

## *Qué desear*

«Solo la imagen representada mantiene vivo el deseo. [...] No hay deseo íntegro sin representación figurativa exacta.»<sup>1</sup>

Walter Benjamin

«El deseo o “sed de vivir”, acompañado de todas sus pasiones y apegos, es el origen del sufrimiento.»

Segunda de las cuatro Nobles Verdades del budismo

En su película *The Pervert's Guide to Cinema* (*La guía cinematográfica del perverso*, 2006), el filósofo esloveno Slavoj Žižek dice que, al enfrentarnos al deseo, el problema no es determinar si el nuestro es satisfecho o no; el problema es saber qué deseamos. Según Žižek no hay nada espontáneo, nada natural en los deseos humanos; nuestros deseos son artificiales, nos han enseñado a desear. En contra de lo que habitualmente creemos, el deseo no es un instinto ni una pulsión subjetiva, sino un aprendizaje cultural, una construcción social que se regula a través de instituciones como la familia, la escuela, el Estado y los medios de comunicación.

Las estructuras básicas de la subjetividad dependen en gran medida del medio social en el que el individuo nace y se educa, de los códigos que hereda y que ha de desbrozar para dar forma a los afectos que le pueden hacer feliz. Y si bien, como decía Spinoza, el natural deseo de cada ser es ser, existir y perseverar en su ser, las estructuras de la división sexual en las sociedades androcéntricas, que delimitan la distribución del poder y del saber, canalizan la organización del deseo y marcan

---

<sup>1</sup> Walter Benjamin, *Dirección única*, Alfaguara, Madrid, 1987.

las pautas sobre cómo ser —cómo ser hombre, cómo ser mujer— y sobre qué desear.

Al pensar que la división entre los sexos es algo natural, que está tanto en el principio de realidad como en el de representación, quedamos subyugados por lo que Virginia Woolf denominaba «el poder hipnótico de la dominación».<sup>2</sup> Tener una habitación propia, tener derecho al voto, construir discursos propios y vivir como sujetos deseantes, y no como objetos del deseo de otro, suponía un reto necesario para desterritorializar la distribución histórica del poder y equilibrarla cuantitativa y cualitativamente. En los años 1960 y 1970, el feminismo, como filosofía política que persigue la igualdad entre mujeres y hombres, contribuyó a que las mujeres pudieran pensar su deseo, articularlo verbal, artística y políticamente. A pesar de sus conquistas, y de los intentos utópicos de la contracultura o de mayo del 68 por abrir nuevas vías en el orden existente, los paradigmas cognitivos a través de los cuales pensamos, hablamos y actuamos siguen marcados por la sexualidad masculina y por el legado patriarcal, que conciben el deseo como una carencia y como una fuerza que ha de ser reprimida. En 1972 Gilles Deleuze y Félix Guattari cuestionaron esa concepción tradicional en su obra *El anti-Edipo. Capitalismo y esquizofrenia*, en la que hablaban del inconsciente como una máquina deseante, como una fábrica, y del deseo como una producción cuyas imágenes son el resultado de la negociación entre la acción individual y la influencia de lo colectivo.

En nuestra época, quien realmente regula la economía del goce es el capitalismo global. El mercado genera y vende deseo, induce la sed de cosas nuevas, promete goces ignorados y supuestamente infinitos. La manipulación comercial de lo instintivo, además de crear necesidades y deseos falsos, no conduce a la liberación sino que incrementa la represión y la sujeción al orden existente,

---

<sup>2</sup> Citado en Pierre Bourdieu, *La dominación masculina*, Anagrama, Barcelona, 2000.

porque sitúa al individuo en una línea de dependencia y de insatisfacción permanente.

¿Y cuál es el poder del individuo para enfrentarse a esa maquinaria? ¿Existe alguna posibilidad de soberanía individual? ¿Hay alguna verdad en el deseo personal? Cada sujeto es un cruce en el que conviven órganos, conciencia e ideología. En ese campo de batalla late el motor del deseo, y la causa que lo despierta puede ser burda o sutil, pero es siempre física y genera una corriente energética que hace vibrar la materia que nos compone. Así, la intensidad de una mirada puede activar un juego de interacciones, y la pertinencia de una palabra es capaz de vehicular el deseo inconsciente y dar forma al deseo consciente. Las imágenes relevantes condensan el deseo en iconos y representaciones a las que recurrimos para ver reflejada, excitada o calmada nuestra ansiedad. Para que el deseo nazca, hace falta un acontecimiento, un desnivel, una diferencia de potencial que ponga las energías en movimiento y se cree entonces una nueva realidad, ya sea «un relámpago o un riachuelo», como dice Deleuze en su *Abecedario* póstumo cuando habla de la D de Deseo.

El deseo es siempre contextual y relacional, no autónomo. Marcel Proust decía que cuando se desea a una mujer, se desea también el paisaje que la envuelve, la atmósfera que respira, las situaciones que la rodean. Se moviliza entonces el cuerpo hacia el placer, no solo sexual, sino el provocado por percibir, por existir. El deseo, como el pensamiento, tiene poder para generar su objeto, es una fuerza productora de realidad. «Lo que pienso se convierte en real porque está ocupando mi mente, como si fuera real», dice el budismo. Y la fuerza del deseo inconsciente es tal que incluso Oscar Wilde recomendaba prudencia cuando escribía «Ten cuidado con lo que deseas porque puedes conseguirlo».

Lo relevante es analizar las relaciones del deseo con la realidad y con la «máquina capitalista», evaluar el potencial desestabilizador del deseo para construir nuevas maneras de pensar, nuevas maneras de sentir.

Michel Foucault afirmaba que «el vínculo del deseo con la realidad –y no su retirada en las formas de representación– posee una fuerza revolucionaria». <sup>3</sup> Y, aunque ese desplazamiento del deseo hacia su conversión en obra de arte disminuya su potencial revolucionario, la representación sigue siendo útil para satisfacer una serie de necesidades psicológicas que alivian, en parte, el malestar del proceso civilizatorio.

En los apuntes previos a la realización de su película *El cielo sobre Berlín* (1987) y bajo el epígrafe *Primera descripción de un film perfectamente indescriptible*, Wim Wenders explicita cómo el arte nace del deseo cuando dice que, al comienzo de la creación de una película, «no se puede describir casi nada, sino: un deseo, o deseos. Desde aquí se comienza cuando se quiere hacer un film, escribir un libro, pintar un cuadro. Se tiene un deseo, se desea que algo exista y se trabaja hasta que ese algo exista. Se desea añadir algo al mundo, algo más bello, más verdadero, más exacto, más útil, o simplemente algo diferente de lo que ya existe».

La conexión entre el arte que nace del deseo y la mirada masculina es analizada por Laura Mulvey en su ensayo *Placer visual y cine narrativo* (1975, traducido al castellano en 1994), para constatar cómo el privilegio de esa mirada activa ha sido prerrogativa del hombre tanto en la producción como en el disfrute, y no solo en el campo del cine sino en el de la producción artística en general. La construcción histórica e ideológica de la mirada tiene un tremendo referente en la frase de Lacan «la mirada es la erección del ojo». La creación de «espacios» como el Gabinete Secreto del Museo Arqueológico de Nápoles ejemplifica también claramente cómo el poder concibe y regula el acceso a las representaciones. Cuando, entre 1755 y 1857, se excavaron las ruinas de Pompeya, la aparición

---

<sup>3</sup> Michel Foucault, «El Antiedipo: una introducción a la vida no fascista», *Archipiélago. Cuadernos críticos de la cultura*, 17, Editorial Archipiélago, Barcelona, 1994.

de un conjunto de frescos, mosaicos y esculturas que representan desnudos y prácticas sexuales suscitó el debate sobre qué podía ser mostrado al público y qué debía permanecer oculto, bajo la custodia del Gobierno. Según el decreto real de Carlos III de Borbón, de quien dependían en ese momento los territorios de Pompeya y Herculano, las mujeres, los niños y las clases populares tenían prohibido el acceso a esas piezas, que acabarían reunidas en el Gabinete Secreto, que quedaba reservado en exclusiva a los miembros masculinos de la aristocracia. Como constata Beatriz Preciado,<sup>4</sup> ese museo secreto establecía una jerarquía y una segregación política de la mirada en términos de género, de clase y de edad, y definía así una estrategia de vigilancia del cuerpo excitado o excitable.

Las formas de regular lo visible o lo invisible, de reservarse el placer de la mirada, tuvieron otro ejemplo flagrante en el propio Lacan, que compró en 1955 *El origen del mundo*, pintado en 1866 por Gustave Courbet, considerada como una de las obras más obscenas de la historia del arte. Lacan mantuvo el cuadro en su casa de campo, oculto tras otro realizado por André Masson, a instancias de su propia mujer, Sylvia Bataille, quien le dijo que «los vecinos y la mujer de la limpieza no comprenderían», es decir, que el orden de la obscenidad, de lo que debe quedar fuera de escena, debía ser preservado. Cuando Lacan murió en 1991, el cuadro pasó a manos del Estado francés en concepto de derechos sucesorios, y desde 1995 se exhibe en el Museo de Orsay, junto a otras obras de Courbet. Al ser legitimado por el Estado, el cuadro perdió el aura de obscenidad que lo rodeaba y hoy se contempla como un ejercicio más del realismo de su autor.

Las obras presentadas en la exposición *Qué desear* son condensadoras de sentido y referentes iconológicos de un momento histórico en el que el cuestionamiento del

---

<sup>4</sup> Beatriz Preciado, «Museo, basura urbana y pornografía», *Zehar*, 64, Arteleku-Diputación Foral de Guipuzcoa, San Sebastián, 2009.

poder fálico, las reflexiones sobre las identidades y el género, la fenomenología y la lógica de la sensación o las poéticas surgidas de una escritura compartida proponen nuevas formas de acceder al deseo. Estas obras, creadas en los últimos treinta años, tienen un referente histórico de primera magnitud en *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même* (*La novia desnudada por sus solteros, incluso*), de Duchamp, reproducida a escala real en la antesala del espacio expositivo. En *La novia...* se estructuró una de las más complejas cartografías ideográficas sobre el funcionamiento del deseo.

El establecimiento de puentes entre pasado y presente, y entre experiencia física de las obras e interpretación muestra cómo se construye la conciencia contemporánea del deseo como «afecto activo», pues las obras actúan como objetos deseantes e interpelan al espectador, lo convierten en agente no solo de su sentido, sino de su configuración. Se convierten así en motores de transferencia que salvan los espacios que nos separan y permiten crear nuevos territorios de juego en los que dar forma a las fantasías y elaborar las retóricas del éxtasis. A través de la escritura relacional y de la mirada compartida, se conforman percepciones, conceptos y afectos que abren nuevas puertas al deseo.