

FILOSOFÍA, ALGUNAS ARTES Y ¿POSMODERNIDAD?

PHILOSOPHY, SOME ARTS AND POSTMODERNISM?

José Julián Martínez. Universidad Central de Venezuela
escribeloahi@gmail.com

RESUMEN

Este artículo examina el puente que une a la filosofía con algunas artes como el teatro, el cine, la literatura y la danza. Parte de la premisa de que la misma existencia de estas formas de expresión hace ya surgir problemas filosóficos. Pero los hace surgir de una manera emocional, creando una especie de vívida experiencia que nos ayuda a descubrir y pensar muchos de los problemas de la filosofía.

Al mismo tiempo considera que la filosofía como disciplina puede enriquecer a estas artes.

Pero el presente artículo también plantea que, por un lado, la posmodernidad no es una nueva forma de hacer filosofía, sino una muy vieja (sus intenciones de arremeter contra la filosofía estándar son de hecho una vieja tradición). Y, por otro lado, no hace una contribución relevante cuando afirma que la verdad es básicamente una cuestión de poder y que la manera en que los seres humanos perciben el mundo es fundamentalmente subjetiva. Si eso fuese verdad el arte no podría decir cosas agudas y reveladoras acerca de nosotros y del mundo en que vivimos.

Palabras claves: Verdad, filosofía, literatura, cine, teatro, danza y posmodernidad.

ABSTRACT

This paper examines the bridge that connects philosophy and some arts like theater, literature, film and dance. It is based on the premise that the very existence of these forms of expression raises philosophical issues. But it raises them in an emotional way, creating a kind of living experience that helps us to discover and to think many of the philosophy's matters. At the same time it considers that philosophy as a discipline can enrich these arts.

But the current paper also argues that, on the one hand, postmodernity is not a new way of doing philosophy, but rather an old one (its intentions to charge at standard philosophy and rationality are actually and ancient tradition). And, on the other hand, it does not make a relevant contribution when it claims that truth is basically a matter of power and that the way human beings perceive the world is mostly subjective. If that were true art could not say sharp and revealing things about us and the world we live in.

Keywords: Truth, philosophy, literature, film, theater, dance and postmodernity.

El tejido de una película, un espectáculo teatral, una coreografía o un cuento¹ está siempre hecho de, por lo menos, dos o tres hilos filosóficos. Como bien dice Merleau-Ponty (1977), los pilares que sostienen a las grandes novelas invariablemente incluyen ideas filosóficas. Pero por suerte un novelista no es un filósofo. “La función del novelista” –escribe Merleau-Ponty- “no es la de tematizar estas ideas, sino la de hacerlas existir delante de nosotros como si fueran cosas. No es el papel de Stendhal discurrir sobre la subjetividad, le basta con hacérnosla presente” (p.57). Las acciones y reflexiones de los protagonistas de *Le Rouge et le Noir* nos dejan ver reflejos en el espejo de nuestra subjetividad sin siquiera usar esa palabra. De la misma manera, los mundos fílmicos y literarios de *Johnny got his gun*, ideados por Dalton Trumbo (1971, 1994, nos transportan a las atrocidades de la guerra sin elaborar una sesuda disertación. La “vida” de un soldado que ha quedado mutilado, mudo y ciego, contrapuesta a la vida del mismo sujeto antes de ir a la batalla, quizá presenta alegatos que superan cualquier manifiesto antibélico. Por su parte, el teatro implica desde sus inicios una mirada (en general crítica y a veces complaciente) sobre la sociedad en la que tiene lugar. De hecho, la noción del arte por el arte, nos recuerda Martha Nussbaum (2005), “(...) se desconocía en el mundo griego, por lo menos hasta la época helenística. Se pensaba que el arte era práctico. Que el interés estético era un interés práctico; un interés por la vida y la auto-comprensión comunitaria” (p.47). En efecto, si el Platón de *República* decide que algunos músicos y poetas deben ser expulsados del estado idea, es porque la comprensión de la sociedad que aportan estos artistas, según el filósofo ateniense, es la menos beneficiosa y la menos deseable.

Ficciones Filosóficas

La relación entre filosofía y ficción es más vieja que Sócrates. Como bien dice Francisco Bravo (1998): “(...) antes del nacimiento de la filosofía los educadores de los griegos fueron los poetas” (p.10). La discusión ética, por ejemplo, en los siglos previos a los diálogos socráticos, surgió en torno a la literatura oral y escrita. Los mitos, las historias, los cuentos, en mayor o menor grado, han sido desde siempre un contexto para ver nuestras vidas, con sus logros y sus desaciertos. Un contexto para preguntarnos dónde estamos, qué es actuar en el teatro de la vida,

1 Podrían añadirse otras artes. La pintura y la escultura, por ejemplo, también construyen un puente hacia los problemas de la filosofía. Sin embargo es en el cine, la literatura y las artes escénicas donde estos puentes parecen surgir con más claridad.

quiénes somos, quiénes queremos ser. Siguiendo a McIntyre (1981) podríamos decir que “la educación moral consiste principalmente en contar historias” (p.23).

Cierto tipo de propuesta o de reflexión filosófica (y socio-política) pareciera ser un ingrediente fundamental del arte en general. No es de extrañar que la palabra *Mythos* haya sido al principio un sinónimo de *Logos*. Al fin y al cabo, ambas palabras significaban, grosso modo, *narración, palabra, cuento, leyenda*. La idea de *Logos* entendido como razón, conecta con la ficción en el sentido de la racionalidad del cuento, de su coherencia en general y, en particular, de la relación causa-efecto que aparece en casi todas las historias. En un punto X de un relato se narra, por ejemplo, que cierto manto vuelve invisible al héroe y, luego, en un momento de peligro, ese manto salva a nuestro protagonista. O quizá la amistad con un personaje es más adelante la *causa* de una acción relevante. Pero también hay racionalidad en el sentido de reflexión acerca de las formas pertinentes de vivir y de entender nuestro lugar en el mundo. “Tanto los poemas homéricos como la filosofía griega globalmente considerada”, nos dice Bravo (1998), “hacen objeto de su preocupación la realidad total” (p.11).

No obstante, lamentablemente, algunos espacios académicos han olvidado esta antigua relación entre filosofía y ficción. Pero el olvido no ha sido absoluto. En nuestros días el vínculo viene convirtiéndose cada vez más en un motivo de estudio. Esto es así, entre otras cosas, debido al cine, la danza, el teatro y la literatura. Cuatro artes que, una vez consideradas valiosas por sí mismas, pueden también ser vistas como especies de laboratorios filosóficos². De ahí que, estemos o no concientes de ello, tanto en la academia como fuera de ella, sirvan siempre para ilustrar casos. ¿Quién no ha utilizado una película para exponer un punto de vista moral o político?

Colin McGinn (1999) dice que el personaje de ficción, por su similitud con nosotros, nos brinda un acceso privilegiado al carácter y a la vida moral humana, en un contexto mucho más parecido al de la realidad que nos rodea. A través de un film, una obra teatral o por los mundos de las narraciones, “somos introducidos en el carácter de alguien tal y como se expresa en sus sentimientos y sus acciones, y reaccionamos ante esto con diversas actitudes evaluativo-afectivas, tanto como cognitivas” (p.3). El dolor de un divorcio y sus dilemas se

2 Y en buena medida, como artes alimentadas por la propia filosofía.

ve más claramente reflejado en una película como Kramer vs. Kramer que en una obra de Kant. La burocracia y la corrupción de la sociedad se entienden mejor en un texto de Kafka que en uno de Rousseau. Las ironías del poder político se dibujan con más nitidez en Hamlet que en el Leviatán de Hobbes. La ética y la política narrativa proponen una investigación filosófica a partir de esas actitudes evaluativo-afectivas que despiertan en nosotros los personajes de ficción. Investigación que, de una u otra forma, se ha venido llevando a cabo desde hace unos cuantos siglos antes de Cristo. Ahí están, por ejemplo, Platón y Aristóteles, citando constantemente a dramaturgos y poetas a la hora de hacer filosofía. Estos dos pensadores sabían de nuestro parecido con los personajes de ficción. Entendían que cualquier semejanza con ellos no era mera coincidencia. Estaban al corriente de que nosotros, lo mismo que los héroes y heroínas de las tragedias y los poemas épicos, somos una mezcla de ficción y facticidad.

Sin embargo, en algún punto el *Logos*, sobre todo dentro del mundo académico, se tornó en esa noción rígida de una razón separada de la imaginación poética. Y, por su parte, el vocablo *Mythos* fue exiliado del mundo racional, para pasar a ser una simple historieta, una invención... un mito. Pero el *Logos* no es nada más lógica y un mito no es sólo una leyenda. La mayoría de las personas que conforman eso que llamamos público o lector cotejan y comparan sus puntos de vista con los mostrados en la obra literaria o el espectáculo (sea danza, teatro o cine). El Platón de *República* ya sabía que ese encuentro con el arte puede cambiar o enriquecer nuestras perspectivas, así como la manera en que vivimos nuestras vidas y puede presuponerse que casi todos nosotros seguimos creyendo en ese poder del artista. Sin lugar a dudas la publicidad cree en él, lo mismo hace *General Electric*, *Coca-Cola*, *Sony*, o las campañas y los Gobiernos del mundo. Después de todo, ideologías, estereotipos, bienes, perspectivas éticas, miedos, preguntas, pensamientos, deseos y posturas políticas son el tipo de cosas con las que usualmente hacemos arte. Y si esto es así, el poder filosófico (o sea, la capacidad que tienen de transportar ideas, caminos de vida y conceptos) que encontramos en coreografías, cuentos y películas puede ser utilizado para vendernos cosas que no necesitamos, o para promocionar prejuicios contra ciertos grupos. Pero también puede emplearse para elaborar una visión más aguda y más libre con relación al mundo y a nosotros mismos. El transportador de paradigmas y pensamientos es un arma de doble filo.

Ahora bien, el poder filosófico del arte deja de ser tal si no logra seducirnos. Es necesario que nos veamos involucrados en el contexto emocional que se nos presenta. Una obra que sólo tenga buenas e incluso chocantes intenciones políticas siempre será menos impactante y significativa que un emocionante y bien concebido espectáculo consumista o fashion. Platón rechaza a Homero no sólo por lo que escribe sino por cómo lo escribe. El viejo filósofo conocía muy bien los poderes de ese gran escritor y genio poético que era Homero. En otro diálogo (Fedro), el mismo Platón (trad. 2000) –antiplatónicamente- afirma que cierta seducción y locura son necesarias para hacer buena poesía.

Aquel que sin la locura de las musas acude a las puertas de la poesía, persuadido de que, como por arte, va a hacerse un verdadero poeta, lo será imperfecto, y la obra que sea capaz de crear estando en su sano juicio, estará eclipsada por la de los inspirados y posesos (p.338 / 245a).

Un Platón distinto al de *República* nos dice aquí que sin locura no hay poesía. No sólo para crearla, sino también para ofrecer maravilla y liberación a los que se dejen encantar por tal locura. Este Platón (trad. 2000), contrario al usual “estilo platónico”, considera que es más hermosa “la manía que la sensatez, pues una nos la envían los dioses, y la otra es cosa de los hombres” (p.338 / 244d). Sin embargo, también advierte que esa manía debe beber de las aguas de la filosofía; ha de decirnos cosas relevantes y agudas. De nada nos vale el encanto por el encanto. De manera que los poderes artístico-filosóficos sólo serán verdaderamente seductores (y poderosos) cuando al embrujo se suma la inteligencia y las perspectivas aptas para hilar fino. “Un arte auténtico de la palabra, dice el laconio, que no se alimente de la verdad, ni lo hay ni lo habrá nunca” (p.371 / 260d).

Forma y contenido van de la mano. Un contenido pobre arruina la forma y, viceversa. Por la misma razón, una forma bien lograda enriquece al contenido y viceversa. Es más, como advierte Nussbaum (2005), el estilo es ya un contenido, una postura acerca de lo que ha de ser relevante para el lector y el autor, un punto de vista sobre dónde debemos pararnos preferiblemente. Por ejemplo, “(...) un estilo abstracto teórico hace, como cualquier otro estilo, una afirmación respecto a lo que es importante y lo que no, respecto a qué facultades del lector son importantes para el conocimiento y cuáles no” (p.31). Si no encontramos humor y el lenguaje resulta llano, es porque lo fundamental –según el autor- es una postura “académica”. Si no hay descripciones poéticas

es porque la poesía no tiene vela en el entierro que quiere plantear el autor. Esto funciona para un guión cinematográfico, una novela, un discurso, una pieza teatral, un libro de filosofía, entre otros. También es así en la danza: si se da prioridad a las técnicas clásicas se está diciendo algo muy concreto respecto a la danza contemporánea y la innovación. Agreguemos a esto, parafraseando a McLuhan (2001), que *el medio es el mensaje*. Cómo y dónde ocurre el performance o el film, cómo es la edición de la novela, dónde y con qué se representa una obra: todo ello es ya un contenido, un mensaje acerca del arte, de lo que quiere decirse o se dice, incluso, sin querer.

Danza, Racionalidad Y Postmodernidad

“Bailemos, bailemos, de lo contrario estamos perdidos”. Esta hermosa frase, que sirve de epígrafe a una película de Wim Wenders (2011), pertenece a Pina Baush. Incluye la idea de la danza como camino, como terapia y, por qué no, como filosofía. Pues parte de lo que espera la reflexión filosófica es evitar que nos perdamos. En tal sentido, uno puede entender la preocupación de André Lepecki (2006) sobre la necesidad de que la danza y el performance, sobre todo en nuestros días, “establezca un renovado diálogo con la filosofía contemporánea” (p.5). Más aún, la mayoría de los bailarines y coreógrafos en los que está pensando Lepecki al decir esto, se encuentran explícitamente estudiando a filósofos contemporáneos. Incluso llega a afirmar que el trabajo de estos artistas no existiría “(...) sin el compromiso explícito de ellos hacia la filosofía y la teoría crítica” (Lepecki, p.6). Pero, ¿qué quiere decir Lepecki cuando habla de “filosofía contemporánea”? Según el propio autor, la contemporaneidad aquí viene a ser la del trabajo de “(...) esos autores que siguen a Nietzsche en su destrucción de la filosofía tradicional” (p.14). En la misma línea de muchos teóricos contemporáneos de la danza y de la creación artística en general, Lepecki considera que, a partir de que Nietzsche y los neo-nietzscheanos franceses (Derrida, Foucault, Deleuze, etc.) supuestamente nadan en contra de la corriente filosófica habitual, pueden ayudarnos a enfrentar la ontología tradicional del arte.

Asímismo, Lepecki (2006) está pensando en una filosofía posmoderna que entienda el cuerpo “(...) como un sistema dinámico y abierto de intercambio, constantemente produciendo modos de sometimiento y control, así como modos de resistencia” (p.5). Respecto a esto último Jeanette Malkin (2002), hablando del *teatro-memoria*, dice

que “el postmodernismo es considerado por algunos como poseedor de una serio plan emancipador” (p.19).

Veamos ahora con más detenimiento lo que se ha dicho hasta aquí. Lepecki y muchos otros (incluyendo al propio Nietzsche) han afirmado que Friedrich Nietzsche encarna la destrucción de la filosofía tradicional. Sin embargo, uno podría decir que en el pensamiento de este filósofo resulta obvia la influencia rotunda de varias tradiciones. Por el sector oriental encontramos ingredientes de zoroastrismo tanto como de budismo. Desde el flanco occidental no parece descabellado sospechar que, dentro de su singular estilo, también sigue, por un lado, a la tradición sofista y cínica de la antigua Grecia y, por otro, a pesar de él mismo, entra en la línea de filósofos muy racionales que –al menos oficialmente- son antisofistas (donde por supuesto están incluidos Sócrates y Aristóteles). Es por ello que un Nietzsche desprecia casi todo y piensa en el mundo humano sólo en términos de poder. Mientras que otro Nietzsche cree, por ejemplo, que el amor verdadero no es una guerra de poder sino una elevada inclinación hacia un ideal que está por encima del egoísmo. Siguiendo una larga tradición griega y romana, piensa que el amor verdadero es aquel donde la codicia “(...) de dos personas ha cedido el paso a una nueva ansia y codicia, a un común anhelo superior de un ideal sublime: mas ¿quién sabe de este amor? ¿Quién lo ha experimentado? Su verdadero nombre es amistad” (2001, p.74).

En segundo lugar, tal y como se ha dicho más arriba, la posmodernidad tiene un plan emancipador: quiere hacernos ver las cadenas que nos esclavizan. Pero, ¿no es ese uno de los roles eternos del teatro, la literatura y, más recientemente, el cine y el performance? ¿No era eso parte de lo que se proponía el ditirambo dionisiaco? ¿Acaso Sófocles y Eurípides no estaban casi todo el tiempo denunciando los abusos y las arbitrariedades de los gobernantes? ¿No es este un tema recurrente tanto en Shakespeare como en cualquier carnaval? Escupir la cara del poder es uno de los más viejos usos –y derechos- de la literatura y las artes escénicas. Lo mismo, aunque en otro estilo, podemos decir de la filosofía en general. Combatir a los poderosos –o a lo socialmente aceptado sin crítica- es un objetivo ancestral. Por supuesto que la estética, los materiales, los medios y las tecnologías pueden ser diferentes en el siglo XXI. Pero la liberación de nuestras maneras de pensar y la búsqueda de relaciones interhumanas menos restringidas, al igual que la generación de voces contra las atrocidades del rey de turno, son objetivos que nacieron cientos de años antes de Cristo.

En tercer lugar la posmodernidad –casi siempre– presupone que la modernidad es sobre todo el reino de la racionalidad cartesiana, con sus verdades claras y distintas. Así mismo, se supone que una sociedad moderna es aquella en la que ha triunfado “el poder”, “la razón” y la noción de “verdad”. No obstante, es posible que esta perspectiva cometa el error de creer que la modernidad se construyó sólo a través de sus peores productos. Descartes no fue el único filósofo moderno³. Había otros, como John Locke, que no sólo rechazaba el dualismo cartesiano, sino también la primacía de Dios. Por su parte, el escéptico David Hume (trad.2000) era capaz de escribir pasajes de una filosofía crítica y descreída cual si fuera un dramaturgo: “¿Dónde estoy o qué soy? ¿De qué causas derivo mi existencia y a qué condición he de retornar? ¿Qué favores debo procurar? ¿Qué seres me rodean? Todas estas cuestiones me confunden, empiezo a verme en la más profunda oscuridad” (p.175).

Rousseau (Trad. 1987), mientras tanto, denuncia las injusticias sociales de su tiempo, considera que el ser humano ha nacido libre y sin embargo “en todas partes se haya prisionero” (p.22). Por su parte Voltaire tiene serias dudas acerca de las bondades del Estado y de las sociedades humanas. No solamente escribe un *Tratado sobre la tolerancia*, sino también una novela corta llamada *Cándido, o el optimista*; una historia sarcástica contra la idea de progreso de moda en su época. Por supuesto, están también los autores suramericanos (como Andrés Bello o Simón Rodríguez) influenciados por las ideas modernas de revolución, justicia y libertad e involucrados activamente en la lucha contra el Imperio Español.

La racionalidad, tanto para los autores modernos como para los antiguos griegos, no es sólo una cuestión de argumentación lógica, ni sólo una herramienta para desarrollar cosas de forma eficiente y productiva. La racionalidad tiene también que ver con ser razonables. Si la emancipación contra algunos poderosos surge, entre otras cosas, es porque se considera que esos poderosos son poco razonables. Tenemos *razones* emocionales, intelectuales, argumentales, personales y políticas para creer eso. El mundo sería un lugar mejor si los votantes de los sistemas democráticos fuesen más racionales; si ataran mejor los cabos. Si actuaran más conforme a la razón, en su sentido más amplio.

³ Cabe preguntarse si Descartes es un filósofo estrictamente racionalista o si, entre otras cosas, aparecen en su obra nociones corporales vinculadas a las emociones que alejan a este pensador del dogmatismo racionalista. Dogmatismo que, con el tiempo, se ha venido convirtiendo en el clisé cartesiano.

Por otro lado, es cierto que la racionalidad instrumental es parte de lo que llamamos razón. Sin embargo, sería injusto pensar que tal racionalidad nada más crea armas y contaminación. Gracias a nuestra capacidad de plantearnos un horizonte instrumental, podemos salvar vidas en hospitales, enviar ayuda rápida donde se necesite, viajar a otros continentes en cuestión de horas y encender nuestra computadora. En todo caso, cuando la racionalidad instrumental se usa de una forma poco cuerda (guerras, calentamiento global, campos de concentración, etc.) las cosas únicamente pueden ponerse peor si desterramos la razón de nuestras vidas. Hacer algo así es como estar contra de la Naturaleza por culpa de los huracanes, tsunamis y terremotos. En este punto me gustaría suscribir las palabras de Alain Tourane (1995):

La razón es una fuerza crítica (...) Puede identificarse con el aparato que controla los flujos de dinero, decisiones e información (...) Pero también puede asociarse con los movimientos sociales que intentan defender al sujeto contra la concentración de recursos que corresponden a una lógica del poder, y no a una lógica de la razón. (p. 374).

La razón, al igual que las monedas, posee dos lados. Mientras menos moderado sea su uso (y el manejo de sus limitaciones) más monstruos serán alimentados. Uno de estos usos poco sensatos ocurre al insistir en una razón argumentativa cuando el contexto es básicamente emocional. Existe una famosa trampa en la que caemos cada vez que vemos lo racional como algo apartado de las emociones. Cada vez que olvidamos que conocer, pensar acerca de algo, aprender, investigar, dialogar o argumentar son acciones que implican curiosidad, sorpresa, deseo, ambición, alegría y angustia. Sin emociones no habría racionalidad (ni siquiera del tipo instrumental). El señor Spock, aquel famoso oficial científico del *Enterprise*, es la caricatura de la razón sin emociones. Sólo un vulcano puede ser como él.

Asimismo, la mayoría de nuestras emociones no son fuerzas absolutamente irracionales. Los estados emocionales (salvo en casos específicamente neurofisiológicos u hormonales) implican un cierto tipo de razones y creencias. Odiar a alguien, por ejemplo, lleva consigo unas razones (buenas o malas) para creer que esa persona es odiable. Por otro lado, si un señor llamado Juan se siente enamorado, seguramente podrá afirmar que la persona a la que dirige su amor es amable. Sin duda encontraríamos irracional tratar de saber todas las razones por las que Juan (o cualquier otro sujeto) ama a alguien. Sabemos que el vasto

territorio del amor escapa a buena parte de la geografía intelectual. Pero también, sin lugar a dudas, nos parecería que algo grave está ocurriendo si Juan amara a esa persona con la misma pasión desenfrenada con la que ama la suela de sus zapatos. Es decir, que sin necesidad de establecer de manera clara y distinta qué es el amor, o cuáles son las razones por las que amamos, hay un criterio –más o menos amplio- que nos lleva a establecer que no todo vale, y que por mucho que el amor se ejerza de múltiples formas, desde varios gustos y estilos, hay algo *poco razonable* (incluso preocupante) en alguien que jure adorar a la persona amada con el mismo amor que siente por la suela de sus zapatos.

Y La Verdad Os Hará Libres

En el reverso de la moneda encontramos otro gran fantasma llamado *verdad*. Debe ser un fantasma particularmente aterrador, porque muchos ni siquiera se atreven a mencionar esa palabra. Entre ciertas personas es tan inabordable como Lord Voldemort en el mundo de Harry Potter. Se supone que estamos legitimando una ilusión de la modernidad cada vez que decimos que algo es verdad. Pero afortunadamente, ante tal acusación, siempre podremos responder: ¿Es eso *verdad*?

En todo caso, con Michel Foucault (2001), nos encontramos con que las verdades tienen una historia: la de cómo llegaron a convertirse en verdades. Una historia que bien podría darnos pistas acerca de nosotros mismos y de la sociedad en la que vivimos. Pues, entre otras cosas, nos hablaría de nuestras creencias y deseos. Lo más curioso es que lo haría a través de lo que Foucault denomina juego de verdad. En ese *juego*, siguiendo una selección natural y artificial, se designan verdades “ganadoras” y “perdedoras”. “Cuando digo *juego*” –explica Foucault– “digo un conjunto de reglas de producción de la verdad. No se trata de un juego en el sentido de imitar o hacer la comedia de” (p.411). Obviamente, no se está diciendo que la verdad sea una fantasía mañosa y astuta, o que sea algo parecido a un truco de magia. Tampoco “(...) se puede en modo alguno decir que los juegos de verdad no son sino juegos de poder”, eso sería, continúa Foucault, “(...) una caricatura tremenda” (Foucault, p.410). Lo que sucede, sobre todo en el contexto de la ficción, la política y la ética (que es donde quizá se ve con más claridad) es que las verdades están relacionadas con el cultivo de formas de ser, maneras de estar y parecer que, fluida o aparatosamente, emergen en medio de sujetos y comunidades humanas. Entonces, ¿en cuáles verdades hemos de creer? Nietzsche (Trad. 1999) sugiere una

respuesta: “La fe en la verdad comienza con la duda respecto a todas las “verdades” en que se ha creído hasta el presente” (p.24). Con lo cual, al igual que en Foucault, la verdad, lejos de ser un simple juego, pasa a ser otra herramienta para manejarnos cognitivamente en el mundo. Lo importante es que no sea *cualquier* verdad. Que nuestra “fe” en ella recaiga en un criterio que sobre todo procure no ser miope. Según este Nietzsche debemos revisar lo que valoramos como verdades, para saber cuáles pueden seguir llamándose así y cuáles no. Nótese que él no aconseja perder la fe en la verdad, sino basarla en criterios más agudos, menos complacientes con lo vulgarmente establecido. Por eso, en *La Gaya ciencia* (Trad. 2001), afirma que “los pesos de todas las cosas han de ser fijados de nuevo” (p.201). No para proscribir nuestra noción de “verdad”, sino para fortalecerla. Para que esas nuevas medidas de los pesos⁴ hagan la verdad un poco más fiable.

Lo que Sócrates (Trad.1961) intenta enseñarle a Alcibíades, es que para cuidar de algo hay que saber *la verdad* acerca de ese algo y de sus necesidades: “(...) sea fácil o difícil, el hecho con que siempre nos enfrentamos es éste: que conociéndonos a nosotros mismos podremos conocer la manera de cuidarnos mejor, cosa que, en otro caso, desconoceremos radicalmente” (p.168). Hay que conocerse a sí mismo para poder cuidarse. A su vez, el conocimiento de uno implica el conocimiento de hábitos y normas, tanto como el establecimiento de posturas y *verdades* con las que nos manejamos: nuestro punto de vista sobre el mundo y sobre lo que nos conviene, nuestros principios, nuestras creencias, etc. Quizá el quid está en no plantear una verdad absoluta. Debemos ser capaces (y tener el derecho de) de poner a prueba las verdades en general, pero sobre todo aquellas que junto a nosotros conforman el día a día. Más que un lugar de llegada, la verdad es un camino interminable. Durante nuestros viajes en ese camino, la palabra clave, es *tensión*. Caemos en una simplificación reduccionista cada vez que olvidamos que hay tensión entre la realidad y la imaginación. Que hay tensión entre el bien y el mal; entre lo que decimos y lo que hacemos; entre “sus verdades” y “las nuestras”; entre las dudas y las certezas; entre el sentido y el sinsentido. Nuestras verdades políticas y éticas están vivas cuando están en tensión. Respiran cada vez que consideramos otros puntos de vista y descubrimos nuestras contradicciones internas. Claro que sería más sencillo decir que “todo vale” porque todo depende de lo que cada quien vea, y porque la verdad es sólo una forma de poder

4 Nótese que Nietzsche tiene fe en la posibilidad de medir el peso con un mejor ojo.

entronizada por la modernidad. Pero eso sería tan irrelevante (si bien menos autoritario) que decir que las cosas “sólo pueden ser de una manera”; como si existiera una verdad revelada. Ciertamente tanto en el arte como en la vida, a veces, podemos tener buenas razones para decir “todo vale”, y, por otro lado, en ciertas ocasiones las cosas tienden a ser “sólo de una manera”. Sin embargo, la tensión ha de mantenerse entre estos dos polos. Formemos parte del público o de los actores o escritores: esta tensión tendrá que ver con la fuerza y la altura de la obra en cuestión.

Un ejemplo de esto podría ser *Foreigners Out!*, el performance que Christoph Schlingensief (2000) llevó a cabo en Viena. Se trata de una puesta en escena que mueve los cimientos de ciertas visiones establecidas y de una concepción políticamente viva. De hecho buena parte de los espectadores-testigos no parecían estar al tanto de que aquello era un montaje. En verdad creían que la policía había establecido una especie de Gran Hermano en el que las deportaciones se hacían en vivo y en directo. Los espectadores-testigos podían incluso acceder a una página web que ofrecía la oportunidad de ver la vida de los futuros deportados. Tenían acceso al container que Christoph y su gente, haciéndose pasar por policías, habían instalado en la Plaza de la Ópera.

No obstante nos parece que se pudo ir más allá de las deportaciones, que pudo haber una mejor tensión entre el tipo de violencia contra la que estaban luchando y, paradójicamente, la violencia que estaban generando. Habría sido interesante oír las voces de los sujetos a ser deportados. En casos como estos, es crucial mostrar que los inmigrantes también son gente, que son tan humanos como los austriacos. Sin esa perspectiva humana, la idea de no atropellar los derechos de los inmigrantes se parece a ser bueno con los animales y las mascotas.

A pesar de todo esto, *Foreigners out!* es filosofía en acción. Es una indignación reflexiva hecha performance. Martha Nussbaum (2001), ilustrando la manera en que el teatro y el performance enriquecen nuestro pensamiento crítico, afirma que “(...) descubrimos lo que pensamos acerca de estos eventos, en parte, cuando notamos cómo nos sentimos” (p.15). Mas no se trata sólo de que en estos casos las emociones nos ayuden a ver con más claridad. Es, además, que nuestra respuesta emocional puede ser “(...) una parte constitutiva de nuestros mejores momentos de autoconciencia o conocimiento respecto a la situación práctica en la que estamos” (Nussbaum, p.16). Su pretensión

no es la de ser un conocimiento basado en una verdad última. Pero obviamente, si ha de ayudarnos con encanto y brillantez a ubicarnos, a replantear nuestros puntos de vista políticos y éticos, tiene al menos que decirnos alguna verdad (aunque sea endeble y momentánea) respecto a la situación que nos interesa en determinado momento. Por eso, a este respecto, nos suena poco sustantiva la lectura que Deleuze (1971) suele hacer de Nietzsche. Según su *Nietzsche y la filosofía*, la verdad, para el gran filósofo alemán, es sólo una voluntad de poder. En tal sentido, el error de la filosofía estaría en que "(...) evita relacionar la verdad con una voluntad concreta que sería la suya, con un tipo de fuerzas, con una cualidad de la voluntad" (p.133). Pocas líneas después agregará que Nietzsche "(...) no critica las falsas pretensiones de verdad, sino la verdad en sí" (Deleuze, p.135). Esto, como se ha comentado antes, es una interpretación muy limitada. Justamente el Nietzsche más interesante no es el que descarta la verdad como un instrumento –únicamente- de poder, sino el que cree en la verdad (no última y definitiva) que hay detrás de las mentiras que venimos asumiendo individual y socialmente. O sea, la verdad que queda después de poner en entredicho nuestras supuestas certezas.

En otro texto, Deleuze (1972) afirma: "(...) la equivocación de la filosofía consiste en presuponer en nosotros una buena voluntad del pensar, un deseo, un amor natural de lo verdadero" (p.25). Por supuesto que la verdad puede tener que ver con relaciones de poder. Pero eso, como bien advirtió Foucault unas líneas atrás, no significa que siempre se trate de un juego de poder. Tal cosa, efectivamente, es una caricatura, una aburrida deformación.

En resumen, podemos decir que la literatura, el teatro, el cine y la danza suelen sostener (y sostenerse por) ideas filosóficas. Ideas que, mal que bien implican reflexiones y aproximaciones que nos pueden parecer más o menos acertadas y que, en el mejor de los casos, enriquecerán nuestra visión del mundo y nuestros radares para ubicarnos en él. Por su lado, la posmodernidad, "término controvertido y controvertible" (2000, p.7), cuando se asume como una visión crítica de la racionalidad, lo que en realidad logra es una "hipermodernidad". Mas si hemos de entender la posmodernidad como aquella que ve en la noción de verdad un síntoma de las voluntades de poder y, por tanto, sólo alcanzamos a hablar de estrictas manipulaciones, enfoques a medias y éticas relativas, entonces será poco lo que la filosofía y la literatura, por ejemplo, puedan decir. Además, con semejante criterio caeríamos en un

peligroso limbo en el que, dependiendo de la astucia de Calicles, todo vale como explicación política o moral. En tal sentido, estaríamos de acuerdo con José María Mardones (2003) cuando concluye que "(...) el pensamiento posmoderno, con su defensa de un pluralismo de juegos de lenguaje que imposibilita ir más allá de consensos locales y temporales, no permite disponer de criterio alguno para discernir las injusticias sociales" (p.38). Pero si Kundera (1984) habla de las consecuencias nefastas que una simple broma puede tener en un Estado autocrático (o en cualquier Estado enfermo de "seriedad"), no lo hace desde una perspectiva relativista sino universal. Las "verdades" que encontramos en su novela *La Broma*, sacuden nuestra humanidad seamos checos o colombianos porque cuando él escribe que "(...) la autocomplacencia del poder se manifiesta no sólo en su crueldad sino también (aunque con menor frecuencia) en su misericordia" (p.102), encontramos algo universal y, sin pretender ser la última palabra, es igualmente verdadero. Como en un espejo, el populismo y la magnanimidad de la crueldad, se reflejan en esa frase rotunda y ciudadana del mundo. A fin de cuentas, si la literatura o el teatro llegan a significar algo para nosotros es porque, justamente, *significan*.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Bravo, F. (1998) Los Filósofos griegos preplatónicos. En Bravo, F., Paván C., Capelletti A., Lluberes P., Astorga Omar, Garber D. (S/F) *Ensayos para una historia de la filosofía*. (pp. 9-62). Caracas: Fondo Editorial FHE.
- Deleuze, G. (1971). *Nietzsche y la filosofía*. Barcelona: Anagrama.
- Deleuze, G. (1972). *Proust y los signos*. Barcelona: Anagrama.
- Foucault, M. (2001). *Estética, ética y hermenéutica*. Barcelona: Paidós.
- Guasch, A. M. (2000) *Los Manifiestos del Arte posmoderno*. Madrid: Ediciones Akal.
- Hume, D. (Trad. 2000). *A treatise of Human Nature* [Un Tratado sobre la naturaleza humana] Nueva York: OUP.
- Kundera, M. (1984). *La Broma*. Caracas: Seix Barral.
- Lepecki, A. (2006). *Exhausting Dance* [Danza agotadora]. Londres: Routledge.
- MacIntyre, A. (1981). *After virtue* [Tras la virtud] Londres: Duckworth.

- Malkin, J. (2002). *Memory-theater and postmodern drama* [Teatro-memoria y dramaturgia posmoderna]. Boston, MA: University of Michigan Press.
- Mardones, J. M. (2003). El Neoconservadurismo de los posmodernos. En Vattimo, G. (Comp.). *En torno a la posmodernidad*. Barcelona: Anthropos.
- McGinn, C. (1999). *Ethics, evil and fiction* [Ética, maldad y ficción]. Norfolk: Oxford
- McLuhan, M. (2001). *Understanding Media: The extensions of man* [Comprendiendo a los medios: Las prolongaciones del hombre]. Londres: Routledge Classics.
- Merleau-Ponty, M. (1977). *Sentido y sinsentido*. Barcelona: Ediciones Península.
- Nietzsche, F. (Trad. 2001). *La Gaya ciencia*. Madrid: Ediciones Akal.
- Nietzsche, F. (Trad. 1999). *El Viajero y su sombra*. México DF: Editorial EDAF.
- Nussbaum, M. (2001). *The Fragility of Goodness* [La Fragilidad del bien]. Nueva York, NY: CUP.
- Nussbaum, M. (2005). *El Conocimiento del amor*. Madrid: Machado Libros.
- Platón. (Trad. 1961). *Alcibiades*. Buenos Aires: Aguilar.
- Platón. (Trad. 2000). Fedro. En Platón. *Diálogos III (Felón, Banquete, Fedro)*. (pp 287-409). Barcelona: Gredos.
- Rousseau, J.J. (Trad. 1987) *El Contrato social*, Madrid: Editorial Alba.
- Schlingensief, C. (Director/Productor). (2000). *Foreigners Out* [Performance en la Plaza de la Ópera de Viena]. Austria: Christoph Schlingensief y el Burgtheater.
- Touraine, A. (1995). *Critique of Modernity* [Crítica a la modernidad]. Oxford: OUP.
- Trumbo, D. (Director) Campbell, B. (Productor). (1971). *Johnny got his gun* [Johnny cogió su fusil] [Película]. EEUU: World Entertainment.
- Trumbo, D. (1994). *Johnny got his gun* [Johnny cogió su fusil]. Nueva York, NY: Citadel Press.
- Wenders, W. (Director) y Ringel, G. P. (Productor). (2011). *Pina* [Película]. Alemania: Hanway Films.