

Dérive; una aproximación al dispositivo estético de Jean-François Lyotard*

**José Miguel Arancibia Romero, Universidad de Chile
criptico1972@gmail.com**

Resumen

La filosofía francesa moderna ha hecho de la experiencia estética uno de los objetos más privilegiados de estudio, los que permiten reflexionar los aspectos no visibles de la modernidad histórica en que se circunscriben. Esta resignificación del arte hace que el objeto plástico no sea ya una representación (narrativa o transferencial), sino que exhiba sus fuerzas pulsionales en tanto dispositivo estético. En este contexto, el objeto del presente ensayo radica en el despliegue del término *dérive* propuesto por Jean-François Lyotard en diálogo con la disciplina psicoanalítica y la filosofía moderna, al alero de las obras de Cézanne, Duchamp y Monory.

Palabras clave

Trieb, dispositivo pulsional, Figura, estética, sublime.

Dérive; an approximation to the aesthetic device of Jean-François Lyotard

Abstract

The French modern philosophy has done of the aesthetic experience one of the most privileged objects of study; objects that allows thinking the not visible aspects of the historical modernity in which they limit themselves. This resignification of art implies that the plastic object is no longer a representation (narrative or transferencial), but exhibit his drive forces, as an aesthetic device. Under this assumption, the object of this essay is to develop the term *dérive*, proposed by Jean-François Lyotard in dialog with the psychoanalytic discipline and the modern philosophy, to the eaves of the works of Cézanne, Duchamp and Monory.

Keywords

Trieb, instinctual device, Figure, aesthetic, sublime.

* Recibido: 7 junio de 2015 / Aceptado: 1º de octubre de 2015.

Tan solo una palabra, pues, para articular estas reflexiones: deriva.

Acogiendo la polisémica carga que ella contiene —desde pensar en las *desviaciones* que un flujo energético se nos presenta, hasta la puesta en circulación o dirección “derivada” de una palabra, gesto, trazo o banda sonora percibida e interruptora de un tiempo homogéneo-empírico—, la deriva invoca a partir de ella misma cierto momento suspendido, una detención por la cual se tuerce y se encamina hacia otro rumbo una dirección trazada. O la expresión coloquial “ir a la deriva”, que menta cierta ausencia de orientación, p.e., *de un navío entre dos orillas*. Mas no es privativa del mundo fenoménico deriva tal; la modernidad filosófica, entendida como ejercicio crítico bajo postulados lógicos y éstos en el duro contraste con la realidad humana social, lleva dentro de sí un destino derivativo. Esquemáticamente diremos: si bien la modernidad tiene como sustrato la manipulación o conducción del pensar puesta en el sujeto o, dicho así, en la facultad de pensar o *cogito* desde el cual orienta toda exterioridad (la primacía del *res cognitaris* respecto de su *res extensa*, como Descartes formulara), llevar a su propio cumplimiento dicho programa *deriva* necesariamente poner en cuestión la misma noción subjetiva desde la que parte. Como bien sospechamos ya, esta labor crítica tiene tres momentos inaugurales; el sujeto no es sino también un determinado constructo social regido por leyes económicas que lo alejan de su naturaleza genérica, alienándolo en determinadas formaciones ideológicas; junto a ellas, las valoraciones morales y metafísicas, que lo inducen hacia una despotenciación de sus capacidades inventivas y creativas, convirtiéndose en simple cortesano de los valores estatuidos y, como tercer momento, la construcción de un ámbito normativo individual y colectivo, la conciencia, que bloquea y selecciona de las trazas *íntimas*, comportamientos y actitudes afines a las normas culturales y religiosas de origen. Se trata de la labor crítica que se encuentra ya en las formulaciones dictadas por Marx, Nietzsche y Freud, donde su campo relacional ha situado en la interpretación el excedente subjetivo erigido a “conciencia falsa”, en forma de astucia o *ilusión trascendental* que el cogito moderno se nos muestra en la economía del capital, en los valores ontoteológicos y en la cultura. Pero aún más; estas interpretaciones reivindican, a su vez, la labor más íntima de toda tarea que asume el pensamiento, aquello denominado reflexión (Ricoeur, 2003: 22). La modernidad, leída en este sentido, es la pretensión filosófica más fiel a toda liquidación emancipadora dictada desde la subjetividad; liquidación que, en un doble lazo, apunta a dar cumplimiento de ese programa ilustrado (el mandato latino *sapere aude* citado por Kant) y, en el sentido técnico, a darle fin. Sobre esta bisagra de dos entradas podríamos situar la labor reflexiva de Jean François Lyotard como ejercicio *dérive* propiamente crítico. Sea que traduzcamos esta expresión gala por “desviación” o “derivación”, podríamos acogerla semánticamente —de

manera provisoria— en tanto: 1) cierta desviación entre lo activistamente político, fruto de las experiencias junto a Castoriadis en *Socialismo o barbarie* al alero del *desplazamiento* situacionista, y la decantación investigativa hacia 1979, que supone el momento de inflexión epistemológica en *La condición posmoderna*. Desviación que indica, en una primera instancia, un desmarque del proyecto emancipatorio sociopolítico que promete la modernidad, deslegitimado como relato omnicomprendivo que no pudo dar respuesta a las cesuras históricas que, desde mediados del siglo XX, se manifestaron catastróficas¹. 2) Pero, además, la “derivación” hace remisión aquí a un nutrido campo de investigación crítica ligada a la materia sensible, los procedimientos y las resignificaciones que la vanguardia artística de ese siglo ha llevado a cabo. La propia definición de su *dérive* nos lo expone tácitamente: “Si es necesario enumerar las orillas de las que esta nave viene y se aleja, un cierto Freud, un cierto Marx; un pensamiento general de la crítica o de la relación crítica, que se especifica en estética en un derrumbamiento y en política del cambio total; una idea de la transgresión, que pertenece a la misma esfera del *crítico*” (Lyotard, 1975: 13). Bajo esta definición, abandonemos desde ya lo provisorio de estas dos *derivatio*, permaneciendo tan sólo en una de sus orillas: en la derivación lyotardiana, la que, desarrollada en su extensión, promete una comprensión más radical de la desviación que lo moderno realiza en la inclusión del prefijo *pos* —que Lyotard acuña para diagnosticar un nuevo paradigma socio-cultural en las sociedades tardo industriales de Occidente.

Deseo

Para abrir esta dimensión estética, valga por ahora realizar una primera desviación frente a la propia tarea del relato crítico. Si éste, a lo largo de su realización efectiva en el pensamiento, denominada como filosofía, se ha constituido en una fuerza inmanentemente crítica, es decir, en nombre de las facultades convocadas por la razón acuerdan y denuncian al mismo tiempo los usos ilegítimos o las ilusiones emanadas de estas mismas fuerzas (ello es Kant, suponiendo que con él la filosofía moderna se asume como tarea *crítica*), el pensamiento no puede conformarse con ningún diagnóstico simplificado o legitimar bajo el auspicio dogmático

¹ Sobre esta “desviación”, cfr. aquí la introducción realizada por Jacobo Muñoz (1996) a *La alternativa del disenso*. Cuando Lyotard formula que “el gran relato ha perdido su credibilidad, sea cual sea el modo de unificación que se le haya asignado: relato especulativo, relato de emancipación” (Lyotard, 1984: 83), no sólo supone la incapacidad que el pensamiento occidental tuvo respecto de las catástrofes colectivas perpetradas por los regímenes totalitarios, sino que además pone en discusión el carácter propiamente narrativo del cual lo moderno nutre sus reflexiones; puesto que, en términos muy esquemáticos, el discurso de la filosofía moderna mantiene una relación *nostálgica* con los modos y procedimientos narrativos antiguos y, aún más vital aquí, la presuposición lógica de sus proposiciones a manera de eslabonamiento discursivo. Más adelante, haremos mención a la alternativa “disimulativa” y Figural que Lyotard busca administrar fuera de toda narración o representación.

nada sin que sea juzgado o pase por el juicio. La cercanía de esta labor crítica con el ámbito judicial (el “acuerdo”), tiene un límite no menos importante para esta tarea: juzga en virtud de un modelo, valor o verdad, pero se detiene en el juicio mismo ante *el* modelo, valor y verdad en sí. Es la querella que Nietzsche no deja de denunciar a partir de una crítica que la considera incompleta (Deleuze, 2000: 129-132). Bajo este límite, Lyotard adopta una estrecha relación de la tarea del pensar bajo una *deriva* en tanto ejercicio filosófico como deseo. Lo anuncia en su conferencia titulada *¿Por qué filosofar?* De manera contundente y honesta, Lyotard abre una dimensión epistemológica que busca interrogarse por los móviles íntimos del pensar, es decir, los mecanismos que intervienen en esa apropiación de la realidad. Lo expresa parcialmente en estas líneas:

La filosofía no tiene deseos particulares, no es una especulación sobre un tema o en una materia determinada. La filosofía tiene las mismas pasiones que todo el mundo, es la hija de su tiempo, como dice Hegel. Pero creo que estaríamos más de acuerdo con todo esto si dijéramos primero: es el deseo el que tiene a la filosofía como cualquier otra cosa [...] Es el movimiento del deseo el que, una vez más, mantiene unido abriéndose a él y para abrirse a él se filosofa (Lyotard, 1996: 96-97).

Dicho de esta manera, toda indagación realizada al deseo abre espacio donde se alojan las interrogaciones filosóficas o, sutilmente hablando, al examinar el vasto expediente de lo deseado (incluyendo aquí los mecanismos articulatorios del deseo y el cuerpo por el cual el deseo atraviesa fluidamente o bajo interrupciones u obstrucciones, el cuerpo sujeto-a-deseo), se instala la filosofía, tanto más cercana a la interrogación, al compás de espera *connatural* al pensamiento, que a una resolución dogmática. Si filosofar, entonces, no es otra cosa que desear, el horizonte de la interrogación filosófica sufre un traslado significativo, obligando a Lyotard no sólo hacerse cargo de una determinada disciplina que también descubre en las fuerzas del deseo su objeto de investigación, sino que también impulsa su *dérive* a la escucha de la voz psicoanalítica de Freud. Es por ello que la originalidad de la tarea cognoscitiva lyotardiana reposa en una interrogación *no sistemática* del deseo y, particularmente, en las fuerzas que allí operan².

No obstante, esta auscultación que Lyotard realiza a partir de Freud no radica simplemente en el aspecto clínico de una ciencia que estudia el comportamiento humano o en las especulaciones filosóficas que este último ofreciera de su teoría

² Decimos aquí “originalidad”, no obstante que la voz del psicoanálisis también es uno de los referentes interpretativos que retoma la teoría crítica alemana de entreguerras (Marcuse). Si bien Lyotard hace de esta *dérive* un campo especulativo con las expresiones vanguardistas modernas al alero de una resignificación de lo político, su especificidad es deudora de las investigaciones llevadas a cabo por Marcuse hacia los años sesentas. Ambos autores retienen, por cierto, la divisa moderna (post kantiana) según la cual la reflexión estética es una propedéutica para comprender los mecanismos ideológicos por los cuales la sociedad industrial establece su control económico, social y político.

psicoanalítica; la aplicabilidad del proyecto psicoanalítico es identificable para Lyotard en una de las regiones más exteriorizadas o “materiales” de la expresión humana, o sea, en el arte. Desde este periplo, donde parecen jugarse en doble movimiento la filosofía y el deseo, proviene un importante cuerpo textual, que abarca desde 1971 a 1998 de manera interrumpida; cuerpo que podría ser calificado como *especulativo libidinal*, cuyo diálogo con las voces de la tradición crítica moderna (Marx, Nietzsche, Freud y Kant de su *Tercera Crítica*) es aquí preeminente, así como también la elaboración misma de la escritura. En palabras de Lyotard, se trataría menos de concebir una “teórica” de las fuerzas pulsionales que agencian los deseos que vérselas con una proliferación de dichas fuerzas al interior de los discursos. En la sección última de su libro *Economía libidinal*, titulada “Economía de este escrito”, la intención de que el deseo pueble al texto se concibe mediante la incrustación de un lenguaje *disimulativo*, abierto hacia todos los posibles dispositivos de enunciación. La singularidad de esta escritura es posible en virtud de dichas multiplicidades adoptadas por el deseo:

No nos gustaría una multiplicidad de *principios* de enunciación; ser juzgados por los efectos, como todo el mundo; pero conscientes de que nuestro discurso no es su causa, cualesquiera que aquellos sean. No sería entonces Tratado, como en la época clásica, ni tampoco Ensayo o Indagación como lo hicieron Montaigne o Hume [...] un discurso de disimulo buscaría algo diferente: ni siquiera la disimilación de lo asimilable y la intercambiabilidad en lo cambiable, sino singularidades” (Lyotard, 1990: 283).

Dérive (no) es Trieb

Unido a la problemática que se le presenta al pensamiento —y/o el deseo— de dejarse estacionar bajo la rúbrica de una definición (en tanto significante omni-comprensivo), se une a ello un segundo grupo de dificultades, que pueden sintetizarse como el modo por el cual ambos adquieren un medio de expresión. Como lugar de paso, manifestemos que tanto la reflexión filosófica tradicional como el deseo comparten un origen común, un hecho que, bajo la lógica de la *presencia*, siempre está a la espera de una efectualización; esta espera no es otra cosa que la certificación de la carencia. El Banquete platónico lo registra en el célebre relato del nacimiento de Eros, hijo del vínculo carnal entre Poros, la deidad del “recurso” y Penía, presentación de la pobreza. Esta doble pertenencia de Eros sintetiza la propia actividad del pensamiento / deseo: ambos son hábiles en cuanto a sus posibilidades, altamente productores y, sin embargo, están ataviados con los ropajes más míseros, puesto que carecen de los medios necesarios para llevar a cabo sus objetivos. En otras palabras, deben su producción precisamente en virtud de sus límites. Sobre el límite de *pensar* al deseo, o que el deseo tienda a la *impulsión* del pensar (proposición última de la que parte Lyotard), la *dérive* busca actualizar un portal de acceso que escape de esta nostalgia —sobre todo moderna— de toda

carencia, de su condición “pobre” o retirada con la cual el deseo busca su satisfacción: “[...] el deseo, por ser indigente, tiene que ser ingenioso, mientras que sus hallazgos terminan siempre por fracasar. Esto quiere decir que Eros continúa bajo la ley de la Muerte, de la Pobreza, tiene permanentemente necesidad de escapar de ella, de rehacer su vida, precisamente porque lleva la muerte en sí mismo” (Lyotard, 1996: 84). Pero, antes de tomar esta dirección, habrá que subrayar, de paso, la distancia *semántica* entre la *dérive* lyotardiana y el término fundamental (*Grundbegriff*) del edificio psicoanalítico freudiano; aun cuando tácitamente Lyotard señale que toda su *derivatio* no es una traslación o transliteración del *Trieb* —“No es una orilla que se abandona, sino varias a la vez; tampoco una corriente que arrastra ni empuja, ni un *Trieben* o *drift*, sino muchos empujes y tracciones” (1975: 12)—, convendría fijar desde el psicoanálisis sus revestimientos más pronunciados.

Hay, al menos, tres contextos fechados donde Freud define el alcance que reviste su término *Trieb* (1905; 1915; 1916). Llega incluso a la afirmación de una intraducibilidad del mismo: “*Trieb*: una palabra que muchas lenguas modernas nos envidian” (Freud, 1998: 230). Descontada desde ya la traducción naturalista o mecanicista del término en la palabra *instinto*, tal vez la traslación más apropiada, vía Lacan, es la que adopta el nombre de *pulsión*. Mas esta significación aún nada nos dice. Para prestarle una voz, expongamos su necesidad para Freud, es decir, bajo cuál problema o circunstancia el *Trieb* adquiere una denotación precisa. Si partimos, bajo un acto de fe, respecto del descubrimiento psicoanalítico según el cual existe en los individuos una “región desconocida” (eco no muy distinto de la expresión kantiana *desconocida raíz común* que define al *Gemüt*, el ánimo), recóndita, que se expresa internamente y por el cual los interdictos externos buscan su modificación o sublimación, Freud supone con ello la existencia de una fuente del deseo, *manifiestamente* mudo, pero *latentemente* expreso. Y aún más: la expresión misma de esta región puede ser recepcionada corporalmente bajo el amparo de determinado estímulo que hace el papel de “representante” (*Rëpresentatz*) entre lo anímico y su expresión externa o somática. Esta propiedad, digámoslo así, diplomática entre dos regiones antagónicas, es la característica que sobresalta Freud de una pulsión o *Trieb*: “(la pulsión) es un concepto fronterizo entre lo anímico y lo somático, como un *representante* psíquico de los estímulos que provienen del interior del cuerpo y alcanzan el alma, como una medida de la exigencia de trabajo que es impuesta a lo anímico a consecuencia de su trabazón con lo corporal” (Freud, 1998: 29). Así, la misma denominación alemana de *Trieb* guarda una raíz semántica con una descarga de energía en tanto empuje (*treiben* = empujar) y, en consecuencia, podríamos especular que esta labor “diplomática” no sea tal, como si la pulsión fuese capaz de conciliar las energías internas con el límite viviente que supone un cuerpo. De hecho, Freud insiste en esa facultad fronteriza o limítrofe cuando define el *Trieb* como concepto de

“demarcación entre lo psíquico y lo somático” (Freud, 1992: 68). Tras numerosos estudios, Freud llega al postulado que toda pulsión tiene una fuente, como expresión del mundo inconsciente emanando del Ello, pero, en tanto representante de cara al mundo consciente, se nos manifiesta negadamente, como si no pudiera presentar lenguaje o código “comprensible” ante nuestros ojos.

Ya en una nota del temprano texto de Lyotard dedicado a la fenomenología, expresa esta (de) negación propia del lenguaje onírico, completamente claro para la intimidad del Ello, pero *travestido* para la conciencia bajo el ropaje de la simbolización:

El simbolismo del sueño no es un simbolismo más que para el hombre diurno, esto es; tomando la incoherencia de un enunciado como el sueño y buscando hacerlo simbolizar con un sentido latente. Pero cuando se sueña, la situación onírica es inmediatamente significativa, no incoherente [...] Diría con Freud que la *lógica* del sueño obedece a un principio del placer (Lyotard, 1969: 71-72).

Sin embargo, si leemos a Freud tal como éste nos pide “leer” cualquier campo de la expresión humana, su sintomatología, deberíamos descreer en la mudez manifiesta de la pulsión o, para decirlo así: este campo de energía específica no es otra cosa que la propia *interpretación* (*Übertragung - Deutung*) puesta en juego. No habría aquí un “sujeto” que interpreta un determinado objeto. Ambos se coproducen en ese acto traductivo: “La interpretación apunta al deseo y, en cierto sentido es idéntico a él. El deseo es, en suma, la interpretación misma” (Lacan, 1995: 103). Dicho de esta forma, la traductibilidad del *Trieb* freudiano juega la baza misma de aquello que nos lega Freud como pulsión, en tanto que se tome con todo su rigor –literal– el descubrimiento freudiano. Porque orientar el *Trieb* a su traductibilidad –que, como veremos, no es una sola fuerza o representante–, significa dar con la exigencia que invoca toda interpretación o traducción; se pregunta aquí por aquello que *requiere traducción*.

Y ella es tanto más fiel a la estructura de lo traducido no en una linealidad o totalidad enunciativa, sino cuando es capaz de “desvelar” o mejor, dejarse agitar por el *pulso* de lo enunciado. Tal pulso o trazo, como diría Freud, es un fragmento de la actividad psíquica, ligada al esfuerzo (*Drang*) en que las fuerzas internas buscan una proliferación activa frente a los estímulos exteriores; con todo, no se reducen a las fuerzas sexuales –aun cuando la libido sea considerada una función primordial en el campo psicoanalítico–; en el fondo, una pulsión no es otra cosa que el síntoma manifiesto donde hubo una represión. Manifestación que rara vez adopta un lenguaje jerarquizado o eslabonado como el significativo. Al caracterizarlo bajo una *figura estética*, Lacan señala: “Si la pulsión se parece a algo, es a un montaje [...] el montaje de una pulsión es un montaje que, en primer lugar, se presenta como si no tuviera ni pies ni cabeza –en el sentido en que se habla de

montaje de un collage surrealista” (Lacan, 1995: 105)³. Y, sin embargo, esta caracterización da a pensar que las pulsiones obedecen a una lógica de organización interna, regida bajo el principio del placer (*Lustprinzips*), tal como Freud lo establecerá en *Más allá del principio del placer* (diríamos cierta “economía del deseo”, de su producción placentera e implacentera, cuantitativamente no proporcional). He aquí que debemos prestar atención a la propia demarcación freudiana que realiza de *su punto de vista económico* (*ökonomischen Gesichtspunkt*), respecto de estas fuerzas pulsionales. Se encuentra precisamente en las primeras líneas del texto mencionado de 1923:

En la teoría psicoanalítica admitimos, sin reparos, que el curso de los procesos anímicos es regulado automáticamente por el Principio del Placer. Esto es: creemos (o damos crédito, *wir glauben*) que cada vez que este curso es animado por una tensión displaceante (*Unlustvolle Spannung*) y abre una dimensión semejante que su resultado final coincide con una reducción de esa tensión y, por lo tanto una evitación del displacer y una procreación del placer. Al estudiar de esta manera los procesos anímicos contemplados por nosotros en este curso, nos orientamos bajo un punto de vista (criterio; *Gesichtspunkt*) económico en nuestro trabajo. Para nosotros, esta representación (*Darstellung*) al lado de los momentos tópicos y dinámicos incluyamos el económico como digno de intento, es lo más completo que puede presentarse, y merecería entonces el nombre de metapsicología (Freud, 1975: 7).

Sin entrar, por cierto, en la deuda con la cual Freud intercala este término metapsicología (deuda que acarrea un dilatado estudio comparativo con la tradición filosófica occidental en la figura privilegiada de la metafísica, de Platón a Heidegger, sin duda), podemos arriesgar una comparación suplementaria en relación con la *Tercera crítica* de Kant, al invocar una dicotomía entre los dos juicios puros de gusto: uno de goce o acuerdo armónico, dictado por lo Bello, y el otro de un placer *disarmónico*, dado en lo Sublime (ello tendrá consecuencias en la propia formulación estética lyotardiana, como se verá en su momento). Más, a fuerza de sintetizar este pasaje, debemos exponer brevemente ciertas objeciones relativas a esta economía del placer freudiana. A grandes rasgos, el planteamiento busca

³ La relación de la imagen surrealista hecha de elementos recortados que pueblan el imaginario de finales de siglo XIX, como es el caso de las estampas collages de Max Ernst, se encontraría a merced del componente explosivo que suscita lo bello “como el reencuentro fortuito sobre una mesa de disección de una máquina de coser y un paraguas” (Lautréamont, 1988: 463). Estas imágenes vuelven a traer consigo las obsesiones y miedos que, otrora, alimentaron las pesadillas infantiles; despiertan con ello una reacción de *shock* que la pulsión tiende a manifestar (Adorno, 2003: 101). De esta manera, la vinculación con el arte plástico de la vanguardia no es aquí casual. Y, seguramente, esta impronta *pulsional* que ofrece la imagen artística moderna (la reivindicación por el trazo, la informalidad, el abandono de la realidad significativa) sea uno de los puntos de partida para la *dérive* estética que asume Lyotard.

determinar cierta relación *cuantitativa* de estas pulsiones⁴, erigirlas bajo un principio de conservación del aparato psíquico en pugna con las pulsiones que orientan sus fuerzas a la dilapidación que todo ser orgánico tiende, es decir, a lo inanimado que ofrece una pulsión de muerte. Dicho en otros términos, el principio del placer debe su conservación en virtud de las pulsiones energéticas ligadas o representativas, utilizando así los mecanismos de desplazamiento y condensación descubiertas por Freud en su interpretación de los sueños y en el análisis de la histeria. En oposición a la energía libre y no dominada bajo estas fijaciones (procesos primarios), se encuentran los procesos de tipo *secundarios* o conscientes, especie de “correctores” que apuntan a la construcción de identidad en el pensamiento; en suma, al todo coherente y provisto de sentido: “el pensar tiene que interesarse, entonces, por la vías que conectan entre sí a las representaciones, *sin dejarse extraviar* por las intensidades de éstas” (Freud, 1991: 591). El “extravío”, tal como en algún momento apuntábamos acerca de ese “ir a la deriva” con la cual el psicoanálisis define el movimiento de estos procesos primarios. Así, esta “economía” no es otra cosa que la fijación o circunscripción de las fuerzas pulsionales, donde triunfan las leyes de representación conscientes, operadas desde el YO, *representante* y verdadero litigante entre la ley o norma del SUPER-YO frente al “confuso” campo del deseo primario⁵.

En virtud de todo lo anteriormente expuesto, cabe señalar que el centro desde el cual Lyotard abre su *dossier* crítico respecto a Freud reposa en el lenguaje, particularmente en aquel donde las pulsiones primarias y no retenidas del Ello habría que “hacerles hablar”, pasarlas a través de esta *dérive* en la que su discurso se encuentra comprometido. Sin embargo, la acuñación de un término o concepto es sólo una manera parcial de sustraerse a la carencia de la significación que aquí falta. Reconozcamos, en primera instancia, la resonancia que la *dérive* lyotardiana

⁴ “La definición del principio del placer es muda en cuanto al placer, en cuanto a su esencia y cualidad. Guiada por el punto de vista económico esa definición no concierne sino a relaciones cuantitativas.” (Derrida, 2001: 264).

⁵ Este resultado de la economía libidinal freudiana, donde se privilegia una correlación de fuerzas en vista a la conservación y límites impuestos al deseo puede implicar no sólo una fuerte analogía entre capitalismo y psicoanálisis, sino que obliga a preguntarnos si, acaso, no existe un *plan* o estructura común en ambos, un plan de retención o acumulación de sus energías, sean las del trabajo o las pulsiones: “Del mismo modo que Ricardo funda la economía política o social al descubrir el trabajo cuantitativo como principio de todo valor representable, Freud funda la economía deseante al descubrir la libido cuantitativa como principio de toda representación de los objetos y de los fines del deseo” (Deleuze y Guattari, 1998: 309). Por cierto, esta analogía abriría el campo crítico por el cual Lyotard puede integrar a Marx bajo un concepto *ampliado* de una Economía General, en la cual Georges Bataille inscribiera dentro de la economía “restrictiva” o capitalista todas las formas o “excedentes de energía” que se sustraen a la lógica del valor de cambio, entre ellas el arte. La crítica *derivativa* de Lyotard a Freud pasa por esta doble inclusión de Marx y Bataille dentro de su itinerario especulativo.

guarda respecto del *Trieb* freudiano; pero, como actualización propia de toda traducción, es también sobredeterminada para responder con ello otras necesidades y, más incisivamente, corresponderse con otras fuerzas. Estas nuevas estrategias dictadas desde la pulsión caracterizan aquello que Lyotard denominará como *dispositivo pulsional*:

El deseo que da forma y mantiene a las instituciones se articula en dispositivos que son cargas energéticas sobre el cuerpo, sobre el lenguaje, sobre la tierra y la ciudad, sobre las diferencias entre los sexos y las edades, etc. El Kapitalismo es uno de esos dispositivos [...]. Lo que lo destruye es la deriva del deseo, la pérdida de carga; no allí donde la buscan los economistas, sino la pérdida de carga libidinal en el sistema del Kapital y todos sus polos (Lyotard, 1975: 20).

En otras palabras, Lyotard retiene la consideración freudiana de *Trieb* como un campo de fuerzas, de empujes internos a la zaga de manifestarse bajo su propio lenguaje. Sin embargo, realiza una distinción semántica del deseo que le permitirá “visualizar” la doble naturaleza de la pulsión y, con ello, auscultar la capacidad / incapacidad de un estatuto de representación:

Hay en Freud dos sentidos de la palabra deseo: el deseo en el sentido de voto (*Wunsch*, *Wish*) y el deseo en el sentido de fuerza o energía (la *Wille* de Nietzsche) [...] por una parte, el deseo-voto que experimenta el sujeto y que no puede satisfacer, es realizado por éste en los sueños, imágenes, en representaciones; por otra parte, una máquina, el *aparato psíquico* que genera una carga, una tensión muy fuerte que se origina gracias a un teatro interior y que luego se deshace (Lyotard, 1973: 136-137)⁶.

Ambas instancias duplicantes del deseo poseen ya un lenguaje estructural. Un estatuto de exterioridad no garantiza esta formación, como tampoco el hecho de no constituir-se como significante, teoría o sistema garantizado ofrecido por el plano consciente; de ser así, la pulsión o fuerza estaría investido de las normas y órdenes discursivos emanados del *principio de realidad*, negándose así su propia naturaleza primaria deseante. Por otro lado, si tomamos al deseo como voto o energía, sus imágenes y representaciones se encuentran ataviadas con los meca-

⁶ Otra manera de expresar la distinción del deseo doblemente expuesto por Lyotard –reconociendo, desde ya, que Freud los entremezcla deliberadamente en sus análisis– se encuentra en la distinción del deseo que, en función de su manifestación como proceso primario, no liga ni reúne sistema alguno, al contrario de aquel que elabora sobre la base de ligaciones (*Bindung*), es decir, re-presentativo como proceso mental secundario. Pulsión de muerte y Eros que, lejos de reflexionarse como dualidades de un único deseo (lo que al pensamiento tentaría de realizar una dialéctica o síntesis comprensiva), son imágenes *duplicantes* de estas fuerzas: “Discriminar las instancias de Eros y muerte mediante efectos específicos es creer que a una de las instancias, pulsión de vida, le corresponde una función, la de reunir y de atar, mientras que la otra sólo dispersaría, gastaría, haría circular las impulsiones por la muerte más grande de los organismos. Es de nuevo dejarse convencer por el binarismo; es aceptar el regreso del concepto hasta en el movimiento de su disolución” (Lyotard, 1990b: 34-35).

nismos del proceso secundario, ejerciendo así un poder de *travestimiento* del deseo mismo; lo más recóndito, la energía pulsional de la cual Lyotard busca operativizar como *dérive* (el dispositivo), se convierte en eso que Lacan resignifica del *Trieb* freudiano; como aquello que “se evita” (*to drive*). Resolver esta trabazón teórica se convierte en uno de los puntos auxiliares por el cual Lyotard *deriva* su pensamiento a la experiencia artística moderna, espacio de expresión de estas fuerzas elevadas a dispositivo libidinal estético.

Estética

Que la reflexión filosófica haga, en este punto, un empuje hacia la estética (o sea, problematizar la posibilidad de enunciación del deseo en el plano del arte), supone ya que el lector advierta no sólo la construcción epistemológica que le asigna Lyotard, sino, además, poner en discusión uno de los ámbitos más sobresalientes de la modernidad. En efecto, si bien la reflexión del arte acompaña a su desarrollo productivo, no es sino en el siglo XVIII donde la estética se funda bajo la pretensión de constituirse como un nuevo tipo de saber, eso que Baumgarten denominará *conocimiento sensible*. No siendo aquí el lugar para extender todo aquello que compromete un enunciado de este género, en virtud de las numerosas aristas filosóficas que las revisten, estableceremos un problema de preferencia más singular: reflexionar acerca de la exterioridad del objeto artístico.

Contrariamente a esta larga tradición estética según la cual toda obra de arte es manifestación de *interioridad*, tanto en el sentido de asignarle a ella determinada motivación intrínseca por parte del sujeto que *se representa* en ella (como si la comprensión y goce del arte se anclara en el desvelo de un psicodrama subjetivo) o, bajo una instancia más elevada, fijarla como manifestación del *animus*, en tanto lectura del alma, reflejo del *Gemüt* kantiano o el “Espíritu subjetivo” (Hegel), todas estas formulaciones se encuentran lejos de las intenciones por las cuales Lyotard recurre al arte para construir su campo relacional con el deseo psicoanalítico⁷. Con ello no decimos que se niega aquí la vitalidad inmanente que posee

⁷ Pese a considerar la empresa psicoanalítica como uno de los paradigmas modernos donde se pone en cuestión la noción misma de sujeto, cuando ella se relaciona con la estética y la obra de arte contraviene un momento de restauración subjetiva en el cual pende su interpretación artística como *modelo de caso clínico* (obsesiones, temores, súplicas) en dependencia directa con una transferencia, de la cual daremos un ejemplo (cfr. FIGURA 1). La lectura canónica de Freud frente a la obra de arte resta importancia a las cualidades técnicas de su elaboración, crítica aquí en la que están de acuerdo tanto Lyotard como Adorno: “El psicoanálisis ve las obras de arte esencialmente como proyecciones de lo inconsciente de quienes las han producido y olvida las categorías formales frente a la hermenéutica de los materiales [...] En relación con la obra, lo proyectivo en el proceso de producción de los artistas es sólo un momento, y difícilmente es lo decisivo; el idioma y el material tiene su peso propio, ante todo lo tiene el producto mismo, con lo cual los psicoanalistas sueñan poco” (Adorno, 2004: 18-19).

el objeto artístico, sino que se sugiere cambiar de eje de orientación desde el cual se interpreta o analiza una producción de arte: en lugar de delegar el centro de su lectura en la expresión del sujeto —sello indiscutiblemente moderno—, tanto el pensamiento como el arte habrán de ser concebidos como espacios conceptuales-afectivos donde se proyectan sus elementos materiales. En este sentido, la labor estética lyotardiana busca concentrar las fuerzas vitales por las cuales un determinado dispositivo enunciativo adquiere una valente estética, cargada de afectos y sensaciones, así como también cuánta afectividad está canalizando y en cuáles sentidos la impulsa.

Mas con ello no hemos siquiera formulado la interrogante acerca de qué encontramos en la exterioridad de un objeto artístico, pregunta que nos acercará más a la *materialidad* de éste que a su eventual *narratividad*. Incluso, esta simple observación de Heidegger la destaca, al expresar que la obra es un “resalte” de la materialidad con que está elaborada (piedra, sonido, color, forma). Y, sin embargo, la obra reposa enmudecida ante nosotros. Enmudecida mientras no habitemos en ella, en sus fuerzas, choques y desplazamientos que esta materia manifiesta en una escultura, una pieza musical, en un cuadro o una imagen plástica. Desde esta premisa parte el análisis lyotardiano acerca del arte, es decir, del intento por prestarle oídos y mirada a dicha exterioridad-interioridad. Y es más: Lyotard encuentra en la expresión artística moderna ese pivote sensible por el cual encaminará sus reflexiones estéticas:

Mostraré [...] esto que es un dispositivo en aquello que denominamos aún como la *pintura*. La *pintura* y la *música* moderna son ejemplares porque ellas operan activamente la disolución, el debilitamiento de los dispositivos rectores de estas regiones (regímenes, reglas) e incluye la región *pintura*, fundando ellas, retroactivamente, sus apariciones (también) como figuras, dispositivos (Lyotard, 1973: 140-141).

No decimos que el exterior de la obra de arte se hubiese cancelado o menospreciado en el Renacimiento o el Clasicismo, sino que sus objetos se subsumían a otras fuerzas, respondían a otros intereses; en resumen, la expresión tradicional del arte busca documentar la realidad, o sea, que la obra sea capaz de narrar hechos (religiosos, políticos, sociales). Ello no sólo en virtud del lugar productivo que el arte mantenía con los poderes de facto; pues se exigía de una obra un documento para suscitar un interés colectivo de identificación con determinado sociolecto al que presta sus servicios. En este sentido, la obra no se retira del mundo, sino que lo refuerza. ¿Qué ocurre con su exterioridad? Crea una escena que permite la disposición de estos elementos narrativos en determinados planos ficti-

cios (teatro isabelino; tonalidad en la música; perspectiva de Brunelleschi y *cos-truzione legittima* en la plástica⁸). Estos planos, representativos por cierto, deben su estabilidad y control de los flujos y fuerzas libidinales al amparo de la dualidad modelo / copia, similar al trabajo especulativo dictado por Platón, donde la *Idea* o modelo inicial hace proliferar agonísticamente toda la gama de pretendientes de esa idea. En una doble estrategia, Lyotard pone en cuestión el modelo representacional dictado por esta tradición de la imagen, en la medida en que dicha tradición de exterioridad (una “escenografía” fundante de la apariencia) no canaliza sino sometiendo las fuerzas primarias y elementales del arte ya sea al cálculo de intercambio, ora concentrando y reteniendo estos materiales: “Las superficies de inscripción (tela tendida sobre el cuadro, cuadro de escena, cuadro tonal, gabinete, cámaras de deliberación y decisión política) son ellas flujos de energía libidinal estabilizados, quiescentes, funcionando como canales de oclusión, reguladores del deseo, como figuras figurativas [...] formación del Eros que controla el nomadismo de la pulsión reduciendo sus intensidades” (Lyotard, 1973: 290).

Lejos de liberar estas fuerzas pulsionales, la ilusión de la escena es transferencial, pero además obliga a una determinada dirección y regulación de los sentidos, dictando cierta “axiología estética” de la percepción (Adorno lo expresaría *e contrario*, argumentando que la disonancia y las formas abiertas de la música moderna corren igual fortuna que el trazo gestual de la pintura *no figurativa*; se los observa como si fueran un “acto fallido” del artista que no puede dominar el lenguaje “correcto” de la academia o el gusto burgués. (Adorno, 1966: 39). La estética pulsional lyotardiana, por el contrario, pide ser leída y reflexionada como el intento por captar el desplazamiento (*déplacement*) de estas fuerzas escenográficas presas de la semejanza, hacia una exterioridad del deseo inscriptor que asume la vanguardia artística, lugar que ya no es de “representación” sino de cierta deriva⁹. Si las fuerzas del deseo han de encontrarse en una exterioridad que

⁸ “La pintura conquistó sus cartas de nobleza, se la incluyó entre las Bellas Artes y se le reconocieron derechos casi principescos durante el *Quattrocento*. Desde entonces y a lo largo de varios siglos, contribuyó por su parte al cumplimiento del programa metafísico y político de organización de lo visual y lo social. La geometría óptica, el ordenamiento de los valores y colores según una jerarquía de inspiración neoplatónica y las reglas de fijación de los tiempos fuertes de la leyenda religiosa o histórica sirvieron para favorecer la identificación de las nuevas comunidades políticas, la ciudad, el Estado, la nación, al asignarles el destino de verlo todo y hacer el mundo transparente (claro y distinto) a la captación monocular” (Lyotard, 1998: 123).

⁹ El modelo de re-presentación, aun cuando sus acepciones sean diversas, cabe sintetizarlas en la primacía de su prefijo *re-*; un volver a presentar. Dualidad o binarismo respecto de un modelo en relación con sus copias. Esa no es otra estrategia que la dictada dentro de toda semejanza. Su contrapueba puede ser aquí la duplicancia que todo deseo adopta, y aquí el objeto expuesto funciona bajo similitudes, proliferando en ella *series*, *catálogos* y *multiplicidades* de la imagen: “La semejanza tiene un *patrón*: elemento original que ordena y jerarquiza a partir de sí todas las copias cada vez más débiles que se pueden hacer de él. Parecerse, asemejarse, supone una referencia primera que prescribe y clasifica. Lo similar se desarrolla en series que

privilegia la materia y todas las asociaciones libres, parece que el modelo más nítido para dar cuenta de este reajuste o resignificación de la imagen sería el lenguaje plástico; al menos la expresión gala la hospicia claramente. Desde un tronco etimológico común cabe pensar el verbo *peindre* (pintar) en consonancia con la marca, la señal o el trazo (*empreinte*). Precisando, es la pintura o plástica moderna donde se reivindica la materia pictórica en tanto posibilidades expreso-pulsionales puestas en la superficie.

Figura

Pero, a los ojos de Lyotard, ésta es una indicación insuficiente para explicar en sí la *dérive* que lleva a cabo la plástica moderna. Hablábamos del contenido narrativo de la imagen en relación con la representación: aunque los modelos no cuenten una historia objetiva y determinada en sus obras, la narración obedece a un primado discursivo por el cual todo acto de pintar se adhiere bajo los procedimientos pictóricos significantes, es decir, sus valores y materiales objetivos presentes en potencia y acto pictórico pueden adquirir un estatuto simbólico al servicio de un eslabonamiento de significados. Esa es la distinción psicoanalítica del lenguaje que Lacan realizara a partir de Saussure. En oposición al primado del significante, el discurso, Lyotard inscribe el término *Figura*, cuya participación en su estética es gravitante y atraviesa todo su itinerario teórico. Cualquier confusión con el término *figuración*, acuñación que la filosofía del arte tradicional realiza a partir de la identidad modelo / copia es aquí molesta. Porque, en resumidas cuentas, la figura lyotardiana busca especificar el desmarque y la ruptura plástica que, digamos, desde la segunda mitad del siglo XIX, ha servido de eje referencial para el lenguaje pictórico asumido por las vanguardias artísticas. En la introducción de su texto de 1971, *Discurso, figura*, titulado “La orientación de lo figural”, los márgenes de trabajo quedan aquí claramente expuestos:

Es imposible domeñar el arte al silencio. La posición del arte es la refutación de la posición del discurso. La posición del arte indica una función de la Figura, la cual es *no-significativa*; una función alrededor y constante en la figura. Esta posición señala que este simbolismo trascendente es la figura, esto es, una manifestación espacial en tanto espacio lingüístico incorporando así su existencia estremecedora; esta exterioridad es imposible de interiorizarla sin significación. La posición del arte es alterar la plasticidad y el deseo; es expandir esa curva contra la invariabilidad de la razón: espacio diacrítico.

no poseen ni comienzo ni fin, que uno puede recorrer en un sentido o en otro, que no obedecen a ninguna jerarquía, sino que se propagan de pequeñas diferencias en pequeñas diferencias. La semejanza sirve a la representación, que reina sobre ella; la similitud sirve a la repetición que corre a través de ella” (Foucault, 2004: 64).

El arte se convierte en figura y hasta la *belleza* es figural, no encuadrada, rítmica (Lyotard, 2011: 13)¹⁰.

En resumidas cuentas, lo figural no es una sumisión a ningún significante dado por la imagen, es decir, el trazo y el color no responden a la mera actividad “re-productora” que dicta lo figurativo, presa bajo la ley de semejanza. Con ello, la pintura y/o la plástica moderna no abandona su estatuto de imagen, pero sí se le asigna otra actividad; se trata más bien de integrar en ella las fuerzas a-significantes propias del material pulsional. Entonces, la Figura, que no es objeto de reproducción o de identidad, expresa con anterioridad toda significación; en la medida en que se relaciona con la sensación (con las fuerzas y derivas plásticas), abre y coordina toda posibilidad de reproducción técnica como efecto figural, contrapeando así las fuerzas de un significante que amenaza siempre retornar a su puesto único de intérprete de la obra:

Por todas partes, Lyotard trastoca el orden del significante y de sus efectos: es la cadena significativa la que depende de los efectos figurales, formada ella por signos as-significantes, aplastando a los significantes tanto como a los significados, tratando a las palabras como cosas, fabricando nuevas unidades, haciendo con figuras no – figurativas configuraciones de imágenes que se hacen y se deshacen (Deleuze y Guattari, 1998: 251).

Este recóndito trabajo de la Figura estuvo presente ya en los primeros actos del pintar humanos, en la multiplicidad de formas y pigmentos inscritos en las paredes paleolíticas, y atraviesan toda la historia *representacional* de la pintura; sólo que en la expresión moderna ella se vuelve material de trabajo e investigación, objeto mismo de lo plástico. Cabe pensar así que es –desde la Figura– donde los elementos plásticos abandonan progresivamente la función “escenográfica” de la figuración: líneas, superficies, colores, tramas, trazos y manchas no sólo han de liberarse de todo relato plástico, sino que buscan devolverle a las fuerzas primarias y pulsionales su estatuto lingüístico, neutralizadas históricamente por el peso de la “lógica” significativa de la imagen.

Escenografía

Unida al primado figurativo y subjetivo que el psicoanálisis operativiza para *tra-ducir* la obra de arte, habrá que indagar en cuál espacio o plano estos elementos son canalizados. Lo que aquí se busca no es otra cosa que dar con la especificidad

¹⁰ Próxima a esta conceptualización de la Figura, Deleuze encuentra en la elaboración plástica de Cézanne una vía de fuga –bajo su léxico, cierta *desterritorialización* de la pintura figurativa– definida también con el mismo término: “Hay dos maneras de superar la figuración (es decir, a la vez lo ilustrativo y lo narrativo): o bien hacia la forma abstracta, o bien hacia la Figura. A esta vía de Figura Cézanne le da un nombre sencillo: la sensación. La figura es la forma sensible relacionada con la sensación” (Deleuze, 2005: 41).

del psicoanálisis respecto del arte, dando así con el dispositivo teórico conceptual de su traducción. Este espacio o plano es la escena teatral trágica. No es mera coincidencia que las dos formas características del deseo, en tanto mecanismo pulsional y sus investiduras referidas a esta ciencia sean la sexualidad y el arte. Para esta última, la tragedia crea un modelo de representación figurativo que, de manera similar a la imagen onírica, funciona en tanto impresión objetiva de aquello deseado, no objetivado sino como *fantasma* y, en virtud de ello, carente de realización efectiva o real:

Si no hay un libro o artículo de Freud sobre *Edipo* o, a fortiori, sobre Hamlet, es que las figuras de los hijos del rey muerto juegan para el inconsciente de Freud una suerte de criba o reja que, aplicado al discurso de análisis, va a permitirle entender aquello que no dice, de reagrupar los fragmentos de sentido dispersos, esparcidos en el material. La escena trágica es el lugar en el cual está relacionada la escena psicoanalítica como fin de interpretación y construcción. El arte es donde el psicoanálisis pone sus medios de trabajo y de comprensión (Lyotard, 1973: 72).

Desplegar aquí la escena edípica freudiana merecería más que unas notas de paso, pero, en síntesis, esta escena busca la constitución de un *arché*, un cierto origen que relaciona las proyecciones del mundo onírico individual con el trabajo de las proyecciones culturales míticas. Para el psicoanálisis, sueño y mito contienen un alto potencial imaginario susceptible de toda interpretación. El lugar de esta interpretación es la escena mítica, no tanto en el sentido de un pasado remoto al cual cabe retornarse, sino entendiendo aquí que dicha escena es un *complejo* o, como diría Green, un *microsistema*: “es la estructura que hace comunicar las propias estructuras del individuo y las de la sociedad” (Green, 1980: 109). La instauración de esta escena, de una “escenografía” pulsional, crea más fuertemente el lazo que la compromete a la representación. Para agravar aún más la escena psicoanalítica en materia de arte, tenemos que la indagación al mundo onírico —cuya facultad productora es la imaginación— podría leerse en relación directa con la producción sociocultural política de su tiempo, cosa que el psicoanálisis no realiza con la expresión artística de su tiempo, contentándose con una versión “privada” o personal de estas proyecciones (Deleuze y Guattari, 1998: 314-315). Dicho drásticamente, en el mismo momento en que Freud desarrolla su ciencia interpretativa y establece esta escena proyectiva, las vanguardias artísticas han desmoronado ya la escena *representacional* de la cual el psicoanálisis pende su interpretación¹¹.

¹¹ Especulando más este punto, diríamos que la *evitación* o “resistencia” del psicoanálisis respecto de la plástica moderna es *justa* en el sentido de que esta última constituye su propio terror y límite interpretativo, ante el cual Freud y la escuela psicoanalítica parental no pueden sino detenerse. Lyotard, sin embargo, decide tomar acá cierta actitud neutral, argumentando que el psicoanálisis “no tiene por misión anticipar la revolución pictórica” (Lyotard, 1973: 75-76).

TRES FIGURAS

1. Cézanne –abandono de la transferencia



Figura 1. Paul Cézanne (1839-1906). *Manzanas y naranjas*, c. 1899. Óleo sobre lienzo. © RMN-Grand Palais (Musée d'Orsay) / Hervé Lewandowski.

Suelen citarse los primeros trabajos del impresionismo francés, a mediados del siglo XIX, como los iniciadores de una nueva sensibilidad que se aleja progresivamente de todo dato figurativo y perspectivista heredado del Renacimiento. Un juez tan competente para observar los desarrollos vanguardistas posteriores, Guillaume Apollinaire, escribe en 1913 este diagnóstico:

En el siglo XIX, Francia ha producido los movimientos artísticos más variados y más novedosos que, en su conjunto, constituyen el impresionismo. Esta tendencia es el contrapunto de la antigua pintura italiana basada sobre la perspectiva [...] En este momento, el impresionismo comienza a refractarse en tendencias personales que, bajo ciertos tanteos, mantiene cada uno una vía individual para llegar a una expresión viva de lo sublime (Apollinaire, 1960: 351-352).

Sin duda, una de estas refracciones de la pintura moderna la constituye el trabajo plástico de Paul Cézanne, al cual Lyotard le dedicará una atención notoria para ver en él un *contramovimiento* a la interpretación subjetiva y representativa del psicoanálisis. Para llegar a este ajuste desde la pintura, convendría extensificar esta nota de paso dicha por Apollinaire, es decir, de qué manera la plástica cézanneana supera desde su *interioridad plástica de los objetos* el carácter atmosférico dictado por el impresionismo. Dice Apollinaire: “La razón de Cézanne rodea la

gran simplicidad. Conmueve a partir de la naturaleza, concentra su genio hasta elevar el impresionismo a ser un arte de la razón y la cultura” (Apollinaire, 1960: 150). Pero dicha “elevación” no es definida tácitamente hablando, por lo cual sería apropiado aquí insertar una de las primeras reflexiones en que Lyotard y Merleau-Ponty coinciden: para ambos, la labor artística de Cézanne tiene algo de experimental, como si fuesen sus pinturas borradores y tentativas propias de un ensayo acerca de la pintura antes que obras completamente terminadas, diríamos “canceladas” en una resolución estética. Esta “incapacidad” no sólo singulariza el trabajo pictórico cézanneano, diría Lyotard, sino que también marca el corte pictórico que realiza frente al impresionismo:

Esta incapacidad aclara ya un primer enigma: porqué Cézanne no pudo ser impresionista. Como lo muestra P. Francastel, la iluminación impresionista quiere descomponer el objeto sustituyendo el tono aéreo en un local, el espacio o, podemos decir, que flota el objeto faltando al principio del Quattrocento, es decir, en tanto representación [...] se siente un trabajo de la incertidumbre, aquello que Merleau-Ponty denomina como la *duda* de Cézanne (Lyotard, 1973: 78-79)¹².

Aquí, donde los elementos plásticos se encuentran bajo un campo que busca delimitar interiormente sus objetos, ya no cabe una interpretación bajo la resonancia psicoanalítica denominada *transferencia* (*Übertragung*, vocablo alemán que también significa “traducción”), es decir, como si la obra fuese un puro mensaje proyectivo orientado al Padre ausente. Claramente, la interpretación freudiana del arte descansa sobre esta función. Cuando le dedica un análisis comparativo al *Moisés* de Miguel Ángel, en particular la pose escultórica de la figura (cuerpo, posición de los dedos, mirada), no niega su capacidad “afectiva” o de sensaciones que la obra suscita (“sé muy bien que no puede tratarse tan sólo de una aprehensión meramente intelectual; ha de ser suscitada también nuevamente en nosotros aquella situación afectiva, aquella constelación psíquica que engendró en el artista la energía impulsada de la creación” Freud, 1971: 76), pero todas esas indagaciones recaen en el valor proyectivo, sea como mensaje, don o información hacia la figura edípica o paterna que el deseo de la plástica materializa como obra artística. Este eje de interpretación no puede ajustarse sino tími-

¹² Más específicamente, Merleau-Ponty descubre el estatuto diferencial que hace del lenguaje cézanneano una resolución del impresionismo, precisamente en el centro de su propio desarrollo plástico; en el color. Por un lado, la multiplicación de los valores cromáticos con los que Cézanne compone sus obras y, más decisivo aún, la exploración interior de los objetos, que se iluminan desde sí mismos hacia la tela: “La supresión, en ciertos casos, de los contornos precisos, la prioridad del color sobre el dibujo no tienen, evidentemente, el mismo sentido en Cézanne que en el impresionismo. El objeto ya no está cubierto de reflejos perdidos en su relación con aire y los demás objetos, sino que está sordamente iluminado desde dentro” (Merleau-Ponty, 1977: 242). Esta nueva dimensión pictórica del objeto hace de este último una *naturaleza viva*, reivindicando así el uso plástico en una revelación interior de dichos objetos.

damente en la obra cézanneana, porque sus intenciones estéticas no buscan trasladar un contenido narrativo o informativo del gesto. Hay, en la obra de Cézanne, una distribución de las fuerzas y energías plásticas bajo un “extraño deseo”, dice Lyotard, un trabajo operacional de los afectos, que constituyen una “economía libidinal” expresada por los medios del arte:

La búsqueda se orienta en aquello que podría denominarse como una *economía* del sistema psíquico, es decir, una organización no de representantes o significantes responsables de una semiología, pero sí de cantidades de energía, de un origen pulsional, diría Freud o, diría Cézanne, de caracteres plásticos (líneas, valores y las energías cromáticas), que inducen al espectador de circulaciones, de afectos (Lyotard, 1973: 81).

2. Duchamp —proliferación del deseo

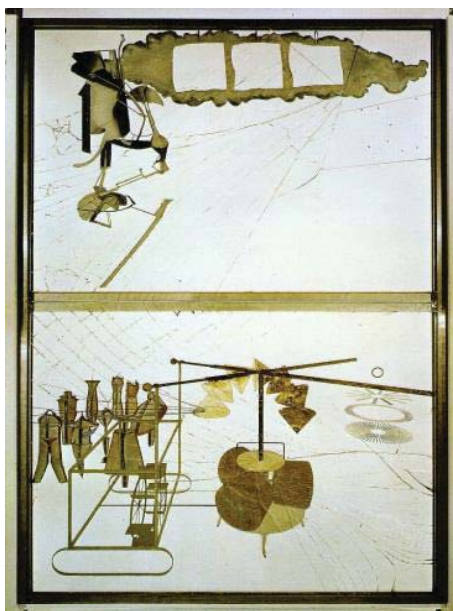


Figura 2. Marcel Duchamp (1887-1968). *La novia puesta al desnudo por sus solteros, mismamente (El Gran Vidrio)*, 1915-23. Técnica mixta. © Philadelphia Museum of Art / Artists Rights Society (ARS), New York / ADAGP, Paris / Sucesión Marcel Duchamp.

De lo que se trata en arte moderno, entonces, es de *intensidades*, producto de los desplazamientos afectivos pulsionales contenidos en una obra, estima Lyotard. Por cierto, este nuevo estatuto interpretativo llevará a la filosofía estética lyotardiana a una *dérive* con los artistas contemporáneos donde no sólo se anulan los registros representativos o narrativos, sino que inauguran un nuevo territorio

plástico en el cual sus cuerpos neutralizan toda exigencia del gusto, interioridad subjetiva o significaciones directas. Por supuesto, esta deriva de Lyotard hacia 1974 sufre no sólo la influencia teórico afectiva que lo impulsará a una re-visión de la obra magna de Marcel Duchamp, sino que pone en suspenso la noción misma de *estética* tal como la modernidad kantiana y hegeliana seguía entendiéndola para sí misma. Bajo la obra plástica transparente de Duchamp titulada *La novia puesta al desnudo por sus solteros, mismamente* (en francés, "*même*"), conocida como *El Gran Vidrio*, existe una profusa cantidad de referencias bibliográficas de las cuales Lyotard ha tomado nota para así caracterizar la mecánica "estética" de esta producción que, por cierto, se inscribe dentro de un largo programa filosófico y literario moderno (desde los entes *autómatas* descritos por Descartes, Hobbes o Leibniz, pasando por los seres marionetescos de Kleist o Büchner, hasta las máquinas inscriptoras de la Ley en Kafka o el *Super-macho* de Jarry¹³). Vale aquí una primera caracterización del estatuto máquina donde se percibe el carácter no-funcional de esta máquina artística en relación con el complejo maquinico del deseo capitalista, que retiene y canaliza los flujos deseantes para reproducir las formas y superestructuras funcionales al deseo del capital: "Duchamp ama las máquinas porque ellas no tienen gusto ni sentimientos; por su anonimato que no guarda, no capitaliza en nada las fuerzas que ellas vehiculan y transforman; y las ama porque ellas no se repiten, cosa muy extraña a ciertos espíritus penetrados de la ecuación mecánica = replicante. No asimilación de causas y en sus efectos" (Lyotard, 1977: 62). En otras palabras, se pregunta aquí por la *disfuncionalidad* del objeto creado, por una máquina que pareciera dilapidar sus energías, sin causa o efecto aparente. Aunque la operación de "descrédito" estético propugnada por Duchamp no realiza una vindicación del objeto –sino todo lo contrario; llevar al objeto útil, una pala, urinario o cartel publicitario a una dimensión asociativa nueva mediante un título; "por delante del brazo roto", "fuente", "farmacia"¹⁴–, la elaboración a dos planos de una doble maquinación que describe a la novia y el aparato mecánico de sus solteros, parece a simple

¹³ Sobre estos dos últimos, la remisión pasa obligatoriamente por el célebre texto de M. Carrouges *Les Machines célibataires* (1954).

¹⁴ No siendo el promotor de una expresión conceptual que aún no daba a luz, Duchamp hace de los títulos un material de referencias asociativas poéticas, pero también lingüísticas (aliteraciones, sobrecargas, neutralizaciones de los componentes gramaticales). Sobre esta última, *El Gran Vidrio* es expresión de un *aislamiento* del adverbio *même* (lejana traducción por "mismamente"), pues, colocado al final de la oración, no se refiere connotativamente ni a los solteros ni a la novia: "Puesto que no es *eux-mêmes* y no se refiere ni a los solteros ni a la desposada. Se trata, por tanto, de un adverbio en la más hermosa demostración del adverbio. No tiene ningún sentido" (Cabanne, 1972: 34). Así como la neutralización del adverbio *desnuda-y-no* al mismo tiempo a la novia, *El Gran Vidrio* escapa a la lógica binaria de sus dos planos simultáneos: ambos se coproducen energéticamente hablando, es decir, en *movimiento–inmóvil*. Operación disimulativa, diría Duchamp. "Ironismo de la afirmación" según Lyotard.

vista una *summa* plástica del itinerario duchampiano desde 1911 a 1932. Claramente, esta primera impresión se corrobora de cara a los manuscritos y apuntes que Duchamp realizara de su proceso creativo, denominado *Libro Verde*, suerte de instrucción mental al cual *El Gran Vidrio* pondría en operación. Tal efecto de circulación erótica afectiva hace de esta pantalla transparente ya no una plataforma de exposición o *performática*, sino un lugar de transformación: “[...] es un complejo transformador, de una serie de metamorfosis de máquinas. Esto no es arte, porque no son objetos. Esto es sólo transformaciones, redistribuciones de energía. El mundo es una multiplicidad de aparatos de transformación, unidades de energía dentro de uno y otro. Duchamp así no busca la repetición de los mismos efectos” (Lyotard, 1990a: 36). Este plan de fuerzas deseantes a dos niveles crea un movimiento *virtual* según el cual el plano inferior (solteros en sus trajes de confección industrial) son trasladados en conjunto bajo el mecanismo molino de café y la estructura inferior a esos solteros; arriba, la novia traduce “el erotismo que ha de ser uno de los grandes engranajes de la máquina-soltera” (Duchamp, 1978: 49) a partir de una lógica independiente —y, por eso, objeto del deseo de sus pretendientes. Mas la transparencia está inmóvil, detenida hasta que cada espectador la ponga en movimiento de acuerdo a sus deseos. Dicha transparencia, no obstante, busca una nueva dimensión espacial por la cual la novia no sólo se presenta en el plano liso a dos dimensiones; se busca la multiplicidad de planos a *n dimensiones*, así como la matemática proyectiva de Poincaré multiplica el clásico espacio euclidiano, espacio por el cual la pintura —incluso en su registro no figurativo— sigue manteniéndose como soporte para estas energías afectivas:

El vidrio es hecho de un ensamblaje hecho de dos partes, alto y bajo, que son como los espejos, añadidos por el largo de una bisagra formada por las barras de un vidrio mediano. Las imágenes que vemos en estos dos espejos, esposos abajo y novia arriba, no están ubicados en el mismo plan; es necesario imaginar que los espejos forman un ángulo obtuso uno y otro; y que los espacios que se abren son digamos *diferentes* (Lyotard, 1977: 76)¹⁵.

¹⁵ Sin que esta dualidad de los espejos sea “resuelta” dialécticamente, el siguiente pasaje advierte —desde una perspectiva literaria— la contraposición de los solteros respecto de la novia, es decir, la componenda entre los espíritus por *desvelar* a esa “mujer-verdad” (la expresión entre “ ” no deja de parpadear a Nietzsche, sin duda): “El caso de Marcel Duchamp nos ofrece hoy en día una valiosa *línea de demarcación* entre los dos espíritus que van a tener que enfrentarse cada vez más en el *mismísimo* seno del espíritu moderno, según que este último *pretenda o no* la posesión de la verdad representada, con toda razón, como una mujer ideal y desnuda, que no sale del pozo más que para volver a sumirse en el espejo” (Breton, 1998: 107). Aquí los términos en cursivas de esta nota —especie de “resumen” que deliberadamente hemos destacado— como la “verdad” que, en palabras de Poe-Dupin *no siempre está en el pozo*, permitirían proliferar aún más esta interpretación.

En gruesas líneas, el espacio n dimensional sería un *más allá* de la forma intuitiva que impone el espacio perceptivo, como el espacio estético trascendental definido por Kant. Esta multiplicidad de planos permite concebir a la novia en desnudez como una proyección en superficie plana de una novia tridimensional y, en su conjunto cuatridimensional. El trabajo maquínico duchampiano no sólo ha canalizado las fuerzas pulsionales sino que las ha hecho proliferar bajo un movimiento proyectivo (mental) que la misma obra mantiene en acumulativa potencia.

3. Monory —el dandismo de lo sublime



Figura 3. Jacques Monory (1934). *Opéra glacé n. 3, Jolie Salomé*, 1974. Óleo. © Jacques Monory.

Si frente a la Figura, los seres animados por la luz de Cézanne y las multiplicidades pulsionales de la máquina de Duchamp creyéramos que un *retorno* a la “pintura” realista es sintomático de cierta “rehabilitación” o, en la más pobre de sus lecturas, una deriva conservadora del itinerario estético filosófico de Lyotard, los análisis realizados de la práctica hiperrealista buscan dar con la especificidad del arte moderno dentro de la lógica tecnocientífica del capitalismo y, más incisivamente, en relación con la imagen producida y consumida por la sociedad. Imagen de la cual el deseo del capital, imaginario o simbólico, pende del intercambio. Esta experiencia sustractiva define la banalidad misma de la experiencia moderna, pero también abre la chance de ser vivenciada de otra manera, en calidad de experimentadores:

En la escala de los individuos, la experiencia de la conciencia en primer lugar cae en ruinas al contacto de la vida en masa en la metrópolis y sus lugares de producción,

después de que la tecnociencia capitalista en pleno auge inyecta sus productos y sus medios más refinados hasta en la facultad más íntima del yo [...] Sin embargo, la declinación de la experiencia puede ser siempre retomada como evento de experimentación (Lyotard, 1984: 9-10).

Jacques Monory, al hacer suyo los procedimientos técnicos de la cinematografía tales como el recorte, el montaje y la yuxtaposición del tiempo no-sincrónico en la pintura, busca no simplemente establecer una comunicación directa con el mundo imaginario real y mental de la sociedad capitalista (de su violencia, subrayemos), sino también contravenir de manera práctica la premonición anunciada por Walter Benjamin respecto de la obra de arte exhibitiva. Al integrar dentro de su espacio plástico inmóvil el movimiento entrecortado del cine, Monory fija la imagen movediza para retener *en ese tiempo de la pintura* la imagen mental que los objetos de consumo llevan como carga en tanto dispositivos del capital. Mas conviene citar aquí el texto de Benjamin: “Comparemos el lienzo (pantalla) sobre el que se desarrolla la película con el lienzo en el que se encuentra una pintura. Este último invita a la contemplación; ante él podemos abandonarnos al fluir de nuestras asociaciones de ideas. Y en cambio no podemos hacerlo ante un plano cinematográfico. Apenas lo hemos registrado con los ojos ha cambiado. No es posible fijarlo” (Benjamin, 1989: 51). No obstante, la instantánea del obturador o la cámara petrifica a la imagen; su resultado más inmediato es un fenómeno de *shock* como advierte Benjamin. La imagen así no puede sino confirmar el instante presente en que se la encuentra. Lyotard, vía Monory, ha encontrado un retardo de la imagen capturada por el lienzo, la cual, sin perder su vínculo con la actualidad, abre cierta singularidad de ese tiempo:

[...] fija sobre sí mismo un desplazamiento en el tiempo de pintar, que se llama singularidad del tiempo moderno. El uso de las máquinas para reproducir, la interposición entre el motivo y la inscripción final, de una multitud de registradores y convertidores de imágenes, necesariamente por efecto, al menos cuando es combinada con el antiguo trabajo de la mano sobre la tela; de retardar el goce por descarga al enfriar los flujos libidinales – cromáticos. La *lentitud* deviene prodigiosa (Lyotard, 1984: 104).

Tiempo singular que se encuentra registrado en la pintura misma, que hace de la instantaneidad de la imagen un tiempo suspendido, como un retrato onírico de la realidad bajo su propio tiempo –y, bajo la monocromía del azul, un tiempo de goce particular– goce que, como veremos, se encuentra más sintonizado con el “cortocircuito” apático que brinda lo sublime que con el modelo formal dictado siempre desde lo bello.

En esta inflexión estética, Monory se le presenta a Lyotard como signo actualizado de lo moderno, el cual lejos está de abrazar un determinado metarrelato o desarrollar una crítica *más allá del capital* –utópica a la manera de Marcuse. Para decirlo a dos voces, Lyotard y Foucault hacen de esta modernidad no un “hecho

de darse lo moderno” o alguna determinada acción, sino dar con la experiencia – siempre en exterioridad e inmanente– de una *actitud* moderna: “y por actitud quiero decir un modo de relación con respecto a la actualidad, una elección voluntaria que hacen algunos; en fin, una manera de pensar y de sentir, una manera también de actuar y de conducirse que, simultáneamente, marca una pertenencia y se presenta como una tarea” (Foucault, 2007: 81). Sobre la actitud del pintor en el capitalismo, tanto el método como los resultados artísticos de Monory guardan estrechos lazos con lo que Lyotard describe a partir de la figura heroica del *dandy*, promovida por Baudelaire para caracterizar una sensibilidad neutra, fría y por ello signo fuerte de distinción y singularidad de todo artista experimentador. Como última instantánea del mundo capitalista, Baudelaire supone en el *dandy* la encarnación de cierto *destino* de lo moderno o, expresado a cierta distancia –como si contempláramos un cuadro– un destino casi inevitable del sujeto moderno, del cual ya las letras francesas como Montaigne hubiesen preanunciado líricamente: “El dandismo es un sol acostado, como el astro que declina, es soberbio, sin calor y pleno de melancolía” (Baudelaire, 1976: 712). La descripción precedente puede ser la transcripción literaria de los monocromos lilas y azules adoptados por Monory para sus obras (aunque el referente “lírico” de esta monocromía le es casi contemporáneo y es su coterráneo: Yves Klein). Así, una estética dandynesca, que no retiene ni participa del ciclo económico sino para retardarlo, ha encontrado en esa incertidumbre con el espacio y el tiempo su agenciamiento técnico que lo libera de la imagen del pintor-trabajador, del productor a la espera de la retribución en términos de plusvalía: “Lo producido (el cuadro) no es reinsertado en el *ciclo* siguiente, y el medio (la técnica) no es ni perfeccionada ni necesariamente conservada de una obra a otra. Diremos que la relación de los cuadros unos con otros no es cíclica (dialéctica), es decir, o bien ella no existe del todo o bien ella está en el orden de una discontinuidad no acumulativa” (Lyotard, 1984: 94). El *dandy* es precisamente una de las figuras moderna que Baudelaire caracteriza como forma im-productiva de la sociedad, una especie de sello de reconocimiento individual que se observa a sí mismo como objeto de contemplación. Es aquí, en este entrecruce donde hemos de citar bajo una sencilla enunciación baudelaireana, aquello que se juega en la obra de Monory para Lyotard; nada menos que la inflexión moderna hacia la *Tercera Crítica* de Kant: “El *dandy* debe aspirar a ser sublime sin interrupción. Debe vivir y dormir ante un espejo” (Baudelaire, 1947: 41). Este “retorno a Kant” por parte de Lyotard tiene, entre varias aristas, la siguiente: este último encuentra en la categoría del sentir sublime una base teórica por la cual las fuerzas y pulsiones libidinales artísticas modernas han desarrollado la promesa *displacente* de un arte que no pliega al contorno de las figuras placenteras; en clave kantiana, el arte moderno no se expresaría bajo el acuerdo libre entre la imaginación y el entendimiento en tanto juicio reflexionante común para distinguir lo bello, es decir, sometido a la regla del juicio de gusto puro como

lo implica la forma¹⁶. Porque aquí en la belleza, la facultad de los conceptos, el entendimiento, tiende al control de las producciones y asociaciones que le otorga la facultad de la imaginación: “El límite no es un objeto para el entendimiento, es su método: todas las categorías del entendimiento son operadores de determinación, es decir, de limitación” (Lyotard, 1991: 80). Lo más cercano al despliegue designificativo del arte moderno es la posibilidad no--representativa de sus flujos, o sea, la apertura hacia lo *sin-límite* (*Unbegrenztheit*). Una presentación negativa es lo que manifiesta lo sublime, porque aquí la imaginación productora y sintetizadora de los datos fenoménicos se encuentra subyugada a una tarea más elevada, a un des-acuerdo no con el entendimiento, sino con la propia razón. Lo sublime advierte, en tanto no presentación, lo incondicionado de las ideas, más específico, *sentirlas afectivamente*. A la manera como Lyotard ha formulado esta reflexión, podría decirse que, entre lo sublime kantiano y los programas vanguardistas como la abstracción o el suprematismo, según los cuales el arte es una recuperación de las fuerzas elementales expresivas elevadas a signo absoluto, parece no existir sino la diferencia *material* entre filosofía y arte (Lyotard, 1991: 193). Pero la modernidad en la cual el dandy y Monory se sitúan es más drástica aún; si bien lo sublime es el afecto por lo ilimitado (lo “absolutamente grande” y la “superioridad de la potencia”, términos que redacta Kant), ellos renuncian a la complacencia por las ideas, encontrando este sentir en el plano inmanente de la experiencia moderna. Y aún más radical; hacen de una nueva belleza un contacto propiamente sublime como experiencia *realista*:

El realismo de Monory que pinta el mundo de la racionalidad neo-tecnológica, lejos de creer en la realidad de este mundo, hace descubrir la sublimidad que la subentiende. La desmesura no consiste en una inconmensurabilidad de las Ideas dadas a la experiencia; ella está en la inexorable erosión de la experiencia sobre los efectos de ideas realizadas en axiomáticas y dispositivos operacionales (Lyotard, 1984: 153).

Dicho todo lo anterior, la experiencia del arte actual hace que lo (pos) moderno no sea otra cosa que cierta dislocación de los afectos modernos, experimentando así sus propios límites en el espacio y tiempo de un sujeto que se retira, sujeto bajo un suspensivo espacio del deseo ()

Santiago de Chile, 2010-2015

¹⁶ “En la pintura, escultura y aún en todas las artes plásticas [...] el dibujo es lo esencial, y en él la base de toda edificación del gusto es, no lo que agrada a la sensación, sino simplemente lo que gusta por su forma [...] el dibujo y la composición es lo que constituye propiamente el objeto del juicio de gusto puro” (Kant, 1993: 68).

Referencias

- Adorno, Theodor (1966). *Filosofía de la nueva música*. Buenos Aires: Sur.
- _____ (2003). *Notas sobre literatura*. Madrid: Akal.
- _____ (2004). *Teoría estética*. Madrid: Akal.
- Apollinaire, Guillaume (1960). *Chroniques d'art 1902-1918*. París: Gallimard.
- Baudelaire, Charles (1947). *Mi corazón al desnudo*. Barcelona: Apolo.
- _____ (1976). *Oeuvres Complètes II*. París: Gallimard.
- Benjamin, Walter (1989). *Discursos interrumpidos I*. Buenos Aires: Taurus.
- Breton, André (1998). *Los pasos perdidos*. Madrid: Alianza.
- Cabanne, Pierre (1972). *Conversaciones con Marcel Duchamp*. Barcelona: Anagrama.
- Carrouges, Michel (1954). *Les machines célibataires*. París: Arcana.
- Deleuze, Gilles (2000). *Nietzsche y la filosofía*. Barcelona: Anagrama.
- _____ (2005). *Lógica de la sensación*. Madrid: Arena Libros.
- Deleuze, Gilles y Guattari, Félix (1998). *El Antiedipo*. Barcelona: Paidós.
- Derrida, Jacques (2001). *La tarjeta postal*. México: Siglo XXI.
- Duchamp, Marcel (1978). *Escritos. Duchamp du signe*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Freud, Sigmund (1971). *Psicoanálisis del arte*. Madrid: Alianza.
- _____ (1975). *Más allá del principio del placer. Vol. XVIII*. Buenos Aires: Amorrortu.
- _____ (1991). *La interpretación de los sueños. Vol. V*. Buenos Aires: Amorrortu.
- _____ (1992). *Tres ensayos sobre teoría sexual. Vol. VII*. Buenos Aires: Amorrortu.
- _____ (1998). *Trabajos sobre metapsicología y otras obras. Vol. XIV*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Foucault, Michel (2004). *Esto no es una pipa. Ensayo sobre Magritte*. Barcelona: Anagrama.
- _____ (2007). *Sobre la ilustración*. Madrid: Tecnos.
- Green, André (1980). Le mythe: un objet transitionnel collectif. *Le temps de la réflexion, n. 1*. París: Gallimard. 100-101.
- Kant, Emmanuel (1993). *Crítica del juicio*. Buenos Aires: Losada.
- Lacan, Jacques (1995). *Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis. Seminario XI*. Barcelona: Paidós.
- Lautréamont (1988). *Obras completas*. Madrid: Akal.

- Lyotard, Jean-François (1969). *La phénoménologie*. París: Presses Universitaire de France.
- _____ (1973). *Des dispositifs pulsionnels*. París: UGE.
- _____ (1975). *A partir de Marx y Freud*. Madrid: Fundamentos.
- _____ (1977). *Les Transformateurs Duchamp*. París: Galilée.
- _____ (1984). *L'assassinat de l'expérience par la peinture, Monory*. París: Le Castor Astral.
- _____ (1987). *La condición posmoderna*. Madrid: Cátedra.
- _____ (1990a). *Duchamp's TRANS / formers*. Culver City: The Lapis Press.
- _____ (1990b). *Economía libidinal*. Buenos Aires: FCE.
- _____ (1991). *Leçons sur l'analytique du sublime*. París: Galilée.
- _____ (1996). *¿Por qué filosofar?* Barcelona: Paidós / ICE-UAB.
- _____ (1998). *Lo inhumano. Charlas sobre el tiempo*. Buenos Aires: Manantial.
- _____ (2011). *Discourse, figure*. London. University of Minnesota Press.
- Merleau-Ponty, Maurice (1977). *Sentido y sin sentido*. Barcelona: Península.
- Muñoz, Jacobo (1996). *La alternativa del disenso*. En: Lyotard, Jean-François. *¿Por qué filosofar?* Barcelona: Paidós. 9-78.
- Ricoeur, Paul (2003). *El conflicto de las interpretaciones*. México: FCE.