

Sección central



# El *Discurso Celebratorio* de Maladrés: la jugada doble que no lleva a ningún fin

Artículo de reflexión

Recibido: julio 13 de 2022

Aprobado: Noviembre 15 de 2022

**Juan Fernando Cáceres Jaramillo**

Universidad Distrital Francisco José de Caldas

cijuanf@correo.udistrital.edu.co

—

Cómo citar este artículo: Cáceres Jaramillo, Juan Fernando (2023). El Discurso Celebratorio de Maladrés: la jugada doble que no lleva a ningún fin.

*Estudios Artísticos: revista de investigación creadora*, 10(14) pp. 106-117.

DOI: <https://doi.org/10.14483/25009311.20669>

## Resumen

Entre los discursos y conferencias que conforman la cátedra Prácticas del Fracaso, impartida por el Afamado Clown Maladrés en la Maestría de Estudios Artísticos de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas, se encuentra el *Discurso Celebratorio*, texto que sirve de abre bocas para la avalancha de los aspectos tanto teóricos como performáticos que configuran dicho laboratorio. El juego que, en este caso, propone este célebre orador pareciera, en un principio, apuntar hacia un terreno infértil pero que, si se mira minuciosamente, contiene elementos que anuncian aspectos tanto epistemológicos como metodológicos de aquello que el payaso denomina *malpensamiento*. Se hace, entonces, una aproximación a dicho discurso a la luz de la intervención de otro discurso, esta vez derridiano, con el fin de desentramar la intención que, desde lo irónico, plantea este payaso/docente.

## Palabras clave

Discurso, invención, ironía, malpensamiento, prácticas del fracaso

## The Maladrés Celebratory Speech: the double play that leads to no end

## Abstract

Among the speeches and lectures that comprise the seminar "Practices of Failure" given by the renowned clown Maladrés in the Master in Artistic

<

Derrida Maladrés



<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/deed.es>

Studies at the Universidad Distrital Francisco José de Caldas, the Celebratory Speech stands out. This text serves as a prelude to the theoretical and performative aspects that set up the seminar. While the game proposed by the speaker may appear to serve no immediate purpose, on closer examination it contains elements that announce both epistemological and methodological aspects of what the clown calls 'thoughtcrime'. This article proposes an approximation to the speech through the lens of Derrida's discourse in order to unravel the intention that this clown/teacher poses from an ironic point of view.

### **Keywords**

Invention, irony, Practices of Failure, thoughtcrime, speech

### **Discours de célébration des Maladrés : le double jeu qui n'en finit pas**

#### **Résumé**

Parmi les discours et conférences qui composent le cours sur les pratiques d'échec, donné par le célèbre clown Maladrés dans le Master d'études artistiques de l'Université du district Francisco José de Caldas, se trouve le discours de célébration, un texte qui sert d'apéritif à l'avalanche des aspects à la fois théoriques et performatifs qui composent ledit laboratoire. Le jeu que, dans ce cas, propose ce célèbre orateur semble, à première vue, pointer vers un terrain infertile mais, si on y regarde bien, il contient des éléments qui annoncent des aspects à la fois épistémologiques et méthodologiques de ce que le clown appelle la mauvaise pensée. Une approximation dudit discours est alors faite à la lumière de l'intervention d'un autre discours, cette fois de Derrida, afin de démêler l'intention que, du point de vue ironique, ce clown/professeur soulève.

#### **Mots clés**

Discours ; invention ; ironie ; mauvaises pensées ; pratiques d'échec

### **O Discurso Comemorativo de Maladrés: o jogo duplo que leva ao fim**

#### **Resumo**

Entre as palestras e conferências que compõem o curso Práticas do Fracasso, proferido pelo famoso Palhaço Maladrés no Mestrado em Estudos Artísticos da Universidade Distrital Francisco José de Caldas, está o Discurso Comemorativo, texto que serve de aperitivo para a avalanche dos aspectos teóricos e performativos que compõem o referido laboratório. O jogo que, neste caso, este famoso orador propõe parece, à primeira vista, apontar para um terreno infértil mas, se o olharmos com atenção, contém elementos que anunciam aspectos epistemológicos e metodológicos daquilo que o palhaço chama de mau pensamento. Faz-se então uma aproximação ao referido discurso à luz da intervenção de outro discurso, desta vez de Derrida, de forma a desvendar a intenção que, do ponto de vista irónico, este palhaço/professor suscita.

#### **Palavras-chave**

discurso, invenção, ironia, pensamentos ruins, práticas de falha

### **Rimakumi kawachispa suti Maladrés: pugllaspa iskakunawa ñimaima manchallangapa**

#### **Maillallachiska**

Kai ruraikunapi apamuku pai ruraskata mana allilla kaska, kawachiku kai runa Tukui rigsinkuna Maladrés suti kami iachachidur ruraikuna universidad Distrital José de Caldas sutipi tariska Rimangapa pai munaskata, kilkaska ministi simi pas-kachingapa allilla iachaikungapa. Kai pugallai rura-dur kawariku manima allilla alpapi churagsina. Nispa allimanda kawaura aparriku kawaskata tiaskata kai runa asichidur sutichiku mana allilla iuiagkuna, chi uramanda tapuchiriinaku maimatak punchallachiku, kasama u chasama kikin niskata ikuti sugsinama rimaku kai runa asichidur, iachachidur.

#### **Rimangapa Ministidukuna**

Parlukuna musuglla ruraska, man kaskasina rimai chillatata, mana allilla iuiadur, mana allilla katichidur

El 8 de abril de 2016, la Facultad de Artes ASAB celebró los diez años de incorporación de la Academia Superior de Artes de Bogotá a la Universidad Distrital Francisco José de Caldas. El festejo, que incluyó muestras de los diferentes proyectos curriculares que componen la facultad, estuvo también respaldada por los protocolarios discursos de personalidades que representaban tanto a la Alcaldía Mayor de Bogotá y a la rectoría de la universidad, así como por las intervenciones de algunos docentes que fungieron como decanos en momentos claves para la consolidación del legado artístico y cultural de la institución. La página virtual de la Facultad reseñó en su momento el evento como “la oportunidad para encontrarnos y recordar lo que ha sido este proceso académico, investigativo, de creación en el campo del arte y que da cuenta de la tradición como formadores de artistas críticos y capaces de interpretar su momento histórico e intervenir su contexto social y cultural” (Facultad de Artes ASAB, 2016), aspectos que una y otra vez se vieron reflejados en las actividades de esa noche.

Sin embargo, las palabras que indudablemente más llamaron la atención, a pesar de la fatiga del público una vez ya bien entrada la noche, fueron las del Afamado Clown Maladrés, docente de cátedra en la Maestría en Estudios Artísticos, no sólo por la extravagancia del orador sino también porque en lo dicho, él supo recoger el espíritu asabita del momento. Algunos maladresólogos consideran este momento como un punto de inflexión significativo en la difusión de las ideas de este importante payaso blanco, ya que es la primera vez que, después de haber retornado a la escena pública y haber ingresado como profesor en la universidad en 2014, salió del aula donde imparte sus *Prácticas del Fracaso*<sup>1</sup> a compartir sus

1 El *syllabus* de *Prácticas del Fracaso*, construido por Maladrés, plantea un seminario-taller sustentado en “la articulación indisciplinar de elementos básicos para el desarrollo de la creación, a partir del fracaso como pretexto y detonante. Este aspecto de lo indisciplinar es de subrayar, pues es una apuesta por poner en discusión desde adentro lo que le es propio a las disciplinas, que va más allá de las propuestas de carácter interdisciplinar, transdisciplinar y multidisciplinar que se traen a colación cada vez que se habla de calidad académica. El arte se para sobre el indisciplinamiento mismo y esta estrategia nos permite no tragar entero. Por otro lado, Maladrés continúa en el planteamiento de su clase con que dicha articulación dada



Imagen 1. Código QR- Enlace Discurso Celebratorio 10 Años FA-ASAB. Por Maladrés.

conocimientos o, al menos, su manera de ver y concebir el mundo, con personas que no fueran necesariamente sus estudiantes fracasantes. La elocuencia del docente-payaso quedó consignada en formato audiovisual y su discurso puede ser visto en el enlace asociado al código QR que acompaña este artículo (Imagen 1).

Ahora bien, Maladrés, a quien se le puede considerar un gurú del fracaso, incorporó dicho discurso en su repertorio, utilizándolo con algunas variaciones en otros eventos, tales como la apertura de su cátedra anual en la Maestría de Estudios Artísticos y la inauguración de congresos y seminarios en diferentes partes del mundo. Se tiene constancia, entonces, de la utilización de una estructura constante que varía de manera anecdótica según el público al que se esté dirigiendo. El frecuente reciclaje de dicho texto no responde a una ausencia de creatividad por parte de su autor, sino más bien a la insistencia de una serie de aspectos que responden al pensamiento maladresiano y a la *epistemología del malpensamiento*<sup>2</sup> madurada durante el transcurso

entre los campos del conocimiento y mediante el reconocimiento del acto creativo conllevan la corroboración de que ya es imposible cambiar el mundo. Ese pesimismo latente en sus ideas contrasta con la idea de la incertidumbre en el resultado de las exploraciones que se hagan a través del fracaso como pretexto y que implican lo que el estudiante se ha apropiado a través de su vida. La incertidumbre guarda muy en el fondo una semilla de esperanza” (Cáceres, 2017, p. 342).

2 Explica Maladrés (2020) que “el malpensar conlleva VERDADERO CONOCIMIENTO. El malpensamiento es puro pensamiento. (...) El malpensamiento existe ya antes de su

de sus procesos investigativos. Un poco en clave irónica, Maladrés nos habla de la paradoja tautológica del conocimiento académico que, bajo ese mecanismo ilusorio de creer reflejar plenamente los objetos de estudio y tratar de erigirse como fin último y límite del conocimiento del mundo, se enrolla en sí mismo, volviéndose hermético e inaccesible, una especie de uróboros que se muerde su propia cola y termina autodevorándose.

Para profundizar en el análisis de este importante discurso, me permito entonces recurrir a un ejercicio de develamiento a través de la libre utilización de un fragmento de otro texto muy anterior al que acá nos ocupa. En un procedimiento paródico, entiendo la parodia como eso que “expresa la imposibilidad de la lengua para alcanzar la cosa y la de la cosa para encontrar su nombre” (Agamben, 2005, p. 62), las claves interpretativas del discurso en cuestión afloran en medio de las palabras que componen la conferencia *Psyqué. Invenciones del otro* de Jacques Derrida (2017), la cual, aunque ya cumple varias décadas, esconde dentro de sí un vaticinio de la propuesta del Afamado Clown. El fragmento corresponde al subcapítulo titulado “Fábulas: más allá del *Speech Act*”, específicamente a las páginas que van del número 28 al número 39, de la edición citada en las referencias de este artículo. En mi opinión, dicho fragmento, al momento de intervenirlo, deja de referirse al poema de Francis Ponge titulado *Fábula*, el cual usa Derrida para abordar la *deconstrucción* e introducir, o mejor reintroducir, la idea de *invención*, permitiendo

realización, en la cabeza del malpensador. Sin embargo, ningún pensamiento logra hacer eso que el malpensamiento llega a hacer. Y el pensamiento nunca concede la posibilidad de determinar cuál es el malpensamiento, cuándo está finiquitado, qué razón se tiene para conservarlo, cómo se debe hacerle frente, ni qué cosa merece ser malpensada. Por eso es que es difícil precisar lo que el malpensamiento significa, porque finalmente no se encuentra en ningún lugar, lo que permite continuar en la búsqueda de su definición. (...) Malpensar permite perderse a consciencia, ya que es finalmente ese desvío el que cuenta, es solamente ese desvío el que nos mantiene vivos. Entonces, no es importante lo que yo haya malpensado ni tampoco lo que haya dicho acerca del malpensamiento. Lo que es importante es que esta nueva perversión del conocimiento borrará todos los anteriores, pues cada nueva sospecha será un nuevo abismo de sabiduría a través del cual podremos abandonarnos.” (p. 50).

también la posibilidad de un sinnúmero de textos si se escarba debidamente. He aquí, pues, una de esas tantas posibilidades, la que atañe al *Discurso Celebratorio del Afamado Clown Maladrés*:<sup>3</sup>

muy simple (perfectamente inteligible y normal en su gramática) *deconstruye* espontáneamente la lógica oposicional que sostiene la distinción intocable de performativo y de constativo tanto como otras distinciones conexas.<sup>4</sup>

¿Es que en este caso el efecto de la deconstrucción se debe a la fuerza de un acontecimiento literario? ¿Qué hay de la literatura y de la filosofía en esta escena fabulosa de la deconstrucción? Sin poder abordar aquí de frente este problema, me contentaría con algunas observaciones.

1. Suponiendo que se sepa lo que es la literatura, y aun si por la convención en uso se clasifica a *Fábula* dentro de la literatura, no es seguro que sea totalmente literaria (y por ejemplo no filosófica, desde el hecho de que ella habla de la verdad y pretende decirlo expresamente), ni que su estructura deconstructiva no pueda reencontrarse en otros textos que ni siquiera se soñaría con considerar literarios. Estoy persuadido de que la misma estructura, por más paradójica que parezca, se reencuentra en enunciados científicos y sobre todo jurídicos, y entre los más instituyentes de ellos, por tanto entre los más inventivos.

2. Con respecto a este tema, citaré y comentaré brevemente otro texto de Paul de Man que atraviesa de manera muy densa todos los motivos que nos ocupan en este momento: performativo y constativo, literatura y filosofía, posibilidad o no de la deconstrucción. Es la conclusión<sup>5</sup>[.] de “Rhetoric of Persuasion (Nietzsche)”, en *Allegories of Readings*, p. 131:

3 Para facilitar la lectura del texto sólo se harán comentarios a pie de página del mismo. No sobra aclarar que las tachaduras y los agregados en negrilla son míos y que los comentarios a pie de página cuyo índice se encuentra en tono más claro son propios del texto original.

4 “El primer pasaje (sección 516 de *La voluntad de poder*) sobre la identidad ha mostrado que el lenguaje constativo es de hecho performativo, pero el segundo pasaje (sección 477) afirma (*asserts*) que la posibilidad de performativizar es, para el lenguaje, tan ficcional como la posibilidad de afirmar (*to assert*): [...] La diferencia entre lenguaje performativo y lenguaje constativo (que Nietzsche anticipa) es indecible, la deconstrucción que conduce de un modelo al otro es irreversible, pero ella permanece siempre suspendida, por más a menudo que se la repita.” “Rhetoric of Persuasion (Nietzsche)”, en *Allegories of Reading*, pp. 129-130.

5 La práctica performática se entiende no sólo como el uso del cuerpo para la consecución de una obra, sino como un mecanismo generador de pensamiento crítico (práctica

Si la crítica de la metafísica está estructurada como una aporía entre lenguaje performativo[-]y lenguaje constataivo, esto quiere decir que está estructurada como la retórica. Y por tanto, si se quiere conservar el término "literatura" no se debe dudar en asimilarlo a la retórica, entonces se seguiría que la deconstrucción de la metafísica, o de la "filosofía" es imposible en la medida precisa en que es "literaria". E[esto no resuelve en nada el problema de la relación entre literatura y filosofía en Nietzsche, pero establece al menos un punto de "referencia" más seguro desde el cual establecer la cuestión.

Este párrafo alberga demasiados matices, pliegues o reservas para que nosotros podamos aquí, en tan poco tiempo, desplegar todo lo que está en juego. Y[yo arriesgaría solamente esta glosa un poco elíptica, esperando volver sobre el tema más pacientemente otra vez: existe sin dudas más ironía de lo que parece; al hablar de la imposibilidad de una deconstrucción de la metafísica, en la medida precisa en que ésta es "literaria". Al menos por esta razón, pero habría otras, es que la deconstrucción más rigurosa nunca es presentada como extraña a la literatura, ni, sobre todo, como algo *posible*. Yo diría que no pierde nada[.] en reconocerse i[m]posible, y aquellos que se contentan demasiado rápido con esto, no perderían nada por esperar. E[el] peligro para una tarea de deconstrucción sería sobre todo la posibilidad, y el devenir un conjunto disponible de procedimientos regulados, de prácticas metódicas, de caminos accesibles. El interés de la deconstrucción, de su fuerza y de su deseo[.], si los tiene, es una cierta experiencia de lo i[m]posible[.]: e[Es] decir -volveré sobre esto al fin de esta conferencia-, *del otro*, de la experiencia del otro como invención de lo imposible, en otros términos, como la única invención posible. En cuanto a saber dónde situar l[o]a insituable "literatura" a este respecto, es una cuestión que abandonaría por el momento:

*Fábula*s[S]e da pues, por sí mismo, por sí misma, una patente de invención. Y es la invención su

crítica) que aporta a su vez a una práctica filosofante (Salcido, 2018), cuyos vasos comunicantes contemplan una constante retroalimentación de los aspectos teóricos con aquellos que han sido instalados por la praxis. La escritura de los discursos (desde la palabra, pero también desde los cuerpos) resulta, entonces, también performativa. Atendiendo a Derrida, además de una escritura que descubre, devela, manifiesta y dice lo que es, más allá de una escritura constativa, existe otra que produce, instituye y transforma, es decir, una escritura performativa. A partir de esto se refuerza la idea de que lo imprevisible se convierte en *acontecimiento* y reitera que el acto de la palabra es también un gesto performático.

doble jugada. Esta singular duplicación, de "por" en "por", está destinada aquí a una especulación infinita, y la especularización parece en primer lugar atrapar o congelar el texto. Lo paraliza o lo hace girar sobre su eje a una velocidad nula o infinita. Lo fascina e[En] un espejo de desgracia. La ruptura de un espejo, dice la palabra de la superstición, anuncia la desgracia por siete años. Aquí, en otro carácter tipográfico y entre paréntesis<sup>6</sup>, es *después de siete años de desgracias* que ella rompe el espejo. DESPUES está en capitales en el texto. Extraña inversión. ¿Es esto también un efecto de espejo? ¿Una especie de reflexión sobre el tiempo? Pero si esta caída de *fábula*, que asegura entre paréntesis el rol clásico de una suerte de "moraleja", conserva algo de asombroso en la primera lectura, no es solamente a causa de esa paradoja. No es sólo porque invierte el sentido o la dirección del proverbio supersticioso. A [a] la inversa[.] de las fábulas clásicas, esta "moraleja" es el único elemento de forma explícitamente narrativa (digamos entonces alegórica). Una fábula de La Fontaine hace en general lo contrario: un relato, luego una moraleja

6 La idea de paréntesis es fundamental en toda la obra maladresiana. El propio Maladrés concibe su práctica artística y pedagógica como un paréntesis que inserta un espacio ficcional (espacio *orto*) en la realidad misma. Por eso es reiterativo, en el caso del *Discurso Celebratorio*, el uso de la idea de *pausa*: "Les recomiendo poner atención a las pausas. Debo dejar una pausa cuando quiera que algo de lo que vaya a decir se profundice. Se supone que ustedes deben notarlo inmediatamente mirando, enderezándose, inclinando su cabeza hacia un lado y realmente escuchando el silencio. (...) Pausas con naturalidad, no para ponerme lento o mostrar debilidad, sino pausas para demostrar que domino esto tan bien, que estoy hablando como un experto" (Facultad de Artes ASAB, 2021). El paréntesis aparecerá como *leitmotiv* en otras conferencias, también, bajo las figuras del silencio, el vacío, la suspensión, la muerte y el extravío. Al respecto, Le Breton nos sugiere que "en los vaivenes incesantes de la conversación, *silere* y *tacere* se alternan, participan en los juegos de los significados y se conjugan con un tercer aspecto, más técnico: la necesidad de las pausas para que el habla no se asfixie en un tropel de palabras. La conversación se nutre de palabras y silencios. Cuando una persona se calla, no por ello deja de comunicar. El silencio no es nunca el vacío, sino la respiración entre las palabras, el repliegue momentáneo que permite el fluir de los significados, el intercambio de miradas y emociones, el sopesar ya sea las frases que se amontonan en los labios o el eco de su recepción, es el tacto que cede el uso de la palabra mediante una ligera inflexión de voz, aprovechada de inmediato por el que espera el momento favorable (Le Breton, 2006, p. 14).



En todo caso, por todas esas inversiones y perversiones, por esta revolución fabulosa, estamos en el entrecruzamiento de lo que Paul de Man denomina alegoría e ironía<sup>8</sup>. Podemos, a este respecto, relevar tres momentos o tres motivos en "The Rhetoric of Temporality".

1. El de una "conclusión provisoria" (p. 222). Ésta liga la alegoría y la ironía en el descubrimiento, se puede decir la invención, "*of a truly temporal predicament*". La palabra "*predicament*" es difícil de traducir: situación embarazosa, dilema, aporía, callejón sin salida, esos son los sentidos corrientes que son colocados, sin hacerlo desaparecer, sobre el sentido filosófico de *predicamentum*. Lo dejaré sin traducir en estas líneas que parecen escritas para *Fábula*:

El acto de ironía[.], tal como ni[N]osotros lo entendemos hasta ahora, revela la existencia de una temporalidad que es en verdad *no orgánica*, en que ella se relaciona a su fuente solamente en términos de distancia y de diferencia, y *no deja lugar a ningún fin*, a ninguna totalidad [ésta es la estructura técnica y no orgánica del espejo]. La ironía divide el flujo de la experiencia temporal en un pasado que es pura mistificación y un advenir que resta para siempre asediado por una recaída en lo inauténtico. No puede más que reafirmarla y repetirla en un nivel cada vez más consciente, pero permanece indefinidamente encerrada en la imposibilidad de tornar este conocimiento aplicable al mundo empírico. Se disuelve en la *espiral* cada vez más estrecha de un signo lingüístico que se aleja de más en más de su sentido, y no puede escapar a esta espiral. El vacío temporal que revela es el mismo vacío que hemos encontrado cuando descubrimos que la alegoría implica siempre una anterioridad inaccesible. *La alegoría y la ironía se asocian en su el[D]escubrimiento común de un predicament verdaderamente temporal* (subrayado mío).

8 "Si Schlegel dijo que la ironía es una permanente parábasis, nosotros diríamos que la ironía es la permanente parábasis de la alegoría de los tropos. Interrupción, pues, parálisis del desplazamiento topológico que, en definitiva, vendría a ser una discontinuidad, un poner en cuestión o un detener, el tránsito de significados de la comunicación. Si entendemos el lenguaje como sistema de signos que remiten a significados externos o internos, al mundo o a la intención, siempre cabría ver un desplazamiento topológico en la constitución del propio lenguaje, una figuración necesaria. Esto es lo que la ironía establecería, mediante su mostrar la distancia existente entre mundo, mente y lenguaje, mediante la inestabilidad en la remisión de los signos que instaura" (Raga, 2007, p.493). Maladrés se sumerge en este contrapunteo entre la ironía y la alegoría, con el fin de provocar una ruptura que supera incluso lo simbólico y nos devuelve a la realidad.

Dejemos a la palabra *predicament* (y la palabra es un *predicament*) todas sus connotaciones, y hasta las más adventicias. El espejo es aquí el *predicament*: una situación necesaria o fatal; una cuasi-naturaleza cuyo predicado o la categoría se puede definir con toda neutralidad, lo mismo que la maquinaria técnica, el artificio que la constituye. Se está como presa de la trampa fatal del espejo. Me gusta pronunciar aquí la palabra trampa: ella fue, hace algunos años, un tema favorito de discusiones elípticas, tan divertidas como desesperadas, entre Paul de Man y yo. 2. U[u]n poco más lejos, está la ironía como imagen especular invertida de la alegoría: "[L]a estructura fundamental de alegoría reaparece aquí (en uno de los *Lucy Gray Poems* de Wordsworth) en la tendencia que empuja al lenguaje hacia la narración; esta extensión de sí sobre el eje imaginario de un tiempo para conferir duración a lo que es, de hecho, simultáneo en el sujeto. La estructura de la ironía es sin embargo *la imagen en espejo invertido (the reversed mirror-image)* de esta forma" (p. 225, subrayado mío).

3. Esas dos imágenes invertidas en espejo se reúnen en lo mismo: la experiencia del tiempo. "La ironía es una estructura sincrónica, mientras que la alegoría aparece como un modo secuencial capaz de engendrar la duración en tanto que ilusión de una continuidad que sabe ilusoria[.]. Per tanto los dos modos, a pesar de lo que separa profundamente su afecto y su estructura, son las dos caras de la misma y fundamental experiencia del tiempo" (p. 226).

*Fábula*, pues: u[U]na alegoría que dice irónicamente la verdad de la alegoría que ella es al presente, y lo hace diciendo a través de un juego de personas y de máscaras. Las cuatro primeras líneas: en la tercera persona del presente del indicativo (modo aparente del constativo; aún cuando el "yo", del que Austin nos ha dicho que tiene, en el presente, el privilegio del performativo, pueda estar aquí implícito). De esas cuatro líneas, las dos primeras son afirmativas, las otras dos interrogativas. Las líneas 5 y 6 podrían e[re]xplicitar la intervención implícita de un "yo" en la medida en que ellas dramatizan la escena por un llamado al lector, por el rodeo de un apóstrofe o parábasis. Paul de Man presta mucha atención a la *parekbasis*, sobre todo tal como es evocada por Schlegel en relación con la ironía. Lo hace tanto en "The Rhetoric of Temporality" (p. 222) como en otras partes. El "tú juzgas" es a la vez performativo y constativo, también él, y "nuestras dificultades" también son estas: 1) las del autor, 2) las del "yo" implícito de un firmante, 3) las de la fábula que se presenta a sí misma; o bien 4) las de la comunidad fábula-autor-lectores. P[er]o todos se desconciertan con las mismas dificultades, todos las reflejan y las pueden juzgar.

Pero, ¿quién es *ella*? ¿Quién “rompe su espejo”? Quizás *Fábula*, la fábula misma, que es aquí, verdaderamente, el sujeto.[?] Quizás la alegoría de la verdad, aún la Verdad misma, y a menudo ella es, según la alegoría, una Mujer. Pero lo femenino puede también contrafirmar la ironía del autor. Hablaría del autor [Maladrés], lo diría o lo mostraría a él mismo en su espejo. Se diría entonces de Ponge lo que Paul de Man, interrogándose por el “she” en uno de los *Lucy Grey Poems* (*She seemed a thing that could not feel*), dice de Wordsworth: “Wordsworth e [E]s uno de los raros poetas que pueden escribir de manera proléptica a propósito de su propia muerte, y hablar, por así decir, desde el más allá de su propia tumba. E[É]l “she” es de hecho lo suficientemente vasto como para poder comprender también a Wordsworth” (p. 225).

A ella, en esta *Fábula*, la [Lo ] amaremos Psyché, la de las *Metamorfosis* de Apuleyo, la que pierde a Eros, el marido prometido, por haber querido contemplarlo a pesar de la prohibición. Pero una psyché homónima o no común, es también el gran y doble espejo instalado sobre un dispositivo pivotante. La mujer, Psyché, e [E]l alma, su belleza o su verdad, puede reflejarse, admirarse o adornarse allí de la cabeza a los pies. Psyché no aparece aquí, al menos con ese nombre, pero Ponge podría muy bien haber dedicado su *Fábula* a La Fontaine. Ponge señala a menudo su admiración hacia aquel que supo ilustrar, en la literatura francesa, tanto la fábula como a Psyché: “Si yo prefiero a La Fontaine —la fábula menor— antes que a Schopenhauer o Hegel, sé muy bien por qué<sup>9</sup>”. Esto justamente en *Proèmes, Pages bis*, V.

Paul de Man no llama Psyché al espejo, sino al personaje mítico. El pasaje nos interesa porque señala la distancia entre los dos “selves”, los dos sí mismo, la imposibilidad de verse y de tocarse al mismo tiempo, la “parábasis permanente” y la “alegoría de la ironía”:

9 “Para Schopenhauer la risa sería el resultado de percibir la incongruencia entre lo intuitivo y lo conceptualizado (...). Esto es, al captar que lo que parecía estar unido por el concepto resulta ser heterogéneo, que la multiplicidad de la realidad escapa a los intentos de la inteligencia de someterla a un orden. Lo que expresaría la ironía sería pues la victoria del conocimiento intuitivo sobre el abstracto, que no podría abarcar los infinitos matices de lo intuitivo, fallando en sus pretensiones” (Raga, 2007, p.494). Igualmente, para Maladrés existe en la risa la posibilidad de una disociación entre lo *emocional* y lo que podría considerarse como *intelectual*, sugiriendo que el primero debe anteponerse al segundo: “¿Qué conocimiento general necesitan ustedes, antes de pasar al maní de mi argumento? Es en este momento, entonces, cuando uso mi sonrisa sincera. Pueden notarlo.” (Facultad de Artes ASAB, 2021).

Esta combinación lograda de alegoría e ironía determina también la sustancia de la novela, en su conjunto (*La cartuja de Parma*), el *mythos* subyacente a la alegoría. La novela cuenta la historia de dos amantes a los que, como a Eros y Psyché, la plenitud del contacto nunca les es permitida. Cuando ellos pueden tocarse, es necesario que sea en una noche impuesta por una decisión totalmente arbitraria e irracional, un acto de los dioses. Es el mito de una distancia insuperable que se sostiene siempre entre los dos yo (moi), y tematiza la distancia irónica que [Maladrés] el escritor Stendhal creía que portaba siempre entre sus identidades pseudonómica y nominal. En tanto tal, reafirma la definición schlegeliana de la ironía como “parábasis permanente” y distingue a esa novela como una de las raras novelas de novela, como la alegoría de la ironía.

Estas son las últimas palabras de “The Rethoric of Temporality” (*Blindness and Insight*, p. 228):

Así, en la misma jugada, pero en una jugada doble, una fabulosa invención se hace invención de la verdad, de su verdad de *fábula*, de la fábula de la verdad, la verdad de la verdad como fábula. Y de aquello que en ella apunta al lenguaje (*fari*, fábula). Es el duelo imposible de la verdad: en y por la palabra. Porque lo hemos visto: si el duelo no es anunciado por la ruptura del espejo sino que sobreviene como el espejo mismo, si arriba con la especularización, el espejo no adviene<sup>10</sup> a sí mismo más que por la intercesión de la palabra. Es una invención y una invención de la palabra, e incluso aquí de la palabra “palabra”. La palabra misma se refleja en la palabra “palabra” y en el nombre de nombre. El azogue, que impide la transparencia y autoriza la invención del espejo, es una huella de la lengua: Por la palabra *por* comienza, pues, este texto Guya primera línea dice la verdad, Pero ese azogue debajo de una y de la otra ¿Puede ser tolerado?

Entre los dos “por” el azogue que s[Se deposita bajo las dos líneas, entre una y la otra, es el lenguaje mismo, éste tiende en primer lugar hacia las palabras, y hacia la palabra

10 En su discurso, el Afamado Clown, en ese continuo ejercicio que hace que confluya lo performativo y lo constativo, recurre a la enunciación de lo que se está haciendo, en una promesa que aplaza constantemente la acción misma referida. Un ejemplo claro de esto es el aparte: “Empezaré, entonces con una introducción fuerte que abra con una gran declaración para captar la atención de ustedes, diciéndoles de qué se trata lo que les voy a decir. Sería algo así como un gancho, para luego sumergirme en el tema, haciéndolo personal y mostrando mi lado humano. Utilizando observaciones o citas importantes para establecer credibilidad. Algo como (...)” (Facultad de Artes ASAB, 2021).



en ciertas condiciones y en ciertos límites, se debe poder re-producir, repetir, re-utilizar, transponer, comprometer en una tradición y en un patrimonio público. Tiene, pues, el valor de un procedimiento, de un modelo o de un método, proveería así las reglas de exportación, de manipulación, de variación. T[*t*]eniendo en cuenta otras variables lingüísticas, una invariante sintáctica puede, de manera recurrente, dar lugar a otros poemas del mismo tipo. Y esta factura *tipica*, que supone una primera instrumentalización de la lengua, es una suerte de *tekhné*. E[*e*]ntre el arte y las bellas artes. Este híbrido de performativo y constativo que desde la primera línea (primer verso o first-line) a la vez dice la verdad ("cuya primera línea dice la verdad", según la descripción y el recordatorio de la segunda línea), y una verdad que no es otra que la suya propia al producirse, he aquí un acontecimiento singular pero también una máquina y una verdad general. Haciendo referencia a un fondo lingüístico preexistente (reglas sintácticas y tesoro fabuloso de la lengua), provee un dispositivo regulado o regulador capaz de engendrar otros enunciados poéticos del mismo tipo, una suerte de matriz de imprenta. S[*s*]e puede[n] decir también: "Con la palabra con se inaugura, por tanto, esta fábula", u otras variantes reguladas más o menos alejadas del modelo, y que no tengo aquí el tiempo para multiplicar. Piensen también en los problemas de la citacionalidad a la vez inevitable e imposible de una invención auto-citacional, si por ejemplo digo, como ya lo he hecho: "Por la palabra *por* comienza, pues, ese texto de Ponge titulado *Fábula*, porque él comienza así: Por la palabra *por*, etc....". Proceso sin comienzo ni fin que no hace por tanto más que comenzar, pero sin poder hacerlo jamás ya que su frase o su frase inicial es ya segunda, desde ya la siguiente de una primera que describe antes mismo de que tenga lugar, en una suerte de *ex ergo* tan imposible como necesario. Siempre h[*H*]ay que recomenzar para arribar finalmente a comenzar, y reinventar la invención. Al borde del *ex ergo*, ¡[*I*]ntentemos comenzar.

Se había entendido que hablaríamos hoy del estatuto de la invención. Había un contrato, que ustedes sienten que ha sido alterado por algún desequilibrio. Por lo mismo, conserva algo de provocante. Es necesario hablar del estatuto de la invención, pero vale más inventar algo a propósito de ese tema. Sin embargo nosotros no estamos autorizados a inventar más que en los límites estatutarios asignados por el contrato y por el título (estatuto de la invención o invenciones del otro). Una invención que no se dejara dictar, gobernar, programar por esas convenciones, sería desplazada, fuera de formato, fuera de propósito, impertinente, transgresora. Y por tanto algunos estarían tentados, e[*C*]on alguna prisa solícita, a replicar que justamente no habrá hoy en día invención más

que en la condición de esa desviación, es decir, de esta inoportunidad: dicho de otro modo, a condición de que la invención transgreda, para poder ser inventiva, el estatuto y los programas que le habrían querido asignar.

Ustedes dudan: las cosas no son tan simples. Por más poco que retengamos de la carga semántica de la palabra "invención", por más indeterminación que le permitamos por el momento, tenemos al menos el sentimiento de que una invención no debería, en tanto tal y en su surgimiento inaugural, tener estatuto. En el momento en que hiciera irrupción, la invención instauradora debería desbordar, ignorar, transgredir, negar, (o, al menos, complicación suplementaria, evitar o denegar) el estatuto que se le habría querido asignar o reconocer de entrada, incluso en el espacio en el que ese estatuto mismo adquiere su sentido y su legitimidad, en resumen, todo el medio de *recepción* que por definición no debería estar listo nunca para acoger una auténtica innovación. En esta hipótesis (que por el momento no es la mía[.]) una teoría de la recepción debería aquí, o bien rencontrar su límite esencial, o bien complicarse en una teoría de extravíos transgresivos, sin saberse muy bien si ésta sería aún teoría y teoría de algo[.] como la recepción. Permanezcamos aún un poco más en esta hipótesis del buen sentido: una invención debería producir un dispositivo de desregulación, abrir un lugar de perturbación o de turbulencia para todo estatuto asignable a ella en el momento en que sobreviene. ¿No es entonces espontáneamente[.] desestabilizadora, es decir, deconstructiva? La cuestión sería entonces la siguiente: ¿cuáles pueden ser los efectos deconstructivos de una invención? O [o] inversamente: ¿en qué medida un movimiento de deconstrucción, lejos de limitarse a las formas negativas o desestructurantes que se le achacan a menudo con ingenuidad[.], puede ser inventivo en sí mismo, o al menos la señal de una inventividad a la obra en un campo socio-histórico? Y, finalmente, ¿cómo una deconstrucción del concepto mismo de invención, a través de toda la riqueza compleja y organizada de su red semántica, puede aún inventar, inventar más allá del concepto y del lenguaje mismo de la invención, de su retórica y de su axiomática?

No ¡[*I*]ntento replegar la problemática de la invención sobre la de la deconstrucción. Además, por razones esenciales, no podría haber *problemática* de la deconstrucción. M[*m*]i cuestión[.] es otra: ¿por qué [L]a palabra "invención", esta palabra clásica, usada, fatigada, conocería hoy una nueva vía, una nueva moda y un nuevo modo de vida?[.] Un análisis estadístico de la *doxa* occidental, estoy seguro, la haría aparecer: en el

vocabulario, en los títulos de libros<sup>11</sup>, en la retórica de la publicidad, de la crítica literaria, de la elocuencia política, y también en las consignas del arte, de la moral, y de la religión. Retorno extraño de un d[eseo] de invención: “Es necesario inventar”, hubo que hacerlo donde era necesario inventar: no tanto crear, imaginar, producir, instituir, sino sobre todo inventar. Es en el intervalo entre esas significaciones (inventar/descubrir, inventar/crear, inventar/imaginar, inventar/producir, inventar/instituir, etc.)[,], que habita precisamente la singularidad de ese deseo de inventar. Inventar no esto o aquello, tal *tekhnē* o tal fábula, sino inventar el mundo, un mundo, no América, el Nuevo-Mundo, sino un mundo nuevo, otro habitat, otro hombre, otro deseo también, etc[étera]. Un análisis debería m[ost]rar por qué es entonces la palabra invención la que se impone, de forma más viva y más frecuente que otras palabras cercanas (descubrir, crear, imaginar, producir, instituir, etc.). Y [y] por qué ese deseo de invención, que llega incluso hasta el sueño de inventar un nuevo deseo, sigue siendo contemporáneo, ciertamente, de una experiencia de fatiga, de agotamiento, de lo exhausto, pero acompaña también un deseo de deconstrucción, llegando hasta a superar la aparente contradicción que podría haber entre deconstrucción e invención. La deconstrucción o e[st]e inventiva o no es, no se contenta con procedimientos metódicos, abre un pasaje, marcha y marca, su escritura no es solamente performativa, produce reglas con otras convenciones para nuevas

11 ¿Por qué esos títulos se han multiplicado en los últimos años? *La invención de lo social*, de Doncelot, *La invención de la democracia*, de Lefort, *La invención de Atenas*, de Loraux, *La invención de la política*, de Finley, (título tanto más significativo, ya que ha sido inventado, para la traducción francesa, de otro título), *La invención de América*, de Petillon. Con pocas semanas de intervalo aparecen *La invención científica*, de Gerald Holton (*L'invention scientifique*, [i]PUF[!], Paris, 1982), *La invención intelectual*, de Judith Schlanger (*L'invention intellectuelle*, Fayard, Paris, 1983), y *La invención del racismo*, de Christian Delacampagne (*L'invention du racisme*, Fayard, Paris, 1983). Este último libro recuerda que la invención del *mal* sigue siendo, como toda invención, asunto de cultura, de lenguaje, de institución, de historia y de técnica. En el caso del racismo en el sentido estricto, es sin dudas una invención muy reciente[,] a pesar de sus raíces antiguas. Delacampagne vincula p[P]or lo menos su significado a la razón y a la raza. El racismo es también una invención del otro, pero para excluirllo y encerrarse mejor en lo mismo. Lógica de la psyché, esta tónica de identificaciones y proyecciones ameritaría un largo discurso. Yo creo que ese es el objeto de este libro, en todos los textos que siguen, sin excepción. En cuanto a su ejemplificación política, cfr. en particular “La última palabra del racismo”, “Geopsicoanálisis” y “Admiración por Nelson Mandela o las Leyes de la reflexión”.

performatividades—y no se instala jamás en la seguridad teórica de una oposición simple entre constataativo y performativo. Su paso compromete una afirmación. Ésta se liga al venir del acontecimiento, del advenimiento y de la invención. Pero no y puede hacerlo más que deconstruyendo una estructura conceptual e institucional de la invención que habría registrado algo de la invención, de la fuerza de invención: como si debiera, más allá de un cierto estatuto tradicional de la invención, reinventar el advenir.

Son de gran protagonismo las conferencias y discursos de Maladrés que apuntan hacia una crítica de los aspectos que se discuten al interior de la facultad. Esto se encuentra en sintonía con la intención de articular propuestas que cuestionan las categorías, los imaginarios y los dispositivos que configuran e inciden sobre el deber ser de la producción artística dentro de la academia. El afamado clown propone, incluso desde el *Discurso Celebratorio*, la producción de conocimiento no sólo desde lo intelectual, sino también desde el calor de la experiencia y de la vida misma, ya que una (a)puesta en fracaso requiere el compromiso total de la subjetividad. La academia está en ruinas y hay que barrer esas ruinas. La modernidad nos dice cuáles son las ruinas. Maladrés nos dice cómo podemos terminar de convertirlas en polvo.

## Referencias

- Agamben, G. (2005). *Profanaciones*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Cáceres Jaramillo, J.F. (2017). “Prácticas del Fracaso: Una experiencia alternativa en el aula”. Aguilar, J.F. (Comp.). *Experiencias alternativas en educación. Memorias del Cuarto Encuentro*. Bogotá: Universidad Distrital FJC, (pp.337-349).
- Canal Facultad de Artes ASAB – Universidad Distrital. (4 de agosto de 2021). Maladrés en su discurso 10 años Facultad de Artes ASAB [archivo de video]. YouTube. «<https://www.youtube.com/watch?v=PrddMKKbZV4>»
- Derrida, J. (2017). *Psyché. Invenciones del otro*. Adrogué: La Cebra, (pp. 28-39).
- Facultad de Artes ASAB (8 de abril de 2016). *Celebración 10 años Facultad de Artes ASAB*.

«<http://fasab.udistrital.edu.co:8080/noticias-y-eventos-culturales-facultad-de-artes-asab/celebracion-10-anos-facultad-de-artes-asab>»

Le Breton, D. (2006). *El silencio*. Madrid: Sequitur.

Maladrés. (2020). "Epistemología del malpensamiento". Polymnia Teatro, *El mal, estéticas y dramaturgias*, (pp. 47-50). Bogotá: Ministerio de Cultura.

Martínez, L.M. (2006). "Preguntarse sobre el 'Sentido': Trazos de una indefinición necesaria". *Athenea Digital*, 10, pp.77-89. «<http://antalya.uab.es/athenea/num10/martinez.pdf>»

Raga Rosaleny, V. (2007). "Alegoría e ironía: Paul De Man y la ironía posmoderna". *Thémata, Revista de Filosofía*, 39, pp. 491- 497. Universidad de Sevilla.

Salcido, M. (2018). *Performance. Hacia una filosofía de la corporalidad y el pensamiento subversivos*. México: Secretaría de Cultura, Instituto Nacional de Bellas Artes.

