

FINGO ERGO SUM : POESÍA Y FILOSOFÍA EN PETER SLOTERDIJK

Luis Carlos Rincón Alba

Universidad del Norte (Colombia)

*lcrinconalba@gmail.com***RESUMEN**

El objetivo principal de este texto es el análisis de la concepción poético-filosófica propuesta Peter Sloterdijk (1989) en su libro *Thinker on Stage; Nietzsche's Materialism*, en el cual intenta revalorar *El Nacimiento de la Tragedia* de Nietzsche y su influencia en la Modernidad filosófica y las prácticas artísticas contemporáneas. Explorando los conceptos Cosmonáutico y Psiconáutico propuestos por Sloterdijk, indagaremos la relevancia de la interpretación nietzscheana de la tragedia griega para las prácticas artísticas actuales. Cómo es afectada la filosofía al encontrarse con conceptos tales como estilo, práctica y performance es la pregunta central que guía este análisis. El concepto de acción es la herramienta a utilizar en esta exploración.

PALABRAS CLAVE

*Poética, Acción, práctica artística, teatralidad, representación, estilo, verdad y mentira.***ABSTRACT**

This text aims at the analysis of the poetic-philosophic conception in Peter Sloterdijk (1989) in his book *Thinker on Stage; Nietzsche's Materialism*, in which he revalues Nietzsche's *The Origin of Tragedy* and its influences in philosophical Modernity and contemporary artistic practices. How is philosophy affected in the encounter with concepts such as style, practice, and performance is the main question guiding this analysis. The concept of action is the conceptual tool used for this exploration.

KEYWORDS

Poetics, action, artistic practice, theatricality, representation, metaphor, truth and lie.

FINGO ERGO SUM : POESÍA Y FILOSOFÍA EN PETER SLOTERDIJK

INTRODUCCIÓN

Este texto es una aproximación a la relación poesía-filosofía presente en la propuesta del filósofo alemán Peter Sloterdijk (1989) expuesta en su libro *Thinker On Stage; Nietzsche's Materialism*, partiendo de una revaloración de *El Nacimiento de la tragedia* de Nietzsche (1956) y su influencia determinante para la Modernidad filosófica y las prácticas artísticas contemporáneas. En términos generales, *Thinker On Stage* es una puesta en escena de lo Apolíneo y lo Dionisiaco, transmutados en lo Cosmonáutico y lo Psiconáutico, que permite la indagación sobre las implicaciones de la interpretación nietzscheana de la tragedia griega para la estética contemporánea, haciendo hincapié en la necesidad de pensar este texto y sus repercusiones directas para el mundo del arte. Desde esta perspectiva, Sloterdijk intenta desdibujar las fronteras que delimitan arte y filosofía mediante el concepto de práctica (ascesis), para así plantear una praxis filosófica que no reduce lo poético a la palabra o a una forma verbal sino que la concibe como una forma de la acción que tiene su origen en la experiencia corporal (acto performativo).

Lo poético implica aquí un elemento que le recuerda al filósofo la importancia de la experiencia de lo incomunicable para la estética y, consecuentemente, para la práctica filosófica. Este tema no solo aparece desde la perspectiva de Sloterdijk sino que se ha convertido, vía las diversas interpretaciones de la obra de Nietzsche, en uno de los temas centrales de la filosofía continental.

Michel Onfray (2002) es un claro ejemplo de esta inclinación, pues él también retoma este tema central desdibujando la perspectiva academicista de la disciplina filosófica mediante una reconstrucción de la relación entre arte y filosofía, en la figura del filósofo cínico, que conlleva un replanteamiento de la acción como aspecto fundamental de los modos de practicar la filosofía. ¿Qué

hay de artístico en la vida del filósofo? Sin embargo, la manera particular en que Sloterdijk aborda el tema hace que el análisis deba moverse en un terreno que no es el filosófico propiamente dicho.

Para escenificar conceptualmente esta interesante reconstrucción del problema que acomete Sloterdijk es necesario, por un lado, situarnos en su lectura de la *Ontología del Presente* propuesta por Michel Foucault como elaboración central de sus últimos seminarios en el Collège de France; por otro lado, debemos repensar el impacto de *El Nacimiento de la tragedia* desde el marco mismo de relevancia de esta obra en la investigación y creación escénicas contemporáneas. Hacer la reconstrucción de este segundo aspecto requiere un tipo particular de análisis que aquí es imposible acometer; sin embargo, el concepto de *Teatro postdramático*, desarrollado por Hans-Thies Lehman (2006), es una interesante herramienta analítico-histórica que nos permite pensar la relevancia contemporánea de *El Nacimiento de la tragedia* como un texto fundador de la ineludible relación problemática *teatro-filosofía-poesía* que no es de dominio absoluto del filósofo y que permite comprender un movimiento importante en las prácticas artísticas contemporáneas. El movimiento de lo dramático a lo postdramático es caracterizado así por Lehman (2006):

The 'take off' towards a formation of postdramatic discourse in theater can be described as a series of stages of self-reflection, decomposition, and separation of the elements of dramatic theater. 'Drama' is not just an aesthetic model but carries with it essential epistemological and social implications: the objective importance of the hero, of the individual; the possibility of representing human reality through language, namely through the form of dialogue; and the relevance of individual human behavior in society. (p. 48)

Lo que Lehman denomina *teatro postdramático* hace referencia no solo al teatro sino también a la filosofía que cuestiona de manera profunda los límites de la representación y de la concepción mimética del arte. El teatro postdramático es un teatro que revalora

los principios dramáticos aristotélicos como el héroe principal, la división espectador/actor, la unidad temporal, espacial y temática. También se refiere al arte que elude la idea de representación en la medida que ya estos artistas post-dramáticos no se supeditan inconscientemente a la representación. El giro “anti-aristotélico” intenta liberarnos de la necesidad de imitar a otros, personajes literarios o históricos, para ahora ocuparnos de presentar o de construir al personaje que somos en la vida diaria; un personaje que debe ser creado y también inmolado constantemente. Una reconstrucción de este tipo puede ser realizada sobre el terreno mismo de la filosofía con un sinnúmero de vertientes. Aquí nos servirá de instrumento analítico la hermenéutica llevada a cabo por Michel Foucault (cfr. 1994; 2003b; 2003b; 2007; 2008; 2009; 2010), en la última parte de su vida, alrededor del problema de la subjetividad debido a que Sloterdijk fundamenta su propuesta y relectura de la subjetividad mediante el concepto de Antropotécnica, el cual es una reinterpretación que debe gran parte de sus presuposiciones teóricas a la obra de Foucault.

LO COSMONÁUTICO Y LO PSICONÁUTICO

Estos dos conceptos concentran la trama que desenvuelve Sloterdijk en su interpretación de *El Nacimiento de la tragedia* y, al mismo tiempo, nos dan la respuesta sobre una pregunta clave que ronda su interpretación de este texto: ¿en qué consiste el materialismo de Nietzsche? La respuesta a la misma solo puede venir del florecimiento de una filosofía corporal. Sin embargo, es necesario aclarar que para Sloterdijk lo apolíneo y dionisiaco, dos principios que son usualmente tratados como opuestos, no son mutuamente excluyentes; al contrario, como ya Deleuze (1983) lo ha argumentado en *Nietzsche y la Filosofía*, cada principio está subsumido y determinado por el otro. Esta consideración del cuerpo como uno de los problemas que conforma la visión materialista de Nietzsche es también la clave para comprender las implicaciones

estético-filosóficas de la relectura política de *El Nacimiento de la tragedia* que propone Sloterdijk (1989).

Si bien es claro que la relectura nietzscheana de la tragedia griega implica una revaloración de la relación epistemológica sujeto-objeto dentro del gran teatro del pensamiento occidental, en los herederos contemporáneos de esta lectura, sin embargo, las implicaciones políticas de esta ruptura epistémica aparecen mucho más marcadas.

Además, la lectura del texto de Nietzsche (2008) solo es posible si una tensión entre *El Nacimiento de la tragedia* y *La Gaya ciencia* es mantenida a lo largo del análisis, transformando una pregunta marginal en una pregunta central para la modernidad. Una cuestión que tan solo el dios del teatro, dice Sloterdijk (1989), puede atreverse a preguntar: “¿Qué es el teatro?”.

Esta pregunta solo puede plantearse desde una reconsideración político-estética que emerge desde la corporalidad, en oposición a la universalización tradicional y moralista. De la misma forma que *El Nacimiento de la tragedia* clama por un juicio no-moral de la tragedia, Sloterdijk argumenta en favor de un juicio no-moral de la política que tiene como origen su experiencia con el misticismo de la India. Esta idea contiene además las implicaciones principales de *El Nacimiento de la tragedia* para la contemporaneidad. Sin embargo, la posibilidad de esta visión se presenta desde una lectura que parta de lo que este libro ha implicado para la práctica artística contemporánea, y más específicamente, para la historia del teatro mundial, en lugar de reducirlo a una lectura filosófica endógena. Sloterdijk intenta esto recurriendo al teatro y a la terapéutica como prácticas exógenas que no son consideradas como parte de la práctica filosófica institucional.

Para reconstruir la tesis central de Sloterdijk, o al menos para argumentar en favor de lo que considero su implicación más interesante, necesitamos detenernos en el concepto de dramatización, pues en este caso el análisis se remonta a la indagación sobre la noción de estilo que interpela a la filosofía contemporánea. Esta,

a su vez, representa para Sloterdijk la manifestación latente del legado de Nietzsche a la contemporaneidad, pues el problema del estilo no debe ser reducido a ser otro objeto de análisis más para el fetichismo filosófico sino que es en sí mismo la posibilidad de pensar y crear nuevas formas de practicar la filosofía (ascesis). Aquí es importante recalcar que un aspecto clave y al mismo tiempo interesante de la filosofía de Sloterdijk consiste en que absorbe elementos de las filosofías orientales, marcada por dos características fundamentales: primera, la concepción de que el pensamiento requiere un cuerpo en condiciones óptimas para el ejercicio de la contemplación del cosmos y, segundo, el lenguaje es siempre insuficiente para representar el cosmos en su totalidad. Esta característica particular de las formas de reflexión filosófica en Oriente es lúcidamente analizada y contrastada con las filosofías occidentales por Arthur Danto (1989). Lo que Danto encuentra es que las filosofías orientales se fundan en una consciencia radical sobre el problema de la representación. Por ello mismo, estas filosofías sospechan de la palabra y al mismo tiempo se basan en el fragmento.

Este aspecto devela la posibilidad de una interpretación radical de la filosofía como práctica mediante la reapropiación de tradiciones ancestrales. Es precisamente en este punto que la ruptura nietzscheana se vuelve determinante, pues, contraria a las delimitaciones tradicionales que buscan caracterizar la filosofía como una disciplina independiente, autónoma y claramente definida, Sloterdijk caracteriza el pensamiento nietzscheano como la práctica de lo uno en la otredad, hasta el punto de llamar al estilo filosófico de Nietzsche *literatura centáurica*. Este es el estilo híbrido que rompe con previas caracterizaciones de lo que se presupone es la esencia de la disciplina filosófica. En este sentido, la filosofía no puede ser ya concebida exclusivamente como una forma discursiva que posee acceso directo al cosmos; desde esta perspectiva, la única forma de justificar la filosofía, posterior al fracaso del proyecto moderno, es la concepción de la misma como praxis terapéutica (cfr. Sloterdijk, 2012).

Esta posibilidad, que tiene mucho que ver con el discurso de la autosuperación, no implica, sin embargo, que la única manera de hablar de este proceso terapéutico subjetivo sea desde la óptica editorial comercial. Para Sloterdijk, Sócrates mismo es el padre y maestro fundacional de la llamada tradición de la autosuperación, pues es la indagación sobre el yo una de los discursos fundantes de la filosofía occidental. No obstante, la reevaluación nietzscheana de Sócrates tiene un objetivo fundamental en este caso: mostrar que el ascetismo personal y la filosofía mediante la pura razón son un absurdo. Esta reinterpretación del papel de Sócrates en el pensamiento occidental muestra que este es quien realmente juega el papel de Dionisio como filósofo, pues es él quien toma distancia de la seriedad trágica bostezando y burlándose del drama social griego. Esta distancia teatral dionisiaca es la madre de los héroes de la autorefutación según Sloterdijk (1989). Solo podemos jugar al bufón si somos capaces de salirnos de nuestro personaje trágico y burlarnos de nuestra gravedad filosófica. Por ello mismo, cualquier intento por comprender lo trágico es incompleto si no se tiene presente la comedia. Benjamin (2003), por ejemplo, es consciente de esta necesidad, y por ello nos señala el papel político determinante que juega la división tradicional de géneros. En lugar de ser incluido en el panorama de referentes para la crítica del arte, la comedia ha sido asociada con las clases bajas, mientras que la tragedia es considerada un género noble que merece mucha más atención. La estructura dramática se valida, así, como la más apta para la reflexión filosófica.

Consecuentemente, el concepto de dramatización posibilita el entendimiento de una perspectiva crítica que está basada en la distancia que podemos tomar de nosotros mismos en tanto comprendamos el “yo” no como un ente estable sino como un devenir inconstante. Contradiendo el principio filosófico tradicional que dicta que uno de los prerrequisitos fundamentales de la filosofía es la no-contradicción, Nietzsche funda su filosofía en una práctica de autorefutación.

Este elemento caracteriza el papel fundamental de la risa en sus escritos. La risa es, en este sentido, no el resultado cómico de contradecirse a uno mismo; al contrario, esta constituye la posibilidad de una arqueología del concepto de drama que subyace en el terreno de la subjetividad. Si la risa es considerada solo en oposición al drama (comedia), es decir, como una consecuencia lógica y política de la tragedia, quedamos atrapados en el sentido más reducido de lo cómico. La genealogía que Nietzsche emprende revitaliza la esencia de la risa no simplemente como un producto contradictorio, sino como la manifestación de una exuberancia y abundancia olvidadas. En lugar de perpetuar la risa como la manifestación de lo banal, la risa que Sloterdijk escucha en Nietzsche obedece más a una experiencia cósmica/existencial de abundancia orgiástica e incontenible. La exuberancia de la vida señala aquello que supera los límites de nuestro entendimiento finito; desde una perspectiva racionalista, esta interpretación podría causar temor o rechazo, ya que esta reconoce la posibilidad de vivir aún en un mundo mágico y animista, pero desde la arqueología del drama que propone Sloterdijk partiendo de Nietzsche, nuestra naturaleza efímera e insignificante no puede más que regocijarse con la abundancia universal. La genealogía del drama que atraviesa la interpretación nietzscheana de la tragedia griega es una estrategia en la búsqueda del gozo universal; esto es lo que Sloterdijk llama la experiencia *Cosmonáutica*.

Sin embargo, un concepto de drama que no parta de la noción de escenario es vacío. En este punto tenemos la confluencia de dos interesantes pensadores franceses que reflexionaron sobre la obra de Nietzsche: Sara Kofman y Gilles Deleuze. Sloterdijk, sin embargo, toma una perspectiva diferente a la de Kofman y Deleuze, que cuestiona la noción de conocimiento objetivo y, ante todo, el conocimiento de nosotros mismos. El propósito principal de este *arte de la escenificación*, como lo llama Kofman (1993), es la autoexposición del yo pero sin limitarse a la exposición narcisista; al contrario, la emergencia de esta necesidad muestra que si de

algo carecemos como seres contemporáneos es de conocimiento fiable sobre nuestro propio “yo”.

En *Thinker on Stage* (1989) esta idea es una elaboración preliminar del aspecto *Psiconáutico* que después va a ser transformado, en *Debes cambiar tu vida* (2012), en el transfondo que posibilita lo que Sloterdijk llama *antropo-técnica* contemporánea; la operación fundamental de esta concepción es, por un lado, la necesidad de descubrir la verdad acerca de uno mismo; y por el otro, el reconocimiento de que en un mundo en el cual nuestra existencia no se encuentra justificada por Dios, estamos, consciente e inconscientemente, urgidos por justificar nuestra existencia. Para poder hacer esto Sloterdijk sigue una senda que fue abierta por Nietzsche y consecuentemente caminada por Wittgenstein y Foucault.. Esta perspectiva nos explica por qué Sloterdijk considera que la psicología es la disciplina que realmente marca la esencia y el fracaso de la Modernidad al mismo tiempo. Precisamente por esto declara Sloterdijk (2012):

En el caso de Nietzsche, esta fluctuación entre una apreciación del comportamiento auto-coercitivo y el escepticismo hacia las extravagancias idealistas de estos tipos de praxis llevó hacia una nueva consciencia sobre el área comportamental de la ascesis, práctica y auto-tratamiento como un todo. Es la redesccripción de esto, en forma de una teoría general de la antropo-técnica, lo que es actualmente requerido. (p. 26)

Podríamos argüir que esta concepción, que dice que debemos descubrir la verdad acerca de nosotros mismos, es una violación de la filosofía de Nietzsche, debido a que pareciera implicar la idea de un “yo” verdadero. Sin embargo, Sloterdijk (1989) argumenta que lo que Nietzsche emprendió fue justamente la transformación que convierte el camino en la propia meta. Reminiscente de la heurística kantiana, el descubrimiento de nuestro “yo” verdadero es algo que nunca podremos alcanzar y que sin embargo debemos esmerarnos por intentar alcanzar.

El pensamiento nietzscheano está conformado, de acuerdo con Sloterdijk por la estética, la terapéutica y la reflexión dionisiaca. El segundo elemento, la terapéutica, no puede ser confundido aquí con un mero interés individualista por la autoayuda, siendo que es justamente Nietzsche el primer “filósofo” moderno que toma distancia de la épica filosófica, para así convertirse en el primer terapeuta de la filosofía.

Pero, ¿qué significa ser el terapeuta de la filosofía? Es ciertamente la capacidad para reconocer que inclusive la seriedad con que la filosofía se maquilla a sí misma es puro teatro. Desde esta perspectiva Sloterdijk (1989) considera a Nietzsche no solo como el gran héroe de la autorefutación sino, sobre todo, como uno de los más grandes mitologistas de la historia. Esto implica una noción de arte, en Sloterdijk, que concibe al artista como un forjador de mitos en la contemporaneidad. Esta concepción no es posible gracias a Sloterdijk exclusivamente, pues es importante señalar que la metodología desarrollada por Foucault y la noción de “juego de lenguaje” de Wittgenstein son aspectos claves para su propuesta de una antropro-técnica.

Foucault es un referente clave para comprender esta perspectiva solo en la medida que tenemos presente la influencia de Nietzsche en la obra del francés, pues en lugar de perpetuar la tradición de la filosofía que se enfoca en la épica de la historia de la filosofía, Nietzsche está más interesado en develar la dramática. Esto es, una filosofía que teatraliza sus conceptos y sus prácticas de modo terapéutico tomando distancia de los mismos. Es en este sentido que el concepto de drama necesita ser comprendido como una forma de alienación o distanciamiento que posibilita una aproximación a un problema desde una perspectiva diversa. Esto es precisamente lo que Nehamas (1985) llama el “perspectivismo nietzscheano”. En el caso de Nietzsche, este método tiene dos manifestaciones esenciales: primero, la distancia que podemos tomar con respecto a determinada estructura narrativa/épica dentro de la historia de la filosofía; segundo, y probablemente más relevante para Sloterdijk (1989), la distancia psicológica que

podemos tomar de nosotros mismos. Acerca de esta distancia Sloterdijk (1989) afirma:

Distancia –esta es la palabra clave en la nueva teoría trágica del conocimiento, después de la cual la vieja teoría optimista del deseo de unidad ha llegado a su fin. Filósofos, visionarios y soñadores podrán por tanto seguir hablando de identidad y unidad pero los pensadores del futuro, los psicólogos, lo saben mucho mejor. Su temática es justamente la distancia, la dualidad y la diferencia [...] Quien sabe acerca de la distancia ha hecho de la óptica de la filosofía psicológica su elemento. El psicólogo es consciente de que todo es meramente teatro: mediante su unión personal con los teóricos trágicos del conocimiento, también sabe, sin embargo, que no tendría sentido intentar clausurar este teatro en el nombre de la verdad. Ciertamente, la terrible verdad es la madre del teatro. (p. 39)

A pesar de lo contradictorio, la distancia constituye el prerrequisito esencial en la búsqueda de sí; un infinito camino que constituye el arte de vivir. Consecuentemente, el camino para encontrarse a uno mismo debe guiarnos lejos de nosotros mismos.

Lo Psiconáutico, entonces, puede ser definido como una forma del autoconocimiento que se sustenta en la consciencia sobre la espacialidad interior. Debido a que la verdad en sí misma es insostenible, es la capacidad de olvido la que nos salva del dolor producido por el conocimiento. Es también en este sentido que la filosofía es definida como una traición que con mala consciencia pretende revelarnos la verdad en su sentido más puro, pretendiendo posicionarnos en ella. La distancia, entonces, nos protege de la exposición insostenible de la terrible verdad. Sloterdijk en algunos momentos parece tan perdido en el paisaje dibujado por Nietzsche como el mismo Nietzsche parece haberlo estado. A Sloterdijk le parece, sin duda, que Nietzsche se ahogó en la misma profundidad que tuvo la grandeza de descubrir.

Nietzsche logró intuir que quienes se habían hecho más avezados en ese dominio cambiante de la subjetividad eran los artistas del teatro. Por ello mismo, confiesa Nietzsche (2008) que

lo que él denomina el “problema del actor” es un tema que le ha preocupado recurrentemente. Esta preocupación devela en parte el estilo cambiante de Nietzsche; él se convierte en una especie de actor filosófico que, sin embargo, sucumbe a los delirios de la abstracción absoluta sin poder hallar la vía para conciliar la pena de su propio cuerpo. Esta preocupación no se limita a una simple casualidad, y muy por el contrario, si la pensamos en el contexto de las prácticas teatrales y performativas contemporáneas, encontramos que cada vez más el acento está puesto sobre la necesidad, no de crear piezas escritas que deben ser luego desdobladas y representadas, sino en la necesidad de explorar el cuerpo y sus cualidades desde el concepto de presentación, que pone en duda la política subyacente a la mimesis aristotélica.

En este punto llegamos a la pregunta que motiva la reflexión de Sloterdijk alrededor de Nietzsche, y en específico, su interés en *El Nacimiento de la tragedia*. Aquí enfrentamos una de las preguntas más inquietantes alrededor de la obra de Nietzsche: ¿es posible pensar la política desde su obra? La respuesta que tradicionalmente se arguye es que la filosofía nietzscheana conlleva cierto individualismo excesivo, muy propio del cliché que han elaborado en torno a la figura del poeta quienes nunca se han encontrado con la poesía. Uno de los argumentos más comunes afirma que este tipo de percepción estetizante no es nada más que una forma burguesa de irresponsabilidad. Aquí, ciertamente es aclaradora la perspectiva de Deleuze (1983) cuando dice que “el producto de la cultura no es el hombre que obedece la ley sino el soberano y legislativo individuo quien se define a sí mismo por el poder sobre sí mismo, sobre el destino, sobre la ley; el libre, el liviano, el irresponsable” (p. 137). *Fingo Ergo Sum*, el hombre irresponsable es aquel que es capaz de asumir su individualidad como una obra de arte que necesita ser performada constantemente. Sin embargo, si caemos en la ilusión moralista que brutalmente divide lo individual y lo colectivo desconocemos la posibilidad de una política centáurica.

Es cierto que Nietzsche no provee un conjunto sistemático de reglas políticas para cambiar nuestra sociedad, pero esto es lo

políticamente valioso de su propuesta; es decir, la necesidad de reconocer que cualquier empresa política inicia por lo que Sloterdijk llama *antropo-técnica* y Foucault *hermenéuticas del sujeto*, es decir, por la manera individual y colectiva como performamos la libertad. Sin duda, estas dos posiciones responden a la pregunta sobre la posibilidad de resistencia, pero no se limitan a pensarla dentro de la dialéctica tradicional de la víctima y el victimario.

La distinción individual y colectivo nos permitirá redimensionar, a su vez, el alcance filosófico de *El Nacimiento de la tragedia* fuera de la filosofía cuando reconocemos, junto con Sloterdijk, que este texto abrió el panorama de lo que podemos reconocer como el movimiento principal que va del arte objetual al performativo y del arte dramático al postdramático. Para decirlo de manera breve, la interpretación de la tragedia griega acometida por Nietzsche, con todo lo arbitraria, imaginativa y delirante que es, pone en duda la distinción espacial *observador/objeto observado*, que es esencial a las artes en general, y que posterior a Nietzsche se ha convertido en una de las características esenciales del arte contemporáneo. Esta se funda en la duda sobre esta relación epistémica y que corresponde, además, a la más insolente actitud política que se manifiesta desde la interpretación que hiciera Artaud (1956) de la obra de Nietzsche, pasando por el teatro épico de Brecht (1996), la pintura de Francis Bacon (cfr. Deleuze, 2004), las acciones de Jerzy Grotowski (cfr. Richards, 2008) y la técnica psicomágica de Alejandro Jodorowsky (2009), hasta el *performance* actual de Francys Alys (2007) y Marina Abramovic (cfr. Huxley & Witts, 2002), esto es, el lenguaje, en tanto lenguaje, no puede eludir el problema de la representación. Es justamente en este aspecto que la filosofía de Sloterdijk deviene poesía. No es porque esta se convierta en palabra escrita poetizante y mistificadora, sino porque sitúa al pensador y al lector en escena para penetrar los lugares que el filósofo no ha visitado o que por culpa de la mala memoria ha olvidado hacerlo.

EXCURSO SOBRE LA PROFECÍA: EL POETA COMO MENSAJERO

Para Sloterdijk (1989), el recurrente uso que hace Nietzsche de figuras míticas, personajes literarios y teatrales obedece a su necesidad de escenificar contradicciones, pero también a la necesidad o a la urgencia del poeta por expresar fuerzas superiores a sí mismo. El gran poeta Fernando Pessoa (1996) define la poesía como el acto supremo de individualismo sobre la tierra, y sin embargo, también reconoce que este acto solitario encarna una de las experiencias comunales más poderosas, siendo que no existirían textos sagrados sin la perpetración solitaria del poeta.

Si algo es fascinante en la filosofía de Sloterdijk es que esta no convierte a la poesía en otro objeto más de análisis sino que la incorpora en su práctica. Por ello, no acepta una reducción de la poesía a la palabra, pues la particularidad del poeta radica en que puede penetrar espacios donde la dignidad filosófica es muy grande para ingresar.

Tanto en sus primeros textos sobre Nietzsche como en el más reciente Sloterdijk afirma que la importancia de su obra, para la relación problemática poesía-filosofía, estriba en que esta revitaliza la función profética del lenguaje, además de ser, específicamente con el personaje de Zarathustra, el renacimiento del teatro después de la imposibilidad de escenificar la verdad. Cuando se hace la pregunta ¿por qué debemos considerar a un delirante por la tragedia griega nuestro contemporáneo?, Sloterdijk responde primero por la identificación temporal de Nietzsche pues constantemente este apasionado del pasado afirma que escribía para lectores que aún estaban por nacer.

Tal vez por eso mismo otro heredero de *El Nacimiento de la tragedia* como Allen Ginsberg (2001) argumenta, en su libro sobre poesía y misticismo *Spontaneous Mind*, que la posibilidad de la voz profética no está determinada por la capacidad del poeta para visionar un determinado futuro. Al contrario, la voz profética nace de la capacidad del poeta para conectarse con pasados olvidados que retornan, son reprimidos cíclicamente y que se manifiestan en

nuestra patológica corporalidad. Por ello mismo, dice Sloterdijk (1989) sobre la voz profética en Nietzsche:

Sin embargo, su idea de ser un médium, de performar/actuar el personaje del mediador entre lo divino y lo mundano, no es sencillamente un error supersticioso. Es equivalente a la idea que, en la cultura avanzada del culto al cuerpo y al lenguaje radiante, una compulsión y una seducción emergen que no proviene del hablante en sí y que le hace decir cosas que este no quiere decir por su propia cuenta. (p. 69)

Siguiendo el principio psicoanalítico que dice que lo reprimido es justamente lo que siempre retorna, Sloterdijk (1989) afirma que en el caso del pensamiento moderno, bajo el sino del fallido proyecto de la Modernidad, lo que retorna es lo incomprendido; en este caso la religión, tanto en la forma vulgar, banal y comercial como en la forma del misticismo, que el mismo Foucault (2003a) reconoció como la práctica revolucionaria por excelencia.

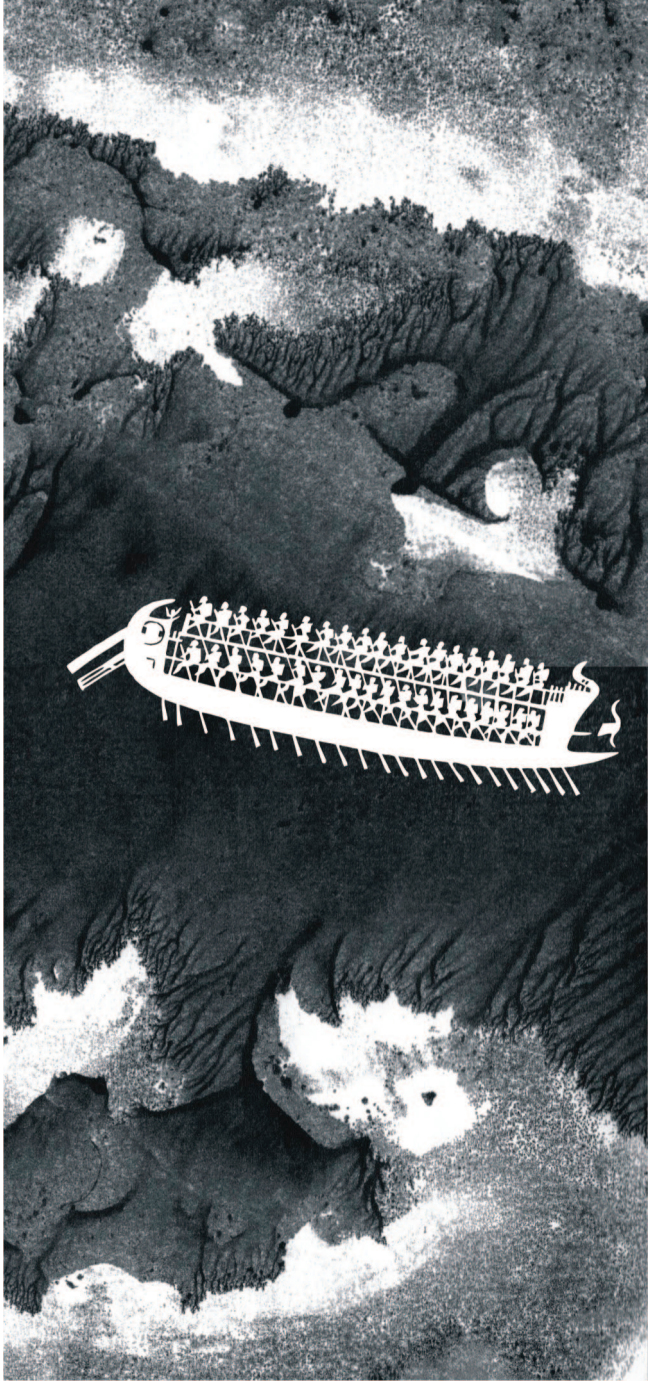
Lo que es evidente, como una consecuencia ineludible de esta particular lectura de *El Nacimiento de la tragedia*, es justamente que la filosofía puede ser más que una práctica abstracta/mental separada de la corporalidad. En este caso, los caminos del asceta, del místico, del poeta, del artista, del eremita, nos recuerdan que indagar sobre la naturaleza del cosmos y la existencia requiere mucho más que inteligencia mental o simple y llano raciocinio. Como lo experimentara Sloterdijk mismo en un ashram en India, de donde proviene el dios Dionisio que en *Las Bacantes* de Eurípides es llamado “el venido de Asia”, la filosofía, como indagación por los principios fundamentales, debe transformarse en una práctica. Justamente por eso la cultura ancestral hindú se basa en tres versiones fragmentarias e incompletas del cosmos: los Upanishads, que presentan la filosofía y fundamentos de lo existente; los Vedas, que son la parte devocional, práctica y ascética con la cual aprendemos a transformar las ideas filosóficas en hechos, y el Gita, que es la narrativa épica y escenográfica necesaria para darnos cuenta de que las tres versiones son verdaderas y falsas

al mismo tiempo. Solo una cosa es común a los tres estilos de escritura: los tres son escritos por poetas.

REFERENCIAS

- Alys, F. (2007). *Francis Alys*. Contemporary Artists Series. New York: Phaidon.
- Artaud, A. (1956) *The Theater and its Double*. New York: Grove Press.
- Benjamin, W. (2003). *The Origin of German Tragic Drama*. New York, NY: Verso.
- Brecht, B. (1996). *Short Description of a New Technique of Acting Which Produces Alienation Effect*. En M. Huxley & N. Witts (Eds.), *The Twentieth Century Performance Reader* (pp. 96-109). New York, NY: Routledge.
- Danto, A. (1989). *Connections to the World: the basic concepts of philosophy*. New York: Harper Row.
- Deleuze, G. (1983). *Nietzsche and Philosophy*. New York, NY: Columbia Press University.
- Deleuze, G. (2004). *Francis Bacon: The Logic of Sensation*. USA: University of Minnesota.
- Foucault, M. (1994). *The Birth of the Clinic*. USA: Random House.
- Foucault, M. (2003a). *Abnormal*. USA: Picador.
- Foucault, M. (2003b). *Society Must be Defended*. USA: Picador.
- Foucault, M. (2007). *Security, Territory, Population*. New York, NY: Picador.
- Foucault, M. (2008). *The Birth of Biopolitics*. New York, NY: Picador.
- Foucault, M. (2009). *Manet and the Object of Painting*. London: Tate Publishing.
- Foucault, M. (2010). *The Government of Self and Others*. New York, NY: Palgrave Macmillan.
- Ginsberg, A. (2001). *Spontaneous Mind*. New York: HarperCollins.
- Huxley, M. & Witts, N. (2002). *The Twentieth Century Performance Reader*. New York: Routledge.
- Jodorowsky, A. (2009). *Psicomagia*. Bogotá. *Random House Mondadori*.
- Kofman, S. (1993). *Nietzsche & Metaphor*. California: Stanford University Press.
- Lehmann, H. (2006). *Postdramatic Theatre*. New York-London: Routledge.

- Nehamas, A. (1985). *Nietzsche: la vida como literatura*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- Nietzsche, F. (1956). *The Birth of Tragedy & The Genealogy of Morals*. New York: Anchor Books.
- Nietzsche, F. (2008). *The Gay Science*. New York, NY: Barnes & Noble.
- Onfray, M. (2002). *Cinismos: Retratos de los filósofos llamados perros*. Buenos Aires: Paidós.
- Onfray, M. (2010). *Contrahistoria de la Filosofía* (vol. 1). Barcelona: Anagrama.
- Pessoa, F. (1996). *Poesía*. Madrid: Alianza Editorial.
- Richards, T. (2008). *Heart of Practice: Within the Workcenter of Jerzy Grotowski* and Thomas Richards. New York: Routledge.
- Sloterdijk, P. (1989). *Thinker on Stage; Nietzsche's Materialism*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Sloterdijk, P. (2012). *Has de cambiar tu vida: Sobre antropotécnica*. Valencia: Pre-textos.



GABRIEL ACUÑA (2013)