

FILOSOFÍA Y ARTE

UNA REVISIÓN CRÍTICA DE LAS
ESTRATEGIAS ESTÉTICO-POLÍTICAS
DE LA IRONÍA, DE LA MIRADA
DE GILLES DELEUZE AL ARTE
CONTEMPORÁNEO EN MÉXICO

Raquel Mercado Salas



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA
DE AGUASCALIENTES



FILOSOFÍA Y ARTE

UNA REVISIÓN CRÍTICA DE LAS ESTRATEGIAS
ESTÉTICO-POLÍTICAS DE LA IRONÍA,
DE LA MIRADA DE GILLES DELEUZE
AL ARTE CONTEMPORÁNEO EN MÉXICO

FILOSOFÍA Y ARTE

UNA REVISIÓN CRÍTICA DE LAS ESTRATEGIAS
ESTÉTICO-POLÍTICAS DE LA IRONÍA,
DE LA MIRADA DE GILLES DELEUZE
AL ARTE CONTEMPORÁNEO EN MÉXICO

Raquel Mercado Salas



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA
DE AGUASCALIENTES

FILOSOFÍA Y ARTE

Una revisión crítica de las estrategias estético-políticas de la ironía,
de la mirada de Gilles Deleuze al arte contemporáneo en México

Primera edición 2022

Universidad Autónoma de Aguascalientes
Av. Universidad 940, Ciudad Universitaria,
Aguascalientes, Ags., C.P. 20100
<https://editorial.uaa.mx/>

Raquel Mercado Salas

ISBN 978-607-8834-47-1

Imagen de portada: Roberto de la Torre

Hecho en México
Made in Mexico

A Raquel Salas
y Enrique Mercado



ÍNDICE

Agradecimientos	11
Introducción	13
Primera parte	
El ironista. La imagen deformante del pensamiento	27
Capítulo 1. Personajes y figuras; concepto y estética	33
Capítulo 2. <i>Las nubes</i> y el personaje ironista	49
Capítulo 3. <i>La Odisea</i>	57
Capítulo 4. Mercader, proxeneta o bromista. El ironista en Jenofonte	71
Segunda parte	
La ironía: poética de la in/finitud e inflexión histórica	77
Capítulo 5. El lugar de la ironía en la introducción de <i>Filosofía del arte o estética</i> de G. W. F. Hegel	79
Capítulo 6. Los <i>Fragmentos</i> y la ironía como proceso infinito de poetización en Schlegel	91
Capítulo 7. Debajo de la máscara, el vacío. La inflexión histórica de la ironía desde Søren Kierkegaard	97
Tercera parte	
Empeño funámbulo: ironía y humor como paradoja de la acción frente a la ley y los totalitarismos del siglo xx	119
Capítulo 8. El movimiento de la conciencia irónica contra el régimen del terror y la propaganda, desde Vladimir Jankélévitch y Hannah Arendt	125

Capítulo 9. Tres formas de comprensión del humor y la ironía en la obra de Gilles Deleuze	145
Cuarta parte	
Ironía, agenciamientos y arte público en las prácticas artísticas en el México contemporáneo	183
Capítulo 10. Antecedentes de la ironía para el arte contemporáneo	185
Capítulo 11. Hacker de la memoria visual, Minerva Cuevas	209
Capítulo 12. Empeño funámbulo, Roberto de la Torre	223
Capítulo 13. El arte de la despersonalización irónica en <i>Los esclavos del mes</i> de Leonardo Barrera	239
V. Enfoques finales	251
VI. Entrevistas	261
El empleo como carnicería	261
Hackeando la memoria visual	280
Empeño funámbulo	303
VII. Bibliografía	333
VIII. Índice de imágenes	339

AGRADECIMIENTOS

La investigación, que derivó en este libro, no hubiera sido posible sin haber sido aceptada en el programa del Doctorado en Filosofía de la Universidad de Guanajuato. Para que esto sucediera tuvo que existir un voto de confianza y un interés genuino en un tema *sui generis* y en una propuesta anfibia –arte y filosofía– dentro del núcleo básico del programa. La persona con confianza en el proyecto fue y es la doctora Liliana García Rodríguez. Por ello, le agradezco a mi directora de tesis las observaciones minuciosas realizadas a lo largo de cuatro años, las discusiones y los debates en cada capítulo que se volvían un reto para ser cada vez más precisos y claros en un asunto tan complejo como se descubrió el problema de la ironía y sus implicaciones tanto dentro de la propia tradición filosófica como con las prácticas artísticas citadas en el desarrollo de los capítulos. Las aportaciones de los seminarios de *Lecciones de estética* de Hegel, los seminarios de Cine y pensamiento y los Seminarios de tesis fueron clave imprescindible de lo que está en el contenido de esta investigación.

Un agradecimiento al doctor Rodolfo Cortés del Moral por sus comentarios y por los ejercicios de debate y pensamiento en los cinco seminarios de Crítica y análisis filosófico en los que pude asistir y construir con mis compañeras/os los rumbos de nuestras investigaciones de manera pública, y por enseñar en acto la práctica de la ironía y el humor. De manera muy especial agradezco al doctor Josemaría Moreno González los dos cursos especializados dedicados exclusivamente al pensamiento deleuziano, el Empirismo trascendental y Proust y los

signos, los cuales fueron una posibilidad de diálogo directo con el pensamiento del filósofo francés y las interpretaciones desde México e Hispanoamérica en los proyectos editoriales que él, junto con la doctora Patricia Castillo, llevó a cabo. Agradezco la siempre franca y directa retroalimentación del doctor Luis Felipe Jiménez Jiménez y de la doctora Mónica Uribe Flores, por la lectura y el tiempo que han invertido en el proceso de revisión con preguntas puntuales y comentarios de especialistas en la factura de la investigación.

Por otro lado, una parte sustantiva y nuclear de este libro se encuentra ligada a las prácticas artísticas en México y, en este sentido, quiero agradecer a Leonardo Barrera, Roberto de la Torre y Minerva Cuevas la generosidad con la que respondieron a las entrevistas realizadas y el tiempo que dedicaron a mostrarme sus archivos y la documentación que brindaron para la investigación, además de la producción artística a la que se hace alusión en el libro. De igual manera, fue muy afortunada la exposición de arte *Acción/Huella* del 2019 en el Ex Teresa Arte Actual, en donde se abrió la carpeta de archivo del artista Roberto de la Torre, y en la cual pude documentar para la investigación el *performance Descarga en tres tiempos*, vinculado como antecedente a la pieza de análisis *Chac Mool*. Ellos y ella me dejaron pasar a otra dimensión de la investigación que es la de conocer sus propios archivos, la documentación de los sitios y acciones, y saber todas las dificultades y hallazgos que enfrentan al realizar sus piezas; además, liberaron las imágenes de sus archivos para que se encuentren en esta publicación. Dejo para ellos un agradecimiento infinito y les dedico las páginas que se encuentran aquí.

Por último, pero de manera profunda, le agradezco a Juan Manuel Vizcaíno Martínez, mi compañero, por haber compartido las emociones, los altibajos, los descubrimientos y las preguntas de la investigación, y porque, además de comprender la perspectiva filosófica que implicaba la tesis, me hacía ver constantemente la preocupación desde la práctica artística en cada pregunta desde su particular hacer como artista visual.

INTRODUCCIÓN

*En la afirmación de lo múltiple está la alegría
práctica de lo diverso.
La alegría surge como el único móvil para filosofar.
La valorización de los sentimientos negativos
o de las pasiones tristes: tal es la mistificación
sobre la cual el nihilismo funda su poder.*

Gilles Deleuze, *Nietzsche*

Gilles Deleuze sonríe a Claire Parnet, responde con cuidado a cada una de las preguntas que ella plantea, la observa, su mirada oscila entre la atenta escucha y el apunte inquisitivo; le obsequia una sonrisa franca pero sutil. Del otro lado de la pantalla observo el ritual del diálogo, sin estar presente en ese espacio íntimo de los años noventa, sino frente al cuadro de luz de mi ordenador. Rebobino el detalle. Anoto las interacciones de las palabras: es un diálogo que sucede sin ser una clase, sin ser un debate, sin ser un escrito. Es un encuentro, una cita. De nuevo, pierdo la atención al ver encenderse un cigarrillo en la pantalla e imagino el olor del espacio interior, la distribución de los objetos, veo el humo inundar una habitación, escucho un corte. Reinicio tres veces más la misma entrevista. Se repite en otros diálogos: los de la memoria, en el tránsito urbano, en una clase vespertina, en la anécdota en un bar. La sonrisa de Deleuze persiste y el tono de Claire vuelve, como una voz que me obsesiona.

Cuando escribo sobre un autor, se lee en *Diálogos con Claire Parnet*, lo hago bajo un principio, señala Deleuze: “devolver al pensador algo de la alegría que ha creado, hacer valer la vida que ha encarnado y evitar la tristeza de la mala interpretación del pensamiento, intento no escribir nada que pueda hacerlo llorar en su tumba”. No sé si las palabras que cito de memoria son exactas o no; sólo sé que ese principio aparece como una revelación. Escribir sobre un pensador, y más

concretamente sobre la alegría inmanente al pensamiento, es la primera forma con la que se abre paso la incursión de un diagrama. Esa alegría situada y fragmentaria, pero consistente en la obra del pensador francés, extiende poco a poco sus redes, sus relaciones; en el caso de Deleuze se asoman el *conatus* de Spinoza, la tirada de dados del pensamiento entre Mallarmé y Nietzsche, las canciones de Carroll, el bestiario de Kafka, el *clown* de Resnais y Charlot, el éxtasis de Masoch, la fuerza soberana de Sade, el cuerpo danzante en los encuentros de Bergson, la herida encarnada de Bousquet, el teatro filosófico visto por Foucault. Todas las resonancias se abren camino como un ejército de afectos convocados para ser expresados. Silencio. Antes de darles voz y tono, es preciso convocarlos en un paisaje en donde se encuentren sus notas más singulares.

Los referentes espaciales de este paisaje tienen elevación y profundidad. La ironía como el arte de las alturas (la puesta en crítica del más alto principio) y el humor como el arte de los descensos (lo que acontece en la superficie). El soporte del paisaje es la página en blanco, una página –de nuevo irrumpen Deleuze, con Bacon y Cézanne– que no está vacía sino contaminada de todo: de tradición, de perspectivas, de narración, de ilustración. Es preciso limpiar la página. Limpiar la página de la filosofía y escribir un palimpsesto traidor y apóstata-amoroso; imaginar la historia del pensamiento e intentar mostrar que otro *logodrama* es posible.

La primera figura que se asoma, entre todas, para pensar la ironía es la de Sócrates. Digo primera figura porque al intentar colocarme desde un punto de vista enfatizo su carácter de *figura*, ya que es la forma de una idea encarnada, una idea que tiene un carácter, una historia propia; una *figura* que se relaciona con otras al interior de la filosofía y va tejiendo sentidos y espacios que se vuelven comprensibles cada vez que entramos en la intimidad de la filosofía y nos reconocemos poco a poco en ella. Es a partir de ese punto que me doy cuenta de que ésa es la clave que me ayudó a posicionarme desde el inicio en este trayecto: resaltar su carácter múltiple, intertextual y polifónico en el tejido del pensamiento clásico y contemporáneo.

Retomo la alegría inicial. Comienzo por preguntar: ¿Qué nos hace reír? ¿Cuáles son los detonantes de los afectos con los que lidiamos todos los días? ¿Por qué el estado de ánimo implica un *impasse* o un flujo en la expresión del pensamiento mucho más intenso que la búsqueda de claridad lógica de una enunciación? ¿Cómo se configura nuestra agencia o paciencia en las relaciones que establecemos con los otros a través de nuestros afectos? Ira, erotismo, llanto, risa, palabras de uso cotidiano que juegan un papel más importante que la definición de “verdad” una vez cruzado el umbral de un recinto académico.

No es entonces un asunto baladí, muchas veces nos encontramos a la intemperie, en medio de corrientes afectivas que nos mueven de un lugar a otro en cuanto nos relacionamos con los demás, por más armadas de buenos argumentos que vayamos por el mundo. A sabiendas de que todo aquello que nos configura como pensamiento nos atraviesa, también, como *fuerza* en la disposición de nuestra corporalidad, decidí concentrarme en los afectos perfectos, la influencia que toca directamente a Deleuze, siguiendo a Spinoza en su *Ética demostrada según el orden geométrico*, especialmente en el libro “IV. De la servidumbre humana o de la fuerza de los afectos”:

Debe observarse, ante todo, que cuando digo que alguien pasa de una menor a una mayor perfección, y a la inversa, no quiero decir con ello que de una esencia o forma se cambie a otra; un caballo, por ejemplo, queda destruido tanto si se trueca en un hombre como si se trueca en un insecto. Lo que quiero decir es que aumenta o disminuye su potencia de obrar, tal y como se la entiende según su naturaleza.¹

Para Spinoza, aumentar o disminuir la potencia de obrar está vinculada directamente con los afectos, es decir, con la afirmación o la disminución de la fuerza de la existencia. El deseo, para este pensador, es la esencia del ser humano, y el deseo que surge de la tristeza o de la alegría se diferencia por la fuerza que de cada uno se desprende. “Un deseo que nace de la alegría es, pues, favorecido o aumentado [...] por el afecto mismo de la alegría; en cambio, el que brota de la tristeza es disminuido o reprimido por el afecto mismo de la tristeza”.² Elegir una perspectiva desde la que se enuncie nuestro deseo es también configurar nuestra corporalidad como aquello que padece o potencia ciertas resistencias. Ése es el motivo, de fondo, por el cual se plantea este camino, uno en que seamos capaces de pensar con distancia y crítica, esto es, desde el humor y la ironía, lo que acontece en los momentos de crisis cuando los modelos de representación colapsan y con ellos la imagen del mundo y del pensamiento.

La elección de la ironía y la consecuente llegada al problema del humor se plantean como un *cuidado de sí*, como un ejercicio de autocrítica a la vanidad del saber filosófico, como una forma de alerta ante la idea de la “buena voluntad del pensamiento”. Detrás de esta serie de ideas hay evidentemente intereses filosóficos que nos exhortan a sospechar de nuestros más invaluable

1 Spinoza, Baruch, *Ética demostrada según el orden geométrico*, Orbis, Buenos Aires, 1984, p. 249.

2 *Ibidem*, p. 264.

pensamientos. Hemos mencionado ya a Baruch Spinoza y los afectos afirmativos, pero aún falta plantear el punto de partida, ¿por qué el pensamiento de Gilles Deleuze es el que aporta la perspectiva crítica al tratamiento filosófico y artístico a una investigación sobre la ironía? Porque, como se ha expresado al inicio, la primera formulación del problema de la ironía se presentó como una idea encarnada en una figura, en una especie de personaje, es decir, como una serie de problemas filosóficos investidos de un carácter, de un drama, de una puesta en escena en el teatro filosófico en el que se enmarcaron en un primer momento.

Entre los distintos pensadores de los años sesenta y setenta, Gilles Deleuze es el que desarrolla ciertas nociones que vinculan la ironía y el humor con una preocupación ética y ontológica que en el fondo cuestiona a la propia tradición del pensamiento filosófico y lo hace a través de su capacidad de creación. La narrativa que la propia filosofía se da a sí misma es a lo que nos referimos con *logodrama*. Gilles Deleuze y Félix Guattari han escrito juntos sobre aquello que Michel Guérin llamó *figurologie* (figurología), un término no traducido al español y a través del cual desarrolla las preguntas sobre la capacidad de la filosofía de crear personajes dentro de su propia trama, o múltiples tramas, en distintos contextos. En la filosofía aparecen, entonces, distintos protagonistas, por no decir sujetos, que tendrán un papel fundamental en las preguntas que desde la filosofía se hace sobre el mundo, y que, a su vez, lo construyen como sentido. “El héroe”, “el que confiesa”, “el que se da a sí mismo la existencia a través del pensamiento”, “el seductor”, “el mentiroso”, son algunas de las facetas, de personajes, que están implícitas en las distintas filosofías. Esto implica que el *logodrama* funciona de diferentes formas, con diversas narrativas, a lo largo de la propia historia del pensamiento.

En esta investigación existe una relación implícita entre *logodrama* e *imagen del pensamiento*. La imagen del pensamiento es aquel modelo ontológico tácito en un sistema de *reconocimiento* y *representación*, de distribución de un “sentido común” en el que se basa la filosofía a través de su *logos*, de su capacidad no sólo de pensamiento sino de palabra al interior de su propia configuración. En esta investigación preguntamos, ¿quiénes tienen la capacidad de palabra al interior de la tradición filosófica? En la dialéctica de los rivales, analizada por Deleuze, ¿qué elementos son necesarios para participar de la idea, para hacer visibles las inquietudes que hacen mundo a través de este ejercicio de participación del modelo? Ambos, *imagen del pensamiento* y *logodrama* se encuentran vinculados íntimamente, pues de ellos dependen, en gran parte, cómo y en qué medida se ha legitimado la historia del pensamiento. Es entonces desde una filosofía que se asume como creadora de nuevos conceptos y con ello capaz de escuchar

nuevas *figurologías* y *logodramas* que hemos planteado como marco teórico a Deleuze para pensar abriendo nuevos devenires en el contexto contemporáneo. La posibilidad de pensar la obra de arte y la filosofía como actos de creación eran propuestos de manera radical con el pensamiento del filósofo francés durante la segunda mitad del siglo xx, esa potencia creadora era premisa necesaria para el desarrollo de esta investigación. Son las tesis de Deleuze (en el periodo final de los años sesenta y principios de los setenta) a las que particularmente se les presta mayor atención en esta investigación para posteriormente desarrollar una lectura situada del arte en México a principios del siglo xxi. El enfoque de esas tesis se encuentra transversalmente en todo el desarrollo y se puede identificar en tres aspectos teórico-metodológicos.

Metodológico

El libro está dividido en trece capítulos, más entrevistas e índices de imágenes que corresponden cada uno a la distinción del quehacer creativo de la filosofía y el arte como formas de pensamiento. Deleuze y Guattari exponen en *¿Qué es la filosofía?* –último libro escrito en colaboración– que el pensamiento, ya sea en forma de ciencia, arte o filosofía, crea distintas orientaciones a partir desde donde se plantea. En otras palabras, lo que la filosofía crea es irreductible a sus propios elementos, de la misma forma que en el arte o la ciencia para ellas mismas. Los autores distinguen como elementos de la filosofía el personaje conceptual, el concepto y planos de inmanencia. Por su parte, en el arte encontramos figuras estéticas, afectos y perceptos, y planos de composición. En la ciencia, los elementos correspondientes son los observadores parciales, funciones y planos de referencia.

Como metodología, en este libro se toman estas herramientas de los elementos distintivos e interferencias entre los discursos de la filosofía y el arte para conformar las preguntas y los objetivos de cada una de las divisiones en tres partes. En la primera, desde el elemento del personaje conceptual y la figura estética se analiza la compleja red de referencias que implica *el ironista* como personaje y figura dentro de la *imagen del pensamiento* y el *logodrama*; intertextualidades que nunca pueden ser monográficas, ya que implican un complejo tejido de relaciones, una conversación plural y disonante. Este libro es *collage*, *doble*, *máscara*, ya que monta discurso sobre discurso para resaltar algunos bordes, recortar otros tantos, colocar distintas dimensiones de composición implícitas en ella, reproducir la filosofía desde su propia historia para volverla extraña a sí

misma, con el objetivo de actualizarla desde su propia conformación y crítica. Después, desmontar y reiniciar de nuevo. La filosofía se entiende aquí, también, como un proceso de edición. El personaje conceptual y la figura estética a la que hemos hecho alusión es un planteamiento deleuziano-guattariano que tiene en su horizonte de sentido el teatro filosófico de Kierkegaard y la creación de personajes detestables, nauseabundos, dementes o trágicos como un eco que convoca a Nietzsche. Esta mirada decimonónica que forma parte de la primera mitad del libro la sabemos también modelada por las propias historias de la filosofía, por los aparatos críticos más elaborados, así como las fuentes directas de los pensadores que descansan, a su vez, en un horizonte más lejano y a la vez presente: las voces de una plaza pública en las calles de la *polis* de Atenas, la complejidad de Platón, la insobornable crítica de la comedia aristofánica y la configuración económica de Jenofonte.

El personaje conceptual y la figura estética hacen visible esa densidad temporal y de elementos que en su apariencia simple conforman cada uno la multiplicidad de un pasado actualizado como presente y un devenir que salva una potencia que hace existir lo real como “imaginario y fingido”. El desarrollo del personaje conceptual y la figura estética permiten reconocer las diferencias planteadas entre las querellas de los clásicos y los modernos, establecidas por los segundos para evidenciar otros modelos de pensamiento con sus propias paradojas, aporías y reconciliaciones. Es preciso enunciar que lo que aquí se desarrolla es el punto de vista de una realidad compleja y en constante movimiento, tanto de la mirada que se construye como de las relaciones por las que es interpelada.

En la segunda parte continuamos con la misma transversalidad de los elementos entre la filosofía y el arte; pero en el caso del siglo XIX, el personaje conceptual y la figura estética dejan de protagonizar, sin desaparecer, para dar paso a la polémica en la que el *estado de ánimo* kierkegardiano se desprende como respuesta al concepto hegeliano en la *ironía* moderna. La *ironía* moderna está enmarcada por diferentes antecedentes, entre los que destaca la conformación del ámbito de la estética en la filosofía, hasta la aparición de las primeras filosofías del arte a inicios del siglo XIX. Por lo tanto, la segunda parte responde a las divergencias entre las filosofías del arte (en específico *Lecciones sobre la estética* de G. W. F. Hegel) y las poéticas del arte (el Círculo de Jena con *Fragmentos* de Friedrich Schlegel) respecto a la posibilidad o imposibilidad de comprender la ironía como concepto o como *otra cosa*. Aquella “otra cosa” es lo que inaugura Kierkegaard en *Sobre el concepto de ironía*, en el que ésta se descubre como *repetición* a través de las máscaras, los vestidos, los disfraces, y por lo mismo logra

reproducir el sentido de un discurso en el que se muestra la trampa universalista de un modelo fundado en principios del pensamiento platónico, es decir, en donde lo real sea la “idea”. En esta segunda parte, el concepto de ironía y los estados de ánimo que le acompañan nos vuelven a poner de frente ante la *imagen del pensamiento* que se legitima en jerarquías, que en este caso van a desarrollar las nociones de Estado y *alma bella*.

A lo largo de todo el libro, la dirección apunta a comprender cuáles son las metamorfosis que la ironía adquiere en un plano de inmanencia distinto al de la modernidad o las referencias clásicas, comprender lo que la ironía potencia, no por erudición o especialización, sino por necesidad de orientación en un contexto propio, intentando hacernos contemporáneos de nuestro momento histórico. Las bases metodológicas para la elaboración de personajes conceptuales y figuras estéticas, la distinción entre lo que los conceptos crean y lo que los afectos y perceptos ponen en pie son herramientas que ayudan a contar con elementos teóricos suficientes para colocar el problema de la ironía y el humor en el ámbito de las prácticas artísticas en el México contemporáneo que ampliamos en el punto de la dimensión estética.

Ontológico

De manera simultánea a la presencia metodológica de las herramientas proporcionadas por los elementos distintivos entre el arte y la filosofía de Deleuze y Guattari, en este libro nos encontramos con la tesis ontológica de fondo. El problema del humor y la ironía se encuentra relacionado con distintas perspectivas ontológicas. El ámbito de la ironía se circunscribe dentro de la tradición platónica del ser, en tanto que el humor lo encontramos relacionado con la tradición ontológica del estoicismo. Esta distinción la hemos identificado de manera más específica en la tercera parte, en particular en *La lógica del sentido* de Gilles Deleuze.

En este segundo bloque abordamos dos perspectivas filosóficas contemporáneas ligadas al estoicismo, la de Vladimir Jankélévitch y de Gilles Deleuze. La primera, de Jankélévitch, centrada sobre todo en la perspectiva ética del estoicismo, particularmente en *L'ironie* (aunque ello implique, por supuesto, una física y una lógica vinculadas, como la metáfora del huevo utilizada por estos pensadores) y una resistencia a la conformación de los totalitarismos, de la mano de Hannah Arendt, en nuestra vida cotidiana; la segunda, centrada completamente en Deleuze, refiere las tres perspectivas distintas del humor y la ironía en los años

sesenta: a) el humor y la ironía en *Lo frío y lo cruel* del sadismo y el masoquismo, b) la transgresión a la ley a través del humor y la ironía y su vinculación con *Diferencia y repetición*, y c) la inversión del platonismo a través de la serie del humor en *La lógica del sentido*.

Además, es importante señalar que la línea de seguimiento en esta exposición se desmarca –sin desconocer su influencia– de la lectura de la diferencia ontológica analizada por algunos especialistas en Deleuze con un antecedente heideggeriano. Sabemos que existen muchos análisis en los que se aborda la *diferencia* en Deleuze a través del filósofo alemán. Sin embargo, el problema del *ereignis* de la diferencia ontológica y la ontonomía puede ser planteado desde nuestra perspectiva a partir del propio pensador francés, del antiguo estoicismo y la lectura de los incorporales de Émile Bréhier, sin necesidad de la exposición del alemán.

En la tesis doctoral de Gilles Deleuze, *Diferencia y repetición*, encontramos la crítica más sólida al modelo denominado *la imagen del pensamiento* que implica poner en cuestión la “buena naturaleza del pensamiento” y la “buena voluntad del pensador”. Frente a estas nociones hegemónicas, Deleuze pone en duda el lugar de enunciación filosófica desde donde se juzga al “ignorante”, ya que el prejuicio anida en la propia conformación de la filosofía, en específico, en el modelo de representación que subyace a la tradición ontológica. De inicio, se plantean la ironía y el humor como dos formas de inversión de la ley, dos formas en las que el trastocamiento de la representación se ve generada desde su funcionamiento interno. Pero no es solamente eso. El humor y la ironía corresponden a los ámbitos ontológicos en donde la realidad está conferida ya no a la *idea* como modelo, sino al *acontecimiento* como dinámica.

En síntesis, la ironía hace crítica de las esencias, de los principios, en tanto que el acontecimiento implica conferir una única realidad a los cuerpos, en donde otros, los *cuasi-seres*, los llamados incorporales, dan cuenta únicamente del movimiento de los primeros en el espacio, tiempo, vacío y son expresables como registro de su vitalidad. En este sentido, la apuesta de Deleuze no es solamente plantear la inversión del platonismo, sino actualizar el debate ontológico del estoicismo al que agrega la creación de conceptos, específicamente en el problema del tiempo, pues plantea una ontología del devenir, con los conceptos *chronos*, *aiôn* y *kairós*.

Para nuestro análisis, desde la singularidad de la obra de arte, la doble propuesta de la diferencia ontológica en la que se detona con la ironía (y el humor) desde dentro al modelo de representación, así como la acción de hacerse digno del acontecimiento, se muestra de mejor forma en el apartado dedicado a la

tríada de los textos deleuzianos. Representar, seleccionar el evento y expresarlo no sólo es pensar en la filosofía como un trabajo de edición, sino toda práctica artística como proceso en devenir. Edición, intervención, montaje, *collage* son las formas en las que el pensamiento, como acto de creación, postula realidad, como un bloque de sensaciones y con ello amplía su sentido. Es a partir de este aspecto teórico que toma su carácter imprescindible el problema del arte.

Estético

Una vez establecidos los elementos metodológicos transversales que cruzan todo el libro y la propuesta de ontología del devenir a la que se adscribe este libro, es necesario plantear en dónde decanta cada uno de estos aspectos, pues si no fuera así, la propuesta podría quedarse en un ámbito de especulación que es sugerente, pero que no alcanza discursos específicos y singularidades detonadoras. La relación concreta con la realidad desde donde se piensa y se escribe, y el interés primordial de toda la investigación que ustedes tienen en sus manos, se encuentra en preguntas muy precisas que siempre están dirigidas a las prácticas artísticas. La forma en la que se construye esta inquietud mediante los capítulos también tiene su propio desarrollo, ya que la primera parte inicia a través de la premisa de la ficcionalidad dentro de la propia filosofía, la invención no solamente de conceptos, sino de sensibilidad a través de las relaciones en las que se construye un paisaje y sus personajes. Este paisaje es más que una obra concreta de comedia, en este caso, *Las nubes* de Aristófanes, pues el paisaje en el que se configura al ironista es la hipertextualidad de una discusión pública en un momento de crisis de la *polis* ateniense. En esta primera parte, muy de la mano de lo que Deleuze plantea en la *Lógica de la sensación*, intenta resistirse a configurar un rostro identificable para hacer patente la deformación de los rasgos en el rostro que adquiere el pensamiento a través del ironista. En contra de toda unidimensionalidad, la idea encarnada del ironista problematiza todos los ámbitos a partir de su compleja multiplicidad.

Por otro lado, en la segunda parte se encuentran tres declaraciones respecto al arte, situadas cada una en su medio de expresión: en un primer momento, de la filosofía del arte de Hegel recogemos la premisa del arte como productor de conocimiento, realidad y orientación histórica; luego, de Schlegel y la crítica del arte a partir del enfoque de la revista *Athenaeum*, en donde se comprende la obra como proceso y pluralidad de voces, así como de la infinitud poética; y, en tercer lugar, la propuesta del *estado de ánimo* de Kierkegaard, en la que el iro-

nista es malabarista de la existencia a través de las máscaras que se autogestiona y en las que configura sus distintas identidades y estadios. Es con base en esta ficcionalidad del ironista que se va tejiendo poco a poco la segunda parte de la investigación, donde se sitúa la pregunta por la ironía y el humor en aspectos contemporáneos que se clarifican cada vez más.

Los cuatro aspectos que acompañan la interpretación de las prácticas artísticas en México se postulan en el capítulo tercero: en primer lugar, la necesidad de la ironía frente a la conformación de los totalitarismos en este siglo y el siglo pasado; en segundo lugar, observar la perversión en los aspectos jurídico-contractuales en los que el humor y la ironía resaltan el ejercicio de poder al interior de las formas jurídicas; el tercer aspecto, la ruptura en el modelo de representación y la configuración de las diferencias en las prácticas artísticas como crítica y exploración del absurdo; y cuarto, la performatividad e instalación públicas de los cuerpos en procesos artísticos que enuncian la asfixia corporativa, la sensibilidad administrada hacia aspectos cotidianos que pasamos por alto por ser parte de la cultura y los agenciamientos que nos brinda el arte para orientarnos en medio de la crisis y la explotación de los cuerpos más radical en la que vivimos.

La preocupación de la que partimos no es la de una definición de arte a partir de la idea de bloque histórico moderno-contemporáneo, sino de una selección de tres piezas de productores artísticos en México, cuyos procesos involucran una lectura irónica o humorística para identificar los aspectos críticos tanto de los modelos de representación en el arte, como de los de existencia en la vida “cotidiana” en medio del corporativismo contemporáneo. Las prácticas artísticas elegidas para este análisis no son las únicas a las que se podría dirigir la mirada, éstas han sido pensadas por distintos motivos, pero principalmente por la evidente carga de horror que conllevan, en cuyo tratamiento por parte de la y los productores se implica también la capacidad de hacer ver, desde la ironía y el humor, una crítica profunda a las heridas que encarnamos en México actualmente. Las piezas o acciones son *Chac Mool*, de Roberto de la Torre,³ *Ronald*

3 Roberto de la Torre es profesor en la escuela La Esmeralda de la Ciudad de México. Realiza acciones registradas en video *performance* e instalación, así como la realización de cómic. Sus trabajos han sido expuestos en distintos países del Cono Sur en América Latina, hasta Asia y Europa. La documentación que hace a través de la escultura social está vinculada con el arte público sobre la experiencia de lo político de los afectos, tanto desde una perspectiva local como de una global.

McDonald, de Minerva Cuevas;⁴ y *Los esclavos del mes*, de Leonardo Barrera.⁵ Los tres fueron los productores de las prácticas artísticas que dan cuenta claramente de la ironía y el humor implícitos, del sentimiento colectivo de explotación y la crítica directa al funcionamiento de la seducción afectiva de los corporativos.

Todas las piezas elegidas son, a su manera, un cuestionamiento sin concesiones a las corporaciones en las que millones de personas a nivel global nos vemos sometidas en todo el circuito de producción-distribución-consumo. El lenguaje y los soportes de cada artista cambia y se identifica con su producción general, pues en Roberto de la Torre encontramos más relación con la instalación, la acción y la escultura social; en tanto que con Minerva Cuevas hay más una relación con la gráfica, hackear la memoria visual y la *performance*; mientras que las acciones de Leonardo Barrera son editadas a través del proceso basado en la fotografía, el video y el fotolibro. Sin embargo, a través de sus diferencias en la materialidad de los soportes y en las enunciaciones, nos ofrecen un paisaje en el que estamos insertos, un paisaje asfixiante en el que en el horizonte se adivina la precarización, la explotación de los cuerpos no sólo de la especie humana, sino de toda vida posible. Un paisaje que es un antipaisaje, pues su contemplación no orienta, sino que ahoga y confunde la mirada entre sus tormentas de arena.

Consideramos que lo más importante es que estas piezas-acciones van más allá de la barrera conceptual de *ser arte* por intención del artista, ya que cada una habla a su manera de algo más que del arte, aunque potenciado por éste; es decir, enunciar la violencia sutil y sistemática a la que nos vemos expuestos en México, y más allá de esta geografía, a través de tres ejemplos: la pederastia y las redes de trata de infantes, y la vinculación con la empresa religiosa de los Legionarios de Cristo, su relación con las industrias culturales (Televisa) y con los sistemas partidistas; la inserción de las transnacionales a partir de las crisis económicas de los años ochenta, la explotación de los recursos naturales, obviada por la “cara” de la marca en la figura de un payaso o una lata de tomate en el supermercado; y, finalmente, las miles de fotografías de los “Empleados del mes” en esta iconoclastia corporativa, en la que los empleados logran apenas sobrevivir a un

4 Minerva Cuevas es una artista mexicana que tiene el respaldo de una de las galerías mejor posicionadas en México (Kurimanzutto), al lado de artistas como Damián Ortega, Gabriel Orozco y Abraham Cruzvillegas. Su trabajo se basa en acciones que desarticulan o cuestionan los circuitos de explotación de los recursos naturales, animales y humanos por parte de las corporaciones.

5 Leonardo Barrera es el más joven de los artistas para el corpus de la investigación. Nació en Los Ángeles, pero radicó en Aguascalientes, México, en donde realizó sus estudios de Artes Visuales. Ha sido ganador del Premio Arte Joven, otorgado por Bellas Artes, por *Los esclavos del mes*. Su producción artística apunta hacia una crítica de las relaciones laborales contemporáneas basadas en el corporativismo y la explotación. Actualmente vive en San Francisco, en donde realiza sus estudios de posgrado.

cargo (que en realidad son siete u ocho) por un mísero pago que no logra cubrir ninguna necesidad básica.

Para este libro es sumamente importante abordar las prácticas artísticas del México contemporáneo, ya que la mayor parte de las referencias en los análisis teóricos se reseñan piezas de artistas extranjeros canónicos y reconocidos en circuitos de difícil acceso. Si hay un cruce entre la conformación de lo que hace ser a la ironía clásica, la moderna y la contemporánea –por más generales que sean estos bloques–, es la capacidad para mirar las crisis en su entorno y contexto, los modelos del mundo colapsados, la decadencia de los discursos a los que se adscriben los valores más importantes, para ofrecer no solamente una mirada frente al derrumbe y la catástrofe silenciosa en los que estamos inmersos (en el sentido más nietzscheano del término), sino hacerlo de manera crítica, clínica, exhaustiva, despersonalizada, con la que en el proceso de desmoronamiento se haga un registro de cualquier supervivencia vegetal, material o emocional del desastre. Este libro está muy lejos de ser edificante, pero tampoco es nihilista, pues conserva la resistencia de la risa, aun en la sombra de la muerte. Este registro pervive en la obra de arte que aspira a ser más social que obra maestra; a pasar por fotografía del empleado del mes en cualquier establecimiento, que a estar en el olvido en alguna bodega de museo; a ser inflable para niños que perturbe las elecciones sumisas de los padres de familia frente a los padres de la Iglesia; a pasar por la calle como payaso haciendo la enunciación de las enfermedades implícitas en una cajita mágica de *McDonald's*.

Una vez enunciados los tres ejes del libro: el metodológico, el ontológico y el estético, es preciso hacer una última puntualización de lo que aquí podrá encontrar el lector, la lectora. Es posible que al leer las siguientes páginas la necesidad de ubicar la investigación en una lectura clásica de Gilles Deleuze, Kierkegaard, Hegel, Platón, los estoicos antiguos, etcétera, pueda parecer, en un primer momento, incomprensible; no obstante, la investigación no obedece a lecturas canónicas de la historia de la filosofía ni a la de los especialistas en cada uno de los pensadores, sino a una premisa tomada con toda seriedad a partir de la lectura de Deleuze: la filosofía como un acto de creación. La investigación lo que hace es ensayar, crear un pensamiento en el que el ironista sea más un personaje y una figura viva que un concepto; ensayar y acentuar los *estados de ánimo*, ver de dónde surgen y cómo, finalmente, aun en su vulnerabilidad, pueden danzar en medio de las estructuras de poder que buscan fijar en la existencia como un producto terminado, listo para ser ofertado en un anaquel de la historia. Conforme se avanza en los capítulos, el libro toma prestada la información del periodismo, de ruedas de prensa, del documental, de la animación, de las dinámicas de las

redes sociales, pero sólo para hacer patente el paisaje –inmanencia y composición– de la ironía en las prácticas artísticas en el México contemporáneo.

La premisa por seguir en la investigación es: “Habría que llegar a redactar un libro real de la filosofía pasada como si fuese un libro imaginario y fingido”⁶. La investigación está muy lejos de la precisión científica y de la mirada cerrada del especialista. Se ofrece más como un *collage* montado y desmontado obsesivamente; como la búsqueda de las sensaciones proporcionadas por la filosofía con todo el malestar que implican la risa, el humor y la ironía al interior de la tradición, convocando a una multitud furiosa y riente que pone en duda la pretendida universalidad del pensamiento y, por lo tanto, la figura de autoridad de los pensadores. Es, en este sentido, que tanto la propuesta filosófica como las prácticas artísticas sostienen un diálogo entre sí basado en el cuestionamiento de los modelos de producción a los que rechazan someterse. La parte más importante está a la espera, la del diálogo con quienes leen desde su propia experiencia y referentes lo que aquí se propone.

6 Deleuze, Gilles, *Diferencia y repetición*, Amorrortu, Buenos Aires, 2012, p. 19.



PRIMERA PARTE
EL IRONISTA.
LA IMAGEN DEFORMANTE
DEL PENSAMIENTO





EL IRONISTA. LA IMAGEN DEFORMANTE DEL PENSAMIENTO

El platonismo es la Odisea filosófica; la dialéctica platónica no es una dialéctica de la contradicción ni de la contrariedad, sino una dialéctica de la rivalidad (amphisbetesis), una dialéctica de los rivales o de los pretendientes: la esencia de la división no aparece a lo ancho, en la determinación de las especies de un género, sino en profundidad, en la selección del linaje. Seleccionar las pretensiones, distinguir el verdadero pretendiente de los falsos.

Gilles Deleuze, *Simulacro y filosofía antigua*

Empezar desde el principio es siempre un engaño: incluso lo que nos impulsó a ese presunto “principio” es efecto y resultado de lo precedente. Pero una ruptura tan fuerte y decisiva viene a ser signo de un estímulo anterior fuerte y desmedido.

Friedrich Nietzsche, *Fragmentos póstumos*

De Sócrates sabemos muy poco, casi nada, y al mismo tiempo es uno de los pensadores más referidos en la filosofía. Su nombre ha servido para dividir la historia del pensamiento en un antes y un después hasta el arribo de Friedrich Nietzsche y Søren Kierkegaard. Aunque “el más bello de los hombres” es un pensador del siglo V (a. C.), es en el siglo XIX (d. C.) cuando se pregunta con más insistencia quién es él y qué deseamos saber al plantearnos el problema de su existencia concreta y las formas de pensamiento que se derivan de su quehacer filosófico. Por ello, esbozar al ironista como la imagen deformante del pensamiento requiere de un preámbulo que pase por él para situarnos en el desarrollo posterior. A Sócrates se le ha relacionado con el origen de la mo-

ral, con el pensamiento lógico, con la existencia negativa; como el último de los clásicos y el primero de la decadencia. En cualquier caso, las preguntas por el fenómeno Sócrates (y distinguirlo del problema de la ironía), entre ellas las de su existencia concreta, continúan siendo parte de una querrela que intenta mostrar territorios o emplazamientos que implican responder qué entendemos por ironía clásica y, por lo tanto, de su diferencia con nuestra época.

Más que comenzar por la figura socrática del *Origen de la tragedia*, partimos del planteamiento nietzscheano que cuestiona cuál es el sentido del *principio* en la pregunta que queremos formular; es decir, acercarnos al principio como el engaño que es, ya que implica siempre una interpretación y una perspectiva ulterior. Por lo anterior, ensayamos preguntas que no sean, por ejemplo, “¿qué es la ironía?”, pues su definición de identidad no nos ayuda a acercarnos a lo que de ella queremos saber; sino comenzar por otras formas de preguntar: ¿cuál es el valor de la existencia socrática para dar sentido a la figura o personaje del ironista? O, mejor dicho, ¿cuál es el sentido de ese modo de valorar la existencia llamada ironía socrática encarnada en un una figura-personaje?

Con esta distinción tenemos una guía para orientarnos. La forma, es decir, cómo funciona y qué prácticas operan a través de ella, coloca a la ironía, en primer lugar, como un referente histórico-existencial que implica tanto a un “individuo” particular como a un personaje (socrático) construido por sus contemporáneos en diálogos y comedias. El último ensayo de la pregunta sobre el modo de valorar, aún con el conocimiento histórico de saber que Sócrates no escribió nada, y como personaje, nos centra en otro pliegue: en el *modo* de ser que implica la ironía en el horizonte griego y lo que en ella encontramos de actual. Un leve matiz puede notarse y hace que situemos desde el inicio el interés de la presente indagación.

Una vez expuesto lo anterior, podemos dejar por asentado que ésta no es una tesis sobre Sócrates, que no podemos, aunque quisiéramos, acercarnos a él y lo que significa o significó; además, esa indagación ya la ha realizado Søren Kierkegaard de manera excepcional, por lo que añadir algo más a la investigación tendría que aportar perspectivas especializadas en teología y filología, lo cual no es el objetivo de este libro. Decir, entonces, algo sobre Sócrates es hacer un circunloquio necesario, pasear por la *doxa*, llegar a la figura o personaje que alguien más ha filtrado. Se trata, en este caso, de explorar el sentido de la ironía como un *modo* de valoración directamente relacionado con un personaje-figura que ha sido referencia en todas aquellas discusiones donde el problema de la ironía ha tenido lugar en el pensamiento. Pero, ante todo, se trata de una lectura que afina nuestro oído al momento de preguntar cómo funciona ese ¿concepto?,

¿figura o personaje?, y ¿cuáles son los elementos que lo acompañan?, ¿qué implica el juego de sus estrategias, de sus formas, de los contenidos, de estar y no estar al mismo tiempo?, y sobre todo, ¿para qué?

De lo anterior se desprende una serie de abordajes, pues la existencia concreta de Sócrates es diferente de lo que sobre él se ha escrito: para algunos filósofos y comediantes ha sido un personaje,¹ en especial para sus contemporáneos. Para los pensadores posteriores ha sido analizado desde distintas perspectivas, ya sea desde la analítica, desde la retórica vinculada con la política, como en Aristóteles y Cicerón; o como una figura demoníaca y a la vez el inicio del pensamiento lógico, en el caso de Nietzsche; o una figura divina y negativa con Kierkegaard; y otro tanto como una inauguración de la moral en la que coinciden Hegel y Jankélévitch. Sin embargo, aumentando esta complejidad del multiverso en el que se puede analizar este complejo tópico, encontramos en Gilles Deleuze y Félix Guattari una forma más de formular sentido a través del personaje conceptual y la figura estética. Así, el Sócrates real de cuya existencia no sabemos nada, más allá de sus ecos y sus efectos en otros (filósofos, cómicos, filólogos, etcétera), puede ser abordado también como personaje conceptual o figura estética; esta doble lectura es la que nos interesa desarrollar en este primer capítulo. La justificación se basa en que, desde esta perspectiva, se pueden ofrecer diferentes elementos a los ya explorados en la tradición filosófica, que nos permitan actualizar los modos y otros sentidos de investigar un problema que aparece constantemente en el pensamiento de la filosofía del arte, en la propia teoría y crítica de arte, y es justamente el problema de la ironía como una imagen deformante del pensamiento. Para este primer paso es preciso delinear las diferencias e interferencias –para configurar al ironista– entre estos dos modos de pensamiento, la filosofía y el arte.

1 Tal es el caso más directo de Aristófanes, Platón y Jenofonte, como lo señala Søren Kierkegaard en *Sobre el concepto de ironía*, Trotta, Madrid, 2006.



CAPÍTULO 1. PERSONAJES Y FIGURAS; CONCEPTO Y ESTÉTICA

Tal como lo señala Miguel Morey Farré, en “Primeros pasos, siguiendo una línea de bruja”,¹ *¿Qué es la filosofía?*² de Gilles Deleuze y Félix Guattari es un libro maduro que recopila las inquietudes de ambos pensadores en dos líneas principales: la primera, comprender el quehacer de la filosofía, cuyos elementos *grosso modo* distinguen al personaje conceptual del plano de inmanencia y del concepto (todos ellos más desarrollados por Deleuze en *Diferencia y repetición*, *La lógica del sentido* y en sus trabajos sobre cine), y cómo se pueden vincular con la “geofilosofía” y con el “cerebro” (en una tradición empirista trascendental de ambos); y la segunda, distinguir el ámbito del pensamiento filosófico de otros dos: la ciencia y el arte. En estos últimos dos territorios de pensamiento y creación, al igual que en la filosofía, se despliegan los planos y elementos correspondientes de donde tomamos explícitamente al personaje conceptual en relación con la figura estética. Para Deleuze y Guattari, filosofía, arte y ciencia crean realidad desde distintos elementos que pueden comunicarse en relaciones a través de *problemas análogos*:

Los tres planos son irreductibles con sus elementos: *plano de inmanencia de la filosofía, plano de composición del arte, plano de referencia o de coordinación de la ciencia; forma del concepto, fuerza de la sensación, función del conocimiento; conceptos y personajes conceptuales, sensaciones y figuras estéticas, funciones y observadores parciales*. Para cada plano se plantean problemas análogos.³

El pensamiento como acto de creación no es exclusivo de la filosofía, sino que es un rasgo común en la ciencia y en el arte. Es precisamente en su diferencia

1 Capítulo del libro *Acontecimiento y expresión literaria: estudios sobre Deleuze*, de Patricia Castillo Becerra, José María Moreno González y Jesús Ruiz Pozo (comps.), Colofón, Universidad de Guanajuato, México, 2016.

2 Deleuze, Gilles y Félix Guattari *¿Qué es la filosofía?*, Anagrama, Barcelona, 2015.

3 *Ibidem*, p. 218. Las cursivas se encuentran dentro del texto original.

en la que se establecen las relaciones entre una y otras, siempre desde lo singular; es en ella donde las interferencias se dan y se pueden pensar como acontecimientos. Irreductibles, es la sentencia. Y, por otro lado, una serie de planos y elementos (con multiplicidades implícitas) que se plantean problemas análogos. Interferencias del tipo: ¿cómo se crea desde la filosofía el concepto de una sensación o cómo se hace desde la ciencia? Y a la inversa, ¿cómo se crea, desde el arte, pensamiento sobre sensaciones a través de una función científica? Irreductibles, a la vez que se encuentran en ellos interferencias, ¿cómo es eso posible? Es posible por estar colocados en el pensamiento de la diferencia, aquel en el que no se le exige al arte los fines de la filosofía o de la ciencia o viceversa.

Ya que no es una pregunta que se responda desde la generalidad, construiremos un ejemplo a partir de nuestra propuesta, pues el objetivo del presente apartado es mostrar cómo la figura del ironista atraviesa los ámbitos de la filosofía y el arte (comedia aristofánica y diálogos) como personaje conceptual, a la vez que figura estética,⁴ entendidos ambos siempre distintos en cada versión concreta, pues no se trata de salvaguardar una identidad de los elementos, sino de distinguir la multiplicidad que proponen: “Los personajes sólo pueden existir, y el autor sólo los puede crear, porque no perciben sino que han entrado en el paisaje y forman ellos mismos parte del compuesto de sensaciones”.⁵ Forman parte de los planos de composición en donde habitan.

Esos compuestos de sensaciones (bloques) en los que están insertos los personajes o figuras, o las obras de arte de manera más general, conservan perceptos y afectos; es decir, hacen que la vida de la obra de arte resista. Un compuesto de sensaciones, por ejemplo, es lo que aquí se denomina paisaje. Un paisaje, si hablamos de pintura, está hecho de pinceladas, de una lluvia de diferentes cualidades de color, de texturas, de veladuras todas diferentes que nos hacen ver una imagen del mundo en la que el hecho pictórico no cesa: un perro hundiéndose desde siempre (Goya), un grito de horror cayendo verticalmente (Bacon), la carne deslizándose hacia el suelo desde su crucifixión, una lágrima alegre recorriendo el surco de un momento de ebriedad en un rostro deformado (Caravaggio). Parecido a esto, un personaje en el ámbito literario puede ser apenas una letra, K o M, y su paisaje es la forma escrita por Kafka en la que deviene un tránsito entre palabras-galerías, un incesante subir y bajar escalinatas de signos, un constante

4 ¿Cómo se entrelazan los planos de inmanencia y de composición?, ¿o cómo es que una discusión sobre los conceptos nos hace descubrir que hay otras fuerzas de la sensación en disputa, llamados afectos o perceptos? Éstas son algunas de las preguntas que desarrollaremos a lo largo de la indagación.

5 Deleuze y Guattari, *¿Qué es la filosofía?*, op. cit., p. 170.

tocar puertas de las definiciones y una espera de una voz imposible. Para ambos, pintura o escritura, la singularidad de sus lenguajes es lo más importante.

Pero para erigirse como personajes, para entrar en el paisaje de las sensaciones, esto es, para ponerse en pie por sí mismos ganando su ser vital, está en juego la particularidad de su materialización (la palabra, el color, el movimiento, etcétera), las relaciones de lucha con otras formas de perceptos y afectos que son parte de sus planos de inmanencia o composición y que se distinguen de los que ya existen; es decir, desde una tradición. Fuerzas, conflictos, territorios en los que no siempre se gana la singularidad, mas cuando se hace, se erige como una vida. Sócrates está de pie, es una polémica y una ficción que ha sobrevivido entre fuerzas de pensamiento filosófico y la configuración de sensaciones que otros lenguajes han creado.

Deleuze y Guattari ejemplifican cómo las figuras de personajes conceptuales y las figuras estéticas emergen en las distintas filosofías: la del *investigador*, con los empiristas y con la novela policíaca; la de *Don Juan*, con Kierkegaard y Mozart; la del *abogado* de un Dios amenazado en su perfección, con Leibniz y Voltaire; la del *apostador*, con Pascal; la del *juez* de lo posible, con Kant,⁶ etcétera.

Un gran personaje novelesco tiene que ser un Original, un Único, decía Melville; un personaje conceptual también. Incluso cuando es antipático, tiene que ser notable; aun cuando repulsivo, un concepto tiene que ser interesante. Cuando Nietzsche construía el concepto de “mala conciencia”, podía ver en él lo más repulsivo del mundo, pero no por ello dejaba de exclamar: ¡aquí es donde el hombre empieza a hacerse interesante!, y opinaba, en efecto, que acababa de crear un concepto nuevo para el hombre, que convenía al hombre, en relación con un personaje conceptual nuevo (el sacerdote) y con una imagen nueva del pensamiento (la voluntad de poder aprendida bajo el rasgo negativo del nihilismo)[...].⁷

Éste es el sentido de polémica de ser un personaje, o muchos personajes, a través del nominativo Sócrates: no se trata solamente de una designación individual, sino de un campo de batalla entre un personaje y una figura, que además está en relación con otro personaje-figura “amigo” en la filosofía antigua, el cual,

6 Entre los más famosos análisis de la filosofía y su relación con la literatura encontramos las “Tres fórmulas para pensar el tiempo en Kant”, en donde, a partir de una frase de Hamlet (“el tiempo sale de sus goznes”), Deleuze realiza un análisis del problema del tiempo en Kant y lo actualiza en su filosofía. *Cfr.* Deleuze, Gilles, *Kant y el tiempo*, Cactus, Argentina, 2015.

7 Deleuze, Kant, *op. cit.*, p. 85.

a su vez, está en polémica con el personaje-figura “sabio”, y aún más con el personaje-figura “sofista”. Ironista, filósofo, sabio, sofista son, en suma, modos de entender la filosofía a través de sus personajes conceptuales y figuras estéticas. El personaje conceptual es parte de la creación filosófica, acompaña al concepto y a los planos de inmanencia que le son propios; la creación de personajes conceptuales implica construir contornos, delinear y recorrer territorios, sembrar fuentes que fluyan horadando sentidos futuros que felizmente todavía no imaginamos. El personaje conceptual “amigo” en la filosofía antigua, señalan Deleuze y Guattari, fue el acontecimiento que distinguió al sabio del filósofo. Siguiendo la referencia nietzscheana de las lecciones en *Filósofos preplatónicos*, en las que el ejemplo de Tales se muestra como diferencia y acontecimiento, citamos:

Tales crea relaciones, aspira a la totalidad, a una imagen del mundo. De este modo Tales supera: 1) el nivel mítico de la filosofía; 2) la forma esporádica, aforística, de la filosofía; 3) la ciencia particular. Lo primero lo logra por un pensamiento conceptual, lo segundo por la sistematización, y lo tercero por la erección de una imagen del mundo. Así pues, la filosofía es el arte de representar en conceptos la imagen de la existencia entera: y Tales es el primero en satisfacer esta definición.⁸

El “sabio” y el “filósofo” son personajes conceptuales que tienen diferentes intereses. El filósofo es amigo, en el sentido de que su búsqueda lo acerca, a través de un pensamiento sistemático, a una imagen del mundo que solamente ese modo de ser particular, filosófico, puede expresar. Nos advierte Nietzsche que esta “canonización como sabio”⁹ supone ya un punto de referencia que se sitúa históricamente en el pensamiento clásico y es funcional para nuestro planteamiento, porque entre el sabio-filósofo (Tales) y el filósofo (Sócrates) encontramos al primer filósofo mixto (Platón). Entre el Sócrates clásico-real y el Sócrates ficción se encuentra una hendidura que, muchas veces, pasa desapercibida por estar disfrazada de nominativo. Por lo anterior, es importante distinguir que a lo que llamamos personaje conceptual no es un tipo psicosocial, sino que se relaciona con el devenir y el acontecimiento deleuziano y, por lo tanto, no es historiográfico, sino estético.

8 Nietzsche, Friedrich, *Obras completas, vol. II Escritos filológicos*, Tecnos, Madrid, 2013, p. 330.

9 *Ibidem*, p. 138: “Entre los que se cuentan a Cleóbulo de Lindos, Quilón de la encajonada Esparta, Periandro de Corinto, Pítaco de Mitilene, Solón de Atenas, Bías de Priene, Tales de Mileto”.

Se llama gusto a esa facultad filosófica de co-adaptación, y que regula la creación de los conceptos. Si llamamos Razón al trazado del plano, Imaginación a la invención de personajes y Entendimiento a la creación de conceptos, el gusto se presenta como la triple facultad del concepto todavía indeterminado, del personaje aún en el limbo, del plano todavía transparente.¹⁰

Para poder establecer la relación entre *gusto* y los tres elementos (plano de inmanencia, personaje conceptual, concepto) es necesario comenzar por la clarificación del personaje conceptual. Es preciso, además, explicitar que el *ironista* Sócrates –en Platón, Jenofonte y Aristófanes– también es una figura estética, vinculada con perceptos, afectos y planos de composición, por lo que es importante identificar la singularidad entre la vía filosófica y la artística. Attendamos, entonces, a la doble lectura del ironista: como personaje conceptual es vehículo de la crítica al poder en la transición de la *polis* griega, es pensamiento nómada que pregunta por el devenir de la(s) idea(s); como figura estética es un bloque de sensaciones que envuelve al otro en sus propias contradicciones, una densidad de perceptos y afectos que valen por sí mismos; Sócrates como un seductor a través de su conocimiento y agilidad retórica, Sócrates como la incomodidad, la indecisión para llegar a parir la verdad. En todo caso, Sócrates como una figura-personaje que nos coloca en un sitio de donde debemos movernos porque nos problematiza tanto en lo intelectual como en la experiencia sensible. Sintetizando, lo que la figura estética pone en pie es, a diferencia del personaje conceptual, al percepto(s) y afecto(s):

Lo que conserva, la cosa o la obra de arte, es un bloque de sensaciones, es decir un compuesto de perceptos y afectos [...] Los perceptos ya no son percepciones, son independientes de un estado de quienes los experimentamos, los afectos ya no son sentimientos o afecciones, desbordan la fuerza de aquellos que pasan por ellos. Las sensaciones, perceptos y afectos son seres que valen por sí mismos y exceden cualquier vivencia.¹¹

El ironista irrumpe por vez primera entre la potencia del concepto, la potencia del afecto y percepto, esto es un indicio de la polémica en las tesis sobre *el concepto de ironía* de Søren Kierkegaard. Esta particularidad de las diferencias entre el personaje y la figura radica en la posterior relación entre el concepto,

10 *Ibidem*, p. 78.

11 *Ibidem*, p. 165.

afectos y perceptos en la tradición moderna, la relación entre conocimiento y experiencia; no es lo uno o lo otro, sino ambos, es decir, el plano de composición trazado por la obra de arte –comedia– puede coincidir, tener interferencia, con el del plano de inmanencia filosófica –diálogo o crítica–, pues ambos son actos de creación. El ironista que se desprende del personaje y figura socrática es un cúmulo de experiencias: la de un hombre parado en seco, con la mirada perdida, ausente para todos y de todo, menos de él, sobre una sola pierna en una calzada antes de llegar a un banquete; la de una charla bajo un banano invocando la locura, hablando de las bondades del paisaje siendo más personaje que idea abstracta; la de un vaivén en una hamaca recibiendo a los jóvenes con necesidad de instrucción, de dominar el arte de la persuasión confortando a sus temerosos padres. Todas esas experiencias posibles que la figura ofrece para pensar al ironista en un espacio determinado, en un territorio cuya lógica de las sensaciones se construye con los gestos, los peinados y las manías de alguien que está vivo. Esa vitalidad no sólo está dada por la resistencia de la idea o el concepto, sino por la forma en la que es encarnada en los afectos que produce.

Cada indagación, moderna y contemporánea, sobre el problema de la ironía, vuelve al personaje-figura Sócrates como punto de partida, como la “patria del concepto”,¹² con Friedrich Schlegel, F. J. W. Hegel, F. W. J. Schelling, S. Kierkegaard, V. Jankélévitch, W. Biemel y G. Deleuze. De manera cronológica, el primero en problematizar el concepto de ironía fue Schlegel en los escritos de *Athenaeum*¹³, pero quien le da cabida en la creación de conceptos es la lectura de Søren Kierkegaard¹⁴ en la distinción de la ironía clásica de la moderna. En *Sobre el concepto de ironía*, la tesis para grado de magíster, el filósofo danés acenúa la “posibilidad de la concepción” de la ironía clásica:

12 Así lo planteará por primera vez Schlegel en fragmentos del *Athenaeum*, y posteriormente las réplicas de los distintos pensadores. En este sentido, la ironía, como concepto, es moderna.

13 La revista *Athenaeum* fue una publicación del Círculo de Jena en la que participaron activamente A. W. Schlegel, Friedrich Schlegel, Caroline Michaelis, F. W. J. Schelling, Tieck y Novalis. Los últimos tres años del siglo XVIII es el momento de la mayor influencia de la filosofía fichteana. Las referencias se pueden encontrar en *La religión de la pintura. Escritos de filosofía romántica del arte*, Kalus Wrehde (trad.), Akal, México, 1999; Portales Guzmán, Gonzalo y Breno Onetto Muñoz, *Poética de la infinitud. Ensayos sobre el romanticismo alemán*, Ed. Intemperie/Palinodia, Santiago de Chile, 2005; Schlegel, Friedrich, *Fragmentos*, UNAM, México, 1958, p. 38.

14 Las razones que se dan para esta decisión tienen que ver con el hecho de que en los escritos de Schlegel, Hegel y Solger se da por sentado que fueron los griegos clásicos a quienes se debe la emergencia de la ironía, pero no lo amplían; ésa es una de las críticas que acentúa Kierkegaard en la discusión del idealismo alemán, de manera que, más allá de una cronología histórica, hemos decidido centrarnos en la caracterización del “logodrama” y “personaje conceptual” al que hacen alusión Gilles Deleuze y Félix Guattari en *¿Qué es filosofía?, op. cit.*

Antes de pasar al desarrollo del concepto de *Ironía*, es necesario que me asegure una concepción adecuada y fehaciente de la existencia histórico-real y fenoménica de Sócrates, teniendo presente la cuestión de la posible relación entre ésta y la concepción *transfigurada* que le tocó en suerte por intermedio de algún contemporáneo exaltado o envidioso; ésta es una necesidad ineludible, pues el concepto de ironía hace su irrupción en el mundo precisamente con Sócrates. Sucede que los conceptos tienen su historia, lo mismo que los individuos, y al igual que éstos, incapaces de resistir los embates del tiempo, conservan, pese a todo, una suerte de nostalgia hacia su tierra natal.¹⁵

Para que esa concepción de la existencia histórico-real y fenoménica pueda ser discutida con suficiente rigor, Kierkegaard sometió al aquí denominado personaje conceptual y figura estética a un análisis de concepción intertextual, utilizando el sentido mayéutico del término: la posibilidad, la realidad y la necesidad de la ironía. La posibilidad la sostiene a partir de una comparación de fuentes de tres contemporáneos del Sócrates empírico-histórico: Platón, Jenofonte y Aristófanes; lo real lo toma tanto de las referencias historiográficas del juicio a Sócrates, así como de la *doxástica* antigua que hace referencia al “maestro de Platón”; y finalmente, la necesidad, adoptada de la filosofía hegeliana, como *una totalidad* existencial. Antes de plantear algunos rasgos de diferencia y repetición del personaje conceptual y su distinción de la figura estética, señalamos como imprescindibles las tesis del danés, en donde los tres contemporáneos del clásico ofrecen los rasgos del *ironista*; sobre todo aquellas que indican que Sócrates siempre es un *punto de vista* y, por lo tanto, entra en el terreno de las interpretaciones:

- II. El Sócrates de Jenofonte se limita a inculcar lo provechoso; no va jamás más allá de la experiencia ni llega jamás a la idea.
- III. Cuando uno compara a Jenofonte con Platón, se encuentra con que aquel quitó demasiado y éste agregó demasiado a Sócrates; ninguno de los dos encontró la verdad.
- V. La *Apología de Sócrates* presentada por Platón, o bien es espuria, o bien se explica de manera totalmente irónica.
- VI. Sócrates no sólo utilizó la ironía, sino que además consagró a la ironía hasta el punto de sucumbir a ella.
- VII. Aristófanes llegó a estar cerca de la verdad en su descripción de Sócrates.

15 Kierkegaard, *op. cit.*, p. 81.

- IX. Sócrates arrojó a todos sus semejantes fuera de lo sustancial, como desnudos tras un naufragio, subvirtió la realidad, contempló la idealidad a la distancia, la rozó, pero no la poseyó.
- X. Sócrates fue el primero en introducir la ironía.¹⁶

Las tesis desarrolladas por Kierkegaard nos muestran a Sócrates como nunca: mediado por la escritura de alguien más y como poseedor de un secreto o un misterio que se trata de desentrañar de la singularidad inaccesible de la existencia. Aun así, el tratamiento del danés no establece claramente la *diferencia* existente entre el Sócrates como campo de sensaciones y como vehículo filosófico del concepto. Esto no es ninguna falta atribuible al pensador danés, pues es uno de los pensadores de vanguardia que establece las críticas a la identidad moderna, al acentuar el carácter existencial de la relación con el mundo y con los otros. Por lo tanto, la tarea que nos interpela en los siguientes apartados será entrever esos ámbitos, los del concepto y los de las sensaciones, cuando se trata de las interferencias entre los planos del pensamiento tanto de la comedia como de los diálogos de la filosofía, e ir construyendo, a partir de las herramientas aportadas por la filosofía deleuziana, una ruta de comprensión de un problema de la misma filosofía como acto de creación en la ironía.

Sócrates, ¿ironista o sofista? Aristófanes, Platón, Jenofonte

It helps a little to think of it in terms of the ironic man, in terms of the traditional opposition between eiron and alazon, as they appear in Greek or Hellenic comedy, the smart guy and the dumb guy.

Paul de Man, *The Concept of Irony*

La séptima tesis de Kierkegaard sobre la cercanía aristofánica a la verdad de “Sócrates” tiene rasgos muy precisos del horizonte clásico. La comedia *Las nubes* se caracteriza por ser filosófica en dos sentidos: primero, porque la crítica va dirigida a los sofistas, pues los argumentos que retoma a lo largo del desarrollo son los que distinguen a los “maestros de la virtud” como una escuela en donde se enseña el arte de la persuasión para evadir, por ejemplo, el compro-

16 *Ibidem*, p. 77.

miso social del impuesto; y, segundo, que la figura de Sócrates se afirma como ironista, ya que es él quien a lo largo de la obra realiza las afirmaciones cuya lectura es opuesta a lo expresado y quien, además, a través de ese acento, genera una parábasis de *Las nubes*, siendo su función denunciar el saber sofista como un poder comercializable.

Existen dos posturas del personaje Sócrates en la comedia y diálogos clásicos: el *eiron* y el *alazon*.¹⁷ El primero es el que se compromete con la búsqueda de la idea a clarificar y activa la discusión, el segundo es el que finge un interés en un saber aparentemente legítimo que obliga a los interlocutores a continuar el diálogo una vez activada la polémica. El *eiron* duda y hace dudar; el *alazon* no sabe, mostrándose como un ignorante o como un fanfarrón. La tradición que ha revisado estos tópicos en relación con la *ironía* ha planteado la pregunta: ¿cómo distinguir el amigo falso del verdadero? Más aún, ¿cómo esa distinción permite establecer la distancia y debate entre las dos figuras? Al personaje Sócrates de Platón, Walter Biemel lo describe así:

El interlocutor se encuentra indefenso ante el ataque de Sócrates, por lo regular no advierte el momento en que éste ya no pregunta como amigo sino contrincante. Está tan orgulloso del reconocimiento que al principio le otorgaba Sócrates, de su conformidad, de sus alabanzas, que ahora se encuentra totalmente indefenso y sobre todo –y en esto consiste la habilidad de Sócrates– no puede retirarse fácilmente y eludir así la lucha sino que debe admitirla hasta que él mismo se da cuenta de que ya no puede seguir adelante y de que debe abandonar su posición.¹⁸

El tema de la amistad a la verdad, del filósofo y del sofista, se encuentra incluido en esta discusión y su dificultad radica en distinguir al uno del otro, porque un mismo personaje puede devenir entre el uno y el otro; ésta se vuelve más compleja cuando intentamos rastrear la definición del segundo a través del filósofo, tal como lo hace Platón en el diálogo homónimo, *El sofista*, que profundizamos a continuación.

17 *Eiron* = pícaro; *eironia* = ironía, empleo de pretextos, escapatoria; *alazon* = vanidoso, fanfarrón, charlatán. Véase: *Diccionario griego clásico Vox*; *Diálogos* de Platón; *The Concept of Irony*, de Paul de Man. Posteriormente, esta distinción también la encontramos con Walter Biemel, en *La ironía romántica y el idealismo alemán*, y con Vladimir Jankélévitch en *L'Ironie*.

18 Biemel, Walter, “La ironía romántica y la filosofía del idealismo alemán”, *Convivium*, núms. 13-14, 1962, p. 30.

El sofista: entre el sabio y el ignorante

La obra de un pensador como Platón es inagotable y como tal existen distintas facetas de lectura y recepción en diversos contextos históricos; una de ellas, por ejemplo, es una lectura de *fundamento* ontológico, sobre todo durante el Medievo, donde el *Timeo* fue el diálogo más representativo; o el rescate de la lectura erótica de Platón en el Renacimiento, con diálogos como *El banquete*, *Fedón* y *Fedro*. Si eligiéramos, en cambio, la lectura platónica que está en boga desde el siglo xx, como síntoma de las preguntas de nuestra época, podríamos adelantar que sería la *imagen*, el *simulacro* y el *fantasma* que encontramos, sobre todo, en uno de los diálogos más polémicos e interesantes para nuestro tiempo: *El sofista*. Dicho diálogo, recordemos, establece un intento de definición de sofista a través de los personajes Teodoro, Sócrates, el Extranjero de Elea y Teeteto. A simple vista, escribe Platón, los filósofos no se pueden distinguir, pues pueden *parecer* políticos, sofistas o locos.

Encontramos una sugerencia para abrir la obra, propuesta por Nietzsche, al señalar a Platón como el primer filósofo de mezcla, o bien, el primer filósofo impuro. Tanto para Nietzsche como para Deleuze, en Platón mismo se encuentra la clave de la inversión del platonismo, siendo el diálogo de *El sofista* su mejor ejemplo. Este diálogo conforma la tetralogía crítica de *Parménides*, *Teeteto*, *Sofista* y el *Político*.¹⁹ La forma en la que Platón advierte que el diálogo transita entre el *eikon* (imagen) y el *fantasma* (*phantasma*) es con el desdoblamiento y la distancia que hace respecto a Sócrates el propio Platón, recurso con el que el diálogo se despliega ante la mirada del lector:

Teeteto. –Creo que por el momento no abandonaré, pero si llegase a ocurrir algo por el estilo, podremos recurrir a este otro Sócrates, que es homónimo de Sócrates; tiene mi misma edad y se ejercita conmigo, por lo cual está acostumbrado a compartir muchas de mis penurias.²⁰

Platón nos advierte como hechicero que la semejanza entre los dos Sócrates referidos descansa solamente en la homonimia. Que el Sócrates que lo acompaña y se ejercita con él tiene su misma edad y comparte sus penurias. Acompañado, como *otro* Sócrates hablaba con su propio *daimon*. Este paso, este desdoblamiento a través de una “aparente” semejanza por un recurso nominati-

19 Esto según especialistas como N. Luis Cordero, que ha señalado en los aparatos críticos de la edición de Gredos.

20 Platón, *El sofista*, tomo V, Gredos, Barcelona, 2003, p. 328.

vo en tres líneas escritas, nos coloca en una especie de delirio del pensamiento. En este diálogo, Platón se quita la investidura de su maestro, le otorga la voz a Teeteto y a un extranjero de Elea, no sin antes multiplicar frente a nuestros ojos el uso de una identidad que lo había acompañado todo el tiempo como personaje principal en el pensamiento: Sócrates como una máscara, como un disfraz. Esta especie de delirio ya había sido experimentado por un contemporáneo del propio Sócrates: Eurípides, el segundo hombre más sabio de Atenas, y cuyo ejemplo de desdoblamiento está en *Las bacantes*:

Dioniso. –Tú, que estás ansioso por ver lo que no se debe, y por emprender lo que no deberías emprender, a ti, Penteo, te digo. Sal de una vez ante el palacio, déjate ver a mi lado, con tu vestido de mujer, de ménade bacante, espía de tu propia madre y su tropa. Pareces una de las hijas de Cadmo por tu figura.

Penteo. –En este momento me parece ver dos soles, y una doble ciudad de Tebas, con sus siete puertas. Y tú me pareces un toro que ante mí me guía y que sobre tu cabeza han crecido cuernos. ¿Es que ya eras antes una fiera? Desde luego estás convertido en toro.²¹

Este desdoblamiento, en el que no se puede distinguir a Sócrates de Sócrates, o a Dionisio de Dionisio, es la introducción de una entidad de realidad que no alcanza a ser nada, pues *es* un nombre en la creación ficticia –el personaje Sócrates, el personaje Dionisio–, pero que tampoco tiene la jerarquía de ser, como no la tienen ni los centauros ni las quimeras. Es decir, no es ni lo uno ni lo otro en la ontología que distingue al ser del no-ser, al modelo de la copia. Estas líneas en las que Platón, antes de introducirnos al problema de la definición del *sofista* y su diferencia con el *filósofo*, ya ha entrado en la polémica a partir de un recurso estilístico en el que el pensamiento piensa su propia generación de realidad a través de lo que expresa como ficción.

La forma en la que se plantea el problema de la definición del *sofista* es a través del ejemplo del *modelo*, y para ello se usa la figura del pescador. El pescador requiere una técnica, la cual puede dividirse a su vez en técnica de *cuidado* (adquisitiva) o de *manufactura* (productiva), que implica un saber, un aprendizaje para apresar –pescar– por medio de acciones o razonamientos. El aprendizaje en la caza es llevado a cabo no por medio de la lucha directa, sino por medio de anzuelos. La adquisición del producto pez, por medio de engaños, requiere una

21 Eurípides, *Las bacantes*, tomo III, Gredos, Madrid, 1979, p. 386.

técnica de emboscada que realiza el pescador. De forma análoga, cuando se trata de la definición del sofista se hace uso, también, de una técnica en la que el anzuelo es la persuasión y se realiza no en una lucha corporal, sino por medio de la palabra. El objetivo de esta persuasión son otros hombres, hombres libres (jóvenes adinerados) a los que por medio de un salario se les enseña el arte de producir conocimientos, de ser capaces de discutir profesionalmente y de refutar. A partir de este seguimiento, el ejemplo del modelo *sofista* se explica con una nueva disyunción: la purificación que implica la distinción entre aquel que cree que sabe algo y el ignorante. En la última parte de esta definición del *sofista*, Platón describe el mecanismo de la persuasión de la siguiente manera:

Extranjero. –Interrogan primero sobre aquello que alguien cree que dice, cuando en realidad no dice nada. Luego cuestionan fácilmente las opiniones de los así desorientados, y después de sistematizar los argumentos, los confrontan unos con otros y muestran que, respecto de las mismas cosas, y al mismo tiempo, sostienen afirmaciones contrarias. Al ver esto, los cuestionados se encolerizan contra sí mismos y se calman frente a los otros. Gracias a este procedimiento, se liberan de todas las grandes y sólidas opiniones que tienen sobre sí mismos, liberación ésta que es placentera para quien escucha y base firme para quien la experimenta. En efecto, estimado joven, quienes así purifican piensan, al igual que los médicos, que el cuerpo no podrá beneficiarse del alimento que recibe hasta que no haya expulsado de sí aquello que lo indispone.

[...]

¿Y qué? ¿Quiénes diremos que se valen de esta técnica? Yo, por mi parte, temo llamarlos sofistas.²²

En el diálogo, Platón nos ha mostrado no solamente cómo se desenmascara de Sócrates para hablar y dar voz al pensamiento desde Teeteto u otro personaje extranjero de Elea, sino que, de nuevo a través del arte de la dialéctica, la definición de sofista calza de manera excepcional con la investidura de Sócrates. La similitud en las acciones que definen al filósofo y al sofista muestran un linde casi imperceptible: la figura de aquel que cree saber respecto del ignorante es, en la superficie, la misma; se asemejan “como el lobo al perro, el animal más salvaje al más dócil”.²³

22 Platón, *El sofista*, op. cit., p. 357.

23 *Ibidem*, p. 358.

Sin embargo, es justamente en este punto donde se hace la distinción del problema de la imagen en *El sofista* de Platón. La técnica figurativa se distingue de la técnica simulativa en la misma proporción en la que el *eikon* lo hace del *fantasma*. El primero tiene su fundamento en la similitud respecto a un modelo; el segundo es una apariencia que no tiene ninguna proporción de similitud respecto a un modelo ni a la semejanza de la copia. Con el fantasma se corre el riesgo de “decir y pensar falsedades”.²⁴ Esta bifurcación se compara en el diálogo con el problema del ser, pues en el desarrollo nos encontramos frente al problema de cómo es posible que el *no-ser* pueda ser pensado y ser expresado. En palabras de Deleuze, el fantasma es *una imagen sin semejanza*. No se trata del camino del ser y del no-ser que se plantea desde Parménides, donde el segundo es intransitable, sino de un aspecto en el que la mezcla entre lo uno y lo otro se realiza: el ser del no-ser radica en decirlo y pensarlo como una entidad del lenguaje que no representa nada, y que, sin embargo, es igual a sí misma como expresión, pero diferente de cualquier relación con *otra* cosa. Desde Deleuze, el planteamiento es una manera de hacer tartamudear al lenguaje, como si se colocara en sintonía con Beckett. La mezcla, lo impuro, de Platón en *El sofista*, es la capacidad de hacer pronunciar al lenguaje lo que existe como un “algo”, como una imagen sin semejanza.

La voz del no-ser *se pronuncia* así, no ser. Lo puro del ser, es ser. Lo imposible de no-ser *nada*. Nada: aire golpeado, palabra. Es un inicio y un retorno a la palabra que vuela en el vacío. Esta última, el aire golpeado, la rastreamos desde Homero, cuando habla de los heraldos “de aéreas voces”, retomado por Zenón de Citio al denominar de esa forma a la voz. *Dar voz* a una imagen sin semejanza es la capacidad ilusionista del sofista, el hechicero que produce sueños e ilusiones. ¿Qué es una imagen? Pregunta el interlocutor extranjero: ¿qué es una imagen sino lo que no-es la imagen?, y en ese sentido, el no-ser de la imagen se funda, o bien en la representación de un modelo (*eikon*), o bien en una apariencia sin semejanza (*fantasma*), que además es idéntica a sí misma, y también contiene en sí su diferencia.

En un reciente estudio sobre *El Sofista*, Rosen traduce *eikwn* y *fantasma* respectivamente por imagen “exacta” (*accurate*) e imagen “inexacta” (*inaccurate*). La primera de éstas se presenta como una “imagen verdadera” (*true image*), por cuanto “reproduce exactamente las proporciones” (ibíd., p. 14), mientras que la segunda hace las veces de una “imagen falsa” (*false image*), porque no permi-

24 *Ibidem*, p. 372.

te “reproducir exactamente las proporciones del original”, aunque no es posible sostener en ambos casos la distinción entre verdad y falsedad. Pero Rosen no sólo le atribuye inmediatamente la falsedad al fantasma sino que lo liga además directamente con el sofista: “El sofista es un fantasma del filósofo”. En su lugar podría pensarse el filósofo como un fantasma del sofista o, en otro nivel, Platón como el fantasma de Sócrates. Esta segunda alternativa es, empero, impensable para Rosen por ver simplemente en el fantasma una imagen inexacta.²⁵

Parte de la imposibilidad de distinguir al filósofo ironista del sofista consiste en la forma en que ambos oscilan entre la representación del discurso del otro y el vacío de sentido respecto a un modelo. Las características que ambos personajes conceptuales y figuras estéticas desarrollan en los distintos diálogos de los contemporáneos del Sócrates histórico son, precisamente, las que buscamos delinear en este capítulo para dibujar los contornos del ironista como la imagen deformante del pensamiento, para hacer ver que la multiplicidad de personajes ironistas, bajo el nominativo Sócrates, es mucho más rica en su sentido de ser una imagen sin semejanza, en su ficcionalidad, que en ser Sócrates una imagen apegada a un modelo “real” que no se funda más que en una historicidad que, de cualquier modo, no puede ser narrada de manera neutral. Ante ello, nos preguntamos: ¿por qué es necesaria la figura y el personaje conceptual a través del cual devienen o se anuncian conceptos y sensaciones? Porque esta configuración logra su autonomía de la poesía sin dejar de ser filosófica, a la vez que afectiva.

Es necesario recordar que si la figura del ateniense se dirige directamente al espectador-lector del diálogo, fue también por la *forma* en que los trágicos se abrieron en el horizonte de la poesía, en escena, con el uso de la parábasis²⁶, y cómo ésta se inserta también como un modo de pensamiento. Tal como lo planteamos anteriormente, no se trata de un traslado de un uso en la comedia o la tragedia a la escritura filosófica, sino de una interferencia, que en el encuentro entre filosofía y arte ilumina una diferencia. En este primer acercamiento haremos referencia a obras clásicas para identificar el problema discutido por

25 Másmela, Carlos, *Dialéctica de la imagen, una interpretación del Sofista de Platón*, Anthropos, Barcelona, 2006, p. 43.

26 La parábasis es el recurso del coro en la tragedia y la comedia clásicas. Ésta consiste en dirigirse al espectador de la puesta en escena en donde se establece la tensión entre la ley divina y la ley humana. Como es sabido, los coros de mujeres, de niños y de ancianos son los más empleados. Uno de los coros más atípicos es el utilizado por Aristófanes en *Las nubes*, y precisamente es un coro de nubes que se analizará más adelante.

los modernos respecto a la ironía: *El banquete* y *Apología de Sócrates* de Platón; *Banquete* y *Apología*²⁷ de Jenofonte, y *Las nubes*²⁸ de Aristófanes.

Una última advertencia, el personaje conceptual y figura estética que ensayamos construir es el *ironista* pero no como identidad, pues está visto que el filtro es una diversidad de escrituras e intertextualidad de composición de *la imagen* del último de los clásicos. Sócrates no es el único ironista de los textos en discusión, pues en todos ellos un “ironista”, en el sentido de *tropo*, puede ser cualquier personaje, pero no es suficiente poner especial atención en la figura proteica del ironista, sino en lo ironizado, aquello que debe ser puesto a prueba, un saber, el orden del discurso:

Un orador hábil era en consecuencia un político poderoso; o dicho de otro modo, el único medio de llegar a ser un ciudadano influyente lo proporcionaba, casi con exclusividad, la retórica. No era difícil confundir oratoria y política. En efecto, el término griego *rhêtôr* sirve lo mismo para indicar orador que político.²⁹

La retórica nos coloca entre la figura de la ironía como *tropo*, en el aspecto lingüístico que el texto apunta, y el del *polites*, que por supuesto nos lleva hacia el ámbito de la política en el sentido amplio. Finalmente, dentro de esta advertencia, nos encontramos con la pregunta sobre a quién se dirige la parábasis, el coro colectivo, que el ironista pone en funcionamiento. Es decir, la práctica de la ironía para ser con toda su fuerza y sutileza hace alusión a un proceso (¿desde quién y dirigido hacia quiénes?) colectivo y social.

27 Aunque también haremos alusión a *Recuerdos de Sócrates* del mismo.

28 Sin olvidar la crítica a *La República* que hace Aristófanes a través de *La asamblea de las mujeres* y *Lisístrata*.

29 Platón, *Gorgias*, tomo II, Gredos, Barcelona, 2003, p. 12.



CAPÍTULO 2. LAS NUBES Y EL PERSONAJE IRONISTA

Las nubes, la mejor obra de Aristófanes, según su propio juicio,¹ fue la más desdeñada. El argumento: Estrepsiades se lamenta por las deudas de su hijo Fidípides contraídas por la afición a los caballos. Buscando cómo persuadir a los prestamistas para dejar de pagarles, se inscribe a la escuela socrática para aprender el uso de los argumentos justos e injustos. Sócrates lo convence de que los dioses no existen y que en vez de ellos sólo existen las nubes, aquellas que toman la forma de lo que se desee. Sin embargo, con poca memoria y menor talento para la palabra, Estrepsiades no sólo no aprende las artes de la escuela, sino que será golpeado por su propio hijo gracias a la pedagogía de la escuela. Finalmente, el viejo deudor decide incendiar el recinto con el maestro y los discípulos dentro, como acto de venganza. *Las nubes*, cuya última escena es la revancha de Estrepsiades sobre Sócrates prendiendo fuego a la casa que éste habita, termina entre gritos, increpándose uno a otro: “¡Moriré asfixiado por el humo!”² –protesta Sócrates–, “¿Pues con qué fundamento ofendéis así a los dioses y miráis el culo de la Luna? (A Jantias). Persíguelos, tírales piedras, pégales por muchas razones pero sobre todo sabiendo que injuriaban a los dioses”³ –responde Estrepsiades–. Dejemos de lado lo hilarante, o no, lo que pudo haber sido la muerte de un Sócrates inmolado en las llamas al final de la comedia en su contexto histórico para algunos de sus contemporáneos, y atendamos los motivos que este primer acercamiento nos da.⁴ Esto es, como lo expone Bergson:

-
- 1 Lo sabemos porque en el corifeo que el mismo comediógrafo escribió en una segunda versión de *Las nubes* denunció la falta de juicio en la votación, en la que obras menores fueron las ganadoras.
 - 2 Aristófanes, *Comedias II, Las nubes*, Gredos, Madrid, Barcelona, 2007, p. 112.
 - 3 *Ibidem*, p. 113.
 - 4 Kierkegaard, *op. cit.* Y que “Sócrates mismo, quien para beneplácito del público estuvo de pie durante la representación para que la multitud reunida en el teatro pudiese corroborar el correspondiente parecido”. En Claudio Eliano, *Varia historia*, nota 243 de Kierkegaard, *Sobre el concepto de ironía*, *op. cit.*, p. 179.

Ahí precisamente parece residir –como trataremos de mostrar con todo detalle en la última parte de este estudio– la diferencia esencial entre comedia y drama. Un drama, aunque retrate pasiones o vicios que tienen nombre, los incorpora tan bien al personaje que sus nombres se olvidan, que sus características generales se disipan y que dejamos de pensar en la persona que los absorbe; de ahí que el título de un drama casi siempre sea un nombre propio. En cambio, muchas comedias son designadas con un nombre común: el avaro, el jugador, etc. Si le pido que se imagine una obra que pueda llamarse *El celoso*, por ejemplo, ya verá que le viene a la mente Sagnarelle, o George Dandin, pero no Otelio; el celoso sólo puede ser un título de comedia.⁵

Sócrates se disipa en una legión de enunciados sofistas a través de la comedia de Aristófanes para dar paso a la densidad que implica el personaje. El uso del nominativo para enunciar una multitud de posturas es parte de la propuesta del cómico, pues al poner atención en el seguimiento del planteamiento de la obra, Sócrates descrea constantemente lo que él mismo expresa, y lo que expresa son muchas de las proposiciones de los sofistas en sus enseñanzas. Pensemos lo anterior como una primera diferencia entre Platón y Aristófanes: los diálogos del primero caracterizan la parte trágica del “logodrama”, en donde abundan los nombres propios: Protágoras, Parménides, Fedón, Ión, Timeo, etcétera. Por otro lado, en contraste, los títulos del segundo: *Las nubes*, *La asamblea de las mujeres*, *Las ranas*, *Las avispas*. Ahora, concentrémonos en Sócrates, en uno y en otro: en ambos polemiza entre el *iron* y el *alazon*, en la rivalidad de la palabra; en Platón, el maestro aparenta ser un pensador; en Aristófanes es una multitud. Nos interesa comenzar con el comediógrafo a través de la siguiente pregunta, ¿cuál es el vicio al que se asocia la cuestión del amante (filósofo) y/o el pretendiente (sofista) de la sabiduría desde sus piezas? Quizá muchos, pero hay uno principal y al parecer no pierde su vigencia: la ambigüedad entre el falso y el verdadero amigo; es decir, entre el sofista y el filósofo: “¿Pero cómo distinguir al amigo falso del verdadero, y el concepto del simulacro? El simulador y el amigo: Todo un teatro platónico que hace proliferar los personajes conceptuales dotándolos de los poderes de lo cómico y lo trágico”⁶

Las páginas que dedica Kierkegaard a establecer los rasgos característicos del Sócrates aristofánico comienzan con dos aspectos que coinciden con la distinción que hemos aludido entre Bergson, Deleuze y Guattari: la exposición de

5 Bergson, Henri, *La risa*, Godot, Buenos Aires, 2014, p. 16.

6 Deleuze y Guattari, *¿Qué es la filosofía?*, op. cit., p. 15.

este personaje-figura se encuentra entre la vía del pensamiento sistemático y el percepto y afecto; en otras palabras, no se trata de un ámbito explícitamente limitado al saber, sino a los agenciamientos y los afectos/perceptos que produce: el concepto ironía de la filosofía y el percepto ironizar que anida en la comedia. En palabras del danés: “Platón presenta la idealidad trágica y Aristófanes la cómica”.⁷ Distingamos también la separación entre lo *cómico* y la *sátira*. *Las nubes* no es una sátira de Sócrates, pues no es sólo a él a quien va dirigida la crítica y la distancia. Todos los argumentos de la comedia, en voz socrática, son tomados de los principales sofistas⁸ y colocados en voz del *ironista*, quien, al afirmarlos, los niega. Es en ese sentido que Kierkegaard subraya que el cómico *puso en escena al Sócrates real*,⁹ pero cuya “realidad” es la capacidad de hacer dudar que alguien posea la verdad absoluta sobre cualquier asunto del mundo.

Platón y Jenofonte¹⁰ hacen referencia a la obra del cómico como el antecedente más importante de la acusación del Sócrates histórico, con veinticinco años de anticipación:¹¹ “Lo más absurdo de todo es que ni siquiera es posible conocer y decir sus nombres (de los acusadores), si no es precisamente el de cierto comediógrafo”.¹² Esta cita textual platónica al principio de la *Apología* apunta a la ficción de la comedia, ironizando la acusación, no responsabilizando al cómico. Por ello, lo que interesa es poner a prueba la tesis del danés: la dialéctica que realiza el cómico es una dialéctica *meramente negativa* y en ese uso se encuentra la diferencia de la ironía entre la comedia y el diálogo filosófico. La dialéctica *meramente negativa* se refiere a la poética de la comedia, en la que no le interesa señalar el aspecto positivo de Sócrates histórico o el de la postura afirmativa de su ejercicio de retórico-filosófico, sino la postura sofista que atraviesa toda la comedia como crítica a través del *alazon* y el *eiron* al contexto de crisis que se vive en Atenas.

La poética del cómico, como expone Kierkegaard, es la de asumir que toda la actividad de Sócrates es ironista. La afirmación de los dioses como nubes que

7 Kierkegaard, *Sobre el concepto*, op. cit., p. 178.

8 Cfr. Aristófanes, *Las nubes*, op. cit. Que además serán calificados de manera colectiva como “ese hormiguero en donde no se distinguen los unos de los otros”, v. 358.

9 Kierkegaard, op. cit., p. 183.

10 Tal como lo indican los estudios introductorios de J. Calonge Ruiz a la *Apología de Sócrates* de Platón; los de la *Apología de Sócrates* de Jenofonte por Juan David García Bacca; así como los estudios de Luis M. Macía Aparicio al segundo tomo de *Las comedias* de Aristófanes.

11 Una hipótesis no comprobada, sino señalada en los estudios críticos, es que Anito y Meleto obligaron al cómico a escribir la tragedia.

12 Platón, *Apología*, *Diálogos*, tomo I, Barcelona, 2003, p. 15. Los paréntesis son míos.

metamorfosean es su revés. El efecto cómico del Sócrates ironista, a través de la pluma de Aristófanes, se encuentra en que el personaje no cree en ningún momento en lo que afirma en la obra, para ello basta con observar las intervenciones de la parábasis de la pieza:

La ironía de Aristófanes consiste, sin duda, en la deficiencia recíproca: la del sujeto que queriendo alcanzar lo objetivo, consigue solamente su propio símil; y la de las nubes, que ofrecen meramente el símil del sujeto, pero que solamente lo producen mientras ven los objetos. Nadie negará que ésta es una magnífica caracterización de la dialéctica meramente negativa, dialéctica que permanece siempre en sí misma sin exteriorizarse en las determinaciones de la vida o de la idea [...] dialéctica que no se preocupa por el pasado ni se siente atrapada en sus férreas consecuencias, ni teme al futuro, pues es tan rápida para olvidar que hasta el futuro se le olvida casi antes de haberlo vivido, dialéctica a la que nada le falta, que nada desea, autosuficiente, frívola y fugaz como una criatura traviesa que va a saltos por encima de todo.¹³

La ironía, la de Aristófanes, en boca del personaje conceptual y figura estética, trastoca los foros entre la filosofía y la comedia, pues el aparente Sócrates (histórico) que niega a los dioses, tomando la similitud de la negatividad, es el de la escritura (comedia). Las nubes, a manera de semejanza, son las que muestran la crítica a un pensamiento aparentemente inconsistente (de los sofistas):

Las nubes designan magníficamente el curso de pensamiento por completo inconsistente que, en constante ondulación, sin hacer pie en ninguna parte y sin ley alguna inmanente al movimiento, se configura de todos modos diversos según la misma anárquica capacidad de transformación con la que las nubes emulan a veces a una mujer mortal, a veces a un centauro, a una pantera, a un lobo, a un toro, etc., con la aclaración de que aquéllas, puesto que no son otra cosa que bruma o la oscura y agitada posibilidad infinita de devenir lo que fuere sin lograr que nada tome consistencia, no constituyen la posibilidad que, dotada de un alcance infinito, alberga, por así decirlo, el mundo entero dentro de sí sino que carecen de todo contenido, pueden asumirlo todo pero nada pueden retener.¹⁴

13 Kierkegaard, *op. cit.*, p. 184.

14 *Ibidem*, p. 183.

¿No es peculiar que este deseo de metamorfosis continua, que se evidencia en las nubes, sea además uno de los rasgos característicos del dios principal, es decir, Zeus? “Sócrates habla de esas formas de las nubes muy en tono de broma, lo cual es muestra suficiente de que éstas no tienen *ninguna validez para él*”,¹⁵ ellas, además en tono serio, son grandes diosas para los hombres inactivos, las que ayudan a mantener a raya y aturdir al auditorio.¹⁶ La distancia que establece Aristófanes, a través de la figura socrática, está dirigida a los oradores, a los dioses, a sus contemporáneos, a la configuración de la comedia misma:

La ironía, por el contrario, es al mismo tiempo una posición nueva y como tal absolutamente polémica con respecto al antiguo helenismo, y una posición que, además, está siempre suprimiéndose a sí misma; es una nada que todo lo consume y un algo que nunca llega a captarse, que es y a la vez no es; claro que en su raíz más profunda esto es un poco cómico.¹⁷

La imagen de Sócrates suspendido en una cesta¹⁸ es, para el danés, una postura en la que “distingue” a partir de la ambigüedad la figura del *iron* disfrazado del *alazon*. Es un péndulo, un constante movimiento. Tal como se menciona en la advertencia, el ironista (en Aristófanes) cambia constantemente de posición y se acentúa con dos posibilidades de la voz¹⁹: la de Sócrates y la de *Las nubes*. Ese uso de la voz es una crítica –de la parábasis señalando lo ironizado–, y se aclara así en estas líneas: “[...] si no pruebas el vino y te alejas de los gimnasios y demás idioteces de esa clase y, como cuadra a un hombre inteligente, piensas que lo mejor es triunfar actuando y planeando con la lengua como arma”,²⁰

15 *Ibidem*, p. 185.

16 Aristófanes, *op. cit.* “Las grandes diosas de los hombres ociosos, ellas nos proporcionan conocimientos, diálogo, saber, capacidad de asombrar, facundia y habilidad para enredar las cosas y derrotar a los rivales”, p. 48.

17 *Ibidem*, p. 182.

18 El engaño y el ingenio son parte de la traición clásica: no es desconocida la forma en que Cronos, el de la mente tortuosa, es engañado por Rea, la de ancho seno, con ayuda de los padres Gea y Urano, para que, suspendido entre el cielo y la tierra, Zeus no sea encontrado por él. O como lo leemos también con las prácticas de Odiseo cuando sale suspendido entre el cielo y la tierra, abrazado al ganado para engañar a Polifemo en *La Odisea* de Homero.

19 Cuando mencionamos la voz nos referimos al elemento de la poética, de la obra como comedia, en la que la voz de los personajes tiene distintas funciones: de ser escenografía (casi siempre con mensajeros que determinan un espacio diferente; el ejemplo más claro es el de *Los siete contra Tebas* de Sófocles), coro (parábasis o consciencia de alteridad, el *demos*), cambio de temporalidad (anunciando los momentos de la jornada), etcétera.

20 Aristófanes, *op. cit.*, p. 49.

entonces, diríamos, continuando la idea: no estarás practicando el arte de la persuasión; si, en cambio, optas por lo contrario, se tendrá garantizada la ley del más fuerte, parece decir en alusión directa al sofista Trasímaco. Esta afirmación de los ejercicios espirituales (hacer gimnasia, cuidarse de los excesos del vino, ejercitar su oratoria) de la antigua educación helénica son tomados como insensatez, ironizados por Aristófanes en voz del personaje conceptual y figura estética, Sócrates.

La comedia en su totalidad es un espejo que nos devuelve una imagen deformada del pensamiento a la vez que realiza una potente afirmación de la crítica. La distancia que plantea el cómico es la de la crítica de la transición en la educación como *paideia* a la de los *sofistas*. Esa distancia de la comedia tiene muchas aristas: el espectador toma distancia de sus emociones, se ríe de sí en un *ser otro* representado. La comedia requiere de un eco, es una acción colectiva, *siempre es la risa de un grupo*.²¹ La risa, a través de la comedia, plantea directamente las exigencias de la vida común: “cuando reunidos en grupo dirijan todos su atención hacia uno de ellos, acallando sus sensibilidades y limitándose a usar su inteligencia”²² lo colectivo toma un sentido crítico; el ejemplo lo tenemos con Aristófanes: *Las nubes*, como una crítica a la educación helénica; *La asamblea de las mujeres*, como crítica a la organización pública o privada de los bienes comunes; *Lisístrata*, como una crítica a la guerra, por decirlo de manera sintética pero apuntando a lo colectivo.

La comedia es un bloque de sensaciones, perceptos (no percepciones), afectos (no afecciones particulares), que al responder por sí mismas no le pertenecen a un espectador como una crítica personal, es una crítica a un estado de cosas que son pensadas con distancia a través de la obra de arte. Aristófanes le recuerda al público, por medio de la parábasis, que la pasividad es la mejor recompensa de los “sabios”, que no hay diferencia entre la ignorancia y las simples piedras, “inútiles borregos, ánforas amontonadas”,²³ y así coloca una responsabilidad en la recepción del espectador y en su ejercicio crítico máspreciado: la capacidad de dudar, de preguntar, de pensar. Es una ley de la risa, según Bergson: cada vez que una persona se convierte en una cosa a través de la comedia, la risa responde al absurdo, frente a la falta de vitalidad de las acciones cotidianas convertidas en un mecanismo monótono. En este caso, como representación en escena o lectura, Aristófanes critica la posición del “sabio sofista”, que lo es por el uso de un lenguaje malabarista, por la lengua como arma de persuasión de las tesis más

21 Bergson, *op. cit.*, p. 11.

22 *Ibidem*, p. 13.

23 Aristófanes, *op. cit.*, p. 96.

demoledoras de colectividad y por el egoísmo e injusticia en el que se legitima su autoridad. La ironía que encontramos en Aristófanes está al servicio de la comedia, cuestión relevante y opuesta cuando nuestro personaje conceptual y figura estética, llamado Sócrates, sea leído desde el lente de Platón, en donde la ironía esté al servicio de la Idea.

[...] queda fuera de dicho terreno de emoción y de lucha, en una zona neutra en la que el hombre, una cierta rigidez del cuerpo, la mente y el carácter de la sociedad quisiera eliminar también para obtener de sus miembros la máxima elasticidad y la mayor sociabilidad posibles. Esta rigidez es la comicidad y la risa su castigo.²⁴

En este sentido, la distancia aristofánica funciona por dos vías: la *cómica*, pues no hay mayor enemigo para la risa que la emoción personal; y la de la *ironía*, en donde se nos enseña a leer de manera inversa las palabras-acciones, poniendo especial atención en los rasgos paralingüísticos.²⁵ Sócrates, en *Las nubes*, es Sócrates como ironista, como un personaje de moneda común reconocible en la sociedad ateniense, cuyos rasgos físicos invitaban a la caricatura y no podían pasar desapercibidos ante la mirada del comediógrafo. Pero, sobre todo, este Sócrates de la comedia es, como mencionamos al inicio, multiplicidad entrelazada con los *Diálogos* de la obra platónica y con otros tantos en la obra de Jenofonte –por mencionar sólo a los pensadores a los que restringimos nuestro análisis–, y a los cuales se encaminan las preguntas para delinear los rasgos del personaje conceptual y la figura estética del ironista en ese tejido intertextual. El Sócrates de la comedia está de pie, como lo estuviera el Sócrates real, durante la representación aristofánica de *Las nubes*. Pero aquel Sócrates es una máscara que multiplica las referencias porque se le denomina con ese nombre, aunque las actitudes discursivas que representa sean una pasarela de propuestas sofistas llevadas a los límites de sus posibilidades sociales en un cierre incendiario que crea magistralmente el mayor de los cómicos de la antigüedad. No es extraño que en la tesis de Kierkegaard le haga ese reconocimiento, en el arte, al dominio de la multiplicación y el alcance de una totalidad sensible en Aristófanes.

24 Bergson, *op. cit.*, p. 19.

25 Se hace esta puntualización porque a lo largo del libro haremos una lectura de la relación de la ironía con las *afectividades*, *perceptos* y *agenciamientos* en Deleuze para la propuesta que vislumbramos con las prácticas artísticas en espacios públicos, y que el teórico y curador José Luis Barrios ha problematizado en las diferentes publicaciones sobre arte contemporáneo en México. Para los aspectos paralingüísticos seguimos la propuesta de *Entre mentira e ironía* de Umberto Eco.



CAPÍTULO 3. LA ODISEA

*Para ti ríen las llanuras del ponto
y aplacado el cielo con difusa lumbre refulge,
ya que al punto que se abrió la vernal
hermosura del día
y descerrada se afirma el aura genital de favonio,
aéreas, primero, las aves, diosa, a ti y la venida
tuya señalan, por tu fuerza
los corazones batidas.*

Lucrecio, *De la natura de las cosas*

El héroe inventado

En la serie de entrevistas *El abecedario*, Claire Parnet pregunta a Deleuze qué es la izquierda, pregunta por Marx, por el mayo del 68, por las elecciones, por el derecho y, entre muchos temas más, por la jurisprudencia. La respuesta que tensa todos los hilos argumentativos del pensador en el diálogo es el *devenir*. El devenir es un problema de percepción, expresa el filósofo, es lo que se encuentra en movimiento. Por el contrario, lo opuesto a ese flujo es lo que se quiere conservar en una fijeza muy parecida a lo muerto. Aquello que se quiere que permanezca, un privilegio, por ejemplo, se plantea desde quien lo tiene, ¿cómo hacer para que duren?, ¿cómo fijarlos en un estado de prácticas?, ¿cómo volverlos ley?, ¿cómo mantenerse en el poder?

El varón adulto no tiene devenir. Puede devenir mujer, y en ese momento entablar procesos minoritarios. La izquierda es el conjunto de los procesos de devenires minoritarios. Así que puedo decir literalmente: la mayoría no es nadie,

la minoría es todo el mundo. Eso es ser de izquierdas: saber que la minoría es todo el mundo [...] y que ahí se producen los fenómenos de devenir.¹

De esta manera, el planteamiento para la lectura de Platón, como una crítica a la odisea del pensamiento a través del ironista, en la conformación del personaje conceptual parte de tres sentidos deleuzianos: *introducir un devenir múltiple, la inversión del platonismo y la imagen del pensamiento*. Devenir mujer y/o minoría, escribimos aquí, no porque se vaya a hablar de las voces de mujeres y esclavos representados en Platón, sino porque la lectura de la rivalidad de los pretendientes de esta odisea filosófica revela una ausencia, una categoría ontológica del otro, cuya presencia se encuentra fuera de las posibilidades de participación como la de los hombres libres.² Escribimos de la *inversión del platonismo y la imagen del pensamiento* porque es la lectura central, desde la perspectiva deleuziana, que nos permite decir qué es un logodrama amparado en una imagen moral del pensamiento, los problemas que implica y cuál es la propuesta de un cambio de ontología del devenir cuya única realidad son los cuerpos. Buscamos introducir, a partir del cuestionamiento del modelo de la *imagen del pensamiento*, otros devenires que creen nuevas jurisprudencias en el pensamiento.

La expresión “odisea del platonismo es la dialéctica de los rivales” es una frase reveladora para los tres sentidos, antes mencionados, que se busca formular en este apartado. En *La Odisea* clásica se “relatan un tiempo en el cual los hombres eran más grandes, más hermosos y más competentes, y los dioses estaban en estrecha relación con ellos”;³ es decir, lo que ahí se expresa, en sentido completo de su oralidad, se remonta a lo que conocemos como la cultura micénica, aquella que tiene lugar entre 1800 y 1200 a. C. Tenemos así, más o menos, una *herología* de 3,800 años que conserva muchos de sus rasgos característicos. *Odiseo*, quien viajó durante 10 años en el poema, se ha vuelto sedentario muchos siglos más. Se ha vuelto sedentario a fuerza de repetición de lo mismo: la imagen del hombre que viaja, que descubre, conquista, que tiene nostalgia de su lugar natal, de la mujer y del hijo, de los amigos; sedentario porque siempre está cercano a la transición del poder, porque es el elegido de los dioses, porque es el centro y protagonista del mundo de la cultura y su definición universal.

1 Deleuze, Gilles, “G de Gauche”, *El abecedario*, Hiparquía, Buenos Aires, 2012, p. 67.

2 Quien escribió la mejor crítica con devenir mujer, en su momento, fue Aristófanes, por lo que *La asamblea de las mujeres* es quizás el mayor ejemplo de ello, pero nos desviaríamos de nuestro interés central si añadimos una referencia a las otras comedias.

3 Homero, *La Odisea*, Bibliotheca Scriptorvm Graecorvm et Romanorvm Mexicana, UNAM, 2014, p. xi.

Tal como lo mencionamos anteriormente, el concepto de *logodrama* como aquella *forma* al interior de la filosofía de narrarse a sí misma dentro de una imagen del mundo que le es propia es muy cercana a la imagen del pensamiento. Por lo tanto, pensar el modelo de las representaciones, las implicaciones ontológicas de una imagen del pensamiento tienen también un correlato logodramático en donde se exponen las distribuciones simbólicas, los protagonismos con sus rivalidades y la moral que ostenta el propio drama. Nos permite establecer el vínculo a través de la escritura entre la filosofía y lo que ahora llamamos literatura, en su acepción más problemática por interesante, esto es, lo ficcional dentro de la filosofía. La fuente imaginativa dentro de la historia del pensamiento y su uso simbólico en los procesos de subjetivación que lleva a cabo.

Pensamos en Platón como creador y pensador educado en las tragedias y en la práctica de la lucha; como griego, Hesíodo y Homero no dejan de irrumper constantemente en su construcción filosófica, pues, aunque realice la crítica a los poetas, mantiene esta dialéctica de los rivales. El arma: la palabra. En el caso del personaje principal de su obra, Sócrates, con la forma escurridiza de la ironía realiza una pedagogía con el arma que justamente domina como nadie, pero es un arma de doble filo, pues tanto es quien postula la idea como a partir de quien se critica el más alto principio de dicha idea a través de la ironía y hace ver las fisuras que implica el modelo de pensamiento. El primer gesto de Platón, como escritor y apropiacionista de la ironía, es la creación de Sócrates (personaje conceptual/figura estética), a partir de Sócrates (histórico): escribe y piensa sobre Sócrates-ironista. A pesar de que no toda la obra del académico esté relacionada con este personaje, sí la mayor parte. Fue Nietzsche el primero en acentuarlo en las lecciones de filosofía al cambiar la expresión “Presocráticos” por “Preplatónicos”, pues el Sócrates al que alude es Platón enmascarado. Antes de Platón, el antecedente de lo que se construye en la filosofía clásica es la diferencia entre sabio y filósofo a partir de la imagen del mundo: “¿Por qué Tales no coincide completamente con los Siete Sabios? Porque él no filosofa sólo esporádicamente, pronunciando sentencias aisladas: él no hace simplemente un gran descubrimiento científico. Tales crea relaciones, aspira a la totalidad, a una imagen del mundo”⁴

El acento crítico a la imagen del mundo (Nietzsche) y a la imagen del pensamiento (Deleuze) parte de la propia configuración de ambas imágenes. Los postulados que enfatiza el escritor de *Diferencia y repetición*, para reconocer la imagen del pensamiento en una filosofía de la *Identidad*, son ocho: 1) Pos-

4 Nietzsche, *Obras completas*, op. cit., p. 330.

tulado del principio o de la *cogitatio natura universalis*, 2) Postulado del ideal o del sentido común, 3) Postulado del modelo del reconocimiento, 4) Postulado de representación, 5) Postulado de lo negativo o del error, 6) Postulado de la función lógica de la proposición considerada como el lugar de la verdad, 7) Postulado de la modalidad o de las soluciones, 8) Postulado del fin o del resultado, postulado del saber. El desarrollo de éstos y su función canónica al interior del pensamiento filosófico lo comienza a mostrar de nuevo a través de la ambigüedad del personaje conceptual: Eudoxo y Epistemon.

La filosofía se pone de parte del idiota como si fuera un hombre sin presupuestos. Pero, en verdad, Eudoxo no tiene menos presupuestos que Epistemon; sólo que los tiene bajo la otra forma –implícita o subjetiva–, “privada” y no “pública”, bajo la forma de un pensamiento natural que permite a la filosofía darse aires de que comienza y de que comienza sin presupuestos.⁵

Entre los presupuestos que atraviesan la *doxa* y la *episteme*, volvemos a encontrar la movilidad del *ironista* entre el *ieron* y el *alazon*. De nuevo, la propuesta en la que se juega el sentido no parte de la pregunta por la verdad; a la pregunta: ¿quién es el verdadero pretendiente?, se le sustituye por: ¿qué imagen del pensamiento posibilita esta lucha entre rivales y para qué?, ¿cuáles son las credenciales con las que es preciso contar para poder presentarse en el ágora?, ¿cómo son los procesos en los que se configuran las líneas del territorio al que corresponde el concepto, o en este caso, la *idea* platónica? Pensar dudando de la buena naturaleza del pensamiento y la buena voluntad del pensador es la primera solicitud para desmontar la imagen del mundo que tenemos ante nosotros. Desmontar no significa aquí más que leer cuidadosamente cómo funciona y para quién.

Nunca hay que preguntar qué quiere decir un libro, significado o significante, en un libro no hay nada que comprender, tan sólo hay que preguntarse con qué funciona, en conexión con qué hace pasar o no intensidades, en qué multiplicidades introduce y metamorfosea la suya, con qué cuerpos sin órganos hace converger el suyo. Un libro sólo existe gracias al afuera y en el exterior. Puesto que un libro es una pequeña máquina.⁶

5 Deleuze, Gilles, *Diferencia y repetición*, Amorrortu, Buenos Aires, 2012, p. 202.

6 Deleuze, Gilles y Félix Guattari, *Mil mesetas*, Pre-Textos, Valencia, 2015, p. 10.

Las obras de Platón son las máquinas de guerra que continúan resistiendo a una lectura única. Su constante intertextualidad y autorreferencialidad hacen que el ejercicio de interpretación dé con aporías, con contradicciones y traspiés en las definiciones que de él se derivan. Por lo mismo, frente a la amplia obra platónica y la no menos importante producción jenofónica, es preciso plantear un criterio de selección, el criterio ha sido el de la literal *repetición*. Los dos documentos que escriben, los dos seguidores (mas no alumnos) de Sócrates, cuyo elemento paratextual⁷ es el mismo, son: *El banquete* y *Apología de Sócrates*. En ambos opera el *ironista* con el método de la mayéutica; en el texto erótico se trata de plantear el *uso de los placeres* y la problematización del *deseo*, retratados en los intercambios de la palabra, la comida y el vino.

Para esta parte, recurrimos al análisis que Foucault expone en *Historia de la sexualidad II*, por la *dietética*, la *erótica* y la *económica* que implica; en el segundo, el problema *de la muerte* y la preparación del filósofo para ésta y la crítica a la decadencia ateniense, y la evidencia de los procesos de una democracia en transición. Vida y muerte como un ciclo que nos permite ver, a través de los pensadores clásicos las facetas más francas del plano de inmanencia en el que se plantean. Pero, más allá del contenido filosófico, también se puede observar otra intención en la *forma* en la que se presenta el diálogo: la rivalidad, política y retórica de Sócrates con la escuela sofista. De la que se ha visto en *El sofista*, es muy difícil distinguir el momento en el que las figuras establecen las distintas formas cercanas al *rétor* clásico.

El *Banquete* puede considerarse también como una continuación del Protágoras, pues todos los grandes oradores del diálogo (a excepción de Aristófanes) están presentes como personajes mudos en él. Son los discípulos de los grandes sofistas. Fedro, de Lisias, Pausanias de Pródicó, Erixímaco de Hipias, Agatón de Gorgias. Es por tanto la segunda generación de sofistas la que ahora toma la palabra en el *Banquete*.⁸

7 Con *paratextual* nos referimos a una de las formas de intertextualidad propuestas por Gérard Genette, en *Palimpsestos: el texto en segundo grado*, y que en este caso son las relaciones que se establecen a partir de los títulos, subtítulos, capitulación, etcétera, de los hipo e hipertextos.

8 Platón, *El banquete*, tomo III, Gredos, Barcelona, 2003, p. 147. Este apunte se encuentra en la "Introducción", elaborada por Martínez Hernández.

¿Quién es un *sofista*?⁹ En el inicio del diálogo homónimo aludido, Platón cierra con la distinción en la que, por un lado, se encuentra el *imitador* del sabio y, por otro, el *ironista* del “sabio”. La forma tan sutil en la que presenta al sofista es irónica, puesto que lo define como “el ignorante que nada sabe”, haciéndolos funcionar de manera simultánea, en direcciones distintas, pues la impostura de la escritura es la de la representación-imitación y la del planteamiento es la *irónica*, la que se distancia y escapa al significado y se presenta como sentido fuera del texto. En este diálogo, como en otros, la rivalidad entre los pretendientes no se decanta a ser una elección de una vez y para siempre, sino que es el elemento móvil.

Kierkegaard advierte que al relacionarnos con la obra platónica nos encontramos en un terreno cuyas direcciones son convergentes, divergentes, sinuosas y podemos perdernos en ellas con relativa facilidad. Una de las vías para entender el mecanismo de composición en la escritura, con la guía del danés, es la de reconocer la doble potencia platónica: por un lado, la *dialéctica*; y por otro, la *ironía*, que intercambian además la construcción mitológica y figurativa. Nos advierte:

En efecto, uno puede preguntar con la intención de obtener una respuesta que contenga la plenitud deseada, de modo que cuanto más se pregunta, tanto más profunda y significativa resulta la respuesta; o puede uno preguntar no con interés de respuesta, sino para succionar a través de la pregunta el contenido aparente, dejando en su lugar un vacío. El primero de los métodos presupone, naturalmente, que hay una plenitud, el segundo que hay un vacío. El primer método es el *especulativo*, el segundo el *irónico*.¹⁰

De esta manera, la pregunta planteada puede tener esta doblez, por ejemplo, ¿qué es el amor?, de manera especulativa y a la vez de manera irónica. La primera, esperando una respuesta en dirección a una plenitud, y la segunda, en el sentido de su vacío. Acompañar esta pregunta de otras: ¿qué saber y qué prácticas serán puestas en duda a través de la idea del amor? Plenitud y vacío. La dialéctica pretende responder al primer sentido, pues busca la *idea*; la ironía, al segundo, se distancia y duda, muestra el vacío. El personaje conceptual *ironista* tiene dos funciones: una, la de ser estímulo, mantener atento al pensamiento con

9 Dos diálogos que no tienen nombre propio son precisamente *El sofista* y *El político*. En este sentido, recordamos los elementos del *logodrama*, establecidos al principio, y la diferencia en el tratamiento de la tragedia y la comedia a partir del nombre propio, expuestos por Bergson en *La risa*.

10 Kierkegaard, *Sobre el concepto*, op. cit., p. 103.

los otros a través del diálogo, y dos, volver al inicio el replanteamiento de la idea, recomenzar; ese mismo *ironista* genera la *dialéctica* propia del académico, que por un lado mantiene el problema en suspenso que corresponde con la primera forma de *ironía*, y en segundo lugar, una dialéctica “que partiendo de la idea abstracta, quiere hacer que ésta se despliegue, en determinaciones más concretas, una dialéctica que quiere construir la realidad con la idea”¹¹ que se opone a la posición del *ironista*. Esta doble idea de *ironía* y de *dialéctica*, que retomamos de la tesis del danés, es una clave que nos permite leer a Platón, no sólo desde la plenitud y la búsqueda de la verdad, sino como su propio crítico al someter al movimiento el propio diálogo con la ayuda de la ironía. Unidos los dos elementos anteriores, volvemos al *logodrama* en el que podemos ver las condiciones en las que se plantea este uso de la figura estética y personaje conceptual en su relación con el mito.

La idea de lo mítico de Kierkegaard “no apunta al conocimiento sino a la imaginación, exige que el individuo se pierda en ésta, y sólo cuando, de este modo, la exposición oscila entre la producción y la reproducción imaginativa, sólo entonces la exposición es mítica”.¹² La ironía de Kierkegaard en esta lectura platónica se desvela y se corona de esta forma: la imaginación platónica produce *relaciones* donde no existen y las vuelve, al mismo tiempo, *ficción y filosofía*.

Volvemos a ver la figura anfibia del *eiron* y el *alazon* en el diálogo. Para el danés, Platón es el poeta de la *forma*, “el artista” que crea a Sócrates en una dimensión sobrenatural, como ironista. Estas *relaciones* se encuentran no sólo en hacer coincidir lo que no existió, sino en la persistencia, como este viejo verso de la poesía clásica: “estas cosas que no ocurrieron jamás, pero son siempre”,¹³ su ser vivo como perceptos y afectos. Porque el banquete nunca existió, nadie se acordó de la escena del *Symposium*, ese nadie no lo contó a otros personajes: nadie, no se derramaron esas copas, no se interrumpió un discurso por hipo, nadie llegó al banquete ebrio a hablar de la metamorfosis amorosa que se operó en él cuando pasó una noche reposando al lado de su ser amado sin tocarlo, con la ansiedad de fundirse; no existe el recuerdo en la escena, dentro del recuerdo de alguien más que lo narra en una voz, que a su vez no es sino *una composición* de fuerzas, de afectos y perceptos en voz de Platón. El banquete no existió, pero siempre es. El banquete está de pie, como bloque de sensaciones,

11 *Ibidem*, p. 172.

12 *Ibidem*, p. 159.

13 Salustio.

no sólo como consecución dialéctica. Podemos ejemplificar esto a través del *eros* platónico:

[...] la unidad que logra nunca logra hipostasiarse. Viéndolo más de cerca, lo que ocurre es que lo bello nivela, mediante un movimiento dialéctico, una multitud de determinaciones. El objeto del amor es, sucesivamente: los cuerpos bellos, las almas bellas –las bellas impresiones– el conocimiento bello –lo bello. Lo bello se define no sólo de manera negativa como aquello que se muestra bajo una luz aún más magnífica que la del oro, los vestidos, los bellos muchachos y mancebos, sino que Diótima añade: “¿qué habríamos de pensar si alguien lograra contemplar esta belleza en sí misma, pura inmaculada, sin mezcla, no revestida por carne humana, colores y otros aditamentos efímeros sino la belleza divina en la unidad de su esencia?”¹⁴

Así, los comensales que nunca comieron juntos, las cosas que nunca se dijeron, las fuerzas que ahí se mezclaron logran aparecer como *idea* mediante lo que el danés denomina *mítico*-imaginación, y que relacionamos con Deleuze y Guattari a través del *logodrama*. Al final del discurso del banquete erótico, recordamos la solicitud de Sócrates-Diotima: engendrar una *virtud* verdadera: una fuerza que perdure, un acto de creación. Los elementos que hasta aquí se han formulado como esta capacidad de actualidad platónica son los dobles elementos de la *dialéctica* y la *ironía* y la *configuración del mito*.

Como lo advertimos *con el uso de los placeres* y la apertura de la *Odisea* platónica, se pregunta: ¿qué es Eros?, e implícitamente: ¿quién puede erotizar y qué prácticas están implícitas en este uso? Porque es claro que no todos están invitados al *Banquete*, y es en este sentido que no todos los que se encuentran presentes en esa configuración de imagen del mundo, no todos los existentes. Los hombres libres llevan a cabo las prácticas *chresis aphrodision*: “actos, gestos, contactos, que buscan cierta forma de placer”,¹⁵ vinculados a un *cómo*, a una “moral de hombres hecha para hombres”;¹⁶ la elaboración del rival como sujeto moral consiste en instaurar dentro de esta identidad legitimada en su plano de inmanencia, dentro una estructura de virilidad: sólo siendo hombre frente a sí mismo podrá controlar y dominar la actividad de hombre

14 Kierkegaard, *op. cit.*, p. 160.

15 Foucault, Michel, *Historia de la sexualidad 2. El uso de los placeres*, Siglo XXI, México, 2014, p. 52.

16 *Kalokagathía* = hombría de bien, tanto en Foucault, como en las introducciones a los textos clásicos que se revisan en este capítulo.

que ejerce frente a los demás en la práctica sexual.¹⁷ Este dominio frente a sí es claramente planteado por Platón con la irrupción de Alcibíades al exhibir el comportamiento de Sócrates. Primero, en compararlo con un Sileno al que se desea y quien seduce; la invitación por parte del bello mancebo a la cena, al vino, a la gimnasia y a la cama, en la que le confesó: “Tú eres el único digno de convertirme en mi amante”,¹⁸ y la sucesiva respuesta del ironista:

Querido Alcibíades, parece que realmente no eres un tonto, si efectivamente es verdad lo que dices de mí y hay en mí un poder por el cual tú podrías llegar a ser mejor. En tal caso debes estar viendo en mí, supongo, una belleza irresistible y muy diferente a tu buen tipo físico. Ahora bien, si intentas, al verla, compartirla conmigo y cambiar belleza por belleza, no en poco piensas aventajarme, pues si pretendes adquirir lo que es verdaderamente bello a cambio de lo que sólo es apariencia, y de hecho te propones a intercambiar “oro por bronce”. Pero, mi feliz amigo, examínalo mejor, no sea que te pase desapercibido que no soy nada. La vista del entendimiento, ten por cierto, empieza a ver agudamente cuando la de los ojos comienza a perder su fuerza, y tú todavía estás lejos de eso.¹⁹

De este modo, los distintos niveles que aquí confluyen nos muestran a un Platón planteando a través de su maestro la idea del *eros* en el plano de inmanencia en que se encuentra, pues es Alcibíades el que irrumpe al cierre del diálogo con un elogio a la *temperancia*, la *sophrosine* y la *enkrateia* de Sócrates, y es, al mismo tiempo, Platón quien la escribe. “Tú todavía estás lejos de eso” implica el tiempo oportuno, el *kairós* para el encuentro erótico. Las virtudes funcionan, entonces, dentro de esa moral de *Odisea*, pues aunque una mujer o un esclavo puedan (y deban) ser temperantes, o actuar con *phrónesis*, es precisamente una virtud *activa* de este complejo caleidoscopio que se presenta en la imagen del mundo clásico, es decir, una imagen hecha a semejanza del varón.

Se pregunta, a partir de lo anterior, ¿cuál es el papel que juega *el ironista* en esta *dramatización* del pensamiento? “Los personajes conceptuales tienen este papel, manifestar los territorios, desterritorializaciones y reterritorializaciones absolutas del pensamiento”.²⁰ El *ironista*, como personaje conceptual, es una aptitud del pensamiento para establecer líneas de lectura en distintos planos, el

17 Foucault, *op. cit.*, p. 81. Sirva además de nota el apunte de Foucault: “Un día llegará en que el paradigma más frecuentemente utilizado para ilustrar la virtud sexual será el de la mujer”.

18 Platón, *El banquete*, *op. cit.*, p. 274.

19 *Ibidem*, p. 275.

20 Deleuze y Guattari, *¿Qué es filosofía?*, *op. cit.*, p. 71.

territorio que explicita es el de la *Idea* y su perversión al ser negada en su propio fundamento a través del ironista, además de delinear los que están invitados a las apologías del *eros* y del pensamiento de la muerte. La lista de personajes conceptuales no está cerrada de manera definitiva, advierten Deleuze y Guattari, pero se pueden distinguir algunos rasgos en ellos según el concepto y plano que acompañan. Los rasgos pueden ser *páticos*²¹, *relacionales*²², *dinámicos*²³, *jurídicos*²⁴ o *existenciales*²⁵. Los rasgos propios del *ironista* se encuentran más evidentes entre los dos últimos, ya que en la postura afirmativa de lo establecido como ley hace notar el territorio en el que funciona y se distancia en la crítica²⁶ y, por otro lado, como el carácter existencial de la figura estética, que es una forma de vida cuyo carácter está relacionado con el plano de composición en el que se mueve. Lo que la producción del *personaje conceptual* y *figura estética* nos brindan es la localización del territorio (*Odisea*) en donde funciona la *idea* platónica del *eros* y además ver la potencia del ironista como una crítica que hace él mismo desde el seno de su pensamiento, poniendo de manifiesto uno de los rasgos más importantes de la filosofía, la capacidad de dudar de lo que se presenta como dado.

Por otro lado, en la lectura de la *muerte* tenemos de nuevo un plano de composición que en Platón remite al uso doble de la *dialéctica* y la *ironía*, tal como lo hemos expuesto en *El Banquete*, pero se añade además un elemento del logodrama: la apología como *aristía*²⁷. Elemento que vuelve a ser significativo, ya que nos vuelve a remitir a la *justicia* como un valor que tiene elementos formales que encontramos en el pensamiento trágico, transformando

21 *Ibidem*, p. 72. En este apartado, los ejemplos de páticos corresponden al *idiota*, al *loco*, al *esquizofrénico*; se encierran dentro del pensamiento mismo como un rasgo que desborda los límites desde donde se plantea.

22 *Idem*. En cuanto a los relacionales, se identifica al *pretendiente*, al *amigo*, al *rival* o a la *novia*; éstos señalados en Kliest, Kierkegaard o Proust, Blanchot, Klossowski. La exposición que se hace de este caso en el libro se muestra con *Don Juan* y la *novia*. En el caso que construimos se encuentran los tres primeros, pues es ahí donde se juega el papel de la *odisea filosófica*.

23 *Idem*. Los dinámicos implican un gasto de energía, como el danzante nietzscheano, el salto de Kierkegaard, etcétera.

24 *Idem*. El caso en el que el pensamiento reclama un derecho, como el de *juex kantiano* o *abogado* en Leibniz.

25 *Idem*. En este caso, es la invención de formas de vida y quizás la más paradigmática es la de Diógenes de Laercio.

26 Recordamos la definición de *sofista* a la que hemos aludido al inicio del apartado. Platón como su autocrítico.

27 Retomando el análisis de Rubén Bonifaz Nuño, en las tres aristías de *La Ilíada*: “La palabra *aristía*, tomada de la griega *aristeia*, ‘señalarse como el óptimo’, suele traducirse a nuestra lengua como principalía; a nuestra lengua actual, yo prefiero traducirla como optimación”, la revelación del héroe del poema. En Homero, *La Ilíada*, UNAM, México, 2008.

en argumento la *Apología*, ya que la defensa que hace Sócrates de sus acciones está vinculada con la *ley* divina y no con la de los *hombres*:

[...] y si además me dijerais: “ahora Sócrates no vamos a hacer caso a Anito, sino que te dejamos libre, a condición, sin embargo, de que no gastes ya más tiempo en esta búsqueda y de que no filosofes, y si eres sorprendido haciendo aún esto, morirás”; si, en efecto, como dije, me dejarais libre con esta condición, yo os diría: “Yo, atenienses, os aprecio y os quiero, pero voy a obedecer al dios más que a vosotros y, mientras aliente y sea capaz, es seguro que no dejaré de filosofar, de exhortaros y de hacer manifestaciones al que de vosotros vaya encontrando [...]”.²⁸

La *Apología* es la defensa de lo divino en Sócrates, en la palabra del oráculo de Delfos y, al mismo tiempo, desde su título es la *ironía* que se hace hacia su descreimiento de los dioses, tal y como se expuso en la otra *Apología*, cómica, por Aristófanes en *Las nubes*. Nietzsche expresaba la decadencia que se vislumbra a través de la figura socrática del académico y la posterior lectura aristotélica; pero, es el mismo Platón quien la expresa a través de la constante crítica que hace de los *poderes fácticos* que representan el ocaso a través de los acusadores: Meleto, Anito y Licón. Los poetas, los políticos y los oradores,²⁹ y de la escuela *sofista*. Mención aparte merece la crítica a la democracia ateniense al establecer el sistema de votación en el que el acusador necesita conseguir la quinta parte de los votos de los jueces, además de las formas de acusación mediante el proceso frente al tribunal.³⁰ Como observamos, la pregunta de la *Apología* nos vuelve a remitir no a un “¿qué es la muerte?”³¹ o “¿qué es la justicia?”, sino a ¿qué sistema de valores, leyes y formas de vida (jurisprudencia) implica un juicio de muerte para un individuo dentro de una sociedad específica? La línea argumentativa no se remite a ser una defensa o análisis sobre Platón, más bien como un conjunto

28 Platón, *Apología*, *op. cit.*

29 Tal como lo menciona Calonge Ruiz en la Introducción al diálogo, y como lo habíamos mencionado en el apartado de *Las nubes*, el momento en el que se presenta esta acusación para Sócrates, aproximadamente el año 399 a. C., la coyuntura política y social que vivía Atenas, la decadencia, la transformación de las creencias y las costumbres de la *polis* funcionan perfectamente para que se condene a este político al exilio o a la *cicuta*, tal como fue el caso.

30 Para esta información se puede revisar la Introducción que hace Calonge al inicio del diálogo en la edición revisada.

31 Es cierto que en la *Apología* platónica se establece de nuevo el vínculo dentro del propio corpus del académico, ya que la posibilidad de la vida después de la muerte, tal como está planteada, nos remite al “Libro X” de *La República* con el mito de Er, el armenio, de la planicie del olvido y el río del Leteo.

de circunstancias muy específicas que hacen emerger, en el pensamiento y en el arte, la figura del ironista, quien constantemente se encontrará en los límites político-estéticos de la creación en una y otra formas de la cultura. En la lectura que Deleuze nos hereda de *Platón y el simulacro* se arriba lo que hemos construido aquí a partir de la propuesta del *logodrama y personaje conceptual y figura estética* en *¿Qué es la filosofía?*:

En una palabra, una participación electiva responde al problema del método selectivo. Participar es, en todo caso, ser el segundo. De ahí la célebre tríada neoplatónica: lo imparticipable, lo participado, el participante. También podríamos decir: el fundamento, el objeto de la pretensión, el pretendiente; [...] *En el Político* se distingue detalladamente: el verdadero político o el pretendiente bien fundado, después los padres, los auxiliares, los esclavos, hasta llegar a los simulacros y las falsificaciones. La maldición pesa sobre estos últimos, pues encarnan la falsa potencia del falso pretendiente.³²

De nuevo Deleuze, como ya lo habíamos encontrado enunciado en Kierkegaard, señala la función fundante del mito en el juicio de los pretendientes y, por consecuencia, de los simulacros. Deleuze lleva a cabo una elaboración del argumento que nos devuelve las tres líneas de análisis de las que partimos en primera instancia: *devenir mujer, la inversión del platonismo y la imagen del pensamiento*: “Invertir el platonismo significa entonces: mostrar los simulacros, afirmar sus derechos entre los íconos y las copias. El problema ya no concierne a la distinción esencia-apariencia o modelo-copia. Esta distinción opera enteramente en el mundo de la representación; se trata de introducir la subversión en este mundo, ‘crepúsculo de los ídolos’”.³³ La propuesta, así, es la de hacer explícito que la tríada *lo imparticipable-lo participado-el participante* descansa sobre una *idea-modelo* que fundamenta un estado de cosas y en el que además no todos pueden participar, y si lo hacen, será bajo cierta jerarquización de valores en la que funcione dicha semejanza. Lo que se dice es que a la idea, por ejemplo, de *justicia*, se le comprende dentro de determinadas relaciones en las que sólo los *justos* puedan ser nominados como tal por el modelo de representación y participación en el que se les determina. Cuando el pensador francés dice: “se trata de asegurar el triunfo de las copias sobre los simulacros, de rechazar los simulacros, de mantenerlos encadenados al fondo, de impedir que asciendan a la

32 Deleuze, Gilles, “Simulacro y filosofía antigua”, *La lógica del sentido*, Planeta-Agostini, Barcelona, 1994, p. 255.

33 *Ibidem*, p. 263.

superficie y se ‘insinúen’ por todas partes”³⁴; la ascensión de los simulacros, la que se refiere a la llegada a la superficie, es evidenciar que el fundamento de la relación de semejanza entre la *copia* y la *idea* se ve trastocada; el simulacro es, a pesar de todo, una existencia fronteriza y periférica, es la mejor crítica al fundamento. Y que no hay mejor crítica al fundamento de la identidad –hombre libre– que hacer notar su cualidad ficcional, es decir, que es una construcción desde un punto de vista.

Se trata de lo falso como potencia, *Pseudos*, en el sentido en el que Nietzsche lo dice: la más alta potencia de lo falso. Subiendo a la superficie, el simulacro hace caer bajo la potencia de lo falso (fantasma) a lo Mismo y lo Semejante, el modelo y la copia. Hace imposible el orden de las participaciones, la fijeza de la distribución y la determinación de la jerarquía. Instauro el mundo de las distribuciones nómadas y de las anarquías coronadas. Lejos de ser un nuevo fundamento, absorbe todo fundamento, asegura un hundimiento universal, pero como acontecimiento positivo y gozoso, como *defundamento*: “Detrás de cada caverna hay otra que se abre aún más profunda, y por debajo de cada superficie un mundo subterráneo más vasto, más extraño, más rico; bajo todos los fondos, bajo todas las fundaciones un subsuelo aún más profundo”³⁵.

El triunfo de la falsedad, la ascensión de los simulacros a la superficie, como lo advertimos, se encuentra en el seno de la misma creación platónica con el ironista como ficción, más evidente en la definición del *sofista* y su acompañamiento de la figura estética.

Como lo planteamos al inicio del capítulo, las interferencias y lo irreductible se hacen presentes. Aristófanes, desde la comedia, hace uso de las proposiciones de los sofistas con la faz de Sócrates y pone de pie la ironía a través de la figura estética. Por otro lado, Platón utiliza los recursos ficcionales de las relaciones de la imaginación para colocar las discusiones filosóficas entre interlocutores que nunca se encontraron. Ambos recurren tanto a las derivas conceptuales del personaje como a la creación de sensaciones a través de la escritura arropada en figuras estéticas. El encuentro convierte al nombre en verbo, pues Sócrates deja de ser un nominativo fijo para ser vehículo de multiplicidad encubierta, que todo el tiempo burla nuestros intentos de atraparla. Los griegos, en su eterna juventud, ríen en su inocencia creativa.

34 *Ibidem*, p. 258.

35 *Ibidem*, p. 264.

Las posibilidades de otros logodramas las encontramos insinuadas en varias líneas del pensamiento, la apuesta por que una ontología tenga como única realidad los cuerpos y no el modelo de pensamiento a través de la idea, como lo hace ver en la propuesta de una filosofía del acontecimiento; de los personajes conceptuales tradicionales en el logodrama filosófico, como el detective del empirismo, el juez en Kant, el relojero de Leibniz, a otros personajes conceptuales y figuras estéticas que ya se encuentran en la producción literaria, artística, es decir, simbólica, producida por mujeres: la riente, la bruja, Xántipa, todas las posibilidades de devenir mujer que no se agotan y no tienen por qué afirmarse en una dialéctica de rivalidad; personajes que son más relaciones que individuos y que se afirman colectivamente. Más que logodramas, estamos frente a la creación de corpodramas, en su sentido corporal-incorporal, más que modélico. Este sentido del cuerpo como protagonista de lo real lo abordamos con profundidad en el tercer bloque de este libro, en el apartado de ironía y humor en *La lógica del sentido*.

CAPÍTULO 4. MERCADER, PROXENETA O BROMISTA. EL IRONISTA EN JENOFONTE

“Entonces, Sócrates, ¿me vas a prostituir ante la ciudad, para que me dedique a los asuntos públicos y no deje nunca de ser de su agrado?”. “Sí, ¡por Zeus!”, respondió Sócrates, “a condición de que vean que no sólo en apariencia sino de veras te ocupas de la virtud”.

Jenofonte, *Banquete*

La tercera tesis sobre *El concepto de ironía* de Kierkegaard es la siguiente: “Cuando uno compara a Jenofonte con Platón, se encuentra con que aquel quitó demasiado y éste agregó demasiado a Sócrates; ninguno de los dos encontró la verdad”.¹ Es preciso recordar que “la verdad” a la que hace referencia el danés es el uso de la ironía dentro del corpus filosófico y cómo funciona más allá de *líneas* irónicas o situaciones aisladas, pues tal y como lo planteamos en la revisión del *ironista* en Platón, la ironía no es solamente un método de Sócrates en la interlocución, sino que funciona también para calibrar el discurso mismo y para colocar distancia de los modos de valorar implícitos en una imagen del pensamiento. Así, el exceso al que se refiere Kierkegaard es un exceso llamado Platón. De forma análoga, la escasez respecto al funcionamiento de la filosofía jenofónica alude más a la organización del pensamiento de éste en la figura del *ironista* que a un acercamiento a la “verdad histórica” de Sócrates.

Dado que Jenofonte defiende a Sócrates de manera que éste resulta no sólo inocente, sino por completo inofensivo, uno no puede menos que preguntarse, con el más hondo extrañamiento, qué demonio pudo haber hechizado a los

1 Kierkegaard, *Sobre el concepto*, op. cit., p. 77.

atenienses hasta el punto de haber podido éstos ver en él algo más que un tipejo cualquiera, alguien locuaz y bonachón, que no hace ni bien ni mal y que, sin molestar a nadie, busca de corazón lo mejor para todos, los que hacen oír su charla de comadre.²

Las *Apologías* de los dos contemporáneos parten de diferentes premisas. La de Jenofonte nos muestra de otra forma la vida cotidiana de la *kalogathía* (hombria de bien) para el uso de los placeres y su relación, sobre todo con el orden económico; mientras que la platónica hace funcionar una maquinaria en la que están implícitas las figuras *retóricas*³ más importantes de ese momento, los dos planos de la *dialéctica* y la *ironía*, y la conformación de un *fundamento* mitológico-imaginativo. Lo que se busca plantear para la lectura del *ironista* en Jenofonte no es la competencia o rivalidad con Platón en una comparación de las dos obras, sino resaltar tres funciones de la ironía como forma y contenido en los diálogos de Jenofonte y que no se encuentran en los homónimos platónicos: la danza, el mercader y el bufón; es decir, los aspectos de distribución de los cuerpos.

Comencemos por puntualizar que el *Banquete* de Jenofonte se plantea con estas líneas iniciales: “En mi opinión, no sólo son dignas de recuerdo las acciones serias de los hombres de bien, sino también lo que hacían cuando estaban de broma”.⁴ La advertencia frente a este diálogo no carece de interés, pues las subsiguientes acciones se pueden leer en esa clave que nos da el pensador para que no pase desapercibida la intención. Estas tres condiciones del diálogo con la danza, el mercader y el bufón se encuentran, además, en el ámbito de la *económica*, planteado por Foucault en *El uso de los placeres*, donde comienza por el aforismo atribuido a Demóstenes en *Contra Neera*: “Las cortesanas existen para el placer; las concubinas, para los cuidados cotidianos; las esposas, para tener descendencia legítima y una fiel guardiana del hogar”.⁵ De esta manera, se establece una asimetría en las acciones de los valores entre las mujeres y los varones en este universo moral, pues, por ejemplo, la esposa tiene como relación sexual exclusiva la que realiza con su marido y no viceversa, además de la obligación de declarar adulterio oficialmente, en caso de existir, el cual implica consecuencias tanto públicas como privadas. Así, la *sôphrosinê* como aparente valor único en realidad tiene varias caras, ya que el varón ejerce dominio sobre

2 *Ibidem*, p. 87.

3 En la doble acepción a la que nos referimos anteriormente, la de *rétor* como orador y como político.

4 Jenofonte, *Banquete*, Gredos, Madrid, 1993, p. 307.

5 Foucault, *Historia de la sexualidad*, *op. cit.*, p. 132.

sí en esa pluralidad de relaciones de dominio: con la esposa, con las concubinas, con las cortesanas, con los amantes; mientras que, para las mujeres casadas por ejemplo, el “mismo” valor se relaciona con saber obedecer las reglas que se le han impuesto. Pluralidad para el varón y univocidad para las mujeres es clara desigualdad de condiciones en el *Banquete* de Jenofonte. La convocatoria para dicho simposio se propone festejar la belleza de Autólico (el grado más alto de deseo en los amantes que lo cortejan), al que comienzan ofreciéndole una danza cortesana, en la que además se hablará del matrimonio de Nicerato, relatos sobre concubinato y finalmente una puesta en escena dionisiaca que lleva a los hombres a elegir entre todas las posibilidades de los usos de los placeres a los que tienen derecho, entre ellos la orgía. En palabras de Foucault:

En cuanto al marido, tiene, respecto de su mujer, cierto número de obligaciones (una ley de Solón exigía del marido que tuviera por lo menos tres veces al mes relaciones sexuales con su mujer si ésta era “heredera”). Pero no tener relaciones sexuales más que con la esposa legítima de ninguna manera forma parte de sus obligaciones. Ciertamente que todo hombre, sea el que fuere, casado o no, debe respetar a la mujer casada pero sólo porque depende de la autoridad del otro; no es su propia posición la que lo impide sino la de la joven o mujer a la que se aborda [...] el violador no se apodera más que del cuerpo de la mujer; el seductor, de la autoridad del marido.⁶

La distribución correspondiente al *oikos* no se delimita a una construcción material llamada “casa”, sino a las prescripciones, materiales también, pues hablamos de cuerpos que se relacionan con ellas, llamadas hogar: “la casa de un hombre es todo lo que pueda poseer”;⁷ mujeres (esposas, cortesanas, concubinas), esclavos/as, inmuebles, tierras, comercio, etcétera. Dentro de este universo se encuentra el *Banquete* de Jenofonte: con la importancia de la posesión.

Todos los comensales hablan de sus principales posesiones. Comienza con la irrupción de un bufón que no hace reír y cuya principal preocupación es: “Tengo un dolor muy grande pues desde el momento en que la risa ha desaparecido de la humanidad, todo mi negocio se va de paseo”;⁸ continúa con un espectáculo ofrecido por un hombre de Siracusa para ganar dinero entre los hombres libres, “acompañado de una buena flautista y una bailarina experta

6 *Ibidem*, p. 135.

7 Foucault, *op. cit.*, p. 141.

8 Jenofonte, *op. cit.*, p. 311.

en acrobacias y, de un muchacho muy agraciado que tocaba muy bien la lira y bailaba”.⁹ Todo esto plantea el preámbulo en el que aparece la figura de Sócrates y la *medida* de su orgullo:

“Y hablando de ti”, dijo Calias, “¿De qué te enorgulleces, Sócrates?”. Y él, levantando la cara con una expresión muy solemne, dijo “de mi oficio de alcahuete”. Y como todos se echaron a reír por la respuesta, continuó: “vosotros os reís, pero yo sé que ganaría dinero si quisiera practicar ese oficio”.¹⁰

El *ironista* en Jenofonte remite el sentido del diálogo del *Banquete* a la distribución y posesión de bienes. Para Kierkegaard esta forma de plantear un *Sócrates-proxeneta* es una fórmula en la que la ironía se pierde en la broma y en una presentación superficial del pensamiento. Sin embargo, vale la pena volver a leer dos veces más el planteamiento de Jenofonte. Si con Aristófanes la lectura de *Las nubes* nos presenta un personaje *Sócrates* cuya formulación oral corresponde a las escuelas sofistas, haciendo funcionar la figura estética como vehículo de crítica a la escuela de los “sabios” y, al mismo tiempo, produce *ironía* filosófica en el orden del discurso; si con Platón los elementos de la *dialéctica* y la *ironía* funcionan como la doble intención, de plenitud y vacío, frente a la respuesta dada en los diálogos, ¿por qué no podemos ofrecer otra lectura de Jenofonte en donde la función de la ironía vuelva a brindar dos direcciones, como mínimo, de sentido?

Al volver a plantear el argumento desde la postura *proxeneta*, el *ironista* vuelve a colocarse al lado del *alazon*. De nuevo, el valor exacerbado que se da a la dimensión del *oikos* entre todos los participantes del diálogo no puede ser coincidencia en el conjunto en el que se plantea. Esta doble dirección, presente en la figura del *ironista*, tiene un sentido de gradación que, además, en la consecuencia de la forma del texto, el *ironista* con Jenofonte se presenta ante una multitud de bienes y las diversas formas de distribución: la mujer de Nicerato, las cortesanas del siracusano, el hijo de belleza extraordinaria de Autólico de Licón, los amigos influyentes de Hermógenes, Filipo y el pago por la bufonería, Cármides de la pobreza de un hombre libre que no llega a ser pobreza, y finalmente, para coronar todas éstas, el ejercicio de alcahuete de Sócrates. Nos vuelve a mostrar este horizonte económico correspondiente a una moral de varones y que funciona en un orden político de la *polis*.

9 *Idem.*

10 *Ibidem*, p. 321.

El *ironista* se coloca desde lo individual hasta lo colectivo en la ambigüedad de lo provechoso *moralmente* y la mercancía: el proxeneta tiene la habilidad de hacer *mejores* y más *deseables* a los que se encuentran bajo su educación. Propone una forma de educación en la que él es el más rico en posesiones porque hace más agradables a los hombres y a las mujeres, no sólo para una sola persona, sino para la ciudad entera, y aún más para las relaciones entre las ciudades a través de ese intercambio:

Porque un hombre apto para reconocer a las personas capaces de serle provechosas y para poder hacerles desearse mutuamente, creo que este individuo también sería capaz de hacer amigos a las ciudades y concertar matrimonios adecuados y que tenerlo como aliado sería de mucha importancia tanto para las ciudades como para sus amigos.¹¹

¿Está Jenofonte planteando una lectura literal en la que Sócrates es un proxeneta de la juventud convenciendo a todos los presentes en el diálogo de que el joven Autólico debe ser prostituido para bien de la ciudad? Como nos lo muestra el *personaje conceptual* y la *figura estética* del *ironista*, nos hace comprender que de nuevo la relación entre esta figura de aristía y belleza de varones implica también la definición de *polis* y, por lo tanto, de lo que se entiende por política. *Ironista*, como personaje y figura, alude a un adjetivo bajo el cual se diluye igualmente la permanencia de un saber, pues siempre está puesto a prueba.

¿Qué es una creación conceptual? Los conceptos existen del mismo modo que los personajes. Estimo que se precisa una gran reserva de conceptos, un exceso conceptual. Los conceptos, en filosofía, han de presentarse como en una serie superior de novela policíaca: deben tener una zona de presencia, resolver una situación local y estar relacionados con “dramas”, deben comportar cierta crueldad. Deben tener coherencia, y también recibir su coherencia de fuera.¹²

Esta lectura del *ironista*, en la que no arribamos a la idea desde la perspectiva platónica, nos permite plantear algunas relaciones a partir de dos formas de pensamiento que se propusieron de manera coludida entre arte y filosofía. El personaje conceptual y la figura estética del *ironista* no funcionan en una sola dirección: a lo largo de su presentación textual funcionan como copia y

11 *Ibidem*, p. 338.

12 Deleuze, Gilles, “Nietzsche y la imagen del pensamiento”, *La isla desierta y otros textos. Textos y entrevistas (1953-1974)*, Pre-Textos, Valencia, 2005, p. 184.

simulacro que legitiman y cuestionan el sistema de valores en el que funcionan y, más importante, que la selección entre una y otra figura (*eiron* o *alazon*) es “la falsedad” que emerge de un sistema que se determina a partir de él mismo, pues la diferencia se establece como grado, error u oposición sin cuestionar lo que de hecho se encuentra como sistema de legitimación, sin el *afuera* de la órbita en que proyecta o *representa* su trayectoria. En cambio, el *ironista* nos permite ver cómo las *formas* de la escritura no son ajenas al pensamiento y cómo el *logodrama* completa una lectura que siempre se configura con una serie de *perceptos* que se manifiestan como expresión.

Sí, el pensamiento como trance, la génesis del pensamiento en el pensamiento, eso es lo que está en la obra, por medio del personaje conceptual, no cabe duda, pero aquí importa, sobre todo, el teatro. Es en sus dramatizaciones, en sus apuntes de método, en las apariciones del espacio y el léxico teatral en su obra en donde deben buscarse las prefiguraciones del personaje conceptual.¹³

Sócrates se ha vuelto todavía más extraño, más extranjero, pues no puede ser aprehendido por el pensamiento en sus múltiples configuraciones; oculta algo, ya sea como personaje o como figura estética, esto porque lo que muestra es el discurso y su orden para ejercer la crítica desde la negatividad. Sócrates no es Sócrates, es un desfile de prácticas, de sensaciones, un coro de voces que juntas enuncian un acontecimiento que no puede ser explicado desde una sola posición; es el personaje que señala, manifiesta, afirma y niega, como ironista, un teatro en el que también estamos siendo re/presentados a través de esa figura deformada del pensamiento.

13 Miguel Morey, “Primeros pasos, siguiendo una línea bruja”, en Castillo Becerra *et al.*, *Acontecimiento y expresión literaria*, *op. cit.*, p. 105.

SEGUNDA PARTE
LA IRONÍA: POÉTICA DE LA IN/FINITUD
E INFLEXIÓN HISTÓRICA





CAPÍTULO 5. EL LUGAR DE LA IRONÍA EN LA INTRODUCCIÓN DE *FILOSOFÍA DEL ARTE* O *ESTÉTICA* DE G.W.F. HEGEL

Digo: ¡una flor! y, fuera del olvido en que mi voz relega todo contorno, en tanto que algo distinto a los consabidos cálices, asciende musicalmente, idea también y suave, la ausente de todos los ramos.

Stéphane Mallarmé

Muchos años después de la aparición de *Fragmentos* de Friedrich Schlegel, frente a los asistentes a las *Lecciones de estética*, quizá Hegel recordó aquella tarde de 1795 en Tübingen, cuando con Schelling y Hölderlin firmó el programa de lo que después sería llamado idealismo alemán. Sin embargo, ni el programa ni sus amigos ni Tübingen tenían la misma presencia cristalina. La tríada de pensadores realizó, cada uno a su manera, la apuesta del programa: dotar a la filosofía de la fuerza estética del poeta; mostrar el estado como máquina, y por encima de él la libertad; hacer de la potencia de pensamiento una nueva mitología y, sobre todo, manifestar el espíritu del pensamiento como una nueva religión, la obra máxima de la humanidad. Acercarse a ese programa y seguir la trayectoria de la generación es, sin duda, esclarecedor para entender la trama, los cortes, las oposiciones y las disonancias del arte y la filosofía occidental posterior. La primera parada, que no es la primera sino como recuento que Hegel hace en la “Introducción” a la *Filosofía del arte*, es la que presentaremos en las siguientes líneas, en diálogo con las referencias a *Fragmentos* de Friedrich Schlegel, para ubicar la diferencia en uno y otro respecto al problema de la *ironía*.

“Introducción” a la *Filosofía del arte*

En *Verdad y belleza*, Crescenciano Grave, antes de la exposición de la estética de Hegel, señala que es necesario tomar en cuenta las fechas de las lecciones: 1817-1818 (en Heidelberg) y 1823, 1826, hasta 1828-1829 (en Berlín), ya que éstas fueron impartidas posteriormente a la *Enciclopedia de las ciencias* (1817), en donde se puede ver una voluntad de sistema.¹ Desde las primeras lecciones de 1817, la reflexión sobre el arte del pensador de Stuttgart se encuentra dentro de la totalidad de la ciencia filosófica. Sin embargo, debemos puntualizar que la discusión que implica la conformación del problema de lo bello y con ello el lugar de la ironía, dentro de la estética moderna, implica referencias desde la aparición de la *Primera y segunda introducción a la doctrina de la ciencia* (1794-1797), de G. Fichte; *Cartas sobre el dogmatismo y el criticismo* (1795), de F.W.J. Schelling; y *Fragmentos* (1798), de Friedrich Schlegel, hasta la segunda edición de *Lecciones de estética* de 1842 revisadas por H. G. Hotho, discípulo de Hegel; y por supuesto, *Sobre el concepto de ironía* (1841), de Søren Kierkegaard. Para comenzar, en nuestro caso nos enfocaremos en la *Filosofía del arte o estética* de 1826, de los apuntes de otro de los alumnos de Hegel, F. C. H. V. Kehler, archivos que se encuentran en la Universidad de Jena, y cuya autenticidad está documentada con amplios estudios.

La versión bilingüe de Annemarie Gethmann-Siefert y Bernadette Collenberg-Plotnikov, en Abada editores, divide la Introducción en tres partes: a) Dificultades que se oponen a una filosofía del arte; b) Enfoques sobre el fin del arte; y c) Subdivisión. En específico, el problema de la *ironía* se sitúa en la letra b), letra que a su vez está dividida en cuatro números: 1. Imitación de la naturaleza, 2. Despertar de las pasiones, 3. Fin moral, e 4. Histórico. Es en el problema de la historicidad donde Hegel realiza la referencia a la ironía aludiendo a pensadores y artistas, en concreto a literatos, para especificar la necesidad y función de la *ironía* dentro del sistema y su relación con el espíritu. Al encontrarse situado el problema de la ironía dentro del desarrollo de “Enfoques sobre el fin del arte”, y en concreto en el fin histórico, apuntamos que es necesario tomar en cuenta que para Hegel: “El arte cumple de modo pleno sus posibilidades cuando pro-

1 La versión revisada por Crescenciano Grave en *Arte y belleza* (2002) es la de Fernando Llanos (Siglo XXI, Buenos Aires, 1983). Con voluntad de sistema expresamos que Hegel ya ha realizado la consolidación de su pensamiento como un sistema filosófico.

porciona al hombre una autoconciencia histórica, es decir, cuando da respuesta a su necesidad de sentido y orientación”²

Podemos, así, plantear el punto de partida para el análisis a través de una hipótesis: el problema de la ironía en Hegel, dentro de la concepción de la *Filosofía del arte o estética*, está relacionado con objetivaciones (la moral y el Estado) y subjetivaciones del espíritu (el problema de la libertad en el ámbito teórico) de manera *negativa*, pero no con la forma sensible –fenómeno– de la forma artística bella. Además, la crítica a la *ironía* por parte de Hegel en las *Lecciones* señala su distancia del círculo artístico de Jena, en específico, con los *Fragmentos* de Schlegel.

Desde las primeras líneas, Hegel hace explícito que “[...] las lecciones están dedicadas a la Estética, es decir, a la filosofía o ciencia de lo bello³, y más precisamente de lo bello artístico”⁴. Así, coloca el primer acento: el arte produce conocimiento, es ciencia de lo bello. Al inicio de la Introducción aclara que lo bello –artístico– es el objeto de la ciencia a desarrollar y no lo bello natural. Lo bello artístico es el núcleo de las *Lecciones*, ya que a través de la tríada arte, religión y filosofía el espíritu absoluto encuentra su manifestación más acabada. Para poder establecer qué se entiende por bello artístico, Hegel realiza primero la exposición de una serie de dificultades que entraña dicha discusión histórica. La primera es la multiplicidad, al menos en dos sentidos: por un lado, la diversidad de objetos artísticos; y por otro, la que corresponde a los distintos enfoques teóricos para pensar lo bello. La segunda es la polémica respecto a lo bello, lo cual no había sido considerado como objeto de conocimiento para la filosofía, es decir, que lo bello no podía ser pensado como ciencia.

Respecto a la multiplicidad, encontramos dos pistas: la multiplicidad dada en la *forma* y la multiplicidad respecto al *contenido*. En la *Filosofía del arte*, *forma* y *contenido* son igualmente constitutivos del arte como fenómeno sensible, sin preeminencia del uno sobre el otro. Hegel apunta que, desde la multiplicidad de la *forma*, como ha sido analizado el arte, revela la imposibilidad del concepto a través de la inducción, ya que se refiere a la diversidad presente y posible de las obras de arte planteadas desde la singularidad para obtener así una “(im)posi-

2 Hegel, Georg, *Filosofía del arte o estética* [Annemarie Gethmann-Siefert y Bernadette Collenberg-Plotnikov (eds.)], Abada Editores, Madrid, 2006, p. 17.

3 La primera *Filosofía del arte* (1802-1803) como tal es la de F. Schelling y se refiere a ella como ciencia; sin embargo, no existe la discusión explícita sobre la ironía como en la *Filosofía del arte o estética* del filósofo de Stuttgart.

4 Hegel, *Filosofía*, *op. cit.*, p. 49.

ble” universalidad.⁵ En cuanto a la multiplicidad del enfoque teórico que intenta la universalización del contenido, Hegel menciona que:

Resta la generalidad de que el arte tenga el fin de despertar en nosotros sensaciones agradables mediante vívidas representaciones: esto es algo indeterminado, y la sensación agradable se revela como algo trivial. Se ha hablado [...] de este enfoque o categoría en la filosofía de Wolff: un contenido débil, que no condujo a nada más. Ahí nació el término “Estética”, [con] Baumgarten. Otras naciones no poseen esta expresión. “Théorie des belles lettres”, “des arts” [dicen los franceses], “crítica”, los ingleses (véase los *Principios de crítica* de Hume) [...] También se ha querido utilizar “kalística”, pero, en definitiva [el nombre es indiferente]; la expresión “ciencias bellas” se ha perdido y con razón.⁶

Tal y como sucede con la diversidad de las *formas*, los ejercicios para definir lo bello como *contenido* no deben ser abordados como un corpus de teorías del que se deriva una conclusión, de nuevo, a partir de la inducción. Hegel se plantea partir de la ciencia filosófica como una totalidad (arte, religión y filosofía como sus formas más acabadas). Así, el primer paso es pensar la idea de lo bello en-sí y para-sí, en la que *forma* y *contenido* sean igualmente constitutivas. Pensar lo bello entraña la discusión sobre si aquello que es fundamentalmente “sensación”, “experiencia”, “sentimiento” es “consciente en su autodeterminación”. Hegel dirá que sí, al contrario de Kant, que el arte puede ser pensado a través de la ciencia de lo bello, porque el arte es un hecho de la conciencia. Todo arte es configuración, es “dominio del concepto”. El arte implica *reflexión*, abstracción, representaciones generales; en él se materializa la idea a través de la configuración del pensamiento (ideal) y se manifiesta de manera sensible, devolviéndole sentido, otro, a la existencia. A partir de este punto, nuestro pensador plantea los cuatro distintos enfoques sobre el fin (último) del arte, rematando con la historicidad en busca del concepto.

En primer lugar, está la *mimesis* de la naturaleza. El artista que imita la naturaleza ejerce un “deleite muy limitado”. En la imitación de la naturaleza no encontramos al arte en-sí y para-sí, “la imperfección más alta que habita en la imitación es la [falta de] espiritualidad”.⁷ En este sentido, la imitación hace

5 *Ibidem*, p. 12. “En el templo y las estatuas de los dioses muestra Hegel que esa objetivación puesta en cada caso como fin de una configuración religiosa no puede tener un significado válido permanente sino únicamente para su tiempo”.

6 *Ibidem*, p. 59.

7 *Ibidem*, p. 69.

presente algo que, en primer lugar, es externo; y en segundo, cuando se le experimenta, se hace como recuerdo, es decir, es otro que además no está presente, por lo tanto, no está vivo, no deviene.

El segundo enfoque del fin del arte es el despertar de las pasiones. Si el fin del arte es “movernos a pasiones”, éstas pueden ofrecer una polarización indiferente, tanto para un placer egoísta como para los sentimientos más sublimes, por ello, el concepto de lo bello no podría a ese fin, a una base tan volátil; las pasiones pueden encontrar su vehículo en la *forma*, reducen el arte a ello, a ser vehículo, a sentimientos o placer y no pensamiento. Por lo que la relación entre forma y contenido no alcanza a mostrar “el pensar que se capta a sí mismo”, y si en el arte se encuentra la intuición más suprema de los pueblos, ésta no consistiría en despertar todas las pasiones posibles, sino en cómo y cuáles apuntan a la universalidad también de *contenido*, del concepto presente en la religión y en la filosofía.

El tercer punto de estos enfoques corresponde al fin moral. Así como las pasiones encuentran la vía de la *forma* para encarnar el deseo, el fin moral es el *contenido* que ese fin requiere para purificarlas. El fin moral, para el pensador, adquiere su universalidad en una especie de catarsis que lo identifica como sujeto ético.

Al examinar más de cerca esta hipótesis vemos que incluye el hecho de que allí se ha establecido una ley de la voluntad, de la libertad, afirmando su establecimiento en la consciencia moral como una ley absoluta. [Distinguimos] por un lado [la] forma de esta ley, y por el otro pasiones, inclinaciones, sentimiento; y la moralidad es que el hombre sepa la ley, que conozca su deber, que los tenga ante sí en su obrar y que después actúe, decidido, combatiendo y superando pasiones, inclinaciones o intereses efímeros. El hombre moral tiene la consciencia del deber y se decide al deber por el deber, [por] la ley general, la máxima, fundamento para él de determinación de sus acciones.⁸

Situar el fin del arte en la moral o en las pasiones es colocar el *fin del arte* en la contradicción: en un polo está el sujeto trascendental desde Kant, que coloca como juez el principio subjetivo guiado por el imperativo; en el otro, los impulsos que la voluntad, ciega de guía, ejerce en el sentiente. Hegel no niega ni lo uno ni lo otro, apuesta a la coincidencia de la *forma* con el *contenido*, configurada en la obra como la reconciliación siempre dinámica, de tal contradicción aparente,

8 *Ibidem*, p. 77.

de lo vivo en el arte. Que las leyes de la libertad y las leyes de la necesidad se materialicen mediante la obra de arte, es su configuración más acabada. Hegel muestra cómo el fin del arte está en función del fin último, absoluto, en el de la reconciliación del oxímoron, movimiento perenne. La crítica con la que cierra este apartado es hacia el pensamiento kantiano. O dicho de una forma muy sintética con María Antonia Labrada:

El juicio de gusto [en Kant] aparece así diferenciado tanto del juicio teórico como del juicio práctico: “el juicio de gusto es puramente contemplativo, es decir, un juicio indiferente en lo que respecta a la existencia de un objeto [...] Pero esta contemplación no va dirigida tampoco a conceptos, pues el juicio de gusto no es un juicio de conocimiento (ni teórico, ni práctico) y, por tanto, ni está fundado en conceptos, ni los tiene por fin”⁹

Desde la perspectiva kantiana, la belleza está aislada tanto de la verdad como del bien, ya que la facultad del placer –y displacer– (la crítica del juicio) tiene su función diferenciada de la facultad de conocer (razón pura) y de la facultad de desear (razón práctica). Cuando Hegel, en sus *Lecciones*, está planteando el fin moral del arte, se distancia de la filosofía kantiana en la que “el punto de vista de la moralidad ha sido resaltado como *lo supremo*¹⁰ [...] únicamente en el sentido de que sea un modo subjetivo nuestro”,¹¹ principalmente porque las pasiones (sentimiento, ánimo, inclinación) se encuentran dominadas –en el filósofo de Königsberg– por una “determinación jurídica que parte de la libertad”,¹² pero con la insatisfactoria respuesta de cómo ese concepto de libertad es producido como unidad o libre juego de las facultades en lo bello artístico.

9 Labrada, María Antonia, *Belleza y racionalidad: Kant y Hegel*, Ed. Pamplona, EUNSA, 1990, p. 72.

10 Las cursivas son mías.

11 Hegel, *Filosofía*, *op. cit.*, p. 81.

12 *Idem.*

Ironía como enfermedad del Estado en Hegel

La primera manera de invertir la ley es irónica y la ironía aparece en este caso como un arte de principios, de la ascensión hacia los principios y del derrumbe de los principios.

La segunda es el humor, arte de las consecuencias y de los descensos, de los suspensos y las caídas. ¿Hay que comprender, acaso, que la repetición surge tanto en ese suspenso como en ese ascenso, como si la existencia se recuperase y “reiterase” en sí misma en cuanto deja de estar constreñida por las leyes? La repetición pertenece al humor y a la ironía; es por naturaleza, transgresión, excepción; manifiesta siempre una singularidad contra las particularidades sometidas a la ley, un universal contra las generalidades que hacen ley.

Gilles Deleuze, *Diferencia y repetición*

Arribamos al problema del enfoque del fin histórico del arte y, con él, a la ironía. Este punto es la problematización no sólo de la diferencia filosófica en Fichte, Schelling y Hegel, sino del enfoque artístico de la ironía con los hermanos Schlegel, Novalis, Tieck, Solger y Goethe, y con ello, de la crítica del arte en el romanticismo alemán. Con el objetivo de poder localizar la discusión del concepto de ironía en la generación, hemos dispuesto la exposición de la siguiente manera: el problema de la ironía en la *Filosofía del arte* de Hegel puede rastrearse a partir de tres diferencias basadas en cuál es el enfoque del fin del arte: lo que es llamado *supremo* en Kant es el fin moral; en los hermanos Schlegel –y, más específicamente, en Friedrich Schlegel– es la ironía; y en Hegel, la unidad de la ciencia del arte (en lo bello artístico). Así, para comenzar este apartado, planteamos que la ironía como *tropo* (forma) no es el enfoque desde el cual se discute, sino la ironía como *arte y crítica del arte* (contenido y forma de la reflexión). Lo superior en la *Filosofía del arte* de Hegel se encuentra descrito de la siguiente forma:

Desde el punto de vista histórico: dónde el arte y lo bello hayan llegado a ser concebidos: la manera de ver kantiana es [sólo] el punto de partida. Lo superior, por

contra, es la unidad de la necesidad y la libertad –de lo particular y lo universal, de lo anímico y propio del entendimiento–.¹³

La unidad *superior* de la que parte Hegel es dialéctica, mientras que el fin moral kantiano estaba planteado por la libertad que dejaba como moderador al sujeto trascendental. Hegel reconoce que el primero en pensar la crítica a este *impasse* kantiano fue, precisamente, un artista: Schiller. El segundo, Goethe. El primero a través de las *Cartas sobre la educación estética del hombre*, quien además logra acentuar la forma sensible de la obra y concretamente señala la universalización del hombre particular en el Estado a través del alma bella; en tanto que el segundo lo hace en su reflexión sobre la naturaleza mediante un examen científico. Recordemos también que estas dos figuras tendrán, en un primer momento, una oposición al Círculo de Jena, al que se estará refiriendo Hegel en la crítica a la ironía.¹⁴ Tenemos, entonces, un escenario en el que, por un lado, el Círculo de Jena se consolida como la nueva poesía y la crítica de arte con las figuras de August y Friedrich Schlegel, Tieck, Schleiermacher, Carolina Michäelis y Dorotea Veit; y por otro, la influencia en este círculo de la filosofía fichteana, la presencia activa por parte de Schelling y la oposición de Hegel al manifiesto irónico-artístico de los románticos.

Hegel menciona el momento de Jena en el que la filosofía de Fichte se convirtió en el influjo más importante, tanto para la filosofía de Schelling como para la de los dos hermanos Schlegel. El rasgo más característico de este pensamiento, tomado por los hermanos “con gran alegría verbal, pero con modestos ingredientes filosóficos”,¹⁵ fue la acción del Yo¹⁶. Por lo tanto, Hegel no hará una exposición de la filosofía fichteana en la Introducción, sino una crítica a la in-

13 Hegel, *Filosofía*, op. cit., p. 83.

14 Siguiendo el prólogo de Emilio Uranga: “En 1798, los románticos de Dresde celebran a los huéspedes de Jena y de Berlín. La escuela gana terreno. Novalis brilla nimbado por los prestigios de una santidad. Los demás ofician como devotos sacerdotes. Goethe y Schiller responden a los jovencitos con salvas de poesía maliciosa. Más tarde dirá Goethe que a tal tontería ‘se dejó arrastrar por la retórica de Schiller’”, en Schlegel, Friedrich, *Fragmentos*, UNAM, México, 1958, p. 26.

15 *Ibidem*, p. 87.

16 En esta localización de la *ironía* como parte de la *Ciencia de lo bello*, Hegel no desarrolla de manera suficiente el problema de la acción del Yo fichteano, ya que lo análoga inmediatamente con el *artista* irónico de Schlegel, por lo que el desarrollo implica la revisión de *La diferencia entre los sistemas de filosofía de Fichte y Schelling* y *Fragmentos* de Schlegel. Hacemos referencia a la acción en dos sentidos: *Aktion* y *Tathandlung*, siguiendo a W. Benjamin en *La crítica de arte en el romanticismo alemán*.

terpretación por parte de Friedrich Schlegel, al colocar la acción del Yo como la acción irónica del artista.¹⁷

Estos enfoques artísticos poseen una categoría que debería contener lo supremo: la ironía. Procede de la filosofía de Fichte: y, puesto que se comportan respecto al arte de un modo fichteano, en parte productivamente, en parte mediante juicios valorativos, a esa perspectiva se atienen y en tal contexto han de ser situados.¹⁸

De esta manera, los hermanos Schlegel, para el de Stuttgart, introdujeron un criterio de lo que se entiende por juicio o punto de vista superior. Éste es la ironía, identificada con el Yo fichteano y descrito de la siguiente manera:

Ese Yo es lo enteramente simple, donde toda diferencia está plenamente negada, todas las cosas desaparecen en la libertad abstracta: puedo aniquilar y negar todo en mí. Lo que en mí tiene validez, puedo también aniquilarlo: asimismo, todo lo que está en mí es algo puesto por mí. Mantenerse aquí significa que nada consiste en sí y para sí, no reconozco nada, permanezco dueño y señor de todo, ya que es mi producto, vale únicamente en tanto yo lo quiero poner y puedo asimismo superarlo, al ser algo contingente; así, todo lo verdadero, lo ético, lo divino es para mí una apariencia, no un ser.¹⁹

Si en esta cita que acabamos de transcribir modificamos el Yo por ironía artística, podemos observar más nítidamente la crítica que hace Hegel de lo superior en la postura de Schlegel:

Esa ironía artística es simple, donde toda diferencia está plenamente negada, todas las cosas desaparecen en la libertad abstracta: puedo aniquilar y negar todo en mí. Lo que en mí tiene validez, puedo también aniquilarlo: asimismo, todo lo que está en mí es algo puesto por mí. Mantenerse aquí significa que nada consiste en sí y para sí, no reconozco nada, permanezco dueño y señor de todo, ya que es mi producto, vale únicamente en tanto yo lo quiero poner y puedo asimismo

17 De esta manera, se encuentra ya señalado el camino del argumento a reconstruir. La diferencia entre lo que efectivamente encontramos en el propio Fichte (*Doctrina de la ciencia*), la fuente de Schlegel (*Fragmentos y Lecciones Windischmann*) y la postura hegeliana (*Diferencias entre los sistemas de filosofía de Fichte y Schelling*). Las líneas que se siguen en la crítica a la ironía como lo *supremo* en el arte es la formulación de Friedrich Schlegel.

18 Hegel, *Filosofía*, *op. cit.*, p. 89.

19 *Idem.*

superarlo, al ser algo contingente; así, todo lo verdadero, lo ético, lo divino es para mí una apariencia, no un ser.²⁰

La principal crítica es que el Yo “es algo únicamente en cuanto está puesto por mí”, y en este sentido, también señala la *negatividad* de la ironía como *lo superior* en una filosofía del arte. Negatividad que, dentro de la lógica compositiva de la ciencia de lo bello de Hegel, no es coherente con la manifestación del espíritu absoluto en el arte, pues su arbitrio es solitario. La crítica de Hegel a la ironía es a la vanidad de todo lo sustancial.²¹ La vanidad de poner y aniquilar a través de la potencia del Yo que, sin embargo, no puede salir de su aislamiento. A partir de esta condición, hay tres asuntos que el pensador de las *Lecciones* expone como peligros de la ironía: a) una poética de la infinitud, en la que la creación y autoaniquilación no pueden salir del círculo vicioso del Yo sin poder objetivarse; b) desde esta posición irónica, el arte –como sí lo hacen la ética y la religión– no puede elevarse en su universalidad, al espíritu absoluto; y c) el carácter que refleja la ironía es, mejor dicho, una falta de carácter, una debilidad: “la ironía llevada a las acciones se ha producido a sí misma, es decir produce falta de carácter”.²² La ironía no puede elevarse al *alma bella*, sino que muestra “la enfermedad del espíritu”.²³ Como lo enunciamos en la hipótesis de este apartado, la crítica a la ironía, dentro del sistema hegeliano, es que ésta tiene una relación negativa con la objetivación “Estado y moral” (pues el individuo débil, en su negatividad, no puede representar al Estado y viceversa) y con la subjetivación “libertad” del espíritu. En ambas, la ironía está en función de la negatividad, en un devenir sin sentido para el filósofo Hegel. Por ello, enfatiza a Schiller, quien, al contrario de esta alma enferma, plantea una positividad del individuo, puesta por vez primera a través del arte:

Este hombre verdadero puro está representado por el Estado, que es la forma objetiva, canónica, donde la multiplicidad de sujetos tiende a unificarse, lo esencial en general, el espíritu de un pueblo. Hay dos maneras de pensar cómo pueden coincidir el hombre en el tiempo y el hombre en la idea, y dos maneras de cómo el estado puede afirmarse en los individuos, a saber: que el Estado suprima-asuma

20 Se retomó la cita anterior de Hegel pero modificando la palabra Yo por ironía artística.

21 Cfr. Hegel, *Filosofía del arte*, op. cit.: “En tal vanidad todo lo verdadero y objetivo está en poder del sujeto, sólo se satisface el sujeto y, por tanto, el sujeto mismo es esa vanidad pues ya no tiene nada sustancial en sí; él mismo es lo vacío”, p. 91.

22 *Ibidem*, p. 93.

23 *Loc. cit.*

a los individuos, o que el individuo devenga Estado, que el hombre en el tiempo se ennoblezca hasta [llegar a] la altura del hombre en la idea; lo bello es esta unidad, esta fusión del carácter, [de] lo sensible y lo racional. Esta representación general hay que reconocerla, asimismo, [en] *Sobre la gracia y la dignidad*.²⁴

Así, con la idea suprema en Friedrich Schlegel puesta por el ingenio irónico, se corre el peligro de tratar como apariencias los vínculos de la verdad, lo ético y lo legal. De nuevo, en las objetivaciones y subjetivaciones del espíritu (moral, Estado, libertad teórica), la negatividad de la ironía invierte el sentido de Schiller, en el que “el individuo devenga Estado”, tan apreciado por Hegel, pues la ironía, si cumple la función universal, rezaría de la siguiente manera: “la enfermedad del espíritu (ironía) refleja su decadencia”, en donde se es rey en un desierto y hay una potencia anárquica en la ironía. Si para nuestro pensador, las formas más acabadas en las que se muestra el espíritu absoluto son el arte, la religión y la filosofía, ¿qué función podría ofrecer, dentro del sistema, la ironía, que no es sino negatividad y autoaniquilación?

Respecto al arte, todavía puede añadirse que el sujeto irónico para sí mismo se convierte en artista. El artista se ha expresado a sí mismo. Ahora bien, cuando el artista no representa únicamente la obra de sus acciones, sino realiza una exposición exterior, sucede en esta perspectiva que lo irónico, el cual ha sido tomado como divino –es decir, lo genial–, se expone a sí mismo. Es decir, expone su autoaniquilación. La nulidad de aquello que es grande para el hombre, que tiene una dignidad, implica que no se tome en serio lo ético, lo religioso, que ello se refute absolutamente, que se anule.²⁵

Para Hegel, la aniquilación solamente tiene sentido en tanto que es representada como comedia, pues en ella se destruye mediante la representación de una “particular voluntad, avaricia, depravación”, que no contraviene la unidad del fin ni se autoproclama como superior. Sin embargo, de la exposición y crítica de Hegel respecto a la *ironía*, además de Schlegel y Novalis, también K. W. F. Solger y Ludwig Tieck colocarán cada uno, a su vez, lo supremo del arte en la *ironía*, en la composición de la obra.

24 *Ibidem*, p. 85.

25 *Ibidem*, p. 93.



CAPÍTULO 6. LOS *FRAGMENTOS* Y LA IRONÍA COMO PROCESO INFINITO DE POETIZACIÓN EN SCHLEGEL

La crítica a la *ironía*, como la función suprema del arte por parte de Hegel, está dirigida principalmente a la postura de Friedrich Schlegel, cuya influencia y diálogo se extendió con figuras como Novalis y Tieck. Existen, al menos, tres documentos que reafirman la posición de Schlegel¹ respecto a nuestra idea directriz: los *Fragmentos* que se publicaron en la revista *Athenaeum* (1798), *Lucinde* (1799) –novela que causó polémica por “pornográfica”– y *Lecciones Windischmann* (1804-1806), en donde se destaca “una reiterada y enérgica polémica de Schlegel con Fichte, contra el concepto de intuición intelectual”.² Así, con estas últimas se establece la distancia que no aparece en la exposición hegeliana de la *Filosofía del arte o estética* entre la ironía y el Yo.

Antes de la exposición de la ironía en *Fragmentos* de Schlegel, conviene hacer un apunte: la *Filosofía del arte* de Hegel es la sistematización tanto del concepto de lo bello como del desarrollo de éste a través de la totalidad de las artes en la historia (en sus formas simbólica, clásica y romántica); en cambio, el interés de *Fragmentos* se centra en la *poesía* como una necesidad de creación, de historicidad del arte romántico. La *Filosofía del arte* de Hegel termina en el romanticismo, con vistas al devenir, mientras que *Fragmentos* de Schlegel comienza en el romanticismo, apuntando también hacia el devenir.

La poesía romántica es una poesía que aspira a lo universal. Su definición no se agota con decir que se esfuerza por restituir la unidad de todos los géneros poéticos que se presentan aislados y por poner en contacto la filosofía y la retórica. Quiere y tiene que ser a la vez poesía y prosa, genialidad y crítica, mezclando y confundiendo la poesía artística y la poesía natural, vivificando y socializando la poesía, y poetizando la vida y la sociedad, haciendo poético el ingenio y rellenando

1 “Kierkegaard debe a Friedrich Schlegel, la imagen de su hombre estético”, apunta Emilio Uranga en el prólogo a *Fragmentos* que traduce para la UNAM en 1958.

2 Benjamin, Walter, *El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán*, Península, Barcelona, 1988.

las formas artísticas con bien articuladas materias de la cultura, alimentándolas y animándolas con todas las oscilaciones del humor.³

La distinción de lo antiguo con lo moderno se encuentra desde el nombre de la publicación, pues lo que se conoce de la poesía antigua es el rastro de la unidad en los fragmentos que sobreviven a una época perdida como experiencia pletórica; en cambio, la modernidad de la poesía romántica nace como fragmento, cuya unidad se reclama desde “la reflexión, potenciando a su vez esta reflexión, multiplicarla en una serie sin fin de espejos que la reproducen”.⁴ La poesía es un camino, dirá Schlegel, un tránsito en eterna transformación, por ello nunca acabada; cada fragmento es un devenir de la poesía –infinita– en ella misma. Esta condición errante está en Fichte y Schelling, y la simultánea propuesta romántica por parte de Schlegel. A continuación, colocamos tres variaciones del complejo problema que implica la ironía romántica (como poética de la infinitud) entre la poesía y la filosofía.

Afirma Fichte:

Dices que eres consciente de tu ser tú; por tanto, distingues por necesidad tu yo pensante respecto del yo pensado en el pensamiento de sí mismo. No obstante para que puedas hacerlo el yo pensante debe ser de nuevo –en ese pensamiento– el objeto de un pensamiento más elevado, a fin de poder ser objeto de la conciencia; y obtienes al mismo tiempo un nuevo sujeto que sería consciente a su vez de lo que un momento antes era el *ser* de la autoconciencia. En este punto yo argumentaría nuevamente como hice antes; y una vez hayas comenzado a proceder según esta regla ya nunca podrás indicar un punto en el que debemos terminar; consecuentemente, para cada conciencia necesitamos una nueva conciencia cuyo objeto sería la conciencia precedente, y así hasta el infinito; y jamás por tanto, lograremos acceder a una conciencia efectiva.⁵

Schelling:

«Condicionar» significa la acción a través de la cual algo deviene cosa; [...] incondicionado es aquello que de ninguna manera puede ser hecho cosa, que en absoluto puede llegar a ser cosa [...] El Yo, debe ser incondicionado, debe

3 Schlegel, Friedrich, *Fragmentos*, UNAM, México, 1958, p. 42.

4 *Ibidem*, p. 43.

5 Fichte, Gottlieb (1797), *Ensayo de una nueva exposición de la doctrina de la ciencia*, en Benjamin, *op. cit.*, p. 48.

situarse fuera de toda esfera de aquello que es demostrable objetivamente. Demostrar objetivamente que el Yo sea incondicionado, sería demostrar que es condicionado.⁶

Autoconciencia es una lucha de actividades absolutamente compuestas. A una, la que se encamina originariamente hacia el infinito, la denominaremos real, objetiva, limitable; la otra, la tendencia a intuirse en esa finitud, se llama ideal, subjetiva ilimitable.⁷

Schlegel:

No pretenda aparecer en modo alguno evidente que... debamos ser infinitos, pero a la vez hemos de conceder que el yo, en cuanto que recipiente de todas las cosas, no podría ser sino infinito... Si no podemos negar, al reflexionar, que todo está en nosotros, no podemos explicarnos el sentimiento de la limitación... de otro modo que admitiendo que somos únicamente un fragmento de nosotros mismos. Esto llevaría directamente a la creencia en un tú no contrapuesto, semejante al yo (como en la vida)..., como un genérico anti-yo, y con ello se aquilata, pues necesariamente la creencia en un yo originario.

Con estas tres variaciones podemos observar que la crítica de Hegel a la ironía como interpretación del *Yo* fichteano debe aquilatarse con más detenimiento. Volvemos a la cita del inicio: “la reflexión, potenciando a su vez esta reflexión, multiplicarla en una serie sin fin de espejos que la reproducen”, de los *Fragmentos*, esto para realizar una imagen en las citas que colocamos de distintos pensadores ante las preguntas de una época. La imagen es la del espejo⁸ que devuelve la mirada, la experiencia, el pensamiento. La mirada participa de lo real como imagen del pensamiento, pero corre el riesgo de ser tomada como representación absoluta; para evitar este peligro, está la *poiesis*: sólo en tanto devenir poético, es decir, un absoluto abierto a la interpretación que actualiza la experiencia y la dislocación del sentido único puede evitar su cosificación o muerte. Esta capacidad poética es, en el caso de Schelling y Schlegel, lo que propiamente nos ofrece el arte. Y es ésta *la diferencia* que expone Benjamin en su tesis doctoral sobre el *Concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán*:

6 Schelling, Friedrich, *El Yo como principio de toda filosofía* (1795), Trotta, Madrid, 2004, p. 75.

7 Schelling, Friedrich, *Sistema del idealismo trascendental* (1800), Anthropos, Rubí, Barcelona, 2005, p. 204.

8 Del latín *speculum* = espejo, copia. Reflexión (reflexión) en alemán como acción (*aktion*) o *tathandlung* (poner).

La reflexión es para ellos, al contrario que para Fichte, una reflexión plena, pero aun así cuando menos en la época en la que se habrá de tratar más adelante no constituye un método que se colme con un contenido ordinario ni con el contenido de la ciencia. Lo que parece derivado de la *Doctrina de la Ciencia* es, y seguirá siendo la imagen del mundo propia de las ciencias positivas. Gracias a su método, los primeros románticos disuelven completamente esta imagen del mundo en el absoluto en el que buscan otro contenido que el de la ciencia.⁹

La puntualización de Benjamin estriba en que no hay en ese punto del cambio de siglo una uniformidad en el fin del arte respecto al fin último de la filosofía, es decir, del concepto en Hegel. El arte hace un retorno a sí mismo, pero no para el concepto. Precisamente la heterogeneidad de posturas manifiesta la riqueza en el pensamiento artístico, crítico (del arte) y filosófico (estético) del siglo XIX. En esta variación se puede vislumbrar la solicitud de ver la ciencia con la óptica del arte y el arte con la de la vida, que posteriormente encontraremos en Nietzsche.

Para Schlegel, de vuelta a *Fragmentos*, después de apuntar el problema de la reflexión, existen otros asuntos que caracterizan a la poesía universal. El pensamiento como reflexión implica una “Symphilosophie” que es la configuración de una filosofía coral que anuncia, a través del pensamiento adivinatorio, la progresiva poesía universal; para Hegel la ironía corresponde con un debilitamiento y autoaniquilación sin poder superar el momento negativo. Para Schlegel la poética de la infinitud no puede ser agotada por ninguna teoría, solamente la poesía puede hacer una crítica de la poesía porque en ella conviven la *forma* y el *contenido* vivos: “un juicio sobre arte que no sea a su vez una obra de arte, no tiene derecho de ciudadanía en el reino del arte”.¹⁰ Otra de las tareas que implica esta relación entre la lectura hegeliana y schlegeliana apunta al problema de la *mediación*:

Un mediador es aquel que percibe en sí mismo lo divino y despreciándose en aniquilación de sí mismo, anuncia este elemento, lo comunica y lo expone a todos los hombres en costumbres y actos, en palabras y obras. Si no se sigue este efecto, lo percibido no era lo divino o no era personal. Mediatizar y convertirse

9 Benjamin, *op. cit.*, p. 60.

10 Schlegel, *op. cit.*, p. 45.

en mediador es el sentido de la vida del hombre en su total elevación y todo artista es mediador.¹¹

Mediación y repetición, en el retorno a sí mismo a través de la obra, es uno de los temas a desarrollar entre el punto de vista hegeliano y el de la poética de la infinitud a partir de las lecciones de Schlegel.¹² Para Schlegel, la figura del mediador, en primera instancia, es Sócrates: “la filosofía es la patria originaria de la ironía”;¹³ en él se conjuga la paradoja ante la ley en el horizonte clásico. Para los modernos, ésta se encuentra incubada en la poesía en devenir, en un “caos infinitamente lleno”.

Una idea es un concepto llevado por su perfección hasta la ironía; una síntesis absoluta de antítesis absolutas, del cambio perpetuamente creado por sí mismo entre dos pensamientos contrapuestos. Un ideal es a la vez idea y hecho. Cuando los ideales no tienen para el pensador tanta individualidad como los dioses de la antigüedad para el artista, ocuparse de las ideas no es más que un aburrido y ocioso juego de dados [...] Es inútil que los individuos se propongan dar expresión completa al ideal de su género, mientras estos géneros en sí mismos, no hubieran sido aislados estricta y tajantemente, y abandonados por decirlo así con toda libertad a su propia originalidad. Pero poderse meter a voluntad bien en ésta o bien en aquella esfera, como en otro mundo, y no sólo con ayuda del entendimiento o de la imaginación, sino con el alma entera; renunciar libremente, bien a una parte o bien a otra de su ser y confinarse en otra parte completamente diferente; estar metido ahora en este individuo y más tarde en aquel otro, y buscar algo o buscarlo todo lo demás: de esto sólo es capaz un espíritu que encierra en sí mismo una multitud de espíritus y un sistema completo de personas y en cuyo interior el universo que, como se dice, está como en semilla en cada mónada, se ha despedido y ha llegado a la madurez.¹⁴

Por lo pronto, y para terminar con el comentario comparativo entre Hegel y Schlegel, en ambos aparece *el caos* con el que se análoga la poética de la infi-

11 *Ibidem*, p. 50. La referencia detenida de estos *Fragmentos* nos devolverá la mirada a Hegel de nuevo, para completar la lectura en otro sentido: el de la mediación (*Vermittlung*) y la diferencia en la identidad, y con ella al problema de la *repetición en Kierkegaard*, ensayada ya a través de *El concepto de ironía y La repetición*.

12 El que realiza esa distinción es Kierkegaard en *El concepto de ironía* (Trotta, Madrid, 2006) y a la cual estaremos refiriéndonos más adelante.

13 Schlegel, *op. cit.*, p. 57.

14 *Ibidem*, p. 66.

nitud. Para Schlegel, la ironía “es conciencia clara del caos infinitamente lleno”; para Hegel, “el caos está más bien únicamente en la apariencia, y lo que el arte lleva a aparición fenoménica son los poderes (que actúan) en el caos”. La relación de las dos posturas y la función de la ironía es lo que las distancia. La conformación de la *nueva* mitología requiere de la ironía, como el ingenio del arte para Schlegel. La religión en Hegel es la intimidad del corazón en la que Dios equivale al desarrollo del mundo y que en la filosofía se traduce al espíritu absoluto, el cual es la finalidad, final de todo, esto es, siempre lista para recomenzar. Las dificultades para establecer los puentes entre las dos teorías se encuentran en varias de las sutilezas expuestas aquí. La clave de lectura es la de la poética de la infinitud que se encuentra entre lo (finito/infinito) determinado e (infinito/finito) indeterminado del fenómeno llamado arte a través de la poesía y su relación con lo sagrado y la filosofía. Estas posibilidades de poetización dan en los sucesores, inmediatamente después, una serie de estrategias que, por un lado, comienzan a poner en crisis el problema del principio de identidad a través de la experiencia situada del mundo; y por el otro, un énfasis en la existencia y en las relaciones, como devenir algo más que saber y conciencia.

CAPÍTULO 7. DEBAJO DE LA MÁSCARA, EL VACÍO. LA INFLEXIÓN HISTÓRICA DE LA IRONÍA DESDE SØREN KIERKEGAARD

Precisamente en los momentos históricos de crisis, de cambio, de transición, aparecen las tres figuras más complejas de la historia: el profeta, el héroe trágico y el ironista. El profeta mira hacia el futuro para prever lo nuevo que ha de advenir; el héroe trágico lucha denodadamente para su implementación; y el ironista mira al pasado para mostrar su contradicción interna, su falta de vigencia y validez y su derrumbamiento.

Fernando Pérez-Borbujo,
Ironía y destino, la filosofía secreta de Søren Kierkegaard

Para localizar el *concepto de ironía* de Kierkegaard en el corpus de su filosofía, mencionaremos algunas características que Fernando Pérez-Borbujo enumera en la compilación *Ironía y destino, la filosofía secreta de Søren Kierkegaard*, una serie de ensayos especializados editados por Herder, por los 200 años del nacimiento del danés en el 2013. La primera afirmación que se plantea en el estudio antes referido es que la obra de Kierkegaard entraña una “filosofía del secreto”, en la que la relación autor-lector está confeccionada de tal manera que se convierte en la dimensión crítica de todo el pensamiento del danés. Este carácter “secreto” está dado bajo la forma de la escritura-máscara. Un secreto lo es por su carácter de oculto; el secreto es tal cuando las palabras no logran revelarlo, cuando la revelación implica un asentimiento existencial que no puede expresarse de manera directa. Cuando un secreto intenta comunicarse, toma la forma negativa, muestra lo que no es, se afirma a sí mismo; el secreto no es aprehendido por la representación ni por el pensamiento lógico. El *décalage* entre lo que se dice del ser y la existencia vagabunda y errante, entre la

identidad y la existencia, es donde habita el secreto. No es un secreto de una acción exotérica, es el secreto de un fondo invisible al que se le confeccionan máscaras, voces, polifonías o disonancias, según sea la exigencia crítica del tiempo en que se vive; “se considera a Kierkegaard como una suerte de precedente de la metaliteratura, tal como cabe encontrarla en Pessoa, Calvino o Borges. Esta consideración de Kierkegaard se halla simbolizada por la imagen del ‘laberinto’”.¹

La entrada a la configuración de las máscaras de Kierkegaard comienza a partir del primer libro de una filosofía propia, su tesis doctoral (o de *magister*), el *Concepto de ironía*. Las interpretaciones de la producción filosófica de Kierkegaard son variadas, pues implican modos de existencia que se vinculan con una serie de heterónimos, que a su vez se relacionan con una multitud de estados de ánimo: desde la desesperación, la angustia, la fe más profunda, hasta la más cínica postura seductora; todos ellos atravesados por la ironía. Su filosofía es una polifonía de voces que saltan, no sin contradicción y crisis, entre los estadios conocidos en su filosofía:

Kierkegaard quizá podría haber dicho de sí mismo lo que aquel demonio a Jesús de Nazaret cuando se disponía a expulsarlo: “Legión es mi nombre”. Tal vez ese extraño caso de “demonismo” pueda explicar el interno secreto de una filosofía que sigue vigente, con toda su fuerza y frescura, hasta el día de hoy.²

Desde *El concepto de ironía* (1841) hasta *Mi punto de vista sobre mi actividad como autor* (1847), Kierkegaard despliega una serie de heterónimos que se contradicen, se confirman, se alejan y se acercan unos a otros, en una vida que se encuentra en constante contradicción, en malestar, en la disonancia entre identidad y existencia. Identidad y existencia aparecen problematizadas constantemente, como ejemplo de un cambio de pensamiento en el siglo XIX en el que se gesta otra forma de expresión, de escritura filosófica y, por lo tanto, de pensamiento.³

Kierkegaard encarna una forma de pensamiento poético, en el sentido irónico que desarrollaremos en las siguientes líneas. Esto significa, a grandes rasgos, que es un pensamiento que más que fijar la mirada en un devenir históri-

1 Pérez-Borbujo, Fernando, *Ironía y destino, la filosofía secreta de Søren Kierkegaard*, Ed. Herder, Barcelona, 2013, p. 15.

2 *Ibidem*, p. 11.

3 Nietzsche, a la distancia de esta filosofía, también hará uso de la máscara. Lo mencionamos para lanzar otra vertiente que en su momento analizaremos en la presente investigación.

co, desde la totalidad abstracta, concentra la escucha de los diferentes estados de ánimo que desde la singularidad experimenta la crisis, la pérdida de referentes, la angustia y el amor más profundo. Para encarnar esos estados de ánimo, Kierkegaard confeccionó máscaras a través de la escritura, después de aprender de su propia investigación sobre la ironía. Utilizó la estrategia, según Pérez-Borbujo, de la comunicación indirecta usada por la metodología socrática. Aprendió a la inversa del saber absoluto, le aplaudió al sabio exagerando la complacencia y acentuó la ignorancia de la existencia desde la polifonía y la pluralidad.

[...] ensayó dicha pedagogía con su estrategia de la comunicación indirecta, que le llevó a desarrollar una amplia polifonía de voces en su seudonimia [...] la pluralidad de personalidades, el profundo juego de espejos, la encarnación de personajes que se movían entre el estadio estético y el ético sin poder elevarse a la verdad del cristianismo, pasando de Víctor Eremita, Virgilius Haufniensis a Frater Taciturnus, o los más emblemáticos de Climacus y Anti-Climacus; todo ello hizo que el propio Kierkegaard, más allá de sus papeles y diarios, se viera encerrado en su producción literaria y en este juego de espejos.⁴

Esta construcción de una filosofía que expone otra totalidad que sólo se encuentra en la escritura, desde los modos de expresión, es la filosofía secreta del danés; bajo el juego infinito de la máscara, el vacío; frente al vacío, el ironista en su soledad. Esta soledad requiere de la interlínea, la doble o triple lectura que lo aísla, pero sobre todo, requiere de una alegría extranjera capaz de ver la decadencia, el hundimiento y la crisis desde una figura que se escapa a las determinaciones exclusivamente históricas para acentuar las existenciales. Esa, la relación de la expresión con los modos de existencia, es una de las claves que encontramos para entender a qué se refiere con el *Concepto de ironía* este pensador del siglo XIX.⁵

4 Pérez-Borbujo, *op. cit.*, p. 32.

5 Otra de las claves de lectura la señala Jon Stewart, quien a través de “*Quellensforschung* (estudio de las fuentes) y la relación de Kierkegaard con Hegel: algunas consideraciones metodológicas” explica que la supuesta oposición del danés respecto a Hegel debe pasar por el matiz de sus interlocutores más inmediatos: los especialistas hegelianos de Copenhague. Por lo tanto, muchas de las referencias están planteadas en discusiones locales, lo cual es importante, pues el trabajo de interpretación también implica la conversación filosófica inmediata. Hans Lassen Martensen, Adolf Peter Adler, N. F. S. Grundtvig son las tres figuras con las que se estableció la discusión respecto a la filosofía hegeliana, de ahí el cuidado al hacer referencias directas a la oposición. *Cfr.* Pérez-Borbujo, *op. cit.*

Des orientaciones

¿Cómo crear, inventar, configurar, dar forma a algo que siempre había estado ahí en una presencia muda y que había pasado inadvertida por su negatividad? La ironía, ya fuera vestida de *tropo*, de método, de guiño, de proposición, de aniquilación, de bufón, había estado presente en los cambios, en las convulsiones históricas, presta a mostrarse en las líneas de la escenificación del *logodrama* filosófico. Sin embargo, no es sino hasta que la propia filosofía del arte nace, en el siglo XIX, que la ironía puede presentarse en el escenario con nombre propio, como categoría, como concepto. Pero, en esa presentación, al momento del estreno, no hace más que mostrarse a partir de lo que no es; no es antagonista, sino una extraña en el escenario. La expectativa del discurso artístico y filosófico, si se nos permite seguir adelante con el símil del teatro filosófico, se encuentra a la expectativa de su intervención, pero antes del comienzo había ya un debate por su participación en la obra que no podía, por fin, comenzar. El filósofo del sistema no la había invitado a participar por débil, enferma y desorientada; nada tenía que hacer el escenario en donde el espíritu cabalgaría, con el estruendo de una orquesta *in crescendo*, en busca del concepto como la gran *epopeya* del pensamiento moderno. Por otro lado, los aplausos del grupo disidente de artistas, críticos y teóricos interrumpían la interrupción y cada uno preguntaba cómo había sido posible que alguien sin rostro podía haber sido llamado a la obra. Ya en sí misma, su presencia los maravillaba. En el fondo del teatro, un joven los contempla a todos. Ese joven es Søren Kierkegaard.

Para decirlo de manera directa y sin rodeos, Kierkegaard se encarga de darle trama, narrativa, posibilidad y concepto al problema de la ironía en el conflicto que tanto la filosofía y el arte de inicios del siglo XIX habían instalado en su agenda. La forma no es menos interesante que el contenido en el desarrollo de su investigación. La estructura que lleva a cabo el pensador danés es la siguiente: el libro está dividido en dos grandes rubros, el primero de la concepción y el segundo del concepto. Con ello, el filósofo nos está planteando el debate entre los clásicos y los modernos; los primeros conciben la ironía, los segundos la tratan como concepto. En los clásicos hay tres tentativas en la concepción: la posibilidad (lo que Aristófanes, Platón y Jenofonte escriben como fenómeno-existencia de Sócrates), la realidad (la muerte de Sócrates) y la necesidad (la validez universal de la ironía). En el concepto, Kierkegaard muestra las relaciones que convergen en él para plantear la ironía como segunda potencia, entre la validez histórico-universal (momento socrático) y el momento dominado de la ironía (moderno, y como máximo exponente para el danés, Shakespeare).

Además de esta división, Kierkegaard se plantea comprobar, quince tesis. Habría que resaltar que en la defensa del examen ocurrieron dos circunstancias significativas: una, la investigación fue escrita en danés, con excepción de los postulados de las quince tesis iniciales;⁶ y dos, la forma de escritura que provocó reacciones de rechazo entre los sinodales.

A los ojos de Madwig, “la exposición adolece de una autocomplaciente inclinación a lo picante y a lo chistoso que no pocas veces desemboca en un mal gusto liso y llano”. En opinión de Bronsted, el autor “no resistió, por momentos, la tentación de saltarse la valla que separa la correcta ironía y la sátira decente respecto del vulgar exceso. Estos momentos –agrega– son muchos y prolongados”⁷.

Más allá de discutir si es o no vulgar, chistosa o correcta, la forma en la que Kierkegaard escribió su tesis, es relevante observar que el modo de expresión filosófica se está proponiendo como diferencia. En las orientaciones⁸ que él mismo plantea se puede observar la coherencia de la escritura y su relación con la totalidad de la investigación.

Comencemos por el fenómeno, escribe Kierkegaard, y de la existencia real con la que nace el problema de la ironía. En este caso, el fenómeno es Sócrates, pues se nos presenta a través de otros, cuya existencia real se nos escapa. Por ello, la primera parte la denomina “la concepción se hace posible”. Si tenemos esto en cuenta, concedamos en aceptar que el fenómeno no es la esencia y que, por lo tanto, a partir de ese momento, no se puede hablar ya de un Sócrates plano y llano como lo encontramos en las historias de la filosofía, e incluso en algunos de sus representantes más importantes. Ahora, si se trata de un individuo a quien se atribuye el origen de esta posición (del ironista), ¿cómo podemos estar seguros de aquello que será objeto de la investigación, cuando no tenemos una forma concreta de relacionarnos con él?, es decir, Sócrates no escribió nada. Una segunda cuestión problemática respecto a la ironía es que está vinculada con la posición de un *individuo*, o que precisamente es una condición de la subjetivi-

6 Lo cual nos recuerda a René Descartes, cuando escribe *Tratado del método* en francés y no en latín para que todo aquel que quisiera pudiera leerlo directamente. En el caso de Kierkegaard, hace una solicitud al rey para presentar en la lengua madre su tesis por el objeto de investigación, pues el tratamiento de la expresión es de suma importancia cuando se trata de un asunto mismo del lenguaje y sus entrelíneas.

7 Kierkegaard, Søren, *El concepto de ironía*, Trotta, Madrid, 2006, p. 71.

8 Las orientaciones las establece al inicio de la segunda parte del libro que vuelven a hacer de su libro una ironización sobre la disputa de Hegel con el Círculo de Jena, pues para él, primero, el fin del arte es dar orientación histórica y, por lo tanto, poder ofrecer sentido.

dad, añadamos, de una subjetividad negativa. Hasta aquí, ni de manera objetiva ni de manera subjetiva (negativa) podemos plantearnos el acercamiento. Entonces, ¿cómo podemos dar cuenta de aquello a lo que llamamos ironía y de su concepción? Aquí entramos en el ámbito del discurso, plantea el filósofo danés; sin embargo, en la persecución de esta orientación, la ironía en su nomadismo se vuelve a mover porque no quiere ser entendida.

La figura de *discurso irónica*, sin embargo, *se suprime a sí misma* en cuanto el hablante presupone que los oyentes lo entienden, de modo que, pasando por la negación del fenómeno inmediato, la esencia sigue siendo idéntica al fenómeno [...] También se dice respecto de tal giro irónico en el discurso: no se toma la seriedad en serio. La frase es tan seria que asusta, pero el oyente consciente ha sido iniciado en el misterio que encierra. Y precisamente por eso la ironía vuelve a ser suprimida.⁹

De tal forma que la ironía no puede ser rastreada ni en lo objetivo ni en lo subjetivo (pues la consciencia del fenómeno no corresponde con lo real, es negativa), y tampoco puede ser claramente definida por el discurso, ya que cuando es consciente de la ironía discursiva, ésta se suprime a sí misma; es decir, que la relación de aquello de lo que se es consciente es una relación, de nuevo, negativa con lo que el discurso muestra. Kierkegaard indica: “la ironía se empeña en aislarse”.¹⁰ No obstante, aún con la huidiza posición del problema que tratamos de delimitar, el danés plantea orientaciones a través de la forma, de ahí que sea tan importante el vehículo de la expresión. Una es la de la identificación y otra, la de la oposición.

Frente a un saber totalmente engreído que está al tanto de todo, lo irónicamente correcto es *sumársele*, mostrarse fascinado ante tanta sabiduría, alentarlo con un rotundo aplauso, hacer que se eleve más y más en una locura más y más elevada, si bien el ironista es en el fondo consciente de que todo eso es vacuidad e inconsistencia. [...] Por otro lado, sin embargo, es igualmente propio de la ironía presentarse bajo una relación de oposición. Ser tan ignorante, tan torpe, tan *completamente* Arv¹¹ como sea posible con respecto a la superficialidad del

9 Kierkegaard, *op. cit.*, p. 276.

10 *Ibidem*, p. 277.

11 Referencia de Kierkegaard a las comedias de Holberg, quien según la nota era un mozo cuya simpleza le precedía.

saber, pero siempre y a la vez tan dócil y bonachón como para que los arrendatarios del saber se complazcan en permitirle entrar en su fértil dehesa.¹²

Esta figura del sabio ignorante, con la que se presenta a Sócrates entre sus contemporáneos, es uno de los rasgos más importantes en la identificación del ironista.¹³ Ya sea desde el aplauso o desde la torpeza, el ironista irrumpe. Puede y debe pasar desapercibido en el halago o en la ignorancia; se le cree en su investidura de sabio o ignorante. Y si no se le cree y se le identifica, entonces se ha encontrado con él en un no-lugar, en el vacío de la máscara, en el guiño del descubrimiento; en el secreto que por ser tal no puede ser confesado. En ambos casos se mantiene el aislamiento y la distancia.

El talento para llevar a cabo la identificación o la oposición del ironista respecto al discurso tiene mucho de musical, ya que presta atención en tocar la cuerda adecuada del carácter del(os) otro(s) y perderse entre la multitud. El pensador danés nos advierte que el rasgo puesto a prueba por el ironista es la debilidad de los otros, una debilidad de carácter marcada por la ira, la tristeza, la soberbia, etcétera. Así, el ironista, con su paciencia característica, observa los rasgos de los otros para hacer vibrar esa cuerda y hacer resonar la existencia. En este sentido, la ironía es un trabajo de ocultamiento y revelación, el ironista se oculta siguiendo la corriente de la muchedumbre para mostrar ahora ésta, ahora aquella voz, eligiendo con presteza al ignorante o al sabio según implique la discusión. Ahí, nos dice Kierkegaard, se encuentra el goce del ironista que recommienza una y otra vez, pues en la ironía siempre hay algo de seductor. Además de estas dos formas, existen otras dos orientaciones en el terreno de lo conceptual: la diferencia entre la ironía ejecutiva y la ironía contemplativa.

En la ironía *ejecutiva* nos encontramos con una de las discusiones que genera la propia actividad del ironista, su relación con la simulación. Es aquí en donde se establece la distinción entre el ámbito moral y el propio de la negatividad irónica. La simulación, la mentira, la hipocresía implican un ámbito moral.

El hipócrita se esfuerza siempre por parecer bueno pese a ser malo. La ironía, en cambio, está en un registro metafísico, y el ironista está siempre tratando de parecer alguien distinto de lo que es, de manera que, así como el ironista oculta

12 Kierkegaard, *op. cit.*, p. 277.

13 A la cual hemos hecho referencia entre el *eiron* y el *alazon* en el primer capítulo.

su burla en seriedad y su seriedad en burla, así también que se le ocurra hacerse el malo, pese a ser bueno.¹⁴

El ironista hace notar la diferencia del juicio moral, pues la ironía es sumamente egoísta, pero en su egoísmo se aniquila ella misma; su interés no es desenmascarar a unos sobre otros, sino poner en crítica todo. La ironía contempla y hace ver lo vano en su plenitud, no lo juzga; ésta es la aparición del modo contemplativo. Con la ironía no se busca negar la vanidad, más bien hacerla brillar porque así de vana es la existencia para el ironista. Hacer que lo erróneo resulte aún más erróneo, en una “locura superior”. Entre la ejecutiva y la contemplativa se impugna la realidad y la existencia. Todo se vuelve nada: “la nada irónica es, finalmente, la quietud de muerte bajo la cual la ironía retorna como un travieso espectro”.¹⁵ Hegel ya lo había pronosticado: el autoaniquilamiento del sujeto irónico es la imagen viva de la decadencia. Y Hegel tiene razón, para Kierkegaard, pero recordemos de nuevo la identificación y la oposición anteriormente expuestas; habrá que mostrar de manera exhaustiva en qué consiste dicha decadencia si es el rasgo característico.

La ironía no se vuelve ya contra este o aquel fenómeno, contra algo existente en particular, sino que *toda la existencia* se ha vuelto extraña para el sujeto irónico, y éste a su vez extraño a la existencia, y que, habiendo *la realidad* perdido para él su validez, se ha vuelto él mismo en cierta medida irreal.¹⁶

Este sentimiento de extrañamiento, que no es una abstracción, ocurre en tiempo y circunstancias específicas y concretas. Hay individuos que nacen bajo el signo de Juno; por decirlo de alguna manera, en su existencia efímera, individual e insulsa, para un gran narrador, se convierten en el signo extraño y anónimo del desconcierto del tiempo. La existencia se encuentra dividida entre unos valores que ya no funcionan y otros a los cuales asirse y que aún no han sido configurados. Aquí aparece en el análisis universal de la validez histórica, de la ironía, las tres figuras a las que hace referencia Kierkegaard: el profeta, el héroe trágico y el ironista.

Las tres figuras comparten ser puntos de inflexión histórica, es decir, que fundan una fisura entre formas de valorización dominantes y las que aún no han

14 Kierkegaard, *El concepto ironía*, op. cit., p. 283.

15 *Ibidem*, p. 285.

16 *Idem*.

sido configuradas. Estas figuras, para el pensador danés, son individuales y concretas. En el caso del profeta, aunque es incapaz de ver el contorno del porvenir, lo presente, y en ese sentido, su existencia no tiene una relación con las condiciones de su actualidad. El caso del héroe trágico es completamente distinto:

Luego viene el héroe trágico propiamente dicho. Éste lucha por lo nuevo, se esfuerza por aniquilar aquello que considera caduco, si bien su tarea no es tanto la de aniquilar, sino de hacer valer lo nuevo, y de ese modo hacer valer lo nuevo, y de ese modo aniquilar indirectamente lo pasado. Pero, por otro lado, es preciso que lo antiguo sea desplazado, es preciso que lo antiguo se muestre en toda su imperfección. Aquí es donde nos encontramos con el sujeto irónico.¹⁷

Como lo mencionábamos anteriormente, la (auto)aniquilación de la ironía se hace presente, la extrañeza frente al mundo y a la identidad, con una existencia extranjera que no posee lo nuevo; de hecho, ninguna de las tres figuras lo posee. El profeta lo presente, pero no sabe a qué hace referencia. El ironista, dice Kierkegaard, es un profeta que sabe de su ignorancia. La imagen que recupera es la de saber que algo devendrá, pero está parado de espaldas,¹⁸ observando el derrumbe del pasado.

He ahí, pues, la ironía en tanto que *negatividad infinita y absoluta*. Es *negatividad*, puesto que sólo niega; es *infinita*, puesto que no niega éste o aquel fenómeno; es *absoluta*, pues aquello en virtud de lo que niega, es algo superior que, sin embargo, no es.¹⁹

¿Cómo se da este aniquilamiento?, ¿en qué consiste este poder de la ironía, o mejor dicho, del ironista? En el hecho de que la acentuación se da en la repetición, la decadencia retorna y se acentúa en una existencia o en existencias concretas. La realidad es abolida por la misma realidad. La pregunta de la belleza es explotada por la misma pregunta por la belleza, lo real por lo real, la justicia por la justicia. El ironista acentúa el veneno del cuerpo envenenado.

17 *Ibidem*, p. 286.

18 Figura usada por Schlegel para el ironista en los fragmentos del *Athenaeum*.

19 Kierkegaard, *op. cit.*, p. 287.

Ironía y modernidad: ironía como segunda potencia

Acudiendo a la imagen del ironista de espaldas, pero a sabiendas de que algo está por venir, se sigue el desarrollo de las siguientes páginas. Partiremos de modo inverso a como está escrito el libro.²⁰ Kierkegaard insiste en el desarrollo de la investigación: “Sócrates es la nada con la que, sin embargo, hay que comenzar”. Detengámonos en esta sentencia un momento. Sócrates, como sabemos, no escribió nada, Sócrates no es un autor; es un personaje escrito por muchos basado en una existencia real de la que se extrae, por vez primera, la figura del ironista. Por otro lado, Kierkegaard es el autor del concepto de ironía y quien además escribe haciendo de sí mismo una multiplicidad de personajes. Digamos que, aprendida la lección, Kierkegaard es el anverso de Sócrates. El primero es la nada del comienzo, el segundo, la nada del exceso. Kierkegaard encarna otra forma de “la nada” en heterónimos, en escritura, que no pueden comprender sus entrelíneas y, sin embargo, las contienen. Tanto en Sócrates como en Kierkegaard encontramos existencias limítrofes de condiciones históricas muy concretas.

En el caso del danés, el antecedente de Hegel²¹ es muy importante, pues, aunque no logra por su rechazo de la ironía dar cuenta de la importancia de la inflexión histórica, acentuó su característica más importante:

Hegel habla siempre de la ironía en tono peyorativo; la ironía es a sus ojos, una abominación. La aparición de Hegel coincide con el período más brillante de Schlegel. [...] Uno de los mayores méritos de Hegel es el de haber detenido, o al menos el haber querido detener a los hijos pródigos de la especulación en el camino a la perdición. [...] Cada vez que debe mencionar a estos ironistas, Hegel habla siempre de la manera más peyorativa, y hasta mira con enorme desdén y superioridad a éstos a quienes muchas veces llama “gente superior”. Pero el hecho de que Hegel *fixase su mirada* de ese modo en la *forma de la ironía* que le fue más próxima, perjudicó, naturalmente, su percepción del concepto. A veces no se obtiene ninguna explicación; por el contrario, lo que Schlegel obtiene es una reprimenda [...] Hegel *ha pasado por alto la verdad de la ironía* al referirse de

20 Aunque ya lo hemos hecho desde el apartado “*Des orientaciones*”.

21 Recordemos, como lo mencionamos con Fernando Pérez-Borbujo en *Ironía y destino*, *op. cit.*, que cuando Kierkegaard está discutiendo asuntos particulares de su época, no sólo hace referencia a los pensadores de orden universal, como Hegel en las *Historias de la filosofía*, sino a una escuela muy específica de estudiosos hegelianos en Dinamarca y Alemania; en el caso de la ironía, son Baur, Ast, Röttscher y a Schleiermacher.

manera unilateral a la ironía post-fichteana, y que al identificar ésta con la ironía en general ha hecho que la ironía salga perjudicada.²²

La clave de la crítica que hace Kierkegaard a Hegel es que no trató la ironía de manera conceptual, no fue capaz de ver *la validez histórica universal de la ironía*.²³ La disociación moderna con la clásica se muestra claramente cuando, en el mismo corpus del sistema hegeliano, el tratamiento de aquélla no alcanza su consciencia histórica; en su filosofía del arte no engarza la actualización de lo que ella significa en el pensamiento clásico y su diferencia. En primer lugar, es preciso tratar con la concepción hegeliana de Sócrates. Lo que inquieta al filósofo danés es lo siguiente: “la dificultad inherente a la provisión de un *saber* acerca de lo fenoménico en la existencia de Sócrates *no* es algo que inquiete a Hegel”.²⁴ Justamente, el hecho de que no se detenga en las minucias y en la concepción que tenemos de Sócrates, como algo de lo que no podemos tener certeza, es una falta de sagacidad en Hegel. El filósofo del saber absoluto no se detiene a preguntar qué es Sócrates, a qué nos referimos con ironía, a analizar las plumas de contemporáneos que tratan con la construcción de la ironía como aspecto fundamental del método desarrollado. Kierkegaard reprocha que el análisis del método platónico²⁵ se centra exclusivamente en un diálogo por parte de Hegel, y no precisa por qué lo elige entre todos los demás. Todo esto aunado a no mencionar, ni por asomo, el ejercicio de Schleiermacher por ordenar los *Diálogos* de Platón en aspectos sistemáticos de la filosofía.

Todos esos esfuerzos son vanos para Hegel, y una vez que los fenómenos están listos para el desfile, tanta es su prisa y tanta la importancia que da a su puesto de comandante general de la historia universal, que no tiene tiempo más que para deslizar sobre ellos su monárquica mirada.²⁶

22 Kierkegaard, *El concepto de ironía*, *op. cit.*, p. 290.

23 Así es como titula este apartado Kierkegaard en la segunda parte de *El concepto de ironía*.

24 Kierkegaard, *op. cit.*, p. 255.

25 Entre los ejemplos que aparecen mencionados son *Memorabilia* y *Apología* de Jenofonte, y la *Apología* de Platón. En otros ejemplos que no son respecto a la ironía se encuentran otros diálogos, es ello justamente lo que Kierkegaard plantea como la falta del concepto en el tratamiento del tema y que finalmente es a éste al que dedica su investigación el filósofo danés. Por su parte, Nietzsche hará otra aportación respecto a la figura de Sócrates, la cual mencionaremos en otro momento, pero es innegable que en la segunda mitad hace una crítica y una revisión al problema del historicismo de las ideas a través de figuras clave, en este caso, Sócrates.

26 Kierkegaard, *op. cit.*, p. 256.

En esta prisa por tratar con el problema de la existencia de Sócrates, pasada por alto por Hegel, implica que el concepto de ironía se puede considerar de manera personalizada como un rasgo del habitante de la principal *polis* de Grecia en aquel tiempo. El riesgo de no ver en la ironía una constante, en los rasgos que desarrollan tanto Jenofonte, Aristófanes, Platón y la doxografía de Diógenes o las recopilaciones hechas por las plumas romanas, implica un tratamiento burdo del problema. Todavía Kierkegaard va más allá al plantear otra pregunta que se desprende de la revisión de la visión socrática de Hegel: “¿En *qué sentido* es Sócrates el *fundador de la moral*?”. La moralización de la que se hace cargo Sócrates es en la que hace pensar a los habitantes de la *polis* sus prácticas o deberes cotidianos con una orientación universal a preguntarse por lo justo, lo bueno y lo bello, pero no es acompañada por el aspecto de la *ironía* que implica el carácter de extrañamiento frente a aquello que está siendo cuestionado. De esta manera, lo que Hegel observa, según el danés, es la figura de Sócrates como negatividad que opera vinculando el campo de acción de los individuos con orientaciones generales. Este proceder de la figura de Sócrates es en donde se comienza a vislumbrar la contradicción; por un lado, llamado fundador de la moral por su relación con la *polis*; y por otro, llevado a juicio de muerte al hacerse cargo de las preguntas públicas.²⁷ En el caso de Sócrates, la obediencia a las leyes hace recalcar la relación entre el individuo y el modo de gobierno bajo el concepto de justicia.

Sócrates negó al Estado, pero no retornó al Estado bajo la forma superior de aquello en lo que se afirmaría la infinitud que él mismo negativamente exigía. Vemos que Sócrates, entonces, bien puede ser llamado el *fundador de la moral* en el sentido en que Hegel lo toma, y que aun así *su posición* puede haber sido la de la *ironía*. Al sujeto moral i.e., negativamente libre, le corresponde el bien en tanto que tarea cuando éste es concebido como lo infinitamente negativo. El sujeto moral no puede jamás realizar el bien; sólo el sujeto moral positivamente libre puede alcanzar el bien como lo infinitamente positivo, como su tarea y realizarlo. Si se retiene la *determinación*, tan a menudo enfatizada por Hegel, según la cual la ironía no toma *nada en serio*, ésta puede aplicarse también al sujeto negativamente libre; de hecho, éste no toma en serio las virtudes que practica [...] Éste es el punto en el que Hegel *unilateralmente* concentra su concepción de Sócrates: mostrar a Sócrates como el fundador de una moral. Lo que quiere asignarle es

27 Uso *polis* al hablar de la Grecia clásica, pero conservo en las citas las referencias al Estado que se encuentran tanto en Hegel como en Kierkegaard.

la idea de bien, pero entonces se pone en un aprieto al tener que mostrar *cómo* Sócrates concibió el bien.²⁸

Sócrates, como existencia inefable, como fenómeno en la escritura de sus contemporáneos, como metonimia platónica, es escurrizado, con ello se pone de relieve que la no escritura propia y la configuración de sus contemporáneos forman parte de la negatividad de la ironía. Existe una relación crítica entre el individuo y el Estado en la que la vida particular se resiste a su dominación y la intercambia por otra, a la que llamará *ironía dominada*, y habrá que decir que pocas veces este dominio es posible. Ésta es señalada por Hegel, pero llevada al extremo del límite por Kierkegaard. En todo caso, esa contradicción vislumbra da a través de la ironía en la figura de Sócrates no es trágica. Esta muerte implica la *ironía del mundo*,²⁹ pero el pensador danés insistirá en plantear la relación del ironista con la muerte y acentuar que no es la misma que tiene el héroe trágico. La muerte tiene sentido para el héroe trágico, logra su validez en la existencia finita y en la contradicción con algo más que la sobrepasa, las leyes de los hombres, el Estado y la ley divina. En el caso de Sócrates, no hay sentido trágico en la muerte porque la ironía ya lo ha instalado en la nada antes del juicio al que es sometido. Es justo recordar las últimas palabras de la *Apología* de Sócrates, de Platón, al plantearse que no se sabe qué es la muerte y que, en todo caso que no sea nada, o un sueño, o un viaje de diálogos con los que ya han muerto, no es un mal que se le pueda imponer: “ya es hora de marcharnos, yo a morir y vosotros a vivir. Quien de nosotros se dirige a una situación mejor es oculto para todos, excepto para el dios”.³⁰ Aquí no hay tragedia, hay alguien que es capaz de ver de frente al vacío, de lo que no sabe cosa alguna.

28 Kierkegaard, *op. cit.*, p. 266.

29 Ironía del mundo, ironía dominada y negativamente libre son tres de los aspectos que retoma Kierkegaard de la postura hegeliana para llevarlos a las últimas consecuencias del concepto.

30 Platón, *Apología*, Gredos, Barcelona, 2003, p. 51.

Ironía después del efecto Fichte

A medida que con el criticismo, el Yo fue sumiéndose en la contemplación del Yo, este Yo adelgazó más y más hasta terminar convirtiéndose en un espectro, inmortal como el esposo de Aurora/Mientras que la reflexión reflexionaba constantemente sobre la reflexión, el pensamiento perdía su ruta, y cada paso que daba hacia adelante lo llevaba, naturalmente, más y más lejos de todo contenido.

Søren Kierkegaard, *El concepto de ironía*

Das Ding an sich (“la cosa en sí”) es la debilidad del sistema kantiano, escribe el danés, y llega todavía más lejos: se llega a plantear si el Yo no era también una *Ding an sich*. Entre toda la generación que trata de responder las consecuencias del problema kantiano del Yo se encuentra Fichte como aquel que se hace cargo del análisis de manera inmediata y en discusiones con el propio pensador. El Yo es el productor del Yo, con ello coloca la *cosa en sí* dentro del mismo pensamiento, haciendo de éste la *identidad abstracta*; de esa manera, se libera al pensamiento: “su *Wissenschaftslehre* infinitizó el saber. Pero lo infinitizó de manera negativa, y lo que obtuvo entonces fue sabiduría en lugar de verdad, no una infinitud positiva, sino una infinitud negativa en la infinita identidad del Yo consigo mismo”.³¹ El Yo se convierte, así, en el constructor de lo real, que necesita de lo concreto para poder ser. Esta posición del “Yo constitutivo” del primer Fichte es a la que se refiere Kierkegaard y Hegel cuando lo relacionan con sus interlocutores: Schlegel, Tieck y Solger.

En estas relaciones es donde se entrecruzan, alimentan y emerge el problema de la *ironía moderna*. Este entrecruce no puede estar más lleno de contradicciones y de apropiaciones al mismo tiempo. Con ello queremos decir que, más que la exposición de la filosofía, en este caso de la de Fichte, fue un motivo de discusión en las esferas del arte y en las de la filosofía, y sus interpretaciones son disímiles y variadas. La distinción es importante: “Fichte quería construir el mundo, pero con ello se refería a una construcción sistemática. Schlegel y Tieck querían instaurar un mundo”.³² Kierkegaard nota la diferencia y a partir de ella analiza los

31 Kierkegaard, *El concepto de ironía*, op. cit., p. 297.

32 *Ibidem*, p. 298.

camino que la ironía transitaría, porque en ese trayecto de cuarenta y tres años, desde la aparición de *Fragmentos* (1798) de Schlegel hasta la publicación del *Concepto de ironía* (1841), se fraguaron las líneas principales de lectura y los recursos que tanto a la filosofía como al arte les serían heredados. Esta distinción es importante porque en ella se puede ver con nitidez el primer germen de la *ironía moderna*, que es una “subjetividad a la segunda potencia”:

La ironía³³ se presentaba entonces como aquella ante la cual nada subsistía y que, habiendo roto con todo, tenía además pleno poder para hacer cualquier cosa. Si dejaba que algo subsistiese, sabía que tenía el poder de anularlo, y esto lo sabía en el mismo instante en que lo dejaba subsistir. Si afirmaba algo, sabía que tenía autoridad para superarlo y esto lo sabía en el mismo instante en que lo afirmaba. [...] La realidad (la realidad histórica) entra *en relación* con el sujeto de *dos maneras*: por un lado, como un *don* que no admite rechazo, y por otro lado, como una *tarea* que se ha de realizar. La disrelación que la ironía entabla con la realidad ha sido ya suficientemente indicada en el hecho de que la *orientación irónica es esencialmente crítica*.³⁴

El camino que la crítica filosófica realiza de manera constante, iniciado por Kant, tiene una relación directa con la crítica en la obra de arte en el anverso al idealismo alemán: el romanticismo. Esta lectura sutil y precisa de Kierkegaard nos hace ver que frente a los dos caminos para relacionarnos con la realidad histórica, el don y tarea, hay una tercera opción que no es una relación sino una disrelación, que es la crítica. Así, frente al nacimiento de la estética (o filosofía del arte) en la filosofía, gracias a la crítica kantiana y las discusiones de la generación del idealismo alemán, también hay otro nacimiento: la crítica *de y en* la obra de arte. Una de las formas, y quizá la más potente, es la ironía.

Tanto su filósofo (Schlegel) como su poeta (Tieck) son críticos. O sea que el séptimo día, al que nuestra época pretende haber llegado de un modo u otro, no se utilizaba de la obra de la historia para descansar sino para criticar. Pero la crítica, por lo general, excluye la simpatía, y hay una crítica a la que le cuesta dejar que algo subsista como a la policía dejar a alguien libre de sospechas. No se criticaba,

33 Kierkegaard advierte que cuando comienza a hablar de ironía en este apartado se refiere a “la ironía” y al “ironista”, aunque podría decir “el romanticismo” y “el romántico”. También recordemos lo que en otro capítulo mencionamos al respecto y que coincide y da nombre a la tesis de Walter Benjamin en su tesis doctoral: “El concepto de crítica en el idealismo alemán”.

34 Kierkegaard, *op. cit.*, p. 299.

sin embargo, a los clásicos de la antigüedad, ni se criticaba la consciencia de manera kantiana sino que se criticaba la realidad misma.³⁵

Frente a la realidad histórica que se ofrece como un *don*, la potencia de la ironía la cuestiona. En este caso, la realidad histórica es un fenómeno que busca concretarse para construir sentido, es ahí donde la ironía, en su función de extranjera, observa la relatividad que subsiste en la validez de la realidad histórica. La subjetividad en segunda potencia que se desprende del discurso filosófico y adoptado por la producción artística implica una exigencia, la de “vivir de manera poética”, esto quiere decir que ni el concepto de arte ni el de realidad, tal y como están dados en el momento histórico, bastan. La existencia del ironista está vinculada con la mera posibilidad, por lo que puede buscar todas las experiencias posibles. ¿No es eso lo que quiere Fausto? ¿No es eso lo que el joven Rimbaud denomina la alteración de todos los sentidos? Vivir de manera poética significa que se establece una disrelación con el mundo y con el yo: ni en sí ni para sí. En principio, ser nada para devenir múltiple.

De ahí el ironista conserva siempre su libertad poética y también poetiza el hecho de no llegar a nada tan pronto como se da cuenta de ello; este no llegar a nada en absoluto, como se sabe, es uno de los puestos y cargos poéticos que la ironía instauro en la vida, e incluso el más distinguido de todos ellos. De ahí que el *Taugenichts* (bueno para nada) sea siempre el más poético de los personajes en la poesía de la escuela romántica, y aquello de lo que hablan a menudo los cristianos, especialmente en épocas de agitación, llegar a ser un necio en el mundo [...] el individuo irónico ha *recorrido* una multiplicidad de determinaciones *bajo la forma de posibilidad*, ha llevado una vida poéticamente conforme a ellas antes de acabar en nada.³⁶

Esa multiplicidad de determinaciones, como lo anunciamos con Pérez-Borbujo, es el uso que Kierkegaard hace de la ironía como medio de expresión. En esa posibilidad poética de autodeterminación que pone en cuestión tanto el mundo como al Yo constituyente, la prerrogativa es encontrar el vestido adecuado, la máscara exacta. Pero esta forma de disrelación con el mundo no busca adaptarse a él, sino que el entorno será puesto a crítica, será poetizado, que es la forma de seguir constituyendo la existencia a sabiendas de que no está buscando

35 *Idem.*

36 *Ibidem*, p. 303.

la validez. La existencia es *drama*, es tensión, es vuelta de tuerca cada vez que algo aparece bajo una función de identidad para someterla a crítica. Cabe advertir que la esfera de la eticidad y la moralidad no conforman el fin de la función de la ironía, y en dado caso en que se pregunte: ¿qué conforma, entonces, el fin de este modo de existencia? La respuesta es: devenir otra. Recordemos que no es un imperativo universal, sino que su universalidad estriba en aparecer, como figura, en tiempo de ruptura. Por lo tanto, no es una exigencia generalizada.

En esta particularidad encontramos ese punto de inflexión inaugurado por la filosofía de Kierkegaard en el ámbito estético y, particularmente, en el concepto de ironía. Al dejar de ser tomada como concepto absoluto, su validez universal se hace explícita como *figura*, como ya lo hemos mencionado anteriormente respecto a las otras dos, la del profeta y el héroe trágico. Si la figura del ironista usa la multiplicidad de determinaciones para darse un rostro a través de la máscara, esas máscaras como modos de existencia están hechas de *estados de ánimo*.

[...] el ironista se poetiza a sí mismo y al mundo circundante con la mayor licencia poética posible, puesto que vive de manera totalmente hipotética y subjuntiva, su vida *pierde toda continuidad*. Por eso sucumbe totalmente al estado de ánimo. *Su vida es puro estado de ánimo*.³⁷

Esa falta de continuidad en el malabar de los estados de ánimo, ese trastocamiento del Yo constitutivo y aniquilado una y otra vez, sólo puede ser producido por el extrañamiento hacia el mundo y hacia sí mismo; “así el ironista sucumbe ante su propia ironía”.³⁸ La forma en la que Kierkegaard se hace cargo de tal revelación de la ironía es a través de los medios de expresión; al usar los heterónimos como máscaras, la ironía, al devenir escritura en una diversidad de facetas autorales, viró hacia el plano de composición combinándose con el plano de inmanencia.³⁹ Sin embargo, él mismo nos advierte que detrás de toda esa disonancia de estados de ánimo hay una continuidad que amenaza al ironista y ésta es el aburrimiento. Ese estado en donde no hay goce es la clave para encontrar el vértigo al vacío que engendró entre Alemania y Francia a tantos hijos del *spleen*. En cualquiera de sus presentaciones, la ironía continúa siendo negativa:

37 *Ibidem*, p. 305.

38 Como la imagen de la Pantera Rosa que aspira todo el escenario animado y termina aspirándose a sí misma, dejando la pantalla en negro; ejemplo, por cierto, recurrido por Gilles Deleuze y Félix Guattari en *Rizoma*.

39 Hago referencia al plano de inmanencia y al plano de composición en relación con lo que en el capítulo primero se ha planteado con las diferencias y coincidencias en la creación desde la filosofía y el arte.

“Instaura en el plano teórico una disrelación entre idea y realidad y entre realidad e idea, y, en el plano práctico entre posibilidad y realidad y entre realidad y posibilidad”⁴⁰

En Alemania, la doble dialéctica en el plano teórico y práctico es la que se pone de manifiesto en algunos de sus representantes más emblemáticos. Kierkegaard hace referencia a la novela *Lucinde* de Friedrich Schlegel, a los poemas de Tieck, a Solger⁴¹ en los escritos póstumos en donde aparece su *Estética*, para puntualizar una lectura diferente respecto a Hegel. Así como las concepciones clásica y moderna de la ironía no se encuentran tratadas conceptualmente en la obra de este último, tampoco está analizada puntualmente la diferencia entre los referentes artísticos. El conflicto que se observa entre los distintos representantes aludidos se encuentra justamente en que, por ejemplo, en *Lucinde* (o la *rehabilitación de la carne*), los personajes son completamente extraños a sí mismos, pues actúan de tal manera que un *ideal* romántico los convoca y la realidad en la que se desenvuelven frustra las tentativas ante las cuales dictan la existencia, por lo que, bajo la prerrogativa del goce al que constantemente indagan tanto Julius como Lisette, buscan repetir una y otra vez la reconciliación en el goce, a sabiendas de la inutilidad de sus esfuerzos por efímeros. En el caso de Tieck, Kierkegaard observa la oposición que aporta el romanticismo a las relaciones sociales *fosilizadas* de una sociedad:

Todo sucedía a su debido tiempo. Había que ir de paseo el día de San Juan, permanecer compungido el Gran día de las Plegarias, enamorarse al cumplir los 20 años, irse a la cama a las diez en punto. Había que casarse, consagrarse a las cosas del hogar y a su puesto en el Estado, dar acogida a los hijos y a las preocupaciones de la familia; ejercer pleno dominio de la adultez, desempeñar funciones en obras de caridad, hacerse amigo del pastor [...].⁴²

Por lo tanto, era necesario volver a la infancia. La poesía de Tieck, en concreto, recurre al sueño en donde este rejuvenecimiento tiene lugar, pero la amenaza constante es la de despertar en la madurez cuando ahí en los sueños se recorre. Entre la *realidad dada* –que el filósofo danés nombra “miserable filisteísmo”– y la *realidad ideal* de sueño ocurre una persecución que disloca la realidad.

40 Kierkegaard, *El concepto de ironía*, op. cit., p. 307.

41 De Solger no haré referencia general, ya que la idea de *ironía* como contemplación y la existencia de Dios como ironía no me queda aún clara, además de que tanto Kierkegaard como Hegel hacen alusión a la muerte temprana del autor de la *Estética* y, por lo tanto, tampoco proponen una idea finalizada de la misma.

42 Kierkegaard, op. cit., p. 321.

Se sueña para crear otro mundo y se vive en la vigilia con otros valores, entre la adultez y el goce; el sujeto romántico se encuentra atravesado por distintas vidas, comienza a sentirse cansado de la doble vida y ahí empieza a yuxtaponer la realidad *dada* y realidad *ideal*. Lo siniestro y la angustia comienzan a presentarse bajo la figura de lo cotidiano, como alguien que, por falta de sueño, comienza a vivir en una alucinación por cansancio.

Estos ejemplos, en los que la ironía tiene funciones distintas en la obra de arte, llevan a Kierkegaard a plantear si en la modernidad hay ironía como momento dominado, es decir, que ésta revele, a través de la forma, el contenido de un vacío saturado de verdad, de máscaras que desestabilicen la idea de mundo y que muestren las relaciones de contradicción entre el Estado e individuo a través del carácter más concreto de la existencia, y la respuesta de él es sí: la obra de Shakespeare, Cervantes y Goethe. En la modernidad, esta búsqueda de la ironía dominada corresponde a encontrar un bastión a la altura de la figura socrática-platónica en el momento clásico. No porque tengan circunstancias parecidas, sino porque la ironía en la obra corresponde a una *totalidad*:

Muchas veces se ha ensalzado a Shakespeare como el gran maestro de la ironía y no cabe duda alguna de que esto es cierto. Shakespeare, sin embargo, jamás permite que el contenido sustancial se desvanezca en un sublimado cada vez más volátil y si su lírica culmina a menudo en locura, en esa locura hay, a su vez, un extraordinario grado de objetividad [...] Cuanto mayores son los contrastes en juego tanto más ironía se requiere para controlar y dominar los espíritus en pertinaz afluencia. Cuanta más ironía hay, tanto más libre y poéticamente flota el poeta por encima de su poesía. No es que la ironía esté presente en un punto particular del poema sino que es omnipresente en él, de manera que la ironía que se ve en el poema es también ironía dominada. Así la ironía libera al poema y libera al poeta.⁴³

Este dominio del que habla Kierkegaard, y que también lo encuentra en Goethe, es cuando la obra crea un dominio de la existencia. Ese dominio de la existencia no se funda, por supuesto, en una certeza positiva, más bien se hace a través de su parte negativa. El fondo oscuro de la existencia, en su vacío, se experimenta en la pérdida del mundo y del propio nombre. Esta ironía dominada proporciona realidad sólo en el sentido en que la realidad es cuestionada, cuando esto es observado en la construcción de la totalidad de la obra. Lo que

43 *Ibidem*, p. 337.

aparecía a ojos de otros como debilidad, se vuelve algo sólido y consistente. La última tesis de la investigación de Kierkegaard expresa puntualmente lo siguiente: “Así como la filosofía comienza con la duda, la vida digna de ser llamada humana comienza con la ironía”⁴⁴

El análisis que hace Kierkegaard de la figura de Sócrates implica no sólo una investigación de las fuentes de los contemporáneos del ateniense para rastrear el fenómeno Sócrates como escritura o como existencia real, como juicio con la condena de exilio o muerte, sino como una inflexión histórica. Un acontecimiento que no puede ser entendido como la suma de todas las perspectivas, pues ni lo historiográfico ni el fenómeno Sócrates ni la diferencia en el tratamiento de su figura por sus contemporáneos logran dar cuenta de lo que ahí se inaugura. Precisamente a través de esta indagación cuestiona a sus contemporáneos para poner de relieve cómo se había tratado con el problema del ironista. La discusión moderna de la *ironía* hace necesario replantear esa condición de totalidad irónica: *todo* está puesto bajo la lupa del ironista, es un problema de existencia, no sólo de conocimiento o verdad; Sócrates es un extraño en su tiempo. Como lo habíamos señalado en otro documento, su existencia es una doble navaja, pues es, al mismo tiempo, el último de los clásicos y el primero de la decadencia. Finalmente, a propósito de la *Apología* (platónica y jenofónica) y de la ironía dominada en la obra de Shakespeare, de esta figura universal del ironista, escribe Kierkegaard:

Se requiere coraje para no dejarse fascinar por la pena, para no dejar que ésta le enseñe a uno a transformar toda alegría en tristeza, todo anhelo en nostalgia, toda esperanza en recuerdo; se requiere coraje para mantener la alegría; pero eso no implica que cualquier párvulo mal envejecido, con su insulsa sonrisa y sus ojos ebrios de alegría, tenga más coraje que aquel que se rinde a la pena y olvida casi sonreír. Así también ocurre con la ironía. Si es preciso alertar contra la ironía como se alerta contra un seductor, también es preciso *ensalzarla en tanto que guía*. Y justamente en nuestros días es preciso ensalzarla.⁴⁵

De los pasos de Sócrates, de esa nada de la que nada sabemos, comienza Kierkegaard a construir la diferencia. La ironía usada como *tropo*, aisladamente en la expresión, no hace al ironista. La valorización de la obra de los clásicos, por parte de Kierkegaard, tiene ese sentido de totalidad. Definitivamente, tanto

44 *Ibidem*, p. 77.

45 Kierkegaard, *El concepto de ironía*, op. cit., p. 340.

Platón como Aristófanes son quienes muestran esa fuerza constante de la figura socrática. Jenofonte no logra mostrar más que lo provechoso, dirá el danés. Por su parte, los modernos, al enfrentarse con esta categoría, promueven una discusión que mostrará de nuevo la fuerza de lo negativo y el trasfondo que implica pensarla con el fundamento del mundo que es el Yo, como efecto fichteano, como totalidad en Shakespeare, y como otra totalidad en la obra de Kierkegaard, formulación que realiza Pérez-Borbujo a partir de *Ironía y destino, la filosofía secreta de Søren Kierkegaard*. La importancia de este libro de Kierkegaard, entre muchas más que podemos enunciar, radica en que la figura del ironista, que muestra el derrumbe de los fundamentos del pensamiento de la identidad, también es el germen de algo nuevo para el pensamiento. La escritura filosófica y sus posibilidades de expresión se ensanchan y expanden de una forma nueva con Kierkegaard, por decir lo menos.



TERCERA PARTE
EMPEÑO FUNÁMBULO:
IRONÍA Y HUMOR COMO PARADOJA
DE LA ACCIÓN FRENTE A LA LEY
Y LOS TOTALITARISMOS DEL SIGLO XX





EMPEÑO FUNÁMBULO: IRONÍA Y HUMOR COMO PARADOJA DE LA ACCIÓN FRENTE A LA LEY Y LOS TOTALITARISMOS DEL SIGLO XX

*El ironista es un hacedor de piruetas,
un funambulista cultural sobre el vacío.*

Carmen González Marín

*El sacerdote mismo se halla reconocido como lo que es,
como la especie más peligrosa de parásito, como la
auténtica araña venenosa de la vida.*

Nietzsche, *El anticristo*

El siglo xx es un enigma que nos hace delirar. Fitzgerald escribió: “toda vida es un proceso de demolición”, y haciendo uso de la expresión, decimos: las vidas del siglo pasado son ejemplo del ocaso, no solamente de la modernidad, sino de la decadencia y demolición de la idea o ideal de Occidente. No se trata sólo de la consciencia de la finitud de la existencia, sino cómo ese proceso de demolición implica violencias sistemáticas a lo largo del siglo, con sus formas insertadas en los nervios a manera de pesadilla, fiebre lúcida y vergonzante de ser contemporáneos.

Ya que es imposible nombrar todos los horrores y tratar de comprender todas las convulsiones, habrá que comenzar por uno de los poros que nos muestra el estado de los cuerpos para ejercer ese extraño oficio médico de la cultura. En

la trigésima tercera serie de *La lógica del sentido*, Gilles Deleuze escribe: “el artista no es sólo el enfermo y el médico de la civilización: es también su perverso”,¹ por esto mismo, lo que la práctica artística produce es hacer hablar de los síntomas que a través de ella se visualizan de una manera distinta, pues se trasladan en bloques de sensaciones, en afectos y perceptos.² Esta idea del artista como enfermo, médico y perverso nos coloca ya en un lugar distinto de las estéticas y filosofías del arte decimonónicas, no en el sitio edificador o en el desinteresado, sino en el lugar problemático de la expresión de algo a lo que se le ha denominado civilización. El arte como síntoma, no solamente del arte mismo en su historicidad o en su crítica, pero como delirio del tiempo expresado de manera sensible. El arte es aquello que nos permite tocar una superficie, localizar la extensión de un nervio, pinchar las relaciones que de ahí se desprenden, pensar de una forma que siempre atiende a su materialización o su ontología concreta y sensible, por más pétreo o efímera que sea. Por ello, es imprescindible la pregunta: ¿cómo orientarnos en un pensamiento que está situado en su campo de inmanencia complejo, que implica modos de valorar de los que no somos conscientes, para configurar sentido? Esto nos lleva a cuestionarnos no qué, sino dónde, cómo y quiénes pueden orientarse en esos territorios de comprensión.

En este tercer apartado del libro, se pretende entrar en el plano de inmanencia que nos sitúa frente a algunos problemas sociales, de pensamiento y de sensibilidad que nos hacen contemporáneos; comprender algunas de las configuraciones que nos colocan frente a nuestras propias paradojas. En primer lugar, planteamos la resistencia que la ironía formula frente a los totalitarismos de inicio del siglo xx con el marco teórico que la propia corriente de pensamiento, a propósito de la ironía, propone, esto es, de la mano de Vladimir Jankélévitch y Hannah Arendt. Si el objetivo del libro también ha sido el de activar *las relaciones* entre las voces de las que nos valemos para comprender cómo es que se vincula indefectiblemente el problema de la ironía con el ámbito político, en este caso nos parece que estas dos figuras del pensamiento son indispensables para elaborar un análisis más significativo y la transición al pensamiento deleuziano.

En la segunda parte de este bloque, después del planteamiento del movimiento de la conciencia irónica y su posición contra el régimen de terror de los totalitarismos, se analizan tres formas de configuración de la ironía y el humor en el pensamiento de Gilles Deleuze; en ellas se puede observar de nuevo

1 Deleuze, Gilles, *La lógica del sentido*, Planeta-Agostini, Barcelona, 1994, p. 241.

2 Esto ha sido desarrollado en capítulos anteriores, pero de manera sintética se puede puntualizar que esta diferencia no busca el concepto propio de la filosofía, sino la sensación (percepto, afecto) del arte.

cómo las relaciones entre filosofía y arte se vuelven a entretrejer como actos de creación. El análisis que se pretende desarrollar en esta parte se encuentra en el ámbito del problema de la ironía y el humor en la obra deleuziana y los intersticios que señalan respecto a la ley (tanto moral como jurisprudencial) afín a la verdad y la justicia; sus vueltas de tuerca, sus transgresiones y las implicaciones ontológicas que implican una y otra, pero –y esto es imprescindible– vinculadas íntimamente con las prácticas artísticas que son capaces de enunciar y hacer pensar de otra forma lo que desde la abstracción parece replegarse en un ámbito más hermético.



CAPÍTULO 8. EL MOVIMIENTO DE LA CONCIENCIA IRÓNICA CONTRA EL RÉGIMEN DEL TERROR Y LA PROPAGANDA, DESDE VLADIMIR JANKÉLÉVITCH Y HANNAH ARENDT

En la *Filosofía de la composición*, Edgar Allan Poe escribe la poética detrás de su célebre poema “El cuervo”. En ella enuncia y describe con precisión el ejercicio de la escritura al que se vio conminado con cada una de sus partes; escribe el cómo y para qué de los efectos de su obra. El uso de las vocales fuertes en la fonética del inglés para elegir el estribillo al que nos hemos acostumbrado al citar el poema: “Never more”. El tema más sombrío: la muerte; la muerte más dolorosa: la de la mujer que se ama; la muerte de la mujer que se ama en el lugar más íntimo: la cama que compartieron. Y así, un sinfín de detalles que muestran el ejercicio de composición más como una producción de efectos aquilatados por el escritor que un momento de inspiración en un agente pasivo. El momento en el que Poe publica esta filosofía sobre el acto de creación de una escritura consciente y analítica coincide con la década en que Søren Kierkegaard crea la diversidad del teatro filosófico. Simultáneamente, el pensador danés da cuenta de lo que implica la escritura, su relación con la existencia finita y las potencias poéticas de la ironía como composición filosófica que hemos expuesto al final de la segunda parte.

Que la filosofía es un ejercicio serio del pensamiento, es una idea general que nos encontramos reproducida en conversaciones y en los adjetivos que damos a una propuesta que cuenta con aceptación; regularmente esa idea de seriedad va acompañada de otro adjetivo que se le suma como una voz que emerge desde el fondo, pues es profundo lo que ahí está siendo creado. A estos adjetivos (serio, profundo) se les aumentan también tópicos ineludibles como la muerte, el poder y la violencia, los cuales van acompañados de estados de ánimo acordes con ellos: tristeza, melancolía, desesperación. En este sentido,

es difícil relacionar la alegría o la ironía con la seriedad, pues a primera vista parecería una contradicción.

Por supuesto, esto es una generalidad, y como tal la enunciamos. Sucede que las generalidades tienden a confundirse con leyes, con formas que *de facto* están establecidas en los modos de expresión que utilizamos y que se filtran en nuestra vida cotidiana, que horadan hoyos negros en los encuentros que establecemos con las cosas, con los otros, con el espectro social. “Serio” es un adjetivo que se utiliza para identificar a personas, asuntos, teorías, objetos a los que se da un voto de confiabilidad, y que puede estar ligado a ciertas características morales: “Ha demostrado ser una persona seria, honorable, confiable”, “El asunto a debatir es un asunto de absoluta seriedad”. Lo irónico, en cambio, no es confiable como la seriedad, pero, como escribe Kierkegaard, se toma la seriedad en serio, tan en serio que asusta. La seriedad irónica puede incluso ser cruel. Para ilustrar lo anterior, citamos a continuación un fragmento de *Cantinelas en la esquina de la calle* de Campanile:

Y he aquí que el carro blanco, con los angelitos de madera, avanza trotando entre el gentío de la ciudad. Por lo pequeño del carro se entiende que debía ser un niño muy pequeño y maravilloso. Hay que ver cómo se quitan todos el sombrero ante el paso de este niño. Sólo por el hecho de que ha muerto. Incluso los oficiales se llevan la mano a la visera, como si saludaran a un general; incluso los guardias urbanos se ponen firmes, como si pasara el gobernador; e incluso los cocheros, que se hacen los longuis con los hombres maduros, se apresuran a quitarse la gorra, mientras los tranvías y los automóviles se paran en fila, sin protestar.

¡Pero vamos! ¡Se trata de un niño!

Y la verdad, no tiene ningún mérito para estar muerto.

Es más; es más, si queremos ser rigurosos, habría mucho que decir.

Mira tú, ese niño, tan pequeño y ya muerto.

Es admirable, a esa edad, no lo neguemos; es un caso de precocidad sorprendente. Pero ¿queremos preguntarnos cómo es posible que ese niño, tan pequeño, haya sido admitido en la categoría de los muertos? Estar muerto no es un asunto baladí. Estar muerto es una cosa requeteseria y hay que haberla corrido antes de llegar a ella. Hay que tener el cabello blanco y una buena barba y hay que haber superado muchas pruebas. En cambio, se presenta ese niño en las puertas

del Cielo y dice: “Saben, estoy muerto”. ¿Estoy muerto? Vayamos con calma por favor [...].

¿Tenía ese niño la edad para ser admitido entre los muertos? ¿Era capaz de comprender la importancia del paso que iba a realizar? ¿Tenía la presencia? ¿El peso? ¿La estatura? ¿La voz?¹

¿Se necesita edad, peso, estatura o presencia para estar muerto?, ¿muerta? No. La expresión “sería” que acompaña a la conciencia de la existencia mortal nos dice que desde el momento que se nace se es lo suficientemente viejo para morir, pero no tiene el mismo efecto que lo que leemos con Campanile. Todas las expresiones desfilan mostrando sus florituras semánticas en la ironía, se trata de palabras. Justamente lo que hace ver el ejercicio irónico es que las palabras nunca son inocentes. Normalmente el efecto de seriedad no establece distancia entre el ámbito del *afecto* y el del significado. La seriedad nos carga con una presencia que la ironía siempre coloca en un paréntesis, poniendo una medida con la expresión en su forma de ausentarse, de decir algo queriendo significar otra cosa. Esto no implica que la seriedad o la profundidad estén desterradas, sino que el acontecimiento que las involucra no puede ser explicado solamente por su forma de expresión, por sus alcances afectivos, o por su comprensión conceptual directa. En otras palabras, hay una seriedad irónica que hace notar lo que le corresponde al ámbito de la expresión y su discordante relación con el ámbito afectivo. Para desarrollar esta distinción, nos centraremos en el tránsito que existe entre Søren Kierkegaard y Vladimir Jankélévitch, con el necesario análisis de Hannah Arendt y el siglo de periodo entre el uno y los otros.

Como ya lo hemos mencionado, el libro más importante para delinear el camino de la ironía y comprender su territorio en la filosofía contemporánea es *Sobre el concepto de ironía* del filósofo danés Søren Kierkegaard, no solamente porque es el primero en plantear la distinción de la ironía clásica y la moderna, sino también porque esboza a través de ella una alternativa al sistema hegeliano en la que muestra la latente fisura de una totalidad a partir de la vulnerabilidad existencial del individuo. Kierkegaard nos enseña a ver lo que se esconde detrás de las palabras y sus destinos gramaticales: en donde se ve un nombre propio (Sócrates, “Climacus”, “Anticlimacus”, “Víctor Eremita”, entre otros muchos heterónimos más de la legión kierkegaardiana, como él mismo se autodenominaba), en realidad se encierran fuerzas discursivas que se contraponen

1 Eco, Umberto, *Entre mentira e ironía*, Gandhi, México, 2015, p. 113.

y complementan unas a otras: Sócrates como una eterna conversación entre sus contemporáneos: Platón, Jenofonte y Aristófanes; “Climacus” como el cómico que busca creer, pero carece de toda fe; “Anticlimacus” como el cristiano más excepcional; “Víctor Eremita” como el editor que sabe que el discurso depende en mucho por la forma en que éste se muestre en la casa editorial, aún si los documentos son publicados sin autorización o anonimato de un autor. Kierkegaard descubre para sí y para la tradición filosófica que la mirada analítica de la propia filosofía había interrumpido un diálogo en el que tenía todos los referentes; es decir, más que un espacio privado e interior, formaban uno abierto, una plaza pública. Finalmente, al igual que el ironista, expresa lo que no es para afirmarse en su negatividad; de la misma forma, el *concepto* de ironía no es tal, sino una multitud de estados de ánimo.

El énfasis al final de *Concepto de ironía*, de 1841, señala ya la importancia del *estado de ánimo* como una relación que se construye con la experiencia compartida con los otros y con una forma de estar en el mundo. Estas experiencias que colocan el acento en el estado de ánimo sugieren también la importancia de la cotidianidad, pues en los gestos más cercanos, en los guiños más a la mano, en los intercambios que van produciendo a nuestros afectos y, por lo tanto, la forma en la que nos comprendemos en un mundo como experiencia en constante devenir, en ella justamente se pone en juego la vida misma. No es extraño que los heterónimos kierkegaardianos tengan ese peso de figura estética y que en su pluralidad nos muestre un cúmulo de formas de estar en el mundo: “caballero de la fe”, “salto mortal”, “ironista”, “la desesperación”, “temor y temblor”, “seductor”, por citar solamente algunas. Sea cual sea la puerta de entrada a ese mundo, siempre será una entre las múltiples formas que tenemos para penetrar en el corpus de una obra que por sí misma siempre deviene otra, de acuerdo con las lecturas y las líneas a seguir que, como hilos de Ariadna, arrojen otros caminos y abran otros senderos.

No olvidamos que en este mundo de lo cotidiano, en el que la experiencia de un té con magdalenas, en el encuentro con un grupo de hombres o mujeres, en la decepción al retornar a un espacio que en otro momento significó tanto y que después sugiere apenas un recuerdo vago, o en el temor al caminar por una calle en la noche más oscura, puede convertirse en una figura estética: un cúmulo de sensaciones con las que nos vemos conminados cada día y que en ocasiones se produce y reproduce a través de la obra artística. Justamente en esas transiciones, de lo cotidiano a la excepción artística, es en donde encontramos el vínculo entre la propuesta kierkegaardiana de la ironía con sus diferencias y ciertas continuidades en la propuesta de Vladimir Jankélévitch. En el caso de

este último, nacido en el seno del siglo xx, el libro *La ironía* no se centra en el análisis de las filosofías del arte decimonónicas, y con ello en sus exigencias conceptuales filosóficas, sino en la discusión que, acorde con el siglo de enunciación, se ponía de relieve: las trampas de la conciencia irónica, el problema de la simulación, la inversión del discurso y, sobre todo, la necesidad de la ironía en un contexto en el que el fascismo tomaba pleno poder de expresión y las formas de dominio totalitario se instalaban en el seno de la política contemporánea.

Casi un siglo después de la publicación de *Sobre el concepto de ironía* (1841) de Kierkegaard, aparece el libro *La ironía* (1936) de Vladimir Jankélévitch en el periodo entre guerras, en el que no se esperaba lo que acontecería a lo largo de los siguientes diez años. Con una clara influencia de Bergson y Schelling, Jankélévitch propone una lectura crítica en la que la ironía, al compás de movimientos de la conciencia, logra evadir constantemente su adhesión a la sistematización de absolutos. La nota, el acento, el movimiento son algunas de las caracterizaciones que reúnen al pensador danés con el francés; para el primero, la forma en la que el ironista lograba manejar el arte de los efectos era la capacidad para reconocer la debilidad del carácter del otro, como tocar una cuerda en un instrumento musical, hacerla sonar de manera que la discontinuidad afectiva se acentuara sobre la armonía aparente del mundo. Con el segundo, la conciencia irónica –así comienza su análisis– es un constante y simultáneo movimiento.

Como lo anunciábamos anteriormente, la influencia de Bergson implica no sólo que el problema de la ironía deja de concentrarse en la dicotomía entre sujeto y objeto para centrarse en el problema de las relaciones, sino que, además, las potencias del cuerpo y el mundo son un conjunto de signos e intereses de acción en dichas relaciones. Así como en Kierkegaard la capacidad poética de la ironía implicaba una producción, una poética de la infinitud, de formas existenciales a través de la escritura; la influencia de Bergson en Jankélévitch implica también que la experiencia, percepciones o afecciones del propio cuerpo, por así decirlo, es de muchos cuerpos, pues lo que se experimenta como sonido es otra forma de reflejar o absorber determinadas relaciones con el mundo, distintas al ámbito de la imagen. Con esta expansión de la experiencia (visual, sonora, olfativa, etcétera), el mundo cambia, se amplía y se multiplica.

Consideren este sistema de imágenes que se llama mundo material. Mi cuerpo es una de ellas. Alrededor de esta imagen se dispone la representación, es decir su influencia eventual sobre las otras. En ella se produce la afección, es decir, su esfuerzo actual sobre sí misma. Tal es en el fondo la diferencia que cada uno

de nosotros establece naturalmente, espontáneamente, entre una imagen y una sensación. Cuando decimos que la imagen existe fuera de nosotros, entendemos por eso que ella es exterior a nuestro cuerpo. Cuando hablamos de la sensación como de un estado interior, queremos decir que ella surge en nuestro cuerpo. Y por eso afirmamos que la totalidad de las imágenes percibidas subsiste, incluso si nuestro cuerpo se desvanece, mientras que no podemos suprimir nuestro cuerpo sin hacer desvanecer nuestras sensaciones.²

La distinción que recae sobre el problema de la afección es que ésta es el enclave; es decir, el territorio cuya jurisdicción está rodeada y en este sentido influida por el ámbito del sistema de imágenes que le impactan, pero que se le distinguen. Así, para Bergson el afecto es una mezcla, ni objetiva ni subjetiva, sino un determinado punto de encuentro entre las sensaciones y las imágenes, relaciones que tampoco son absolutas sino únicas en su duración determinada, y que conforman un dibujo de aquello que llamamos cuerpo, un dibujo que se encuentra en constante metamorfosis. La experiencia del cuerpo es una danza más que una posesión, un constante cambio, un movimiento que, a veces, con mucha fuerza en la expresión, deviene arte. En esta sintonía, el movimiento de la conciencia irónica, de Jankélévitch, es por principio un vaivén en el que los objetos, las personas y los asuntos son múltiples:

Así la ironía introduce el relieve y las escalas de la perspectiva en nuestro saber. Al alejarse de nosotros en el espacio, el objeto simultáneamente se une a otros objetos que servirán para definirlo. Si hay un objeto, hay muchos objetos, o *viceversa*, si no hay más que un objeto no hay objeto en absoluto. El objeto como la cualidad o el color, implica inmediatamente la pluralidad. Así como el ser participa del no-ser en el Sofista de Platón, el objeto es determinado por todos los demás que no son él y que trazan sus contornos. De alguna manera, dos coordenadas bastan para localizarlo: su vínculo con la conciencia que lo refleja y su virtual relación con los otros cuerpos de los que se separa. Pero dado que el objeto nunca está solo tendrá que convivir con todos los demás. En efecto, esa es la anfibología del límite: dice sí y no al mismo tiempo, afirma la sustancia en sus fronteras y le niega una infinidad de adjetivos; es el fin como finalidad y como término, obliga a la mente tanto a añorar la perfección del infinito como

2 Bergson, Henri, *Materia y memoria*, Cactus, Buenos Aires, 2010, p. 71.

a temer la negatividad de lo indefinido. Recordemos que la ciencia socrática es precisamente la ciencia de las definiciones.³

Jankélévitch coloca una distancia desde el *movimiento de la conciencia irónica* hacia la postura de plantear un objeto absoluto, así como de un presente eterno. La conciencia irónica da la nota fragmentaria y cuestiona la unidimensionalidad, es movimiento y tiene una duración en circunstancias específicas, no se atribuye grandes batallas, asume su propia zona de indiscernibilidad, se burla de sí misma.

Volvemos al inicio, pues la conciencia irónica impide a toda costa engañarse a sí misma, a caer en la gravedad, “hace falta despojarse de toda complacencia para desprenderse de sí mismo, una modestia particularmente exigente y la firme resolución de llegar hasta el sacrilegio, en caso de ser necesario”.⁴ Así, ese movimiento que va de la conciencia irónica a la imposibilidad de un objeto absoluto aprende, en primera instancia, a dejar de tomar en serio una construcción fija de su propio lugar en el mundo. Economía y diplomacia –les llama Jankélévitch–; la primera definida como todas “aquellas medidas temporales que sirven para ‘normalizar’ nuestra tragedia interior”;⁵ y la segunda, como el ejercicio imprescindible de tomar todos los puntos de vista posibles, para poder establecer contrapesos sobre el juicio de algún evento (antes de juzgar como una totalidad lo que en realidad no sea sino unilateral). Ambas, acallar nuestras tragedias y convocar los puntos más disímiles sobre un evento, son las dos formas en las que la ironía regula el peso de la gravedad y la seriedad, con lo que pone el freno al terror de una sola posible interpretación.

Nuestro presente encuentra en la sucesión de momentos su humilde lugar histórico y pierde toda excepcionalidad. Comprender implica decepcionarse. El conocimiento desapasiona los sentimientos, los odios, los entusiasmos, revelándonos cuán insignificantes son en última instancia. [...] Por eso los dogmatismos que pretenden ser tomados en serio prohíben las especulaciones indiscretas sobre su genealogía: no quieren descender de los simios y no toleran que su estado civil sea examinado por mentes curiosas. Se alimentan por la ilusión de ser inengendrados, “no nacidos”, y su mitología sobrepasa la irreverencia que anda dando vueltas por las calles en invierno y en verano.⁶

3 Jankélévitch, Vladimir, *La ironía*, Ed. El cuenco de plata, Buenos Aires, 2015, p. 23.

4 *Ibidem*, p. 28.

5 *Idem*.

6 *Ibidem*, p. 29.

La comprensión de la conciencia irónica implica, tanto en la complejidad afectiva –y sus múltiples tiranías– como en el arte de la diplomacia, estar expuestos a una colectividad que con sus diversas voces y puntos de vista evitará, o al menos podrá polemizar frente a una verdad única, autoproclamada y su consecuencia, el aislamiento y exclusión de los que no la comparten y el peligro de no tener voz en ningún parlamento. Expusimos que el periodo de entreguerras en el que está situado el libro de Jankélévitch es el momento en que la forma de dominio de los totalitarismos se recrudece hasta lo inimaginable en ese preciso contexto.

Tal y como lo que ha expuesto Hannah Arendt, hay ciertas características que se reconocen en estos dominios: una reproducción de los mecanismos de terror y la supresión de la política en detrimento de la humanidad; la cada vez más sofocada posibilidad de convivencia y coexistencia; la explicación de la totalidad de la historia desde la configuración de un pueblo que busca ejercer el dominio (en el que hay un grupo superior a los demás); el elemento social identificado como “enemigo” (el cual debe ser sacrificado); la anulación de vínculos sociales y el aislamiento impuesto por la propaganda que simula una cohesión; el gran aparato de burocracia que le acompaña y la eliminación de las libertades de expresión y los medios de prensa y comunicación; la banalización que implica la uniformidad de pensamiento (de la burguesía en íntima alianza con las masas)⁷ y cuya representación se expone en formas superficiales de comprensión y están intrínsecamente coligadas con prácticas de consumo; el uso de la secrecía en las fuerzas militares y públicas. Todas estas características, enunciadas y analizadas con detenimiento por Arendt en su contexto, son, en el caso de nuestra lectura de Jankélévitch, un contraejemplo de la acción de la conciencia irónica. En el cuarto apartado retomaremos la figura del “dictador”, al hacer una breve comparativa entre la apropiación de los totalitarismos del sentimiento de lo sublime y la ironía a través de piezas cinematográficas específicas: *El triunfo de la voluntad*, de Leni Riefenstahl, y *El gran dictador*, de Chaplin.

A lo largo de la construcción de *Los orígenes del totalitarismo* de Arendt, observamos cómo es que varios elementos se conjugan haciendo cada vez más sofisticada la maquinaria imperial que subyace en estas formas de dominio totalitario. Uno de los elementos que resaltan, para esta lectura, es el de la colonización basada en una premisa sofista a la que ya hemos aludido en el análisis de *Las nubes*, de Aristófanes: el derecho del más fuerte sobre los de-

7 “Masas” es el nombre que da Hannah Arendt a una compleja diversidad conformada por distintas formas de vida que se encuentran en los márgenes, otras veces distinguirá el término de “populacho”, siguiendo la lectura hegeliana de la *Filosofía del derecho*.

más, del sofista Trasímaco. El desarrollo de esta característica se encuentra en el apartado del “imperialismo” como *la emancipación política de la burguesía*, en la que el derecho de conquista sobre los pueblos, especialmente de la *force noire* (fuerza negra), se enuncia como objetivo de la explotación de la emancipación burguesa:

El imperialismo nació cuando la clase dominante en la producción capitalista se alzó contra las limitaciones nacionales a su expansión económica. La burguesía recurrió a la política por necesidad económica; porque no deseaba renunciar al sistema capitalista, cuya ley inherente es el constante crecimiento económico, tuvo que imponer esta ley a los gobiernos nacionales y proclamar que la expansión era el objetivo político de la política exterior.⁸

La clara limitación que el crecimiento imperialista encuentra en el Estado-nación es la misma limitación que tiene la idea de nacionalidad para la conformación de la identidad política, y que, conforme avanza la emancipación burguesa, tanto las tesis políticas de Hobbes como las referencias científicas del siglo XVIII y XIX van conformando el estatus de superioridad de ciertos grupos con derecho de conquista:

Hobbes se siente orgulloso de reconocer que el *Leviathan* equivale realmente a un gobierno de permanente tiranía: “El nombre de tiranía no significa nada más y nada menos que el nombre de soberanía [...]; creo que la tolerancia hacia el odio profesado a la tiranía es una tolerancia hacia el odio a la comunidad en general [...]”⁹

La soberanía de la fuerza y del poder del más fuerte sobre la soberanía política de un contrato social se impone y reclama su derecho a poseer. De poseer lo que se destruye y lo que se coloniza, pues con la expansión se justifica el proceso de las intervenciones del capital en el territorio de los considerados inferiores, de los que están fuera de la historia. La lectura de Arendt, respecto al romanticismo, se encuentra en esta misma sintonía, pues la poetización del *Volk* alemán y el culto al genio –a la personalidad– ayudan a terminar de delimitar el *tipo* abstracto de la raza y la tradición a la que se hace alusión la jerarquía nazi como proto-totalitaria: *Volksgemeinschaft*. Ésta se refleja en la elección de

8 Arendt, Hannah, *Los orígenes del totalitarismo*, Alianza, Madrid, 2017, p. 215.

9 *Ibidem*, p. 237.

las jerarquías en el partido: los que demostraban antigüedad como parte de la raza de origen ario-germano y más alejados de su correlato judío eran los que accedían a las élites. Así, parte de la organización es, en ese momento, que la cohesión se muestre con apariencia homogénea, es decir, todos “son” parte del movimiento, pero en la conformación hay una distinción entre simpatizantes y afiliados. Todos los simpatizantes, que como producción de la propaganda crecen por miles, conforman el muro de contención de la jerarquía interna que se mantiene en unos cuantos. Los simpatizantes son denominados en organizaciones frontales y tienen, entre otras, el funcionamiento de normalizar el adoctrinamiento de una idea de realidad en las prácticas cotidianas de los habitantes de distintas “categorías”:

La ingeniosidad de este recurso durante la lucha del movimiento por el poder estriba en que las organizaciones frontales no sólo aíslan a los afiliados sino que les ofrecen algo semejante a la normalidad exterior que reduce el impacto de la verdadera realidad más eficazmente que el simple adoctrinamiento. Es esta diferencia entre las propias actitudes y las de los compañeros de viaje la que confirma a un nazi o un bolchevique en su creencia en la ficticia explicación del mundo, porque después de todo, el compañero de viaje tiene las mismas convicciones aunque sea en una forma más “normal”, es decir, menos fanática, más confusa; así para el miembro del partido parece que cualquiera a quien el movimiento no haya singularizado expresamente como enemigo (un judío, un capitalista, etc.) se halla a su lado, que el mundo está lleno de secretos aliados que sencillamente todavía no pueden reunir la necesaria fuerza de mente y de carácter como para extraer las conclusiones lógicas de sus propias convicciones.¹⁰

Es importante resaltar que para que esta normalización del movimiento se dé existen dentro de la propia cultura ciertos arquetipos de los que se apropia el discurso de los dictadores totalitarios usando prácticamente la misma formulación de origen (haciendo coincidir ciertas genealogías) y que es reconocida por distintos colectivos. El movimiento totalitario no es creativo sino apropiacionista de lo que existe; en el caso analizado por Arendt, señala cómo se apropia del romanticismo de “la fuerza del pueblo alemán”, de los protocolos de la palabra religiosa, en especial de la función profética, y del culto a la “personalidad” del líder carismático y de la “verdad” científica en la que se apoya un supremacismo disfrazado de objetividad en el derecho de los más fuertes. Todos estos puntos

10 *Ibidem*, p. 504, en el apartado “El movimiento totalitario”.

funcionan como una mística en la que se ven reflejadas, como en un espejo, las necesidades de los sectores. Si el movimiento totalitario tiene un elemento de creatividad, lo tiene en el ámbito de la logística, de la burocracia, de la organización de los frentes:

Las formas de la organización totalitaria, diferenciadas de su contenido ideológico y de sus eslóganes, son completamente nuevas [...] el movimiento totalitario es realmente serio acerca de su propaganda y esta seriedad es expresada mucho más aterradoramente en la organización de sus seguidores que en la liquidación física de sus adversarios. La organización y la propaganda (más que el terror y la propaganda) son dos caras de la misma moneda.¹¹

La organización que promueve la propaganda genera la ilusión de la unión de intereses entre la burguesía y el populacho¹² para la defensa legítima de una aparente realidad “constante” y de cohesión internas, y una política exterior de guerra para la paz del mundo. La seriedad en estas dinámicas de organización es necesaria, pues el destino común exige no desviarse de la proclamada profecía de ser el grupo destinado a cumplir la teleología de la historia. Por ello, escribe Arendt, los enemigos de estas formas de dominio son *la fortuna y el azar*, que muestran las inconsistencias y, por lo tanto, una realidad que no puede ser concebida bajo los parámetros de unos pocos individuos que dictan la ley y en la que ha de ajustarse a ella, y la fortuna y el azar se muestran en crisis de naturaleza biológica, sanitaria y política. La conjunción de todos estos elementos nos hace ver que las distintas subjetividades (enmarcadas en diversas nociones de raza, clase, género, religión, entre otras) pueden coincidir en la defensa de los valores que sienten amenazados fuera de la norma, que a su vez descansa en una ficción de odio al elemento distinto y al supuesto “caos” fuera de la hegemonía.

Pero ¿cuál es la construcción en la que se ve reflejada esta organización totalitaria? La burocracia. Habrá que decepcionarse hasta del mal, ya que tal vez el peor de los males se encuentra multiplicado –quizá– detrás de un escritorio y checa tarjeta por jornada completa en alguna institución pública, y es incapaz de comprender que su acción organizada tenga una carga de violencia dentro de ese mundo construido por la propaganda. “Es un payaso, yo me

11 *Ibidem*, p. 501.

12 El populacho ha sido un término ya existente en la *Filosofía del derecho* de Hegel, refiriéndose a aquellos individuos que no forman parte, por concepto, de organización civil; es decir, aquellos cuya existencia carece de las posibilidades mínimas de elección libre. En Hannah Arendt, el populacho es creado por la propia emancipación de la burguesía, es considerado el desecho de todas las clases y un subproducto del imperialismo.

reía de su informe”,¹³ dice Hannah Arendt, al referirse a Eichmann. Sin auto-complacencia en las tragedias interiores, logra ver y hacer ver de qué manera la *organización totalitaria* está amparada, en gran parte, en el funcionamiento de un mecanismo burocrático que crea, por miles, sujetos dóciles y ciegos que no logran oponer ningún tipo de distancia frente a la exigencia de las órdenes “impersonales” del aparato en el que se desarrollan sus acciones.

Se insiste, entonces, en ese primer punto de la economía irónica de Jankélévitch: comprender implica decepcionarse, y lo primero que se comprende es la miseria de sentido crítico detrás de la existencia normalizada dentro del movimiento totalitario. Con la necesidad de la ironía aprendemos que ni siquiera nuestros sentimientos nos pertenecen, son pastiches: “Cuando creemos amar, ¡recitamos! [...] Mi persona no es más que un plagio, la suma de todos mis roles. ¿No dan ganas de renunciar al amor y a la sinceridad en general?”.¹⁴ Este despertar de la ilusión, del engaño de sí mismo, es justamente lo que le permite el estado de alerta a la ironía:

El egoísmo necesita parecerse al altruismo para ser creíble, y el ilogicismo adquiere rasgos lógicos para ser convincente. El más cínico de los belicistas sólo se anima a justificar su deseo de guerra por amor a la paz. El fascismo, que es la última trampa y suprema diversión del capitalismo, está obligado a proclamarse más socialista que el socialismo. Lo poco que es lo es únicamente por simulación. Si no, no sería nada. Incluso la muerte, si uno le preguntara, se presentaría como la amiga de los hombres, más viva que la vida, más amorosa que el amor. ¿Cuál es entonces la función de la ironía? La ironía obliga al injusto a ser lo que es, franca y brutalmente, hasta que sucumbe, lo fuerza a confesar porque sabe que será su perdición.¹⁵

El ejercicio obligado de la ironía, además de dudar de nuestros más profundos sentimientos y pensamientos (de nuestros dogmatismos más normalizados), también implica lo contrario del aislamiento al que la dominación de todas las esferas de la vida y el pensamiento buscan controlar; esto es, situarse en la esfera de lo público, pues el ascetismo más radical implica una razón social de auto-exclusión y, por lo tanto, un tipo de comprensión. Una vez más, la influencia

13 Entrevista *Zur Person*, de Günter Gaus, en <https://www.youtube.com/watch?v=dsoImQfVsO4> [revisada el 5 de junio de 2019].

14 Jankélévitch, *op. cit.*, p. 30.

15 *Ibidem*, p. 98.

de Bergson aparece, pero no desde *Materia y memoria*, sino a partir de *La risa, ensayo sobre el significado de la comicidad*:

Para entender la risa, hay que volver a ponerla en su entorno natural, que es la sociedad y sobre todo hay que determinar su función útil que es una función social. Tal será, digámoslo desde ya, la idea directriz de todas nuestras investigaciones. La risa debe responder a ciertas exigencias de la vida en común. La comicidad nacerá, así parece, cuando unos hombres reunidos en grupo dirijan toda su atención hacia uno de ellos, acallando sus sensibilidades y limitándose a utilizar la inteligencia.¹⁶

Una sociedad a la que se le prohíbe reír y dudar de sí misma o a la que la risa le es administrada para autoinmolarse es una sociedad a la que se busca fosilizar. La risa es un asunto puramente humano, escribe Bergson; la risa es diabólica, la risa muerde, expresó, por otro lado, Baudelaire. Es humana y es diabólica, sin contradicción, pues lo humano y lo diabólico comparten su estatus de no estar en el paraíso (en el mundo modelo), de acentuar su carácter temporal y no eterno. Además, su componente de carnalidad, de ser cuerpo, es también otra de las cuestiones que unen estas dos aristas. La risa es ante todo convulsión, dolor de vísceras, es falta de control, deformación del rostro, es grito no palabra, llanto, es una especie de locura.

Para ser todo eso, la risa es, en primer lugar, un acompañamiento, pues la hemos aprendido con los otros, sobre los otros, de los otros. Aunque no toda la ironía puede estar acompañada de la comicidad, sí mantiene esa otra característica de alteridad, necesita de ser con los otros, ironizar de sí misma y de los otros. El principal enemigo para ambas, en la risa o en la ironía, es la emoción: si el asunto se vuelve personalísimo, se aleja; es necesario estar ahí sin estarlo. El *radicalismo sentimental nos vuelve infinitamente vulnerables*.¹⁷ ofrecer la vida a un sentimiento, apostar ingenuamente todo por amor al Estado, a los valores burgueses o a los dioses, es el peligro más inminente para la conciencia irónica. La ironía no dice, hace, pues todo lo dicho o escrito pasa siempre por la acción en ella. La ironía, en este sentido, es filosofía práctica por excelencia: hace pasar las representaciones con sus modelos y sus copias por la duda de la buena voluntad del pensamiento.

16 Bergson, Henri, *La risa*, Godot, Buenos Aires, 2014, p. 12.

17 Jankélévitch, *La ironía*, op. cit., p. 34.

El pensamiento, cargado de sus juegos de contrastes, en su comprensión de lo decepcionante y de la fragilidad de las existencias aisladas, nos hace sopesar también otras salidas para los afectos que oscurecen nuestras preguntas. Mientras Hannah Arendt nos advierte en *Los orígenes del totalitarismo* que el anillo de hierro del terror se hunde más profundamente en las soledades que van en aumento desde el siglo pasado, que la extrema vigilancia de los unos a los otros asfixia, que pesa la amenaza de sentirse perdidos si extravía de su participación en esa entidad confusa del gobierno –que amenaza cada resquicio de la vida libre y espontánea–, y que en algún momento el hilo de vitalidad que conecta con el mundo puede disiparse:

Si se compara esta práctica con la de la tiranía, parece como si se hubiera hallado un medio de poner al mismo desierto en marcha, para desencadenar una tormenta de arena que cubra todas las partes del mundo habitado. Las condiciones bajo las cuales existimos hoy en el campo de la política se hallan, desde luego, amenazadas por estas devastadoras tormentas de arena.¹⁸

La solicitud de Arendt, al final de *Los orígenes del totalitarismo*, es en dos sentidos: no permitir las soledades,¹⁹ porque más vale la “impotencia desorganizada” de muchos que la “soledad organizada” en conveniencia para los supremacismos. El totalitarismo amenaza cada existencia, humana y no humana, con el terror hacia sí mismo y los otros. Y, en segundo lugar, tener en cuenta que cada final de los regímenes contiene un renacimiento y una promesa de diferencia. Es importante no sucumbir al nihilismo.

¿Cómo puede ser que tantos inviernos repetidos no hayan desalentado a la naturaleza a hacer flores? [...] Ese es el misterio de una generosidad inagotable que después de cada decepción recobra la frescura de la infancia. Son los juegos del amor y la ironía. La ironía y el amor giran en círculos sin descanso, uno persigue al otro, siguiendo el ciclo de las muertes y los renacimientos.²⁰

El movimiento de la conciencia irónica busca la puerta de escape de la desesperación, dándole su propio peso en la balanza de los equilibrios, mostrando

18 Arendt, *op. cit.*, p. 639.

19 No se entiende aquí soledad como vida solitaria. La soledad es el aislamiento de todo vínculo afectivo, de cuidado y crítico con el mundo circundante. La vida solitaria, especialmente la filosófica, implica un constante vaivén de la vida social a la soledad como distancia necesaria de la vida pública.

20 Jankélévitch, *op. cit.*, p. 178.

las otras formas en las que la existencia camina por el mundo, aquilatando las tristezas, la melancolía, la alegría. En el mechón del destino y la ocasión hay muchas formas de intercambio para ella. Con la ironía, “Incluso los lamentos de los filósofos y de los poetas respecto de lo *inefable* y de lo *indecible* son, en última instancia, un dogmatismo decepcionado”.²¹

La ironía tiene sus trampas, su parentesco con el cinismo y la comicidad y, al igual que Kierkegaard, Jankélévitch la distingue de la mentira y la hipocresía porque estas últimas dos menosprecian a sus semejantes, en cambio, la ironía “honra la sagacidad de su semejante” porque quiere ser comprendida, de manera indirecta, pero comprendida e interpretada. En la “pseudología irónica” y “acerca del fingimiento”, Vladimir Jankélévitch escribe del amor a la vida que implica verla en medio de la miseria y la violencia más infecta, purulenta y oxidada, comparando a Epicuro con Buñuel:

Decir: que no existen los amigos, que no vale la pena amar a ninguna mujer; pensar que todo está a la venta y que el matrimonio es un negocio; maldecir el respeto, el amor, el pudor; despreciar al hombre, todo eso no implica estar desesperado sino, por el contrario, descubrir la grandeza del ideal y el valor infinito del amor. El epicúreo burlón, que se jacta de su propia sequedad, se presenta ante los hombres como un reproche viviente [...] De hecho, los hombres blasfeman y la Tierra sigue girando y el sol de Dios brilla tanto para las conciencias regicidas como las otras. Los hombres dicen todas las palabras prohibidas, y no cae fuego del cielo sobre la nueva Sodoma, la Sodoma del escándalo y el cinismo. Esto no significa que Dios se lleve bárbaro con sus enemigos, sino sólo que a Dios no le disgustan las conciencias que se atreven a maldecirlo, que se arriesgan como Buñuel a cometer las acciones más repugnantes y que afirman el odio porque tienen una idea demasiado sublime del amor.²²

Epicuro y Buñuel aman, aman demasiado. Aman con escándalo bajo las normas del azar y del destino. Por ello se encuentran en el linde entre el cinismo, lo cómico y la ironía. La ironía, como planteamos anteriormente, no se compromete, sino que es movimiento y asiste al amor como se asiste a la invitación de una fiesta, la goza, aplaude y observa maravillada los juegos artificiales se despiden con gran alegría. Todas estas formas, tanto la cínica que “dogmatiza despiadadamente en torno a la blasfemia”, o la amable cara de la ironía que se

21 *Ibidem*, p. 43.

22 *Ibidem*, p. 108.

introduce en todos los espacios sin ser notada con las estrategias del desconcierto, de lo extraño y que afortunadamente despiertan, de una u otra forma, a los durmientes que están a punto de ser devorados por el sueño del confort, la modernidad (cuyo sujeto tiránico es neutro, racional y universal) y los falsos altruismos de la Revolución francesa.

Jankélévitch da diversas imágenes y movimientos a la ironía a través de su análisis, una de ellas es el juego de cartas que observamos en la pintura de El Bosco, *El prestidigitador o Las cartas Lenormand* (1502), en donde la escena principal es la del hábil hechicero ante el cual se encuentran maravillados los espectadores, algunos con la boca abierta, otros entusiasmados con la incredulidad de los congéneres. Todos ellos configuran un manotajo de cabezas, cual yedra embelesada por el prestidigitador, quien, aunque *muestra* una pelota, *oculta* el interior de los demás recipientes. Aparentemente, dentro del cuadro, esta *educación* para el engaño tiene un pupilo que es un infante que observa al hombre más embelesado del grupo de observadores (hombre que está siendo robado por tres frentes: el prestidigitador, el niño y el hombre detrás), ante la ilusión. ¿Qué ocurre si la propia pintura funciona como la pelota que muestra dentro de ella el tema en segundo o tercer plano?, ¿no es la enunciación de un robo de la mirada, pasar por alto un acto de tortura colocado en segundo plano, lo que oculta la propia pintura como arte por excelencia del ilusionismo?



1. Hieronimus Bosch, El Bosco, *Las cartas Lenormand*, 1502. Museo Municipal de Saint-Germain-en-Laye, Francia.

El arte de la ironía es el dominio de las sutilezas. A la ironía, como a un seductor, se le educa, sobre todo en el ejercicio más personal que es el arte de la despersonalización: en la capacidad de abandonar las creencias más absurdas que nos conforman para seguir las dinámicas del cuerpo bajo parámetros cada vez más críticos, a la vez que alegres y sociales. En el arte de la despersonalización se van revelando los vínculos entre el personaje conceptual presente a lo largo de este libro y el ejercicio de la máscara, el vestido y el plagio necesarios para toda ironía. Ser atributos sin sujetos, ser personajes; acontecimiento, no esencia. Nos acercamos cada vez más a la configuración estoica implícita en Deleuze:

Horror en Deleuze a la persona, y justificando también, hay que decirlo, por un rechazo deliberado, obstinado, de todas las conminaciones de la sociedad bienpensante: en psicoanálisis a “estructurar” el Yo, en política, en moral, por todas partes en la vida ordinaria, a personalizar, a personalizarse: “personalicen vuestro auto, vuestros muebles, tengan objetos, interlocutores personalizados:

¡personalicen!”. He aquí lo que se escucha por todas partes. Entonces Deleuze replica: lo impersonal.²³

Lo impersonal, un ejercicio paradójicamente personalísimo, pero ejercicio siempre, es decir movimiento,²⁴ movimiento que acompaña a esos *cuasi seres* que son los incorporeales. Por otro lado, el segundo ejemplo, entre las abundantes referencias de Jankélévitch, es hacia la música. Una larga lista de alusiones se despliega en este caso, ya que él fue musicólogo además de filósofo: “La ironía tiene algo de gimnopédica”. La gimnopedia es una de las formas de educación en la antigüedad clásica y era parte de los ejercicios corporales de la *paideia* griega. Los atletas hacían sus ejercicios de gimnasia desnudos y llevaban a cabo una serie de prácticas que incluían baños, masajes con aceites y colocación de polvo en el cuerpo para evitar el daño solar y tener una adecuada hidratación. En estas mismas prácticas, la gimnopedia era una especie de danza masculina que también se realizaba en desnudez y en acompañamiento. De manera que, por el uso que da Jankélévitch al término, la ironía implica movimiento y desnudez.

Los ejemplos que dispone para esa desnudez paulatina los relaciona con piezas musicales, con poesía y con ciertos personajes de *la commedia dell'arte*, especialmente con Pierrot y Arlequín. Escribe que la ironía no se compromete de una vez y para siempre, por lo que es casi imponderable en sus distintas formas de llegada a la escucha, al tacto u otras formas de sensación. “Cuando mira es con la punta de los ojos”, haciendo referencia a *Tyrolienne Turque* de Erik Satie, o el momento de la desnudez conjunta a la que invitan las *Gymnopédies* del mismo Satie:

(La ironía) supone que una persona no aparece entera ante nuestros ojos, sino que se reserva sus problemas, que también pertenece a otros círculos sociales, y que se cruzan en ella una multiplicidad de relaciones complejas, distintos niveles de profundidad y muchas zonas inexploradas. El “tú” símbolo de las intimidades fáciles, traslúcidas y sin futuro, pone a los amigos en el mismo plano. Ambos se suponen mutuamente simples aunque se sientan extraños el uno al otro. Se ven desnudos pero no se conocen.²⁵

23 Schérer, René, *Miradas sobre Deleuze*, Cactus, Buenos Aires, 2012, p. 36.

24 Véase el apartado “*La lógica del sentido*” en esta misma parte.

25 Jankélévitch, *La ironía, op. cit.*, p. 173.

La ironía produce encuentros, pero esos encuentros primero desnudan las capas que nos enseñan a mostrar sólo lo predeterminado. La ironía desmonta las instituciones y respeta sólo el cuerpo y la existencia de los otros en su multiplicidad, con los ojos puestos en nuestro propio linde y devenir.

Como lo enunciamos desde el principio, la separación entre lo que se expresa en las palabras y los afectos que se producen es una de las herramientas más importantes para colocar la distancia, para resistir al discurso que se traviste en dogma, porque es justo en lo carismático de la superficialidad, en la alabanza fácil, en la tradición como legitimadora de desigualdades y en los murmullos que tienden a generalizar juicios en donde anidan las pequeñas venganzas de las que se nutren los fascismos. ¿Por qué no somos capaces de distinguir la manipulación sutil de una imagen del mundo que se presenta como incuestionable, como cotidiana? ¿Cómo es posible que se nos convenza de entregar la vida al verdugo en “consentimiento” mutuo? ¿Cómo hace la propaganda para presentarnos a un ser ajeno como el más íntimo de nuestros amigos? Todas estas preguntas son las que se sopesan entre la resistencia de la ironía y la conformación de los totalitarismos, preguntas que se repetirán desde la perspectiva de la ironía y el humor en tres trabajos de Gilles Deleuze que a continuación exponemos.



CAPÍTULO 9.

TRES FORMAS DE COMPRENSIÓN DEL HUMOR Y LA IRONÍA EN LA OBRA DE GILLES DELEUZE

Pertenece a la cultura, al “pensar” como consciencia del individuo en la forma de la universalidad, que yo sea aprehendido como persona “universal”, en la cual “todos” somos idénticos. “El hombre vale porque es hombre” y no porque sea judío, católico, protestante, alemán o italiano. La consciencia de este valor de “pensamiento” es de una infinita importancia, y sólo es imperfecto cuando se fija como “cosmopolitismo” para oponerse a la vida concreta del Estado.

Hegel, *Principios de la filosofía del derecho*

Después del breve planteamiento sobre ironía y totalitarismos, podemos ubicar temporal y contextualmente en dónde se encuentran situadas las reflexiones de Gilles Deleuze respecto a la ironía y el humor. Aunque estas referencias puedan aparecer y desaparecer en distintos trabajos y momentos, se hace notar que se agudiza su tratamiento en tres años específicos: 1967, 1968 y 1969; años en los que la expresión de una filosofía desde la singularidad de su pensamiento aparece claramente. Tres son los libros: *Presentación de Sacher-Masoch. Lo frío y lo cruel* (1967), *Diferencia y repetición* (1968) y *La lógica del sentido* (1969). En esta tríada podemos encontrar formas distintas de abordar el problema del humor y la ironía, y de las cuales daremos cuenta de manera general en las siguientes líneas. Antes de comenzar con ese abordaje, es importante hacer notar que el año de 1968 dota a Deleuze de una visión filosófica en la que la “solución creadora” es la única solución no sólo a ese momento, sino al lúcido desamparo posterior:

Hubo mucha agitación, gesticulación, palabras, bobadas, ilusiones en el 68, pero esto no es lo que cuenta. Lo que cuenta es que fue un fenómeno de videncia, como si una sociedad viese de repente lo que tenía de intolerable y viese al mismo tiempo la posibilidad de algo distinto. Es un fenómeno colectivo del tipo “lo

posible, que me ahogo [...]”. Lo posible no preexiste al acontecimiento sino que es creado por él. Es cuestión de vida.¹

De esta manera, los tres textos escritos en esos años corresponden a esa solución creadora que implica tres formas distintas de filosofía: la de una filosofía que habite entre la crítica y la clínica para descomponer los asuntos morales que implican ciertas lecturas del arte; la filosofía como desmontaje de la imagen del pensamiento; y la filosofía descentralizada a través de series heterogéneas. Para comenzar el análisis del humor y la ironía en ellas, es preciso subrayar que Deleuze nombra a la segunda, la ironía, como “el arte de los principios”, y al primero, el humor, el “arte de las consecuencias”, de modo que hay al menos tres formas de interpretar a qué se refiere con esta expresión.

Lo frío y lo cruel

“Antes que juez, barrendero” es también, aparte del humor corrosivo respecto del poder del Estado, la recusación, que acompaña a Artaud, a Nietzsche, a Kafka, de una filosofía que tradicionalmente se edificó sobre el modelo estatal: pensar es juzgar, subsumir, reprimir. Deleuze del otro lado, opone el combate libre del amor, de la vida, de las creaciones.

René Schérer, *Miradas sobre Deleuze*

El análisis que realiza Deleuze a propósito de las relaciones entre medicina y arte, con una clara resonancia nietzscheana, se encuentra a lo largo de su producción filosófica. Basta con observar *Presentación de Sacher-Masoch. Lo frío y lo cruel* de 1967 y la Introducción a *Crítica y clínica* de 1993 para corroborar la constancia y la línea de pensamiento que las une: dar nombre a una enfermedad es un acto lingüístico y de significado de gran importancia por la asociación que se establece a partir de ese momento entre lo social y lo biológico. Ocurre, para Deleuze, que en esos actos bautismales se inauguran también asociaciones muy difíciles de modificar en el ámbito simbólico. En *Lo frío y lo*

1 Deleuze, Gilles, “El mayo del 68 no ocurrió”, en *Dos regímenes locos*, Pre-Textos, Valencia, 2007, p. 213.

cruel, lo que da cuenta es de la separación entre dos asuntos que habían sido asociados entre sí, sin dar suficiente lectura y detenimiento a la literatura de Masoch: hablamos de la crítica a la relación sado-masoquista, entendida como una unidad.

El ámbito, explica Deleuze, al que nos remite el sádico es al de la *ley*, en tanto que el masoquista realiza un acuerdo *contractual*, y es importante hacer notar en qué consiste la diferencia. Tanto Sade como Masoch son considerados por él como antropólogos que nos muestran lo que de otra manera no podría observarse sino gracias a la literatura o a la imagen. En primer lugar, Deleuze, a propósito de Sade, nos hace reparar en que los verdugos no hablan, es decir, que si los hemos escuchado, ha sido por la construcción que de ellos ha hecho en gran parte el arte, que nuestra relación con esa realidad violenta a la que hacemos referencia es la realidad comprendida desde los soportes en los que se expresa, que su lenguaje no es el lenguaje que les inculca el escritor, el cineasta o el artista visual. En otras palabras, el verdugo calla:

El violento es propenso a callarse y se aviene a la fullería [...] se trata de mostrar que el razonamiento mismo es una violencia, que está del lado de los violentos con todo su rigor, toda su serenidad, toda su calma. Ni siquiera se trata de mostrar a alguien sino de demostrar, de una demostración que se confunde con la soledad perfecta y con la omnipotencia del demostrador. Se trata de demostrar la identidad entre la violencia y la demostración.²

Por lo tanto, para Deleuze, lo escrito por Sade es una fisura desde donde habla la víctima, porque el verdugo no habla, sino que demuestra.³ Para él, tanto lo sádico como lo masoquista se mueven en distintas esferas, por lo que las transgresiones irónicas y humorísticas de una y otra son diferentes. El régimen sádico se mueve en el entorno de la ley, necesita de las instituciones para llevarse a cabo (Iglesia, Estado, milicia), en él, la identificación del lector se da más fácilmente con el verdugo y no con la víctima, y como característica fundamental, sobre todo, se encuentra situado dentro de un orden patriarcal:

2 Deleuze, Gilles, *Presentación de Sacher-Masoch. Lo frío y lo cruel*, Amorrortu, Buenos Aires, 2017, p. 23.

3 En este sentido, encontramos muchas similitudes con las teorías contemporáneas de las nuevas guerras, en específico, hacemos referencia a Laura Rita Segato en *Las estructuras elementales de la violencia y La escritura en el cuerpo de las mujeres asesinadas en Ciudad Juárez*. En sus análisis, Segato plantea el problema de la violencia expresiva, no solamente instrumental, esto es, aquella en la que, a través de los cuerpos violentados, en su mayoría femeninos o feminizados, se puede encontrar la firma de la corporación que la ejerce. En el caso que ella analiza, son los grupos paramilitares, el narcotráfico, los militares y la policía.

Sin ninguna duda, el tema paterno y patriarcal es preeminente en el sadismo. En las novelas de Sade las heroínas son numerosas, pero todas sus acciones, los placeres que obtienen juntas, las iniciativas que conciben imitan al hombre, exigen la mirada y la presidencia del hombre y le están dedicados. El andrógino de Sade está hecho de la unión incestuosa de la hija con el padre. Hay en Sade, por cierto, tantos parricidios como matricidios, pero no son comparables. La madre es identificada con la naturaleza segunda, está compuesta de moléculas “blandas” y sometida a las leyes de la creación, la conservación y la reproducción. El padre, por el contrario, sólo por conservadurismo social pertenece a esta naturaleza, es de por sí testimonio de la naturaleza primera, situada por encima de los reinos y las leyes, y formada por moléculas furiosas y despedazadoras portadoras del desorden y la anarquía: *pater sive Natura prima*.⁴

Por ser naturaleza primera, el padre puede perfectamente estar por encima de las leyes, y no solamente eso, sino que es su deber, es lo que lo trueca en verdadero padre, en soberano. Las demás criaturas, consideradas en segundo término (segunda naturaleza), son las que están sometidas a esa soberanía. Insistimos en señalar que el documento escrito por el filósofo francés es del año 1967; prácticamente al mismo tiempo, en el año 1969, Kate Millett defendía su tesis doctoral *Política sexual*, en la que, a través del análisis de la literatura comparada, llegaba a postular teorías muy similares a esta perspectiva, pero lecturas que también se separaban de la postura de Hannah Arendt y del propio Deleuze: por un lado, la distancia respecto a la primera, por parte de la teórica de la línea del feminismo radical, enfatizará que *lo personal es político*, y una de las principales directrices de la estructura patriarcal se encuentra en la ley y los sujetos concretos que la encarnan, nombrándolos de manera franca y directa; por otro, la distancia respecto a Deleuze, en ese momento, en el sentido en que logra ver que el hombre *no tiene devenir*, antes que el filósofo francés, aunque una premonición surgirá de la *Presentación de Sacher-Masoch. Lo frío y lo cruel*, ya que ni la ley ni el contrato se alejan de la soberanía del padre, se encuentre presente o ausente. A través de la literatura norteamericana, cuya introducción se basa en un pasaje de *Sexus* de Henry Miller, hace clara la estipulación de una política sexual en la que la soberanía se gana a base del sometimiento de los cuerpos que son un intercambio simbólico, de jerarquía, y no sujetos de consideración ética o derecho, y que resume a través de Genet de la siguiente forma:

4 Deleuze, *Presentación*, op. cit., p. 63.

Si es que hemos de ser libres al fin, sugiere Genet en las últimas escenas de El balcón, debemos romper antes que nada esa recia cadena que es nuestra ciega aceptación de las ideas tradicionales. Para ello, tenemos que dismantelar tres ingentes cárceles que perpetúan nuestro cautiverio. La primera de ellas es el poder potencial ejercido por esas tres “Grandes Figuras” que son el clérigo, el juez y el militar, dignidades míticas que tienen apresada nuestra conciencia en una espiral de absurdas contradicciones. La segunda es la omnipotencia del estado policial que, en nuestro orden social corrompido, constituye la única encarnación de poder físico, puesto que en él todas las demás formas de coerción son de índole psicológica. En cuanto a la última (que es también la más insidiosa), corresponde a la prisión del sexo, capaz de englobar en su seno a las otras dos, ya que ¿no es acaso el tótem de George, el jefe de la policía, un falo de goma de su estatura, una “polla gigante”? Y los antiguos mitos del pecado y la virtud, de la culpa y la inocencia, del heroísmo y la cobardía, esos sólidos pilares de la sociedad decadente sobre los que descansan las Grandes Figuras, también se asientan en la falacia de la sexualidad (casi cabría decir de la falacia fálica).⁵

Estas grandes figuras del clérigo, el juez y el militar son también las figuras que encontramos en el discurso sádico en el que, insiste Deleuze, se proyecta un sueño compartido de la “prostitución universal”, visualizada por los amigos del crimen “como una institución objetiva en la que se avala la destrucción de las madres y las hijas”. En el cuarto apartado del libro, capítulo 12, “Empeño funámbulo, Roberto de la Torre”, retomamos estas figuras de los amigos del crimen a partir de la pieza *Chac Mool* que hace, justamente, una crítica a la figura de Marcial Maciel, con los Legionarios de Cristo de aval, los gobiernos priistas en turno en los 50 años que realizó los abusos de pederastia con la protección de los empresarios y dictadores, entre ellos Francisco Franco y Carlos Slim en México. El masoquismo, en cambio, tiene otro orden en los procesos del discurso. Como lo habíamos mencionado para las referencias masoquistas, es necesaria una relación contractual, ésta se lleva a cabo por persuasión y consentimiento en una relación de sumisión y humillación distintas. La figura que domina es femenina, como en *La Venus de las pieles*, en la que, además, el cuerpo de la mujer está cubierto (pero es claramente musculoso), siempre deseado y en suspenso, a través del cual se crea “el fantasma”.

Las figuras femeninas que analiza Deleuze a través de Masoch son tres: la pagana (griega, la hetera o afrodita), la edípica (imagen de la amante, víctima y

5 Millett, Kate, *Política sexual*, Cátedra, Madrid, 1995, p. 66.

cómplice) y la oral, la nodriza (la donadora de la muerte). Las figuras de las mujeres no están concebidas en este universo simbólico para perpetuar otro orden distinto al patriarcal, sino para hacer valer la ley⁶ del padre, asegurar su aplicación, aunque éste (la figura masculina) se encuentre disuelto o ausente. Las figuras femeninas están configuradas dentro de un orden de pensamiento en el que las formas jurídicas, ya sean leyes o relaciones contractuales, funcionan en circuitos que en el núcleo están pensadas desde la figura del varón como primer distribuidor (economía) del ámbito simbólico y social. El objetivo del pensador francés es separarlas de la unidad en la que son asociadas. En primer lugar, porque no es lo mismo leer a Sade que a Masoch; en segundo lugar, porque en el periodo en el que concentramos nuestra investigación, Deleuze comienza a dar cuenta de las críticas que realizará posteriormente al psicoanálisis y la configuración de los paralogismos que señala respecto al capitalismo (cuya fuerza reside también en un núcleo familiar, burgués padre-madre-hijo, en gran parte propuesto por Freud); y en tercer lugar, para nuestro interés, porque la forma de postular las paradojas, tanto de la ley como de las relaciones contractuales, es visible gracias al humor y la ironía tanto sádicas como masoquistas.

La ley y lo sádico

El análisis de la ironía que hemos desarrollado a lo largo del libro vuelve a colocarnos ante la ley, ya sea con la figura socrática que enfrenta un juicio en la *polis* clásica, o con la discusión decimonónica en la que Hegel se opone a la ironía dentro de la *Filosofía del arte* por su amenaza al ideal de Estado y la amenaza de corrupción del “alma bella”. En el análisis del siglo xx, volvemos a plantear la crítica y la reconfiguración de la idea de ley a través de *Lo frío y lo cruel* en la obra de Deleuze:

Existe una imagen clásica de la ley. Platón le dio una expresión perfecta que se impuso en el mundo cristiano. Esta imagen define un doble estado de la ley desde el punto de vista de su principio y desde el punto de vista de sus consecuencias. Por lo que se refiere al principio, la ley no está en primer lugar. La ley es tan sólo un poder segundo y delegado, depende de un principio más alto

6 Ejerciendo el papel de *dominatrix*.

que es el Bien. Si los hombres supieran lo que es el Bien o supieran ajustarse a él, no tendrían necesidad de ley.⁷

La ley, en el sentido clásico (griego), se sostiene por un principio supremo que es la idea de Bien, en tanto que, en consecuencia, obedecer la ley es “lo mejor”. En ese contexto, la ley es considerada una segunda naturaleza, pues no se justifica ni se basta a sí misma. Recordemos que cuando nos referimos a “el mejor” en el sentido clásico, lo hacemos respecto a la *aristía*, como el valor de los óptimos frente a la ley, en relación directa con la *polis*; es decir, la organización y prácticas de los hombres libres.⁸ Por lo tanto, aquel que es justo es quien se somete a las leyes, no por ellas mismas, mas por un principio de *bien*, y la figura paradigmática y paradójica que encontramos, en este sentido, es la referencia a Sócrates, debido a que se somete a las leyes de la *polis*, pero en principio por una ley más fuerte que es la del *oráculo*, la ley divina, el más alto Bien. Esta referencia nos permite observar, en contraposición, lo que ocurre con el principio y la consecuencia en dos ilustrados, a partir de la revolución copernicana que existe entre el principio y la ley con Kant y Sade.

El propio Kant dice que la novedad de su método reside en que la ley no depende ya del Bien, sino que, por el contrario, el Bien depende de la ley. Esto significa que la ley ya no tiene, ya no puede fundarse en un principio superior del que recibiría su derecho. Esto significa que la ley debe valer por sí misma y fundarse sobre sí misma, y que por lo tanto no se abasteca más que por su propia forma.⁹

De esta manera, la razón práctica al encontrarse regulada por un fundamento inaccesible (libertad, Dios, mundo) muestra la inversión ilustrada de la relación, en donde el Bien gira alrededor de la ley (las condiciones de posibilidad de acción). Esta ruptura de la modernidad con la idea clásica del «principio» inaugura una pérdida de objeto y el fundamento subjetivo¹⁰ se encuentra identificado por Lacan en *Kant avec Sade*, y es retomado y problematizado por Deleuze.

7 Deleuze, *Presentación*, op. cit., p. 85.

8 Esto ha sido analizado en el primer capítulo, tomando en cuenta lo que Foucault desarrolló en *La historia de la sexualidad*, principalmente en el tomo II.

9 Deleuze, *Presentación*, op. cit., p. 86.

10 La pérdida del principio a la que se refiere Deleuze es la de la filosofía kantiana y las críticas, ya que las condiciones de posibilidad, tanto de pensamiento como de acción, no encuentran su fundamento en el mundo como postulación *a priori*, sino como *experiencia* y posibilidad.

“La ley obra sin ser conocida”¹¹ es una expresión que implica las consecuencias que se extraen desde esta postura de la pérdida del objeto (Bien, Justicia), y con ella, los efectos de la ley en su faceta, no de derecho positivo, sino de régimen de *quiénes* la postulan. La desorientación –escrita– la encontramos en Kafka, con la pérdida del Bien y “el mejor” al que se somete.

Recordemos dos ejemplos del escritor checo. Uno, el breve cuento dentro de *Proceso*, conocido como “Ante la ley”, y el otro: “En la colonia penitenciaria”. El primero relata la llegada de un campesino ante la puerta, en donde se resguarda la Ley. Una vez llegado a la puerta, el guardián de la entrada le explica que en ese momento no puede entrar, de manera que el campesino pasará por innumerables tentativas para penetrar en la entrada, pero desiste por la fuerza del protector de la ley. Pasarán días, meses y años hasta que el campesino con la vista nebulosa comprende que está a punto de morir y nunca pudo saber qué había detrás del umbral, pues la puerta no se abrió para nadie en todo ese tiempo, ni para otro ni para él, para nadie. El guardián le explica que nadie más pudo haber penetrado por ahí, ya que la puerta estaba hecha exclusivamente para él, y que ante la inminente muerte del campesino es hora de cerrarla y desaparecer detrás de ella. Este cuento es narrado por un sacerdote a K, dentro de *Proceso*, K presiente que el campesino ha sido engañado por el guardián, pero es persuadido a través de la interpretación de la escritura por parte del representante de Dios en la tierra que no es así, reiniciando de esa manera la espera del campesino en el propio personaje K, en el interminable laberinto del absurdo.

El segundo ejemplo es también a propósito de la ley, pero esta vez vista a partir de un personaje extranjero que viaja a una colonia penitenciaria. En ese viaje, el extranjero será testigo del castigo para los infractores de la ley en aquella región. Sin embargo, las formas de ejercer el castigo son sistemáticas y automatizadas, ya que consisten en someter el cuerpo del infractor a una máquina que a través de incisiones inscribe en la propia carne el juicio al que está siendo sujetado. El inculpado, en primera instancia, no comprende por qué ha sido juzgado, pero, poco a poco, las inscripciones monótonas y repetidas sobre su cuerpo le irán revelando el veredicto hasta que, a punto de morir, desangrado, el condenado comprende “lo que ha hecho”; con esa revelación, como “Ante la ley”, la singularidad muere.

En ambos ejemplos, la imposibilidad de conocer un fundamento externo a la propia ley es imposible. Ejemplo de la herencia moderna en la que

11 “Tout ce qui pourrait venir de satisfaisant de la loi –la garantie qu’il lui faut d’une volonté pour qui l’objet à quoi la loi se rapporte fût intelligible– perdant même le plat appui de la fonction d’utilité où Kant les confina”, en Jacques Lacan, *Kant avec Sade*, p. 4.

la ley, desde su abstracción general, se ejerce como árbitro único de la vida. En ambos ejemplos, los guardianes representantes de la ley son implacables. En ambos, el principio (origen) de la ley es un objeto perdido e incognoscible, pero es omnipresente en la forma de ejercerse, en las consecuencias. Lo que queda es la ley y la forma de relacionarse con ella, esas relaciones son donde se encuentran los límites, pues ¿quién puede ser juez?, ¿quiénes someten, dictan, deciden?, y ¿cuál es la existencia vigilada, obligada, castigada, controlada?, ¿qué hay fuera de la ley?

La literatura es delirio, pero el delirio no es asunto del padre-madre: no hay delirio que no pase por los pueblos, las razas y las tribus y que no asedie a la historia universal. Todo delirio es histórico-mundial, “desplazamiento de razas y de continentes”. La literatura es delirio, y en este sentido vive su destino entre dos polos del delirio. El delirio es una enfermedad, la enfermedad por antonomasia, cada vez que erige una raza supuestamente pura y dominante. Pero es el modelo de salud cuando invoca esa raza bastarda oprimida que se agita sin cesar bajo las dominaciones, que resiste a todo lo que aplasta o la aprisiona, y se perfila en la literatura como proceso.¹²

La literatura es una salud, dice Deleuze, lo cual no significa que el escritor tenga una salud de hierro, sino que proporciona una visión que se abre paso ahí donde la vida está encarcelada, donde es prácticamente imposible ver y escuchar. En este caso, la literatura es la crítica de la transgresión y la inversión, en donde la ley como forma privilegiada, en esta operación moderna inaugurada por Kant, tendrá como consecuencia una nueva lectura del humor y la ironía: “la ironía y el humor adquieren un nuevo rostro, un rostro moderno. Siguen siendo un pensamiento de la ley, pero la piensan en la indeterminación de su contenido, así como en la culpabilidad de quien se le somete”,¹³ “el deber de obedecer” como consigna de nuestros tiempos, en cuyo poder se anida la imposibilidad de la praxis fuera de la mediación de la ley. La advertencia de Deleuze en este punto es que no se sigue de esto sólo un sentimiento trágico, sino una “cómica potencia agresiva del pensamiento”, pues el principio de razón ha sustituido a la idea (Bien). Es en esta configuración de subjetividades obedientes en donde irrumpe una vez más la pregunta de Spinoza y que repite insistentemente Deleuze:

12 Deleuze, *Crítica y clínica*, Anagrama, Barcelona, 1993, p. 10.

13 Deleuze, *Presentación*, op. cit., p. 89.

El problema fundamental de la filosofía política sigue siendo el que Spinoza supo plantear (y que Reich redescubrió): “¿por qué combaten los hombres por su servidumbre como si se tratase de su salvación?”. Cómo es posible que se llegue a gritar: ¡queremos más impuestos!, ¡menos pan! Como dice Reich, lo sorprendente no es que la gente robe, o que haga huelgas; lo sorprendente es que los hambrientos no roben siempre y que los explotados no estén siempre en huelga. ¿Por qué soportan los hombres desde siglos la explotación, la humillación, la esclavitud, hasta el punto de quererlas no sólo para los demás, sino también para sí mismos?¹⁴

Es en este punto en el que vuelve a Masoch y a Sade, ya que una vez que la “Ley Moral” es forma pura de dirección práctica, en la ironía el contenido es usurpado y la sustracción de la soberanía es en la profundización de las consecuencias: se abraza la ley de la forma más radical, para que en este seguimiento rígido se evidencie su función tiránica. En Kant, la ley sustituye al Bien, no como principio (metafísico), pero como orientación y posibilidad de acción; la ley práctica se convierte en reguladora (primera inversión). En segundo lugar, con Sade, el principio más alto no es el *bien*, sino la idea de *naturaleza y fuerza* como razón (segunda inversión). El uso irónico del sadismo usa la consecuencia del castigo (por ejemplo, los latigazos) para, en vez de funcionar como punición, mostrar la consecuencia sobre el cuerpo por transgredir la ley. Al ser el *bien* un objeto perdido, la ley es postulada solamente por los sujetos que ella misma reconoce, la pérdida del uno y la postulación de los otros es el perfecto engranaje para el castigo de los cuerpos que no existen y que no son nombrados por ella. Se observa entonces el perfecto campo de violaciones amparadas bajo el régimen de la ley.

El delirio del que escribe Sade funciona como forma de transgresión al interior de la ley, pues los latigazos no previenen “una erección, la provocan, la garantizan”.¹⁵ La postura frente a la referencia revolucionaria francesa es la siguiente: “Hay en Sade una ironía hacia la Revolución de 1789: Haced, no leyes, pues no habréis hecho nada, sino instituciones de movimiento perpetuo”.¹⁶ En esta lectura de Deleuze hay una comprensión y una voz que atraviesa hasta nuestros días, donde las instituciones se fundan bajo ciertas características: en un núcleo burgués como idea universal de familia, en la configuración endo-

14 Deleuze, Gilles y Félix Guattari, *Anti Edipo. Capitalismo y esquizofrenia*, Paidós, 2010, p. 36.

15 Deleuze, *Presentación*, op. cit., p. 89.

16 *Ibidem*, p. 96.

gámica de la validación de la igualdad de derechos –para sujetos “universales”, “neutrales”, reconocidos como tales–, la incompreensión generalizada de los mecanismos laberínticos de la burocracia (que como ya observamos es la vena creativa de los totalitarismos), la postulación de la “libertad” como valor más importante para los individuos, y la fraternidad (ejemplificada con la figura del militar, del sacerdote y del regidor en su pacto común). ¡Viva la Revolución que nos da Estado e instituciones para perpetuar! La ironía no deja de mostrarnos cómo funciona el mecanismo que nos hace identificarnos con él, gritando la propia sujeción en una plaza pública: ¡Viva!

Por su lado, en el masoquista el humor se expresa de la siguiente forma: “[...] hay un humor en Masoch hacia las revoluciones de 1848 y el paneslavismo: Haced contratos, pero hacedlos con una zarina terrible y que de ellos salga la ley más sentimental pero también la más helada, la más severa”.¹⁷ La crítica a la idea de la *comuna* analizada por Deleuze en *Lo frío y lo cruel* nos lleva a otra encrucijada de los ámbitos que desde la literatura se enuncian. El contrato de esta otra forma de obediencia también cuenta una historia en la que las figuras femeninas se encuentran y destrozan entre sí, con el triunfo de la madre oral, de la cual nacerá un nuevo hombre. Por supuesto, las figuras femeninas son escritas desde una pluma del varón Masoch, por lo que no cambia la perspectiva de la estructura, sino las formas de gobernabilidad. La crítica que hace Deleuze no es solamente a la pretendida unidad *sadomasoquista* que no distingue lo que se expresa desde Masoch y su diferencia con Sade, mas también a lo que de fondo está poniéndose de relieve en uno y en otro: un cuestionamiento a cómo se erigen las instituciones y la ley postulada a través de ella y, por otro lado, la configuración aparentemente superficial de la idea de *comuna* en la que impera una obediencia a un “consentimiento” en la humillación.

Es el año de 1967 y con *Lo frío y lo cruel* Deleuze se encuentra con la crítica que subyace tanto a la idea de institución y ley, como a la comuna a través de la perspectiva literaria y médica. De esta manera, encontramos las preguntas que propone en *Lo frío y lo cruel* en lo referente a la relación del humor y la ironía con las figuras del sádico y el masoquista. La ironía y el humor muestran el anverso de la ley y la comuna en su falta de fundamento, evidenciando su construcción en una moral de sujetos “aparentemente universales” y cómo puede y es utilizado de manera perversa para someter a los individuos a la pretendida universalidad de las leyes y contratos en los que se amparan los fascismos.

17 *Idem.*

Ironía y humor en *Diferencia y repetición*

La ley sólo determina la semejanza de los sujetos sometidos a ella, y su equivalencia con términos que ella designa. Lejos de fundar la repetición, la ley muestra más bien cómo la repetición sería imposible para puros sujetos de la ley –los particulares– [...] Desde todo punto de vista, la repetición es la trasgresión. Pone a la ley en tela de juicio, denuncia su carácter nominal o general, en favor de una realidad más profunda y más artista.

Deleuze, *Diferencia y repetición*

La segunda referencia a la ironía y el humor, en el corpus deleuziano, es *Diferencia y repetición* (1968). Ésta ya no es ilustrada, sino de ruptura, ubicada en dos pensadores de finales del siglo XIX: Søren Kierkegaard y Friedrich Nietzsche, y desarrollada por Deleuze en las fisuras que abren sobre todo estos pensadores. En ambos casos, la correlación y la diferencia respecto de la ley se da a partir de una singularidad, antes que en la relación establecida entre individuo y una generalidad. Después de *Lo frío y lo cruel* de 1967, Deleuze da un paso más en la comprensión de la sumisión en comportamientos frente a la ley y de cuál es la función del humor y la ironía al respecto, en el seno mismo de la propia filosofía:

A fuerza de casarse con la ley, un alma falsamente sometida llega a infringirla y a gustar de los placeres que se supone debía prohibir. Se lo ve bien en todas las demostraciones por el absurdo, en huelgas de hambre, pero además en ciertos comportamientos masoquistas de ridiculez por sumisión. La primera manera de invertir la ley es irónica, la ironía aparece en este caso como un arte de principios, de la ascensión hacia los principios y del derrumbe de los principios. La segunda es del humor, arte de las consecuencias y de los descensos, de los suspensos y de las caídas. ¿Hay que comprender, acaso, que la repetición surge tanto en ese suspenso como en ese ascenso como si la existencia se recuperase y “reiterase” en sí misma, en cuanto deja de estar constreñida por las leyes? La repetición pertenece al humor y la ironía; es, por naturaleza, trasgresión, excepción; manifiesta siempre una singularidad contra los particulares sometidos a la ley, un universal contra las generalidades que hacen ley.¹⁸

18 Deleuze, Gilles, *Diferencia y repetición*, Amorrortu, Buenos Aires, 2012, p. 27.

Al escuchar atentamente el ejercicio de la escritura, lo que está siendo expresado, caemos en cuenta que es el oído atento a las palabras una de las formas en las que podemos comprender. Al escribir de la ironía y del humor, Deleuze lo hace a través de las alturas y los descensos, de ondas, de crestas y de oleajes, de distintas intensidades. La modulación de un pensamiento que implica calibrar y equalizar las sensaciones de lo que él llama “una realidad más profunda y artista”. La repetición, entonces, no lo es de una individualidad sometida a una generalidad, sino la excepción de una singularidad que es universal contra las generalidades que hacen ley, y la mayor excepción es la obra de arte. Para Deleuze, tres son los pensadores que desarrollan la categoría de la repetición y sus consecuentes transgresiones a la ley: Kierkegaard, Nietzsche y Péguy. A ellos les da un nombre de tríptico: el pastor, el anticristo y el católico.

A cada uno de ellos corresponde un Testamento y también un Teatro, una concepción del teatro y un personaje eminente dentro de él como héroe de la repetición: Job-Abraham, Dionisios-Zaratustra, Juana de Arco-Clío. Lo que los separa es considerable, manifiesto, harto conocido. Pero nada podrá borrar ese prodigioso encuentro en torno de un pensamiento de la repetición: *oponen la repetición a todas las formas de generalidad*.¹⁹

Desde el inicio de *Diferencia y repetición*, Deleuze se plantea no la enumeración de las coincidencias que existen entre ellos, sino la forma en la que a través de la repetición alcanzan la ironía y murmuran a ras de suelo, en la superficie, el humor, intensidad de la voz que grita, vitorea y aplaude, y la que susurra arrastrándose en la proximidad de los cuerpos para establecer cómo desde la escritura se incorpora la repetición, como una potencia del lenguaje y del pensamiento. Son cuatro las principales proposiciones en las que lee este trasfondo común (y distinguirá principalmente a Nietzsche y a Kierkegaard sobre Péguy).

19 *Idem.*

1. Hacer de la repetición misma algo nuevo; vincularla con una prueba, una selección, una prueba selectiva; formularla como un objeto supremo de la voluntad y la libertad²⁰

En el pensador danés, la repetición es una tarea de la libertad, y tal como lo hemos visto al final de la segunda parte del libro, ésta corresponde a la ironía en su infinitud poética. La apuesta de Kierkegaard de escribir *Sobre el concepto de ironía*, a sabiendas de que ésta, para Hegel –y con ello, para la filosofía más influyente en el pensamiento alemán en su momento–, no podría alzarse al *concepto* dentro del sistema, es una propuesta que revira con una *totalidad irónica* a partir de la singularidad del personaje Sócrates; una totalidad, una Idea, a partir de la excepción que pone en duda las relaciones entre Estado e individuo. Para el danés, la repetición hace surgir algo nuevo y con ella se opone a una forma de pensar desde la tradición filosófica que remite a Platón, Parménides, Pitágoras y la reminiscencia:

La repetición es la nueva categoría que es preciso descubrir. Cuando se tiene conocimiento de la moderna filosofía y no se desconoce totalmente la griega, se comprende con facilidad cómo esta categoría viene a aclarar exactamente la relación entre los eleatas y Heráclito, y cómo la repetición es propiamente lo que por error ha dado en llamarse mediación.²¹

La repetición de Kierkegaard es el libro posterior a *Sobre el concepto de ironía* y en él comienza a configurarse la prueba, es decir, la investidura que ensaya a través de sus heterónimos para hacer ver la insustancial característica del individuo por una multitudinaria poética de modos de ser acompañados por los estados de ánimo que selecciona en cada caso.

En el caso de Nietzsche, será hacer de la repetición un objeto mismo del querer en el *Eterno retorno* de la voluntad. La repetición, irónica y de un profundo humor artístico, en pluma de Nietzsche, la encontramos en la capacidad de hacer del nombre de Zarathustra, a quien se le adjudica en la antigüedad la separación entre el bien y el mal, otro Zarathustra explosivo más allá del bien y del mal. Y qué decir de la repetición de las fórmulas reiteradas en los evangelios: “así hablaba Zarathustra”, “Hermanos míos, yo os aconsejo”, el uso de las parábolas,

20 *Idem.*

21 Kierkegaard, Søren, *La repetición*, Alianza, Madrid, 2009, p. 63.

la creación de personajes pedagógicos contra la mala conciencia y el resentimiento, la palabra bailarina que todo el tiempo alude a las potencias del cuerpo, con la nariz y con el oído contra la tradición exclusivamente visual. Y para potenciar la repetición en su diferencia, ¿no es una postura completamente afirmativa la que expresa Zaratustra en *La visión y el enigma*?: “¿Era esto la vida? Bien, *otra vez*.”²²

2. Se trata, por consiguiente, de oponer la repetición a las leyes de la naturaleza²³

En este sentido, para Deleuze, Kierkegaard plantea más una repetición en términos de máscaras, vestidos y estados de ánimo que en términos de “naturaleza”. La repetición se aleja del concepto de *mimesis* que descansa en el modelo del Ser de raíz eleata. Precisamente así comienza el danés su libro *La repetición*:

Todo el mundo sabe que cuando los eleatas negaron el movimiento, Diógenes les salió al paso como contrincante. Digo que “les salió al paso”, pues en realidad Diógenes no pronunció ni una sola palabra en contra de ellos, sino que se contentó con dar unos paseos por delante de sus mismas narices, con lo que dejaba suficientemente en claro que los había refutado.²⁴

Caminar, disponer del cuerpo en el espacio en oposición a la idea de movimiento, como una determinación aprehensible por el entendimiento, son precisamente las dos formas en que se plantea el problema: como acción del cuerpo o como destino en la idea modelo; así, Kierkegaard comienza a introducir en ese problema la nueva categoría de la repetición. Para Deleuze, esto no es tan claro en Nietzsche: “concibe la repetición en el eterno retorno como Ser, pero opone a ese ser toda forma legal, al ser-semblante tanto como al ser-igual.”²⁵ En este apartado, el pensador francés no se extiende más en profundizar el punto, pero es un ejercicio constante el que hace al retomarlo cuando expresa la necesidad de hacerse digno del acontecimiento. No obstante, bajo esta crítica realizada por ambos pensadores, se encuentra la propuesta deleuziana hacia la “Imagen del pensamiento”, en donde claramente se plantea una sospecha sobre

22 Nietzsche, Friedrich, *Así hablaba Zaratustra*, Alianza, Madrid, 2016, p. 263.

23 Deleuze, *Diferencia*, op. cit., p. 28.

24 Kierkegaard, op. cit., p. 25.

25 Deleuze, *Diferencia*, op. cit., p. 28.

la “buena naturaleza del pensamiento” y la “buena voluntad del pensador”, cuya forma de interrelacionarse desarrolla a lo largo del libro.

3. Oponer la repetición a la ley moral, convertirla en suspensión de la ética, en el pensamiento más allá del bien y del mal²⁶

En ambos casos no se trata de un pensamiento público e institucional de un doctor de la ley, sino la impugnación del juicio por singularidad. Para Deleuze, en el caso de Kierkegaard, es el caso de Job; es quien rechaza todas las explicaciones frente a la pérdida. En el caso de Nietzsche, la crítica a la ley (que implica una moral de fondo) resalta con el personaje conceptual de Zaratustra, en quien se ve encarnada la impugnación del bien y del mal en la voz de este teatro privado, que es para todos y para nadie: “Hay un más allá y un más acá de la ley que se unen en el eterno retorno, como la ironía y el humor negro de Zaratustra”.²⁷

4. Oponer la repetición no sólo a las generalidades del hábito, sino también a las particularidades de la memoria²⁸

En este número, de nuevo se encuentra un fondo común a Kierkegaard y a Nietzsche, el rechazo a la idea de la reminiscencia por la opción de la repetición o el eterno retorno. En este sentido, la potencia de la repetición se muestra así:

Cuando Kierkegaard habla de repetición como la segunda potencia de la conciencia, “segunda” no significa una segunda vez sino el infinito que se dice de una sola vez [...] Cuando Nietzsche presenta el eterno retorno como la expresión inmediata de la voluntad de poder, esta voluntad no significa “querer el poder”, sino, por el contrario, sea lo que fuere lo querido, llevarlo a la enésima potencia.²⁹

Ni la segunda potencia kierkegaardiana ni el eterno retorno nietzscheano consisten, desde un sentido de posteridad, en referirse a lo originario, como hubiese acontecido en otro momento, más bien, lo que revelan es justamente las

26 *Ibidem*, p. 29.

27 *Ibidem*, p. 30.

28 *Idem*.

29 *Ibidem*, p. 31.

potencias creadoras de un pensamiento que crea sin fundamento modélico, que es posible como futuro.

En estos cuatro puntos está sintetizada la lectura de lo que la singularidad, en los dos pensadores, opone a la relación entre ley, individuo y generalidad. Frente a esta formulación de los cuatro aspectos despliega la idea de teatro filosófico que se deriva de los dos pensadores para establecer una lectura distinta, y así desnudar una imagen del pensamiento y su relación con las filosofías de la identidad. Y aún más, proponer otra forma de pensamiento a partir de las potencias de lo sensible y las multiplicidades que implica.

La “imagen del pensamiento” que analiza Deleuze en el tercer capítulo de *Diferencia y repetición* había sido referida en la primera parte del libro con la *imagen del mundo*, que a su vez Nietzsche había expuesto como diferencia entre los *sabios* y los *filósofos* en sus lecciones sobre filosofía antigua. Haciendo uso de esa diferencia y los personajes conceptuales implicados (sabio, filósofo, sofista, eiron, alazón), Deleuze vuelve a colocar a otros personajes, Epistemón y Eudoxo, como referencia a nuestros propios prejuicios en la creación del pensamiento. Nos ha cuestionado, de inicio, la inclinación a “creer” más en Epistemón, cuando tiene igual de contruidos sus prejuicios auspiciados por la “generalización” del “todo mundo sabe” y el “sentido común” “filosófico”, aspiraciones que parten de una generalidad y que convendría ser cuestionada:

Mientras el pensamiento quede sometido a esa imagen que ya prejuzga acerca de todo, tanto acerca de la distribución del objeto y del sujeto como acerca del ser y del ente, tiene poca importancia que la filosofía comience por el objeto o por el sujeto, por el ser o por el ente. A esta imagen del pensamiento podemos llamarla imagen dogmática u ortodoxa, imagen moral. [...] Sólo la moral es capaz de persuadirnos de que el pensamiento tiene una buena naturaleza, y el pensador una buena voluntad.³⁰

Las pretensiones de derecho que implica dicha imagen se sustentan en una tradición del reconocimiento, de la propia tradición. Es precisamente como si el pensamiento estuviera parado en una petición de principio a la que llega después de mucha elocuencia, retórica o proposiciones para afirmarse a sí misma. La idea de verdad que ha sido expresada por Nietzsche como “una criatura bonachona que ama sus comodidades (y) jamás causará a nadie la menor

30 Deleuze, *Diferencia y repetición*, op. cit., p. 205.

dificultad³¹, la fingida sorpresa de encontrar algo detrás del arbusto, que hemos escondido nosotros mismos. Entonces, ¿cómo hacer del pensamiento una potencia de algo que no había sido posible pensar?, ¿cómo salir de sí, fuera del ámbito de derecho en el que se reconoce y puede verse solamente en una autorreferencialidad?

Hay algo en el mundo que fuerza a pensar. Ese algo es el objeto del encuentro fundamental, y no de un reconocimiento. Lo que se encuentra puede ser Sócrates, el templo o el demonio. Puede ser captado bajo tonalidades afectivas diversas: admiración, amor, odio, dolor. Pero su primera característica, bajo cualquier tonalidad, consiste en que sólo puede ser sentido. En esto se opone al reconocimiento. Pues en el reconocimiento, lo sensible no es de ningún modo lo que sólo puede ser sentido; sino lo que se relaciona directamente con los sentidos por medio de un objeto que puede ser recordado, imaginado, concebido.³²

Lo que da a pensar más allá de *la imagen (moral) del pensamiento* sólo puede ser sentido; es encuentro y no representación; experiencia de algo que no habíamos experimentado. Y justamente cuando lo menciona Deleuze en *Diferencia y repetición*, alude a la figura de Sócrates de la manera en que nos acercamos en la primera parte de la investigación: como un bloque de sensaciones, a través de un personaje conceptual y una figura estética creada a través de las múltiples voces, escrituras y planos de composición e inmanencia, de visiones del mundo con su propio contexto.

Frente a esta postura, alguien podría preguntar si no presuponemos, también, el ámbito de la sensación, ya que puede ser preconfigurada desde los dispositivos y las industrias. La respuesta es sí, y no sólo es posible, sino que se da de manera constante, como señalamos en la propaganda por parte de los totalitarismos. Pero la diferencia con la sensación, que vamos a analizar en voz de Deleuze, al contrario de la pretendida neutralidad o bondad de la naturaleza del pensamiento, es que siempre tiene un interés que, si bien se puede diseñar a través de la propaganda, también puede ser una extraña en su singularidad, y es esta última irrupción la que nos interesa. El desarreglo de las facultades a través de las fuerzas de lo sensible es lo que da a pensar para Deleuze, pues justamente es lo que nos hace sospechar, al no encontrarse en los mismos territorios modélicos del pensamiento. Una realidad más profunda y artística

31 *Ibidem*, p. 210.

32 *Ibidem*, p. 216.

implica que aquella experiencia a la que nos remite un encuentro no cabe en ningún patrón elaborado previamente, que estamos frente a algo que cuestiona nuestra posición en el mundo, en el que hay una disonancia; un pensamiento que nos incomoda a partir de una experiencia, de un extrañamiento, que nos hace preguntar “¿dónde estoy?”, “¿por qué el mundo subrepticamente aparece bajo un halo entre siniestro y cotidiano?”, “¿cómo hacemos para caminar en este caos que aparenta ser un mundo y sin embargo deviene y fluye sin cesar?”.

En el último capítulo de *Diferencia y repetición*, “Síntesis asimétrica de lo sensible”, es en donde encontramos cuáles son las coordenadas que nos colocan en otro lugar y las resonancias tanto de Nietzsche, sobre todo de él, y de Kierkegaard, que dan lugar a las transgresiones de la ley en la apuesta filosófica de Deleuze. Entre los elementos que va desarrollando, el primero que debemos referir es el de intensidad. Una intensidad no puede ser conocida sino a través de una extensión y ciertas cualidades; es decir, una intensidad, para ser, debe estar encarnada. La forma en la que se encarna siempre es cambiante. Sin embargo, existen tres caracteres que distingue Deleuze para poder comprender y desmontar el esquema en donde se llevan a cabo. El primer carácter es: “La cantidad intensiva comprende lo desigual en sí. Representa la diferencia en la cantidad”,³³ es decir, “lo inigualable de la cantidad”; el segundo carácter es en el que “abarcando lo desigual en sí siendo ya diferencia en sí, la intensidad *afirma* la diferencia”,³⁴ y el tercer carácter, “que resume a los otros dos, la intensidad es una cantidad implicada, envuelta, ‘embrionizada’”.³⁵ Los tres caracteres mencionados se implican en distintos niveles, como lo hacen la primeridad, segundidad y terceridad en Peirce, esto es, el último carácter de las intensidades tiene ya implicadas las otras dos en una relación implicada-implicante, en una forma de vitalidad.

A partir del arte, una manera de comprender este pensamiento propuesto desde la paradoja y no desde el sentido común lo encontramos en *El mercader de Venecia*. Lo inigualable de la cantidad en el trato entre Shylock y Antonio está implícito en la misma cantidad. El préstamo de tres mil ducados in/traducibles a una libra de carne: ¿cómo una cantidad en su carácter de distribución y medida es imposible, al mismo tiempo, de ser distribuido y medido?, ¿cómo es que, al mismo tiempo, en ese mismo campo de aparente intercambio, Porcia logra hacer de esa paradoja su afirmación? La libra de carne es de Shylock, no

33 Cfr. Deleuze, *Diferencia*, op. cit., p. 347.

34 *Ibidem*, p. 350.

35 *Ibidem*, p. 355.

así la sangre. Y en esta implicación es en la cual se revela el carácter mercantil del cuerpo y su implicación *paradoxal*, hace resonancia de las intensidades que convoca. Pensarlo en abstracto es posible y es así como lo desarrolla el propio Deleuze en el libro, no obstante, en esta búsqueda de la singularidad a la que apunta lo sensible a través del arte es en donde constantemente buscamos situarnos para una comprensión más cercana a nuestros intereses. Él plantea la pregunta “¿cuál es el ser de lo sensible?”³⁶ y se responde con la existencia paradójica de “algo”, en este cruce de no poder ser experimentado empíricamente por cualidades materiales, y a la vez, no puede dejar de ser sentido o experimentado en un sentido trascendental simbólico; es decir, el planteamiento del empirismo trascendental en el que encontramos de nuevo aquello que la obra de arte anida como potencia.

Otros de los elementos desarrollados son las *ideas* y las *intensidades* (ahora en plural) y su relación crítica:

Las ideas son multiplicidades virtuales, problemáticas o “perplejos”, hechas de relaciones entre los elementos diferenciales. Las intensidades son multiplicidades implicadas, “implejos” hechos de relaciones entre elementos asimétricos que dirigen el curso de actualización de las ideas, y determinan los casos de solución para los problemas.³⁷

Una idea es, para Deleuze, una multiplicidad de problemáticas antes que una regulación. La Idea de Yo, por ejemplo, es un campo de desavenencias, de altercados y de puntos de vista que deja más preguntas y perplejidades condensadas, “perplejos”,³⁸ que una adecuación; hacen manifiestas las relaciones de los elementos que implican. Por otro lado, las intensidades también son multiplicidades “implejos” que, como habíamos resaltado, se encarnan en esos hechos, en relaciones en las que hacen ver su diferencia asimétrica a través de las paradojas que revisten. La relación entre las ideas y las intensidades propuestas, en el sentido en que han sido enunciadas, generan relaciones entre la *Dialéctica de las ideas* y la *Estética de las intensidades*: entre la primera como la potencia de la idea en la que la función del arte de la ironía es hacer de las ideas problemas y preguntas y crear distribuciones a partir de lo ordinario y singular; y la

36 *Ibidem*, p. 353.

37 Deleuze, *Diferencia*, op. cit., p. 365.

38 Recordemos que en el primer apartado desarrollamos el afecto y el percepto, ambos tanto como multiplicidades de afectividades como de percepciones. El implejo y el perplejo se colocan entonces en estas caracterizaciones del uso del lenguaje por parte de Deleuze.

segunda, el arte del humor es el arte “físico de las señales y los signos”, el cual ofrece soluciones parciales.

Hasta la ironía, como arte de las Ideas diferenciales, de ningún modo ignora la singularidad; por el contrario, se vale de toda la distribución de los puntos ordinarios y notables. Pero siempre se trata de singularidades preindividuales repartidas en la Idea. Todavía ignora al individuo. Es el humor como arte de las cantidades intensivas el que se vale del individuo y los factores individuantes. El humor es un testimonio de los juegos del individuo como tipos de solución, en relación con las diferenciaciones que determina, mientras que la ironía realiza por su cuenta las diferenciaciones necesarias en el cálculo de los problemas o la determinación de las condiciones.³⁹

De la “Introducción” de *Repetición y diferencia* con las transgresiones (humor e ironía a partir de Nietzsche, Kierkegaard y Péguy) de la *Ley*, al capítulo quinto de la síntesis asimétrica, Deleuze elaboró su propia formulación de ironía y humor. La primera como la capacidad de hacer implosionar la *idea* desde sí misma convocando a la multiplicidad problemática que implica, para acentuar las singularidades que se presentan y resisten todo intento de dogmatizar el pensamiento con un “Sentido común” o “Buen sentido”, que prejuzga desde una idea de naturaleza que descansa en una visión moral del mundo. Por otro lado, el humor, como aquel que una vez abierta la fisura en la idea, por parte de la ironía, promueve otros sentidos a partir de los signos que siembra entre las relaciones dramatizando las intensidades.

La revelación de esta síntesis asimétrica de lo sensible hace del pensamiento un devenir que no puede ser representado, aunque pueda generar en su producción representaciones, las cuales no deben ser tomadas como determinaciones del primero. Es decir, que un pensamiento que deviene siempre por las formas de encarnarse, por las máscaras que se provee, por las multiplicidades que convoca, por las intensidades que dramatiza, es un pensamiento que no busca legislar sino darle su carácter de excepción a lo vivo que no se detiene nunca. El humor y la ironía en *Diferencia y repetición* no son los únicos elementos que compelen a pensar al lado de lo sensible, pero sí producen aperturas en la petrificación del pensamiento, horadan los prejuicios más básicos que se anidan en la manera en cómo vivimos en un mundo que busca legislar las formas de vida a partir de un modelo de pensamiento basado en la representación.

39 Deleuze, *Diferencia*, op. cit., p. 368.

La lógica del sentido, entre la ironía platónica y el humor estoico

Felizmente navegué cuando sufrí el naufragio.

Zenón de Citio

En la *Presentación de Sacher-Masoch. Lo frío y lo cruel*, Deleuze realiza una crítica a la unidad sadomasoquista y pone en relieve la relación de sometimiento que implican las figuras del militar-juez-sacerdote en Sade y los peligros de los contratos en las *comunidades* zarinas a través de Masoch, y cómo en ambos casos el humor y la ironía, al apropiarse del discurso que los funda, hacen ver el uso de esa lógica fascista en la que se opera la violencia hasta el extremo del absurdo. En *Diferencia y repetición* continúa, en primer lugar, con la crítica del modelo ontológico de las esencias a través de la “imagen del pensamiento” y los vínculos que implica con las subjetividades desde la propia formulación de naturaleza y voluntad con perspectiva moral dada de antemano; en segundo lugar, introduce el aspecto de una síntesis asimétrica de lo sensible para mostrar que lo que da a pensar no es el propio pensamiento o las estructuras más acabadas que éste pueda generar en su autorreflexión, sino lo que viene desde fuera a cuestionar los supuestos en los que la tradición ha establecido su punto de partida. Ese afuera es lo que pasa a través del cuerpo, desde lo sensible, y que impacta intempestivamente con los acuerdos de la razón para forzar siempre a pensar a través del testimonio de la singularidad. Es en *La lógica del sentido* en donde encontramos una filosofía que, tomando en cuenta las advertencias inmediatamente anteriores, deviene una filosofía que convoca a la multiplicidad, para comenzar, desde las formas en que puede ser leída y por lo tanto ser interpretada, y por las aportaciones desde la invención de un lenguaje en devenir y creación constante. Así, después de la crítica al modelo esencialista, cuyo régimen de *representación* y *reconocimiento* se plantea como única legitimidad, Deleuze opone una filosofía del acontecimiento. Esta propuesta deleuziana tiene como principal referencia la filosofía del antiguo estoicismo, no para tomarla al pie de la letra, sino para apropiarse de su sentido en un contexto, o plano de inmanencia completamente distinto, es decir, el del siglo xx.

Serie y acontecimiento

La lógica del sentido es el libro que Deleuze publica en el año de 1969 y está escrito a través de 34 series y varios apéndices. Las series, que parten todas de paradojas, pueden ser leídas en distintos registros de secuencialidad, ya que cada una, a la vez de ser comprensibles por sí mismas, pueden conformar con otras diferentes ediciones del pensamiento. Las series 18 (*de las tres imágenes de filósofos*), 19 (*del humor*), 20 (*sobre el problema moral en los estoicos*) y 21 (*El acontecimiento*) son las principales series que guían esta propuesta de lectura. Revisarlas implica comenzar con las preguntas: ¿qué involucra realizar un libro a partir de relaciones de series heterogéneas?, ¿cuáles son las relaciones entre unas y otras? Una respuesta la encontramos en voz de Michel Foucault:

Una tras otra, me gustaría probar varias vías de acceso al corazón de esta obra temible. La metáfora no vale nada, Deleuze me dice: no hay corazón, no hay corazón, sino un problema, es decir, una distribución de puntos relevantes; ningún centro, pero siempre descentramientos, series con, de una a otra, la claudicación de una presencia y una ausencia –de un exceso y un defecto. Hay que abandonar el círculo, mal principio de retorno, abandonar la organización esférica del todo: es por la derecha que todo vuelve, la línea derecha y laberíntica. Fibrillas y bifurcación (sería recomendable analizar deleuzemente las series maravillosas de Leiris).⁴⁰

Esta advertencia, hecha al principio del *Theatrum Philosophicum* de Foucault, pone de manifiesto que la lectura de este libro es siempre una que cambia desde las combinaciones de series que en él están implícitas. Esto no sólo se acerca al devenir heracliteano en el que el libro y nosotras seamos siempre otras al acercarnos a él, sino que el conjunto de relaciones ahí inscritas está de por sí descentralizado. De esta manera, las series elegidas para el análisis del humor y la ironía son sólo un punto de vista dentro de la multiplicidad suscrita en el libro, de acuerdo con otras series, con las que se proponga dialogar dentro y fuera de esta obra. Es importante recalcar, de igual modo, que la forma de escritura a partir de las series tiene que ver de nuevo con las relaciones entre la filosofía y la literatura, ya que los primeros escritores en proponer la serialización, como la repetición de determinados conjuntos de signos, ya sean de paisajes, personajes y experiencias, son, por un lado, Balzac con *La Comédie humaine*; y por otro,

40 Foucault, Michel, *Theatrum Philosophicum*, Anagrama, Barcelona, 1995, p. 3.

Proust en *À la recherche du temps perdu*, ambos con una clara influencia en Deleuze y su relación con la elaboración de un libro que esté siempre en movimiento a través de la propia propuesta de su ontología del devenir.

Otros recursos, indispensables, con los que contamos para tomar postura y hacer hincapié en la forma en que Deleuze hace suya –y de qué manera– la propuesta ontológica, física y ética del antiguo estoicismo, está dada por varias fuentes básicas: en primer lugar, lo que existe de registro en *Fragmentos. Los estoicos antiguos*, de la biblioteca de Gredos, y *La teoría de los incorporeales en el estoicismo antiguo*, de Émile Bréhier.⁴¹ En segundo lugar, tenemos en cuenta la advertencia en la Introducción a *Deleuze. Recepción y apuesta desde Hispanoamérica*:

Hay tres formas de encarar la recepción de Deleuze: las primeras dos son fallidas, una por tener a Deleuze demasiado presente –pretendiendo agotar las conexiones virtualmente inacabables que su obra despliega– y otra, al contrario, por no tenerlo siquiera presente, al reducir su obra a meras aportaciones a la historia de la filosofía, ni siquiera ya a la filosofía, nótese. Enfrentadas a estas dos formas fallidas de leer (de recibir) a Gilles Deleuze, hay una tercera forma más acorde a lo que *hace* el filósofo parisino, y esto implica sobrepasar el terreno propiamente representativo del ámbito teórico-cognoscitivo en el entendimiento, para sondear el eje práctico.⁴²

El interés de este apartado de análisis del humor y la ironía en *La lógica del sentido* es el de mostrar la influencia del estudio de los incorporeales de Bréhier en la propuesta filosófica, en el eje práctico, de Deleuze. Las primeras preguntas que nos planteamos son: ¿qué se entiende por incorporeales?, ¿qué relación tienen con la filosofía del acontecimiento en Deleuze?, y ¿cuál es, entonces, la forma en la que la ironía y humor funcionan como intensidades críticas del modelo de representación y reconocimiento en favor de la frontera o efecto de los cuerpos?

La exposición de Émile Bréhier sobre los incorporeales en el antiguo estoicismo explica la distinción de las dos posturas ontológicas contrapuestas: entre la influencia de Platón y Aristóteles y los pensadores del estoicismo, Crisipo,

41 Publicado en 2013 por Texere en Zacatecas en *Tres ensayos sobre estoicismo*, de Luis Felipe Jiménez Jiménez y Antonio Núñez.

42 Castillo Becerra, Patricia y Josemaría Moreno González, *Deleuze. Recepción y apuesta desde Hispanoamérica*, Universidad de Guanajuato, México, 2018, p. 9.

Zenón, Sexto Empírico y los sucesores romanos, entre otros. La exposición comienza de esta manera:

Una definición matemática es capaz de engendrar por sí misma una multiplicidad indefinida de seres: todos aquellos que obedecen a la ley expresada en la definición. Hay entre estos seres y su modelo una especie de relación de causalidad, como la del caso particular a la ley de la imitación al modelo.⁴³

Ésa es, escribe Bréhier, la forma en la que Platón “se representa el nexo entre la Idea y las cosas sensibles determinadas por ella”.⁴⁴ A partir de esta introducción, Bréhier comienza a desarrollar la contraparte del estoicismo antiguo. Lo que hace es formular la discusión, no solamente con el modelo representado en gran parte por Platón y Aristóteles, sino también con los debates dentro de los propios representantes del estoicismo.

Si atendemos a la definición inmediatamente citada: la ley expresada en la definición no sólo dictamina la existencia de los seres bajo el parámetro de su obediencia, sino que además todo ser tiene como *causa* el modelo que la determina en función de su imitación. Este planteamiento del problema es lo que Deleuze puso en crítica en *Diferencia y repetición* y llamó “imagen del pensamiento”, es decir, el modelo de representación bajo el cual está determinada la ontología clásica y en la que ve una continuidad hasta el contexto en el que vive. Entonces, es justamente a través de la lectura de Bréhier⁴⁵ en la que se puede observar una alternativa ontológica y que desembocará en la filosofía del acontecimiento. Como se puede observar, en la definición, el modelo funciona como *causa* y es la Idea que coloca los límites del ser para existir; se entiende el Ser como inteligible, como la presencia de una Idea en el ser, la propiedad que le da existencia. De manera completamente distinta funciona el problema de los incorpóreos en el antiguo estoicismo. Para ellos, los únicos seres que poseen realidad son los cuerpos –no la idea–, los cuerpos son los únicos que pueden padecer o actuar. Los cuerpos tienen su propia causa productiva en ellos, es lo que los hace vivir; por tanto, todo lo que existe es cuerpo. Por otro lado, la tesis de Bréhier es la del análisis de los incorpóreos, esto es, aquellos que no pueden

43 Bréhier, Émile, Luis Felipe Jiménez Jiménez y Antonio Núñez, *Tres ensayos sobre estoicismo*, Texere, Zacatecas, 2013, p. 17.

44 *Idem*.

45 La cual es bastante influyente en la Francia de principios del siglo xx, pues es la tesis doctoral presentada en 1908 del especialista en filosofía antigua y después replicada en las facultades de filosofía y discutida por las generaciones de mediados del siglo.

ni actuar ni padecer. Estos incorporeales (*néants*), estas nadas, han sido descritas como lo expresable, el vacío, el lugar y el tiempo.

Los tres principios que se adelantan a las objeciones por parte del modelo de la Idea sobre los cuerpos radican en que no hay dicotomía entre el cuerpo y el alma (primer principio): “El alma es cuerpo porque está sujeta a la semejanza y desemejanza”, es decir, lo que se pueda decir de un cuerpo es solamente un estado, pasajero o estable, pero no en función de la intervención de una forma exterior sobre su ser. El segundo principio dice: “Suprime toda acción recíproca entre el mundo de los cuerpos y lo inteligible, suprime la necesidad de lo incorporeal”. Y el tercero: “Lo incorporeal no toca al cuerpo”. En el segundo principio se especifica que es solamente un cuerpo el que puede actuar o padecer, por lo que los incorporeales no pueden tocar el cuerpo. Estos principios cambian la perspectiva del modelo matemático del que parte el ser platónico, pues en él la Idea es la causa, en tanto que para el estoicismo lo incorporeal es el *efecto* solamente como un *modo* de ser, un *estado*. El ejemplo del cuchillo y la piel es uno de los más asistidos por Bréhier:

Las modificaciones de las que hablamos son muy diferentes: no son realidades nuevas, propiedades, sino solamente atributos (*kathgorhmata*). Así mientras el cuchillo troza la carne, el primer cuerpo produce en el segundo no una propiedad nueva sino un atributo nuevo, el ser cortado. El atributo, hablando con rigor, no designa ninguna cualidad real; [...] Por el contrario, el atributo es expresado por un verbo, lo que quiere decir que es no un ser, sino una manera de ser, lo que los estoicos llaman en su clasificación de categorías. Esta manera de ser se encuentra de alguna forma en el límite, en la superficie del ser, y no puede cambiar su naturaleza: a decir verdad, no es ni activa ni pasiva, porque la pasividad supondría una naturaleza corporal que padece una acción; es pura y simplemente un resultado, un efecto que no puede ser clasificado entre los seres.⁴⁶

De la necesidad de la Idea, de lo inteligible y su modelo, en la participación de los seres, pasamos con el estoicismo antiguo a la no necesidad de los *incorporeales* y su condición de *modo de ser*, nunca de ser, sino como efecto de lo que los cuerpos pueden, es decir, actuar y padecer. El hecho incorporeal es un hecho de límite, un evento de superficie, un resultado, un efecto; algo que sólo puede insinuar el devenir de lo real, de los cuerpos. Pasamos de “el árbol es verde”, a “el árbol verdea”; verdea es el acontecimiento, el hecho incorporeal. Por ello mis-

46 Bréhier *et al.*, *op. cit.*, p. 31.

mo, si lo real son los cuerpos y son los únicos que padecen y actúan, la realidad profunda de lo corporal es la fuerza. Ésta será, sin duda, una de las lecturas más importantes llegado el momento en el cuarto capítulo, pues todas las prácticas artísticas a las que haremos alusión tienen como centro el cuerpo que padece y/o actúa. Cuerpos que importan.

En la exposición que Bréhier hace de los *incorporales* plantea estos dos planos de comprensión de los seres: la fuerza, como aquello que los cuerpos y sólo ellos pueden generar (acción-padecer); y, en segundo lugar, el plano de los hechos en la superficie, la multiplicidad de lo que los atributos de los seres, como modos o estados, dejan como efecto. Entre los incorporales, el expresable es uno de los más retomados por Deleuze; expresable es *lekton*; ni concepto ni representación, sino significado como atributo (no como esencia). Para ejemplificar, retomamos a Bréhier:

He aquí una dificultad que, según Sexto, resuelve la teoría de los expresables, y no es improbable que sea también la salida de esa dificultad. Un griego y un bárbaro escuchan una misma palabra; tienen ambos la representación de la cosa nombrada por la palabra; no obstante, el griego comprende y el bárbaro no. ¿Qué otra realidad hay además del sonido por una parte y el objeto por otra? Ninguna. El objeto tanto como el sonido permanece el mismo. Pero el objeto tiene para el griego no una propiedad (porque su esencia sigue siendo la misma en los dos casos), sino un atributo que no tiene para el bárbaro, es decir, el significado por la palabra. Es a este atributo del objeto al que los estoicos llaman un expresable.⁴⁷

Aquello que nos ofrece el *lekton*, el expresable, es cierto aspecto de los seres que realizan o padecen una acción. Este aspecto es el que hace de la lógica estoica una física y una ética. Es decir, aquello que importa en el ámbito de los incorporales es lo que remite a un hecho, a una acción, a un acontecimiento. Y querer el acontecimiento es querer lo real, en tanto que ha sido ejercido por los cuerpos, por los cuerpos más que por un sujeto cognoscente. Al ser un efecto, el acontecimiento no está localizado en el tiempo presente, sino en el *entre*, de algo que en efecto ha tenido lugar y que está denominado en un atributo. En los estoicos, ese hecho o esos hechos son signos. La cicatriz, por ejemplo, es un signo de haber *sido herido*.

47 *Ibidem*, p. 36.

Por lo tanto, el signo es un expresable, incorporeal, y es igualmente un expresable aquello de lo cual es signo. Es lo que quieren decir los estoicos al sostener esta tesis paradójica: el signo presente debe ser signo de una cosa presente. En una proposición de este género: “si él tiene una cicatriz, hubo una herida”, la herida misma es sin duda una cosa pasada, pero lo que significa no es del todo la herida, sino más bien el hecho de haber sido herido. De este hecho presente, el signo es este otro hecho de tener una cicatriz que es igualmente presente.⁴⁸

Cuando en *La lógica del sentido* leemos la referencia de Joë Bousquet: “yo nací para encarnar esta herida”, toma un sentido distinto bajo la óptica de esta ontología de los cuerpos en devenir. Ese haber nacido para encarnar la herida se hermana con el gesto de Zaratustra en el que el *amor fati* se afirma: “¡Ah, era esto la vida! ¡Otra vez!”.

Tal como Bréhier muestra en qué consiste el incorporeal, expresable, de igual modo expone el lugar, el vacío y el tiempo, los cuales no son sino esas *néants* (nadas) que nunca tocan ni influyen en lo que los cuerpos son. Se encuentran, solamente, en la proximidad de sus devenires, son los efectos de superficie. Es justo después de localizar el problema de los incorporeales y su relación con el acontecimiento en donde preguntamos: ¿qué papel juega el humor y la ironía en estos efectos?, ¿por qué aseguramos que tanto la ironía como el humor se encuentran más ligados a los incorporeales que a los inteligibles? y, sobre todo, ¿por qué son dos piezas fundamentales para situarnos en la diferencia ontológica que hasta este momento se pone de manifiesto entre *La lógica del sentido* y *Diferencia y repetición*? Escribir a través de series heterogéneas implica este pensamiento móvil que Deleuze se esfuerza en crear. No es sólo que nosotras no seamos las mismas cuando leemos de nuevo el libro, sino que él mismo, por su configuración, siempre deviene otro. Las series a las que hacemos referencia, de la 18 a la 20, es en donde nos atrevemos a decir que se encuentra, no el corazón de *La lógica del sentido*, sino la imposibilidad de centralizar o configurar núcleos en este pensamiento que se extiende a partir de los signos que propone.

Decimoctava serie/De las tres imágenes de filósofos

Desde la primera página, hasta los anexos de la obra, encontramos recurrentemente la referencia a Platón, o, mejor dicho, a la inversión del *platonismo* que ya se encuentra, según el propio Deleuze, en el propio filósofo griego, sobre

48 *Ibidem*, p. 65.

todo en el diálogo del *Sofista*. Haciendo uso de nuevo de la intensidad de las fuerzas, en esta serie, Deleuze vuelve a preguntar: “¿qué significa orientarse en el pensamiento?”, y con ello plantea tres ejemplos de modulación, de oleada, de crestas y fracturas: la altura, la espeleología y la superficie. El platonismo, los filósofos de la *physis* y los cínicos, megáricos y estoicos antiguos. La primera imagen corresponde a Platón y la salida de la caverna, al filósofo de las nubes, a la altura de los más elevados principios en el modelo de la Idea:

La operación del filósofo se determina entonces como ascensión, como conversión, es decir, como el movimiento de girarse hacia el principio de lo alto, de donde procede, y determinarse, llenarse y conocerse al amparo de una tal moción. No deben compararse las filosofías y las enfermedades, pero hay enfermedades propiamente filosóficas. El idealismo es la enfermedad congénita de la filosofía platónica y, con su sucesión de ascensiones y caídas, la forma maniaco-depresiva de la filosofía misma. La manía inspira y guía a Platón. La dialéctica es la fuga de las Ideas.⁴⁹

Es en este sentido de orientación platónica en el que pensar es presuponer un eje modélico, o principio desde el cual se posiciona la pregunta, partir de un amparo que se da en la *idea*, siempre elevada sobre los particulares con sus diferencias accidentales. ¿Qué existencia se experimenta en esta orientación por altura?, ¿cómo es posible que una existencia singular pueda alzarse a la *idea* de individuo como alma bella, más aún, a la idea del individuo-Estado?, ¿en qué sentido esta imagen del pensamiento hace de los particulares existencias obedientes a la ley que se les impone desde el modelo de representación?, ¿cuál es la forma de poner distancia a la idea?, ¿cómo horadar lo que está desvinculado del cuerpo, que en su prístina y perfecta forma es incapaz de ser herido? La enfermedad maniaco-depresiva de esta imagen del filósofo Platón y la tradición que lo retoma sin la ironía –única forma de invertir el principio desde dentro– implica para Deleuze lo que nunca podrá ser, *la falta* en el seno del pensamiento, la imposibilidad de *ser* el modelo y sólo poder ampararse en la representación y participación que se acerque a él.

Inmediatamente después, Deleuze nos recuerda a Nietzsche y la sospecha de esa salida de la caverna, salida ejemplificada con la figura socrática que, más que una orientación, sería un extravío; de ahí que aparezca la segunda imagen de orientación del pensamiento, los filósofos de la naturaleza. Sin salir de la ca-

49 Deleuze, *La lógica*, *op. cit.*, p. 139.

verna, es decir, un pensamiento subterráneo, un ejercicio de espeleología que tenga más que ver con la entraña de la tierra que con la elevación hacia Urano. Un compromiso con la caverna, desde sus intestinos; una mezcla de agua y fuego, cuya figura es más cercana a Empédocles que a Sócrates; una muerte por fuerza vital de la tierra y no por la decadencia de la *polis*. Dos direcciones que hacen ver dos formas de orientación:

Frente al batir de alas platónico, el martillazo presocrático. Frente a la conversión platónica, la subversión presocrática. Las profundidades encajonadas le parecen a Nietzsche la verdadera orientación de la filosofía, el descubrimiento presocrático a recuperar en una filosofía del porvenir, con todas las fuerzas de una vida que es también un pensamiento, o de un lenguaje que es también un cuerpo [...] En el principio, la esquizofrenia: el presocratismo es la esquizofrenia propiamente filosófica, la profundidad absoluta cavada en los cuerpos y el pensamiento, la que hace Hölderlin antes que Nietzsche supiera encontrar a Empédocles.⁵⁰

Cavar en el cuerpo hasta la profundidad de la carne: fluidos, nervios, tripas. Esa condición de ir al fondo para encontrar en la vida amor, odio, cuerpo, colador y trozos es la que emparenta a Nietzsche con Empédocles, pero también es en ese trayecto en el que se encuentra la tercera forma de orientación, la superficie: “¡Cuán profundos eran esos griegos a fuerza de ser superficiales!”⁵¹ junto a los griegos, otros pensadores no enteramente griegos: los megáricos, los cínicos y los estoicos. Con ellos una forma distinta de orientación que no es ni de altura ni de profundidad, y que además establece una designación completamente nueva:

Las burlas cínicas y estoicas contra Platón son innumerables: siempre se trata de destituir a la Idea y de mostrar que lo incorporal no está en lo alto sino en la superficie, que no es la causa más alta, sino el efecto superficial por excelencia, que no es Esencia, sino acontecimiento.⁵²

La escritura de Séneca, en su faceta trágica, es la que recoge ese tipo de orientación de superficie en el uso del texto en segundo grado, un palimpsesto de *Medea*, *Edipo*, *Tiestes*, *Hércules loco*, etcétera, que recuerda que la muerte o la

50 *Ibidem*, p. 140.

51 *Ibidem*, p. 141.

52 *Idem*.

vida trágica de los personajes no es por algún alto principio o profundidad, sino por perversión. En el caso de *Medea* o *Tiestes*, recordemos que la muerte está dada a través de la piel, por las túnicas envenenadas, porque lo profundo es la piel, lo profundo es la superficie. El ejemplo que retoma Deleuze, y que parece delinear estas tres imágenes de filósofos, es el de *Hércules loco*, quien al estar en la profundidad del inframundo busca salir a vengar el sometimiento de Tebas y su familia frente al tirano Licón; sin embargo, a su vez, Juno, su madrastra, desde las alturas, también elucubra su venganza contra él. Hércules vuelve a Tebas después de someter las fuerzas que lo mantenían bajo tierra, mata a Licón y en ese preciso instante cae en la locura de la ira, pues es incapaz de reconocer a sus propios hijos, a quienes da muerte cuando intentan huir. También mata a Mégara, su esposa, y al hijo más pequeño en sus brazos. Al recobrar el juicio se da cuenta de su locura que implica la ceguera de la ira e intenta suicidarse. Anfitrión, su padre humano, lo convence de que sólo aumentaría un dolor más a través de sus actos. Hércules cede y vive, siendo así una figura que no es ni Dionisio ni Apolo; ni tierra ni volcán; ni celeste ni dardo. Es Hércules, es bastón y mando, es acción que abraza la herida. No es conversión platónica ni subversión presocrática. Es perversión hercúlea, es el abrazo de la paradoja.

Es el gran descubrimiento estoico, a la vez contra los presocráticos y contra Platón: la autonomía de la superficie, independientemente de la altura y la profundidad, contra la altura y la profundidad; el descubrimiento de los acontecimientos incorporales, sentido o efectos, que son tan irreductibles a los cuerpos profundos como a las altas Ideas. Todo lo que sucede, y todo lo que se dice sucede y se dice en la superficie. [...] La superficie, la cortina, la alfombra, el manto, ahí es donde el cínico y el estoico se instalan y con lo que se envuelven.⁵³

Si nunca sabremos lo que puede un cuerpo, y la única manera de comprensión de los cuerpos se encuentra marcada en los efectos de superficie, es entonces en los detalles que dejan a la filosofía y al arte ejercer su carácter de detective o barrendero en donde hay que observar las huellas. A fuerza de repetir lo que no es, es decir, los incorporales, se desactiva su centralidad para que la experiencia, siempre corporal, cimbre. Adecuarse al discurso en su repetición, pero a sabiendas de que no existe identidad sino un diferencial, la perversión es ese manto extraño en el que se cubre el incorporal. La superficie, en ese sentido estoico, hace su aparición en algo incorporal, el humor. La teoría de los incorpo-

53 *Ibidem*, p. 144.

rales, de los estoicos, aparece como resonancia del acontecimiento deleuziano: amar lo que es, sin resentimiento. Aquí podemos observar la afirmación del humor, que ya no es un pensamiento maniaco-depresivo o esquizofrénico, sino perverso. La serie número 18 plantea esta forma de repetición, su derecho y revés de superficie y simulacro.

Decimonovena serie/El humor

Cuando en *La lógica del sentido* Deleuze escribe a propósito de la ironía y del humor, se refiere a la ironía platónica y al humor estoico. De manera que al decir que la ironía es el arte de las alturas y el humor es el de los descensos, está expresando una diferencia en el ámbito del pensamiento filosófico. Una se encuentra en el ámbito del pensamiento desde las esencias y el otro en el de los acontecimientos:

El acontecimiento es la identidad de la forma y el vacío. El acontecimiento no es el objeto en tanto que es designado sino el objeto como expresado o como expresable, nunca presente sino siempre ya pasado o aún por venir, como en Mallarmé, valedor de su propia ausencia o de su abolición, porque esta abolición (*abdication*) es precisamente su posición en el vacío como Acontecimiento puro (*dedication*).⁵⁴

Un coup de dés jamais n'abolira le hasard, de Mallarmé, es para Deleuze la forma más perfecta del acontecimiento. Como señalábamos en la cita inmediatamente precedente, el acontecimiento “es la identidad de la forma y el vacío”. Vayamos de nuevo al problema de los incorporeales: *lugar y vacío*, éstos son esas casi *nadas* paradójicas que son posibles de ser pensadas como efectos, de nuevo, de los cuerpos. Pero ¿y el vacío?

El vacío está entre todos los incorporeales que hemos estudiado hasta aquí en una situación completamente especial. Estos incorporeales se reducen, como lo hemos visto, a los expresables y el lugar, en atributos de cuerpos, efectos, hechos, que son el aspecto incorporeal y exterior de la actividad interna de los seres. En el fondo, el vacío no es más que un atributo de los cuerpos, no un atributo real,

54 *Ibidem*, p. 147.

sino un atributo posible, no lo que es ocupado por los cuerpos, sino lo que es capaz de ser ocupado.⁵⁵

¿Cómo puede pensarse el efecto de superficie respecto al vacío si no hay efecto en las fronteras de los cuerpos? ¿No hay verbo posible que resulte del vacío? El vacío posibilita que un cuerpo ocupe un lugar y el lugar como incorporal sólo puede ser un modo, un efecto, un resultado de lo que puede, hacer o padecer, un cuerpo. Acontecimiento puro, como posibilidad pura, como tirada de dados. El verso, el poema, en este caso como un tiro de dados, no abolirá el azar del que sale y en el que tiene sentido solamente el acontecimiento.⁵⁶ En *La lógica del sentido* de Deleuze la relación del humor y la ironía está en la frontera de una discusión ontológica entre la esencia y el acontecimiento, una discusión que establece una diferencia entre una tradición del principio intelectual por una dinámica de los acontecimientos. En la frontera de los cuerpos y la expresión, en esa superficie siempre dinámica, es donde el humor se distingue de la ironía.

La serie del humor es en donde Deleuze expone de manera más amplia el problema entre la ironía y el humor. Las preguntas: ¿qué puede el lenguaje? y ¿quién habla cuando se habla? son en apariencia preguntas sencillas, no obstante, el pensador francés distingue que quien habla en la ironía clásica es el “individuo”, y en él la coextensividad con el ser y el mundo que se aseguran en la representación. El lenguaje es la posibilidad de que la idea (en su universalidad) sea aprehendida por el individuo en su particularidad (de hablante), mediado en este sentido por la representación (modelo). Sin embargo, no es así de sencillo, ya que la representación está puesta en duda desde la ambigüedad del *ironista*,⁵⁷ misma que hemos desarrollado en la investigación, por ello mismo se pueden plantear más preguntas sobre el hecho, o el resultado de la ironía: ¿se comprende más como un efecto, una polémica, un debate, una pregunta que se abre en distintas direcciones?, ¿una especie de virus interno a la idea que la vuelve contra la idea misma?, ¿una máscara que posibilita cuestionar la coextensividad individuo-ser-mundo? Siguiendo a Deleuze, hay tres formas de plantear este problema de comprensión, para posteriormente exponer los modos o atributos posibles del humor estoico.

55 Bréhier *et al.*, p. 91.

56 Hacer una estrella danzante con el caos que se lleva dentro, diría Nietzsche. Una danza en el vacío.

57 Como lo hemos discutido en la primera y segunda parte de la presente investigación.

En primer lugar, ironía clásica desde Deleuze:

Llamamos respuesta “clásica” a la que determina al individuo como aquel que habla. Aquello de lo que habla se determina más bien como particularidad, y el medio, es decir, el lenguaje mismo, como generalidad de convención. Se trata entonces de una triple operación combinada para desprender una forma universal del individuo (realidad), a la vez que se extrae una pura Idea de aquello de lo que se habla (necesidad) y se confronta en el lenguaje con un modelo ideal, supuestamente primitivo, natural o puramente racional (posibilidad). Esta concepción es precisamente la que anima la ironía socrática como ascensión y le da como tareas, a la vez, arrancar al individuo de su existencia inmediata, superar la particularidad sensible hacia la Idea e instaurar leyes de lenguaje conforme al modelo.⁵⁸

La crítica que encuentra Deleuze en esta idea clásica de la ironía es la *hipótesis* que requiere entre el *modelo*, el hablante y el mundo: “el lenguaje idealista está hecho de significaciones hipostasiadas”,⁵⁹ volver constantemente a la *idea*, no preguntar quién es justo, sino qué es lo justo, en el modelo de las esencias, pretendiendo hacernos alpinistas y escalar lo más alto posible. Lo que hace Deleuze es la crítica a la función de la ironía en servicio de la idea para Platón, esto es, como parte de su propia metodología filosófica que justifica lo inteligible sobre las acciones de los cuerpos y las singularidades. Pero, en este sentido, podemos discrepar de esta lectura platónica deleuziana de la ironía, porque ¿es la ironía un buen soldado al servicio de la idea y, por lo tanto, obediente del modelo de coextensibilidad? No, la ironía como arte de las alturas y los principios, en pleno vuelo, desarma el motor que la impulsa. Volvemos a la lucidez de Hegel y su comprensión de la función de la ironía dentro de un sistema: es una enfermedad que amenaza a la *idea* de alma bella y al Estado. No porque pensemos que es ella enfermedad, más bien, porque la ironía en su función problematizadora no podría ser usada sino en sí misma como detonante de crítica, duda y distancia. La ironía no es un ser, de la misma forma que no lo son los incorporales; aunque es un efecto acentuado por la repetición, para hacer ver que el *modo* de ser expresable u ocupado tiene un *tono* y *ha sido* de cierta manera.

58 Deleuze, *La lógica*, op. cit., p. 148.

59 *Ibidem*, p. 145.

En segundo lugar,⁶⁰ la ironía romántica:

Tras la crítica kantiana, aparece una tercera figura de la ironía: la ironía romántica determina el que habla como la persona, y no ya como el individuo. Se funda sobre la unidad sintética finita de la persona, y no ya sobre la identidad analítica del individuo. Se define por la coextensibilidad del Yo y de la representación misma. Ahí hay mucho más que un cambio de palabra.⁶¹

Este debate que hemos analizado de manera amplia en el tercer apartado muestra precisamente cómo es que la influencia del Yo fichteano genera la discusión sobre el problema de la ironía, tanto en la filosofía del arte hegeliana como en el círculo romántico de Jena, y finalmente en la recepción de Kierkegaard, en la que la ironía estará más cercana a distintos *estados de ánimo* y *modos de ser* que a la identidad del Yo que acompaña a todas las representaciones. En Deleuze, entonces, para garantizar el tránsito de significación y el problema de representación, necesita del individuo en relación con el modelo de ser del que participa, o de la persona. Pero es en esta última, a través del ironista kierkegaardiano, que devela la problematización de su imposibilidad de fundamento, acentuando el uso de la máscara. El ironista romántico, y su potencia más radical en la filosofía de Kierkegaard, es el de todas las posibilidades, de todos los heterónimos; darse la personalidad de acuerdo con el estado de ánimo con el que busque vestirse. Sin embargo, advierte Deleuze, estas formas irónicas ponen de manifiesto la singularidad que no se encuentra circunscrita ni a la individualidad ni a la idea unívoca de persona, mucho menos a la ley que deriva del modelo. Finalmente, esta apuesta por la filosofía del acontecimiento y los incorporeales es también un pensamiento de perversión para Deleuze en el sentido de que:

La perversión liberada de toda referencia normativa, moralizante y que no designa otra cosa más que el vuelo libre de los afectos fuera de los lastres freudianos (las profundidades), comandaba la *Presentación de Sacher-Masoch*. Ella mantiene una relación privilegiada con el pensamiento inventivo. En un paralelismo cautivante, en una correspondencia término a término, pensamiento y homosexualidad se responden. El pensamiento platónico está comandado por

60 En segundo lugar para nosotros, ya que en el caso de Deleuze, la figura de Kant la toma como segundo punto. En este caso, creemos que Kant no se detuvo en hablar más extensivamente de la ironía como sí lo hicieron los románticos.

61 Deleuze, *La lógica*, op. cit., p. 149.

la jerarquía del *logos*, y por su pederastia igualmente anagógica, ascencional. El pensamiento cínico, estoico, epicúreo, nietzscheano, en una palabra, moderno, que se aparta de este *logos*, es perverso, y la homosexualidad es el paradigma de la perversión.⁶²

Perversión, en tanto que se desvía de la norma nacida del modelo de ser hegemónico en la tradición filosófica. Perverso, en tanto que en los desvíos que incurre, crea otras formas de nombrar lo que los cuerpos pueden. Perverso, en tanto que al encarnar a la ley en una repetición de lo que estipula, hace ver en qué sentido –o sinsentidos– busca ejercer su dominio. Perversión es también superficie porque, al contrario de la definición platónica o el martillazo presocrático, hay siempre un incorporeal, efecto de la acción, un hecho, una distribución de signos. Esta comprensión y apropiación de los postulados llevan a Deleuze a plantear dos líneas prácticas que se derivan de la ontología estoica en las series 20 (*sobre el problema moral en los estoicos*) y 21 (*el acontecimiento*): en primer lugar, una capacidad de selección respecto a los acontecimientos; en segundo, al tener esa selectividad, el principio más radical de su filosofía práctica: “no ser indignos de lo que nos sucede”. En palabras de Antonio Núñez, *el eterno retorno* implica lo siguiente:

La ética estoica invita a querer el evento como tal, a querer lo que sucede tal como sucede. En el primer plano (*chronos*), significa querer lo que en el presente periodo acontece, de tal modo que hay que ser coherente con lo que sucede en el mundo según sus causas físicas. En el segundo plano (*aiôn*), se trata de convertirse en cuasi-causa de lo que acontece, de ser uno mismo el actor del evento, como lo indica Deleuze: “la cuasi-causa actúa de tal manera que duplica esta causalidad física, encarna el evento presente lo más limitado posible, lo más preciso, lo más instantáneo, instante puro comprendido al punto donde se subdivide en futuro y pasado, y no más presente del mundo que recogería en sí el pasado y el futuro”. Tal es la actitud del actor, del bailarín y del mimo.⁶³

Las dos series (*el problema moral en los estoicos* y *el acontecimiento*) se encuentran en el seno del *eterno retorno* porque, muy al contrario de la idea pasiva de resignación que se atribuye al estoicismo, hay una voluntad creativa que quiere al acontecimiento (*chronos*) y que se lo apropia de tal forma que su puro

62 Schérer, *Miradas*, op. cit., p. 88.

63 Bréhier et al., op. cit., p. 162.

devenir es un futuro deseado y una memoria activada por el cuerpo (*aiôn*), tal como aquel actor, bailarín o mimo que están dispuestos a encarnar al personaje que de la física y del plano de inmanencia se deriva. De tal modo que ahí se sigue su ética. Así, en el antiguo estoicismo encontramos estos incorporeales, *el tiempo* el último de ellos, en pluma de Deleuze, como el querer, la acción y padecer de los cuerpos, no sólo como efecto, sino como aspiración de ser una cuasi-cause: “En la medida en que los acontecimientos se efectúan en nosotros, nos esperan y nos aspiran, nos hacen señas: ‘mi herida existía antes que yo; he nacido para encarnarla’”.⁶⁴ No solamente es ser mortal, sino que se ama y se abraza la mortalidad. Es hacia donde nos lleva Deleuze de la mano de Artaud, a parirnos: a ser nuestra madre, nuestro padre, nuestra hija, a darnos nuestro propio cuerpo sin órganos. Entre el tiempo *chronos* (el efecto de la acción-pasión que llama dios) y el *aiôn* (actor) se experimentan de distinta manera los acontecimientos en el seno de la paradoja “así lo he querido”. Las guerras, las tiranías, la persecución, el espanto de todo lo acaecido, todo ello querido. Nacer para encarnar una herida no quiere decir que el acontecimiento es privado, más bien que en tanto acontecimiento, es decir, como efecto de la física en la que los cuerpos padecen y actúan, hay una relación del devenir de todos los cuerpos en su dimensión cósmica, lo que los estoicos llaman conflagración. “¿Qué guerra no es un asunto privado? E inversamente, ¿qué herida no es de guerra y venida de la sociedad entera?, ¿qué acontecimiento privado no tiene todas sus coordenadas, es decir, todas sus singularidades impersonales sociales?”⁶⁵ En este sentido, la muerte para Deleuze es una muerte impersonal y personalísima, se muere como acontecimiento último, pero en ese querer la muerte, la muerte se pierde a sí misma, siendo la vida todavía más singular en su afirmación.

Ironía y humor en Deleuze

A partir de las páginas precedentes se ha buscado identificar dentro del corpus deleuziano en dónde se localiza el problema del humor y la ironía para el desarrollo posterior de este capítulo. Las tres publicaciones se complementan desde los ámbitos jurídicos (las relaciones del individuo, la ley y el Estado), la estructura misma del pensamiento de identidad y la crítica desde la diferencia (ley, repetición, imagen del pensamiento, modos de valoración),

64 Deleuze, *La lógica*, op. cit., p. 157.

65 *Ibidem*, p. 160.

el problema del lenguaje (en la contraposición de esencias y acontecimientos) y el problema de la expresión.

Esta forma general de plantear nuestro interés en el humor y la ironía no está exenta de una participación del arte, pues desde el inicio, tanto la obra de Séneca, Sade, Masoch, Kafka, Proust, Carroll, el mismo Nietzsche y Kierkegaard han sido puntos de tensión importantes para localizar esas configuraciones que desde otro ámbito sería, quizá, más difícil y árido. La tarea es ardua pero concreta: desarrollar los ámbitos enunciados para dar cuenta de cómo a partir del problema del humor y la ironía se puede realizar una lectura de la relación entre la filosofía de la diferencia y la repetición con los procesos artísticos contemporáneos, no como un asunto privado, pero como una visión que se abre paso en ese ejercicio de enfermedad, medicina y perversión en la configuración de sentido en nuestro tiempo. Una lectura que nos plantea partir de una ontología distinta, pues las prácticas a las que haremos alusión en el cuarto capítulo implican que en el centro de los ámbitos del pensamiento se encuentran los cuerpos, las fuerzas a las que se ven constreñidos, las resistencias que suponen y la comprensión del siglo xx, tal y como lo anunciamos al inicio de esta tercera parte: como el síntoma del proceso de demolición al que estamos vinculados sin concesiones.

CUARTA PARTE
IRONÍA, AGENCIAMIENTOS
Y ARTE PÚBLICO EN LAS PRÁCTICAS
ARTÍSTICAS EN EL MÉXICO
CONTEMPORÁNEO





CAPÍTULO 10.

ANTECEDENTES DE LA IRONÍA PARA EL ARTE CONTEMPORÁNEO

*Vine a supervisar lo que pasa en mi casa,
que es ésta, para asegurarme
de que no haya sindicatos.*

Minerva Cuevas, *Donald McDonald*

Cuando nos acercamos a las prácticas artísticas actuales, ya sea porque en su tránsito han pasado del arte público –emergido entre procesos activistas, de gráfica popular o de reproducción en soportes digitales– a los espacios institucionales del arte, es porque hay un proceso en el que la exhibición ha sido puesta en marcha. La complejidad de las prácticas artísticas desde finales del siglo XIX se ha reflejado en lenguajes y soportes diversos, en sus relaciones que se extienden de manera transversal hacia todas las formas de conocimiento y ejercicios prácticos. Por ello, tenemos muchas tareas desde el ámbito del pensamiento respecto a cómo podemos comprender lo que está siendo expresado, la necesidad de procesos de documentación y, sobre todo, detenernos un poco frente a la proliferación de un sinnúmero de enfoques desde donde poder decir algo respecto a lo que implica un signo del mundo contemporáneo, que es además el propio.

De entre todas las posibilidades de prácticas, perspectivas analíticas y políticas del arte, desde el inicio del libro, restringimos la búsqueda a las preguntas como la siguiente: ¿qué sentido de comprensión ofrecer a través de una lectura respecto a la ironía (y, ahora lo sabemos, el humor) en el arte contemporáneo en el México del siglo XXI desde una mirada filosófica? Las palabras ironía y humor aparecen reproducidas en muchas de las referencias escritas tanto en publicaciones de periodismo cultural, en entrevistas documentadas por especialistas, en textos de salas de exposiciones, así como en trabajos de curaduría publicados por los grandes centros museísticos y galerías de arte contemporáneo en Méxi-

co; sin embargo, al momento de buscar más referencias al respecto, la pregunta persiste y los recursos discursivos se agotan en el ámbito académico. Esa falta de respuestas fue lo que en un principio motivó la investigación que presento a través de este libro. Ahora encontramos varias razones para que ello suceda de manera recurrente en los textos tanto de opinión como de especialistas. Estas razones obedecen a varios rasgos que nos gustaría enfatizar en las siguientes líneas.

La primera de las razones que encontramos es que la dificultad de acceso y análisis, así como de documentos críticos sobre la risa, la ironía, el humor y todos los afectos alegres –antes y ahora–, muchas veces, es una sombra asumida que la tradición ha tejido respecto a los mismos. Esta sombra tiene que ver con un prejuicio que se aloja en el propio pensamiento. Desde el *Arte poética* de Aristóteles se ha hablado sobre la diferencia entre lo que hace ver la comedia y lo que hace ver la tragedia: en la primera se tiende a imitar a los peores, en la segunda a los mejores:

La cohorte de mercaderes, avaros, alcahuetas, prostitutas, esclavos, soldados, jóvenes tan inútiles como enamorados [...], que hace desfilar Plauto en sus comedias indica la naturaleza del mundo que ocupa ese espacio: la clase baja –los “peores” de los que habló Aristóteles–, vulgar, que identifica el amor con el comercio, la valentía con la fanfarronería, hace del engaño pauta de vida y de los padres personajes ridículos, adúlteros de los maridos y malas pécoras de las esposas. La comedia latina consagró para la comicidad el mundo social más bajo y así propuso, virtualmente, identificar lo cómico por lo popular. Tantas veces se ha dicho que los autores de comedia no perseguían la belleza sino divertir al pueblo –y vivir de hacerlo–, que quizá no se ha caído en la cuenta de todo lo que eso implicaba: el pueblo era incapaz de belleza, pero no de risa.¹

“El pueblo era incapaz de belleza, pero no de risa”, en otras palabras, el gusto popular no era gusto sino falta de él. Y en ese desfile de avaros, alcahuetas, soldados, esclavos, jóvenes inútiles, todas las minorías puestas en marcha, mujeres con niños sucios y hambrientos en sus brazos; las preocupaciones *más* superficiales como el robo de un pan por parte de los lazarillos; los vicios en los sótanos de las iglesias; las grandes comidas de las casas adineradas con los conjuntos de imágenes más delirantes; los bufones lanzando sus enigmas en las cortes..., todo ello suele aparecer más como configuración de desvío y sin-

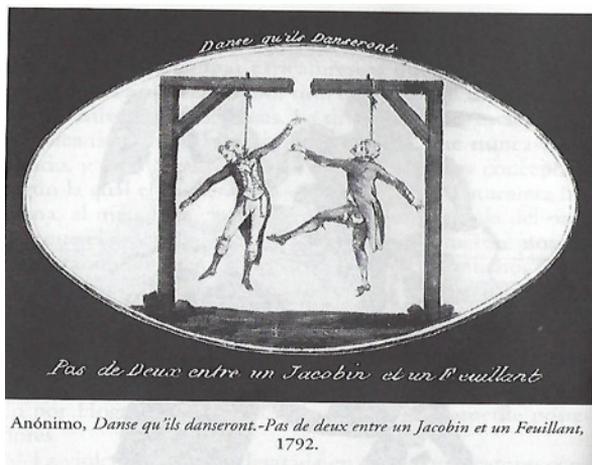
1 “Cómico y grotesco”, Introducción de Valeriano Bozal, en *Lo cómico y la caricatura* de Charles Baudelaire, La Balsa de la Medusa, Madrid, 2001, p. 17.

sentido que objeto profundo de análisis. Aunque podemos encontrar estudios, casi todos enmarcados en la caricatura, en la gráfica y en la literatura, es difícil localizar documentación al respecto a propósito del arte contemporáneo y, más específicamente, con el arte mexicano del siglo XXI.

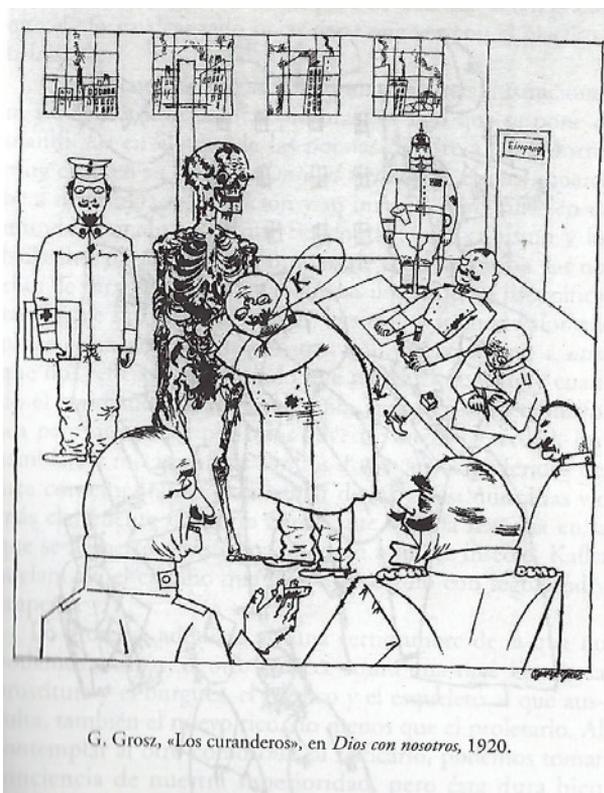
Una de las pocas referencias, como antecedente, la encontramos con Valeriano Bozal, quien, en la Introducción a *Lo cómico y la caricatura*, realiza una crítica y rescata el análisis de piezas que apuntan hacia la conformación de los estudios de las artes y los afectos afirmativos, en concreto apuntando al problema de la ironía. En él plantea la potencia crítica de las imágenes en tiempos de guerra, hace una conjunción de poesía e imagen en la que se repite, con ironía, la pregunta de si el pueblo no es capaz de belleza, ¿es, todavía, capaz de risa? Lo que hace Bozal es apropiarse de la coyuntura, de la fractura y del desajuste, y devolverles su potencia. Si la poesía se encuentra en un *impasse* desde el cual se cuestiona a sí misma, ¿para qué?, y, sobre todo, ¿cómo escribir poesía en tiempos de guerra? Nos queda, entonces, dar una respuesta desde otras formas de construcción y la encuentra en la forma en la que la ironía y la risa se apropian del discurso. A través de las baladas que no les falta ni belleza ni ironía, en especial las de Villon y de Brecht, traslada el análisis de la producción de imágenes hacia la gráfica de Grosz. Un ejemplo de ello es la *Balada de los ahorcados* de Villon:

La lluvia nos ha vaciado y lavado,
y el sol reseca y ennegrecido;
urracas, cuervos, nos han vaciado los ojos
y arrancado la barba y las cejas.
Jamás un instante permanecemos quietos;
de acá para allá, según varía el viento,
de continuo, a su antojo, nos sacude,
más picoteados de aves que un dedal.
No seáis, pues, de nuestra cofradía,
¡mas pedid a Dios que a todos nos absuelva!²

2 *Ibidem*, p. 57.



2. Anónimo, *Danse qu'ils danseront.-Pas de deux entre un Jacobin et un Feuillant*, 1792.



3. George Grosz, “Los curanderos”, en *Dios con nosotros*, 1920.

El despojo después de la muerte, en los tres casos, imágenes y balada, transgrede no solamente el tema, sino a la propia imagen. En *Balada de los ahorcados* da cuenta de un vaivén de los cuerpos después de la muerte, en los que la dignidad del cadáver es desgarrada por el sol, por los cuervos, por el viento. En esa especie de canto en el que la solicitud de no ser de su cofradía se adivina que, en realidad, no hubo elección para no serlo, y que nos toca como lectores también la posibilidad de morir despojados y sin lugar para la memoria.

La gráfica de la revolución francesa *Danse qu'ils danseront. Pas de deux entre un Jacobin et un Feuillant* pone de manifiesto la danza que iguala a los cuerpos en un *pas de deux*, uno de los recursos más utilizados en el ballet, donde una pareja realiza una serie de coreografías y tiene muchos momentos poéticos de gran dificultad para el cuerpo, en el que ambos bailarines hacen suya la tensión del escenario. Vaya escenario es la guerra. Y qué decir de la gráfica de Grosz, en “Los curanderos”, imagen en la que, de manera singular, los médicos del régimen de la Alemania nazi son dibujados a través de trazos en los que son prácticamente caricaturas y marionetas, casi inofensivas, creando la tensión frente al cadáver que examinan bajo el auspicio de un representante de la Cruz Roja Internacional. Estas formas, en las que los “peores”, los soldados atrincherados, los cadáveres de guerra, los prisioneros protagonizan la crítica a los regímenes totalitarios, se vuelve necesaria, como lo apunta Bozal en *La necesidad de la ironía*, para cortar el flujo del consumo que implica la propaganda y su vehículo más efectivo, la publicidad.

Hay algunas premisas que Valeriano Bozal propone en su lectura sobre la ironía y el arte contemporáneo a partir de un análisis de las prácticas hegemónicas, prioritariamente norteamericanas, y lo que se muestra desde Europa a través de las expresiones de los artistas que se quedaron en territorio español durante la dictadura franquista para comprender su potencia crítica; es decir, Bozal no se concentra en la referencia más inmediata de la vanguardia española, el surrealismo, sino en los artistas con vena irónica que viven en el territorio de la dictadura. *El gesto y la ironía* y *La necesidad de la ironía*, de Bozal, son los dos archivos documentales visuales y de teoría del arte que muestran esta crítica. En el primero, se encuentra la colección de *Pictura*, la parte dedicada a la *ironía*³ que da cuenta de la crítica a la figura militar-juez-sacerdote a través de la crítica a la propia composición y recepción de la imagen.

3 En la que se encuentran los artistas Eduardo Arroyo, el Equipo Crónica, Equipo Realidad, Juan Genovés, Luis Gordillo y Artur Heras. No podremos hacer referencia a cada una de las piezas de la colección, pero los nombramos porque nos parece importante dejar registro.

El cambio de lenguaje exigía un cambio en la recepción. Se abría una puerta de par en par a la ironía, ese modo de percibir en el que nunca se olvida la propia actividad perceptora, en el que el sujeto percibe el objeto y a sí mismo percibiéndolo, y en la que el objeto percibe al objeto como lo que es, una pintura, una representación, más allá de cualquier eventual pretensión mimética. En el mismo sentido el creador no desaparece, está muy presente al decirnos lo que él ha visto en el motivo representado y cuál es la opinión que le merece, opinión que expone en su trabajo. El todopoderoso Generalísimo no es más que un hombrecillo de bigotito y mezuquina compostura, boquita apiñada y mohín, con ojos, como se ha dicho, vacíos. Napoleón es el emperador de un mundo de juguete, poblado de grandes figuras que son muñecos.⁴



4. Eduardo Arroyo, *Napoleón desciende a los infiernos* (detalle), 1961.

Autodenominado “hijo de Velázquez”, Arroyo muestra la forma en la que la ironía hace ese cambio en los códigos de recepción, pues la opinión que le

4 Bozal, Valeriano, *El gesto y la ironía*, Colección de Pictura, Universidad de Zaragoza, 2011, p. 23.

merece, lo que se encuentra representado, está configurada de tal forma que no cabe duda de hasta qué punto no sólo se trata de arte, en un sentido cerrado del término, sino de la representación del poder y el papel que la pintura juega en ese rol de composición o imagen de mundo de un poder encarnado. Además, la manera de plantear cómo es que la imagen es un objeto simbólico de la relación entre la mirada y el mundo, en la que ambos tienen ya una carga de significado histórico, hace de la propia imagen una crítica a la reproducción de sentido. El fragmento de Bozal resulta particularmente interesante al recordar lo que el Yo fichteano hace de sí mismo en su infinitud poética⁵ y la mirada de Hegel a estas mismas posibilidades críticas del Estado por parte de la ironía. Así como Napoleón, también Hitler, Mussolini, Franco, Oliveira Salazar, Pétain y otros más en el catálogo de *Pictura* pasan por la pintura en este territorio visual español que hace crítica de las representaciones, pues muestra que la ironía hace crítica no solamente del tema, sino desde la propia factura del objeto pictórico. Este “Napoleón” de Arroyo es uno al óleo que simula la técnica del pastel y estilo naïf, caricaturesco e incapaz de hacer daño, mientras desciende a los infiernos como un Hércules o Cristo donde es esperado con alegría por el papa y una mujer desnuda, cual regalo con un ramo de flores; una escena que nos remite a los trabajos de Grosz.

Otra de las piezas de la colección es *Entierro del estudiante Orgaz* (1966), del Equipo Realidad (Jorge Ballester y Joan Cardells), en la que al hacer alusión a una de las piezas más emblemáticas de El Greco, *El entierro del conde de Orgaz* (1590), enfatiza cómo es que la palabra “conde”, sustituida en el título de la obra por la de “estudiante”, cambia también la representación visual. En la del *conde Orgaz* una multitud piadosa observa cómo san Agustín y san Esteban han descendido a recoger el cuerpo, ante el cual se abren las puertas del cielo. En cambio, la soledad del estudiante en su muerte no es acogida por ninguna presencia en la imagen, al cambiar el sentido de la colorimetría en la que la penumbra lo invade todo, haciendo parecer que la luz que cae desde el cielo ha sido la causante de la muerte del joven, quien además está aislado en la figura geométrica de una mirilla ovoidal, como si estuviese bajo la mirada militar de ser un blanco perfecto, la cual está acompañada de una disección de la propia imagen con las líneas paralelas y perpendiculares que cruzan su plano de composición en rojo sangre. La imagen del joven estudiante es apropiada desde la fotografía, recuperando así una memoria y un testimonio de violencia, en tanto

5 A la que ya hemos hecho referencia en el segundo apartado.

que el Equipo Realidad, de igual manera que Arroyo, pone de manifiesto lo que opina a nivel visual de una España del año 1966.



5. Equipo Realidad, *Entierro del estudiante Orgaz*, 1966. Acrílico sobre lienzo, 170 x 130 cm.

Estas herramientas y premisas que se pueden identificar en la forma de hacer historia y teoría del arte también se amplían con otras, como la distancia que hace la ironía frente a la absorción de una imagen por parte del mercado y del discurso oficialista de la historia aludida. En *Necesidad de la ironía*, Bozal se sitúa en el plano de lo que desde la categoría estética se puede entrever. Para él, en el siglo XX hay una apropiación por parte del mercado y del discurso

oficial de la historia de lo que en las estéticas decimonónicas se entendía como lo agradable y lo absoluto, es decir, lo bello y lo sublime. Bozal da cuenta de cómo es que lo agradable decantó en una cadena de consumo (kitsch) y cómo lo sublime fue modelado por los regímenes totalitarios en una heroica historia, en la que el individuo se fundía con el todo como un abrazo con el absoluto. La crítica que hace de esta apropiación de lo sublime tiene que ver principalmente con ciertos ejemplos de estatuaria y monumentos en la URSS y con el discurso audiovisual de Leni Riefenstahl, pues son ejemplos en donde se puede ver cómo funcionan materialmente ambas apropiaciones. Tanto lo agradable como lo absoluto los analiza a partir del problema del tiempo en la experiencia que proporcionan. Lo agradable vuelto kitsch es análogo con el tiempo en la cadena de montaje; lo sublime, en este sentido, lo analiza como aquella experiencia de suspensión del tiempo en la que se funde la conciencia de una pequeñez que nos es propia frente a la historia del cosmos, o la inauguración de un mundo nuevo del cual somos testigos de su nacimiento.

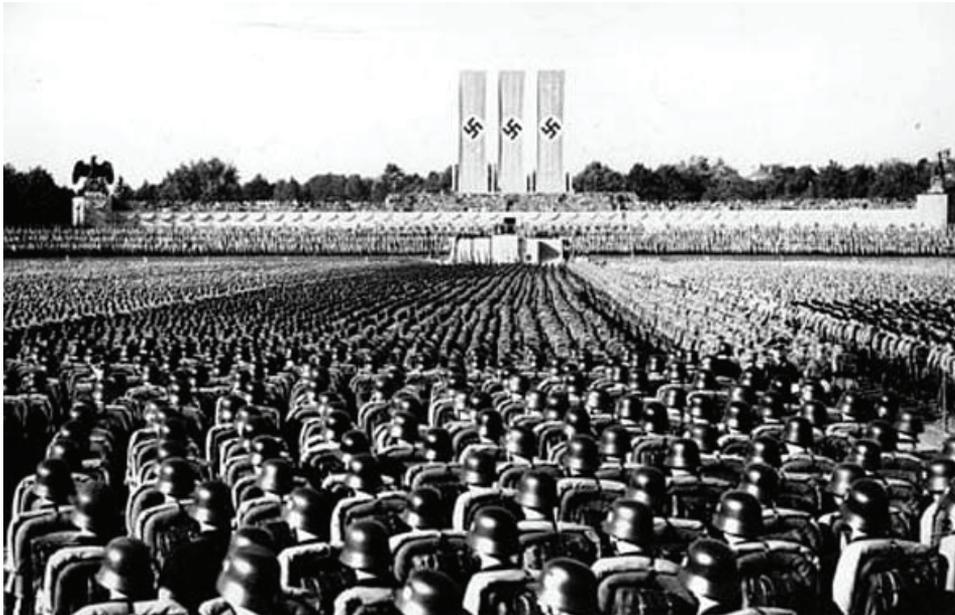
No me parece excesivo establecer una analogía entre el tiempo de la cadena de montaje (analogía que se funda en la mencionada raíz común de placer estético y trabajo): en ambas es la temporalidad el elemento pertinente, pero en ambas se niega cualquier otro papel al tiempo que no sea el de su sucesión, marcando el ritmo (productivo) con el que se accede a los objetos: de la misma manera que una pieza deja su lugar a otra en la cadena de montaje –y en eso consiste la cadena, su “naturaleza”, si quiere hablarse así, deja un objeto su lugar a otro en la cadena cultural que el consumo hace lo suyo –y sólo es lo que *permanece* en esta singular cadena, esa es su “naturaleza”–. En ambos casos, el sujeto, avasallado por la cadencia del ritmo con el que los objetos se presentan, no tiene otro papel que el reconocimiento de lo siempre igual y aparentemente otro.⁶

No se trata, pues, de detenerse en las piezas artísticas, sino en cómo son producidas bajo ciertos parámetros que las vuelven consumibles. *La necesidad de la ironía* es un libro del año de 1999 en el que ya se hace referencia a las principales figuras que entendieron esta cuestión, entre ellas Andy Warhol y su Fábrica. Por otro lado, en lo sublime, la suspensión del tiempo está basada en un entusiasmo nada revolucionario. Al contrario, es un entusiasmo secuestrado; los principales ejes del discurso del nacionalsocialismo tienen como referentes

6 Bozal, Valeriano, *La necesidad de la ironía*, Ed. Antonio Machado, Madrid, 2005, p. 38.

elementos de la naturaleza a la tierra y la sangre que el pueblo comparte y que debe defender, pues se ha encontrado con el origen perdido:

En el sublime se representa el sujeto como parte del mundo –del “cosmos”, decía el Pseudo Longino–, precisamente cuando no puede formar parte de él –la dimensión del mundo es excesiva–, y el no poder formar parte de él es la forma de la paradoja: sustituye con entusiasmo la cesura entre sujeto y mundo y pretende que el entusiasmo acabe con la cesura. Nadie supo ofrecer con tanta claridad y maestría como Leni Riefenstahl la polarización entre multitud y Führer. En sus documentales la multitud adquiere su carácter anónimo, pero estrictamente ordenado, de la masa: ese orden tiene una finalidad, movilizar a la multitud en torno al héroe; a su vez, el héroe, el Führer, encarna el destino que a la multitud da sentido, en él sale de su anonimato. La identificación entre ambos es plena y por eso está convencida la masa de que, en su acción, cumple un destino (heroico). La cámara se mueve desbrozando ese nexo y establece una relación directa entre el héroe y naturaleza, por una parte, y el héroe y la multitud, por otra.⁷



6. Leni Riefenstahl, *El triunfo de la voluntad*, 1935, fotograma.

7 *Ibidem*, p. 77.

En la afirmación de la grandeza que elocuentemente encontramos en esta forma de sublime es de la que toma distancia Valeriano Bozal. Pero no se trata solamente de hacerlo de manera individual, sino de ver también cómo a través de la propia imagen, ya sea en movimiento o no, hay una crítica a estas dos formas de apropiación de las categorías estéticas como reproducción de sentido, y del tiempo en ese montaje o suspensión. De ahí la necesidad de la ironía, que puede interrumpir el flujo del montaje para abrir otros flujos que pueden ser apropiados por el mercado, pero que pone de manifiesto que la acción irónica no es ni un buen soldado ni un buen obrero. Tenemos, entonces, tanto la imagen incrustada de la masa ordenada por Riefenstahl pero también la incompetencia de un Charlot frente a la banda de montaje de *Tiempos modernos* y la crítica directa al Führer con *El gran dictador*. El largometraje realizado por Leni Riefenstahl nos hace ver, a través de sus imágenes, la complementación entre los oyentes y las palabras de Adolf Hitler, la presentación del líder, la expectativa de los asistentes captados por la cámara, unidos en vítores de celebración; la yuxtaposición del entusiasmo siempre devuelto entre ellos, los iguales, los hombres superiores. Las milicias, Hitler; las gradas llenas de mujeres pertenecientes al partido, la exaltación por alegría y reconocimiento, Hitler; las juventudes nazis, Hitler. Ese juego del vaivén que ejercita la cámara para el juego de reconocimiento y representación de todos en uno solo, las palabras que enfatizan el derecho superior de posesión, la minuciosa construcción de un discurso de un mundo único y homogéneo por derecho absoluto. “Para criticar la violencia, uno tiene que describirla (lo que implica que uno tiene que ser capaz de mirar). Para describirla, uno tiene que desmantelar sus artefactos, ‘describir la relación’, como lo expresa Benjamin, en la que se constituye (lo que implica que uno tiene que ser capaz de desmontar y volver a montar los estados de cosas)”⁸ Cinco años después del *Triunfo de la voluntad* (1935), el *Gran dictador* (1940) de Chaplin aparece en la escena del cine, teniendo como referencia la película de propaganda de la cineasta alemana. Los recursos vistos por los ojos abiertos de Chaplin fueron capaces de desmontar y volver a montar los estados de cosas: los espectadores que esperan el discurso del líder, el estrado, el uniforme, la avaricia, la necesidad de control del globo terráqueo y, para rematar, con un discurso en dirección completamente opuesta. Sabemos que Chaplin vio la película de Riefenstahl con René Clair, por la referencia en las memorias de Luis Buñuel, *Mi último suspiro*:

8 Hubermann, Didi, “Desconfiar de las imágenes”, en Harun Farocki, *Cómo abrir los ojos*, Ed. Caja Negra, Buenos Aires, 2013, p. 29.

Todo se desarrolló perfectamente. Las películas reducidas fueron mostradas por todas partes a título de ejemplo, a senadores y en consulados. René Clair y Charlie Chaplin las vieron juntos un día. Sus reacciones fueron totalmente opuestas. René Clair, horrorizado por la fuerza de las películas, me dijo: «¡No muestren eso, si no estamos perdidos!». Chaplin, por el contrario, reía como un loco. Llegó, incluso, a caerse al suelo de tanto reír. ¿Por qué? ¿Era a causa de *El Dictador*? Hoy es el día en que aún no puedo entenderlo.⁹

La risa de Chaplin frente a la película de propaganda nazi, a la que el propio Buñuel adjetivó de soberbia, aunque ideológicamente horrible,¹⁰ esa risa lograba ver más allá del horror y del fanatismo: veía y hacía ver, meticulosamente, la cara hirviendo de un Hitler eternamente colérico en sus imágenes. Por esas razones de desmontaje, de crítica y de duda, la acción irónica, aunque no puede acabar con la soberanía del mercado, el kitsch es imparable para Bozal, puede mostrar a través de la ironía ese poder y hacer públicos sus mecanismos como quien muestra un dispositivo diseñado para estallar en un campo minado advirtiendo a los demás.

México

En segundo lugar, colocando las coordenadas en México, observemos lo que desde la crítica y la teoría del arte contemporáneo se han planteado a propósito de la ironía en las prácticas artísticas. Un tratamiento que nos acerca a nuestro propósito lo encontramos en el análisis que realiza José Luis Barrios, en *El derrumbe de la estatua. Hacia una crítica del arte público (1952-2014)*, en torno a la ruina y la ironía, la cual es una presentación de la colección del Museo de Arte Contemporáneo (MUAC) de la UNAM y colecciones asociadas. En ésta se hace una revisión del cambio que implicó el espacio público a través de sus monumentos y las ruinas de éstos, dando lugar a la emergencia de otros mecanismos de apropiación; es decir, el espacio configurado entre el muralismo y el arte público actual. Barrios, haciendo eco del *flâneur* baudeleriano y la personalidad de las ciudades como protagonistas, como en *Todo lo sólido se desvanece en el aire* de Bergman, nos coloca en la Ciudad de México, antes único Distrito Federal, para narrar cómo es que el horizonte de percepción

9 Buñuel, Luis, *Mi último suspiro*, Random House, Barcelona, 2008, p. 154.

10 Cfr. *Idem*.

visual cambió. El espacio ocupado por los monumentos públicos que tenían la peculiaridad de ser colosales y ocupar no sólo el campo de visión sino la sensibilidad de los habitantes de la ciudad por las agendas de las políticas culturales patrimoniales, tangibles como intangibles, comandadas por el Estado, comenzó a hacer notar cada vez más otra presencia, más invasiva: la publicidad.

Ejemplo de la apropiación del arte por las políticas públicas en el siglo xx fue el movimiento del muralismo y su reconocido carácter didáctico-pedagógico, del que se cuentan muchas muestras a lo largo y ancho del país, sobre todo en espacios institucionales de las diferentes instancias públicas de gobierno. Para Barrios, en este sentido, el gobierno de Miguel Alemán es el paradigma de esta “integración plástica y función pública”, y en esta política cuenta el “Estadio Olímpico Universitario (1952), el Cárcamo de Chapultepec (1951) y el Polyfórum Cultural Siqueiros (1970)”;¹¹ ejemplos de modernización y desarrollo en los que el arte cumplía su función pública con la venia y apoyo institucional.

Por un lado, los relieves-murales (inconclusos) del Estadio Olímpico Universitario se emplazan en una de las construcciones más celebradas de la modernidad nacional y nacionalista: el estadio deportivo; pero no sólo eso, sino que en ellos Rivera establece un juego de anacronismos entre el deporte moderno, los juegos y las danzas prehispánicas. Por su parte, el Cárcamo de Chapultepec, a través de una refundación nacionalista del progreso, misma que encuentra su “poética” en el cruce entre el dios Tláloc y el desarrollo de un proyecto de ingeniería hidráulica que a la larga resultó un desastre, expone la importancia del sentido nacionalista. Finalmente, el Polyfórum Cultural donde Siqueiros logró la integración del movimiento con la forma y la iconografía histórico-nacional, con la percepción que en las ciudades se produce por medio de la introducción del desplazamiento en automóvil como algo propio de las urbes modernas.¹²

No olvidemos a José Emilio Pacheco, quien da cuenta de ello en el relato *Las batallas en el desierto*, cuyo protagonista, Carlitos, un niño que se enamora de Mariana, la mamá de su mejor amigo, narra los cambios en la ciudad durante el gobierno de Miguel Alemán, una transición en la que las aguas de limón con chía eran enterradas bajo la oscuridad refrescante de la Coca-Cola, en tanto que la fábrica de jabones de su padre era absorbida por una trasnacional norteamer-

11 Barrios, José Luis, *El derrumbé de la estatua. Hacia una crítica del arte público (1952-2014)*, MUAC-UNAM, CDMX, 2014, p. 10.

12 *Idem.*

ricana, al tiempo que en las calles comenzaban a circular diversas marcas de automóviles. El imaginario, entre las referencias literarias y las políticas de modernización y la intervención de los corporativos norteamericanos, comienza a configurar las dinámicas del espacio público que hoy vivimos. En los cambios de estas dinámicas, posteriormente surge la generación de la ruptura que rompe, precisamente, con el discurso simbólico-mitológico del muralismo, especialmente con el aspecto nacionalista intrínseco al discurso visual, aunque no con ser parte de una política pública, monumental.

En el ámbito del arte existen muchos ejemplos de los cambios de estas dinámicas, pero vamos a aludir a uno en específico, nos referimos al mural efímero, del que surgen dos homónimos. El primero surge el 8 de junio de 1967, con la famosa acción de José Luis Cuevas, llamada *Mural efímero*, realizada en una superficie rentada para espectaculares en la Zona Rosa de la Ciudad de México, y que tenía como referencia política el conflicto entre Palestina e Israel.¹³

13 Ahora sabemos que las perspectivas a las que se adscribía Cuevas eran en gran parte promovidas, e incluso escritas, por José Gómez Sirce, de origen cubano y residente en Washington, quien fuera director de Artes Visuales de la Unión Panamericana y quien, además, después conformó la Organización de los Estados Americanos (OEA), con clara confrontación ideológica contra los muralistas, especialmente contra Siqueiros.



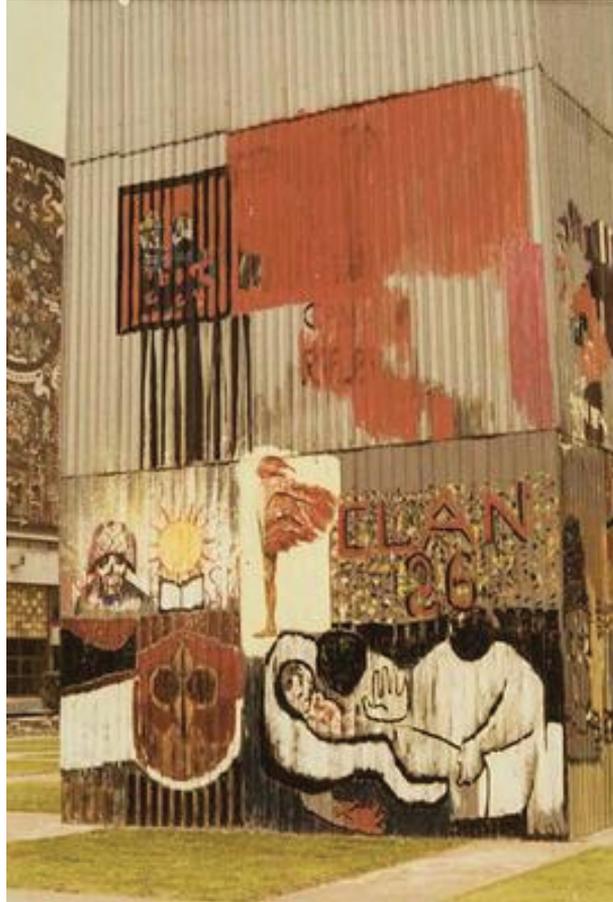
7. José Luis Cuevas, *Mural efímero*, 1967.

Es un mural que firmó¹⁴ con grandes grafías, lo realizó en una semana y después de un mes lo destruyó, contraponiéndose con ello especialmente a Siqueiros, quien había tomado relevancia en el sur del continente no sólo como muralista, sino como activista político, y quien desarrollaba en ese momento los murales del Polyfórum y hablaba de un arte perenne. El mural efímero de Cuevas, hecho en la zona de mayor plusvalía de la época, en un espectacular pagado, principalmente hacía referencia al individuo, en este caso, a José Luis Cuevas. En cambio, el segundo mural efímero al que hacemos referencia se rea-

14 Como los escritos de Sirce.

lizó en la Universidad Nacional Autónoma de México en septiembre de 1968. El espacio que ocupó fue el de las láminas acanaladas que se habían colocado para proteger la estatua monumental de Miguel Alemán al interior de Ciudad Universitaria, y que había recibido a lo largo de la década de los sesenta una serie de bombazos, los cuales destruyeron los pies y la cabeza, sin conseguir derribarla por completo.

El evento de este mural efímero convocó a distintas personas del ámbito de las artes, de la Academia de San Carlos y de la Escuela La Esmeralda, principalmente, para hacer una protesta colectiva contra la represión estudiantil. Entre los que participaron se encontraban Jorge Pérez Vega, Adolfo Mexiac, Manuel Felguérez, Elia Espinosa, Francisco Icaza, José Muñoz y Gilberto Acevez Navarro, todos ellos formaban parte del grupo de los jóvenes artistas plásticos de entonces. Una de las principales figuras del movimiento social y artístico era José Revueltas, a quien tomaban como referencia en la elaboración de las consignas y en la gráfica que se llevaba a cabo en los distintos talleres de los recintos de artes. Entre ellos también se encontraban Héctor García, quien realizó la tarea documental a través del registro fotográfico; Óscar Menéndez y Raúl Kamffer, quienes desde el cine hacían su propia apuesta política; Fanny Rabel, quien tenía toda la tradición crítica del Taller de Gráfica Popular (TGP), una de las principales productoras de muchas de las imágenes gráficas del 68. Esta acción colectiva y efímera fue también el parteaguas de la exposición del Salón Independiente, a través del cual se realizó una franca oposición a los proyectos de arte público nacional que habían sido la tónica de las políticas culturales hasta ese entonces y que enfatizaban las Olimpiadas Culturales. En oposición a la exhibición visual de éstas, se realizó, en ese entonces, el Salón Independiente.



8. Pieza colectiva, *Mural efímero*, UNAM, 1968.

A partir de esa ruptura formal, y de ese momento crítico, se extienden las exhibiciones independientes, pero también se crea una nueva generación que producirá otro discurso del arte público, sobre todo en términos escultóricos, urbanísticos y arquitectónicos:

En este contexto, la producción de arte público que artistas como Javier Hinojosa, Mathias Goeritz, Sebastián, Manuel Felguérez y Rufino Tamayo realizaron, buscaba lograr con mayor ahínco la construcción del paisaje moderno al utilizar la escultura como emplazamiento y erección del lugar [...] En los extremos no sólo geográficos sino también simbólicos de la ciudad de México, obras monumentales como las “Torres de Satélite” de Luis Barragán y Mathias Goeritz o “El

animal herido”, perteneciente a este último, son muestra del sentido del arte público. Estas esculturas, igual que las de “La ruta de la amistad” tienen la función de abrir el paisaje al futuro, es decir, construir una impronta física de la utopía moderna de la ciudad de México.¹⁵

Entre el muralismo y la ruptura como proyectos estéticos y políticos se configura el espacio público hacia el exterior, principalmente en la escultura, tanto de la ciudad capitalina como a lo largo de la República Mexicana.¹⁶ Como lo apuntan Cuauhtémoc Medina y Olivier Debrouse en *La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México (1968-1997)*, el abandono institucional de los años sesenta a los noventa, entre otros acontecimientos, generó un vacío documental y de análisis académico con el que se pudiera hacer registro de otras prácticas, no monumentales o abstractas, de arte público, que habían emergido en el seno de las manifestaciones desde los años cincuenta y sesenta. *Performance*, instalación, cine experimental, cine povera, apropiaciones, arte conceptual mexicano, arte feminista, etcétera; las prácticas catalizaban otras formas de hacer arte, en todos los espacios, pero no eran registradas, no se hacía historia, crítica ni teoría a partir de lo que el arte manifestaba en las plazas, en las calles, en las intervenciones urbanas. Afortunadamente, hubo algunos artistas que sí documentaron estas prácticas, entre los archivos que destacan está: *Pinto mi raya* (1989) de Mónica Mayer y Víctor Lerma.

Según expresa Medina, uno de los síntomas de esta falta de discursos y discusiones al interior y exterior de las prácticas artísticas en México en las últimas tres décadas del siglo xx se podía observar a través de los equívocos que se realizaban a propósito de las prácticas desde fuera, tal es el caso del catálogo de Benjamin Buchloh, a partir de la retrospectiva a Gabriel Orozco de la *Kanaal Art Foundation*, en el que hablaba de José Guadalupe Posada como crítico al régimen de Victoriano Huerta, cuestión imposible por la muerte del primero antes del ejercicio de gobierno de Huerta; o las referencias historiográficas a propuestas como las de Gabriel Orozco desde una mirada externa y acrítica, casi siempre, en las que incluso lo vinculaban con José Clemente Orozco, el muralista de la primera mitad del siglo, por tener el mismo apellido. Entonces, la tarea de documentación crítica y la recuperación de archivos, clasificación y resguardo fueron, de manera más o menos sistemática, lentas y ha sido una

15 Barrios, *op. cit.*, p. 12.

16 Basta con revisar las esculturas de Sebastián en distintos estados de la República Mexicana, como en el periodo del régimen porfirista era manufacturado por los artistas viajeros, entre los que destacamos a Jesús F. Contreras.

clara prioridad desde los años noventa. Cuestión que sigue desarrollándose no solamente en los núcleos centralizados de la Ciudad de México, sino a lo largo del territorio mexicano.

Muchas de las piezas, instalaciones y acciones llevadas a cabo en el espacio público tienen también en esa transición una tónica crítica desde la historia, los procesos de subjetivación, biopolítica, economía cultural y debates en torno a la comprensión del arte actual en México y su relación con los discursos hegemónicos operados a lo largo del siglo xx en Estados Unidos de América. Una de nuestras preguntas –siguiendo a Barrios– es: ¿cómo, entonces, se pasa del monumento a la ruina y la ironía en el arte público en México?

Una de las características del arte contemporáneo de México tiene que ver con la ironía como estrategia crítica y estética. Desde luego, ésta puede ser activada a través de la subversión hacia los objetos y su significado, como es el caso de la canónica escultura desmontable de *Obelisco roto portátil*; ya sea por el uso del material y su carga semiótica cultural como *Banqueta* de Pablo Vargas Lugo; ya sea por la interferencia al orden simbólico del espacio como *Proyecto para plaza pública* de Damián Ortega, o como el video-registro de intervención de Israel Martínez, *Pandilleros*, o las acciones mínimas de Francis Alÿs. En estas prácticas artísticas, sin duda, el significado del arte público cambia radicalmente. Tiene que ver con la producción de extrañamiento de situaciones cotidianas y con la condición de visibilidad crítica en el imaginario de lo político y lo público.¹⁷

Las coordenadas que da el teórico y curador, para pensar el tránsito en que está inscrito el monumento-ruina-ironía en la pregunta es, precisamente, la modificación del espacio público, y una de las líneas de desarrollo que ofrece es la presencia en ese espacio de la inevitable fuerza de la publicidad y lo que necesariamente lleva consigo, que es el principio de la propaganda de Goebbels: una mentira repetida una y otra vez terminará comprendiéndose y viviéndose como verdad, y es esta forma la referida respecto al kitsch y el pompier analizada por Bozal. Además, sumemos la conformación del periodo salinista en México, el Tratado del Libre Comercio (TLC) y, con ello, la máquina de producción artística con los proyectos que se fundaron a través de los programas como el FONCA (Fondo Nacional para la Cultura y las Artes)¹⁸ para establecer fines y objetivos

17 Barrios, *El derrumbre*, op. cit., p. 14.

18 “Constituido como fideicomiso, el FONCA recibió una primera aportación del gobierno federal de 5,000,000 de nuevos pesos, cantidad a la que se sumaron contribuciones deducibles de impuestos del sector privado”.

específicos durante los últimos treinta años en el país, amén de su centralización y de su circuito limitado para los productores periféricos.

Este análisis, de sociología y economía del arte, documentado a través de entrevistas y estudio de archivo, lo podemos observar en *El cubo de Rubik, arte mexicano en los años 90*, de Daniel Montero. En él podemos notar cuáles son, en parte, las dinámicas en esa década y cómo se posicionan las galerías y emergen proyectos de exhibición institucionales e independientes de arte contemporáneo; también muestra cuáles son los principales debates entre los distintos actores –artistas, curadores, galeristas, ferias, gestores, etcétera– que en ese momento (los años noventa) se encontraban en tensión en el entonces Distrito Federal. Aunque esta perspectiva desde la sociología y la economía de las prácticas artísticas no es el interés primordial de nuestra investigación, encontramos un guiño que nos redirige a la pregunta que en medio del complejo contexto se plantea: ¿cuáles son las estrategias políticas y estéticas que a través de la ironía ponen en discusión todos estos factores de subjetivación, de institucionalización y de alteridades en el seno de la transición del siglo? Al contrario de Barrios, para Daniel Montero, el recurso de las figuras retóricas no podía ofrecer una comprensión del fenómeno artístico contemporáneo, ya que éste implica, más que una metáfora:

Otras metáforas y reflexiones [que] surgieron durante la investigación para definir el fenómeno: una jungla (Cautémoc Medina), un pozo de brea o un pantano (Francisco Reyes Palma), el *Zeitgeist* hegeliano (Felipe Ehrenberg y Carlos-Blas Galindo), y hasta el juego de serpientes y escaleras (Flavia González Roseti). Pero creo que ninguna metáfora de este estilo funciona. De hecho, utilizar cualquier figura retórica para describir el fenómeno parecería inapropiado. Pero lo interesante de esas figuras no es tanto si son correctas o no, sino que en cierta forma describen un posicionamiento de las personas que las ocupan respecto al campo.¹⁹

Sin embargo, Barrios entiende la ironía como una estrategia, estética y política del arte contemporáneo, para subvertir significados en el espacio público. Para Daniel Montero, las figuras retóricas de distintas enunciaciones, entre ellas las metáforas, desde la curaduría y la práctica, proponen un posicionamiento, pero no logran explicar el circuito que hace que una pieza u acción se traslade

El año de fundación es 1989. En Daniel Montero, *El cubo de Rubik, arte mexicano en los años 90*, Fundación Jumex Arte Contemporáneo, Ciudad de México, 2014, p. 88.

¹⁹ *Ibidem*, p. 26.

del *tianguis* al *museo de arte contemporáneo*. Para el primer crítico, la ironía es una estrategia, pero no explica en qué consiste ésta ni tampoco cómo esa subversión de significados puede ser llamada irónica y en qué consiste ese vínculo entre estética y política. Para el segundo, la figura retórica es incapaz de dar sentido a los emplazamientos, pero al mismo tiempo comienza la investigación de *El cubo de Rubik* con el apartado “Ridiculización de lo sublime (la burla)” a partir del *Obelisco roto* de Eduardo Abaroa. Es justamente en esos vacíos de información cruzada que se encuentran las distintas posturas teóricas y críticas del arte actual en México en donde la investigación puede ensayar algunas respuestas.

La primera cuestión que es necesario ampliar es el sentido de la ironía y humor como *figuras o tropos*, es decir, dejar de pensarlos exclusivamente en términos retóricos vinculados al ámbito de la oralidad o la escritura. Por esto, la mayoría de los análisis respecto al humor y la ironía han estado más vinculados al territorio de las letras que al de las acciones, intervenciones y apropiaciones en el arte contemporáneo. No obstante, las preguntas que surgen son: ¿cómo comprender los recursos que la ironía y el humor ofrecen en un ámbito diferente al de las letras y su respectivo análisis?, ¿cómo se pueden identificar en algunas acciones o piezas de arte contemporáneo? y, sobre todo, ¿qué nos dicen? Las estrategias son muchas y variadas, y las hemos documentado a lo largo de los capítulos. Valeriano Bozal también nos ha dado pistas suficientes para hacer una lectura desde las prácticas artísticas en México.

Una de estas estrategias es la creación de personajes y la configuración de máscaras. La creación de los personajes –en el arte actual– no necesita estar situada en la página escrita para ser experimentada, pero tampoco necesita de un escenario teatral, de una renta y de una temporada específica en un recinto cultural. Si es, se debe a la apropiación del espacio público por parte de las acciones y la *performance* como medios alternativos en el arte contemporáneo y la figura nómada del artista que se da a sí misma las caras que necesite según el contexto en el que se sitúe. Nómada, porque se encuentra en tránsito todo el tiempo y en muchos niveles, sin ser identificado exclusivamente con la fotografía, la gráfica, la pintura, o cualquier soporte, sea tradicional o no. Nómada porque desarticula el espacio expositivo, pues son la calle, las escaleras y los elevadores de los museos, las plazas, los mercados, las casas deshabitadas, los espacios virtuales que puedan ser ocupados por un cuerpo. Nómada, también, porque no tiene que circunscribirse a un discurso estipulado para el arte, sino que hace patente la hibridación entre las prácticas y los saberes: la biotecnología, la biorremediación, la antropología física y forense, el *net.art*, los activismos, la arquitectura y la instalación, el *land art*, la

gráfica popular, los rótulos... y un panorama muy amplio que no podríamos resumir en estas cuartillas.

Pese a lo anterior, en la máscara, en el espacio, en los soportes y en las prácticas y saberes que tienen esa particular cualidad irónica y humorística hay ciertos acentos identificables que proponemos como estrategias: 1) Poner en crítica la relación que los individuos tienen con las formas postuladas por la ley y el sometimiento de los cuerpos frente a ellas, a partir del cuestionamiento de algún aspecto que, por cotidiano, pasamos de largo y desapercibido, y que generalmente está investido de kitsch, sublime o pompier. 2) *El de la repetición de elementos que se encuentran postulados como parte de un discurso oficial*, que es reproducido un sinnúmero de veces a través de la imagen de propaganda y medios oficiales o masivos, pero caracterizándose de tal forma que sea una imagen sin semejanza; en otras palabras, que en la repetición se haga pasar por lo mismo, sin serlo. 3) Hay una potencia desde la ironía que *amplía la comprensión del fenómeno sensible para ponerlo en duda*, es parte de las prácticas artísticas contemporáneas y no es secundaria frente a otras formas, como pueden ser lo bello, lo sublime, lo trágico, lo grotesco, lo gótico, etcétera. 4) Que lo que se dice o lo que se muestra en las prácticas artísticas, desde la ironía y el humor, establece una *diferencia entre afecto y significado*, basándonos en el análisis antes expuesto en *La lógica del sentido*, entre el cuerpo y los incorpóreos; es decir, la ironía y el humor son críticas del modelo de representación y reconocimiento, y son entendidas como efectos y no como modelos, y que tanto los afectos como los significados pueden entrar en contradicción en una sola pieza precisamente a través de su diferencia. 5) Que la práctica artística, sea o no irónica o humorística, *tiene una duración y una selección de acontecimientos* que refieren a la configuración de relaciones que ésta misma implica como flujo y no como una relación de sujeto-objeto; esta duración está implícitamente relacionada con los agenciamientos que produce. 6) La ironía es el eje práctico basado en paradojas. 7) La ironía y el humor *no están condicionados al régimen de modelo o representación*, sino a una crítica a esa reproducción de sentido. 8) La ironía y el humor, en su *sentido colectivo, generan agenciamientos*.

Respecto a este último punto, Gilles Deleuze, como pensador prolífico en generación de conceptos, nos ha heredado formas de establecer relaciones del pensamiento con la multiplicidad, y a una de estas formas las ha denominado *agenciamiento*. Sin duda, debemos retomar las discusiones contemporáneas que distinguen justamente este término deleuziano-guattariano del dispositivo foucaultiano. En este sentido, hemos retomado la lectura de José Luis Barrios,

Máquinas, dispositivos, agenciamientos, y la elaboración crítica de Juan Manuel Heredia en “Dispositivos y/o agenciamientos”.

El concepto de agenciamiento como la confluencia de dos afirmaciones filosóficas: una teoría de la relación y de la composición y, por otro lado, una ontología del devenir y del deseo. Siempre tendremos estos dos ejes, uno de la relación y otro del proceso, uno de la composición y otro del movimiento, uno de la disposición y otro de la acción. Un aspecto relacional, que remite a un ensamblaje de elementos heterogéneos, a una red, a una multiplicidad rizomática en la cual la configuración de los elementos depende de los regímenes de su funcionamiento. Y un aspecto procesual, que remite a la realidad como proceso de producción, como apertura y devenir. El aspecto procesual implica en sí el futuro en el presente, la cuota de infinito imprescindible, la promesa de innumerables inestabilidades, novedades y creaciones.²⁰

Agenciamiento en Deleuze, entendido como esta doble configuración de relación-composición y, por otro lado, del deseo. Lo enunciamos como elemento que permite vincular el rastreo que hemos hecho de la ironía y el humor en los capítulos anteriores y cómo dentro de la misma configuración del pensamiento deleuziano nos permite vincularnos con un ensamblaje en algunas de las piezas que conforman el corpus de análisis de la producción artística en el México del siglo XXI. Decimos, entonces, que un agenciamiento es multiplicidad, signos heterogéneos, de enunciaciones, de mesetas que nos permiten situarnos en un territorio y también desmontar las máquinas que los encabalgan en afectos y perceptos. El agenciamiento no es una estructura, no es un esquema. Tiene además una implicación directa con la acción-padecer (agencia de perceptos y afectos) y con el espacio (incorporal). No funciona de una vez y para siempre, sino que establece un sentido temporal y situado. Los ejemplos de agenciamiento en Deleuze son desarrollados en ámbitos que discute en su momento en *Anti Edipo* y *Mil mesetas*, en *Capitalismo y esquizofrenia*; *Kafka: por una literatura menor*; *Diálogos*.

No hay enunciado individual, jamás lo hubo. Todo enunciado es el producto de un agenciamiento maquínico, es decir de agentes colectivos de enunciación (no entender por “agentes colectivos” los pueblos o las sociedades). El nombre

20 Heredia, Juan Manuel, “Dispositivos y/o agenciamientos”, en *Contrastes. Revista Internacional de Filosofía*, vol. XIX, no. 1, 2014.

propio no designa un individuo: al contrario, un individuo sólo adquiere su verdadero nombre propio cuando se abre a las multiplicidades que lo atraviesan totalmente, tras el más severo ejercicio de despersonalización.²¹

Este severo ejercicio de despersonalización, de un nombre propio, lo configuramos con el ejemplo de un Sócrates ironista, como un agenciamiento propio de la filosofía que se resiste a ser fijado de una vez y para siempre. Un agenciamiento en sentido deleuziano es un contagio, una especie de virus que se expande para un deseo afirmativo. Agenciamiento es una hiedra con sus múltiples cabezas de signos, de enunciaciones, de flujos de deseo, de estilos, de fuerzas que la animan y va cambiando de territorio, pero también las formas en las que se desterritorializa. No es posible quedarnos en lo abstracto para hablar de los agenciamientos del arte contemporáneo en distintas prácticas en México, por ello la decisión ha sido plantear, desde tres piezas-acciones, cómo las estrategias del humor y la ironía, los agenciamientos y la actualización de sentido de espacio público se pueden leer a través de ellas para situarnos en un pensamiento (afectivo y conceptual) contemporáneo en su complejidad.

21 Deleuze, Gilles y Félix Guattari, *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Pre-Textos, Valencia, 2015, p. 42.

CAPÍTULO 11.

HACKER DE LA MEMORIA VISUAL, MINERVA CUEVAS

Lo que más me interesa es acceder a una base de datos, digamos de imágenes que ya tenemos aprendidas y asociadas y es casi como hackear tu memoria visual. Yo sé que tienes el logotipo de Coca-Cola, imposible sacarlo de la mente ya; a la hora de hacer uso de este tipo de gráficos, digo ¿por qué no tenemos derecho de retrabajar algo que básicamente está ya en nuestra memoria?

Minerva Cuevas

Si el artista no sólo es el médico y el enfermo, sino también el perverso de la cultura, como lo escribe Deleuze en *La lógica del sentido*, justamente es este último aspecto el que ayuda a observar cómo los rasgos del ironista, al usar, al encarnar, al disfrazarse del discurso que pone en crítica, lo hacen “parecer” el legitimador del discurso desde donde habla y al mismo tiempo no poder ser identificado con él. Estas paradojas de la acción pueden mostrarse a partir de piezas o trabajos que ponen en entredicho las formas en las que ha sido configurada nuestra sensibilidad contemporánea. La primera de las artistas con las que haremos este análisis es Minerva Cuevas.

Minerva Cuevas es una artista visual de México nacida en Oaxaca en 1975 y radicada en la Ciudad de México. Durante más de veinte años ha trabajado distintos soportes y lenguajes tradicionales y alternativos (gráfica, video, mural, fotografía, instalación, *performance*, acción, cartografía). Sin embargo, algunas de las constantes que se encuentran en sus piezas son el acento crítico de las imágenes en los espacios públicos y el trabajo de investigación, desde el arte, sobre las figuras de poder encarnadas en los corporativos y su vínculo con la organización de corrupción al interior de las instituciones gubernamentales y los conflictos ambientales que éstas generan.



9. Minerva Cuevas, *Mejor Vida Corp*, 1998.

Los trabajos de *Mejor Vida Corp*¹ iniciaron en 1998 en el espacio urbano, en los mercados y en las calles. Los ejercicios que realizaba eran creación de códigos de barras por medio de la gráfica para poder adquirir alimentos a precios menores, boletos de metro gratuitos, expedición de credenciales de estudiante para poder obtener descuentos en espacios culturales o de transporte, servicios de encuestas y envíos de cartas de recomendación, etcétera. Productos, servicios, envíos y campañas son, hoy en día, parte de lo que se encuentra reunido en la página web de *Mejor Vida Corp*, una fachada a través de la cual Minerva Cuevas comenzó a hackear el sistema de distribución a partir de las posibilidades del arte y sus acciones en los espacios públicos. Sus prácticas son la configuración de dobles, de máscaras, que ponen en entredicho lo original y la copia, es decir, un modelo de *reconocimiento*. En estas prácticas, la investigación se torna un elemento importantísimo en los procesos de conceptualización de la obra para la artista mexicana. De ahí nacen la campaña *Del Montte*, *Pure Murder* (2003) y la *performance Donald McRonald* (2003), enfatizando críticamente la maquinaria detrás de cada uno de los corporativos y las familias beneficiadas, y evidenciando los cuerpos explotados.

Las corporaciones tienen un grupo de gente detrás y también por eso, por ejemplo, investigando a Del Monte encuentras una conexión con la familia de George

1 Ver <http://www.irational.org/mvc/espanol.html>, página del proyecto de la artista. Revisado el 27 de noviembre de 2019.

Bush y las familias de Kuwait, entonces digo [...] cómo están manejando políticamente el dinero. Así son estas compañías. Y yo creo que por eso Del Monte ha sido de los grandes y terribles ejemplos de cómo funcionó eso con el gobierno de Estados Unidos queriendo controlar básicamente Centroamérica a partir de éstas, pues sí, de estos monstruos económicos que fue el United Fruit Corporation, y en otras, en algún momento tuvieron el 40% de los recursos de todo Guatemala y servicios, y con la CIA (Central Intelligence Agency), pues llega la dictadura a Guatemala, ¿no?, entonces ese tipo de ecuación es muy clara y con esta corporación, que sigue básicamente generando conflicto en Centroamérica; sí, yo creo que, en ese sentido, ése fue el proceso de una cosa muy intuitiva de responder a lo urbano, llegar a la estructura económica, lo institucional. Después al capital. A fin de cuentas, yo creo que ése es el gran actor que está permeando en la crisis que tenemos ahora generalizada, no sólo social sino ecológica, que es lo mismo.²

La fachada del corporativo elaborada por Minerva parece una multiplicidad de entes que realizan todos estos trabajos. “Por una interface humana” es el eslogan publicitario que funciona como mensaje en el espacio de la web. Con *Del Montte*, *Pure Murder*, Minerva muestra a través de la imagen mural la apropiación de la marca para exponer cuatro puntos:

- 1) La compañía Del Monte es uno de los mayores actores en el sistema alimentario mundial. Se establece mayoritariamente en países que han vivido colonización por siglos, ya que así tienen menor desarrollo de restricciones que les sean impuestas, con lo que el sistema global de producción y distribución hace permanecer la desigualdad entre los distintos países. Sus principales receptores han sido países cuyas dictaduras han permitido, permiten, la explotación de las tierras y reprimen la creación de sindicatos con un fuerte brazo paramilitar.³
- 2) UFCO. Símbolo del imperialismo de EUA, esta compañía es conocida por haber practicado la colonización de Centroamérica. Esta compañía obtuvo de manera ilegal e injusta el control sobre la tierra y los mercados. En 1975 fue rebautizada como United Brands, actualmente cambió de nuevo el nombre a Chiquita Brands International.

2 Entrevista a Minerva Cuevas, 15 de noviembre de 2019.

3 Información que se encuentra en el folleto de la exposición *Del Montte*, *Pure Murder*, de Minerva Cuevas.

- 3) La CIA. Al momento en que el presidente Jacob Arbenz expropia la UFCO, la CIA monta el golpe de Estado en el que participan John Foster Dulles, secretario de Estado, y su hermano, Allen Dulles, director de la CIA, quienes eran además consejeros jurídicos de la UFCO. El golpe de Estado contra Arbenz fue elaborado con el embajador de EUA en Guatemala, Henry Cabot Lodge (accionista de la UFCO) y John Moors Cabot, asistente del secretario de Estado (otro accionista mayoritario de la UFCO).
- 4) Las compañías tienen nombres y apellidos, en el caso de esta apropiación de la campaña de *Del Montte*, Minerva recoge cuidadosamente la investigación que no se encuentra en los folletos de la transnacional y los expone a través del circuito de exposición que favorece el arte. Así, da cuenta de Efraín Ríos Montt, y una larga serie de dictadores, apoyados por la CIA y la UFCO (United Fruit Company). Ríos Montt gobierna de 1982 a 1983, titulado por la SOA (School of the Americas), dirige al país en los momentos más sangrientos, en cuyo gobierno, 75,000 personas desaparecieron, un millón y medio fueron desplazadas y 19,843 asesinadas y 400 pueblos indígenas mayas fueron borrados del mapa de Guatemala.



10. Minerva Cuevas, *Del Montte*, 2003.

La exposición está creada a partir de una serie de objetos que dan información sobre la marca *Del Montte*: murales, latas, archivos; deja clara la intervención

que la artista propone sobre nuestra sensibilidad, diseñada a partir de la publicidad y el mecanismo de explotación y violencia que se encuentra oculta en esa fachada. La parte de campañas de *Mejor Vida Corp* es sin duda una de las críticas más potentes. Relacionada con las redes internacionales de activismo, Minerva Cuevas ofrece la investigación de lo que una *imagen* corporativa implica, a partir de su propia superficie; todos los datos que recaba a través de la imagen y de las perversiones que ejerce desde un discurso de alimentación. Tiene la información del activismo internacional y los recursos del arte para hacer ver lo que normalmente no observamos por pasarlo por alto.

Ahora en muchos casos lo veo casi como el proceso fotográfico del positivo y el negativo, en *Del Montte* fue muy evidente para mí encontrar esta forma de dos cráneos dentro del logotipo original, ¿no? Entonces, a veces los colores, por ejemplo, en el caso del agua Evian, era, pues es que están usando los colores nacionales de Francia, de la bandera, entonces siento que la información pública de las corporaciones es una especie de positivo, a partir de un negativo que ya está ahí, que existe, como esta intención. O sea, obviamente, poner en el agua un paisaje con una palmera y dunas y el desierto es porque el agua se va a vender en los Emiratos Árabes y ahí está como el reconocimiento o cierto nacionalismo que te atrae, ahí está la intención. Y por eso empecé a verlo como, bueno, sólo lo estoy encontrando, siempre está ahí ¿no? Y es como, también la información de publicidad, la otra información también existe en reportajes, en el periodismo que está haciendo este tipo de investigación. Entonces siento que yo soy como este traductor, a veces, dentro de lo social, un traductor a un ejercicio estético, que se puede traducir en video, en mural, pero creo que ésa es mi ecuación finalmente.⁴

4 Entrevista a Minerva Cuevas, “Hackeando la memoria visual”, realizada para esta investigación. Véase entrevistas.



11. Andy Warhol, *Campbell's soup cans*, 1962.

Del Montte, Pure Murder no solamente nos hace observar la potencia de la imagen corporativa al modificarla en el régimen escópico del arte, haciendo una política de la imagen estética, sino que además pervierte el discurso hegemónico del arte mostrando su reverso. Figuras como Andy Warhol que llevaron a exposición un diseño de *caja brillo box*, o la reproducción gráfica y de objetos como la *Campbell's soup cans*, exponían dichos objetos como arte, pues cualquier objeto podía entrar en ese intercambio simbólico de lo que se comprendía como tal después de los *ready-made* de Marcel Duchamp, cuestión que anulaba las diferencias conceptuales entre arte mayor, artesanía y mercado, pero que llevaba a hacer la pregunta en términos ontológicos: ¿qué es el arte?, o ¿qué es lo que hace que el arte sea arte?, y ¿hasta qué punto más allá de la problematización de la definición de arte ofrecía pensar el ámbito de la práctica del fetiche? Por ejemplo, en Danto, uno de los teóricos más citados de Norteamérica, quien ofrece una reflexión basada en determinados individuos como si fuesen universales, encontramos el problema del planteamiento del pop art como acceso a una “cultura de la democracia”, pensando en la idea de democracia que se deriva de esa burguesía y un modo de vida en específico:

Lo que le encantaba de la comida americana, dijo, consistía en que era siempre la misma, de modo que la reina de Inglaterra no pudiera tener un perrito caliente mejor que los demás. Una “Coca-Cola es una Coca-Cola y por mu-

cho dinero que se gaste uno no obtendrá una Coca-Cola mejor que la que se está vendiendo el mendigo de la esquina”, escribió en una ocasión. “Todas las Coca-Colas son iguales y todas las Coca-Colas son buenas. Liz Taylor lo sabe, el presidente lo sabe, el mendigo lo sabe, todos lo saben”. De modo que su visión incluía la repetición, una lata de sopa tras otra y tras ésta otra, una Marilyn tras otra, hasta que la familiaridad se disuelve y experimentamos lo milagroso de lo banal.⁵

Mientras Danto expresa la experiencia de lo *milagroso* de lo banal con Warhol y el pop art, Minerva Cuevas muestra lo *peligroso* de lo banal con *Del Montte, Pure Murder*. Es una crítica a esta formulación del pop art en la que se desnuda la idea de democracia que las corporaciones norteamericanas promueven a través de sus imágenes: “Democracia es Coca-Cola”, el mendigo, la reina de Inglaterra y el presidente lo saben. Y lo saben la CIA, las embajadas y las dictaduras. Esa repetición de los objetos siempre mismos, siempre agradables, siempre a la mano, son la mistificación que se encuentra en nuestra memoria visual.



12. Minerva Cuevas, *Donald McRonald*, 2003.

5 Danto, Arthur, *Más allá de la caja brillo box*, Akal, Madrid, 2003, p. 136.

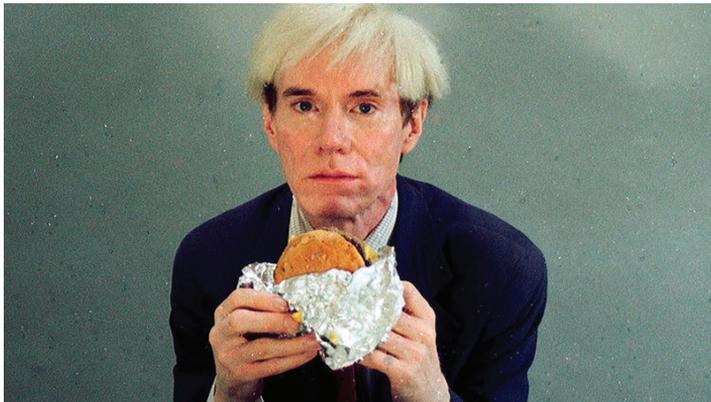


13. Minerva Cuevas, *Melate*, 2000.

La segunda campaña de ese año 2003 fue la *performance Donald McRonald* de Minerva Cuevas. Por tratarse de una *performance*, cuyo protagonista es el cuerpo del que realiza la acción, no polemiza con el espacio a través de los objetos y las imágenes gráficas de los murales, sino que lo hace con la construcción de un *doble* del payaso, del personaje emblemático de McDonald's. Hoy en día, McDonald's tiene 68 millones de clientes al día y 119 países en donde distribuye su mercancía, con una promesa de felicidad en una cajita. La imagen más representativa es la de Ronald, un payaso creado por Willard Scott en el año de 1963, quien invita a los niños a ser parte de McDonald's para festejar sus cumpleaños, para hacer comunidad y para establecer lazos entre conocidos y desconocidos mientras entre todos degustan una hamburguesa, helado y soda de Coca-Cola. La campaña del corporativo ofrece felicidad: "I'm loving it", "Que tengas un Mc-Day", con la sonrisa de los empleados frente al mostrador. La figura del payaso Ronald McDonald es la mascota de la marca y es con quien se asocia la configuración de sensaciones que se tienen respecto al corporativo.

La construcción del personaje, que se multiplicó por millares a lo largo y ancho del globo terráqueo, tiene su antecedente en Bozo, un payaso creado en 1946 en Estados Unidos por Alan W. Livingston, y que podía llevar, sin ningún tipo de resistencia, a los niños y niñas a visitar los lugares más fantásticos del mundo imaginario. Una de esas visitas, llevadas a cabo por Bozo, es al “Circus”. Entre sus expresiones se puede escuchar, en medio de interjecciones escandalosas, que es el mayor amante de los animales. Presenta en medio de canciones melosas los rasgos “más importantes” de las personalidades de la fauna circense, como el orgullo del color de piel de la cebra, la fuerza del león, la capacidad de dormir del hipopótamo, y el modelo de eficiencia en una mentalidad deportista de la jirafa, entre muchas otras más, poniendo énfasis en los rasgos de éxito que cada uno tiene dentro de su gremio.

El payaso, con una tradición en la animación norteamericana y en la reproducción a través del cine y la televisión, fue la figura sonriente que completó el discurso mercadológico de McDonald, también la creación de Bozo en 1946, después de la Segunda Guerra Mundial, y la propuesta de Ronald McDonald, en 1963. Otras apropiaciones de imágenes las podemos encontrar con una escena de Jørgen Leth, cineasta que realizó el filme *66 scenes from America* (1982), con figuras del pop art como Andy Warhol comiendo una hamburguesa de Burger King con su respectiva salsa de tomate marca Heinz, en la que la plusvalía de la marca Warhol se imponía sobre la construcción de la imagen corporativa de Burger King. Sin embargo, al grabar la escena, el propio Warhol expresó: “¿dónde está la de McDonald’s?”.



14. Andy Warhol en *66 scenes from America*, de Jørgen Leth (dir.), 1982.



15. Bozo en el “Circus”, 1946.

En México, el corporativo de McDonald’s llega en el año de 1985, con enormes filas por el regalo (de la hamburguesa) de la inauguración, entre globos que podían variar con figuras de Mickey Mouse, hasta de los Power Rangers tiempo después. Minerva Cuevas, la artista mexicana a la que hacemos referencia, fue también empleada a los 15 años de esta cadena de alimentos en una sucursal cercana al aeropuerto capitalino y recuerda, en entrevista con Moisés Castillo,⁶ que en el Colegio Tepeyac llegaron a invitar a los jóvenes a ser empleados felices de McDonald’s, antes de entrar a una licenciatura como opción de vida independiente. Doce años más tarde, Cuevas realizó tres acciones performáticas sobre el corporativo en tres lugares distintos: París, Noruega y México, en este último en el Bosque de Chapultepec. Parte de la investigación para las acciones performáticas fue el análisis del documental *McLibel*, de Franny Armstrong, y escuchar a Dave Morris y Helen Steel en las conferencias y exposiciones de N5M3 en 1999,

6 Ver Castillo, Moisés, nota periodística sobre Minerva Cuevas “El placer de trabajar 110%”, en *Animal Político*: <https://www.animalpolitico.com/2012/07/el-placer-de-trabajar-110-por-ciento>. Moisés Castillo escribe esta nota, que es una de las más fieles que encontramos en la web respecto a los datos de archivo de Minerva Cuevas.

quienes fueron demandados por el corporativo que exigía una disculpa pública a estos activistas por distribuir información sobre las prácticas de la corporación respecto a la explotación de animales, los químicos de la comida, la repercusión en la tala del Amazonas, las condiciones laborales y los problemas vinculados a la salud por su ingesta.

What's Wrong With McDonald's?



McDonald's spend over \$1.8 billion every year worldwide on advertising and promotions, trying to cultivate an image of being a 'caring' and 'green' company that is also a fun place to eat. Children are lured in (dragging their parents behind them) with the promise of toys and other gimmicks. But behind the smiling face of Ronald McDonald lies the reality - McDonald's only interest is money, making profits from whoever and whatever they can, just like all multinational companies. McDonald's Annual Reports talk of 'Global Domination' - they aim to open more and more stores across the globe - but their continual worldwide expansion means more uniformity, less choice and the undermining of local communities.

PROMOTING UNHEALTHY FOOD
McDonald's promote their food as 'nutritious', but the reality is that it is junk food - high in fat, sugar and salt, and low in fibre and vitamins. A diet of this type is linked with a greater risk of heart disease, cancer, diabetes and other diseases. Their food also contains many chemical additives, some of which may cause ill-health, and hyperactivity in children. Don't forget too that meat is the cause of the majority of food poisoning incidents. In 1991 McDonald's were responsible for an outbreak of food poisoning in the UK, in which people suffered serious kidney failure. With modern intensive farming methods, other diseases - linked to chemical residues or unnatural practices - have become a danger to people too (such as BSE).

EXPLOITING WORKERS
Workers in the fast food industry are paid low wages. McDonald's do not pay overtime rates even when employees work very long hours. Pressure to keep profits high and wage costs low results in understaffing, so staff have to work harder and faster. As a consequence, accidents (particularly burns) are common. The majority of employees are people who

have few job options and so are forced to accept this exploitation, and they're compelled to 'smile' too! Not surprisingly staff turnover at McDonald's is high, making it virtually impossible to unionise and fight for a better deal, which suits McDonald's who have always been opposed to Unions.

ROBBING THE POOR
Vast areas of land in poor countries are used for cash crops or for cattle ranching, or to grow grain to feed animals to be eaten in the West. This is at the expense of local food needs. McDonald's continually promote meat products, encouraging people to eat meat more often, which wastes more and more food resources. 7 million tons of grain fed to livestock produces only 1 million tons of meat and by-products. On a plant-based diet and with land shared fairly, almost every region could be self-sufficient in food.

DAMAGING THE ENVIRONMENT
Forests throughout the world - vital for all life - are being destroyed at an appalling rate by multinational companies. McDonald's have at last been forced to admit to using beef reared on ex-rainforest land, preventing its regeneration. Also,

the use of farmland by multinationals and their suppliers forces local people to move on to other areas and cut down further trees. McDonald's are the world's largest user of beef. Methane emitted by cattle reared for the beef industry is a major contributor to the 'global warming' crisis. Modern intensive agriculture is based on the heavy use of chemicals which are damaging to the environment. Every year McDonald's use thousands of tons of unnecessary packaging, most of which ends up littering our streets or polluting the land buried in landfill sites.

MURDERING ANIMALS
The menus of the burger chains are based on the torture and murder of millions of animals. Most are intensively farmed, with no access to fresh air and sunshine, and no freedom of movement. Their deaths are barbaric - 'humane slaughter' is a myth. We have the choice to eat meat or not, but the billions of animals massacred for food each year have no choice at all.

CENSORSHIP and McLIBEL
Criticism of McDonald's has come from a huge number of people and organisations over a wide range of issues. In the mid-1980's, London Greenpeace drew together many of those strands of criticism and called for an annual World Day of Action against McDonald's. This takes place every year on 16th October, with pickets and demonstrations all over the world. McDonald's, who spend a fortune every year on advertising, are trying to silence

world-wide criticism by threatening legal action against those who speak out. Many have been forced to back down because they lacked the money to fight a case. But Helen Steel and Dave Morris, two supporters of London Greenpeace, defended themselves in a major UK High Court libel trial. No legal aid is available so they represented themselves. McDonald's engaged in a huge cover up, refusing to disclose masses of relevant documents. Also, the defendants were denied their right to a jury. Despite all the cards being stacked against them, Helen and Dave turned the tables and exposed the truth by putting McDonald's business practices on trial. Protests against the \$30 billion a year fast-food giant continue to grow. It's vital to stand up to intimidation and to defend free speech.

WHAT YOU CAN DO - Together we can fight back against the institutions and the people in power who dominate our lives and our planet, and we can create a better society without exploitation. Workers can and do organise together to fight for their rights and dignity. People are increasingly aware of the need to think seriously about the food we and our children eat. People in poor countries are organising themselves to stand up to multinationals and banks which dominate the world's economy. Environmental and animal rights protests and campaigns are growing everywhere. Why not join in the struggle for a better world? Talk to friends and family, neighbours and workmates about these issues. Please copy and circulate this leaflet as widely as you can.

LEAFLET your LOCAL McDONALD'S - leaflets \$5 per 100, \$12.50 PER 500, \$15 PER 1000 from LIS McLibel Support Campaign; details below.

Please send me more information I enclose \$_____ donation to the campaign

Name _____ Address _____

US McLibel Support Campaign, PO Box 82, Craftsbury, VT 05826-0082, USA.
Tel 1-802-586-9028 E-mail and internet: dbrars@world.std.com
Independent internet info at: <http://www.mcdspight.org/>

16. Folleto "What's Wrong With McDonald's?" de Helen Steel y Dave Morris, 1986.

El folleto que los activistas ingleses repartían se titulaba "What's Wrong With McDonald's?". Los seis puntos de crítica a McDonald's que se señalaban fueron discutidos por ambas partes en la corte y es el caso más largo en la historia de Inglaterra. Basada en estos puntos, Minerva daba el guion a los hombres que contrató para simular ser Ronald, vestido del payaso, aunque desalineado, sucio y con un pin que advertía de ser "tóxico" puesto en la solapa.

La acción fue realizada en distintos momentos a partir del año 2003 en las tres sedes. En París, el ejecutor fue un actor de teatro quien después de la preparación y diálogo con Minerva a través de un guion, con vestimenta de Ronald desgarbado, invitaba a los comensales a entrar al McDonald's en Les Halles mientras les daba algunos datos de la corporación: la mayoría de los trabajadores son menores de 21 años, parte de las reglas de operatividad son sonreír

y atender en 90 segundos a los clientes, por esta razón, las condiciones de trabajo generan quemaduras en sus empleados, además de que no se permiten los sindicatos; en Estados Unidos los mataderos son de los trabajos en peores condiciones para inmigrantes mexicanos, éstos deben manipular las entrañas de 2,000 animales por hora en las condiciones más insalubres, las enfermedades que adquieren estos inmigrantes son leptospirosis, triquinosis, teniasis, toxoplasmosis, etcétera. Una hamburguesa contiene más de 300 químicos dañinos para el cuerpo, es alta en grasa, sal, azúcar. El sufrimiento animal es masivo, por intoxicación, confinamiento, sometidos a hormonas para rápido crecimiento y mutilados en las granjas McDonald's. Los daños ecológicos y sociales son ocasionados por una de las principales empresas agricultoras, Cargill, considerada como la principal culpable en la destrucción del Amazonas. La gran generación de plásticos, los tóxicos en los plásticos. La manipulación de la infancia para poseer una cajita feliz hecha a base de la explotación de menores de edad. Y una cadena interminable de consecuencias sociales, políticas, para la salud y el medio ambiente.

La información era concreta, pero la ejecución dependía de la recepción de la gente que pasaba por esos lugares en ese momento. La interacción que tenía la gente con *Donald McRonald*, el doble, era muy distinta en cada lugar: en París, el Ronald, interpretado por alguien con formación en teatro, pudo canalizar el nerviosismo de la gente al encontrarse expuesta. Dramatizando la información, el payaso hizo guiños a los empleados, por ejemplo, al recibir su hamburguesa en la barra del establecimiento y viendo la extrañeza de la cajera al ver a Ronald hablando de la peligrosa importancia de sindicatos, le comentó con un guiño: "No dude en demandarme". Lamentablemente los videos documentales de los otros dos sitios, Noruega y México, no se encuentran para revisión. No obstante, para las referencias contamos con el libro-archivo de Minerva Cuevas, en donde da cuenta de los detalles, titulado *Donald McRonald*, publicado por la galería Kurimanzutto.

En Noruega se realizó bajo el mismo esquema, pero quien lo ejecutó fue un artista performancero que tenía experiencia en arte y espacio público, y quien añadió una rata de peluche y una chicharra a su atuendo. Fue arrestado por disturbios en la vía pública, las imágenes del arresto se hicieron virales y fue así que la pieza de Cuevas entró a otro espacio, el de la web, generando distintas reacciones en la reproducción de la imagen. En México, en el Bosque de Chapultepec, fue un payaso infantil quien realizó la acción, desafortunadamente no fue el mejor ejecutor de la *performance*, según palabras de Cuevas, ya que no memorizó los datos del folleto de los activistas.

La acción tuvo una duración de 16 a 20 minutos aproximadamente, y el uso de las formas de invitación, de participación, a ser parte de la corporación a través del intercambio de dinero (ganado a base de explotación) a cambio de enfermedad cerraban el ciclo de la acción ideada por Cuevas. El guion implicaba la investigación por parte de Minerva al enunciar en un periodo breve de tiempo el significado de la corporación en muchos niveles: ecológico, económico, derecho, salud pública y corrupción. Entre los millares de payasos Ronald que visten y hablan de la corporación, lo hacen con base en un guion igualmente preestablecido por la inteligencia mercadológica de la empresa; están los tres *Ronald McDonald* de Minerva Cuevas: “Era como hacer una especie de opuesto, y sí, generar un Ronald muy honesto”.⁷ La repetición de la *performance* en tres distintas sedes hace evidente cómo el mecanismo de ese flujo capitalista dirige el deseo en la máquina que monta la idea de familia (con todo y niños felices) a través de la publicidad (crear una atmósfera de fantasía) para el consumo. Ese hacer ver y redireccionar el flujo hacia el desmontaje de la máquina se daba a través de la repetición de los elementos ya existentes: el payaso que no agrada a niños ni adultos y que es muy honesto con respecto a lo que se oculta detrás del producto, como quien vende muerte, tal como *Pure Murder*. La *performance* realizada en París⁸ tuvo además otra característica importante en cuanto al análisis: frente a McDonald’s había una manifestación de Femmes en noir en París, en la cual se protestaba por el conflicto en Medio Oriente, debido al conflicto entre Israel y Palestina. El Donald de Minerva Cuevas, después de comprar su hamburguesa, se acercó a hablar con las manifestantes y les dijo: “¡Detengan esto! ¿Quieren que cierre las puertas de mi compañía por ustedes?”. Las manifestantes le respondieron a coro: “¡Sí!”⁹

Muchas de las narrativas que buscan colocar en algún lugar específico a Minerva Cuevas lo hacen en el activismo, y aunque sus fuentes de información sean provenientes de esas redes, no pueden colocarse ahí en su ejecución. El encuentro con las manifestantes Femmes en noir hace patente la diferencia entre ambas. La apropiación del discurso, la investidura y la forma en la que expone cómo funciona la imagen mercadológica de *Donald McRonald* muestra el negativo fotográfico de nuestra memoria visual para hackearlo y desactivar su función en la sensibilidad. El disfraz de payaso, la invitación a la clientela-es-

7 Entrevista a Minerva Cuevas, “Hackeando la memoria visual”, realizada para esta investigación. Véase entrevistas.

8 Ver <https://vimeo.com/88110378>. Registro de la *performance* en París por la artista. Verificado el 3 de diciembre de 2019.

9 *Idem*. Minuto 13:14.

pectadores, todo ocurre frente a los establecimientos que pasan desapercibidos en sus dimensiones predatoras por la naturalidad con las que se asumen como parte del paisaje urbano. Sin embargo, el mecanismo en el que funciona la condición de cotidiano en el que irrumpe de pronto por un cambio en el lenguaje, por un gesto, o por una modificación en las formas de interacción, el aspecto siniestro y burlón, es lo que Minerva sabe encarar de manera excepcional.

Como lo enunciamos desde el principio, el arte del ironista implica saber disfrazarse y un ejercicio de despersonalización, sobre todo ser el signo de la decadencia y las contradicciones entre las sociedades de control y las singularidades existentes en ellas. En la ironía clásica era Sócrates frente a la ley de la *polis*. Para Hegel la ironía no puede ser parte del discurso del arte porque es la enfermedad del espíritu. En este sentido, en las prácticas artísticas en México en este siglo XXI, Cuevas nos muestra, a partir de sus ejercicios, cómo, identificándose con las prácticas de las corporaciones, hace una crítica y enuncia claramente los mecanismos perversos en los que está condicionada nuestra idea de libertad, en este caso, de alimentación. Si la enfermedad, la medicina y la perversión de la práctica artística da qué pensar, es con *Ronald* de Cuevas que hace ascender los simulacros a la superficie, no para criticar lo banal, sino para hacerlo florecer en su esplendor de personaje a través de la repetición; para poner en duda nuestra sensibilidad creada por las imágenes publicitarias, para enfatizar el eje práctico y concreto en cada una de las dimensiones de esta *Mejor Vida Corp*, y logra hacerlo a través de acciones para criticar las representaciones canónicas del arte y, a través de estos flujos del deseo que se hacen evidentes, desviar la función maquina por otros agenciamientos.

CAPÍTULO 12.

EMPEÑO FUNÁMBULO,³¹

ROBERTO DE LA TORRE

El humor es muy importante. Los que me conocen bien saben que el humor es algo que se me da en forma natural; así es mi personalidad. Me interesa el humor agudo, inteligente; en el trasfondo de ese humor casi siempre hay una reflexión, un pensamiento, una crítica, o quizás sea el reflejo de alguna tragedia o la radiografía de una sociedad.

Roberto de la Torre (entrevista de Itala Schmelz)²

Tan sólo somos un gesto en el tiempo, una broma, un accidente de la naturaleza cósmica.

Fragmento de la entrevista a Roberto de la Torre por parte de Lorena Orozco³

Una radiografía inteligente y crítica de la sociedad a través de un objeto que entra en controversia con el espacio y genera acciones en los cuerpos circundantes es lo que podemos observar en la propuesta de análisis a partir de la pieza *Chac Mool* (2008) de Roberto de la Torre (1967). La controversia con el espacio público, con base en las esculturas sociales, es una de las herramientas finamente configuradas por el artista capitalino. Esta conciencia del espacio y su potencia en las prácticas artísticas contemporáneas tiene, sin embargo, una larga preparación en su formación visual. De la Torre había comenzado sus estudios

-
- 1 Tomamos el título de funámbulo relacionado con Roberto de la Torre a partir del ensayo de Susana Blas, “La sabiduría de un funambulista”, en *De la mordida al camello*.
 - 2 Ver http://archivoartea.uclm.es/wp-content/uploads/2019/06/ENTREVISTA_-de-ITALA-SCHMELZ.pdf. Verificada el 3 de diciembre del 2019.
 - 3 Ver http://archivoartea.uclm.es/wp-content/uploads/2019/06/ENTREVISTA-de-Lorena-Orozco_2013.pdf. Verificada el 3 de diciembre del 2019.

en arquitectura en los años ochenta, pero los abandona a los tres semestres, para entrar a la escuela de arquitectura de la UNAM, pero su rumbo cambia al matricularse en la escuela de artes plásticas La Esmeralda. No obstante, ante la falta de formación dentro de la propia escuela en los medios alternativos, varios de los estudiantes crearon el grupo 19 Concreto en 1990. Entre los miembros encontramos a Luis Barbosa, Fernando de Alba, Víctor Martínez, Ulises Mora, Lorena Orozco, Alejandro Sánchez y Roberto de la Torre. Así, durante cinco años el grupo realizó su propia escuela experimental mediante formatos que iban de la *performance* a la instalación, video, documentación fotográfica, entre otros, hasta que en 1995 se separaron para continuar con los proyectos que comenzaron a construir como artistas independientes. Ya desde ese momento, al trabajar con un colectivo, De la Torre comenzó a producir tomando en cuenta una pluralidad de opiniones y estrategias de recepción.

El caso de Roberto de la Torre nos interesa porque trabaja un arte público crítico a través de un acento especial en la “escultura social”, término acuñado por Joseph Beuys, el cual, desde la filosofía deleuziana, es muy cercano a la propuesta de agenciamiento. Otra de las razones por las que *Chac Mool* es una pieza importante para nuestro análisis es porque su crítica es una apropiación de un problema, aparentemente privado, que pone de manifiesto una serie de relaciones de corrupción, violencia y protección, de manera irónica-humorística, llevada a cabo por las figuras corporación-gobierno-Iglesia. Su crítica es hacia la figura patriarcal, como él mismo lo ha expresado en distintas ocasiones, y nos interesa saber en qué circuito de sentido se puede pensar. No obstante, *Chac Mool* no es la primera pieza con la que De la Torre dirige su mirada hacia la figura simbólica del padre.

Después de la formación en soportes alternativos a través de 19 Concreto, en 1996 Roberto de la Torre realizó una propuesta para el V Festival Internacional de Performance en el Ex Teresa Arte Actual, y ganó el primer lugar con la *performance Descarga en tres tiempos*,⁴ en cuya descripción en la exposición *Acción/Huella* encontramos que:

Roberto de la Torre propone una reflexión en torno al poder a través de una lucha simbólica contra la figura patriarcal. En “Descarga en tres tiempos” está presente el eco, aún muy cercano, del asesinato del candidato presidencial del PRI (Partido Revolucionario Institucional) Luis Donaldo Colosio. Este atentado, perpetrado

4 La información fue recabada gracias al archivo *Acción/Huella* que se expuso en el Ex Teresa Arte Actual del 15 de junio al 29 de septiembre del 2019. En esa exposición se colocaron las carpetas abiertas de los distintos artistas del archivo *performance*, entre ellos el de Roberto de la Torre.

en marzo de 1995⁵ [sic], supuso una inflexión violenta en la historia reciente de México y cimbró con su mediatización el imaginario social de un país entero. De la Torre vuelve a este hecho, haciendo mediciones, trazando distancias y preguntándose por el impacto de la muerte del patriarca. Este performance, en el que cruzan contextos políticos y personales, hay un cuestionamiento al poder a la vez que un cálculo de las posibles repercusiones y secuelas de atentar contra él.⁶

El primer tiempo del atentado es el *Preámbulo; secretos y rumores*, que consistió en generar un foco de atención sonoro a través del estallido de un globo que colocó a los espectadores en una especie de expectativa frente a lo que iba a ocurrir en el espacio compartido. *Segundo tiempo/Arribo del patriarca. Planeación; antes del crimen*, después del estruendo inicial del estallido, se reprodujo una grabación de ovaciones y aplausos, en tanto que un vehículo eléctrico, de juguete, se trasladó vía control remoto rumbo a un pedestal, en donde De la Torre colocó la figura aristocrática masculina, afrancesada, de porcelana, que se encontraba atada al vehículo. Posteriormente, alejándose, colocó a ras de piso una serie de señales con plumón negro para el siguiente tiempo. En el *Tercer tiempo/María Callas. Atentado. Sacrificio, muerte y liberación*, Roberto se trasladó al final del corredor de la nave principal del exconvento, desnudó su torso y se colocó con cinta una grabadora de sonido en el pecho con la voz cantante de María Callas. Una enfermera le puso una aguja en la muñeca a la que le retiró la jeringa, de tal manera que la sangre corriera durante el tiempo restante de la *performance*. Después se colocó en las marcas que había hecho en el piso para disparar con una pistola de postas contra la figurilla del patriarca. A cada disparo fallido en derrumbar la figura de porcelana del patriarca se derramaba más sangre de Roberto y la voz de María Callas inundaba el recinto; el proceso de cambiar las postas era tardado, por lo que el tiempo corría sin lograr destruir la figura patriarcal y derramando cada vez más sangre. Hasta la última marca, la más cercana a la figurilla, fue cuando logró deshacer la figura y de ella un estallido de confeti hizo explosión. El ritual había tenido lugar, y el exorcismo simbólico de la figura del padre en el pedestal había concluido. De manera personal, como lo cuenta él mismo en la entrevista, se había llevado a cabo una liberación; en tanto que a nivel social se asimilaba la traición del PRI por el mismo PRI.

5 El asesinato ocurrió el 23 de marzo de 1994, pero dejamos la referencia tal y como se encuentra en la ficha de archivo.

6 Tomado del archivo del Ex Teresa Arte Actual, exposición *Acción/Huella* en el año 2019.

En referencia a tu pregunta, considero que en la actualidad esta obra aborda contenidos que siguen siendo vigentes. Es de importancia resaltar [que] la jerarquía patriarcal está presente en esta obra, y es representada a través de un aristócrata de otro siglo. El ejercicio de poder y la violencia machista hoy en día sigue predominando en la sociedad, afecta y limita principalmente a las mujeres, pero también perjudica al género masculino. Por ello resulta importante la presencia de movimientos sociales, como el feminista y otros grupos conformados por mujeres y hombres, que buscan la justicia, el respeto y la equidad. Como sociedad, es necesario relacionarnos de otras formas. Para extirpar la enfermedad, habrá que sacrificar, será un proceso doloroso y largo, pero al mismo tiempo liberador.⁷

En 1996, a dos años del asesinato de Luis Donaldo Colosio, De la Torre realizó esta *performance* en donde asociaba un acontecimiento social y político que marcó una época en México, a la vez que se investía a través del propio cuerpo (una de las características de la *performance*) con los signos del crimen (la voz de María Callas, como un asunto de cuentas, dramático, llevado a cabo tras bambalinas de una ópera) y una crítica a la violencia de su propio padre. Una especie de exorcismo simbólico a través de un ritual que implicaba su sacrificio fue la forma en la que se propuso esa primera crítica a la figura patriarcal en la que no podía faltar el preámbulo de secretos y rumores de una violencia sabida pero no expresada, una violencia silenciada que no podía mostrarse más allá de una nube opaca que generaba una falta de claridad en lo que todos los presentes observaban.

7 Entrevista realizada a Roberto de la Torre el día 22 de junio, 2020. Véase en entrevistas.



17. Roberto de la Torre, *Descarga en tres tiempos. Segundo y Tercer tiempos. Performance*, 13:56 minutos, 1996.

Después de 12 años, en 2008, con la pieza de *Chac Mool*, Roberto de la Torre volvió a mostrar la crítica al abuso del padre, pero esta vez a través de la figura del sacerdote. En esa ocasión no fue a partir de un ritual de sacrificio en el que su cuerpo fuera el protagonista, sino que desplazó en una instalación, en una escultura flexible, el sentido crítico hacia el cuerpo de los espectadores, con una mordaz ironía y humor brutal. Entre los críticos y teóricos del arte encontramos una de las pocas referencias sobre la intervención escultórica en “Meteoros”⁸ de Cuauhtémoc Medina:

(Chac Mool, 2008) De la Torre ha hecho un giro súbito hacia enfrentar lúdica y sarcásticamente figuras de lo colosal, ya en la forma de la parodia general del monumento a la movilización proletaria, ambientada con toques del Huapango de Moncayo y el Himno Nacional soviético, o el ofrecer a los niños la experiencia

8 Texto escrito por Cuauhtémoc Medina para la presentación de *De la mordida al camello*, libro de Roberto de la Torre al que se hace alusión en las siguientes páginas. Ver http://archivoarte.uclm.es/wp-content/uploads/2019/06/TEXTO_-por-CUAUHTEMOC-MEDINA.pdf. Verificado el 4 de diciembre del 2019.

de saltar sobre la efigie inflable de una especie de monstruo fálico, el fantasma de la pedofilia. En ambos casos, lo que despunta es la puesta en escena de una violencia: la noción de que toda iconografía monumental es un ejercicio del poder, que no puede ahora revestirse sino de la condición de amenaza. Por supuesto la acción que De la Torre propone frente a esos colosos (los del real socialismo, como los del placer perverso contemporáneo) consiste en sugerir el juego y la iconoclastia. Ambos tienden a plantear una negociación negativa: fabricar, hacer, producir tiene para De la Torre la connotación de lo monstruoso. Nuevo momento de honestidad: estas figuras de De la Torre son descalificaciones de la producción artística como producción, como creación de simbología, como producto de un sujeto supuestamente redondo.⁹

Chac Mool es una pieza monumental de arte público-espacial que sitúa una acción a través de un elemento común en los jardines y fiestas infantiles, denominado inflable, pero esta acción no es una acción descontextualizada o una escultura cuyo único fin sea el de una propuesta estética desinteresada, sino que apunta a los acontecimientos más radicales del 2009 en México, el vínculo de las tres figuras señaladas en *Lo frío y lo cruel*: el sacerdote, el juez y el militar, con la corrupción entre Vaticano, Legionarios de Cristo y el gobierno. Roberto de la Torre la propone a los paseantes de la ciudad; él mismo es un artista nómada, un caminante, sus prácticas no corresponden ni a un solo soporte ni a una sola línea temática o en colaboraciones, con la interlocución del llamado circuito del arte, pero sobre todo con la gente que habita el espacio público. Su producción es, en su mayoría, una crítica desde los espacios más inverosímiles, desde las metamorfosis de lo urbano y de la formación de esculturas sociales vivas. Las esculturas sociales vivas, como lo habíamos mencionado, son una referencia directa a Joseph Beuys, quien estableció con sus prácticas artísticas no la contemplación de una pieza tridimensional como una escultura clásica o moderna, sino la controversia con el espacio público compartido a partir de acciones concretas que generaran en los distintos agentes una acción-reflexión sobre lo que socialmente atravesaba el espacio: el dominio de los cuerpos, la interacción afectiva, las reglas de derecho que ejercen cohesión o aislamiento, el contexto histórico compartido, los objetos y las formas circundantes, y hasta el clima.

9 *Ibidem*, p. 8.



18. Roberto de la Torre, *Chac Mool*. MUAC, 2009.

Para De la Torre esto significa que, a partir de objetos, lenguaje, estructuras, materiales, interacción, se propone un intercambio de sentido, una controversia espacial en la que se establece un agenciamiento. El mismo De la Torre, al encontrarse con piezas-acción, procesos o intervenciones como las suyas, plantea lo siguiente:

La propuesta temática del autor, la justificación conceptual, la acción misma y su forma, los objetos con los que se relaciona, el uso adecuado de los diversos medios audiovisuales, cómo se adapta al contexto cultural, su relación con el espacio, el diálogo con el público, el momento histórico y social en que se lleva a cabo, la relación y coherencia entre su producción anterior y la presente, sus posibles influencias y las inevitables referencias con los trabajos de otros artistas que abordan su producción de una manera similar, etcétera.¹⁰

10 De la Torre, Roberto, *De la mordida al camello*, FONCA, Colección Jumex, Editorial Diamantina y Aldabarte. México, 2007, p. 116.

Todos estos elementos formales y discursivos son precisamente con los que complementaremos la lectura de la pieza-acción elegida para el análisis. Ya no es Kafka ni Carroll del tercer capítulo, es una intervención pública en México en 2008, año de la muerte de Marcial Maciel¹¹. El ejercicio lúdico de la pieza que como objeto mismo hace una invitación y una perversión, pues, ¿de qué otra forma, más directa, podría ser la relación entre individuos e Iglesia que en la relación de los padres con sus hijos y la entrega de éstos a los valores establecidos en la figura del sacerdote?

Mejor contexto no podía haber, la obra sería colocada en un centro comercial y había que trabajar con un inflable. Contaba con el apoyo económico y logístico para hacer una pieza de gran escala que sería exhibida en una plaza. Fuera del entorno cultural y de los museos, que provoca que los objetos cotidianos se conviertan en sacros. Ésta fue la única propuesta de todos los artistas que exhibieron en el lugar, en la cual los niños podían interactuar con la obra. También fue la única pieza que fue censurada por los administradores de la plaza comercial, un día después de la inauguración, razón por la cual fue retirada. El sentido del humor, la ironía y el sarcasmo pueden ser herramientas muy útiles para incidir en este tipo de problemáticas complejas que rebasan cualquier realidad. Al tratarse de sucesos tan delicados, me parece que era importante presentar un trabajo contundente, igual de perturbador que el tema que en esos momentos estaba atendiendo, pero había que hacerlo con más elegancia y menos burdo que los hechos, por así decirlo. *Chac Mool* es un inflable que puede sorprender por sus dimensiones, es lúdico y divertido, pero al mismo tiempo esconde un horror.¹²

A pesar de que esta pieza fue exhibida solamente dos veces, en dos espacios distintos, Plaza Loreto (2008) y MUAC (2009), se queda en la memoria visual y sensible de quien la vea, a partir de un documento fotográfico. En la primera ocasión se exhibió por la invitación del curador Eduardo Ganados en una serie de inflables que los artistas podían diseñar para Plaza Loreto y que implicaba un

11 Marcial Maciel es un nombre que se asocia con crímenes de pederastia cometidos a lo largo de medio siglo, aún con esa cantidad de tiempo y sometimiento no sería posible abordar las múltiples formas que adquirió su ejercicio de poder, pues el inaugurador de los Legionarios de Cristo vendió su investidura eclesial principalmente como consolución y tranquilidad de conciencia por enriquecimiento, ya que su público objetivo siempre fueron las familias de clase alta, principalmente en México, pero con expansiones a lo largo de Estados Unidos de Norteamérica, América Latina y Europa. De manera que a través del concurso de muchas corporaciones y empresas consiguió donaciones para la construcción de escuelas de todos los niveles, casas de retiro, etcétera.

12 Entrevista realizada a Roberto de la Torre el día 22 de junio, 2020. Véase entrevistas.

presupuesto asignado para su factura; y la segunda, en el MUAC, por la presentación del libro *De la mordida al camello*, a petición del mismo artista y con el apoyo del curador Guillermo Santamarina y Graciela de la Torre, en ese entonces directora del museo. En ambas ocasiones solamente pudo estar expuesta un par de días por lo incómodo que es tener en un espacio público un secreto guardado a voces, no un secreto de familia, sino de la sociedad entera: la vinculación de la Iglesia con una larga historia de pederastia.

Dos años después de la exhibición de esta pieza y de la exposición pública de todos los horrores perpetrados por Maciel, el Vaticano se pronunció, pero ¿a qué obedeció el pronunciamiento del Vaticano en el 2010?, ¿para la purificación de la Legión?, ¿para la impartición de justicia? o ¿para identificar los cauces del dinero? Jason Berry lo publicó y lo ejemplificó en 1997 de manera cuantitativa, y mostró la forma en que la Legión ejerce su dominio expansivo desde la serie de reportajes de seguimiento en el *National Catholic Reporter*:

Un texto en donde identifica a Marcial Maciel como el “hombre que compró Roma”. Explica cómo Maciel sobornó y capturó con dinero y prebendas a los más altos circuitos vaticanos. La corrupción mexicana elevada hasta el nivel celestial. Más que una orden religiosa es ésta una especie de holding eclesiástico empresarial. Con 15 universidades, 177 colegios, casi 150000 alumnos y miles de empleados, esta organización genera cantidades millonarias que ahora el Vaticano está decidido a identificar, y veremos si también a administrar. Cuenta con un brazo laico poderoso e influyente, el *Regnum Christi*, formado de acuerdo con sus cálculos, por 75000 miembros repartidos en varias partes del mundo y, según también sus estimaciones, con un millar de consagradas –esa extraña y terrible figura creada por Maciel, de la rama femenina de la Legión–, que sin ser monjas son sometidas a una vida de restricción y sometimiento que las convierte casi en autómatas y parece reducir sus vidas a recaudar dinero y atraer a otros para la Legión. Afirman tener 3450 sacerdotes quienes en lo personal sólo pueden poseer como propiedad sólo un crucifijo y nada más. Ni siquiera un reloj o una computadora. Los sacerdotes y las consagradas, renuncian a sus bienes, herencias y patrimonios familiares para ponerlo todo a disposición de la Legión.¹³

Es preciso decir que uno de los trabajos de Roberto de la Torre fue el de ilustrador de una publicación periódica titulada *Dominical* en el periódico *El*

13 Aristegui, Carmen, *Marcial Maciel. Historia de un criminal*, Random House, México, 2014, p. 26.

Nacional, por lo que su relación con el periodismo no fue sólo como lector, pero como colaborador y, desde ese momento, en esa escuela de tres o cuatro años, supo cómo conceptualizar lo que una noticia evocaba para convertirla en imagen. Desde el año de 1997 los periodistas Carmen Aristegui y Javier Solórzano dieron a conocer las investigaciones de Berry, los casos de pederastia por los que se investigaba a Marcial Maciel. Aunque fue, precisamente, con la serie de reportajes que dieron lugar al libro *Marcial Maciel. Historia de un criminal* de la periodista Carmen Aristegui que terminó de destaparse toda la red involucrada con las esferas políticas, económicas y militares; Marcial Maciel fue un defensor de Francisco Franco en España, en México y en el mundo.

La pieza invierte el ejercicio de enunciación que se encuentra en los testimonios de los y las involucradas en el caso Maciel, documentados por Aristegui, y en donde expresan cómo les pedían discrecionalidad. De la Torre coloca el monumento efímero en plazas públicas, dando vuelta al tratamiento del secreto: en donde se exige silencio, la pieza es elocuente, tanto que las palabras sobran; las violaciones a menores se hacen en la habitación del sacerdote como ámbito privado, pero la pieza hace pública la intencionalidad del sumo sacerdote de la Legión de Cristo. *Chac Mool* es un acercamiento a las referencias, tanto a las del marco teórico como a las líneas de análisis que propone el propio artista.



19. Roberto de la Torre, *Chac Mool*, 2009. Plaza Loreto.

Como ya se mencionó, la pieza fue expuesta en 2008 en Plaza Loreto, año de la muerte de Marcial Maciel. Maciel fue el sacerdote fundador de la asociación seglar Regnum Christi (1951), así como de la congregación católica Legión de Cristo que construye sus bases desde los años cuarenta y la cual, además, contó con una especial protección del Vaticano, especialmente en la gestión de Juan Pablo II, de la clase política mexicana, conformada por lo que se ha denominado la época clásica del PRI, y la colaboración con la conformación católica de valores en la imagen del Grupo Televisa, desde donde se ideó la imagen del papa viajero, pero gran amigo de México. Resaltamos la referencia al modelo empresarial de los legionarios a través de las palabras exactas de Bernardo Barranco¹⁴ en la serie de entrevistas de Aristegui reunidas en el libro *Marcial Maciel. Historia de un criminal*:

Si el Vaticano desconoce el carisma de la Legión, lo que está haciendo es desconocer la identidad de los Legionarios, su misión misma. **No solamente es que cambies el carisma, sino que cambies un modelo de sometimiento y de manipulación.** Primero hay que ver hasta dónde va a llegar el Papa. En estas pugnas internas se va a definir el carácter de la intervención. Segundo comentario: el que interviene a la Legión es el Papa, no el delegado. El delegado es alguien que va a tener un mandato, el que toma las decisiones es el papa. Y una tercera cuestión es precisamente el modelo, pero habría que preguntarse cuál es el modelo de los Legionarios. Para mí es un modelo empresarial. Hay una frontera muy delgada entre una empresa religiosa y una iglesia empresarial. Su nicho son los ricos. Los pobres, las obras de caridad y las obras de asistencia son complementos de un modelo. Son vínculos de un tenue compromiso social, pero la esencia es cómo adaptar el Evangelio al mundo de los ricos. Cómo ofrecer un servicio pastoral de salvación, cómo consolar a los ricos por el hecho de ser ricos sobre todo en países con altos niveles de contradicción como los de América Latina.¹⁵

A pesar de ser una escultura flexible, al tiempo que un inflable común, en los espacios públicos del entonces Distrito Federal, la obra efímera y pública *Chac Mool* señaló de manera directa el abuso y los crímenes sexuales sufridos

14 Bernardo Barranco es entrevistado por Aristegui para la comprensión de los documentos y las posiciones internas del Vaticano respecto al caso Maciel. Barranco nace en Veracruz en 1954, es licenciado en Economía por la UNAM, maestro en Sociología por la Escuela de Altos Estudios en Ciencias Sociales de París, consejero del Instituto Electoral del Estado de México, 2005-2009, vicepresidente del Centro de Estudios de las Religiones en México y experto en sociología de las religiones en México.

15 Aristegui, *op. cit.*, p. 89. Dejo en negritas la intervención de Aristegui, tal como está en las entrevistas.

por generaciones a lo largo de la segunda mitad del siglo xx en nuestro país. No obstante su breve exposición en Plaza Loreto, colocó el signo en el espacio preciso. La plaza está directamente relacionada con Carlos Slim, quien fue uno de los beneficiarios y benefactores de los Legionarios de Cristo. En los archivos periodísticos de *Proceso* se documentó cómo en el año de 2004, el 9 de junio, en el Gran Salón del Hotel Plaza, en Manhattan, el poder empresarial de los dos países, México y Estados Unidos de Norteamérica, se reunió alrededor del todavía vivo Marcial Maciel. Los empresarios dieron donaciones millonarias a la fundación de Maciel, Mano Amiga. El motivo: recolectar dinero para la educación de los niños en situación de pobreza en América Latina. Se reunió la cantidad de 800 mil dólares.

El folleto en español tiene la leyenda “Apadrina un niño. Dale una mano hoy al hombre del mañana”. Además, junto a la foto de un menor, tiene impresa una frase atribuida a Maciel, con el objeto de ablandar los bolsillos de los millonarios: “Brindar educación a un niño es arrancarlo de esa forma del subdesarrollo que es la ignorancia. La educación es el mayor regalo que podemos hacerle; es lo que, andando el tiempo, ellos apreciarán más”.¹⁶

Otra sede de exhibición fue la explanada del MUAC (2009) de la Universidad Nacional Autónoma de México. Ésta causó una reacción paradójica, entre humor e ironía. Por un lado, se puede observar en el registro de las fotografías cómo algunos de los padres quieren alejar a los niños del inflable, en tanto que los infantes quieren, seducidos por la invitación lúdica de la pieza, montarse en ella y retozar a saltos, porque el inflable diseñado por Roberto de la Torre es sumamente divertido: tiene una resbaladilla entre las piernas del sacerdote, tiene pelotas de colores como un gran confeti, para saltar en la piedra del sacrificio: “cuando logras un humor cáustico, un humor en el cual, en primera instancia, la gente puede reírse, pero a la vez tiene un horror en el fondo, tiene una crítica ácida, es brutal. Puede ser realmente muy, muy contundente el trabajo”.¹⁷ Reacción de risa y brutalidad que nos devuelve, otra vez, a la serie de entrevistas de Aristequi, pues muchos de los testimonios de los abusos cometidos expresan cómo los padres de familia eran justamente los que llevaban a los jóvenes a ser educados y becados por los legionarios, y cómo la forma de la seducción por parte de Maciel

16 Ver <https://www.proceso.com.mx/81590/81590-la-noche-de-gala-de-slim-y-maciel>. Verificado el 4 de diciembre del 2019.

17 Entrevista a Roberto de la Torre, junio 2020, véase en el apartado de entrevistas.

era, precisamente, mostrarse como un representante de Dios en la Tierra y cómo la misión de los niños y jóvenes era aliviar el constante dolor del sacerdote.

Muchas de las entrevistas relatan el callejón sin salida en el que se encontraban los niños y jóvenes: la familia entregaba la vida, el cuerpo y el servicio de los jóvenes a la Legión, una vez dentro de ella, el abuso y la explotación se llevaban a cabo sistemáticamente: las mismas formas, las mismas frases, los mismos secretos. No podían acudir a sus familias ni podían confesarse con sus propios violadores. Si no lo hacían, su alma estaría condenada; si lo hacían, lo mismo. Lo que leemos, y se repite en estos testimonios, es que no se puede comprender desde otro lugar, pues es un hecho que está entramado en las ambigüedades y usos del discurso de poder eclesiástico por parte de quien lo ejerce y quien está sometido.

Un fenómeno social interesante, que se dejó ver durante el corto tiempo que se presentó la instalación del inflable, fue en la forma en como el público adulto se relacionó con la obra. Creo que, para cualquier observador, es evidente la postura perversa que tiene la figura. En su cara porta una máscara que le cubre una gran proporción del rostro, la nariz es prolongada y respingada, es evidente que hace una referencia al falo. No obstante, al resultar un inflable muy divertido para los niños, los padres dan el consentimiento para que sus hijos participen en el juego, se revuelquen en el vientre del cura y resbalen entre sus piernas. Nada tiene de malo en ello, tan solo se trata de una representación; sin embargo, me parece que lo relevante de este acto es que entre los familiares de los niños había una especie de bloqueo perceptivo, sencillamente ignoraban el concepto de la obra, no había conciencia ni reflexión sobre el significado del inflable. Esta situación, si la comparamos con la realidad en la sociedad, veremos que hay un comportamiento paralelo. En la actualidad, por la información que circula en los medios de comunicación, la mayoría estamos enterados de los escándalos de abuso sexual a menores por parte de la Iglesia. Aún así, los familiares, de cualquier clase social, continúan entregando a sus hijos al cuidado de los curas, como si se trataran de sacrificios humanos que le brindan a sus dioses, a través del clérigo que son los mensajeros divinos, “los *Chac Mool* modernos”.¹⁸

En *Chac Mool* la advertencia se hace *de facto*, la doble reacción frente a la intervención artística implica, por un lado, que los padres leen el mensaje del

18 *Idem.*

principio usurpado de bien en la figura del sacerdote; por otro, la reacción de los niños designa la consecuencia inocente del peligro que trueca en castigo simbólico. El mismo De la Torre menciona la combinación del humor con el juego:

El humor es muy importante. Los que me conocen bien saben que el humor es algo que se me da en forma natural; así es mi personalidad. Me interesa el humor agudo, inteligente; en el trasfondo de ese humor casi siempre hay una reflexión, un pensamiento, una crítica, o quizás sea el reflejo de alguna tragedia o la radiografía de una sociedad. Otra de las características que aún no he mencionado de mi trabajo es el juego. Siempre he pensado que el arte es una especie de pasaporte que te da la oportunidad de interpretar y jugar con las diferentes realidades y con tu propia experiencia [...] Me gusta jugar, me interesan los procesos creativos, disfruto mucho hacer arte; estar creando me hace sentir que estoy vivo, que estoy aquí y ahora.¹⁹

La pieza, incómoda e incapaz de ser ignorada, combina series heterogéneas de signos culturales en una sola acción, crea un agenciamiento, nos hace ver los flujos de las relaciones y los cuerpos que ya están, pero creando otro sentido como irrupción de lo cotidiano como siniestro. La primera, la figura del sacerdote, con piel rojiza, máscara antifaz con un gigantesco falo que apunta hacia el cielo y labios gruesos cerrados en una sonrisa arcaica; la segunda, la composición corporal de un *Chac Mool*, cuya escultura precolombina ha sido interpretada por su posición como una piedra de sacrificios, en la que incluso se complementa con un puñal en uno de los brazos. El peligro es inminente, la violencia simbólica que combinan ambas formas se designa en una acción que usa el discurso de manera perversa.

Volvemos a la expresión deleuziana con la que comenzamos este breve apartado: “el artista no es sólo el enfermo y el médico de la civilización: es también su perverso”.²⁰ Ser también su perverso es no solamente mostrar el síntoma de un cuerpo social enfermo y en cuya carne se ha ejercido violencia, no sólo la constitución de una imagen de la cultura, sino adecuarse al discurso en sus propias costuras, cubrirse con sus propios simulacros, evocar los ecos de las mentiras en su propia ascensión de verdad social e histórica. Jugar a la máscara debajo de la máscara, pasar por “inocente”, en primera instancia, una violación a los cuerpos, pero devolverla como lo que es, como una de las más profun-

19 De la Torre, *op. cit.*, p. 144.

20 Deleuze, Gilles, *La lógica del sentido*, Paidós, Barcelona, 1994, p. 241.

das heridas en México en los cuerpos de los niños, construir minuciosamente el carácter nauseabundo de la decadencia, ejercer la demolición de una vida y exhibirla en la calle para punzar un nervio aparentemente adormilado de una sociedad indolente.

Hoy en día nuestras sociedades enfrentan nuevos retos y aconteceres, los cambios climáticos, el colapso de la economía global, el tema de la riqueza y la pobreza cada vez más acentuada, la desigualdad, la explosión demográfica, el escaseo del alimento y de los recursos energéticos, entre otros, son temas que en muchas ocasiones me interesan abordar. El arte es un reflejo de los tiempos actuales y en estos momentos ahí me encuentro yo, atento en el contexto en donde me ha tocado vivir. Lo he dicho en varias ocasiones, para mí, el arte es una especie de pasaporte que la sociedad nos ha otorgado, es una herramienta del conocimiento que hago uso para interpretar mis propias experiencias y mi relación con el mundo. Si bien soy una pizca de arena en el desierto y desde la trinchera no puedo cambiar a la humanidad, al menos puedo hacer más amable mi relación con ella a través de la dinámica del juego, el humor, la emancipación y el acto creativo; todo aquello que me haga sentir que estoy vivo.²¹

Si bien el arte contemporáneo no tiene, en primera instancia, una recepción como sus referencias tradicionales que hacen del espectador alguien dispuesto, por ejemplo, a observar una representación pictórica por más violenta que sea, como una crucifixión; en piezas como *Chac Mool* simplemente nos encontramos con la imposibilidad de ignorar lo que se pone de frente. Tan sólo hacer el ejercicio imaginario que coloque esta pieza en cualquier plaza pública de México activaría no sólo la maquinaria del Estado y su mano eclesial, sino que haría evidente una mirada colectiva que no se atreve a contarse sus secretos, secretos que no se encuentran alojados en un gabinete de confesión o en un diván psicoanalista, pues, tal como expresa Deleuze, repetimos: “¿Qué guerra no es un asunto privado? E inversamente ¿qué herida no es de guerra, y venida de la sociedad entera? ¿Qué acontecimiento privado no tiene todas sus coordenadas, es decir, todas sus singularidades impersonales sociales?”²² Mientras los niños y las niñas saltan y juegan en el inflable, pues automáticamente los cuerpos dóciles de la niñez son atraídos por el dispositivo, el mensaje se activa, la cabeza del sacerdote con su gigan-

21 Entrevista a Roberto de la Torre realizada por Lorena Orozco. Ver http://archivoarte.uclm.es/wp-content/uploads/2019/06/ENTREVISTA-de-Lorena-Orozco_2013.pdf. Verificada el 3 de diciembre del 2019.

22 Deleuze, *La lógica*, op. cit., p. 160.

tesco falo plástico, de arriba a abajo, en el antifaz, hace mirar hacia el cielo y entender en dónde estamos parados, con vértigo, con todos los circundantes en la más siniestra de nuestra historia compartida, en donde las imágenes se juxtaponen entre la sonrisa de Juan Pablo II, Francisco Franco protector de Maciel, Carlos Slim recibiendo un reconocimiento de manos del pederasta como un *spot* de Televisa. Ésa es una escultura social.

CAPÍTULO 13.

EL ARTE DE LA DESPERSONALIZACIÓN IRÓNICA EN LOS ESCLAVOS DEL MES DE LEONARDO BARRERA

[...] cada empresa produce una identidad de toda la plantilla laboral y al mismo tiempo va a ser el gesto lo que va a distinguir a un empleado del otro, no tanto los movimientos, porque siempre hay una coreografía. Pensando, por ejemplo, en Starbucks, para producir el caramél macchiato, hay como un vals, en el que si nosotros desaparecemos (los medios de producción) claramente se ve el movimiento que es un paso hacia atrás, encorvar la espalda, tomar un cartón de leche, estirar nuevamente la espalda, tomar la jarra. O sea, se va repitiendo, repitiendo, y se hace una maniobra; entonces ahí, en ese sentido, creo que somos también como... que estamos todos pendiendo de un hilo.

Fragmento de la entrevista a Leonardo Barrera

Vladimir Jankélévitch, en el libro de 1936, da el adjetivo de imponderable a ironía. No es fácil saber cómo sopesarla –escribe–, es sorpresiva y causa una especie de alerta frente a un cambio que ocurre de un momento a otro. Es resbaladiza entre las palabras, los objetos, las imágenes y las acciones. Cuando parece que la hemos visto, se mueve furtivamente de lugar, con pies ligeros, logrando disfrazarse con el entorno para pasar desapercibida. Para Jankélévitch, como filósofo y musicólogo, es un movimiento. Un movimiento de la conciencia irónica. Movimiento y conciencia son dos de las características que acompañan a la ironía, pues tiene una duración determinada y genera un conocimiento que hace una crítica a un estado de cosas operando en las relaciones que se dan entre dos

o más elementos. Sin embargo, no son éstas las únicas características que podemos decir de una larga tradición a propósito de la ironía en el ámbito del pensamiento, tanto filosófico como artístico.

Siempre que se plantea el problema de la ironía se le adjudica la relación con el ámbito de la retórica clásica en su característica de tropo, es decir, como una figura, una dirección de sentido y un estilo que casi siempre están asociados con la palabra escrita. Sabemos también que muchas de las figuras que se postulan desde la retórica clásica han tenido otros destinos teóricos, prácticos y críticos en el pensamiento en torno al arte y la estética, tanto moderna como contemporánea (si nos atenemos a la periodicidad occidental). En el caso de la ironía, ocurre que funciona, desde su planteamiento, como una crítica a la propia enunciación (desde la acción que implica el paralogismo) y además se mueve *entre* el territorio de la filosofía política y del arte público. Principalmente, porque con la ironía no se puede pensar ni experimentar desde el disciplinamiento, desde el aislamiento. La ironía siempre es un asunto público.

Otra de las características que se asocian con la ironía, y que comparten la parodia, el humor y la sátira, es que son artes de *la repetición*; o sea, volver a decir o a hacer lo ya dicho o hecho por otros, pero con la diferencia –sutil y casi desapercibida– en la propia acción de repetir. En este sentido, no apelan a la mimesis de la naturaleza, sino a la reproducción del discurso para evidenciar algunos rasgos de éste, ya sea en los procesos de subjetivación, en la postulación de determinados saberes o en mostrar los mecanismos del poder. Como lo expusimos con Valeriano Bozal, hay una apropiación del mercado, de lo sublime y lo bello en las formas de lo agradable y lo absoluto totalitario que funcionan para perpetuar el flujo del consumo. La potencia más radical de la ironía reside en que es política y se postula como una escultura social-agenciamiento a través de una distancia. Escribe Valeriano Bozal en *La necesidad de la ironía*:

El sublime, por su parte, niega la distancia en la alienación del sujeto. En el instante del éxtasis proclama el sujeto su pertenencia al absoluto y se entrega a su necesidad. Forma parte de esa naturaleza en la que se ha convertido la historia y es ya indiscernible del acartonamiento pétreo de las estatuas retóricas o de la masa que aclama. El proletario real de la URSS en los años treinta tiene bien poco que ver con las dos figuras de Mukhina, pero debe verse como ellas, pues tal es su decretado sentido. El heroísmo ficticio encubre una vida penosa, legitimada, precisamente en ese heroísmo que la desatiende y que, además, es falso, pues el proletario sólo marca el paso de la historia, no la hace. El ciudadano alemán se entrega a la fanfarria de un pasado de pureza racial que le conduce

a la mayor catástrofe en la historia de Alemania y proclama la degeneración de todo aquello que no está sometido a esa pretendida pureza. En uno y otro caso, la necesidad declarada en la imagen es la necesidad proclamada de forma sublime como destino.¹



20. Vera Mukhina, *Obrero industrial y mujer campesina*. Modelo del grupo que coronó el Pabellón de la URSS en la Exposición Internacional, París, 1937. San Petersburgo. Fuente: Valeriano Bozal.

Lo sublime como destino implica aceptar la configuración de afectos que demandan la vida singular de los individuos en una entrega con lo insondable,

1 Bozal, *La necesidad*, op. cit., p. 94.

con la pertenencia al absoluto, con un heroísmo que justifique fundir al individuo con el ideal de Estado, o bien, con la ley divina o el don de la naturaleza. Bozal, en *La necesidad de la ironía, El gesto y la ironía* y en la *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas I y II* ha detallado cómo este ejercicio épico que exige lo sublime ha sido utilizado simultáneamente en la construcción de los totalitarismos. Misma exigencia se le atribuye al mercado:²

El mercado es dueño y señor, y exige la entrega. La legitimación de la modernidad ha cambiado sus parámetros, que ahora se basan en el mercado y por él se rigen. No parece que las críticas culturales, filosóficas o artísticas al sublime y al *kitsch*, vayan a tener éxito alguno, pues ellos no son sino derivados de la dinámica del mercado, y no se vislumbra que ésta tenga o vaya a tener en un futuro próximo impedimento alguno. Pero la ironía afecta decisivamente a las exigencias del mercado: permite apreciar el origen del *pompier* y del *kitsch*, exige detener el flujo del consumo y pararse a mirar, permite averiguar la razón del parque temático en el que se ha convertido el museo, toma consciencia del fenómeno totalitario [...] Con la ironía se desliza ese espanto ante lo que es como uno mismo y que bajo ninguna circunstancia debería de ser. La ironía permite contemplar la secuencia de procesos que han conducido a esos resultados, también el papel que hemos jugado. Es así vacuna contra la repetición que una simple vuelta a los orígenes –pretendida por tantos fundamentalistas tan poco irónicos– traería consigo.³

Si la ironía permite contemplar la secuencia de procesos que conducen a estos resultados, es decir, a la entrega al mercado, a la repetición del consumo y las subjetividades que implica, ¿cómo hacer para que podamos ejercitar una resistencia?, ¿cómo construir una distancia?, ¿cómo detener el flujo de consumo? En la práctica de la ironía la entrega siempre es falsa, no hipócrita, y en ello radica su potencia. Buscar ser, por ejemplo, el mejor soldado; no sólo el mejor soldado, sino mostrar lo que es un *Gran dictador* a través de la caracterización de Charlot. Apropiarse de la imagen sublime del absoluto que lo monumental o lo heroico histórico buscan a través de sus representaciones. O bien, en este caso, ser el “mejor esclavo del mes”, no sólo el mejor esclavo del mes de Starbucks, sino de Walmart, Elektra, Teleperformance, Farmacias Similares, Nissan,

2 Y recordemos que Hannah Arendt lo expuso puntualmente en *Los orígenes del totalitarismo* respecto al proyecto del imperialismo como su gran antecedente, y nosotros ampliaríamos de las implicaciones del colonialismo.

3 Bozal, *La necesidad*, op. cit., p. 98.

Telmex, Tortillería Don Raúl, Bafar, Sabritas, oxxo, Kentucky Fried Chicken, Coca-Cola, Café del Codo, Corona, Bara, Benedettis, Cinépolis, McDonald's, Danny-Yo, Modatelas y una interminable cadena de explotaciones.

En la entrevista que realizamos a Leonardo Barrera, en el mes de agosto de 2019, narró que alguna vez, en el transporte público, un joven lo señaló con la siguiente expresión: “¡Mira, es el ‘esclavo del mes!’”, haciendo alusión a su pieza, lo que causó una complicidad entre todos los presentes en la ruta urbana; la configuración de un lugar común que todos comprendemos se tornó en risa. El acontecimiento narrado no fue en el museo; aunque posibilitado por la exposición de Arte Joven, no era un horario fijo de alguna institución cultural específica, no había ficha de la pieza, no había presentación del artista ni hubo discusiones sobre qué es el arte contemporáneo, incluso era innecesario decir el nombre de identidad: “Juan, Enrique o Leonardo”, porque su reconocimiento *estaba dado* en la expresión de la explotación contemporánea.

En ese *gesto* que se produce a través de la complicidad humorística en referencia a una enunciación irónica, nos hace ver los mecanismos que desarticula la risa colectiva, como lo plantea Bergson, la que muestra todas las inflexiones de una sociedad en la que estamos sometidos y en la que la primera herramienta es ser capaces de ver (como eco sartreano) lo que han hecho con nosotros. En este sentido, comprendemos lo que Bergson quiere decir con la idea que expresa: “el mayor enemigo de la risa es la emoción”. Si la fuerza del arte radica en su exponencial capacidad para hacernos sentir y configurar nuestras subjetividades a través de los afectos y los perceptos, en su modalidad de humor e ironía, sobre todo en esta última, es importante tratar los afectos como un vestido, como un *disfraz* más que como una identidad.⁴ Nuestra personalidad no es más que un plagio –dirá Jankélévitch–, y en esa medida nuestros sentimientos más profundos no son sino órdenes de un mundo que se especializa en decirnos qué sentir.

A continuación citamos un fragmento de la entrevista a Leonardo Barrera, para hacer más explícita la idea:

R: ¿Cómo eres una cosa? y ¿eres una multiplicidad de cosas también? Y en este sentido, ¿de cuáles sentimientos tomas distancia con el humor y con la risa?

L: Distancia, por ejemplo, con todo aquello que pueda llegar a conmovier. Entonces, por ejemplo, en relación al proyecto o al fotolibro que se llama *Muchas*

4 Esto ha sido expuesto de manera amplia por Kierkegaard en *Sobre el concepto de ironía*, al hacer la crítica al principio de identidad que había sido discutido por la herencia fichteana en el idealismo alemán.

gracias por ser como eres que tiene un conjunto de identidades, las considero más como un proceso que se puede ver en imágenes fijas que congelan una identidad que corresponde a la configuración de una empresa. Entonces, sobre la cosa, de la persona a la cosa yo lo veía sobre todo dentro del esquema laboral en los procesos de capacitación y en los procesos de producción; por ejemplo, si hay una receta para producir un *caramel macchiato*, la producción de los mismos es la producción de quien los produce.⁵



21. Leonardo Barrera, *Aprendiendo a servirte*, oxxo, 2015.

Las 40 fotografías que componen *Los esclavos del mes* y el interminable material para edición que implica la vida dan cuenta del enroque entre la producción de las identidades a través de los manuales de las corporaciones y la producción de imágenes, acciones y, con ello, de los afectos en el arte. El núcleo que hace ver los dispositivos y las fugas de las personalidades creadas es el carácter de *edición* que Barrera le da a su producción artística. Las imágenes fijas que congelan las identidades son los rostros de cada “esclavo del mes” que a través de la fotografía de retrato hace Barrera en una reproducción de sí mismo: iconoclasta, obsesivo y preciso a la hora de hacerse cosa, tal como lo exigen los manuales de barista y las capacitaciones laborales. En *Muchas gracias por ser como eres* del mismo Barrera podemos observar más formas en las que se *edita* y corrige la prístina identidad que va construyendo:

5 Entrevista a Leonardo Barrera. Trabajo de campo, entrevista semiestructurada. Julio de 2019.



Aprendiendo a servirte

Debíamos transcurrir más de dos décadas para ser él. Él para la Cadena Comercial Oxxo, S. A. de C. V., como lo indica el pin que recibí el 9 de septiembre de 2015, cuando firmé contrato laboral para desempeñar el último puesto de ayudante de tienda. «Aprendiendo a servirte», decía el pin con dos empleados caricaturescos que parecían en su ambiente el mismo pin que yo. Yo, que estaba en proceso de servir. Este trabajo de producción fotográfica se sirve de esta idea.

Luego de dos semanas de optimismo laboral en Oxxo, descubrí mi rostro en uno de los personajes del pin. "Siempre listos, siempre ahí", sirviendo, servida una jornada, mi propia caricatura. Fue entonces cuando decidí abandonar el trabajo para retomar a mi condición de invisible, pues según Oxxo solo se sirve en el trabajo ajeno.

Agradecemos a cada uno de los empleados con quienes tuve la oportunidad de servir por nada. Así como a los ayudantes de tienda que hicieron posible este trabajo que se muestra ante ustedes. ¡Me sirvieron, pues.

22 y 23. Leonardo Barrera, *Aprendiendo a servirte*, oxxo, 2015.

La elaboración del fotolibro es, quizá, uno de los mejores ejemplos para identificar los procesos de Barrera y las decisiones que en la edición desarrolla. El fotolibro *Muchas gracias por ser como eres*, encuadernado en un tradicional fólter beige en donde transportamos y dejamos solicitudes de empleo, es a la vez una metamorfosis, un CV y un proyecto del FONCA que comienza con la imagen fotográfica del ala de una mosca, recorriendo un camino visual en el que se nos narra el proceso de personalización que los corporativos hacen con el equipo de nómina, y termina con la imagen de la mosca completa que está lista para emprender el vuelo de un nuevo contrato laboral, con una solicitud de empleo en blanco, cuya fotografía es de un Barrera lloroso:

Desde el momento en que se ponga su delantal el primer día, usted comenzará a tener impacto en los demás *partners*, los clientes y nuestra empresa. Todos los empleados de Starbucks son considerados *partners*, pues cada uno es un miembro valioso de la empresa.

Manual Barista



24. Leonardo Barrera, *Muchas gracias por ser como eres*, Fotolibro, 2016.

El fotolibro es también un álbum de familia, la familia Starbucks, en donde todos son *partners*, donde la horizontalidad del “tú”, de quien ofrece el servicio y quien lo recibe y paga no es otra cosa más que una falsa igualdad de condiciones. Como recurso de voz en *off*, en este proceso en movimiento a través del fotolibro, nos dice al oído mental:

La autoestima es la sensación de encontrarse bien, ser aceptado y aceptable. Cuando las *personas* se valoran a sí mismas y se sienten valoradas por otros, tienden a trabajar de manera más efectiva como equipo. La autoestima positiva contribuye a nuestra capacidad de pensar claramente cuando interactuamos con otros (*Del manual del barista*).⁶

6 Leonardo Barrera, *Muchas gracias por ser como eres*. Ver https://issuu.com/leobarrera7/docs/muchas_gracias_por_ser_como_eres

En él podemos observar cómo implica todo un *curriculum vitae*, un curso de vida, que se mueve conforme pasamos las páginas, las cuales nos muestran las condiciones laborales, ya sea en una acción manual, como en los citados manuales corporativos, o bien en el formato de video de 4 minutos con 54 segundos y que se encuentra en la página del artista en el que se lee la siguiente leyenda: “Descargue, imprima, carpetazo y clip, su propio expediente gratis”.⁷ No sólo es la forma la que se multiplica: retrato fotográfico en tienda de autoservicio, pieza de museo, fotolibro, videoarte, *curriculum vitae*, etcétera, sino también el contenido, pues la explotación de los empleados es multiplicada de manera sistemática por cada corporativo. Un/a empleado/a del oxxo realiza trabajo de limpieza, es cajero de bancos, cajero de servicio de transporte público, empleado de piso, cajero de abarrotes, entre muchas actividades más; diez horas de jornada laboral y sólo un día de “descanso”, con un sueldo de entre 3,797.00 y 4,000 pesos mensuales, según la investigación periodística *La izquierda diario*⁸ sobre la precarización laboral en México.

Cada uno de los trabajos que he tenido, formales, al final tienen como el mismo proceso, tanto de reclutamiento, capacitación, producción. Entonces siento que todas se podrán entender dentro de lo que es la corporación: la renuncia a todo tu modo de ser en tanto que eres reclutado. Entonces para mí, el hecho de someterme a este tipo de empleos y pasar por todos estos mecanismos de control que nos van atravesando finalmente es para entender desde la experiencia propia cómo es que funciona y a la única conclusión a la que puedo yo llegar es eso, es una renuncia a tu personalidad, si es que hubiera una, porque también este modo de ser está determinado por otros centros, entonces, nada más nos vamos transbordando de uno a otro.⁹

FEMSA es el corporativo detrás de 73% de ocupación de tiendas de conveniencia en el país y es la empresa embotelladora de Coca-Cola más grande a nivel global. El colmillo insertado en los cuerpos de los empleados se sirve de ellos sin disimulo. Además de haber realizado este trabajo, entre muchos otros documentados en sus procesos artísticos, Leonardo Barrera hace una descripción del propio proceso artístico como horas de trabajo, en donde ha tenido

7 Leonardo Barrera, *Muchas gracias por ser como eres*. Ver <https://vimeo.com/226186675>

8 *La Izquierda Diario*. Ver <http://www.laizquierdadiario.mx/FEMSA-explota-a-sus-trabajadores-esto-es-lo-que-gana-un-cajero-de-Oxxo>

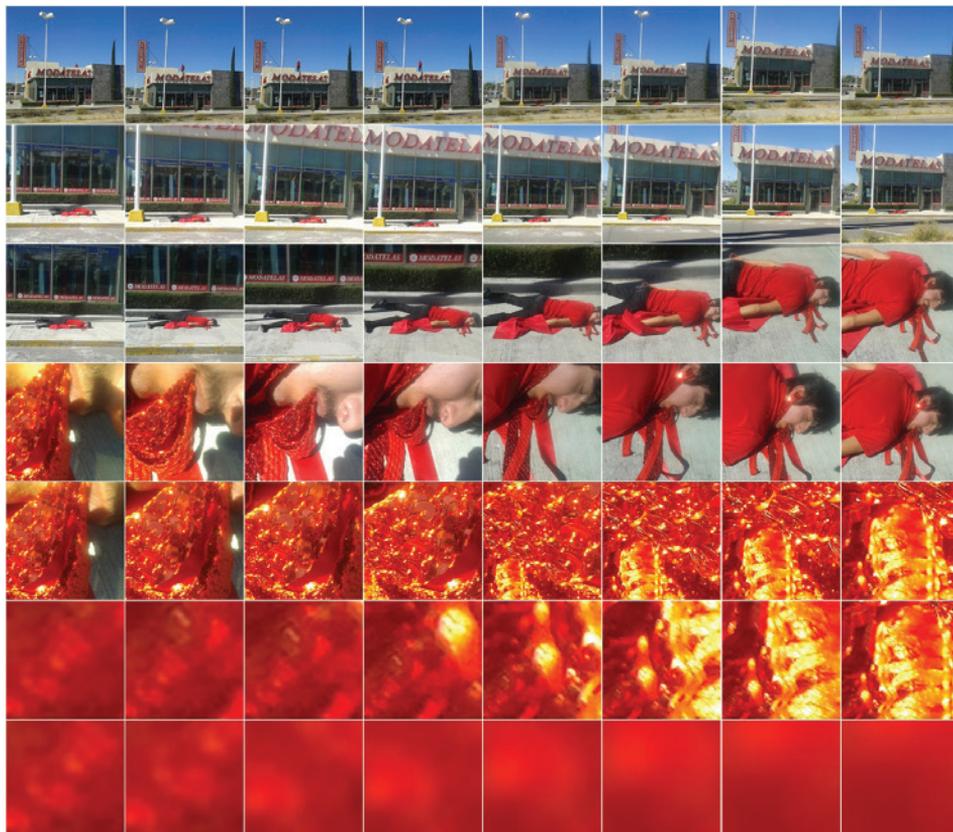
9 Entrevista a Leonardo Barrera, véase en las entrevistas.

uno de los peores empleadores, los asesores del FONCA, entre los que se destaca Carlos Amorales:

Sí son muchísimas horas, por ejemplo en el *fotolibro*, o sea, fue hacer como un... fue hacer la impresión de todas las imágenes y ponerlas sobre la mesa y después tomar ciertas citas de los manuales de baristas, por ejemplo, y a partir del texto que iba a acompañar la imagen, tratar de buscar ese sentido cómico en lo textual y lo visual; pero el trabajo en sí para hacer una maqueta, tres o cuatro meses, es muchísimo trabajo, muchísimo trabajo, y también es cuestión de descansar el proyecto y también tener claro hacia dónde va a ir.¹⁰

El arte de la despersonalización irónica que realiza Leonardo Barrera a través de su producción no sólo es compleja en términos de procesos, documentación, intervención de campo, lenguajes y soportes, sino que además es cansada. La persecución del ámbito laboral en condiciones de *burnout* en los trabajos precarizados es de una maquinación y precisión cruel e indiferente. Tal como Bozal menciona a propósito de la necesidad de la ironía, es un optimismo que plantea una resistencia. ¿Cuántas resistencias seremos capaces de oponer al mercado para no fundirnos con él como con el absoluto sublime del siglo XIX? ¿Cómo conservar una salud, por más pequeña que sea, en medio de un sofisticado aparato de control que no se detiene, pues su soberanía es la más totalitaria de todas y amenaza a toda vida posible? El humor y la ironía, que logran hacer ver las perversiones de nuestros contratos actuales a través de su apropiación transgresora y sutil, son un vehículo que nos permite ir contra el terror del aislamiento, tener la distancia y parar el flujo del mercado un instante para comprender y no sucumbir a la desesperación. Que no es poca cosa.

10 *Idem.*



25. Leonardo Barrera, *Modatelas*, 2016.



ENFOQUES FINALES

El ironista está de espaldas al futuro, está demasiado ocupado en observar el derrumbe de las creencias, más que de las cosas, como si de una lluvia fina se tratara. El derrumbe es siempre de lo vertical, de lo que se encuentra en lo alto, de la jerarquía que se desploma. La ironía es el arte de las alturas, el arte de ver caer. Es la mirada del ironista, en tiempos de crisis, una hipnótica línea descendiente; sin embargo, el ironista presiente un futuro en el horizonte, en lo horizontal, y sabe que hay algo que se abre a través de su pequeña salud, que la vida se acomoda entre los escombros para salir entre las grietas y las fisuras, estirando sus hojas y sus pelos urticantes. La figura del ironista-historiador de espaldas, propuesta por Friedrich Schlegel en los *Fragmentos* es, quizás, una de las imágenes más significativas que encuentro al pensar en el trayecto del libro. Un personaje conceptual que ha habitado, en distintos momentos, estas páginas. Un personaje que se ha desdoblado en el teatro filosófico, desde el inicio de la indagación, colocándose en el centro del escenario imaginario, disponiendo de todas las máscaras posibles para ejecutar este logodrama a través del cuerpo. Un personaje que dramatiza su multiplicidad en la medida en que las voces van narrando una vida, vida imposible de comprender desde un solo punto de vista.

El ironista corre en el escenario en busca de la máscara precisa, de un tono, de un estado de ánimo, cuando, de repente, una voz que emerge del fondo comienza a contar que *¡era un hombre calvo y anciano que les enseñaba a los jóvenes el arte de la retórica!* (con seriedad camina erguido mostrando su autoridad, como si caminara en las calzadas de una antigua ciudad, súbitamente, se queda paralizado en un solo pie en espera de una señal...); *¡los crímenes ejercidos contra la juventud deben ser castigados!* (irrumpe otra voz, enfática. Entonces el ironista se coloca otra máscara, cuyo ceño denota completa ignorancia y levanta la mano para preguntar genuinamente); *¡¿qué vamos a entender por juventud?!*; las voces comienzan a mezclarse y el ironista hace una coreografía entre las máscaras y los saltos, los aplausos, las preguntas, los banquetes.

Y es que, efectivamente, respecto a los personajes, como lo ha expuesto Deleuze en sus trabajos sobre cine, al hablar de las potencias de lo falso no es que desde la ficción se deje de aspirar a una verdad que se descubre como una mentira. Lo que hace la ficción es mostrar de un modo distinto lo que no puede ser enunciado de manera directa. Por ello, los personajes reaccionan y nos hacen ver situaciones que no tienen que ver solamente con responder de manera positiva sobre un concepto, sino que modulan distintos encuentros que se dan entre las formas de creación y las experiencias sensibles en la filosofía. Las potencias de lo falso, en el caso de la construcción de un personaje conceptual y figura estética ironista, hacen posible que no podamos volver a pensar la idea prístina del ironista. Estas potencias implican el ejercicio de pensar con sospecha, ¿quién es aquel que habla detrás de este personaje?, ¿qué papel pedagógico nos quiere mostrar el escritor detrás de la máscara?, ¿es, acaso, posible el conocimiento directo de alguna *figura* filosófica del pasado?

El ironista, entre la población de personajes conceptuales y figuras estéticas dentro del pensamiento, es el recordatorio para el ejercicio de la filosofía de que la escritura puede tener otras formas de creación, no solamente en el sentido en el que se encarnan preguntas y sensaciones que producen otras formas de pensar, sino que, a través de éstas, el tratamiento filosófico de un problema puede configurarse a través de una polémica; polémica que no busca representar o imitar, más bien hacer ver las distintas fuerzas implícitas en la configuración de un concepto y en la vida ficticia que lo encarna. Aunado a esto, el planteamiento de estos personajes y figuras implica alejarse de las historias de la filosofía que muestran la historia del pensamiento como una compilación de monografías en una taxonomía ordenada. La constante insistencia de Deleuze de desmontar los árboles de Porfirio que jerarquizan nuestra idea de pasado en una taxonomía de modelos aparece como una constante. Como toda búsqueda, ésta podría seguir hasta el infinito, a modo de una conversación nunca terminada, siempre perfectible, siempre con posibilidades de actualizarse. Pero, también, una vez llegado a los objetivos propuestos, existen ciertas respuestas que ofrece el conjunto y en sus resultados otras vías de aplicación del problema.

La primera parte del libro muestra que un personaje es más personaje cuando menos podemos comprender su totalidad existencial; es decir, que ha logrado hacerse extranjero a fuerza de estar vivo, que de la misma forma en que una persona es indescifrable en su cotidianidad e intraducible a una sola faceta, los personajes que están vivos podrán ser pedantes, insoportables, llenos de ternura, completamente incomprensibles, intransigentes y vulnerables (pues pueden estar amenazados de muerte toda la eternidad en su tiempo ficcional,

como el caso de Sócrates), pero *son* a fuerza de ser un nudo de voces que los convoca cada vez que alguien se pregunta por ellos. Y si alguien quisiera comunicar, quién o qué es lo que hace que ese, este o aquel personaje haya quedado registrado en las páginas de filosofía como si de una presencia se tratara no lo podría comunicar; no podría hacerlo sin la complejidad que le anida, ya que al ser un personaje vivo y “de pie” en sus experiencias y sensaciones es incomunicable, antes bien se resiste a ser nítido, claro y prístino. Al contrario, en su cualidad de espeso y opaco, es más complejo porque está lleno de todo lo que nosotros también colocamos en él. Los personajes han irrumpido en nuestro plano de inmanencia y comienzan a mezclarse con nuestra vida y dar sentido a algunas de nuestras preguntas porque ya son parte de las relaciones que vamos tejiendo con la experiencia de la filosofía, la ciencia o el arte.

En el caso de la segunda parte del libro, podemos sintetizar a modo de pregunta al descubrir qué aspectos, de fondo, son los que trastoca el problema de la ironía y se encuentran íntimamente relacionados con la idea del Estado. En primer lugar, se destaca que lo que ofrece la ironía, desde la lectura hegeliana, es una constante construcción y aniquilación de su propia posición en el mundo, por su capacidad de infinitud poética, pues siempre está en devenir, incapaz de objetivaciones y subjetivaciones, incapaz del carácter universal del arte en esa concepción totalitaria, tan insobornable para la perspectiva de la *Filosofía del arte* de dicha concepción canónica de pensamiento. Con la ironía no hay carácter universal por ley; al contrario, la ironía revela la falsedad en lo que se postula como verdadero, recalca los intereses detrás de las instituciones que ostentan lo ético y lo divino, ya que se trata de un asunto de hombres; al reverso de la tragedia, con la ironía, los hombres no son lo más fuerte ni se muestran mejores de lo que son (lo más valiente y lo más sublime); sino que muestra eso, una idea de humanidad desnuda que insiste en vestirse de héroe, mártir o juez, pero cuyo destino final es morir sin la comparsa de una voz eterna que glorifique su memoria. La idea de enfermedad asociada con la ironía por parte de Hegel es trastocada a la inversa: el ironista es quien acentúa los rasgos de enfermedad que ya existen en el Estado. Estos síntomas pueden leerse a través de lo que las relaciones entre los individuos sometidos y la ley padecen como cuerpos. Los elementos y las estrategias que se fueron revelando con el personaje y figura del ironista se hacen evidentes con la apropiación de la ironía en la filosofía existencial del danés Søren Kierkegaard.

Como sabemos, por la construcción del libro, debemos gran parte de los cimientos de las hipótesis a Kierkegaard y su documento *Sobre el concepto de ironía*, pues es quien descubre el juego de máscaras detrás del nominativo de

Sócrates y elabora las quince tesis que explotan la complejidad de pensar y escribir a partir de quien solamente aparece como personaje de otros. Kierkegaard ha escrito: “Sócrates es la nada por la que, sin embargo, hay que comenzar”, y se ha transformado a sí mismo en legión. Rescata la capacidad artística de la filosofía, en la que muestra que no hay una sola forma de pensar, y a partir de ello, ha desquiciado la escritura y la ha convertido en nuevos agenciamientos. Es con él que el pensamiento se ve conminado desde su corporalidad por los estados de ánimo, haciendo explícito que no hay otra forma de pensar sino desde el cuerpo. Quizás por ello encontramos tantas resonancias entre este pensador y Deleuze, quizás sea por ello, también, que encontramos esa capacidad del esquizo en el danés, por hacer de sí mismo tal multiplicidad, por haberse dividido tanto y haber ensayado tantas posturas, voces, tonos y multitudes en sí mismo que se vuelve inclasificable, a la vez que flexible a la hora de leerlo. Imposible pensar en él solamente como ironista cuando a través de su escritura ha explorado la más ferviente desesperación, fe o cinismo de que es capaz una pluma filosófica. Y eso también lo vuelve lejano de Deleuze: la desesperación y la fe. La filosofía deleuziana está lejos de la falta, ya sea cristiana o psicoanalítica, de las que tanto advirtió a través de su filosofía. Sin embargo, por las acotaciones necesarias en el desarrollo del libro, éste se restringe a explorar más la complejidad de los modernos implicados en este debate del siglo XIX.

No obstante, la figura que cala en el fondo de la investigación es la de Nietzsche, pues como con él, la indagación no puede ser sino a partir de una visión, y esa visión, esa mirada artista es la del ironista de espaldas, la del teatro y la del mimo. Más allá de esos personajes, la presencia de Nietzsche en la investigación radica en que su imaginación no perdona en lo elemental: la moral que se esconde detrás de todo pensamiento y que se ostenta como verdad y rector de la vida. Las prácticas eróticas y económicas, simbólicas tras la moral de varones y la relación moderna entre hombre y Estado son los principales puntos de cuestionamiento, prácticas que se pueden rastrear a través de los últimos capítulos a través de los totalitarismos y los ejemplos corporativos que se evidencian en el último capítulo. Si el libro se hubiese restringido a identificar el problema de la ironía en el corpus deleuziano de los años 60, se hubiese partido de inicio con la tercera parte. Pero eso hubiese implicado menos riqueza en el contenido y en la idea de configuración de los personajes conceptuales y figuras estéticas. El rastreo que se hace de la ironía ha sido un ejercicio de aprendizaje de filosofía, un aprendizaje en el que se escuchan distintas voces, las sutiles diferencias, las irreconciliables posturas y la aparición de nuevos conceptos.

Ha sido, particularmente, con la tercera parte del libro que se ha podido comprender, de manera mínima, aquello a lo que apunta la crítica deleuziana de la *imagen del pensamiento*, y cómo dicha crítica de la imagen funciona y se ensambla en la dialéctica de los rivales del primer capítulo. En él se puede observar la rivalidad dentro del ámbito del modelo de hombre virtuoso, en la moral de varones que hace un momento hacíamos referencia. De igual manera, en el segundo capítulo, la idea de la *imagen del pensamiento* se encuentra en la idea del *alma bella* que acompaña al ideal de Estado en Hegel vs. el “espíritu enfermo y decadente” de la ironía. La ironía y su rastro van dejando claro a lo largo de la indagación la importancia de las estrategias que ésta puede adoptar según el ámbito en donde se ubique. La revisión de *L'Ironie* de Vladimir Jankélévitch al lado de los *Orígenes del totalitarismo* de Hannah Arendt fue el paso más importante para ubicar la discusión en un plano de inmanencia distinto y que precisamente se distingue en su complejidad por los regímenes políticos que los conforman: por los usos de estrategias de propaganda, por los constantes movimientos territoriales tanto de personas, ya sea por conflictos bélicos o precarización de los espacios, como de capital, por la segregación, por el uso instrumental de toda la tecnología militar, por las sociedades de control. Así, se enmarca la necesidad de la ironía en medio del terror.

Podríamos decir que los tres documentos a los que hemos hecho referencia en el tercer apartado, *Presentación de Sacher-Masoch*, *Diferencia y repetición* y *La lógica del sentido*, muestran el arte de desmontar, del pensador, como mecánico de la gran maquinaria de la filosofía, de barrendero y hojalatero, papeles que va adquiriendo Deleuze y que lo van perfilando hacia los dos libros de *Capitalismo y esquizofrenia* (*Anti Edipo* y *Mil mesetas*) junto con su colega Félix Guattari. Del teatro filosófico (con el logodrama, los personajes, las figuras, las máscaras y los estados de ánimo) a la fábrica del pensamiento (la *imagen del pensamiento*) damos los pasos que seguimos tras los textos de Deleuze. La fábrica de todos esos modelos de representación anida en el pensamiento mismo. Entre el análisis de *Diferencia y repetición* y las series retomadas de *La lógica del sentido* hemos dado seguimiento a cómo los modelos ontológicos entre las esencias platónicas y el acontecimiento estoico responden cada una, de manera distinta, a sus propias operaciones.

La actualización de estos contenidos filosóficos a partir del problema de la ironía nos ha hecho pasar, por y actualizar, una discusión ontológica que no esperábamos clarificar cuando la búsqueda comenzó a construirse y ganar su sentido propio. Por ello, el descubrimiento más importante del libro: la tesis ontológica detrás de los modelos de representación, da como resultado nuestra

imagen del mundo, de quiénes pueden entrar en sus categorías, de los postulados de la razón, de la idea de verdad, de los márgenes de praxis que se tienen en ellos, de la distribución económica y afectiva que implican, de las posibilidades de pensar sus puntos ciegos, de la obediencia social y política que entrañan. Definitivamente la revisión de *Los incorporales en el antiguo estoicismo* de Michel Bréhier abre una lectura que es poco explorada en las escuelas de filosofía y de arte: la de pensar los cuerpos desde el estoicismo, como única realidad, y someter a crítica los modelos teóricos que se ofrecen como causas o principios. Aún más, la lectura de Bréhier al lado de *La lógica del sentido* de Deleuze es un ejercicio de aprendizaje de filosofía clásica y contemporánea, como se trata del pensamiento en su constante actualización. Esta ontología estoica es una ontología del devenir, pues de la misma forma en la que el árbol verdea, nos permite pensar que también el pensamiento tiene otros destinos y poder observar la importancia del cuerpo en el arte contemporáneo.

Implícitamente a esta perspectiva de desarrollo se le unen modos de valorar aquello que tenemos como archivo y memoria filosófica. Por ejemplo, con la referencia al *Hércules* de Séneca, o a las *Bacantes* del mismo romano, Deleuze ha dejado de centrarse en la vida trágica que había sido tan importante en el siglo XIX y en el siglo XX, rescata la figura de un *loco*, alguien que alucina, y en ese deseo incontrolable de control pierde una potestad, que por lo demás era artificial.

La pregunta reformulada sería: ¿por qué es importante recordarnos que, en el pensamiento, la ironía es una sana precaución? Porque sin los afectos afirmativos, como la alegría, la risa y la ironía, el riesgo del pensamiento es el de tomarse tan en serio que se coloque a sí mismo como modelo de representación del mundo en un narcisismo inflexible de la identidad. Y no solamente ese obstinado narcisismo de la autorreflexión, sino el peligro de petrificación frente al rostro absoluto de la fuerza de la vida y el poder. La insistencia de Deleuze de salvar una pequeña salud a través del arte que se resiste a ser comunicación y consigna adquiere todo el sentido con los aspectos que hemos señalado desde las piezas de arte elegidas para esta investigación. La comprensión del problema de la ironía de manera teórica a través de las tres primeras partes del libro permitió, como ya hemos mencionado, crear una red de interpretación por relaciones intertextuales a partir de la creación del personaje conceptual y la figura estética en el horizonte clásico; además, poder polemizar el concepto de ironía en la primera mitad del siglo XIX para comprender las dinámicas y oposiciones entre la filosofía del arte, la crítica de arte y el arte como producción; finalmente, mostró la discusión de fondo entre la ontología platónica y estoica y su relación con la ironía y el humor. Los tres capítulos, en distintos niveles, nos dotaron

de las herramientas para poder comprender cómo podría seguir operando en el arte contemporáneo la capacidad anárquica y la crítica de la ironía.

La principal necesidad teórica de este libro tuvo su antecedente en una dificultad pedagógica. Las discusiones, desde los teóricos norteamericanos y europeos, respecto a la producción del arte contemporáneo hacía evidente una especie de vacío cuando de la ironía en las prácticas artísticas en México se trataba. Ya fuera porque la discusión tendía a centrarse en el problema de la pérdida de la categoría de belleza o por la crisis de la idea de *representación* en el arte, con el antecedente del *ready-made* duchampiano, pues el arte dejaba de ser imitación de cualquier otra cosa, dejaba de ser capacidad técnica del productor al ser un objeto encontrado, y tampoco implicaba un reconocimiento sensible anclado en afectos que produce el arte a través de ninguna narración. Esa serie de circunstancias que hacen que las transiciones se vayan perfilando de la idea del arte a lo largo del siglo xx hacia los procesos, más que a una pieza acotada a los límites determinados por sus soportes (ya sea pintura, gráfica, escultura, arquitectura, etcétera, es decir, las artes tradicionales), son las que la acercan a la crítica que desde la filosofía se hace a la imagen del pensamiento.

Arte y filosofía en el siglo xx cuestionan en gran medida el régimen de representación y reconocimiento que había fungido como modelo para ambas formas de pensamiento. Junto a la idea de reconocimiento y representación se encuentran íntimamente relacionadas las categorías de belleza y de lo sublime, que tal como lo hemos señalado con Valeriano Bozal, desde su lectura de *La necesidad de la ironía*, son apropiadas por el mercado. La primera, la belleza, como la cadena de producción que ofrece contemplación al gusto y se consume todo el tiempo a través de los dispositivos a la mano. En segundo lugar, lo sublime como lo absoluto, la entrega al Estado a través de su monumentalidad. Sin embargo, hacía falta todavía unir las herramientas encontradas, desde esta perspectiva teórica de Bozal, con los puntos que ofrecía el análisis de los tres primeros capítulos y la sugerencia de Barrios de que la ironía es una estrategia político-estética y que funciona a través de la “subversión de objetos y significados”. La aportación que hace el libro para identificar las estrategias de la ironía las hemos descrito en la cuarta parte, después del análisis desde distintos marcos teóricos actuales en los cuales exploramos la relación entre arte contemporáneo e ironía. Propusimos ocho puntos que pueden, en mayor o menor medida, ayudarnos a decir por qué una pieza de arte usa estas estrategias irónicas.

Hay en este documento un último elemento que me gustaría enfatizar y éste ha sido el encuentro directo con los artistas de las piezas analizadas. En el desarrollo de la misma, después de haber desarrollado la parte teórica, se hizo

el contacto, primero con Leonardo Barrera, al final del año 2019 con Minerva Cuevas, y en junio del 2020 logré entrevistar a Roberto de la Torre. A todos ellos, a ella, hago el más sincero agradecimiento con este libro que tuvo siempre la aspiración de tener algo que decir desde la filosofía del arte respecto de lo que sus prácticas artísticas provocan en sus espectadores. La obsesión que producen ciertas piezas de arte, al igual que ciertos libros de filosofía, tienen mucho que ver con enseñarnos a ver lo que no estamos siendo capaces de comprender desde una sola perspectiva; la necesidad de decir algo, por mínimo que sea, respecto a la producción de conocimiento a través del arte o la filosofía en un territorio que nos atraviesa. Era imprescindible hablar desde las prácticas artísticas que se realizan en México, en sus espacios públicos en la realidad del siglo XXI, para dejar de tomar como parámetro la sensibilidad de otros territorios, sobre todo con el caso de Leonardo Barrera, un artista que no es parte del circuito centralizado, sino que realiza su práctica desde los lindes y las fronteras. Esta investigación nos hace, pues, insertarnos en nuestra propia madriguera, diría Deleuze en *Kafka: por una literatura menor*, escribir desde nuestro propio hoyo y subdesarrollo, insertar el arte en la sensibilidad como una garrapata que puede esperar toda su vida activa al animal que pase y saltar para abrazarlo de tal manera que seamos capaces de resistir los embates.

De la ironía hemos aprendido sin cesar, aprendimos el arte de la comunicación indirecta, la capacidad de distinguir entre los afectos y los significados, como en la antigüedad hicieran los estoicos con los corporales e incorporales. Aprendimos de la capacidad anárquica y a la vez diplomática de la ironía, de las máscaras del halago y la ignorancia, de la capacidad de hacer de sí mismo un plagio y un *collage*, de las formas que puede adoptar un personaje conceptual y una figura estética, de enfermedad para cuidar la salud y de la edición de un pensamiento. Y esto es muy bueno para la salud del pensamiento. Es importante decir que una investigación también es un ejercicio de dietética y que, en mi caso, pensar en la ironía cuatro años de investigación fue un acto de *cuidado* que no podría haber tenido sin la advertencia sobre lo que los afectos nos pueden hacer y lo que el arte puede provocar. Esto no quiere decir que los múltiples temas a abordar en una investigación filosófica no vayan a tocar otros aspectos que nos hacen infinitamente vulnerables y sean de un valor y un coraje impresionante para el caleidoscopio de nuestra compleja realidad contemporánea.

El libro ofrece, entonces, una serie de caminos que puede tomar alguien con interés en la filosofía, en la historia de las ideas estéticas, en las prácticas artísticas contemporáneas (con énfasis en la ironía) o en intereses desde la práctica y/o teoría crítica feminista al interior del pensamiento filosófico. Los desarrollos ul-

teriores también se multiplican, tanto en el seguimiento del propio pensamiento deleuziano, como en una intertextualidad en el propio plano de inmanencia en el siglo XXI, desde las perspectivas anglosajonas como decoloniales en el análisis de la ironía y el humor, como en las potencias para la creación de otras formas de pensar y escribir la filosofía. La investigación ha concluido y espero, solamente, que ninguna de las palabras escritas aquí haya hecho llorar a Deleuze en su tumba y haber rendido un homenaje a la vida que se aloja en sus escritos filosóficos.

Acta est fabula



ENTREVISTAS

El empleo como carnicería

Entrevista a Leonardo Barrera

1 de agosto, 2019

Es jueves, 1 de agosto del año 2019, Leonardo Barrera está a punto de partir a San Francisco, Estados Unidos, para comenzar un posgrado en arte, pero antes del viaje acepta darme una entrevista para documentar el material de la tesis de doctorado sobre arte e ironía, ya que algunas de sus piezas son propuestas clave en el análisis de arte contemporáneo. Leonardo es puntual y espera la hora de la entrevista bajo un árbol de mezquite que se encuentra casi al costado de un oxxo, en los límites de la Avenida Prolongación Zaragoza en Jesús María, Aguascalientes. Ha llegado en bicicleta, ligero y fuerte, como son las piernas de ciclistas. Es verano y son recurrentes las lluvias en los meses de julio y agosto, sin embargo, no le impide que ruede hasta la casa donde será la cita.

He dispuesto la sala para que se pueda escuchar y ver de la mejor forma al entrevistado. A punto de comenzar, le comento que para la investigación que realizo es sumamente importante tener contacto con él para plantear algunas preguntas que provocan sus piezas y los procesos que se adivinan en ellas, que la entrevista abierta es para tratar de saber cuestiones que sólo él podría resolver, procesos que tienen que ver con materiales, técnicas, con decisiones que pueden ayudar a comprender más lo que él ha enunciado en ellas. Le comento que la entrevista no tiene nada que ver con su historia personal desde un punto de vista psicoanalítico, y que no se trata de preguntas de aclaraciones conceptuales, sino de procesos. Leonardo escucha recargado en el respaldo con su espalda de deportista (ciclista, trapeceista, nadador). En cada una de las preguntas ha sido muy generoso al exponer claramente lo que, desde el arte, nos ofrece como

pensamiento. Agradezco su tiempo, apertura y diálogo para responder a las inquietudes aquí planteadas.

“A” de Aguascalientes

Raquel Mercado (RM): Hola, Leo (Leonardo), buenas tardes, muchas gracias por aceptar la entrevista que te propuse para este día. Me gustaría comenzar preguntándote un pequeño abecedario y comenzar por algunas palabras que nos puedan abrir poco a poco el panorama de qué es lo que piensas y dónde estamos situados. La primera es: ¿qué piensas, en este abecedario del arte, de Aguascalientes como sitio, como sitio en donde se hace arte, como sitio en donde estudiaste Artes Visuales, como sitio en donde has ganado premios, en donde también has batallado muchísimo en sentidos institucionales? Aguascalientes, cuando tú piensas en Aguascalientes, ¿en qué piensas?

Leonardo Barrera (LB): Bien, pues respecto a los premios que, sobre todo han sido los más representativos, creo, los de Arte Joven, no creo que sea como muchos consideran que es un gran prestigio, sobre todo porque hay muchos errores dentro de la convocatoria, y de entrada, por ejemplo, la propia plataforma para subir, por ejemplo, las piezas, no sirve, y siempre ha sido una cuestión de seguir un protocolo gubernamental para la inauguración, donde las dos salas que sirven para exhibir las piezas realmente cumplen su función únicamente el primer día. Los siguientes días está cerrada la galería de Benjamín Manzo, las veces que está abierta los dispositivos de reproducción audiovisual están apagados porque no capacitan a los guardias; entonces no es un problema de los guardias que ellos no sepan cómo reproducir algún video, sino que a ellos no los capacita el propio ICA [Instituto Cultural de Aguascalientes], y después de eso, que termina la exposición, que se va a Celaya, de Celaya regresa al almacén, a veces se hace una muestra de todo el acervo; por ejemplo, hicieron una hace como tres años, al lado del Museo Espacio, y por ejemplo, la pieza de *Los esclavos del mes* la censuraron, y había sido Premio de Adquisición, había ganado la cuarta parte del premio. Para mí fue un incentivo, como *empleado del mes*, contento.



26. Leonardo Barrera, *Los esclavos del mes*, 2015. Premio Nacional de Arte Joven.

RM: *¿Y Aguascalientes, desde otras perspectivas?*

LB: Creo que, pues –suspira– no hay mercado para nosotros, no hay. Creo que es una situación muy difícil, tanto en lo laboral, simplemente, hay que pensar en eso. Hay que pensar que todos los egresados de la Universidad de las Artes, si bien nos va, nos dedicamos a la docencia, pero de otro modo estamos trabajando en Malabar, en Starbucks, en el Café del Codo con Jorge Ramírez, que es arquitecto y paga 500 pesos por semana, pues es una situación muy complicada, y creo que también se debe a que las instituciones no responden luego a nuestras necesidades y son ellas las que están fomentando que artistas estemos haciendo rifas, mostrando dos caras: que es un problema de nuestros representantes que no pueden resolver esos problemas y también cómo nosotros hacemos comunidad, y pues he visto cómo nos vamos abriendo camino, no solamente con las rifas, sino otros

compañeros que hacen lo mismo, rifas, subastas en línea, van tocando casas con sus portafolios, pero de otro modo creo que está complicadísimo.

Ahora, por ejemplo, que sale PECDA, la titular dice que propongamos algún proyecto que se ajuste a esos tiempos que son seis meses, pero realmente la convocatoria se publica en agosto, se cierra ese mismo mes, el próximo (septiembre) es cuando entra en vigor la beca, pero no [se] puede realizar un proyecto en tres, cuatro meses, es más bien una manera de auto-explotarnos porque no puedes desarrollar un proyecto en tan poco tiempo. Entonces, nosotros cada vez nos vamos moldeando más a estas formas de la institución.

“C” de Contemporáneo

RM: Otra palabra que nos llevaría en este pequeño abecedario y en la que tú estás vinculado con Aguascalientes sería “C” de Contemporáneo. En este sentido, me gustaría preguntarte si tú consideras que lo que haces es arte contemporáneo o no te interesa realmente ese tipo de discusiones, o si tienes algún cuestionamiento a que alguien te coloque dentro de ese bloque de comprensión llamado arte contemporáneo.

LB: Pues las tecnologías o los medios de producción que yo utilizo finalmente tienen que ver con medios que se han producido en estas últimas décadas. Por ejemplo, el hecho de que yo produzca las series mediante un dispositivo móvil y la obra esté circulando en redes sociales, pues sí responden a ello, pero tampoco quisiera decir que me dedico únicamente a la fotografía porque también eso mismo va a limitar el hecho de que no pueda yo explorar otras disciplinas, otros enfoques, otros puntos de vista. Entonces no creo que sea necesario definirlo como tal, pero yo creo que responde a problemáticas actuales y eso lo puede dirigir a tal.

RM: ¿Da cierta flexibilidad el hecho de decir que se trabaja con medios alternativos a la vez que con otros tradicionales?

LB: Sí, porque además yo creo que lo que lo va a diferenciar sólo es el punto de vista. Por ejemplo, el fotográfico, la manera en la que se aproxima uno a una problemática.

RM: En este sentido, Leo, ¿crees que tú eres parte de una generación? ¿Sientes que hay alguna generación a la que pertenezcas? ¿Crees que exista esta cuestión para cierto grupo de artistas hidrocálidos, artistas, hombres y mujeres, que estén haciendo o realizando algo generacional?

LB: Seguramente sí hay quienes se puedan identificar con una generación, ¿no? Pensando en una primera aseveración como identificarse con un grupo. Pero yo, personalmente, realmente en la producción no pienso a partir de cómo una generación puede entender o establecer sus leyes o formas de producción; creo que es una cuestión muy aislada mía. No me siento parte de.

RM: Yéndonos hacia la “P” de Producción. Tú estuviste en el programa, ¿en qué generación de Artes Visuales?

LB: En la octava, 2010-2014.

RM: ¿Ustedes tuvieron una perspectiva de medios alternativos?

LB: Sí, la tuvimos con Rolando López.

RM: ¿Tú crees que esta perspectiva, parte de tu formación, influyó en la producción que realizas hoy en día? ¿O fueron otras las formas en las que tú encontraste estos medios?

LB: Bien, no fue meramente el programa de la universidad, sino más bien como propuestas que miembros del Sistema Nacional de Creadores ofrecían a la institución. Recuerdo a Pilar Villela y a Pavka Segura del 2013, a Rafael del Río, a Javier Ramírez Limón, Adela Golbard, a Mariela Sancari, yo creo que todos ellos aportaron a mi producción. Porque yo recuerdo que antes de que llegara Pilar Villela, yo estaba haciendo fotografías en blanco y negro y surrealistas; entonces eso únicamente respondía a la especialidad y sobre todo a los objetivos del docente que impartía, no tanto porque a mí me interesara, pero también como estaba yo en una jornada completa de 8 horas en Starbucks y luego en la universidad, tenía yo poco tiempo para producir, y varios de los que tomamos proyectos comenzamos a hacer blanco y negro, pero no tanto porque eso aportara al tema que nosotros estábamos abordando, sino por tener una calificación alta, y después cuando llegan

ellos y nos dan una clínica de arte, pues empiezo a cuestionarme por qué estoy haciendo unos plátanos que parecen nalgas o fotografías así, y realmente todo lo que yo había hecho hasta ese momento yo lo consideraba meramente un ejercicio; todo lo que hice dentro de la universidad fue un ejercicio y también, por ejemplo, el hecho de que trabajara en blanco y negro sirvió para saber qué era lo que no quería hacer o al menos cuáles eran mis intereses, definirlos. Pero sí creo que la mirada y los talleres que impartieron otros artistas a la Universidad de las Artes aportó. Por ejemplo, Lucía Castañeda, mientras ella estuvo con nosotros en proyectos, sí trajo a muchísimos talleristas que forjaron la producción de varios de los que cursaron en la octava generación.

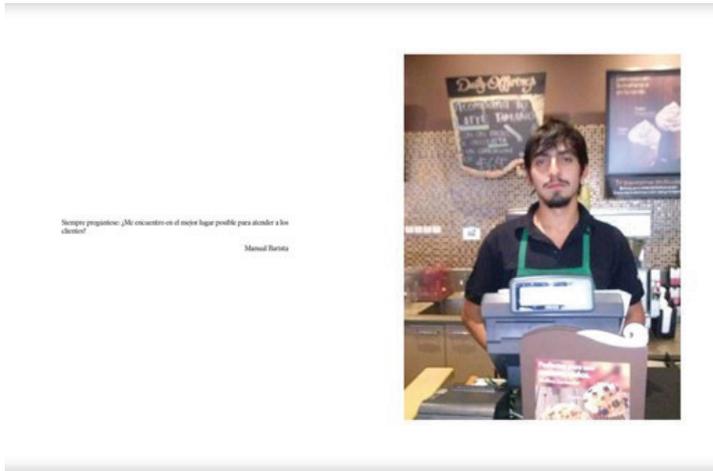
“H” de Humor

RM: ¿Cuál es tu relación con el humor? Para reírse de sí mismo se necesita que algo pase, ¿cómo llegas a esto?

LB: Ahí sí regresaría, por ejemplo, como a la “G” de Generación, porque sí creo que sí se ha transmitido de mi abuela y de ella a mi madre [y ella] a mí. Pero sí, también creo que dentro de todo el proyecto que he realizado del 2014 al 2018 en el fotolibro, que tiene que ver sobre todo con el periodismo contemporáneo, sí creo que hay muchísima comicidad en los capítulos que conforman el proyecto.

Yo creo que se logran porque también dejo de lado cualquier sentimentalismo y eso me permite abordar mis identidades que van cambiando, porque las veo más bien como un proceso y no como un producto, y todo eso creo que se logra a partir de la edición; o sea, pensando, por ejemplo, el efecto Kuleshov, pero en el fotolibro, lo que sucede es que cada hoja funciona como un fotograma, un fotograma que, a diferencia del cine, éste tiene una duración que la establece el lector que tiene en sus manos ese libro y esa parte de asociaciones. Si vemos, por ejemplo, todo lo referente a lo humano, si vemos un bolillo que tiene dos agujeros y después pasamos a otra hoja y aparece mi rostro y hay una asociación entre una cosa con la otra, y yo creo que sí es posible porque no me considero como persona, sino como cosa, y creo que así puedo lograr abordar todo el proyecto desde el humor, pero que verdaderamente no lo pienso en la producción porque es muy azaroso. Entonces cuando empiezo a producir las imágenes y a través de la edición

y de las secuencias y del montaje es que voy descartando y armando ciertas narrativas que se prestan al humor.



27. Leonardo Barrera. *Muchas gracias por ser como eres*, 2015.

RM: Leo, hablabas hace un momento de que la comicidad lo que hace precisamente es poner una distancia de lo sensible, de la sensibilidad o del sentimiento, más bien, no hay nada más personal que nuestros sentimientos. Tú dijiste: “yo construyo mis identidades como una cosa”, ¿cómo eres una cosa y eres una multiplicidad de cosas también? Y en este sentido, ¿de cuáles sentimientos tomas distancia con el humor y con la risa?



28. Leonardo Barrera, *Muchas gracias por ser como eres*, 2015.

LB: Distancia, por ejemplo, con todo aquello que pueda llegar a conmover. Entonces, por ejemplo, en relación al proyecto o al fotolibro, que se llama *Muchas gracias por ser como eres*, que tiene un conjunto de identidades pero que las considero más como un proceso que se puede ver en imágenes fijas que congelan una identidad que corresponde a la configuración de una empresa. Entonces, sobre la cosa, de la persona a la cosa, yo lo veía sobre todo dentro del esquema laboral, sobre todo en los procesos de capacitación y en los procesos de producción. Por ejemplo, si hay una receta para producir un *caramel macchiato*, la producción de los mismos es la producción de quien los produce. En ese sentido, cada empresa produce una identidad de toda la plantilla laboral y al mismo tiempo va a ser el gesto lo que va a distinguir a un empleado del otro, no tanto los movimientos, porque siempre hay una coreografía. Pensando, por ejemplo, en Starbucks, para producir el *caramel macchiato*, hay como un vals, en el que si nosotros desaparecemos, los medios de producción, claramente se ve el movimiento que es un paso hacia atrás, encorvar la espalda, tomar un cartón de leche,

estirar nuevamente la espalda, tomar la jarra. O sea, se va repitiendo, repitiendo, y se hace una maniobra; entonces ahí, en ese sentido, creo que somos también como... que estamos todos pendiendo como de un hilo. Y sobre las identidades, creo que eso se ve en la pieza de *Los esclavos del mes*. Yo pensaba, por ejemplo, en el programa del “empleado del mes” como una convocatoria o como un concurso en donde se contraponen unos empleados con otros, porque al final el resultado, o si es posible más bien el empleado del mes, es gracias a la fotografía. La fotografía... se abre una convocatoria para que el objeto de exhibición que contiene el rostro del empleado se presente como un empleado al que los subempleados, los que no son empleados del mes, se tengan que someter, entonces ahí hay una cuestión como de idolatría y esa idolatría se debe a una construcción propia del hombre. Entonces yo creo que el hecho de verlo como una “cosa” se puede ver desde varias perspectivas.

E incluso, por ejemplo, durante el disparo fotográfico, si nosotros ya somos una cosa, esa cosa deja de ser esa cosa al momento de posar para la fotografía del “empleado del mes”; entonces, esas dos objetivaciones se unen mediante el disparo fotográfico. Y dentro del programa del “empleado del mes” yo lo considero como una forma de perder la cabeza mediante el disparo fotográfico, entonces, los empleados del mes, en cuanto al humor, sí hay reconocimiento y humillación, y creo que la humillación, pues, siempre va a ser algo que pueda generar risa o no a las personas que, por ejemplo, se llegan a conmover o que los sentimentalismos salgan a brote, como la ofensa. Y creo que es algo que se ha criticado mucho en ese proyecto, porque es lamentable para varios que el proyecto no pretenda ser un cambio sobre las condiciones laborales, porque también todo se presta más a la risa, y la manera en que la abordó es así, no pretendo... Porque, una, yo no me asumo como representante de un grupo específico, simplemente yo documentó y doy cuenta de mis experiencias como un testimonio fotográfico.

RM: ¿Y cómo ha sido la recepción? Por ejemplo, los compañeros que has tenido en Starbucks, los compañeros que has tenido en OXXO, digamos, no solamente en el ámbito del arte, sino los propios empleados, la recepción más bien de tus compañeros cuando les pedías... ¿ellos te hacían las fotos?, ¿tú les pedías que te hicieran las fotografías en algún momento determinado de la jornada?, ¿tenían que esconderse de sus jefes?, ¿cómo era el proceso de estas series?

LB: Por las políticas de la mayoría de las empresas, no podemos usar el celular, y gran parte de ellos, a los que yo les pedía, a los integrantes de la plantilla laboral, que les pedía que me tomaran una foto, se negaban por el hecho de poder perder su contrato al usar su cámara, sobre todo porque, o sea, porque en este tipo de trabajos, que es cara a cara y recibimos tarjetas para hacer los cobros, pues para no tomar esa información o para otras cosas, para dañar a la empresa; y en algunas ocasiones había quienes se prestaban y tomaban las fotos porque era necesario para poder terminar la jornada para que no fuera más pesada. Entonces mientras realizábamos esas imágenes, pues siempre había risa entre nosotros y creo que eso fue también una liberación de la carga que era trabajar como, no como barista... porque realmente el proyecto detona, ya que me despiden de Starbucks, pero por ejemplo en Walmart había una, no diría una compañera, porque sí la considero mi amiga, aunque haya sido al principio una relación impuesta por la empresa, pero ella, gran parte de las fotografías que tengo de Walmart, fue gracias a ella.



29. Leonardo Barrera, *Muchas gracias por ser como eres*, 2015.

Ella incluso proponía: “¿por qué no te metes al bote de basura y luego te sales?”, o “¿por qué no imitamos al jefe?”. Entonces ahí había una carga humorística, pero sobre todo más teatral, porque yo ya no era el asociado

en entrenamiento, sino que era el jefe, entonces yo me ponía en su oficina y yo lo imitaba a él, y ella, que iba filmando todo el trayecto, llegaba y me decía: “jefe, jefe”, y yo desde la cima estaba observando que los empleados estuvieran haciendo bien su labor. ¿Cuál era la pregunta? (risas)

RM: La pregunta era justamente la recepción de todos tus compañeros.

LB: Sí, bueno, en ese sentido creo que hay quienes se han negado a ayudarme, pero hay otros que también me han pasado imágenes que ellos mismos han tomado y tienen en su celular, y también la idea de que esté circulando en internet el PDF tiene ese objetivo también, de que tenga mayor alcance y ellos también lo puedan ver al final.

RM: En este sentido, Leo, ¿cuántos son los “empleados del mes” que tú colocas en la serie, si es posible decir un número? ¿Cuántas representaciones de empleados están en tu pieza, la conforman cuántas corporaciones?

*LB: Por ejemplo, de la pieza de *Los esclavos del mes* hay cuarenta autorretratos, pero como representaciones es sólo un cuerpo que constantemente se va disfrazando. Realmente puede ser una u otra corporación, siempre que sea ajeno, pues va a ser uno que pueda añadir a mi lista.*

RM: Claro, ¿y cómo decides en dónde termina y dónde comienza esta forma de disfrazarse?

LB: Pues no termina realmente. Por eso mismo decía que consideraba la identidad como un proceso y no tanto como un producto, pero que sí podían captar como en imágenes fijas una identidad que corresponde a la configuración de la empresa en cuestión.

RM: ¿La crítica que hacen es a una identidad absoluta de ser algo para siempre o estar en constante cambio y en devenir?

LB: Sí, en constante cambio, como una metamorfosis, pero igual creo que dentro del proyecto, por ejemplo, creo que sí hay como varios disfraces que, al final, o sea, todas o todos los disfraces o las acciones que hago mientras los uso tienen que ver directamente con lo laboral.



30. Leonardo Barrera, *Soy realeza hasta en la pobreza*, 2012.

Por ejemplo, la pieza, la acción más bien que hice en el Agropecuario en donde me visto como la reina, la banda, la corona, o sea, tengo un código de vestimenta, como lo tiene cualquier barista o como lo tiene cualquier empleado de OXXO, y las acciones que realizaba en ese momento a una idea que era generar un concepto de lo que es el trabajo. Entonces, por ejemplo, así es que se me ve con una arpilla llevando cebollas y luego titularla *Esta feria la pasé llorando*, pero siempre esa identidad que estoy usando para crear, pues finalmente está en un contexto específico y son las acciones o los movimientos que sugieren.

RM: En este sentido, Leo, cuando estás haciendo todas estas propuestas, que todavía no llegan a la acción, sino que las estás pensando, ¿cómo las vas a realizar?, ¿piensas en la pieza y en su materialización?, ¿piensas de fondo en la fotografía?, ¿o estás pensando en otras?, ¿buscas producir sensaciones o no, aparte de la materialización de la obra?



31. Leonado Barrera, *Soy realeza hasta en la pobreza*, 2012.

LB: No realmente en el acto mismo de hacer la imagen fotográfica, no es que yo tenga una idea precisa, no sé qué voy a realizar una vez que me contratan las empresas, porque todo es una cuestión más azarosa y depende también de las políticas de la propia empresa para ver qué tanto se presten los empleados, o qué tanto están distribuidos los objetos que pueda sostener el celular y yo correr con el celular y poder hacer el autorretrato; creo que responde más bien a eso, y por eso decía que más bien dentro del montaje se le daba más bien como un sentido, y descarto y descarto y descarto, hago fotografías de todo cuanto es posible y es a partir de la edición que le doy ese sentido al trabajo.

RM: ¿Cuánto te tardas en editar una serie? Más o menos, como en los Empleados del mes.

LB: Horas. Sí son muchísimas horas, por ejemplo, en el fotolibro, o sea, fue hacer como un... fue hacer la impresión de todas las imágenes y ponerlas sobre la mesa y después tomar ciertas citas de los manuales de baristas, por ejemplo, y a partir del texto que iba a acompañar la imagen tratar de buscar ese sentido cómico en lo textual y lo visual; pero el trabajo en sí, para hacer una maqueta, tres o cuatro meses; es muchísimo trabajo, muchísimo trabajo, y también es cuestión de descansar el proyecto y también tener claro hacia a dónde va a ir, o hacia dónde quieres que vaya el fotolibro, porque en un principio yo había comenzado, había pensado más bien en editar, en secuenciar el libro, de modo que todas las identidades se mezclaran, entonces, por ejemplo: que en lugar de que estuviera el libro en capítulos, fuera un solo libro sin capítulos y que se mezclaran todas estas identidades y que generaran alguna idea a partir de ahí. Pero, sí, más bien depende de ejercicios que van dando pie a una salida específica.

RM: *En este sentido, Leo, la cuestión de la ironía tiene mucho que ver con la máscara, vestirse de cierta manera. Este personaje irónico, que me parece que tú lo asumes, es el de cuestionar no solamente la vida cotidiana de todos los que hemos estado empleados en determinadas corporaciones, sino de todos los que vivimos todo tipo de vidas específicas con criterios que parecen salidos de corporaciones o de manuales de todo tipo, ¿cómo vives con ello?*

LB: Es que es fácil vivir con ello porque responde a experiencias que he tenido desde pequeño, o sea, el hecho de que estuviera haciendo una crítica a las empresas responde a experiencias que tuve cuando tenía ocho años de edad, en la carnicería Barrera, que era el negocio familiar. Entonces, primero comencé en el empleo informal y huyendo, porque yo sentía que iba simplemente hacia un corredor, porque mi padre, para entonces, quería hacer una expansión, una extensión del negocio, y quería abrir una segunda carnicería, entonces la idea que él tenía era que yo me hiciera cargo de una carnicería, entonces yo más bien me sentía en ese corredor y se abrieron dos caminos a mis 18 años, que era dedicarme al empleo formal o al informal, y el informal era el de la carnicería Barrera, entonces, el hecho de mantener relaciones con los clientes, con los empleados, era algo que ya es inherente desde que tengo ocho años; trabajé diez años en la carnicería Barrera, diez años de “hígado para tacos”, “una pechuga de pollo sin huacal partida en cuatro sin piel”; entonces es muy fácil para mí relacionarme. Y además no creo que sea como una puesta en escena, es que así es.

RM: *¿La puesta en escena está en todos lados?*

LB: No, no es una puesta en escena.

RM: *¿Qué es?*

LB: La vida –se detiene y responde inmediatamente–, pues es una puesta en escena –medita algunos segundos y vuelve sobre la respuesta–, es que realmente no hay elecciones, está todo determinado, todo dado.

RM: *Habíamos platicado sobre las corporaciones en donde has estado y como son bastantes, para ti, ¿la corporación qué es?, ¿por qué nos pone tan alertas con esta cuestión tu obra?*

LB: Cada uno de los trabajos que he tenido, formales, al final tienen el mismo proceso, tanto de reclutamiento, capacitación, producción. Entonces siento que todas se podrán entender dentro de lo que es la corporación: la renuncia, a todo tu modo de ser en tanto que eres reclutado. Entonces, para mí, el hecho de someterme a este tipo de empleos y pasar por todos estos mecanismos de control que nos van atravesando, finalmente es para entender desde la experiencia propia, cómo es que funciona, y a la única conclusión a la que puedo yo llegar es eso, es una renuncia a tu personalidad, si es que hubiera una, porque también este modo de ser está determinado por otros centros, entonces nada más nos vamos transbordando de uno a otro.

RM: *Leo, aún no hablamos de una parte importante que me parece que hay que decirlo en la entrevista, que es la parte de preguntar: ¿cuáles serían tus influencias en el sentido en el que has decidido llevar tus prácticas artísticas?, ¿y estas influencias han sido de la fotografía?, ¿o más desde la performance?, ¿o más desde qué ámbito ha influido en tu práctica?, ¿y quiénes los antecedentes que podemos visualizar en diálogo con tus proyectos?*

LB: Está Nikki S. Lee, con su proyecto de *Projects*, donde las fotografías que ella nos muestra son registros fotográficos que integrantes de los grupos en los que ella se va integrando, van haciendo las fotografías, entonces, la fotografía está muy distante o lejana propiamente bien hecha, pero eso no significa que no tenga cualidades estéticas. Ése sería uno en cuanto a la identidad, donde ella también nos muestra cómo es un proceso, qué es un contexto,

el grupo en el que te vas moldeando, porque son moldes. Ése sería uno, el proyecto de Nikki S. Lee. El otro sería Ambra Polidori, son fotografías que ella hace sobre fotografías de un archivo judicial alrededor del 2010, entonces, ella lo que hace es tomar las fotografías de un exfuncionario que tiene dentro de su maletita y lo que hace ella es únicamente añadir bajo la retórica de la publicidad, de la imagen publicitaria, con letras rosas: “VISITE CD. JUÁREZ”; lo metió sobre un carrusel y lo que hacían los visitantes del museo, del lugar en donde se encontraba montado el conjunto de postales, porque eran a modo de postal, era que lo tomaran y se dieran cuenta de que fueron atraídos por este color rosa que los invitaba a acercarse y al final ver el horror inscrito en la imagen fotográfica.

Esos proyectos que voy mencionando, en tanto que están más como... digo, todas las fotografías como un documento, una apropiación de la realidad, pero creo que en el modo en que lo presentan está ligado de alguna manera con la forma en que yo hago las imágenes. No se sigue una escuela fotográfica precisa de la fotografía moderna, por ejemplo, de Weston; está muy distante de buscar la iluminación perfecta, el instante decisivo, sino que se crea ese instante decisivo. Está también, por ejemplo, en cuanto al fotolibro, Mariela Sancari, ella es argentina pero tiene años viviendo en México, y ella, junto con su hermana, al perder, al enterarse de la muerte de su padre, nunca les permiten ver el cadáver, entonces ella, a partir de la fotografía, hace una ficción del proceso que es buscar a su padre, porque ella imaginaba que algún día lo iba a ver caminando por la calle, porque nunca concluyó esa muerte para ella, porque nunca vio el cadáver, entonces, esa temática la aborda desde la fotografía.

Todos los proyectos que estoy mencionando no se pueden ver si no fuera por la imagen fotográfica. Yo no podría abordar de otro modo; seguramente sí hay formas, pero para mí, personalmente, es el medio adecuado que yo ocupé para abordar el tema laboral, y veo en la manera en la que ella trabajó la secuencia de los retratos que hizo, porque publicó en el periódico un anuncio de personas que se parecieran al retrato de su padre; se va acercando la gente, ella va tomando retratos de plano medio y al final, con la edición y la manera en la que se abre el libro, dice mucho: es una hoja a la derecha, otra a la izquierda, es como si tú estuvieras buscando algo (hace la mímica de abrir una hoja tras otra en un espacio aéreo), que es a su padre, te das cuenta que al final, con una imagen que no se completa, que son fragmentos únicamente del rostro y

la experiencia, no termina al abrir, sino al cerrar, también al regresar una a una (vuelve al movimiento imaginario de cerrar un libro cuyas páginas están intercaladas derecha e izquierda) las hojas.

Es Nikki S. Lee, es Polidori, también está Tomoko Sawada, en donde ella se hace autorretratos en donde se hace prótesis, se hace cambios, se estira la piel y se hace como retratos escolares donde ella parece siempre como alguien distinta. Son como múltiples sus autorretratos. Está también Adela Goldbard, con su proyecto *On the Road*, que ése lo puedo asociar, por ejemplo, con el último proyecto de los pájaros, donde yo voy recolectando los objetos que me voy encontrando en el camino. Y seguramente se me escapan muchos, pero éstos son algunos, algunas artistas.

RM: Y en tu formación, ¿has tomado otro tipo de cursos de formación, digamos, aparte de Artes Visuales, que te ayuden en la conformación de tu producción? ¿Teatro? Sé que has estado en ámbitos de movimiento corporal circense, por ejemplo, pero ¿crees que todo ello, toda esa otra formación, también ayuda a la conformación de tus piezas?

LB: Quizá. Hasta el momento no he encontrado un punto de unión, lo puedo hacer, pero más bien, pero no veo todavía una justificación, porque unir concretamente, como unir una disciplina con la otra, pero puede ser muy interesante el mezclar, por ejemplo, lo aéreo con lo visual, nada más es cuestión de encontrar, al menos para mí, encontrar una idea que quiera yo concretar uniendo estas dos. Pero sí, ha sido el trapecio, sobre todo, yo creo que yo renunciaría a todo por regresar al trapecio.

RM: ¿Por qué?

LB: Porque la experiencia es... el trapecio era estático y por la forma, el cuerpo tiene que ajustarse a lo rectangular, y a la vez, al peso de la propia viga, entonces, estar en el trapecio era un reconocimiento de tu propio cuerpo y cómo éste se podía ajustar al juguete, porque eso es un trapecio, un juguete. Y sí, además está ligado a lo teatral y creo que, por ejemplo, con el video que había mencionado anteriormente del jefe, en donde yo aparezco invertido, no como el empleado o al asociado de Walmart, sino como el jefe que lo imita en su oficina. Y también, por ejemplo, con asociaciones que yo he podido establecer. Son como metáforas, la experiencia que yo había tenido dentro de la carnicería, como si fuera yo el carnicero de resortes y

los clientes le fueran dando cuerda y cuerda, y cuando logra salir, al final es para convertirse en fantoche –carcajadas–. Y en cada uno de los empleos, y en general sí, a lo mejor es teatral. Y desde ese punto de vista, lo del trapezio no puede estar tan separado y además está de cabeza, y así he estado siempre.

RM: *¿Qué pensarías de esa frase de Deleuze, en la que dice: “El artista es el enfermo, pero también es el médico y a la vez el perverso de la cultura”?*

LB: Dentro de mi producción, sí llega al tope cierta dosis en la que la producción se vea como una terapia, y, en cierto sentido, creo que lo es. El último proyecto que tiene que ver con trayectos que yo hacía en la ciudad en la bicicleta, realmente la bicicleta fue la que me vino a salvar probablemente de un suicidio, porque yo ya estaba al punto de... era una desesperación horrible, entonces, el hecho de encontrar este otro juguete, fuera del trapezio, la bicicleta, y después tratar de producir algo a partir de ello, creo que sí es una serie de estados de ánimo que se pueden ir trabajando mediante la producción. No sé si estoy respondiendo.

RM: *Sí –suspiro, pausa–, cuando haces tus piezas, ¿piensas en alguien?, ¿para quiénes hablas?, ¿a quién te diriges? No necesariamente existente, de carne y hueso, sino, ¿hay algo que tú quisieras que resistiera a partir de tu obra y dijera algo estando completamente separada de tu vida?, ¿la vida de la obra?*

LB: Pues más bien al que fui, y creo que eso es algo bien característico de lo fotográfico, algo que ha sido. Entonces, por ejemplo, ver las imágenes durante el proceso del montaje es trabajar bajo esa cosificación, en donde yo me puedo ver en un papel fotográfico, entonces, es más bien como un recuento con eso que fui; puede escucharse como un poco egoísta, pero es como un círculo de regresar, regresar, regresar, como las ruedas de la bici.

RM: *Una repetición y una memoria de tu propia corporalidad, de tu propia existencia, ¿una constante reconstrucción de tu diferencia actual?*

LB: Y eso se ve, por ejemplo, en el proyecto del fotolibro, con el proyecto de la bicicleta que es el hallazgo o el encuentro con un pájaro muerto que se repite trayecto tras trayecto. O en el *Muchas gracias por ser como eres* se va repitiendo, por ejemplo, se va repitiendo en las familias, porque cada vez que uno firma un contrato laboral, se genera una familia y esa familia es la

plantilla laboral que, en cuanto tú firmas, la renuncia termina. Entonces sí se va repitiendo, pero hay algunas ligeras diferencias que adquieren sentido al compararlas, y sobre todo con las tomas, como de selfies: estoy yo en primer plano y en segundo plano aparecen los asociados en entrenamiento o los empleados de Walmart o abrazando a la familia de Starbucks, entonces, hacer elipses en el proyecto o interferencias que adquieren sentido, pero en la comparación.

RM: Finalmente, Leo, es quizá una pregunta ociosa, quizá para muchos, pero ¿el arte lo haces por el arte?, ¿o ha sido para responder a interrogantes que no solamente se circunscriben a él?

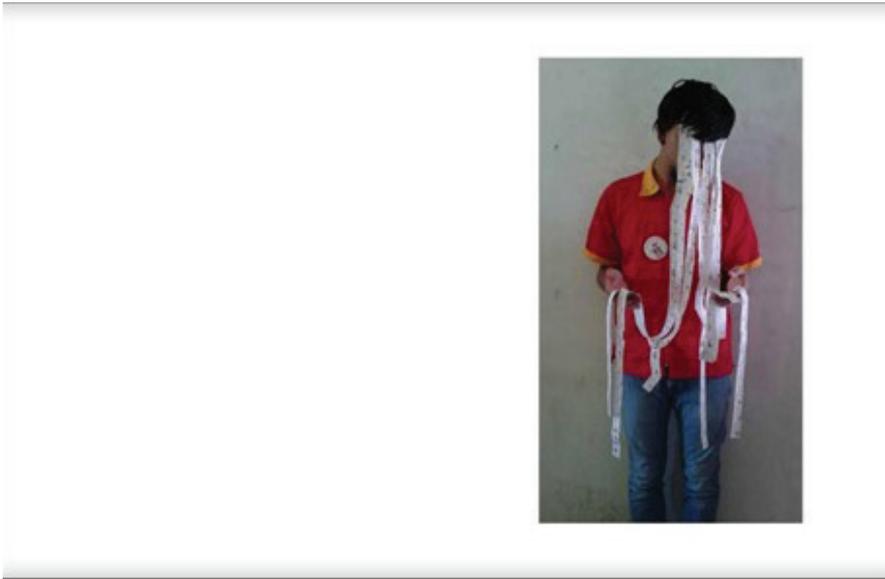
LB: Por ocuparme, seguir en el camino. Digo, al final, el hecho de que yo me dedicara a las artes visuales, creo en la primera parte de la entrevista, era porque yo estaba buscando evadir los proyectos familiares del negocio, y el hecho de haber solicitado todo el proceso de admisión y no quedar. Aceptaron en mi generación a 45 alumnos, yo fui el 46, uno de los alumnos decidió irse a Diseño Industrial de la Autónoma y entré yo al tercer día, entonces, si no hubiera sido Artes Visuales, hubiera sido Mercadotecnia, hubiera sido cualquier cosa, pero por seguir en el camino. A lo mejor es decepcionante, pero así es.

–carcajadas sonoras–

RM: Muchas gracias, Leo, por la entrevista y por tu tiempo.

De la misma forma en que llegó, se fue, se montó en sus dos ruedas y partió dejándome la sensación de que entre lo que se preguntaba y se respondía en el diálogo se asomaban las hipótesis más importantes de la investigación, que si podemos sentir nuestra presencia diminuta frente al volcán pintado por el Dr. Atl, si un *Hombre en llamas* se pasea aéreo sobre nuestro cuerpo, sobre nuestra cabeza como una sensación de fuerza caminante gracias a Orozco, con Leonardo Barrera se sintetizan sensaciones que dejamos que pasen efímeras, las sensaciones de jornadas laborales que se repiten día a día en todas las empresas y reclutamientos, la desesperación y el cansancio de la explotación que las corporaciones hacen de la multitud de personas tras un mostrador en México. Explotación que ha multiplicado los empleos: un cajero del oxxo es agente de viajes, cajero de todos los bancos posibles, servicio de limpieza, facili-

tador de compañías telefónicas, abarrotero, embalador, contador, facturador y servicio a clientes, y amenaza de comercio local. ¿Cuántos trabajos es posible realizar por una sola persona cuyo pago será un sueldo mínimo sin prestaciones de ley o sindicatos? Esa punzada en los pies y esa angustia de no ser suficiente, Leonardo Barrera la coloca frente a nosotros con la serie del oxxo y los *Empleados del mes*. Su sonrisa nos ve de frente, franca y honesta, y nos pregunta: ¿dónde están nuestras preguntas más profundas sobre el mundo contemporáneo que habitamos? Así, Leonardo se va en dos ruedas por la noche en su bicicleta hacia el otro lado de la ciudad.



32. Leonardo Barrera, *Aprendiendo a servirte*, 2016.

Hackeando la memoria visual

Entrevista a Minerva Cuevas

15 de noviembre, 2019

Viernes 15 de noviembre de 2019, Ciudad de México. Llegué al centro histórico de la ciudad para el encuentro con la artista mexicana Minerva Cuevas. La cita se concertó de manera sencilla, pues desde la solicitud realizada a través

de la Galería Kurimanzutto, de la cual hace parte desde 1999 la artista, la respuesta fue afirmativa e inmediata. Esta afirmación fue la primera muestra de generosidad de la artista, pues la información, los archivos, las piezas y los procesos los compartió como un libre acceso a los cuestionamientos que se encuentran en cada una de sus intervenciones. El estudio de la artista es un hermoso centro de investigación, cuya bienvenida es a través de cinco grandes libreros, repletos de información clasificada de acuerdo con los intereses de intervención: ecología social, cómic, poesía, biopolítica, anarquismo, punk y capitalismo... entre muchos más que no logré identificar. No hay ninguna restricción en cuanto a las preguntas y desde el saludo me encuentro rodeada de información de primera mano, entre los objetos expuestos, los estudios de imágenes en los muros, la gráfica colocada en distintos espacios, pero sobre todo, el tiempo para el intercambio entre las voces reunidas.

RM: Muchas gracias por aceptar la entrevista, porque la verdad es un lujo poder tener el contacto directo. Una de las cosas que nos reprochamos nosotros desde la teoría es que siempre hablamos desde ahí y luego no tenemos realmente el contacto con cómo ocurren las cosas materialmente.

Minerva Cuevas (MC): Sí, o investigar por internet solamente también genera problemas de estar reproduciendo desinformación de cosas que realmente fueron de otro modo –con tono alegre–. Sí está muy bien, yo encantada.

RM: Hay un discurso ahí que ya está hecho y que no sabemos si...

MC: Reproducir, sí.

RM: Me gustaría mucho comenzar con una especie de retrospectiva respecto a tu práctica. Eres una persona que hace arte con una claridad respecto a las formas de poder y cómo se encarnan, por ejemplo, en las corporaciones, y son veinte años, según tengo entendido, desde Mejor Vida Corp., un poco más quizás.

MC: Sí.

RM: Y en estos veinte años, me imagino que ha sido un pensar, siempre en la complejidad, en las formas que adoptan todas las estrategias de mercado, o cómo han cambiado, ¿cómo se ha modificado tu manera de comprender la

corporación durante este periodo? Es lo que podríamos hacer para comenzar, ¿cómo empezaste y ahora cómo ves la corporación? ¿Qué tipo de entidad era al inicio para ti y cómo la entiendes ahora?

MC: Sí, yo creo que al inicio fue muy intuitivo y estuvo muy ligado a la estructura burocrática, y también, por supuesto, a la estructura económica, urbana. Así lo entendía yo, como una respuesta al contexto de la ciudad en específico y a sus instituciones y a su burocracia, y eso conectó también con la parte comercial de las primeras intervenciones que realicé, pues algunas eran en el supermercado. Aunque era esta otra figura, no institucional, pero de algún modo como totalitaria, ¿no?, como dominar esta cadena de proveer alimentos o proveer bienes de consumo, entonces, la intuición de esta respuesta a lo urbano y a sus estructuras tuvo que ver primero con lo burocrático, y también transporte público, regalar boletos de metro era como una de las primeras cositas que también me parecía de lo más evidente e importante a referir o a responder.



33. Minerva Cuevas, *Mejor Vida Corp.*, 1998-2002. Servicio de código de barras (más barato) y credenciales de estudiantes para descuento.

RM: Y ahora, ¿cómo la ves?

MC: Y sí ha cambiado mucho, porque a partir de esta intuición yo creo que desarrollé la idea de, por ejemplo, primero, considerar, bueno: quiero que este conjunto de acciones se vuelva ¿qué?, ¿una organización?, ¿un colectivo?, ¿no? Pasar por estas figuras y pensarlas a partir de la posibilidad y fue cuando llegué a la idea de que, bueno, regalar estas cosas bien podría ser una especie de servicio y también querer hacer como una presencia plural, a pesar de que era solamente yo la que estaba haciendo estas intervenciones; me llevó a esta gran figura de la corporación, que de algún modo se vuelve anónima. Eran algunas de las consideraciones y después mi trabajo comenzó a relacionarse con ya situaciones muy puntuales, como analizar Del Monte, ¿no?, la corporación. Pero fue a partir de saber sobre un conflicto de tierras en Guatemala y generar un gráfico para hacer una especie de campaña. Entonces, este primer paso anticorporativo tuvo que ver con esa información y se volvió tal cual, un área más de *Mejor Vida Corp.* que eran las campañas.



34. Minerva Cuevas, *Mejor Vida Corp.*, “Del Montte”, 2003.

Y en realidad eran una serie de intervenciones muy aisladas, no como un proyecto ya armado, pero cuando hubo la necesidad de hacer un sitio en internet, digamos, como para completar esta fachada institucional, fue cuando tenía yo que poner en el menú: bueno, pues, ¿en qué se va a dividir el grupo de acciones o de intervenciones?, bueno, pues, entonces, productos, servicios y campañas. Entonces, ahí, de algún modo, empezó a tomar esta forma y a tomar y apropiarse de una imagen corporativa, el logotipo, y resolvió la estructura final. Y entonces, a partir de *Del Montte*, después hubo otra serie de investigaciones, que al final todo termina conectándose, no sé, Nestlé o ¿qué otra compañía? Bueno, con Del Monte, United Fruit Company en varias, también fue ese otro paso de entender la magnitud de, digamos, una sola marca, una sola corporación, cómo en realidad está relacionado con muchas otras. Como McDonald's con el negocio de bienes raíces o el nivel de propiedades que tienen en el mundo, o la conexión con los productores de soya transgénica en Amazonas, ¿no? No es solamente un solo actor, sino que entendí más esta conexión o las redes, que al final es como todo el sistema capitalista. El asunto es que no involucra solamente a una empresa o una corporación.

Y la otra cosa que yo creo que fue muy importante y que se desarrolló con el tiempo fue saber que cuando estudias o investigas sobre alguna situación social, necesariamente está conectado con, por ejemplo, la extracción de recursos naturales. Si empiezas a ver cuáles son los problemas de cierta comunidad con el agua, termina conectándose con, bueno, o Coca-Cola o Nestlé están ahí extrayendo, y eso también te conecta con actores del lado gubernamental, la corrupción obviamente, para que todas esas cosas sucedan. Entonces fue muy claro para mí entender que todo está conectado de ese modo, como una problemática social, la corrupción gubernamental y la corrupción corporativa; entonces, aunque empiece yo simplemente investigando alguna situación en términos de ecología, terminas conectando estos tres sectores, y por eso alguien que me ha gustado cómo investiga o cómo habla de, sobre todo, en recursos naturales es Gian Carlo Delgado Ramos, que es investigador de la UNAM, porque básicamente él sí, digamos, [expone] quiénes son los actores que están detrás de esta corrupción. Entonces me gusta este análisis que a veces es difícil encontrar. Si hablas generalizando sobre una problemática, sí hablas de corporaciones, pero ya cuando vas llegando al nombre y apellido es cómo... sí, ¿no? Es como, a final de cuentas, las corporaciones tienen un grupo de gente detrás y también por eso, por ejemplo, investigando a

Del Monte, pues encuentras una conexión con la familia de George Bush y las familias de Kuwait, entonces, digo, ¿no?, parece ya un poquito, una situación de especular cómo están manejando políticamente el dinero, pero así son estas compañías. Y yo creo que por eso Del Monte ha sido de los grandes y terribles ejemplos de cómo funcionó eso con el gobierno de Estados Unidos queriendo controlar básicamente Centroamérica a partir de éstas... pues sí, de estos monstruos económicos que fue el United Fruit Corporation, y en otras, pero en algún momento tuvieron el 40% de los recursos de todo Guatemala y servicios, y con la CIA (Central Intelligence Agency), pues llega la dictadura a Guatemala, ¿no?, entonces ese tipo de ecuación es muy clara y con esta corporación, que sigue básicamente generando conflicto en Centroamérica.

Entonces sí, yo creo que en ese sentido ése fue el proceso, de una cosa muy intuitiva de responder a lo urbano, llegar a la estructura económica, lo institucional, pero, bueno, después llegar al capital, a fin de cuentas. Yo creo que ése es el gran actor que está permeando en la crisis que tenemos ahora generalizada, no sólo social, sino ecológica, que es lo mismo. Para mí eso es lo importante; por ejemplo, Bookchin tiene una teoría de ecología social, es de los que más me convence a nivel teórico, porque justamente no, nunca plantea una separación entre el ámbito natural y el social, los pone al mismo nivel, y eso es para mí, eso es como los mejores acercamientos a juzgar este tipo de situaciones, y para estudiarlas.

RM: Cuando tú realizas estas piezas, estas intervenciones que son muy complejas y que necesitan mucho tiempo de esta investigación, ¿tienes un equipo que colabora contigo para analizar los textos, los mapas, las gráficas?, ¿o cada proyecto reformula el equipo que trabaja contigo?

MC: No, ojalá tuviera un equipo, sería más divertido –risas de alivio–, pero lo que sí sucede es que, como mucho de mi trabajo responde a contextos específicos, y yo para nada me considero como una experta o una autoridad en ningún contexto, ni en el nacional ni en México, siempre tengo algún interlocutor que también ha sido, a partir de unas primeras investigaciones que, digamos, yo ya conozco las redes de activismo global, ¿no? Qué tipo de información es en la que confío y también, de algún modo, conocer a la gente que está, pues sí, estudiando situaciones en específico en este tipo de contextos. Y ¿qué más podría decir de la investigación? ¡Ah!, y bueno, tiene mucho que ver también con, lo entendí recientemente, o sea, siempre

hacia yo mi trabajo que en realidad no se identifica con una solución formal específica. No, no es que, no sé, que pinte yo los elementos que siempre terminen siendo rojos o que sólo use chapopote o, no sé, no está como pensado a partir de la solución formal, un mural o un video, y eso es de algún modo, pues, secundario, no es la palabra, pero sí, no es lo que detona la obra. Entonces, el intercambiar a nivel de investigación con la gente que está viviendo las situaciones ha sido muy importante. Primero sí era la investigación, es lo que conecta mi trabajo, el contenido, y también la motivación o una política personal muy definida, pero no había llegado yo a definir qué es investigación para mí, porque no es revisar solamente documentos y/o buscar en internet, sino encontrar este tipo de información que nunca está documentada. Eso sólo lo haces con este intercambio personal.

Y ahora, recientemente en San Francisco, me pasó en la investigación que hice en torno a las bibliotecas. Fue una colaboración entre un museo y las bibliotecas de allá, y pues sí intenté tomar un tema central y para mí era el fuego, porque, bueno, para mí, San Francisco cambió como ciudad a partir de los terremotos y los incendios, entonces era una primera referencia, pero también el fuego como este conocimiento público, como el primer conocimiento que se volvió comunitario de algún modo, la cuestión política de quema de libros o la destrucción de bibliotecas también por incendios; el fuego fue una constante y ahora recientemente los incendios en California que han estado incrementándose, entonces, mi tema era de algún modo esa conexión, del fuego, en un sentido muy amplio, y pues hablando con los bibliotecarios fue cuando yo llegué a información interesante, por ejemplo, a nivel de censura; por ejemplo de algunos usuarios que buscaban los libros que tuvieran referencias a la homosexualidad, o incluso si el apellido de alguien era GAY, G-A-Y, lo cortaban, o sea, había alguien destruyendo partes de los libros, alguien mal mentalmente, pero la biblioteca, lo que hizo, más bien, no la biblioteca, sino los bibliotecarios, fue, ya que descubrieron a la persona, juntaron todos los recortes y los libros que habían sido destruidos para hacer una exposición. Y eso no está documentado en ningún lado, ¿no?, entonces hay una cosa humana que habla también como de una situación muy específica en cuanto al contenido, a la relación social de los libros, y entonces conociendo al bibliotecario también que hizo posible la sección de estudios lésbicos, gay, bueno, en general, lésbico-gay, etcétera, etcétera, en la biblioteca principal, él me contaba cómo fue a partir de libros que, pues, mucha gente incluso agradecía haber tenido esa primera información, ese contacto con un contenido que tal vez los confundía y eso no

lo encuentras en ningún lado. Entonces, digo, ¡ah!, eso es la investigación para mí, llegar a este tipo de historias, y finalmente es también esta como conexión humana y creo que *Mejor Vida Corp.* era también: ¿qué puedo usar como para generar este link, este enlace humano? Y la cosa de gratuidad pues era parte de la ecuación que también es compleja, pero era más, ¿qué es lo que me permite el dispositivo, el regalo?, y, digamos, la frase de la corporación era, o sigue siendo, “Para una interfaz humana”.



35. Minerva Cuevas, *Mejor Vida Corp.*, 1998-2012.

Es eso, pero te digo, partir de esta cosa muy intuitiva a ya saber que, finalmente, investigación, para mí, es hablar con el otro que está viviendo la situación. Sí, entonces a partir de esto, de las bibliotecas, entendí que eso en ningún lado lo podías investigar y por eso es tan importante hacer trabajo que responde a ciertos contextos, ir, estar allá y hablar con gente que está metida en investigación o en las situaciones.

RM: Por ejemplo, hablando de la investigación en la performance de Donald McDonald en 2003, tú habías estado en Ámsterdam en 1999 y escuchaste directamente a los activistas Dave Morris y Helen Steel...

MC: ¡¿Cómo sabes eso?! –con risas–.

RM: ¡Porque investigo!

MC: ¡Está increíble! Eso creo que nunca lo he contado, no sé.

RM: *Está como pistas, entre el libro que tienes con la Kurimanzutto y otros datos que también están cruzados –con nervios–. Ahí los escuchaste directamente y también viste la película de Franny Armstrong, según entiendo, por estos datos. En el documental tienen esta situación de cómo empieza, como una cortinilla de Star Wars de una gran guerra que ocurrió, con letras amarillas, y hay muchas partes de falso documental, pero esta especie de espíritu con mucho humor, usando estas estrategias de recursos mitológicos de estas grandes imágenes contemporáneas, como lo es la Guerra de las galaxias, ¿no sé si ahí se filtró también esa forma de hacer que McDonald fuera también ese absurdo, esa ironía, ese humor?*



36. Franny Armstrong, documental *McLibel*, 2005.

MC: Creo que realmente el documental no influyó tanto, lo que más me pareció relevante era la información como tal a partir de los folletos, de algún modo, darle una segunda oportunidad, como una, sí, revivir, ¿no? Volver a hacerlo público. Y la estrategia yo creo que, de nuevo, de un modo muy intuitivo, y yo a los quince años trabajé en el McDonald's, entonces me sé muy bien la lógica de los restaurantes y era importante que fuera un actor, que memorizara la información de los folletos y que la acción no se acercara a una protesta, era la primera premisa, sino que invitara a la gente a entrar. Entonces era como hacer una especie de opuesto, y sí, generar una especie de Ronald muy honesto y, al final de cuentas, bueno, eso tiene la carga de humor, más ahora que podemos observar la documentación

de la acción. En ese momento era tenso; digo, él tenía también el símbolo de tóxico, no está pensado como para que dé risa, entonces daba esta especie de incomodidad para la gente que estaba dentro del restaurante, para los empleados sí era una cosa muy graciosa, para los gerentes era también como gracioso, pero tenían que asumir su papel de autoridad y cambia, según cada contexto; después se dio en Noruega y después en México. Ha cambiado según los contextos, pero yo creo que ahí era más como planear la estrategia evitando el elemento de protesta. Y la conexión con el activismo que se hizo antes, era eso, al nivel de darle vida a esta información que seguía siendo válida y así.



37. Minerva Cuevas, *Donald McDonald*, 2003.

RM: ¿Y qué te dijeron los tres, las tres personas que te acompañaron en las performances cuando leyeron el guion? ¿Cuáles eran sus principales preguntas?

*MC: El actor en Francia fue muy bueno, sumamente profesional. Lo que yo les pedía era que memorizaran la información y que ellos la podían usar según sintieran, qué querían incluir, podían improvisar, pero sí, la información tenía que ser como la constante. Y el asunto fue que en Noruega fue muy distinto porque no fue un actor, sino un performancero que estaba más acostumbrado a hacer *performance* político y él decidió usar una especie de corneta, entonces fue mucho más ruidoso. En México fue casi un desastre porque no conseguí un actor ni nadie que profesionalmente lo pudiera hacer y terminé contratando a un payaso de fiestas infantiles y no memorizó ni repitió como una constante la información original, pero sí fue una situación que de algún modo fue un espejo de México, ¿no? Porque, pues la gente lo defendía cuando lo querían sacar de Chapultepec, los guardias, sí se hizo una situación interesante de otro tipo, a pesar de que, digamos, son los mismos elementos, el contexto en sí cambió la pieza totalmente, y en Noruega lo arrestaron porque juntó a mucha gente afuera del restaurante, y la policía estaba muy atenta al que pasaba porque había un concierto; entonces totalmente reflejando el contexto. Entonces eso ha sido muy interesante, y sí, en México fue gracioso, pero también, digamos, fue en la ocasión en la que menos se acercó al objetivo original de revivir esta información.*

RM: ¿Y este payaso cómo se llama?

MV: ¡Ay!, no, eso no me acuerdo. No, eso no lo tengo ya.

RM: ¿Lo volverías a realizar? ¿O es parte de...?

MC: No, sí quiero, sí lo volvería a realizar. Acabo de mostrar la instalación en una exposición en Mitchum Gallery, que es parte de la Universidad de Nueva York, y ahí había la posibilidad, pero ya lo evaluamos muy, muy tarde. Pero sí, lo volvería por supuesto a montar. Si hay oportunidad, ahí está el traje, ahí está el maquillaje, los zapatos, etcétera, todo.

RM: En el libro terminas con la referencia a Bolivia, por ejemplo, en donde no hay McDonald's, y, bueno, parece que este acento, que es a través de un personaje,

nos vuelve a replantear un contexto contemporáneo, una Bolivia que está amenazada, digamos, por esta forma de “mcdonalización” de la que estás documentando constantemente.

MC: Sí, y ya no he seguido buscando qué ha pasado con Bolivia, ojalá que todavía no haya un restaurante ahí. Sí sé que también en Islandia cerró hace más de diez años y hay gente que preservó el último pedido, la última hamburguesa y las últimas papas que existieron en Islandia hace diez años, y siguen ahí como, más o menos, la misma apariencia. Entonces al menos hay dos países.

RM: *Y bueno, acercándonos un poco a las estrategias que ya nos has ido platicando, encontramos estas estrategias de apropiación del discurso y recursos en tus prácticas en McDonald, enmascarar a Ronald de otra manera; con Del Montte también hay mucha apropiación gráfica; en las cortinas que encontramos con Melate, en Mejor Vida Corp. a través del marketing de productos, servicios, envíos, campañas; Egalité; incluso una crítica a los ideales modernos revolucionarios... Pero ¿cómo eliges cuáles son esos elementos a repetir para acentuar lo que tú quieres acentuar?, ¿cómo describirías este proceso de conceptualización a través de lo material?*

MC: Pues ahora en muchos casos lo veo casi como el proceso fotográfico del positivo y el negativo, en *Del Montte* fue muy evidente para mí encontrar esta forma de dos cráneos dentro del logotipo original, ¿no? Entonces, a veces los colores, por ejemplo, en el caso del agua Evian, era, pues es que están usando los colores nacionales de Francia, de la bandera, entonces siento que la información pública de las corporaciones es una especie de positivo, a partir de un negativo que ya está ahí, que existe esta intención. O sea, obviamente, poner en el agua un paisaje con una palmera y dunas y el desierto es porque el agua se va a vender en los Emiratos Árabes, y ahí está el reconocimiento o cierto nacionalismo que te atrae, ahí está la intención. Y por eso empecé a verlo como, bueno, sólo lo estoy encontrando, siempre está ahí, ¿no? Y es como también la información de publicidad, la otra información también existe, en reportajes, en el periodismo que está haciendo este tipo de investigación. Entonces siento que yo soy como este traductor, a veces, dentro de lo social, un traductor a un ejercicio estético, que se puede traducir en video, en mural, pero creo que ésa es mi ecuación finalmente.

Y lo que también me parece importante es que no siempre que uso logotipo involucra una crítica, creo que sí existe esa conexión, pero no es la única. Creo que lo que más me interesa es acceder a una base de datos, digamos, de imágenes que ya tenemos aprendidas y asociadas, y es casi como hackear tu memoria visual, ¿no? Yo sé que tienes el logotipo de Coca-Cola, imposible sacarlo de la mente ya, entonces también, a la hora de hacer uso de este tipo de gráficos, digo, ¿por qué no tenemos derecho de re TRABAJAR algo que básicamente está ya en nuestra memoria? Lo dejamos, bueno, aunque no lo dejemos, no puedes olvidarlo, no podemos, selectivamente me borro la publicidad de la cabeza, ya que lo ves, ahí está. Entonces yo digo, bueno, ¿por qué no tenemos el derecho de responder a eso? Entonces, en Evian creo que ahí justamente mi estrategia fue usar la marca con esta asociación nacionalista y usarlo como un canal visual que yo sabía que iba a ser reconocido con esta marca tan conocida y tan elitista de agua, ¿no? Más que hablar de, por ejemplo, a veces lo han analizado como la distribución del agua en el mundo, si es equitativa o no. ¡Claro que puede ser una lectura! Pero a mí lo que me interesó fue: ¿por qué Evian es tan reconocido y distribuido mundialmente?



38. Minerva Cuevas, *Egalité*, 2004.

RM: Hace un momento comentabas sobre toda esta investigación que te lleva a identificar las formas en las que se une lo económico, lo gubernamental, lo social y, bueno, hay una fuerza de lo social que nos mencionabas con la gráfica popular, por ejemplo, que dona esa crueldad en la enunciación o son apuntes críticos como muy sintéticos y que al mismo tiempo son alegres pero agresivos. Entonces, de la gráfica popular, ¿qué es lo que más te gusta, o lo que más te gusta ver, o que desde otro sentido de las corporaciones está en nuestra memoria?

MC: Sí, pues yo soy gran seguidora del Taller de Gráfica Popular, pero ejemplos más recientes como Rini Templeton que ahora tiene una pequeña exposición aquí en Casa de El Hijo del Ahuizote; hicieron su archivo, sobre todo es la gente del 68 los que están preservando ese archivo, y para mí sería como de mis referencias más cercanas. Mi producción no tiene que ver con ese tipo de grabado, o ese tipo de gráfica, pero la valoro como este recurso estético que ha sido parte de movimientos sociales, desde siempre. Sí, eso sí.



39. Rini Templeton, *Manifestación*, 1980.

RM: En este inicio de la entrevista hablábamos de estos veinte años comprendiendo el fenómeno, cada vez de mejor forma de la economía neoliberal, en tus prácticas artísticas, ¿no te has preguntado, en cierto momento, me imagino ha de

ser muy cansado, por qué resistir?, ¿o cómo no sucumbir al nihilismo con estos fascismos, con estos nuevos fascismos que están en todos lados?

MC: Porque resistir es muy disfrutable, es divertido también. Cuando doy presentaciones a estudiantes y cuando hablo con artistas más jóvenes, también es enfatizar eso, ¡la resistencia! La resistencia es disfrutable porque genera comunidad. O sea, una de las herramientas del capitalismo es aislarte y hacerte sentir impotente ante todos los elementos de la vida, la economía, el amor, entonces yo creo que, para mí, en realidad ha sido conocer a la mejor gente del mundo, trabajando es encontrar la gente que está resistiendo, ¿no?

Y ya que te interesas por ciertos temas, o te decía, bueno, yo ya sé qué tipo de información es en la que puedo confiar. Pero no es sólo la información, es la gente que está detrás de esa información, y para mí se vuelven pequeños oasis en todo el mundo, pero en realidad es esta comunidad de gente que está resistiendo y es muy disfrutable. En realidad, hago lo que me gusta hacer y yo creo que también se disfruta como el, no sé si llamarlo poder, pero creo que es más como esta capacidad también de lo público de compartir. Eso creo que siempre se nota en la obra, porque siempre está pensada en quién lo va a ver, a experimentar como esta traducción; si no, no hay necesidad, me leo un artículo de qué está pasando con tal y tal corporación y escribo algo, ¿no? Pero porque siento la necesidad de hacer esta traducción en términos estéticos es que se da la ecuación.

Te decía, no es que el mural sea secundario, sino es simplemente otro de los elementos que cuando yo sé cuál es el contexto, dónde se va a exhibir, considero: ¿qué gente va a estar cerca de esto? Nunca genero tanta obra dentro del estudio también por esa situación. Siempre es una producción muy específica y por eso es tan variada, las soluciones han ido desde pasteles, videos, murales, helado, chocolate, no, bueno, ya lo he intentado todo, siento... pero, pero sí, yo digo que el asunto es que es disfrutable y, al mismo tiempo, a nivel personal, para mí es mi propia educación, es un aprendizaje constante, intentar encontrar la bacteria que destruye plástico es hablar con científicos de la UNAM y ahí aprendes otras cosas, pero ellos también de, no es que aprendan de mí, sino que les llega también como esta libertad de hacer que sólo es posible en el arte, como imaginar cualquier posibilidad o cualquier tipo de experimento, no muchos de ellos lo tienen como parte de su profesión. Entonces para mí es también el intercambio con la gente, con los profesionistas que son expertos en ciertas cosas que llego a conocer y lo agradecen, como que sí hay un vacío

de esta posibilidad creativa en sus profesiones, porque justamente ahí sí hay parámetros para medir qué tan efectivo es lo que están haciendo; en el arte no existe. Entonces, para mí también ha sido súper importante diferenciarlo del activismo social, soy muy cercana al activismo social y creo que nunca he podido explicar bien así, bueno, ¿por qué lo que hago no es activismo? Porque todo mundo lo ubica dentro de esta categoría, porque ya están acostumbrados a asociar, ¿no?, cualquier intervención política o social con activismo o con esta traducción del ejercicio estético, pero siendo yo tan cercana y familiarizada con el activismo social, sé que son terrenos distintos y que lo puedo trabajar sí con algún proyecto muy en concreto que puede tener parámetros para medirse qué tan efectivo es. No sé, cuando fue el sismo, pues fue llevar lonas y llevar purificador de agua al Istmo, muy concreto, y sabes que tiene una efectividad evidente a generar un proyecto que apele a una experiencia, y puede ser igual de importante, pero no es medible con estos parámetros que sí tiene el activismo.

RM: También hay un flujo de deseo que está, que parece ser una constante, que es direccionado por el dinero y su intercambio en ese trayecto. ¿Qué significaría para ti el dinero?, ¿o qué tipo de ficción es o qué tipo de realidad es?

MC: ¿Cómo resumirlo? Bueno, a nivel personal, pienso muy poco en el dinero como un elemento necesario, obviamente cuando falta es cuando evidentemente te pones a pensar en el dinero, pero sí siento que, bueno, estábamos comentando Fabienne y yo que la agricultura en México se transformó totalmente como una situación comunitaria, en la que la supervivencia era resuelta con lo que cultivaban, con los animales que criaban y el intercambio, y fue totalmente transformada por el dinero. Entonces insertar un elemento que no podía ser parte de esta situación comunitaria de intercambio, que necesariamente tenías que comprar un fertilizante, un pesticida... genera una pobreza y genera una necesidad de emigrar. Entonces, analizando solamente ese caso, yo digo, bueno, es que el elemento es ésta, sí, el dinero es esta herramienta que está facilitando todas estas cadenas de explotación, pero no sólo económica, social también, emocional también. La represión ligada al capitalismo, pero es solamente a partir de haber generado esta necesidad. Yo lo definiría así, como esta cosa insignificante del demonio, del infierno –risas generalizadas–, que vino a cambiar la estructura social básicamente. Pero voy a seguir pensando en cómo lo definiría.

RM: *Y en este tiempo, me imagino que has tenido una relación con la crítica de arte. ¿Cuál es tu relación con este circuito de crítica que además se pone un poco como dispositivo curador y artista, como una relación prácticamente necesaria? Y si tú estás, en ese sentido, en relación con alguien determinado que cure tu obra, curadora, curador.*

MC: Bueno, antes de responder eso, ahora estaba pensando en el libro de Hakim Bey, *Millennium*, en el que él dice que ya es imposible ponerse como un tercero en discordia, estás de un lado o de otro en esta estructura del capital, y que cómo también el capitalismo ha mutado. Es un sistema que se adapta y que incluso absorbe sistemas que en principio podían ser como estructuras positivas, y en ese sentido me refiero a la democracia. Como toda la política electoral, ya está totalmente permeada por el sistema capitalista, entonces, a mí ya la palabra democracia no me parece positiva, ¿no?, es como la palabra, también, progreso, que básicamente significa pavimentar (con tono de acento) que es destruir bosques; pero sí, en ese sentido creo que ése es otro análisis interesante, cómo el capitalismo ha sido una cosa definitiva. Y yo creo que ahora con las transacciones, también, electrónicas, estamos en otra situación. O después de la invención del dinero, la bolsa, y ahí de nuevo llegamos a las corporaciones y las empresas fantasmas, y así todos los escándalos estos, los *Panama Papers*, y cómo también tiene que ver con el acceso a la información; Assange, a quien tienen básicamente secuestrado, ¿no? Sí, me parece, te digo, esta cosa insignificante del demonio.



40. Minerva Cuevas, *Del Montte*, 2003.

–Fabienne: Pero, demonio. (Interviene esta única vez)–.

MC: Este mal absoluto. Y hablando de la crítica de arte o la gente que escribe, yo creo que no todo tiene que ver con generar una crítica de arte, sino con la escritura que de algún modo puede, pues, no completar el ejercicio estético sino acompañarlo; el ejercicio está ahí, tiene su vida cuando es público, pero cuando lo acompaña es muy disfrutable. En realidad, a veces ni siquiera leo lo que se escribe de exposiciones pero aprecio mucho que la gente pueda tener lecturas así; en pocas ocasiones he pedido a curadores o escritores que generen textos sobre mi obra. Lo quiero hacer más porque es necesario como en este caso, ¿no? Encontrar la información revisada ya sobre los proyectos es muy difícil y la producción es ya también demasiada como para estar siempre yo acompañando con un discurso específico la obra, entonces sí hay necesidad de yo generar publicaciones y finalmente, pues, serían piezas que sirven para investigación, es súper

necesario, y sí es algo que tengo poco trabajado, pero es que no me doy abasto y no sé presionar a la gente para que sucedan, es la otra.

RM: Y eso me llevaba también a otra pregunta que está en parte en esta respuesta que me acabas de dar, como la necesidad que tenemos de un archivo, por ejemplo, de tu práctica para poder acudir ahí y para poder revisar. No sé si en la galería exista este proyecto con los artistas que están ahí para que podamos acudir a sus archivos personales, pero también públicos y para investigación.

MC: Pues la Galería Kurimanzutto tiene un archivo parcial. En realidad, está sobre todo basado en lo digital y en la prensa que se genera y en las publicaciones de los artistas. Yo creo que en mi caso se vuelve mucho más complejo por todos estos elementos de información y de conexión entre los proyectos, pues es bien difícil realmente trabajar; sí necesitaría ayuda con generar un archivo de ese tipo, pero también creo que por eso es bien importante que alguna de la obra sea parte de las colecciones de museo. Para mí es lo ideal y en muchas ocasiones es, pues, la única opción para que las piezas sobrevivan como deben de ser y que se mantengan con las posibilidades de ser públicas. Yo ahorita estoy viva, pero si no, el museo tendría que volver a hacer pública la obra, sobre todo me refiero a las instalaciones. Hay una que es una instalación grande que tiene una conexión entre sociedades de insectos y ciudades humanas, está compuesta de siete mesas, se llama *Entomología social*: siete mesas con insectos que, no sé, ya son colecciones antiguas que hay que preservar, diapositivas de microscopio, libros, instrumentos ópticos viejitos, microscopios o lupas, aparte tiene otro elemento de sonido, tiene los proyectores que es el mismo microscopio que está proyectando básicamente la rebanada de insecto. No es una reproducción. Entonces el montaje de eso, la preservación, y garantizar que siga siendo algo público, pues sólo lo puede hacer un museo.



41. Minerva Cuevas, *Entomología social*, 2006-2007.

RM: Una pregunta que me interesa mucho hacerte es –porque tus prácticas intervencionistas ecologistas, comunitarias y todo ello me hace pensar que eres cercana a los feminismos comunitarios o ecofeminismos–, no se si tú te autodenominas feminista o si tienes relación con algunas de las diferentes vertientes del feminismo que ha tomado más relevancia en nuestros tiempos.

MC: Sí, sí me puedo autodenominar feminista totalmente, pero estoy muy confundida justamente con el discurso contemporáneo en torno al feminismo, yo prefiero mantenerlo en este nivel intuitivo y solidario, muy en conexión con las situaciones rurales. El tipo de feminismo que percibo en la fuerza de las mujeres indígenas, los modos de hacer, más que con ciertas tendencias teóricas. Me leo de todo, escucho opiniones, pero sí me genera un conflicto, y yo creo que incluso no sólo en el terreno del feminismo, sino en otras áreas que, de algún modo, no áreas, sino luchas contemporáneas o asociaciones contemporáneas con problemáticas sociales. La ecología es otra situación ahí que ahora está realmente compleja, con el afán mediático que está conectando a la ecología con el capitalismo verde. No, entonces, por ejemplo, ¿cómo se llama este grupo? Se me está yendo el nombre, no

Fridays for Future, sino Extinction Rebellion, popularizaron mucho su logotipo, pero detrás del movimiento, que es muy grande en Inglaterra, sobre todo hay intereses corporativos y una manipulación muy peligrosa. Entonces, del mismo modo, creo que, por ejemplo, el movimiento de Me Too, sobre todo en Estados Unidos, o cómo sucedió en Estados Unidos, realmente no contribuye a una igualdad y a la lucha que enfrentan muchas mujeres, sobre todo analizando el caso de México, que me parece que es una cosa basada en lo mediático en personalidades muy específicas, y eso no sé realmente qué tanto contribuye al problema generalizado; pareciera que mediáticamente da la impresión que “¡ah, ya está sucediendo algo!”, “a tal actor lo corrieron”, “a tal empresario”, pues lo señalaron en los medios, pero ¿eso realmente qué tanto está cambiando la estructura de la mayoría de las mujeres? Sobre todo analizando feminicidios, ¿qué tanto realmente el hashtag?, ¿qué tanto está parando el feminicidio y por qué no? Entonces, es lo que me preocupa, que se mediatice de algún modo y finalmente haya otros intereses detrás de ese tipo de presión pública.

RM: Y, para finalizar, ¿has tenido alguna demanda?, ¿te han perseguido?, ¿te han bloqueado?

MC: No, hasta ahora no. Hubo una cosa rara en Facebook, pero no, nada relevante. O sea, supongo que la pregunta tiene que ver más con el uso de las marcas y hablar de las corporaciones en específico. Siento que en el campo del arte también es bastante –suspiro–, se mantiene como dentro de una burbuja, es un circuito de algún modo muy contenido, entonces la información se vuelve también pública. Los museos los veo también como espacios públicos, no sólo la calle, vuelves pública esta traducción de la que hablábamos, pero también es un sector bastante contenido. Sólo cuando hay algún medio de información masiva, como algún periódico o, no sé, la televisión hablando de la obra, es cuando sale a este público más generalizado y eso hace también que haya menos posibilidad de que haya alguna represalia por este tipo de contenido. La otra cosa es que, pues, toda la información es tomada de estas investigaciones, del periodismo que está detrás de esto, entonces todo es público, básicamente, los documentos que yo revisé de Del Monte vienen del 75, del 76, que ya hay estudios casi de país por país de cómo la United Fruit Corporation pues estaba actuando en todo Centroamérica; entonces, ése es otro elemento. Otro es, pues, que las compañías ya saben que si generan una respuesta, también es crecer la

exposición pública del problema. Como pasó con los activistas de London Greenpeace, y que justamente se vuelve tan grande la demanda; ellos perdieron, pero McDonald's fue el que realmente perdió a nivel público y de reputación, y le fue súper mal, entonces creo que otro de los elementos que ellos ya saben que existen.

Cuando fue la exposición en el Museo de la Ciudad de México, la invitación era el *Ronald McDonald* y me contactó la agencia de publicidad de McDonald's en México porque querían invitarme a desayunar o comer a un restaurante para que yo viera las condiciones de trabajo y todo, y yo, bueno, obviamente yo sé más que la agencia de publicidad porque trabajé ahí, pero era más bien para, de algún modo, convencerme de acercarme a los restaurantes, pero no tenían que ver con la compañía en sí, sino con esta agencia de publicidad en México, y nunca pude ir porque estaba yo montando y aparte querían que fuera en un restaurante en específico, en un horario específico, y yo, bueno, así no se puede, y no voy a comer McDonald's –risas sonoras–. Y así fue, entre gracioso y bueno... ¿no? No puede ser. Pero en eso quedó. Pero yo siento que es más esta situación de que el ámbito del arte contemporáneo está bastante contenido y que genera más exposición del asunto en general, de la corporación que se trate. Y yo creo que sí, la otra sería censura institucional y ahí es muy difícil detectar qué está pasando, porque simplemente no te invitan a exponer y no sabes cómo se han tomado las decisiones que están antes y las consideraciones que hay en los museos. Pero está el caso de lo que pasó en el Tamayo, ¿sabes?, con el banco Bilbao, quien fue el que prestó los cerditos éstos. Yo siento que es el primer caso de censura corporativa, en realidad ellos pensaron que iba a ser publicidad gratis; jamás pensaron que el arte podía tener potencial social o político, a pesar de que no hice nada con los cerditos, pues ellos ya lo habían hecho, el cerdito vestido de Robinhood, y pues el cerdo es el símbolo de acumulación, avaricia, el cerdo capitalista, y ellos lo usaron de mascota, yo no tuve nada que ver, entonces subestimaron en ese sentido; te digo, sin tocarle un pelo al cerdo se podía generar una especie, no de crítica, sino de una confrontación con lo que representa el banco, pero sí pensaron que era publicidad gratis.

RM: Minerva, pues muchas gracias. Éstas son algunas de las preguntas que pensé a partir de tu trabajo, no sé si te gustaría decir algo más.

MC: Gracias a ti, al contrario, me gustaría mostrarte algo de obra reciente para que tengas más material visual en un momento...

La grabación sonora terminó, pero seguimos revisando piezas en sus archivos, videos, documentación, durante más de una hora. Los detalles del montaje, los contratos, los posicionamientos frente a los museos, el trabajo en *No room to play* hace unos meses (2019) en Berlín. Entre las piezas se nota la diversidad, la crítica al adultocentrismo, colocando el acento en los espacios de juego de los niños, la presencia de los animales y la crítica al especismo con el que hemos crecido. La ácida y mordaz forma de hacer ver la obediencia encubierta que estamos siguiendo todo el tiempo en el espacio público, en las formas de relacionarnos a través de las mediaciones tecnológicas y el policía que tenemos interiorizado. Sin embargo, resuena hasta el final la afirmación, sí, resistir es divertido y la resistencia es comunidad. Le agradecemos el generoso tiempo en el que accedió a responder a nuestras preguntas.



42. Minerva Cuevas, *No room to play*, , 2019.

Empeño funámbulo

Entrevista a Roberto de la Torre

22 de junio, 2020

El contacto que realicé con Roberto de la Torre fue a través de la plataforma de Facebook, ya que he estado monitoreando la forma de contactarme con él. De una manera u otra había estado buscando una entrevista sin éxito. Después de haber estado trabajando durante tres meses en línea por la pandemia, tuve la habilidad de establecer muchos contactos a través de plataformas y pensé que podría planear una entrevista teniendo más o menos resuelto el tema tecnológico. Las preguntas ya las tenía pensadas desde que *Chac Mool* se convirtió en la primera pieza con la que quería pensar las potencias de la risa, la ironía y el humor en el arte contemporáneo; fue también la primera obra que se convirtió en parte del corpus de la investigación porque implicaba una crítica nietzscheana a la figura del sacerdote, figura y personaje conceptual, retomados constantemente por Deleuze. La respuesta de Roberto de la Torre fue afirmativa y generosa desde el principio, nos tomamos dos horas del día 22 de junio para establecer un diálogo y una atenta escucha de mi parte. Agradezco que me haya compartido sus procesos, reflexiones e inquietudes. Espero devolver un poco con el guiño que redacto en el apartado del “Empeño funámbulo”.

RM: Hola, Roberto, ¿cómo estás?

RT: Bien, bien, Raquel, ¿cómo estás?

RM: ¡Bien!, muchas gracias por la entrevista.

RT: No te preocupes. Oye, déjame ponerme los audífonos porque olvidé conectarlos.

RM: ¡Ajá!... Voy a estar grabando la entrevista si no te molesta, la voy a...

RT: Perdona, no te escuché, Raquel...

RM: *Sí, te comento que voy a estar grabando la entrevista en dos dispositivos para tener respaldo, por cualquier cosa...*

RT: Vale, sí, buenísimo.

RM: *Y bueno, de cualquier manera yo te enviaría la transcripción de la entrevista antes de que esté en la investigación...*

RT: Claro, sí.

RM: *Y con lo que implica...*

RM: *Y muchas gracias, comenzaría, para no tomar mucho de tu tiempo. Tengo algunas preguntas que me gustaría hacerte, al respecto de dos piezas en concreto, pero de algunas cuestiones generales de tu obra. Lo primero que me gustaría que me pudieras platicar, por favor, es sobre esta cuestión que se repite en varias de las entrevistas que te realizan, tanto las que podemos encontrar en la web de Lorena Orozco o de Itala Schmelz, entre otras, o la misma publicación de De la mordida al Camello.¹ Constantemente tú hablas de este concepto de escultura social, en varias ocasiones lo relatas, se encuentra referido en tu trabajo, ¿cómo ha cambiado para ti esta referencia, a la escultura social, del inicio, quizá, de tu trabajo, a cómo se ha afinado esta idea de la escultura social y su función como pieza y como recepción de la propia acción?*

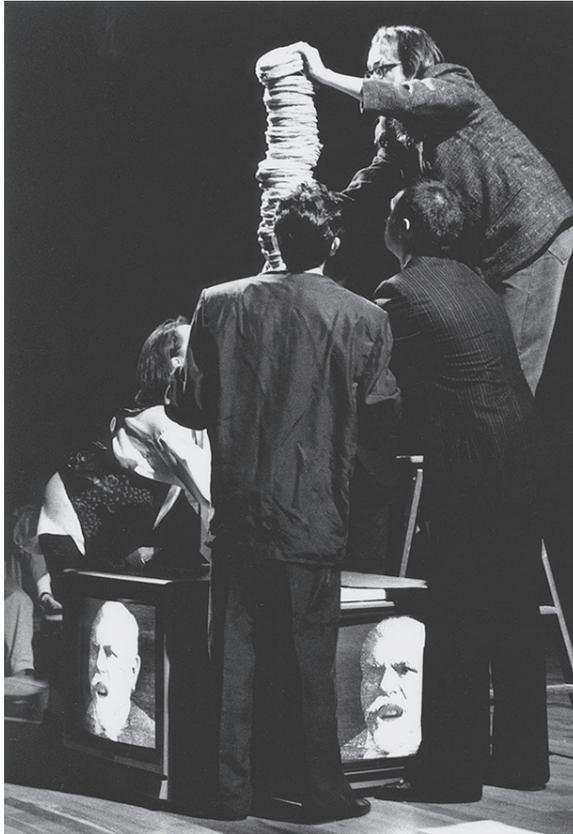
RT: Claro, bueno, a ver, este concepto de la “escultura social”, como tú sabes, fue un concepto que se acuñó entre los años sesenta y setenta por el artista alemán Joseph Beuys. Una de las premisas de este concepto es que, al considerar el arte como un medio de expresión y pensamiento, tiene el potencial de transformar a la sociedad y al medio ambiente. En la escultura social es esencial la actividad humana, en interacción con el entorno, los objetos y los materiales. En la actualidad, considero que es un concepto que podría abordar más aspectos. Por ejemplo, hoy en día a este tipo de actividades dentro del ámbito de las artes visuales también se le denomina arte participativo o artes vivas.

1 https://issuu.com/robertodelatorre/docs/de_la_mordida_al_camello, *De la mordida al camello*, Roberto de la Torre, Selección de obra 2000-2005, Editorial Diamantina, México, 164 páginas. Revisado el 19 de junio de 2021.

Con respecto a mi obra y trayectoria, podría afirmar que la participación de la gente y la activación de las obras en espacios y ambientes determinados se ha dado de una forma muy natural. Quizás una de las primeras experiencias que tuve al respecto fue hace treinta años, en los inicios de mi carrera como artista visual. Cuando estaba estudiando en la escuela La Esmeralda, entre los años 1988 y 1993, varios compañeros y yo, de generaciones similares, nos organizamos para formar un grupo de trabajo con el fin de generar experiencias estéticas y propuestas conceptuales más experimentales que lo que se estudiaba en la academia. Trabajamos como colectivo principalmente entre los años 1990 y 1996. Más adelante esta experiencia tuvo una gran influencia en mi desarrollo personal como artista. Al haber iniciado y conformado un colectivo desde los inicios de mi trayectoria, en algún sentido ya implicaba un trabajo participativo y colaborativo. Es decir, que más allá de la obra y el pensamiento individual del artista, estábamos interesados en interactuar a partir de un conjunto de ideas que eran originadas por los diferentes miembros del colectivo. A esta diversidad de reflexiones le dábamos estructura y unidad con el propósito de generar nuevos proyectos pensados para espacios y momentos específicos, y que al mismo tiempo eran activadas por todos nosotros.

Más adelante, una vez cerrado el ciclo de trabajo con el colectivo, a partir de 1995, emprendí mi carrera individual. Por una extraña razón, desde los inicios de mi trayectoria hasta estos momentos, mi obra se ha desarrollado principalmente en el extranjero. Especialistas de otros países han estado más interesados en mis propuestas que aquí en México. De algún modo esta experiencia ha sido interesante, porque al conocer otras culturas en diversas regiones del mundo, desde la distancia, te da una perspectiva distinta del entorno de donde vives. Muchas de estas invitaciones se han dado a través de festivales internacionales de *performance* y artes vivas. Estas actividades en el extranjero han influido de forma muy positiva en mi trabajo. Por ejemplo, la primera vez que realizo un evento de esta naturaleza en un espacio público, fuera de los centros culturales destinados al arte, se da en un festival de arte organizado en las calles de la ciudad de Dresden, en Alemania (1998)...

Raquel, perdona, están tocando el timbre, ¿me permitirías un momentito?



43. Grupo 19 Concreto, *Orden y progreso*, 1990-1995.

RM: Claro, sí.

RT: Gracias.

RT: Listo, Raquel.

RM: Sí, gracias, Roberto.

RT: Sí, discúlpame, es que con esto de la cuarentena... (risas).

RM: Sí, no, no te preocupes. Hay que solucionarlo así.

RT: Sí, buenísimo, no te preocupes por el tiempo, yo ando bien. Bueno, te comentaba que a raíz de este viaje que hice en Dresden, Alemania, el festival estaba organizado en las calles; era la primera vez que participaba en un evento de esta naturaleza. Esta visita también fue muy emocionante, porque fue de las primeras ocasiones que viajaba a Europa. Aunque semanas antes ya había realizado un trayecto de México a Finlandia. En la ciudad de Helsinki presenté el evento “Anatomía simbiótica de un extraño en Escandinavia” (Helsinki, Finlandia, 1998), en el recién inaugurado Museo de Arte Contemporáneo KIASMA. Posiblemente fui uno de los primeros artistas latinoamericanos que exhibieron en este espacio. Una vez que concluí mi viaje, cuando regresé a México, días después recibí una llamada para ser invitado al festival de arte organizado en Dresden. Lo relevante es que en Finlandia presenté una obra que me llevó varios meses de planificación, y en Alemania no programé con anticipación algún proyecto, más bien lo estructuré en el lugar. Esta estrategia de trabajo, me refiero a crear obras en un corto plazo de tiempo para sitios específicos, es una habilidad que desarrollé a partir de esos momentos y que más adelante seguí aplicando para ciertos eventos.

Retomando el viaje a Alemania, te puedo decir que fue para mí de un gran impacto esta vivencia. La ciudad de Dresden fue devastada en la Segunda Guerra Mundial. Cuando visité este lugar, todavía me tocó ver su catedral destruida antes de su reconstrucción, la huella del pasado se respiraba en el ambiente y estaba presente en sus calles, muros, plazas y edificios. En esos momentos, tan sólo habían transcurrido cincuenta y tres años desde que había concluido la guerra, que es poco tiempo. Por ese motivo, el evento que planifiqué para esa ocasión lo titulé *Lectura 53, paso en falso* (Dresden, Alemania, 1998).

A partir de esta experiencia y en los años siguientes, hasta la actualidad, empiezo a interesarme en el espacio público, comienzo a llevar mi práctica a las calles y en diferentes entornos, fuera del museo o la galería, que son como hojas en blanco; espacios puristas, blancos y asépticos. En cambio, encuentro que es más estimulante trabajar en otros contextos y atmósferas, que te ofrecen una multiplicidad de elementos y nuevas lecturas, en un continuo diálogo. Existe una gran riqueza al trabajar con elementos históricos y contemporáneos de diferentes sociedades y culturas; tengo interés en el espacio, la arquitectura, el urbanismo; para estas propuestas es esencial convivir con la gente que habita en los diversos contextos. En muchas ocasiones la duración de mis estadias, en otros lugares, son cortas

por la naturaleza de estos eventos, por ello he desarrollado una capacidad inmediata para asimilar el contexto y, a partir de los elementos que conforman el entorno creo nuevas obras.

Trabajar en espacios que de origen no están destinados para las expresiones artísticas tiene sus implicaciones. No hay una metodología única, cada proyecto responde a necesidades distintas. Uno de los grandes desafíos es en la forma en cómo vamos a atraer la mirada y la atención del público que circunda por esos lugares y que no está familiarizada con este tipo de manifestaciones culturales. Con el tiempo he aprendido a desarrollar obras que tienen diversas capas de interpretación y que pueden ser observadas por un público en general, pero que al mismo tiempo pueden trasladarse a contextos más especializados. Cuando desarrollo un proyecto que por su naturaleza es impermanente, lo registro en foto y video. Utilizo estos medios mecánicos y electrónicos no sólo para documentar la obra, sino para otorgarle al evento nuevas interpretaciones a través de la edición de este material, que más adelante exhibiré en otros sitios. Para dar un ejemplo de ello quisiera hacer referencia a un evento que organicé hace dos décadas: *Primera gran carrera del bolero de Azcapotzalco* (Cd. de México, 2001). ¿Conoces este trabajo?

RM: Sí.



44. Roberto de la Torre, *Primera gran carrera del bolero en Azcapotzalco, 2001.*



45. Roberto de la Torre, *Primera gran carrera del bolero en Azcapotzalco*, 2001.

RT: En las calles de Azcapotzalco organicé una carrera con los boleadores de zapatos a través del uso de sus carritos. Para ese evento se cerró una de las principales vías de esta demarcación de la Ciudad de México. En las aceras de la avenida predominan tiendas que venden zapatos. La gente que transitaba por el lugar participó de la festividad, la vivió como una gran verbena popular, sin que tuviera importancia reconocer que esta actividad era una obra artística, lo cual es mejor para restarle solemnidad, con el fin de hacer

una actividad más espontánea y aproximarse a la realidad cotidiana. Pero al mismo tiempo registré este suceso con video, que más adelante se trasladó a un espacio de exhibición más especializado, en donde se le otorgó nuevas lecturas. En este sentido, para este tipo de obras me parece que es relevante que la información circule. En ocasiones, la gente que observa y participa en estos eventos en vivo es generosa, o a falta de otros criterios y parámetros, sus comentarios pueden ser limitados; en cambio, cuando el registro de la obra es exhibida en un ámbito cultural o en otros entornos en donde hay un público más especializado, surgen nuevas interpretaciones, ofrecen distintas reflexiones que pueden contribuir en la percepción de la obra.

Cuando me has preguntado sobre la evolución de mi trabajo hasta estos días, podría ofrecerte diversas respuestas. Habría que referirnos a ciertas obras en específico o apuntar en los diferentes periodos de trabajo que he tenido en mi trayectoria hasta ahora, dado que las obras son distintas entre sí, porque cada una de ellas fue creada en diversos contextos, por ello no se repiten. En sí, no sé si le podría llamar “evolución”, pero sí te diría que he ido aplicando diversas estrategias para activar los eventos que han dependido del sitio en donde se han desarrollado, en la cual hay diferentes niveles de interacción con la gente. Por poner varios ejemplos: hay sucesos que detono únicamente a través del uso de mi cuerpo, en interacción con el espacio y los objetos, como *49 sillas y una cerveza* (Tokio, Japón, 2002), en la cual solicito las sillas en donde se encuentra sentado el público asistente para improvisar una construcción que al final voy a escalar; en otras situaciones realizo proyectos en donde es importante la participación de la gente, que se puede dar a través de una acción repetitiva, como abrir y cerrar las ventanas de un hotel con el fin de reflejar la luz del sol: *69 ventanas, señales interestelares desde un hotel garage* (Cd. de México, 2004); o en otro tipo de proyectos, la interacción con los participantes y voluntarios que conforman la obra puede ser más elaborada y sofisticada, como es el caso de el *Harina y epazote* (Cd. de México, 2010-2011), en este proyecto, la propuesta consistió en crear una industria de alimento al interior de un museo de arte, la obra aludía al tema del narcotráfico, en la cual participaron más de sesenta estudiantes provenientes de diferentes universidades que interactuaron en esta propuesta como si fueran obreros, con horarios estrictos de trabajo. Al mismo tiempo que especialistas de otras áreas de la investigación y el conocimiento contribuyeron en el proyecto, en donde fue relevante la transdisciplina. Por último, el público que asistió a este evento durante los meses que transcurrió la obra podía colaborar en

la elaboración de los paquetes de harina y epazote, al igual que participar en los diversos talleres y debates que diversos especialistas organizaron e impartieron. Me alargué un montón, ¿verdad, Raquel? (risas).

RM: Está muy bien porque hay muchas cosas que te quiero preguntar todavía de asuntos que acabas de tocar. Por ejemplo, haciendo una conexión con esto que acabas de mencionar, me gustaría hacerte una pregunta sobre el performance de Descarga en tres tiempos, es del 95, ¿verdad?...



46. Roberto de la Torre, *Harina y epazote*, 2010.

RT: Mmm, sí.

RM: Cuando tú piensas en este performance en retrospectiva, pero pensando en el tiempo presente, en el momento en el que vivimos, ¿qué relación tienes con esa pieza, por ejemplo?... Tú dices, “no se repite, es de un momento específico”, nos habla de una crítica que sin embargo sigue siendo muy actual, que es una crítica al padre, al sistema, al PRI, que tiene toda una serie de circunstancias, pero ahora tú en 2020, ¿cómo piensas, por ejemplo, respecto a esa crítica que estabas haciendo en el 95?

RT: Claro, sí. El hecho de que una obra haya sido planeada para un sitio y momento específico, y que por ello no volveré a repetir, hay que comprender que también son obras que pueden continuar siendo vigentes. De hecho, es algo que siempre busco, que sean obras vitales y que no caduquen con el tiempo. La idea es encontrar propuestas que puedan tener diversas lecturas en referencia a los tiempos que vive cada generación. Ya veré si lo logro, o al menos en estos momentos que estás interesada en comprender

e investigar sobre algunas de mis obras que realicé en años anteriores, está funcionando.

Por primera vez, después de colaborar en colectivo, de forma individual presento en el marco de un festival el *performance* la obra *Tiempo cinco* (Museo Ex Teresa, Cd. de México, 1995). En esa ocasión obtengo el primer lugar; entre los jurados estaban Eduardo Abaroa, Alberto Gutiérrez Chong y Melquiades Herrera. Más adelante, en el siguiente año, soy invitado como artista para participar en el V Festival Internacional de Performance, en el cual presenté la obra que mencionas: *Descarga en tres tiempos* (Museo Ex Teresa, Cd. de México, 1996). La propuesta surgió a dos años del magnicidio del ex candidato presidencial Luis Donaldo Colosio, que por esos tiempos representaba al PRI. Fue un hecho que sacudió a la sociedad mexicana y dejó un precedente siniestro en la vida política de este país. Es una obra que considero que tiene un tono político y social, pero al mismo tiempo es existencial, porque también se refiere a mi vida personal. Mi padre falleció un año antes de haber realizado esta propuesta; en vida, ambos mantuvimos una compleja relación de amor y rechazo. Este acontecimiento causó un gran sufrimiento en mi existencia, pero al mismo tiempo, su deceso representó la liberación.

Descarga en tres tiempos es una acción que realicé en tres partes. En la primera etapa, es un preámbulo de lo que sucederá más adelante en el desarrollo del *performance*; interactúo y juego con un globo de gran tamaño hasta pincharlo. En la segunda etapa coloco una estatuilla de cerámica en un pedestal, la figura representa a un aristócrata del siglo XVII; más adelante, a lo largo del espacio, realizo diversos trazos en el piso; de forma simbólica, este acto significó la planeación para llevar a cabo un atentado. En la tercera etapa, con el torso desnudo, sujeto con cinta una grabadora en mi pecho; una enfermera sustrae sangre de la muñeca de mi mano y deja sujeta la aguja intravenosa en mi piel, para que, en el transcurso que dure la acción, la sangre continúe fluyendo al exterior de mi cuerpo; activo la grabadora, en la cinta se escucha a la cantante de ópera María Callas; descubro una pistola de municiones que sostengo con la mano que está sangrando; en cada trazo que hice en el piso, me voy colocando para apuntar y disparar a la figura de porcelana que se encuentra al final del corredor; en el último disparo que hago, la munición penetra la estatuilla que estalla en pedazos y de su interior sale confeti de múltiples colores.

En referencia a tu pregunta, considero que en la actualidad esta obra aborda contenidos que siguen siendo vigentes. Es de importancia resaltar

[que] la jerarquía patriarcal está presente en esta obra, y es representada a través de un aristócrata de otro siglo. El ejercicio de poder y la violencia machista hoy en día sigue predominando en la sociedad, afecta y limita principalmente a las mujeres, pero también perjudica al género masculino. Por ello, resulta importante la presencia de movimientos sociales, como el feminista y otros grupos conformados por mujeres y hombres que buscan la justicia, el respeto y la equidad. Como sociedad, es necesario relacionarnos de otras formas. Para extirpar la enfermedad, habrá que sacrificar; será un proceso doloroso y largo, pero al mismo tiempo liberador.



47. Roberto de la Torre, *Descarga en tres tiempos* 1996.

RM: Muchas gracias, Roberto, porque, bueno, estoy siguiendo un poco la pista de esta figura, justamente, patriarcal con estas preguntas que te estoy realizando, no solamente porque se trate de ello tu obra, sino precisamente porque hay algunas cuestiones que no encuentro de información; por ejemplo, al ser yo de Aguascalientes y poder acercarme más a los archivos, que sí lo hice con el performance en el Ex Teresa Arte Actual, porque sacaron la carpeta, pero hay cosas que no están ahí y que te agradezco me puedas responder. En este seguimiento, pues, pensando en otra de tus piezas, que es la de Chac Mool, ¿cómo llega o cuándo comenzaste a interesarte por este tema de los abusos de pedofilia de los Legionarios de Cristo? ¿Cómo llega la idea de esta pieza Chac Mool, justo como figura de Chac Mool en un inflable? Y en esta fecha en la que se expone públicamente, en la documentación que encontramos en la red y algunos otros comentarios de teóricos, no se sabe exactamente si

fue en 2008 o 2009, frente a la muerte de Marcial Maciel, si la realizas y la expones al momento de su muerte (2009) o fue antes, y cómo llegas a esta idea, porque además es distinta a Descarga en tres tiempos, porque no tiene esta carga dramática que te implica a ti en tu cuerpo, sino que tiene ya esta otra connotación con mucho sentido del humor, en el que los cuerpos de todos los espectadores están en una posición muy diferente; incluso como un juego.

RT: Sí, en efecto, los primeros eventos que organicé a mediados de los años noventa de modo individual tenían una fuerte carga existencial y eran obras más dramáticas, aunque también se deja ver un tono irónico más sutil. Más adelante, en los siguientes proyectos, voy incorporando otros aspectos. El sentido del humor, el juego y la creación de nuevas dinámicas, en donde busco involucrar la participación de la gente, se vuelve una actividad primordial. También resulta refrescante que por esos años empiezo a fusionar en las obras diversos medios de expresión. Me tienen sin cuidado su denominación, es irrelevante para mí definirlos como *performance*, acción, instalación, arte sonoro, etc. ¡Qué más da! Este tipo de etiquetas o definiciones son útiles para algunos especialistas, porque sirven para clasificar de modo superficial las obras de los artistas, pero la realidad es que no se profundiza en los contenidos formales y conceptuales de las propuestas, que es lo realmente importante. Este tipo de juicios y la obsesión por la clasificación limitan la percepción y la expansión con otros lenguajes.

Como ya lo he mencionado antes, cada obra que he propuesto es independiente entre sí, porque los proyectos se resuelven con relación al contexto cultural, político y social que en esos momentos acontece. En otras ocasiones, la motivación para emprender estas ideas puede ser el destello de luz que refleja una ventana al abrirse, el contorno de una montaña, la cúspide de un volcán, el río que comunica a una ciudad. También los antecedentes históricos de cada localidad pueden definir el camino a seguir. Cualquier investigación o referencia puede retroalimentar el desarrollo de la obra; por ejemplo, en mi caso, me ha interesado la cinematografía, hay ciertas películas que han influenciado en algunos de mis trabajos. Pienso ahora en *El acorazado Potemkin* (1925), del cineasta Sergei Eisenstein; en una de las escenas más dramáticas de la película, en donde la gente corre para salvar sus vidas, hay una carreola con un bebé que desciende por unas escaleras; esta secuencia influye en la última etapa de la acción *Lectura 53, paso en falso* (Dresden, Alemania, 1998). En suma, para realizar este tipo de propuestas debo de poner atención, hay que observar con detenimiento

y sensibilidad el entorno en donde voy a interactuar, pienso que no hay que forzar las ideas, es la propia realidad la que nos ofrece los elementos con los cuales vamos a trabajar.

El año 2008, la organización Aeródromo, Neuronal Laboratorio + Creativo, a través del curador Edgar Ganados, fui invitado para proponer el diseño de un inflable que sería exhibido, junto a las obras de otros artistas, en una conocida plaza comercial, ubicada al sur de la Ciudad de México. La obra que propuse para este contexto se titula *Chac Mool*. Es un inflable de grandes dimensiones, diseñada para que los niños puedan interactuar con el monolito. La figura representa a un hombre vestido de cura que porta en su cara una máscara sadomasoquista. En su vientre hay cientos de pelotas de colores y por la posición de las piernas los infantes pueden escalar y resbalar por el surco que hay entre los dos muslos del personaje. La postura del cuerpo de la figura es similar a la forma de un *Chac Mool*, que es una escultura prehispánica de origen tolteca. Se dice que en el pasado esta deidad representaba a un mensajero que se encargaba de llevar las ofrendas a los dioses, los ofrecimientos eran colocadas en la cavidad abdominal, al igual que los corazones de las víctimas que eran sacrificadas.

Un dato que puede ser de interés es que considero la obra *Chac Mool* como parte de una trilogía de proyectos que realicé por esos años. Las otras dos propuestas que forman parte de esta serie son: *For a farmer –labor party* (Sala de Arte Público Siqueiros –SAPS–, Cd. de México, 2008) y *Harina y epazote* (Museo Ex Teresa, Arte Actual, Cd. de México, 2010-2011). Estos proyectos, a diferencia de otras obras, contaron con un mayor presupuesto para su producción. También fueron planeadas con mucho tiempo de antelación, especialmente la obra *Harina y epazote*. Su elaboración fue compleja, y en los tres proyectos trato temas complicados y tan polémicos como la pederastia, el narcotráfico, la corrupción política en todos los niveles y los discursos sindicales demagógicos. En cada una de estas obras está presente en diferentes dosis el humor, la ironía y el sarcasmo.

Volviendo a retomar el tema de la obra *Chac Mool*, el motivo por el cual trabajé esta obra fue por la impresión que me causó la información que circulaba por diversos medios en torno al abuso infantil al interior de la Iglesia. Si bien, ya era una información que se manejaba en la superficie, no dejaba de sorprender los acontecimientos y escándalos que iban saliendo a la luz en torno a los Legionarios de Cristo, representados por su fundador, el padre Marcial Maciel. En ese contexto, la periodista Carmen Aristegui le estaba dando seguimiento con detalle a esta información, un

par de años después publicó el libro *Marcial Maciel, historia de un criminal*. Resulta perturbador reconocer que México ocupa el primer lugar en abuso sexual en menores. Es un tema por el cual sentí en esos momentos un impulso por abordarlo, a través de las herramientas y expresiones que nos ofrece el arte.

Mejor contexto no podía haber, la obra sería colocada en un centro comercial y había que trabajar con un inflable. Contaba con el apoyo económico y logístico para hacer una pieza de gran escala que sería exhibida en una plaza, fuera del entorno cultural y de los museos, que provoca que los objetos cotidianos se conviertan en sacros. Ésta fue la única propuesta de todos los artistas que exhibieron en el lugar, en la cual los niños podían interactuar con la obra. También fue la única pieza que fue censurada por los administradores de la plaza comercial, un día después de la inauguración, razón por la cual fue retirada. El sentido del humor, la ironía y el sarcasmo pueden ser herramientas muy útiles para incidir en este tipo de problemáticas complejas que rebasan cualquier realidad. Al tratarse de sucesos tan delicados, me parece que era importante presentar un trabajo contundente, igual de perturbador que el tema que en esos momentos estaba atendiendo, pero había que hacerlo con más elegancia y menos burdo que los hechos, por así decirlo. *Chac Mool* es un inflable que puede sorprender por sus dimensiones, es lúdico y divertido, pero al mismo tiempo esconde un horror.

Un fenómeno social interesante que se dejó ver durante el corto tiempo que se presentó la instalación del inflable fue en la forma en cómo el público adulto se relacionó con la obra. Creo que para cualquier observador es evidente la postura perversa que tiene la figura. En su cara porta una máscara que le cubre una gran proporción del rostro, la nariz es prolongada y respingada, es evidente que hace una referencia al falo. No obstante, al resultar un inflable muy divertido para los niños, los familiares dan el consentimiento para que sus hijos participen en el juego, se revuelquen en el vientre del cura y resbalen entre sus piernas. Nada tiene de malo en ello, tan solo se trata de una representación; sin embargo, me parece que lo relevante de este acto es que entre los familiares de los niños había una especie de bloqueo perceptivo, sencillamente ignoraban el concepto de la obra, no había conciencia ni reflexión sobre el significado del inflable. Esta situación, si la comparamos con la realidad en la sociedad, veremos que hay un comportamiento paralelo. En la actualidad, por la información que circula en los medios de comunicación, la mayoría estamos enterados de los escándalos de abuso sexual a menores por parte de la Iglesia. Aún

así, los familiares, de cualquier clase social, continúan entregando a sus hijos al cuidado de los curas, como si se trataran de sacrificios humanos que le brindan a sus dioses, a través del clérigo, que son los mensajeros divinos, “los *Chac Mool* modernos”. Un año después, en 2009, cuando presenté mi libro *De la mordida al camello*, que muestra una selección de obras entre los años 2000 y 2005... ¿Sí me escuchas, Raquel?, se congeló tu imagen.

RM: *Sí, sí te escucho, Roberto.*

RT: Ah, fantástico, porque tu imagen está congelada (risas), pensé que se había ido la señal. Por cierto, ¿ya conoces esta publicación?

RM: *Sí, la bajé de internet, afortunadamente sí está para descarga.*

RT: Muy bien, cuando haya oportunidad, te regalo un ejemplar, que ya quedan pocos, quedó muy linda la publicación.

RM: *Ay, sí, ¡gracias!*

RT: Te decía, un año después de la presentación de *Chac Mool* en Plaza Loreto, cuando presenté el libro *De la mordida al camello*, el inflable se exhibió por un corto periodo en el área exterior del Museo Universitario Arte Contemporáneo (MUAC), en la UNAM. Esta última muestra se realizó gracias a la gestión y curaduría de Guillermo Santamarina, con la aprobación de Graciela de la Torre, que por ese tiempo era la directora del museo. Como puedes ver, esta obra se ha ido mostrando pocas veces por tratar un tema tan delicado. En una ocasión, después de su presentación en el MUAC, recibí un correo electrónico, fue una amenaza en un tono religioso y condenatorio por haber exhibido este trabajo. En otra situación, durante una charla frente al público, en el estado de Campeche, al momento de presentar las imágenes del inflable, recibí insultos por parte de uno de los asistentes.

Este tipo de reacciones no me sorprenden, si ya sabemos que vivimos en una sociedad tan conservadora como la nuestra. Al final, los artistas debemos de hacernos responsables de nuestras propuestas, pero no por ello dejar de incidir en temas problemáticos que la sociedad no quiere encarar; hay que hundir el dedo en la llaga, ahí donde más duele.

RM: *¿Cuántos metros mide la pieza, perdón?*

RT: La obra mide aproximadamente 9 metros de largo, 3.5 metros de ancho por 5 metros de altura. Pero la ventaja es que cuando el inflable no tiene aire, se compacta. En la actualidad, esta pieza la tengo almacenada en una bodega del centro que estoy rentando. Tengo la confianza que en un futuro este trabajo se valorará.

RM: *Sí, ésa es también la pregunta que te iba a hacer y me la has respondido, ¿la volverías, entonces, a exponer?*

RT: Sí, sin duda. Es una obra que continuará siendo vigente.

RM: *Una pregunta que te quiero hacer, justamente, por esta influencia del periodismo, del libro de Carmen Aristegui respecto a la obra, es que tú fuiste ilustrador también, tres o cuatro años en un suplemento cultural, también está en varias entrevistas, ¿cuál era este suplemento cultural, para alguien interesado en hacer un análisis de tus ilustraciones? Y además, también, ¿qué es lo que tú encuentras que la imagen de la ilustración hace sobre la noticia periodística?*

RT: Bien, me parece muy buena pregunta, Raquel. Qué bueno que lo has investigado, porque estás abordando un tema que para mi aprendizaje fue importante, es una faceta que poco se conoce sobre mi trabajo... dame un segundo, regreso.

RM: *Sí, sí, cómo no.*

RT: Listo, Raquel. Nada más déjame poner la cámara. Bien, mira, a lo largo de los años he tenido influencias que han sido relevantes en mi trayectoria, especialmente en los primeros años de mi formación. Antes de retomar tu pregunta, te compartiré de modo breve cuáles han sido estas experiencias que han influido en mi pensamiento y práctica. Antes de estudiar artes visuales, cursé la carrera de Arquitectura durante tres semestres, suficiente tiempo para sentir un especial interés sobre la forma, el espacio en su contexto, los recorridos y el tiempo. Hasta el momento, la arquitectura me sigue interesando. Me entusiasma crear intervenciones en diferentes tipos de construcciones, a partir de sus elementos que lo componen. Más adelante estudié la carrera de Artes Visuales en La Esmeralda. Durante ese periodo varios compañeros y yo formamos un grupo de trabajo que denominamos 19 Concreto. Llevamos a cabo prácticas con medios y lenguajes

que en esos momentos eran experimentales. El haber colaborado en grupo, compartir ideas y desarrollar proyectos fuera del espacio académico fue una gran enseñanza.

Otra de las influencias que ha marcado no sólo mi desarrollo como artista, sino también mi vida y en la forma en como percibo la realidad, ha sido a través de la práctica y el aprendizaje del budismo de origen tibetano. Aun cuando mis conocimientos son incipientes, esta filosofía influyó poderosamente en mi percepción. Esta influencia se deja ver en la publicación del libro *De la mordida al camello* (selección de obras entre 2000 y 2005), aunque no es evidente que ahí está presente el pensamiento budista, porque no me gusta enunciarlo. Sólo hay una obra que incluí especialmente para esta publicación, que de manera sutil adopté un concepto que tiene que ver con la preciada vida humana, el nombre de la obra que te menciono es *La vida no cabe en veintisiete instantáneas* (Córdoba, Veracruz, 2004). En el libro, esta idea sólo se muestra a través de una imagen en blanco y negro de una cámara analógica que es desechable, y que, a su vez, está acompañada de la siguiente descripción que a continuación te voy a leer: “A Paty le diagnosticaron cáncer. En ese tiempo le regalé una cámara fotográfica desechable y le pedí que tomara las veintisiete imágenes que considerara más significativas durante ese periodo de su vida. En varias ocasiones nos volvimos a encontrar y a menudo me decía: ‘¿Sabes?, hoy vi una bella imagen que quise retratar, pero no lo hice, quiero esperar a encontrar una mejor’. Finalmente falleció y no logró tomar ninguna foto. Con el tiempo pude comprender que la vida es tan vasta y preciada que no es posible contenerla en veintisiete instantáneas”.

En esta publicación, en la solapa del libro, de forma casi invisible, también hay una inscripción que para mí es significativa y que así lo considero como una de mis obras, sin más...

RM: ¡Ajá!

RT: La descripción dice lo siguiente: “Si tuviera que intervenir un coche, escogería una limusina: la cortarían en tres secciones, quitarían la parte del centro y la volverían a unir para convertirla en un auto cualquiera”. De forma discreta, con este concepto pretendo resaltar la importancia que tiene para mí adoptar una vida sencilla, y al mismo tiempo, es una crítica que hace un señalamiento a los excesos y al consumo desmedido. Esta idea también define en gran medida el contenido de mi libro.



48. Roberto de la Torre, *La vida no cabe en veintisiete instantáneas*, 2004.

Y bueno, por supuesto de gran influencia han sido los viajes que he realizado por diferentes ciudades del mundo en donde he presentado mis proyectos. Estas experiencias me han ayudado a madurar, contribuyen a fortalecer el conocimiento y al desarrollo de la sensibilidad en relación al mundo en donde vivimos y su diversidad de culturas. Ahora sí, concen-trémonos en tu pregunta, como puedes ver soy bastante disperso, hablo demasiado, quizás se deba al encierro en tiempos de pandemia.

Uno de los periodos que más influyeron en mi formación como artistas es cuando estuve colaborando en un suplemento cultural que se llamaba *Dominical*, que era una sección de cultura semanal del periódico *El Nacional*, que en sus inicios estuvo dirigido por el escritor Fernando Solana, tarea por la cual recibió el Premio Nacional de Periodismo en Divulgación Cultural en 1993. Yo realizaba ilustraciones y viñetas que acompañaban diversos artículos enfocados a expresiones artísticas como literatura, poesía, música, artes plásticas, cinematografía, etc. Cada semana me entregaban un texto que había que ilustrarlo. En un inicio, empecé a elaborar ilustraciones con medios más tradicionales como el dibujo a tinta, pero al poco

tiempo empecé a experimentar con el uso del *collage*. No me limitaba a entregar una sola imagen, casi siempre proponía varias opciones que con suerte serían publicadas, porque para mí esta práctica representaba un ejercicio creativo que contribuía en mi aprendizaje. Las viñetas que por ese entonces realizaba, si son comparadas con las ilustraciones que publicaban otros medios por esa época, se podrá notar que realmente eran propuestas muy experimentales. Fue un ejercicio intelectual y práctico interesante. Con el tiempo he llegado a pensar que fue en ese periodo de trabajo en que aprendí a conceptualizar una idea, es decir, a través del contenido de un texto periodístico cultural, yo lo traducía en imágenes. También fue muy grato colaborar en este diario porque durante esa época coincidió cuando yo me encontraba estudiando artes visuales en La Esmeralda; gracias a esta labor, por esos años pude sustentar mi vida y continuar con mis estudios en esta escuela. ¿Sabes?, a veces pienso que aún sigo creando conceptos y formas como si fueran viñetas que buscan traducir la existencia, incidir en la realidad, en un intento por ilustrar y reflexionar sobre nuestros tiempos, que también es un reflejo en la manera en cómo me voy relacionando y aproximando a la vida.

RM: Muchas gracias, Roberto, justamente tengo dos preguntas más que te quiero hacer, y una es justamente cómo este grupo 19 Concreto nació, como lo mencionas en la entrevista con Lorena Orozco, para explorar otros medios que no les ofrecía a ustedes la escuela. Entiendo que eres profesor, también, ahora, y volviendo a esta idea del 19 Concreto, ¿encuentras, ahora, dentro de la escuela, algo que no se le ofrece o que no es tan sencillo ofrecerle a las generaciones actuales que estudian Artes Visuales?, y que así como en tu tiempo había ciertas limitaciones en la formación, ¿qué es lo que podríamos entender como una de las cuestiones críticas de la educación para artistas visuales en las escuelas actuales?

RT: Sí, mira, cuando estudié en La Esmeralda fue un periodo en el cual la academia estaba más enfocada a los medios tradicionales, como la pintura, la escultura y el grabado. La información que circulaba entre los profesores de esta escuela era limitada, aunque había sus excepciones, por ejemplo, el maestro Alberto Gutiérrez Chong fue un gran académico, estaba muy bien preparado y actualizado en relación al arte moderno y contemporáneo, fue una importante influencia para mí y los estudiantes que cursaron su taller de otras generaciones. Pero en lo general, desde mi perspectiva, la escuela

era limitada y predominaba la apatía. De ahí fue que varios compañeros de la generación y yo formamos un grupo que denominamos 19 Concreto (1990-1997/2005 y 2011). Nos organizamos con el fin de desarrollar proyectos más alternativos, en donde nuestro interés se enfocó en trabajar con medios como el *performance* y la instalación. En un corto tiempo maduramos, aprendimos a colaborar en equipo y la obras que propusimos a principio de los años noventa tuvieron una importante resonancia en el medio cultural. Esta experiencia fue de un gran aprendizaje y me preparó para lo que vendría después.

Formo parte de una generación de artistas que se iniciaron a principios de los años noventa y que se desarrollaron en un entorno social, político y cultural adverso y conservador para el desarrollo de estos nuevos medios de expresión. Como jóvenes creadores, había que crear alianzas, generar diferentes vínculos, abrir espacios independientes para exhibir nuestras ideas. No teníamos nada que perder. Por ese tiempo, las instituciones culturales, museos y galerías en México aún no estaban tan interesadas en este tipo de expresiones. Si tuviera que resumir en unas cuantas palabras lo que significó para mí este periodo, diría que fue una época de mucha experimentación. Tomábamos riesgos, no había límites, cada propuesta la veíamos como un gran hallazgo, abrimos nuevos caminos al explorar expresiones que en su momento eran alternativas y establecimos puentes para la nuevas generaciones de artistas visuales.

Hoy en día es distinto en varios aspectos. La información circula con mayor rapidez a través del acceso al internet, lo cual trae consigo nuevos procesos de cognición y aprendizaje. El mercado del arte en las últimas décadas ha tomado mayor relevancia, en términos económicos y de difusión para un artista; este fenómeno puede ser positivo si logras insertarte en este circuito, pero también esta decisión tiene sus implicaciones y se corre el riesgo de que las expresiones creativas de los artistas queden domesticadas por el afán de vender y permanecer en el medio comercial, aun las propuestas más osadas no escapan de este modelo.

Con respecto a las academias y las escuelas de arte, observo que en aspectos de información y de impartición de conocimiento estos centros educativos están más actualizados en información que en décadas pasadas. Ahora bien, no puedo hablar por todas las instituciones educativas que hay en este país, pero sí compartir mi perspectiva como docente de la escuela La Esmeralda, que es una actividad paralela que realizo desde hace más de dos décadas. En este sentido, en los últimos años considero que cada vez más

se le está dando una predominancia al adoptar estructuras académicas tradicionales que ya existen en otras áreas de las universidades, y que apuntan hacia un tipo de conocimiento que deja poco margen a la experimentación y que no permiten que los jóvenes asuman riesgos y nuevos desafíos dentro del campo de las artes visuales. Por supuesto, no se da en todos los casos, en cada generación de estudiantes hay sus excepciones. Por ello me parece que hoy en día es primordial encontrar nuevos modelos de enseñanza más abiertos, creativos y alternativos que estimulen el conocimiento y la capacidad imaginativa de los jóvenes estudiantes. Las especialidades, las maestrías y los doctorados no siempre son útiles para el artista, si como creativo se propone dejar una huella en el imaginario colectivo.

Ahora que te comento esto, me viene a la mente el artista norteamericano Chris Burden, que fue un artista extraordinario y propositivo, desafiante de su realidad. Cuando él era joven, en el examen de egreso de su centro de enseñanzas de artes visuales, en su muestra final, el estudiante se encerró varios días en el armario de su escuela. Hoy en día, si un estudiante propusiera una actividad parecida, sería impensable que lo autorice la dirección de una academia de artes.

RM: Gracias, Roberto. Hay una última pregunta que me gustaría hacerte, explorando las vertientes de tu obra y otros procesos. Esto lo hago para abrir discusiones y guiños a la gente que quiera trabajar sobre tu obra. Esta parte del cine que también la has mencionado en varias ocasiones y que ha salido a colación, por ejemplo, ¿cuál es o cuáles serían estas influencias que tú encuentras en tu producción por parte del cine?, ¿qué es lo que te da a pensar el cine?, y quizá... ¿cuáles son tus directores de cabecera?, esta línea que tú tienes desde las artes cinematográficas.

RT: Sí, hablemos de ello. Me interesa la cinematografía, entre otros aspectos, porque para realizar una propuesta en este formato se requiere de un gran equipo de trabajo: el apoyo, la participación y la colaboración se vuelven esenciales. Por otro lado, para la realización de una buena película, cada uno de los elementos audiovisuales que lo componen, en función de un contenido, deben de funcionar correctamente y de forma congruente como parte del engranaje de una maquinaria. Si algunos de estos elementos no estuvieran en su lugar, aún cuando tenga potencial la obra, se puede estropear.

En el terreno de las artes visuales, a diferencia de otros formatos más tradicionales, cuando elaboras obras a través de medios y lenguajes que por

su naturaleza impermanente tienen un corto periodo de vida, como sucede en el *performance*, las acciones, las actividades participativas, las artes vivas o cualquiera de sus derivados, hay que tomar en cuenta diversos factores, como el espacio en todas sus variantes, el transcurso del tiempo, el movimiento, el sonido, la iluminación natural o artificial, el clima, los olores, las texturas, los colores, la presencia física de los objetos y la interacción con otras personas; de forma parecida al cine.

Muchos artistas y aficionados recurren a este tipo de medios de expresión impermanentes, que por su inmediatez e improvisación, en apariencia, es viable de realizar y cualquiera lo puede hacer, pero son pocos los creadores que realmente logran articular una obra inteligente y sensible que dialogue con el tiempo y el espacio, a través de su presencia física o con la participación de otros actores. Cuando presenciamos una obra contundente con estas características, al estar bien articulada y pensada para un sitio y momento específico, la huella que deja en la memoria colectiva es trascendental. Para ello pensemos nuevamente en la obra de Chris Burden. En un documental sobre su vida, el artista narra con cierta extrañeza que él es más recordado por sus *performances* y acciones que realizó en las primeras décadas de su carrera, que por sus instalaciones y obras monumentales que desarrolló en los últimos tiempos.

Para retomar nuevamente tu pregunta, hay ciertas escenas de películas que han influenciado de manera sensible algunas de mis obras. Este influjo no es evidente, muchas veces se da de forma muy sutil, y sólo puede percibirse cuando lo narro personalmente. Por ejemplo, para una de las primeras obras que realicé frente al público en los años noventa, retomé una escena de la película *Jonas qui aura 25 ans en l'an 2000* (*Jonás que cumplirá 25 en el año 2000*), del director Alain Tanner, realizada en 1976. En una de las secuencias del film, al interior de un salón de clases, frente a los estudiantes, hay un maestro de humanidades que manifiesta su interés por estudiar los pliegues y las curvas del tiempo de la historia, esto lo explica a través de una morcilla que saca de su mochila y que fragmenta con una cuchilla. Más adelante adapto esta idea para el evento *Tiempo cinco* (Museo Ex Teresa, Ciudad de México, 1995); sujeto con mi boca un fragmento de chorizo, el cual representa un pedazo del tiempo.

En cuanto a mis referencias en el cine, como ya te mencioné antes, me he dejado influenciar por algunas escenas de películas, no tanto por un director de cine, aunque debo decir que tengo mis favoritos. En primer plano pienso en Andréi Tarkovski, uno de los grandes directores de cine de todos

los tiempos, es extraordinario cómo trabaja con el tiempo y el espacio. Otro director que en su momento influyó en mi obra es Krzysztof Kieślowski, en especial me refiero a la serie de películas que forman *Decálogo*, basada en los diez mandamientos bíblicos, que apuntan a las contradicciones morales del ser humano. Por ejemplo, también pienso en Ingmar Bergman, Jean-Luc Godard, Werner Herzog, entre muchos más. Una de mis películas favoritas es *Paris, Texas*, de Wim Wenders, quizás por el parecido que encuentro entre mi padre y el perfil del actor principal de la película; siempre que la veo entristezco. Y bueno, entre los directores contemporáneos, uno de mis favoritos es Lars von Trier; en esa línea me gustan los autores irreverentes, que arriesgan y ponen en contradicción los valores humanos.

En fin, siempre he pensado que si no me hubiera desenvuelto profesionalmente como artista visual, me hubiera gustado emprender mi carrera como director de cine. Aunque últimamente me está interesando la cocina, tal vez hubiera sido un buen chef.

RM: *Bueno, pues no es que no lo puedas hacer, es que tienes todavía el tiempo para hacerlo. Te cuento, mi papá se hizo chef después de jubilarse; carpintero, chef, mecánico...*

RT: ¡Qué maravilla de papá tienes!, ¡qué bárbaro! (risas)

RM: *Oye, y una última pregunta, si me permites, justamente por esto, que quizás no estás tan cercano a este cine comercial o tipo de contaminaciones, digamos, de industrias culturales, también tu humor se distingue bastante de ese típico humor entendido como “mexicano” que es muy autocomplaciente, sí, que es muy mecánico, racista, porque luego se justifica el humor por el humor, pero hay todo un mecanismo de poder en él.*

RT: Sí, de acuerdo contigo. Especialmente cuando nos referimos al humor mediático en México, en general es aborrecible. Es poco imaginativo y, por ello, es predecible. Son chistoretas en la mayoría de las veces con un perfil racista, machista y homofóbico. En definitiva, no me identifico con este tipo de humor tan burdo y poco imaginativo. Dentro de las artes visuales, son pocos los artistas que proponen obras con sentido del humor que apelen a la inteligencia, la reflexión y a la crítica. No es fácil crear obras con estas cualidades. En mi caso, como artista, cuando propongo una obra con estas características, surge de manera natural, porque también

así es mi personalidad fuera del ámbito artístico. A través del humor, la ironía, el sarcasmo, sea blanco o negro, es que puedo sobrellevar la vida y sus avatares.

Cuando me propongo realizar un proyecto, de antemano no planteo el tipo de expresión que va a definir la obra, todo va surgiendo en el proceso y la reflexión. Si se da una obra con sentido del humor, no hay que forzarla, ésta deberá fluir. El humor es una catarsis, nos puede ayudar a sobrellevar la existencia y a enfrentar los malos momentos, pero, al mismo tiempo, es una expresión inteligente y crítica que puede poner en juicio cualquier valor. Ahora me vienen a la mente escritores mexicanos como Jorge Ibarguengoitia, por el humor negro de sus novelas, en la cual leí varios de sus libros con avidez cuando era más joven. O también pienso en los relatos de Juan Villoro, pues maneja un humor inteligente y fino, pero al mismo tiempo, en la personalidad del escritor se deja ver a un hombre estoico y poco expresivo; eso lo hace sublime.

En lo personal, he trabajado con temas que por sí mismos ya son abominables, como la pederastia, el racismo, el narcotráfico, la corrupción, la miseria humana, el ejercicio y abuso del poder, entre otros. También varias de mis propuestas, de manera irónica, han recaído en el mundo del arte; en aspectos como la frivolidad, hipocresía y su doble moral, tan predominante en este medio. A propósito de tu pregunta, en realidad no podría identificarme con un tipo de humor en específico, y menos aún con su origen. Como ya te mencioné antes, he tenido la fortuna desde muy joven de ser invitado para proponer obras en otras ciudades del mundo, esta formación fuera de mi país ha contribuido en ampliar mi visión. Cuando estoy en el extranjero, tengo una personalidad camaleónica, me integro con facilidad en el contexto; esta cualidad me permite establecer nuevos vínculos con otras personas y de ese modo puedo asimilar mejor su cultura.

Para darte un ejemplo, cito como referencia la obra *Peter England* (India, 2013). Para este proyecto vestí un traje ejecutivo de alta costura, de la marca Peter England. La acción consistió en cargar un espejo por arriba del hombro, en la cual cubría por completo mi rostro. Por una ilusión óptica, a través del reflejo del vidrio, se percibía a un hombre sin cabeza. El objetivo de esta propuesta fue retratar el paisaje por el cual transitaba, pero al mismo tiempo reflejaba a través del espejo un entorno opuesto; en referencia a la riqueza y la pobreza. Para esta actividad me apoyé en un equipo de fotógrafos que al mismo tiempo iba dirigiendo. Ellos me llevaron a zonas muy marginales de la ciudad de Nueva Delhi y Mumbai. Más adelante

me expresaron que estaban sorprendidos en la forma en como me había adaptado a estos contextos y la forma en como creaba nuevos vínculos con la gente.

Hay un texto incluido en el libro *De la mordida al camello*, de la historiadora Susana Blas, que ella titula “La sabiduría de un funambulista”. En su contenido, me parece que la investigadora describe muy bien en la manera en cómo me adapto a los diferentes entornos para crear nuevos proyectos. Si deseas conocer más sobre estos aspectos de mi trabajo, vale la pena revisarlo.



49. Roberto de la Torre, *Peter England*, 2013.

RM: *Pues muchas gracias, Roberto... ¿qué te parece si hago la transcripción de la entrevista?, la cual te agradezco muchísimo que hayas dado de tu tiempo... y te la mando para poder colocar también imágenes de las obras a las que haces referencia. Me gustaría mucho en algún momento publicar esta entrevista, pero la pasaría sin duda antes por tu visto bueno, en la forma de la redacción, lo que sea, para que pueda estar lo mejor posible de acuerdo a lo que tú quieres ver en ella y, bueno, también te paso la otra parte del análisis de las obras que están en el texto de investigación.*

RT: *Buenísimo, Raquel, te agradezco la entrevista, qué bueno que estás trabajando en ello. Si requieres información extra o alguna imagen para ilustrar tu investigación, te la puedo proporcionar. Con el tema de la red, en inter-*

net, no he subido muchas obras, pero ya lo estoy considerando, sería bueno para darle mayor difusión a mi trabajo, porque hay proyectos que no se conocen. De cualquier forma, cuando tengamos oportunidad, ya te haré llegar mi libro.

RM: ¡Sí!, muchas gracias, Roberto. Bueno, yo espero que después hagamos otro contacto, para que puedas venir a visitar Aguascalientes, pero bueno, eso ya en otros momentos, porque no estamos en esas condiciones...

RT: Sí, está tremendo lo de la pandemia. Hay razones para preocuparse, pero también como experiencia algo bueno traerá. El tiempo y el espacio transcurren de una manera distinta. Al menos por ahora estoy aprovechando este periodo de confinamiento para hornear pan, lo cual me parece increíble.

RM: ¡Muchas gracias, Roberto!

RT: De qué, Raquel.

RM: Que comas muy rico ese pan que has preparado, nos vemos.

RT: Hasta luego.

Se terminó la entrevista y tuve entonces la sensación de que algo se había acomodado, como si una pieza importante y perdida durante el proceso de la investigación estuviera puesta en el lugar indicado y en la que el arte y la filosofía habían podido encontrar su interferencia, habían encontrado su fisura, su grieta, y podían intercambiar sus fuerzas. Me quedo con aprendizajes y con muchos pendientes a futuro, pero con la convicción de que este trabajo ha sido una de las mejores experiencias en mi incipiente trabajo como investigadora.



50. Roberto de la Torre, *Chac Mool*, 2008.



51. Roberto de la Torre, *Chac Mool*, 2008.



52. Roberto de la Torre, *Chac Mool*, 2008.



BIBLIOGRAFÍA

Introducción y primera parte

- Aristófanes, *Comedias II, Las nubes*, Editorial Gredos, Barcelona, 2007.
- Bergson, Henri, *La risa*, Godot, Buenos Aires, 2014.
- Biemel, Walter. “La ironía romántica y la filosofía del idealismo alemán”, *Convivium* [en línea] núm. 13-14, 1962, pp. 27-48. En: <https://raco.cat/index.php/Convivium/article/view/76228> [Consulta: 6-04-2020].
- Brentano, Clemens *et al.*, *La religión de la pintura. Escritos de filosofía romántica del arte*, Kalus Wrehde (trad.), Akal, México, 1999.
- Castillo Becerra, Patricia, José María Moreno González y Jesús Ruiz Pozo (Comps.), *Acontecimiento y expresión literaria: estudios sobre Deleuze*, Colofón, Universidad de Guanajuato, México, 2016.
- Deleuze, Gilles, *Diferencia y repetición*, Amorrortu, Buenos Aires, 2012.
- Deleuze, Gilles, *El abecedario*, “G de Gauche”, Hiparquía Ediciones, Buenos Aires, 2012.
- Deleuze, Gilles, *Kant y el tiempo*, Cactus, Argentina, 2015.
- Deleuze, Gilles, *La isla desierta y otros textos. Textos y entrevistas (1953-1974)*, Pre-Textos, Valencia, 2005.
- Deleuze, Gilles, *La lógica del sentido*, Planeta-Agostini, Barcelona, 1994.
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari, *Mil mesetas*, Pre-Textos, Valencia, 2015.
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari, *¿Qué es la filosofía?*, Anagrama, Barcelona, 2015.
- De Man, Paul, *Aesthetic ideology. The concept of irony*, University of Minnesota Press, Minnesota, 1996.
- Eurípides, *Las bacantes*, tomo III, Gredos, Madrid, 1979.
- Foucault, Michel, *Historia de la sexualidad. 2. El uso de los placeres*, Siglo XXI, México, 2014.
- Homero, *La Ilíada*, UNAM, México, 2008.
- Homero. *La Odisea*, Bibliotheca Scriptorvm Graecorvm et Romanorvm Mexicana, UNAM, p. XI. 2014.
- Jenofonte, *Banquete*, Gredos, Madrid, 1993.

- Kierkegaard, Søren, *Sobre el concepto de ironía*, Trotta, Madrid, 2006.
- Másmela, Carlos, *Dialéctica de la imagen, una interpretación del Sofista de Platón*, Anthropos, Barcelona, 2011.
- Nietzsche, Friedrich, *Obras completas, Vol. II Escritos filológicos*, Tecnos, Madrid, 2013.
- Platón, *Apología*, tomo I, Gredos, Barcelona, 2003.
- Platón, *El Banquete*, tomo III, Gredos, Barcelona, 2003.
- Platón, *El sofista*, tomo V, Gredos, Barcelona, 2003.
- Platón, *Gorgias*, tomo II, Gredos, Barcelona, 2003.
- Portales Guzmán, Gonzalo y Breno Onetto Muñoz, *Poética de la infinitud*, Intemperie/Palinodia, Santiago de Chile, 2005.
- Schlegel, Friedrich, *Fragmentos*, UNAM, México, 1958.
- Spinoza, Baruch, *Ética demostrada según el orden geométrico*, Orbis, Madrid, 1984.

Segunda parte

- Benjamin, Walter, *El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán*, J. F. Yvars y Vicente Jarque (trad.), Península, Barcelona, 1988.
- Bergson, Henri, *Materia y memoria*, Cactus, Buenos Aires, 2010.
- Descartes, René, *Méditations Métaphysiques*, Montaigne, Francia, 1647.
- Franzini, Elio, *La estética del siglo XVIII*, La Balsa de la Medusa, Madrid, 2000.
- Hegel, Georg, *Diferencia entre los sistemas de filosofía de Fichte y Schelling*, Tecnos, Madrid, 1990.
- Hegel, Georg, *Filosofía del arte o estética*, [Annemarie Gethmann-Siefert y Bernadette Collenberg-Plotnikov (Eds.)], Abada Editores, Madrid, 2006.
- Kierkegaard, Søren. *El concepto de ironía*, Darío González y Begonya Saez (trad.), Trotta, Madrid, 2006.
- Labrada, María Antonia, *Belleza y racionalidad: Kant y Hegel*, Ed. Pamplona, EUNSA, 1990.
- Pérez-Borbujo, Fernando, *Ironía y destino, la filosofía secreta de Søren Kierkegaard*, Herder, Barcelona, 2013.
- Platón, *Apología*, tomo I, Gredos, Barcelona, 2003.
- Schelling, Friedrich, *El Yo como principio de toda filosofía* (1795), trad. y estudio preliminar de Illana Giner Comín y Fernando Pérez-Borbujo Álvarez, Trotta, Madrid, 2004.
- Schelling, Friedrich, *Filosofía del arte*, Tecnos, Madrid, 2012.

- Schelling, Friedrich, *Sistema del idealismo trascendental (1800)*, Jacinto Rivera de Rosales y Virginia López Domínguez (trad.), Anthropos, Rubí, 2ª ed., Barcelona, 2005.
- Schlegel, Friedrich, *Fragmentos*, UNAM, México, 1958.

Tercera parte

- Arendt, Hannah, *Los orígenes del totalitarismo*, Alianza, Madrid, 2017.
- Bergson, Henri, *La risa*, Godot, Buenos Aires, 2014.
- Bergson, Henri, *Materia y memoria*, Cactus, Buenos Aires, 2010.
- Bréhier, Émile, Luis Felipe Jiménez Jiménez y Antonio Núñez, *Tres ensayos sobre estoicismo*, Texere, Zacatecas, 2013.
- Castillo Becerra, Patricia y Josemaría Moreno González, *Deleuze. Recepción y apuesta desde Hispanoamérica*, Universidad de Guanajuato, México, 2018.
- Deleuze, Gilles, *Crítica y clínica*, Anagrama, Barcelona, 1993.
- Deleuze, Gilles, *Diferencia y repetición*, Amorrortu, Buenos Aires, 2012.
- Deleuze, Gilles, *Dos regímenes locos*, Pre-Textos, Valencia, 2007.
- Deleuze, Gilles, *La lógica del sentido*, Planeta-Agostini, Barcelona, 1994.
- Deleuze, Gilles, *Presentación de Sacher-Masoch. Lo frío y lo cruel*, Amorrortu, Buenos Aires, 2017.
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari, *Anti Edipo. Capitalismo y esquizofrenia*, Paidós, 2010.
- Eco, Umberto, *Entre mentira e ironía*, Gandhi, México, 2015.
- Foucault, Michel, *Theatrum Philosophicum*, Anagrama, Barcelona, 1995.
- Jankélévitch, Vladimir, *La ironía*, El cuenco de plata, Buenos Aires, 2015.
- Kierkegaard, Søren, *La repetición*, Alianza, Madrid, 2009.
- Lacan, Jacques, *Kant avec Sade*, Borderie, París, 1980. En <http://staferla.free.fr/Lacan/Kant%20avec%20Sade.pdf>
- Millett, Kate, *Política sexual*, Cátedra, Madrid, 1995.
- Nietzsche, Friedrich, *Así hablaba Zaratustra*, Alianza, Madrid, 2016.
- Schérer, René, *Miradas sobre Deleuze*, Cactus, Buenos Aires, 2012.
- Segato, Rita Laura, *Las estructuras elementales de la violencia; La escritura en el cuerpo de las mujeres asesinadas en Ciudad Juárez*, Tinta Limón, México, 2006.

Cuarta parte

- Aristegui, Carmen, *Marcial Maciel. Historia de un criminal*, Random House, México, 2014.
- Barrios, José Luis, *El derrumbre de la estatua. Hacia una crítica del arte público (1952-2014)*, MUAC-UNAM, CDMX, 2014.
- Bozal, Valeriano, *La necesidad de la ironía*, Ed. Antonio Machado, Madrid, 2005.
- Bozal Valeriano, Introducción en *Lo cómico y la caricatura* de Charles Baudelaire, La Balsa de la Medusa, Madrid, 2001.
- Bozal, Valeriano, *El gesto y la ironía*, Colección de Pictura, Universidad de Zaragoza, 2011.
- Buñuel, Luis, *Mi último suspiro*, Random House, Barcelona, 2008.
- Danto, Arthur, *Más allá de la caja brillo box*, Akal, Madrid, 2003.
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Pre-Textos, Valencia, 2015
- Deleuze, Gilles, *La lógica del sentido*, Paidós, Barcelona, 1994.
- De la Torre, Roberto, *De la mordida al camello*, FONCA, Colección Jumex, Editorial Diamantina y Aldabarte, México, 2007.
- Heredia, Juan Manuel, “Dispositivos y/o agenciamientos”, en *Contrastes. Revista Internacional de Filosofía*, vol. XIX, no. 1, 2014.
- Hubermann, Didi, “Desconfiar de las imágenes”, en Harun Farocki, *Cómo abrir los ojos*, Ed. Caja Negra, Buenos Aires, 2013.
- Medina, Cuauhtémoc, *Meteoros*, UNAM, MUAC, 2009, en http://archivoarte.uclm.es/wp-content/uploads/2019/06/TEXTO_-por-CUAUHTEMOC-MEDINA.pdf
- Montero, Daniel, *El cubo de Rubik, arte mexicano en los años 90*, Fundación Jumex Arte Contemporáneo, Ciudad de México, 2014.

Fuentes digitales

- Castillo, Moisés, nota periodística sobre Minerva Cuevas “El placer de trabajar 110%”, en *Animal Político*, <https://www.animalpolitico.com/2012/07/el-placer-de-trabajar-110-por-ciento/>
- Cuevas, Minerva, *Donald McRonald* (performance), archivo de la Galería Kurimanzutto, en <https://vimeo.com/88110378>

- Entrevista a Roberto de la Torre por Itala Schmelz, en http://archivoarte.uclm.es/wp-content/uploads/2019/06/ENTREVISTA_-de-ITALA-SCHMELZ.pdf
- Entrevista a Roberto de la Torre por Lorena Orozco, en http://archivoarte.uclm.es/wp-content/uploads/2019/06/ENTREVISTA-de-Lorena-Orozco_2013.pdf
- Fotolibro de Leonardo Barrera, *Muchas gracias por ser como eres*, en: https://issuu.com/leobarrera7/docs/muchas_gracias_por_ser_como_eres
- Mejor Vida Corp.*, página de la artista Minerva Cuevas: <http://www.irational.org/mvc/espanol.html>
- Nota periodística noche de Gala de Slim y Maciel, revista *Proceso*, en <https://www.proceso.com.mx/81590/81590-la-noche-de-gala-de-slim-y-maciel>
- Videoarte de Leonardo Barrera, *Muchas gracias por ser como eres*, en: <http://www.laizquierdadiario.mx/FEMSA-explota-a-sus-trabajadores-esto-es-lo-que-gana-un-cajero-de-Oxxo>

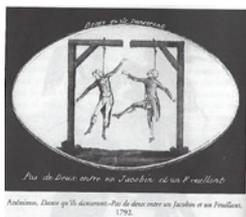


ÍNDICE DE IMÁGENES



1. Hieronimus Bosch, *Las Cartas Lenormand*, 1502. Museo Municipal de Saint-Germain-en-Laye, Francia, en <https://lacajadepandra.wordpress.com/2018/04/14/el-prestidigitador-de-jheronimus-bosch-1502/>

141



2. Anónimo, *Danse qu'ils danseront.-Pas de deux entre un Jacobin et un Feuillant*, 1792. En “Cómico y grotesco”, Introducción de Valeriano Bozal en *Lo cómico y la caricatura* de Charles Baudelaire, La Balsa de la Medusa, Madrid, 2001.

188



3. George Grosz, “Los curanderos”, en *Dios con nosotros*, 1920. En “Cómico y grotesco”, Introducción de Valeriano Bozal en *Lo cómico y la caricatura* de Charles Baudelaire, La Balsa de la Medusa, Madrid, 2001.

188



4. Eduardo Arroyo, *Napoleón desciende a los infiernos (detalle)*, 1961. En Bozal, Valeriano, *El gesto y la ironía*, Colección de Pictura, Universidad de Zaragoza, 2011.

190



5. Equipo Realidad, *Entierro del estudiante Orgaz*, 1966, en Bozal, Valeriano, *El gesto y la ironía*, Colección de Pictura, Universidad de Zaragoza, 2011. 192



6. Leni Riefenstahl, *El triunfo de la voluntad*, 1935, fotograma, en <http://legalmentegratis.com.ar/wp-content/uploads/w620.m267327798.jpg> 194



7. José Luis Cuevas, *Mural efímero*, 1967, fotografía de Héctor García. 199



8. Pieza colectiva, *Mural efímero*, 1968, UNAM, fotografía de Ethel Villanueva, en archivo <http://www.ahunam.unam.mx:8081/index.php/ev-02> 201



9. Minerva Cuevas, *Código de barras gráfico*, *Mejor Vida Corp*, 1998, archivo de la artista. 210



10. Minerva Cuevas, *Del Montte*, archivo de la artista. 212



11. Andy Warhol, *Campbell's soup cans*, 1962, fotografía de Steve Schapiro en *Vanity Fair*, en <https://www.vanityfair.com/style/2018/11/andy-warhols-campbells-soup-paintings-exhibition> 214



12. Minerva Cuevas, *Donald McRonald*, 2003, archivo de la artista. 215



13. Minerva Cuevas, *Mejor Vida Corp.*, 1998-2012, *Melate*, archivo de la artista. 216



14. Andy Warhol en *66 scenes from America* de Jørgen Leth (dir.), 1982, fotograma, minuto 17:47, en https://www.youtube.com/watch?v=M_H8IEHzBnw 217



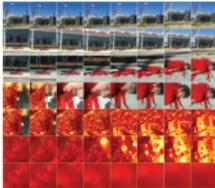
15. Bozo, en el "Circus", 1946, fotograma, minuto 11:45, en <https://www.youtube.com/watch?v=qlPhoqRxmEE> 218



16. Folleto "What's Wrong With McDonald's?" de Helen Steel y Dave Morris, en <https://www.slideshare.net/BUENOBUONO-GOOD/whats-wrong-with-mcdonald> 219



24. Leonardo Barrera, *Muchas gracias por ser como eres*, Fotolibro, 2016. Imagen del archivo del artista. 246



25. Leonardo Barrera, *Modatelas*, Fotolibro, 2016. Imagen del archivo del artista. 249



26. Leonardo Barrera, *Los esclavos del mes*, 2015. Imagen del archivo del artista. 263



27. Leonardo Barrera, *Muchas gracias por ser como eres*, 2015. Imagen del archivo del artista. 267



28. Leonardo Barrera, *Muchas gracias por ser como eres*, 2015. Imagen del archivo del artista. 268



29. Leonardo Barrera, *Muchas gracias por ser como eres*, 2015, Fotolibro. Imagen del archivo del artista. 270



30. Leonardo Barrera, *Soy realza hasta en la pobreza*, 2012. Imagen del archivo del artista. 272



31. Leonardo Barrera, *Soy realeza hasta en la pobreza*, 2012. Imagen del archivo del artista. 273



32. Leonardo Barrera, *Aprendiendo a servirte*, 2016. Imagen del archivo del artista. 280



33. Minerva Cuevas, *Mejor Vida Corp.*, 1998-2002. Imagen del archivo de la artista. 282



34. Minerva Cuevas, *Mejor Vida Corp.*, "Del Montte". Imagen del archivo de la artista. 283



35. Minerva Cuevas, *Mejor Vida Corp.*, 1998-2012. Imagen del archivo de la artista. 287



36. Franny Armstrong, documental *McLibel*, en <https://www.youtube.com/watch?v=V58kK4r26yk> 288



37. Minerva Cuevas, *Donald McRonald*, 2003.
Imagen del archivo de la artista. 289



38. Minerva Cuevas, *Egalité*, 2004. Imagen del
archivo de la artista. 292



39. Rini Templeton, *Manifestación*, 1980, en
<https://riniart.com/gallery.html> 293



40. Minerva Cuevas, *Del Montte*, 2003. Imagen
del archivo de la artista. 297



41. Minerva Cuevas, *Entomología social*, 2006-
2007. Imagen del archivo de la artista. 299



42. Minerva Cuevas, *No room to play*, 2019.
Imagen del archivo de la artista. 302



43. 19 Concreto, *Orden y progreso*, Museo del Chopo, UNAM, CDMX, México, 1995. El grupo 19 Concreto (1990-1996/2005 y 2011) estuvo conformado por Lorena Orozco, Fernando de Alba, Luis Barbosa, Víctor Martínez, Alejandro Sánchez, Ulises Mora y Roberto de la Torre. Foto: Mónica Naranjo. Archivo del artista. 306



44. Roberto de la Torre, *Primera gran carrera del bolero en Azcapotzalco*, Centro de Azcapotzalco, CDMX, México, 2001. Foto: Roberto de la Torre. Imagen del archivo del artista. 309



45. Roberto de la Torre, *Primera gran carrera del bolero en Azcapotzalco*, Centro de Azcapotzalco, CDMX, México, 2001. Foto: Roberto de la Torre. Imagen del archivo del artista. 310



46. Roberto de la Torre, *Harina y epazote*, Ex Templo Santa Teresa la Antigua, Museo Ex Teresa Arte Actual, Centro Histórico, CDMX, México, 2010-2011. Foto: Roberto de la Torre. Imagen del archivo del artista. 312



47. Roberto de la Torre, *Descarga en tres tiempos*, V Festival Internacional de Performance, Ex Teresa Arte Actual, CDMX, México, 1996. Foto: Martín L. Varga. Imagen de archivo del artista. 314



48. Roberto de la Torre, *La vida no cabe en veintisiete instantáneas*, Córdoba, Veracruz, México, 2004. Foto: Roberto de la Torre. Imagen del archivo del artista. 321



49. Roberto de la Torre, *Peter England*, Vadehra Art Gallery & Lakeeren Contemporary Art Gallery, New Delhi, Mumbai, India, 2013. Fotos: Babu Eshwar & Prince Shah. Imagen del archivo del artista. 328



50. Roberto de la Torre, *Chac Mool*, Plaza Loreto, CDMX, México, 2008. Foto: Roberto de la Torre. Imagen del archivo del artista. 330



51. Roberto de la Torre, *Chac Mool*, Museo Universitario de Arte Contemporáneo (MUAC), UNAM, CDMX, México, 2008. Foto: Roberto de la Torre. Imagen del archivo del artista. 330



52. Roberto de la Torre, *Chac Mool*, Plaza Loreto, CDMX, México, 2008. Foto: Roberto de la Torre. Imagen del archivo del artista. 331

FILOSOFÍA Y ARTE

Una revisión crítica de las estrategias estético-políticas
de la ironía, de la mirada de Gilles Deleuze
al arte contemporáneo en México

Primera edición 2022

Se terminó de imprimir en diciembre de 2022
en el Departamento Editorial, Sección Procesos Gráficos
de la Dirección General de Difusión y Vinculación
de la Universidad Autónoma de Aguascalientes, Módulo 127.
Ciudad Universitaria, Aguascalientes, Ags.

Se imprimieron 300 ejemplares.

El cuidado de la edición estuvo a cargo del Departamento Editorial.