERTRAND, *Diccionario de Psicoanálisis*, Barcelona, Editorial Labor, 1981, pág. 165.

En la *designación* la negación de la referencia “esa no es mi mamá” alude según Lyotard a la *posición del objeto* de que se habla más que a su negación. La posición del objeto se dice a distancia, por metáfora, y la adecuación de los dos es un ‘fantasma’. En la negación de la designación la inadecuación de la palabra y la cosa muestra una falta de contacto entre éstas que *deja abierto el deseo*. En la designación *la verdad* de la negación sería “la negatividad de la falta”. Desde el punto de vista del *sentido*, del deseo, encontramos que al negar la madre en el sueño, el paciente procede a la reconstitución de la madre como objeto perdido. Según Lyotard esta reconstitución *rompe la identificación originaria entre el discurso y su objeto*. Con la distancia que suponen así todo discurso y toda objetividad, la negación *instituye la diferencia entre el orden del lenguaje y el de su ‘exterioridad’*: “si el analista cambia el *no* por el *si*, con ello sale de la *significación formal* de la lengua para abrir bajo ese *no* una dimensión transversal [...], la de la designación”. De este modo, en el ejemplo que pusimos, en cuanto la negación es ‘en verdad’ afirmación, *la verdad* de la negación del sentido del deseo resulta ser una *transgresión* de las regulaciones de la lengua establecidas y de la significación. Y esto es precisamente lo que autoriza al analista a pasar de la negación formal o sintáctica del discurso del paciente, al *no* de la exclusión, *no* de la pulsión y del impulso destructivo. El *no* es, primero, en cuanto deseo, la *representación* de la pulsión y en cuanto negación, “el éxito de la expulsión”. La *verdad* del sentido del deseo, es pues diferente de la verdad del lógico y del gramático y tiene características muy distintas: ella no aparece nunca donde se la espera; no pasa por un discurso de significación sino que se hace *sentir* en el discurso y ello sólo por sus *efectos* y por sus *síntomas*. Esta ‘presencia del deseo en el discurso’ se llama ‘expresión’. Ahora bien, para Freud no toda expresión es verdad. En palabras de Lyotard “lo verdadero y lo falso vienen juntos como un espesor que tiene su anverso y su reverso; como dos expresiones [...] la que está ahí para hacer fracasar la mirada; la que quiere su desmesura para hacer ver lo invisible”. Así muestra Lyotard la importancia de la negación en relación con la *diferencia*: la negación es lo que hace posible la función referencial del lenguaje; y, el deseo comienza cuando comienza la negatividad del signo. Ahora bien, la *negación sintáctica* se relaciona con la *pulsión de destrucción* de manera equívoca pues es un emblema de la presencia del objeto (el signo representa la madre), pero al mismo tiempo es también el medio de su desaparición. El lenguaje no constituye pues la densidad de la cosa, pero sí la hace *aparecer*. La negación lingüística supone una afirmación: *se debe decir para suprimir*. De esta manera, toda objetividad discursiva, teórica, cognitiva, se inscribe también en la distancia abierta por la pérdida, por la *falta* del objeto:

“el discurso, que quiere saber, da vueltas alrededor de su objeto [...] pero] al saber se le prohíbe *ser el objeto*”.

3. Volvamos a la distinción entre ‘discurso’ y ‘figura’ y a su relación como *diferencia*. En el texto que nos ocupa la noción de ‘figura’ se distingue para Lyotard de la expresión corriente de ‘figurativo’. Lyotard caracteriza *la figura y lo figural*, desde la perspectiva del deseo como extrañeza, acontecimiento, opacidad, precisamente como lo opuesto a lo figurativo. La *figura* concierne ante todo la presentación o la representación de cosas. El término se remite también a ‘configuración’ y a ‘figurabilidad’ en sentido de Freud, es decir, al “deseo que actúa sobre el *lugar supuesto* de su inscripción y se lo toma”. Y “El arte quiere la figura”, “la belleza es figural”, escribe Lyotard. Con estas nociones se abren por lo menos estos sentidos: *imagen, configuración, forma*, por un lado y *matriz* —de éstos—, por otro. La figura en el arte es así una configuración que viene de algo como su matriz pero que exige un trabajo, una elaboración. La figura sería pues *lo otro* de lo textual, pero sería también el trabajo y la ‘verdad’ de éste, de la *diferencia* (en lo que sigue iremos encontrando algunas indicaciones sobre esas caracterizaciones).

En cuanto a la relación entre ‘discurso’ y ‘figura’ comencemos por el análisis que hace Lyotard de la literatura. La pregunta es si la *figura* puede manifestarse en el discurso, en la significación de la lengua y cómo. En primer lugar, según lo expuesto arriba, Lyotard afirma que “en el fondo de nuestra habla [discurso] se instala una *figura* que opera como matriz de *efectos de distorsión* en el discurso y se apodera de nuestras palabras para hacer de ellas *formas e imágenes*”. En relación con la lengua, la ‘figura’ aparece pues como “una *deformación* que impone a la disposición de las unidades lingüísticas *otra forma*”. Veamos por ejemplo “*la destruction fut ma Béatrice*” de Mallarmé. Aquí se muestra cómo la *deformación* de la significación de la lengua —o de las reglas del sistema— es precisamente la *forma* de significación de la literatura. En segundo lugar, desde la perspectiva del deseo, inmanente al discurso en el sentido de Freud, la figura es la *realización* de la pérdida del objeto, “sin la que no hay literatura”. Recordemos que Lyotard afirma que la *figura* se instala en el *fondo* del discurso, en su borde, en su exterioridad; y también que en las artes, en este caso en la literatura, el sentido se representa *sensiblemente*. En los poemas de Mallarmé (p. e. en *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*), el poeta revela un poder del lenguaje, un poder que lo excede, a saber, el poder de ser ‘visto’, y no solamente de ser escuchado y entendido: se trata del poder de ‘figurar’ (y no sólo de significar)¹⁷. El análisis de Mallarmé

¹⁷ *Discurso Figura*, op. cit., texto francés, pág. 64.

muestra entonces cómo en lo que tiene sentido hay, en potencia, un algo *sensible*. Ahora bien, la representación del deseo, de la falta, no puede encontrar lugar sino en un espacio 'vacante' del discurso: "la significación literaria es expresada en el espacio *del objeto* sin que pierda por ello el contenido ni la discontinuidad de la lengua". ¿Pero cómo puede el deseo expresarse en el 'espacio del objeto'? Tomando de Freud el 'trabajo del sueño', Lyotard muestra por analogía con éste, que en la literatura hay también *operaciones o procedimientos* que son los que permiten el 'trabajo' de *figuración* literaria dentro del discurso: la negación, la anamorfosis, el receso, la sobrerreflexión¹⁸.

En la perspectiva de *Discurso Figura* estos procedimientos, propios de la literatura — que incluye también la metáfora¹⁹ — podrían introducirse también en el discurso filosófico que se propone acoger la diferencia, *lo dado* sensible, esto es el *sentido* (del deseo). Lyotard responde así, desde la perspectiva y el análisis del deseo en la literatura, al problema comúnmente planteado a la estética, a saber, cómo puede el discurso filosófico y en particular el discurso estético 'decir' lo dado en el espacio sensible, es decir el sentido del deseo que se manifiesta en las obras particulares de arte.

4. Pero detengámonos en lo que es la "representación *sensible*" que tiene lugar en el espacio "vacante" del objeto para comprender la afirmación de la alteridad de la *figura* en el arte con respecto al discurso.

4.1. ¿Por qué la estética del deseo entiende el arte como representación sensible y es una "defensa del ojo"? Como habíamos dicho antes, Lyotard distingue lo *legible* de lo *visible* para mostrar que lo sensible es visible y que como tal se manifiesta — se da — en otro campo, distinto del campo de la significación de la lengua y del campo de la designación del discurso. Lyotard muestra que las líneas que como en

¹⁸ La *negación* consiste en "deshacer el código y sin embargo sin destruir el mensaje, pero liberando el sentido, las reservas semánticas laterales que enmascara la palabra construida". La *anamorfosis* es la designación inmigrando en la significación: "el discurso acorazándose con otras fuerzas, las de las cosas del deseo, y sin perder su fuerza de remisión, solicita el ojo como ellas". *Receso*: no se trata de proceso sino de receso, "colocar el espacio sensible y libidinal en el discurso mismo". Decir lo que en la palabra se muestra y se calla. Allí la sensualidad es la que da la verdad. La *sobrerreflexión* interesa ante todo al discurso filosófico: "no consiste en reflexionar lo designado como significado", sino al contrario, en que "algo del espacio de referencia viene a alojarse en el discurso, produce anomalías y se hace así visible". Consiste en buscar, la anti-palabra en la palabra, el ver en el decir, la *diferencia* hasta en la oposición". Ver *Discurso Figura, op. cit.*

¹⁹ La *metáfora* es una comparación no significada: esta in-comunicación es una infracción de la regla de comunicación sin equivocidad. Ver *Discurso Figura, op. cit.*, págs. 287-290.

A

componen esta “letra”, son “legibles”. Ellas, o mejor su conjunto, se ofrecen a un reconocimiento inmediato de lo que ha sido aprendido. Lo legible se reconoce también en el seno de una nueva combinación, como en

MAPA

Aquí basta que el ojo toque un nuevo punto de la fisonomía de lo legible para que quede informado de la *significación* de lo que, compuesto sin embargo por líneas, forma letras y palabras. En lo legible el ojo sólo necesita percibir señales asociadas a significaciones; el ojo no registra las *unidades gráficas* sino que capta las *unidades significativas*, de manera que el lector no ve lo que lee.

En lo sensible *visible*, al contrario, la captación de la línea de una figura no es intelectual sino orgánica. Hay que detenerse en la figura, ella exige atención, espera, estacionamiento, lentitud. De manera que cuanto menos reconocible es una línea, más visible es. Por ejemplo en

AIROTSIH

Lyotard *señala* la diferencia entre el *ver* y lo *visible*. Ver es identificar lo reconocible, cuando el ojo ve, lee, y así, no ve nada. De allí que desde el punto de vista de lo *visible*, una línea es un trazado no reconocible; esto quiere decir que ella no tiene un sitio en un orden de relaciones que establezca su valor determinado. La línea es visible y ‘figura’, sólo cuando se coloca en una ‘configuración’ en la que su valor no puede ser objeto de un reconocimiento, ni de conocimiento. La línea es verdaderamente ‘figural’ cuando escapa a un espacio textual, legible; sólo así conserva su valor plástico. El ojo en lo visible no enfoca pues lo legible, lo que ve y reconoce, sino *la forma que escapa a la legibilidad*. De ahí que el esfuerzo por “dar a ver lo visible” se ve amenazado por el esfuerzo de hacerlo comprender. Al dejarse connotar, la figura se convierte en efecto en lenguaje, en ‘legible’ en ‘texto’, adquiriendo valor de significación y perdiendo su visibilidad.

Con respecto a lo *dado*, éste es pues visible cuando deja de reconocerse, esto es, cuando deja de ser ‘objeto’. Así, la *Montaña Sainte Victoire* de Cézanne *se deja ver, se hace ver* “por la transgresión lateral de las reglas de la óptica geométrica”. Lo dado es visible cuando deja de ser *objeto*, es decir, en cuanto se aleja de *las reglas* de la percepción, de la recepción, de la integración en un mundo por la objetivación y por la lengua. En esto consisten lo visible y la fuerza de la *donación* en cuanto *diferencia sensible*: en el ‘espesor’, la alteridad, el ‘acontecimiento’. El concepto de *acontecimiento* se refiere por un lado, desde el punto de vista del ‘objeto’,

a dejar de ver la *figura* como objeto. El acontecimiento no viene según Lyotard del mundo de *significados vinculados*. Pero tampoco del ‘cuerpo propio’ — como para Merleau-Ponty — puesto que el ‘cuerpo’ “coopera ya con el mundo” con el fin de “producir los *sensoria* que conforman sus elementos”. El cuerpo ya está ‘significado’.

Por otro lado, ahora desde el punto de vista del espectador o del ‘sujeto’, *acoger el acontecimiento* no es para Lyotard, como afirma Merleau-Ponty, el movimiento de *ir hacia* el acontecimiento, permaneciendo aquí, en la lengua. Con ello, escribe Lyotard, “terminamos por rendirnos al discurso unitario que olvida y no puede por ello acoger la alteridad”. El acontecimiento tampoco viene del querer, porque no sucede donde se le espera, o cuando se le quiere. Lyotard quiere mostrar que el acontecimiento exige no sólo que desaparezca la figura como objeto — el objeto depende del significar, de un sitio en el discurso —, sino también el sujeto; el desposeimiento o la pasividad consiste en alejarse de las reglas de la intencionalidad, del sentido, del texto. El *acontecimiento* es lo que se presenta como no estando vinculado a un objeto, a un sentido establecido, a un cuerpo, a una voluntad, al yo. En *Peregrinaciones. Ley, forma, acontecimiento*, texto muy posterior a *Discurso Figura* (1988)²⁰, Lyotard describe el acontecimiento y su recepción, refiriéndose de nuevo a *La Montagne Sainte Victoire*, de Cézanne:

Me gustaría decir que el acontecimiento es una lucha cara a cara con la nada. Eso suena como la muerte. Las cosas no son tan sencillas. Se dan muchos acontecimientos que no ofrecen nada a lo que enfrentarse, muchas situaciones dentro de las que nada permanece oculta e imperceptible, sucesos sin barricadas. Vienen a nosotros escondidos bajo la apariencia de acontecimientos de la vida diaria. Llegar a ser sensibles ante su calidad de sucesos reales, llegar a ser competente en la tarea de escuchar su sonido bajo el silencio o el ruido, llegar a estar abierto al <acontece que> en vez de a <lo que pasa>, requiere como mínimo un alto grado de refinamiento en la percepción de *pequeñas diferencias*.

No es una cuestión de atención concentrada. Por el contrario, nos podemos guiar en esta área por las observaciones que Freud hizo sobre la forma en que el sicoanalista debe escuchar el discurso de su paciente durante la sesión. La forma correcta, escribe Freud, es prestar (sigue siendo una cuestión de *dar*) a este discurso una <atención igualmente flotante>. Con el fin de poder adoptar esta actitud tienes que empobrecer la mente, limpiarla todo lo posible, de modo que sea incapaz de anticipar el significado de <Qué> o <Acontece...>. El secreto de tal ascesis yace en la capacidad de ser capaz de soportar acontecimientos tan <directamente> como sea posible sin la mediación o la protección de un <pretexto>. Así, encontrar un

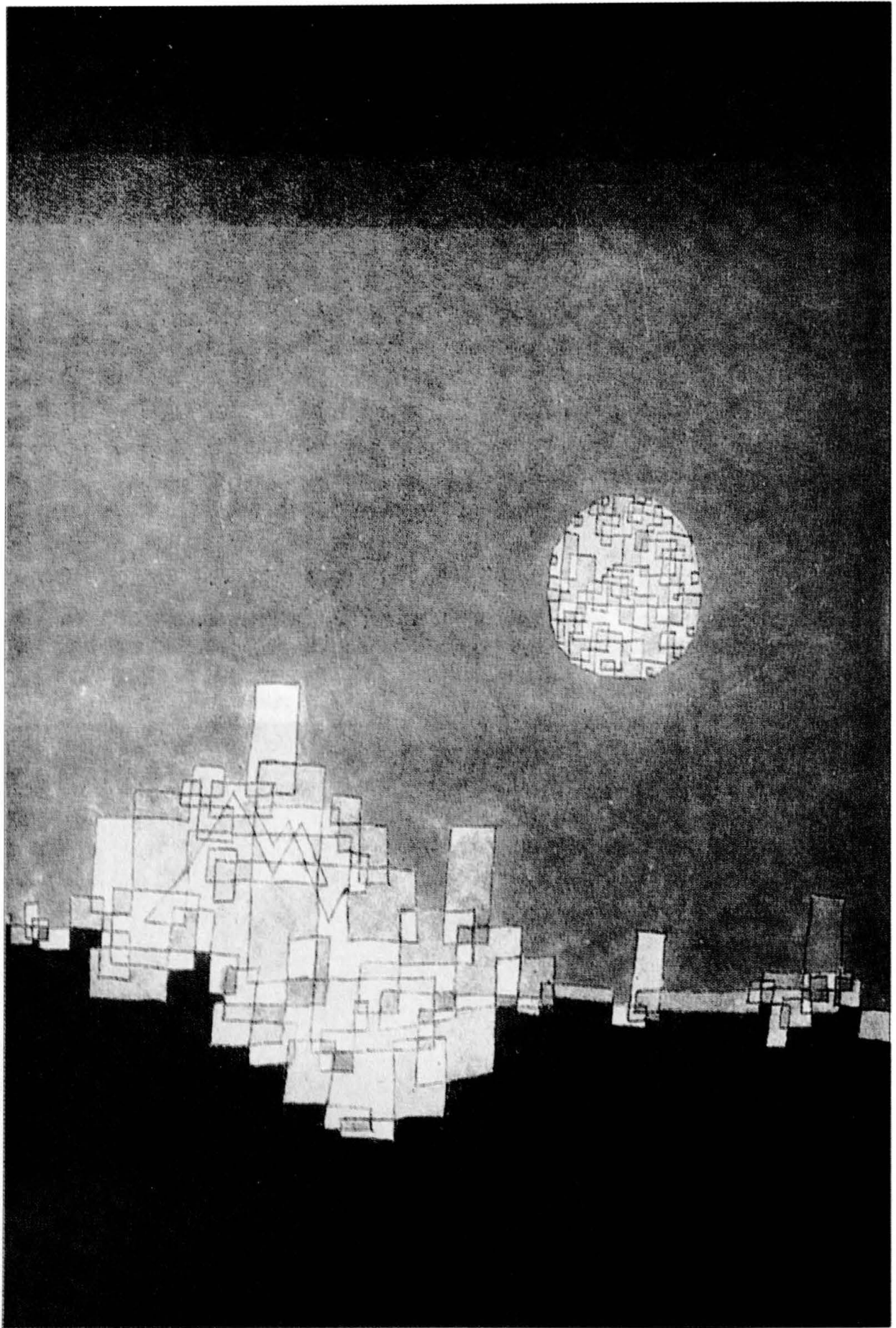
²⁰ Aunque esta descripción no se haga propiamente desde la estética del deseo de los años 70 y se escriba desde la posterior estética de lo sublime de Lyotard, en este texto se expresan bien tanto la desaparición del *objeto* como el ‘desasimiento’ del *sujeto*, común a ambas estéticas de Lyotard.



1.- Paul Klee. *La virgen en el árbol*. 1902-1903



2.- Paul Klee. *La mujer y la bestia*. 1903-1904



3.- Paul Klee. *Lugar de elección* - (Auserwählte Stätte), 1927

acontecimiento es como bordear la nada. Ningún acontecimiento es en absoluto accesible si el yo no renuncia a la brillantez de su cultura, su riqueza, la salud, el conocimiento y la memoria. Nietzsche escribió que la verdad se acerca en patas de paloma. Hagámonos débiles y enfermos a la manera de Proust, o enamorémonos verdaderamente, justo lo suficiente para *escuchar* las palomas aterrizando silenciosamente. En esta condición, Cézanne permanece quieto mientras su vista escudriña interminablemente la Montagne Sainte Victoire, esperando la aparición de lo que llamó <pequeñas sensaciones>, que son las presencias puras de colores inesperados²¹.

De manera que el arte está en la 'figura' que es *alteridad* en cuanto *deseo*. Su relación de diferencia con el discurso es que al alejarse de objeto y sujeto el arte desmiente la posición del discurso. Lyotard recurre en este punto al concepto de belleza, que en la *Crítica del Juicio* de Kant es lo que da a pensar mucho, pero enfatizando la necesidad de una anterioridad sensible-visible, para luego mostrar que ella — la belleza — es *lo absolutamente otro* del discurso. Analicemos las siguientes afirmaciones de Lyotard:

El símbolo verdadero da que pensar pero de antemano se da a ver.

El enigma es que esté por <ver>, que se mantenga incesantemente sensible, que haya un mundo que sea una reserva de <vistas>, o un intramundo que sea una reserva de <visiones> y que cualquier discurso se agote antes de llegar a su fin. Lo *absolutamente otro*, sería esta *belleza* o la *diferencia*²².

El arte 'quiere' la diferencia que es *lo otro* del discurso. Al respecto, sobre la *Montagne Sainte Victoire*, Lyotard escribe lo siguiente: "su singularidad yace en lo irrelevante que para pintar son valores tales como el significado, la coherencia, el parecido, el reconocimiento, la identificación, la única preocupación de uno es observar el nacimiento de los colores, como la aurora de una nube en el horizonte"²³.

4.2. El 'espacio vacante', el '*otro* espacio', en el que sólo puede tener lugar el *acontecimiento*, es el espacio sensible, el espacio del deseo, el espacio inconsciente. Sin embargo, con el análisis comparativo de dos formas y etapas de elaboración distintas en Klee, Lyotard se alejará de la concepción del arte como *representación* del deseo en la perspectiva de Freud. A través de las obras *La virgen en el árbol* (fig. 1) y *La mujer y la bestia* (fig. 2) correspondientes a una primera etapa del pintor, y de otras como *Azor toma las órdenes de la señora rana*, *La planta*, o *Lugar de elección* (fig. 3), Lyotard muestra que en lo figural que hay en el espacio propiamente plástico el espacio del deseo no es aquél en que se hace el juego o el reconocimiento o la expresión del 'fantasma', en cuanto "restitución

²¹ J. F., LYOTARD, *Peregrinaciones. Ley, forma, acontecimiento*, op. cit., pág. 35.

²² J.-F., LYOTARD, *Discurso Figura*, op. cit., pág. 32; los subrayados son míos.

²³ J. F., LYOTARD, *Peregrinaciones. Ley, forma, acontecimiento*, op. cit., pág. 37.

brutal y sin alegría” de lo que *falta*. La idea central de Freud es que el arte, al igual que el sueño, representa un objeto y una situación ausentes, abriendo un espacio para que los representantes de las cosas en ausencia de ellas sean vistos acogiendo los productos del deseo, de manera que éste se realiza. Pero si el deseo en el arte es pensado de esta forma, es decir, según la función de representación alucinatoria, el arte sería para Lyotard como un *engaño* del deseo. Este es el caso de las dos primeras obras citadas de Klee en las que hay una “representación fantasmática” del deseo. Pero la ‘figura’ en las artes no es un síntoma, ni un disfraz, ni la exteriorización estereotipada de alucinaciones; el artista no es un “neurótico victorioso” como tampoco es función del arte ofrecer un simulacro real de realización del deseo. El arte no es una representación fantasmática del deseo. El error de la perspectiva de Freud según Lyotard consiste en no haber tenido en cuenta el desplazamiento consistente en la *negación de la representación* realizado en la pintura desde Cézanne. Con el análisis de este desplazamiento Lyotard se alejará de la interpretación de Freud sobre la función del arte como mera representación, como representación y como simulacro de realización del deseo reprimido.

El ‘otro espacio’, el del inconsciente, el espacio sensible aparece más bien en las tres últimas obras citadas en donde el modelado ‘fantomático’ desaparece y aparecen en cambio trazos rugosos, siluetas dibujadas, un espacio y sombras confusas. En estas últimas se muestra cómo lo *figural* es el *trazo*, y que éste es el elemento en donde “flota y se contrae el deseo”. Hay en estas obras en primer lugar lo que Lyotard llama una ‘elaboración’ del deseo en el arte, distinta de la simple expresión o representación del fantasma que tiene lugar en las dos primeras obras. Si en lo que Freud llama el ‘trabajo del sueño’, que “no piensa”²⁴, sino que “trabaja” por medio de mecanismos como la condensación, el desplazamiento, la figuración entre otros, con los que el deseo se *disfraza*, según Lyotard, en la obra artística mecanismos similares son utilizados pero con el fin de descartar lo armonioso, lo seguro, lo familiar, la buena forma, lo reconocible. En el arte esos mecanismos exhiben en cambio lo extraño, lo inquietante, lo informe, lo feo, lo que sería para Lyotard “el desorden del orden del inconsciente”. El ‘otro espacio’ será entonces como en *Lugar de elección* el espacio de la *presentación*, sin mediación, del deseo. ¿Pero cómo puede el arte presentar el deseo sin mediación, sin representarlo? Por el juego de sus figuras el trabajo del artista consiste según Lyotard, citando a J. Field, en “disponer el vacío, preparar el cuadro en que las fuerzas creadoras podrán darse su *libre curso*”. Y refiriéndose a Klee: “su problemática no es la de

²⁴ Ver el capítulo “El trabajo del sueño no piensa”, en *Discurso Figura*, *op. cit.*, págs. 245-263.

un mundo inteligible que exige que lo reconozcan sino la de un entremundo de *otra naturaleza posible* [...]. El dibujo, acompañado de su socio, el color, acepta los *desplazamientos* en la génesis de una creación que no tiene modelo”. Para Lyotard la cuestión de lo figural en el arte es entonces la de un espacio abierto, espacio

deconstruido hasta desnaturalizar las leyes del lenguaje y de la percepción, de manera que las operaciones formadoras de figuras del inconsciente y sus huellas *puedan producir otras figuras en este campo libre, nuevas figuras que ahora son poéticas o plásticas*²⁵.

El deseo en el arte se manifiesta pues según Lyotard como “el deseo de escribir o de pintar”. Lyotard enfatiza así la *diferencia* entre el deseo sintomático y el espacio del deseo en el arte, propiamente plástico, poético, artístico. La ‘figura’ es la “trascendencia del símbolo” en el sentido de ser “una *manifestación espacial* que el espacio lingüístico no puede incorporar sin quedar quebrantado, una *exterioridad* que no se puede exteriorizar en significación”. La obra ofrece al logos su propio espacio de desasimiento, un espacio ‘flotante’ entre lo real y lo imaginario. En el trabajo de elaboración del deseo que tiene lugar en el arte el deseo no se representa sino que, desplazándose, se presenta en otro espacio, en un espacio vacante que es un espacio *propiamente plástico*, en donde tiene lugar el *acontecimiento*.

5. El trabajo o la elaboración de la *figura* en cuanto presentación del *deseo, es crítica*. El *deseo* sería la *huella del proceso primario* (disyuntivo, no ligado, atemporal, asubjetivo, a-modal, a-cualificativo) *en el secundario* (continuo, ligado, temporal, subjetivo, modal, cualificativo). El deseo tiene pues su cara visible, la *transgresión* de las reglas establecidas, incluyendo las formas producidas por o en vista del fantasma: la transgresión del objeto y del sujeto, la transgresión de la forma, la transgresión del espacio. Pero esas transgresiones son *críticas* ya que “si [el deseo] repite es para invertir y transformar”. El propósito de lo *figural* no es la vinculación de los signos, ni su circulación, sino su impugnación. De esta manera, es decir, *por fuera de los vínculos*, en la transgresión y la impugnación de los signos establecidos “todo lo connotado en él vale como acontecimiento”²⁶. De este modo para Lyotard la crítica artística se corresponde, analógicamente, con la crítica revolucionaria de las coacciones económicas, sociales y políticas, pero sin confundirse o identificarse con ésta²⁷.

²⁵ J. F. LYOTARD, *Discurso Figura*, op. cit., texto francés, pág. 132.

²⁶ *Deriva a partir de Marx y Freud*, op. cit., texto francés, pág. 167.

²⁷ Ver también el énfasis en la distinción entre estética, ética y política, en *Peregrinaciones, Ley, forma, acontecimiento*, op. cit.

6. De la concepción del deseo como falta y *negación* en sentido de Freud a la concepción de deseo *afirmativo* en sentido de Nietzsche. Como hemos visto, el abandono de la concepción del deseo en el arte visto desde la perspectiva de Freud tiene lugar en Lyotard al encontrar que en el arte hay un trabajo o elaboración del deseo que realiza un desplazamiento de éste. El deseo en el arte se desplaza de la representación puramente fantasmática hacia un espacio propiamente plástico, musical, o literario, y este desplazamiento permite al deseo dejar de ser representación de una falta (o negativo) a ser propiamente creativo (deseo positivo). Aunque la estética del deseo en sentido de Nietzsche no es el objeto de este escrito, terminemos con algunas de las expresiones que lo enuncian en el mismo texto de Lyotard. Tal como hemos visto en *Discurso Figura*, en los artículos sobre estética publicados en *Deriva a partir de Marx y Freud*, y en *Dispositivos Pulsionales*, también escritos alrededor de los años 70, la 'figura' no es accesible ya solamente por la negación, sino afirmativamente, como *cambio de posición libidinal*. Éste se implica por una ampliación del concepto de deseo en Lyotard: ya no se ve el deseo como emanado de la falta y tendiente a representarla (Freud). La negatividad del deseo en el sentido de Freud y su dispositivo de representación se descubren por Lyotard como *nihilismo*. En sentido de Nietzsche, Lyotard muestra cómo el deseo en las artes y la literatura se da como *desplazamiento*²⁸ de la inversión libidinal hacia otros objetos y lugares, como "cambio de posición del deseo". El *sentido* del deseo ha de convertirse, en el contexto del capitalismo, en dispositivo energético *afirmativo*, en deseo — *Wille* — en sentido nietzscheano: "intensidad para obtener la *metamorfosis energética* más alta"; fuerzas en acción intensa; inversión de la fuerza en la realización de la potencia; voluntad de poder: deseo que se desea, que se afirma; *deseo que se realiza como disolución y desplazamiento de valores*. Esta operación afirmativa de la *figura* es lo que corresponde según Lyotard a la 'realización del nihilismo' buscada por Nietzsche²⁹.

Veamos en primer lugar cómo actúa el deseo en el arte como *disolución*. Lyotard habla de "carencia y desposeimiento" tanto en el hacer artístico como en su recepción: desposeimiento o desnudamiento del sujeto

²⁸ El *desplazamiento* es para Lyotard un proceso energético, económico, en el que la libido embiste una región, se instala allí, posición A; luego se trastea y se establece en otra parte, posición B. El desplazamiento no es un proceso representativo según Lyotard porque B no representa a A. Porque A y B no se relacionan. Lo erótico puede desplazarse y funcionar en todos los sentidos. Con esa 'reversibilidad' de la libido según Lyotard se destruye el signo. El poder de desplazar los afectos. *Discurso Figura*, *op. cit.*, texto francés, págs. 92, 95.

²⁹ *Dispositivos Pulsionales*, *op. cit.*, pág. 103.

producto del dispositivo representativo, de lo intelectual, de lo simbólico, del signo establecido; incertidumbre y sospecha por lo que se presenta; se trata de un deseo que no apunta al *dominio* del funcionamiento sino a su *disolución*. En relación con el contexto del capitalismo, estas obras producen en el cuerpo social la emergencia de inversiones libidinales caracterizadas por ser incompatibles, aleatorias, simultáneas, discontinuas. En segundo lugar, veamos cómo la obra opera un *desplazamiento*³⁰. En “Freud según Cézanne”, título bastante sugestivo, Lyotard escribe que en el arte el deseo es ‘retrabajado’, es decir, que ya no es síntoma, ni es tampoco crítico: la ‘figura’ es un dispositivo económico-pulsional que distribuye energía, cargas de afectos, que *metamorfosea* el contenido potencial en *otras* cosas, *otros* textos, *otras* pinturas, *otras* acciones, *otros* símbolos. Desde Cézanne, el deseo es que el cuadro sea él mismo un objeto, que no valga en una relación simbólica como mensaje, ni como amenaza, súplica, defensa, exorcismo, moralidad o alusión, sino como *objeto absoluto*³¹. Las obras *están ahí*, indiferentes frente al orden de relaciones y transferencias; las obras no tienen ya su principio de organización y de acción por fuera de ellas mismas; son impenetrables porque no tienen profundidad ni significación, de manera que *la energía del deseo puede circular libremente* puesto que, al suprimir las relaciones del signo, se suprimen las relaciones de poder y jerarquía. Ahora bien, los desplazamientos se presentan en el arte como saltos de tensión, disonancias, estridencias, silencios exagerados; pérdida de toda regulación; desmesura, exceso, plasticidad. El deseo en el arte después de Cézanne no desea más producción sino producción *de otra manera*; afirmación y establecimiento de la heterogeneidad, metamorfosis en movimiento constante produciendo lo heterogéneo, nomadismo, divagación y errar de las intensidades libidinales, creación de afectos *presentes* y *multiplicidad* de pausas en la circulación de la energía libidinal, en fin, *acontecimientos*. Según Lyotard las operaciones de elaboración del deseo afirmativo en el arte ‘irrealizan el deseo’ al invertir la relación con el espíritu, con la unidad y con el principio de placer: las obras son el sello de la pulsión de muerte con una prima de placer libidinal, “irrealizaciones del deseo manteniendo su vacuidad”. Por otro lado, tanto la acción como la contemplación que resul-

³⁰ En términos de Freud el *desplazamiento* “consiste en que el acento, el interés, la intensidad de una representación puede desprenderse y desligarse de ésta para *pasar a otras* originariamente poco intensas, aunque ligadas a la primera por una cadena asociativa”. LAPLANCHE et PONTALIS, *Diccionario de psicoanálisis*, op. cit., pág. 98.

³¹ En este sentido Lyotard abordará entre finales de los años 80 y los 90 el ‘afecto’ y el acontecimiento *sublime*. Ver por ejemplo *Lo Inhumano, charlas sobre el tiempo*, op. cit.; *Moralidades posmodernas* (1993), París, Galilée, 1993; *Lectures d’Enfance* (1991), París, Galilée, 1991.

tan de ello, son capaces a su vez de despertar y de producir otras intensidades que escapan a la captura normativa del dispositivo capitalista. Distinta de la concepción del arte como deseo negativo y representación de la carencia, la perspectiva del deseo afirmativo (en sentido de Nietzsche) del arte permite, en cuanto que éste se da como *acontecimiento*, metamorfosis, disolución y desplazamiento, no sólo explicar el 'nihilismo realizado' tan querido por Nietzsche, sino comprender el *sentido* en las artes contemporáneas.