

Néstor Luis Cordero

(Universidad de Rennes 1)

El filósofo cínico, actor en el teatro del mundo*

Resumen

Cuando la filosofía deja de lado una búsqueda desinteresada del saber y se propone como meta encontrar los fundamentos de cierto tipo de vida, el método elegido por el filósofo para transmitir su mensaje debe ser eficaz y convincente. Los filósofos cínicos consideraron que la mejor manera de manifestar el rechazo de un tipo de vida y la preferencia por otro tipo de valores consistía en adoptar una actitud provocadora, insolente, desvergonzada, incluso impúdica. Este tipo de actuación suscita la curiosidad del eventual discípulo, que no puede dejar de interesarse en las causas de tal actitud. Actor en el teatro del mundo, el filósofo cínico eleva la provocación al rango de metodología filosófica. Diógenes, que entraba al teatro por la salida, fue un subversivo intelectual que fue envidiado incluso por los poderosos.

Palabras clave

Cinismo – actor– teatro del mundo – performance– tragedia– imitación

The Cynic Philosopher, an Actor on the Theater of the World

Abstract

In order to leave aside an unbiased search of knowledge and propose the criteria of a certain kind of life, a philosopher needs to convey his message through an effective and convincing method. Cynic philosophers considered the best manner to show the rejection of a certain way of life and at the same time the belief in a different set of values was to adopt a provocative, insolent, even shameless attitude. Their public performance forced curiosity among possible disciples, who were eager to learn the reasons of

such displays. Actors in the theater of the world, Cynics raised provocation to the grade of philosophical methodology. For instance, Diogenes, who entered the theater through the exit door, was an intellectual rebel envied because of his independence even by powerful people.

Key words

Cynism – Actor – Theater of the world –Performance – Tragedy – Imitation

* Una primera versión de este trabajo fue presentada en el XVIII Congreso Nacional de Estudios Clásicos (SBEC, Río de Janeiro, 2011).

(Recibido: 04/10/2012 Aprobado: 23/11/2012)

Varios trabajos fueron consagrados a estudiar la diferencia que hay entre un texto filosófico de la antigüedad y un libro filosófico no sólo actual, sino moderno, en general. Demás está decir que cuando se habla de diferencia no se trata sólo del aspecto físico del libro: manuscritos en forma de rollos primero y de códices después, por un lado, y libros impresos por el otro. Pero, si bien mucho se ha escrito, hay un aspecto sobre el cual, a mi parecer, no se ha reflexionado demasiado. Este aspecto es la diferencia que hay entre un libro escrito en la antigüedad y un libro digamos “moderno” en lo que se refiere a la relación que el autor pretende establecer con el lector. Pensamos que un texto filosófico de la antigüedad no fue imaginado por quien lo escribió como un texto autónomo, completo en sí mismo, como un texto para ser leído para enterarse de las ideas de su autor, como es el caso de todo texto filosófico posterior, desde Santo Tomás hasta Derrida, pasando por Descartes, Hegel y Heidegger.

Un texto filosófico de la antigüedad es una especie de instrumento que fue escrito para invitar a filosofar; es una suerte de partitura musical que necesita de un intérprete para llegar a ser música. Si se lo toma como un fin en sí se cae en el extremo ya criticado por Platón: los libros son como estatuas a las cuales se le hacen preguntas y no responden (*Fedro*, 275d4-9). En cambio, si lo tomamos como ins-

trumento que nos lleva a ejercitar nuestro pensamiento, única manera, como el mismo Platón dice en el *Parménides* (135c) de alcanzar alguna verdad, el libro, que sólo por razones meramente materiales no puede respondernos, deviene nuestro aliado.

Le invención del diálogo filosófico por parte de Platón fue un ensayo desesperado por dar vida y agilidad a un texto inerte, pero ya con anterioridad la poesía didáctica de Parménides y de Empédocles, al dirigirse a un oyente imaginario, fueron incitaciones al diálogo. Y, siempre dentro de este tipo de filosofía que buscaba invitar a filosofar, el caso de Sócrates constituyó un paradigma, ya que no necesitó escribir; se contentó con vivir de cierta manera que, como Platón le hizo confesar, consistía en “vivir bien” (*Criton*, 48b) en “vivir filosofando” (*Apología*, 28e).

Este diálogo entre el filósofo y un discípulo eventual, es decir, con la sociedad, cambia radicalmente cuando se modifica la estructura de la sociedad griega, especialmente en Atenas. Después de la batalla de Queronea (año 338 antes de Cristo) la *polis* autónoma desaparece, la globalización imperial se instaura, y la filosofía responde, tanto en su temática como en su expresión, a la nueva situación. El individualismo reemplaza a la pertenencia a “lo común”, que, al menos desde Heráclito (fr. 2 y 72 DK.) era garantía de sabiduría. Y la búsqueda inmediata de la felicidad individual desconfía y, por ello, rechaza, los estudios prolongados, las investigaciones complicadas y oscuras.

Este atajo o camino breve (en griego, *syntomon hodon*) para alcanzar la perfección (*arete*), que conduce a la felicidad, es una de las innovaciones principales de la escuela cínica. Precisamente de los cínicos se hablará de acá en adelante. Demás está decir que compartimos el diagnóstico de Diógenes Laercio, según el cual el cinismo es un auténtico movimiento filosófico: “Nosotros creemos que la filosofía cínica

es, también ella, una *hairesis*” (VI, 103), es decir, en la terminología de Diógenes Laercio, una escuela. El término *hairesis* es utilizado siempre con ese sentido, por ejemplo, en el primer libro de sus *Vidas* cuando dice que, respecto de la ética, hubo en el pasado diez escuelas, *haireseis* (§18), y cuando afirma que Potamón encabezó la escuela ecléctica (§ 21).

Ahora bien, esta escuela, los cínicos, la primera de esta nueva era caracterizada por la desaparición de la *polis* como estructura básica de la sociedad griega, se adapta, como harán luego los epicúreos, y, en menor medida los estoicos, a la nueva concepción del tiempo impuesta por una sociedad que vive en el presente y que pretende alcanzar hoy, lo más pronto posible, el bien supremo, la felicidad. En el texto recogido hoy como *Sentencia Vaticana* 14, Epicuro escribió: “Tú, que no vives mañana, no pospongas, no difieras tu alegría”, y cuatro siglos después en Roma, Horacio forjará la conocida fórmula “*carpe diem*” (*Odas*, I, 11, 8) que forma parte ya del acervo cultural de la humanidad.

Todos los historiadores del cinismo encontraron una prueba de esta urgencia cínica en llegar lo antes posible al fin que se desea y que se busca, en el procedimiento ya mencionado, que consiste en evitar un largo camino y tomar, en cambio, un atajo. La hipótesis que se pretende sostener en este trabajo es la siguiente: esta urgencia se pone de manifiesto también en el método o procedimiento utilizado por los cínicos para transmitir sus ideas, su concepción del mundo y, especialmente, la actitud que el ser humano, antes ciudadano (*polites*) y ahora ciudadano del cosmos (*kosmopolites*) debe adoptar para soportar el mundo en que ahora vive.

Tradicionalmente, salvo excepciones, el filósofo de la antigüedad se expresa en sus obras, en tratados, por lo general breves, pero tratados

al fin, es decir, textos a los que hay que consagrar horas de lectura. También en este ámbito los cínicos propusieron un atajo, un camino más directo: el del ejemplo. Es verdad que la tradición dice que también fueron autores de tratados, especialmente Antístenes, pero en los últimos años, especialmente en los trabajos de G. Giannantoni¹⁸, se tiende a independizar a este discípulo de Sócrates de la escuela cínica. Y en cuanto a Diógenes el Cínico, quedan sólo listas de sus trabajos, pero la tradición, ya en su tiempo, retuvo especialmente su manera de ser como ejemplo viviente de su filosofía, y sus seguidores hicieron otro tanto.

Llegamos así al punto central de nuestra hipótesis de trabajo. Ya vimos que los cínicos eran partidarios del camino breve para llegar a la perfección. Nos atrevemos a afirmar entonces que *no hay mejor atajo que el ejemplo*. Una actitud ejemplar se capta inmediatamente, no necesita explicaciones, ni siquiera discursos retóricos que la justifiquen. Basta una *mise-en-scène* adecuada; es suficiente que exista un actor, compenetrado de su personaje, un actor capaz de convencer con su actitud, incluso con sus gestos o su mímica, y a veces con su vestuario, sin necesidad de un texto como mediación. Nuestra hipótesis, entonces, es la siguiente: en el ambiente globalizado que sucedió a la desaparición de la *polis* el filósofo cínico se comportó como un actor comprometido que ofreció a sus contemporáneos una verdadera *performance*, un ejemplo a seguir, ejemplo en directo, sin recurrir a un texto como intermediario.

Pero también este papel de “actor” debe entenderse dentro del nuevo sistema de vida. Cuando la *polis* como estructura social estaba todavía

en vigencia, el actor quedaba forzosamente confinado al ámbito del teatro. Ahora que la *polis* ya no existe, el teatro también se globaliza y abarca la sociedad entera. Es en la plaza pública, teatro sin escenario y sin tribunas ni butacas, donde se va a llevar a cabo la prestación, la *performance* del filósofo-actor cínico. Esta imagen no es gratuita. Cuando todavía el cinismo está en plena vigencia, a comienzos de nuestra era, en un escrito de Séneca aparece por primera vez en un texto la fórmula “el teatro del mundo”, aunque quizá la expresión existía ya con anterioridad. En la *Epístola a Lucilio* (77, 20) Séneca compara la vida con una fábula y poco después Epicteto, en su *Manual*, considera que los hombres son actores en una comedia cuyo autor les asignó ya un papel en el momento de nacer (§ 17).

Pero, como se sabe, quien más utilizó la fórmula “el teatro del mundo” fue precisamente un autor muy vinculado al cinismo, Luciano de Samosata (siglo II). En un diálogo dedicado al filósofo cínico Menipo, extraño personaje que de esclavo llegó a ser prestamista, trabajo titulado irónicamente *Ícaromenipo*, Luciano cuenta el viaje de Menipo al cielo. Desde sus alturas, el Menipo de la ficción dice que todos los humanos parecen corifeos y que en ese teatro todo es ridículo. La imagen reaparece en otro diálogo dedicado también a Menipo, *La Necromancia*. Se compara ahí a la vida humana a una procesión de personajes disfrazados gobernados por el Fortuna, que hace de algunos reyes y de otros servidores.

Siempre en este sentido, el testimonio más interesante es el de Teles, un autor anterior, del siglo III antes de Cristo, cuyas diatribas fueron transmitidas por Estobeo. En un texto que se le atribuye dice que Bión de Borístenes sostenía que cada uno debe actuar según el papel que le asignó el destino, que “actúa como un poeta que crea múltiples personajes” (*Adaptarse a las circunstancias*).

¹⁸ Gabriele Giannantoni, “Antistene: la presunta fondazione della scuola cinica”, en *Socratis et Socraticorum Reliquiae*, Nápoles, 1990, y “Antistene, fondatore della scuola cinica?”, en Marie-Odile Goulet-Cazé/ Richard Goulet (ed.), *Le Cynisme ancien et ses prolongements*, Paris, 1993.

Todos estos elementos confirman que el papel que representaron los filósofos cínicos fue el de enérgicos y vigorosos actores agitadores que pretendieron con el ejemplo, como Sócrates en su tiempo, proponer otro tipo de vida. Desde los textos que relatan actitudes atribuidas a Diógenes hasta las ficciones de Luciano (o Pseudo-Luciano), en especial en un diálogo que lleva como título *El Cínico*, una abundante literatura da testimonio de las exitosas prestaciones de los filósofos cínicos como actores comprometidos que predicán más con el ejemplo que con la mediación de los discursos filosóficos, que son largos caminos y no atajos.

Hay varios testimonios que muestran que la actividad de Diógenes se llevaba a cabo especialmente en público, fuera del ánfora que le servía de vivienda, ya que tenía el sentimiento de que Atenas, que, como parece que dijo, había sido hecha a su medida, era su escenario natural. Diógenes Laercio dice que, mostrando el Pórtico de Zeus y el Pompeion, declaraba que los atenienses los habían construido para que él pudiera vivir ahí (VI, 22). A comienzos de nuestra era, Dión Crisóstomo se refiere el carácter “universal” de las prestaciones de Diógenes: “Las ciudades le servían de morada y pasaba su tiempo en los lugares públicos y en los templos consagrados a los dioses; tomaba como su hogar a la tierra entera, que es, por otra parte, el hogar común y nutritivo de la humanidad” (*Discurso sobre la realeza*, 13). Y para mostrar, con su actuación, que se sentía en su casa en el mundo, comía donde lo sorprendía su apetito. Cuando se le reprochó que comiera en el ágora, dijo: “Es en el ágora que sentí hambre”, le hace decir Diógenes Laercio (VI, 58). Y, según su costumbre, aprovechaba esa circunstancia para hacer llegar su mensaje crítico respecto de sus conciudadanos. En efecto, cuando comía en público, la gente, alrededor de él no dejaba de llamarlo “perro”. “Los perros son ustedes, respondía Diógenes, que me rodean mientras como” (VI, 61).

Pero un elemento decisivo en apoyo de nuestra posición acerca del carácter teatral de las “actuaciones” de Diógenes lo encontramos en una *performance* que llevaba a cabo, precisamente, en un teatro. En efecto, una vez más Diógenes Laercio (VI, 64) cuenta que Diógenes solía concurrir al teatro (no sabemos si en Atenas o en Corinto), pero que tenía la costumbre de entrar por la salida y de salir por la entrada, es decir, a contramano. Ningún discurso acompañaba esta actuación. Diógenes actuaba, y su mensaje era explícito: él tomaba las cosas a contramano, invertía el sentido de lo habitual. Y para confirmar que no se trataba de una actitud esporádica y que, el contrario, había que generalizar su mensaje, Diógenes habría dicho a un interlocutor que lo cuestionó: “Es lo que siempre me esforcé en hacer durante toda mi vida”. Seguramente quienes lo veían actuar así, tergiversando la entrada y la salida, habrán recordado que quizá de la misma manera Diógenes había desvalorizado los valores, es decir, el dinero, cuando lo falsificó junto con su padre, si lo que se dice (*cf.* Diógenes Laercio, VI, 20) es verdad. En el caso del teatro bastaba ver su actitud para comprender su mensaje. Mejor atajo para transmitir una posición filosófica, imposible.

En realidad, el mismo Diógenes era consciente de su vocación de actor. Según Diógenes Laercio, Diógenes el Cínico decía que imitaba a los directores de coros; éstos “entonan una nota más alta para que los otros encuentren el tono adecuado” (VI, 35). Es decir que la finalidad de su actuación era eminentemente didáctica. Y, porque se consideraba a sí mismo como un actor, se identificaba a sí mismo con un personaje trágico. Según Diógenes Laercio, “Diógenes solía decir que él recogía todas las maldiciones de las tragedias; en efecto, él era alguien sin ciudad, sin casa, estaba privado de patria, era mendigo, vagabundo, y hacía lo posible para sobrevivir cada día” (VI, 38). No puede ni afirmarse ni negarse que Diógenes conociera la *Poética* de Aristóteles, pero es verdad que el hecho de expresar su modo de ser

mediante acciones y actitudes, concuerda con el requisito aristotélico que afirma: “sin acción no podría haber tragedia” (1450, a24), ya que “es actuando como se hace la imitación” (1449, b31). Podríamos decir que Diógenes, en tanto actor, imita el modo de ser de un filósofo cínico, y lo hace con fuerza y convicción, ya que se representa a sí mismo.

Ya su aspecto físico y su “vestuario”, digamos, son los de un actor, y seguramente sus sucesores siguieron su ejemplo. Varios siglos después, en el diálogo *El Cínico*, ya mencionado, atribuido a Luciano, si bien su autenticidad es dudosa, un ciudadano ordinario increpa a un filósofo cínico con estos términos: “¿Por qué llevas barba y cabellos largos, y no usas túnica? ¿Qué se te dio por andar desnudo, descalzo, llevando una vida errante, salvaje, semejante a la de las bestias?”. La lista continúa, y podría ser considerada como la descripción del vestuario, que hoy llamaríamos el disfraz o la máscara de un actor excéntrico. Siglos después también un estereotipo en el vestuario y en la manera de ser caracterizarán a Arlequín, a Polichinela, a Pantalón; en el siglo IV antes de Cristo, había un “disfraz” cínico: el clásico manto o *tribon* y la alforja, y había también un modo de ser cínico que, dado su carácter insólito, incitaba al testigo, que suele ser gente común y ordinaria, a cuestionar sobre la causa de la actitud.

Y, contrariamente a un texto escrito, al cual ya vimos que Platón le reprochaba su silencio y su indiferencia, ya que no contestaba a las preguntas del lector. En cambio, cuando alguien, intrigado por una actitud del filósofo cínico, lo interrogaba, obtenía una respuesta. Las actitudes enigmáticas de Diógenes-actor, preparadas minuciosamente para que su prestación consiguiera el efecto buscado, que era suscitar una pregunta, son muy numerosas. Nada más intrigante, por ejemplo, que Diógenes pidiendo limosna a una estatua. La actuación ha de haber sido perfecta, ya que, según Diógenes Laercio, un testigo

no pudo dejar de preguntarle: “Dime, Diógenes, ¿para qué haces eso?”. Podemos imaginar la satisfacción de Diógenes cuando consiguió su propósito, intrigar, y poder así responder, en directo, no como un libro, que no hubiese dicho nada. “Lo hago para acostumbrarme a los fracasos” (VI, 49).

Esta suerte de ejercitación, de *training*, que consiste en pedir limosna a un objeto inanimado, era el método más eficaz de prepararse para soportar los acontecimientos penosos de la vida, los *ponoi*, y Diógenes Laercio dice que Diógenes, para dar el ejemplo, en el verano rodaba sobre la arena caliente, en invierno abrazaba las estatuas nevadas (VI.23) y que caminaba descalzo por la nieve (VI.34). En eso consiste la famosa *askesis* cínica: en ejercitarse para poder soportar lo peor, cuando llegue.

Son conocidas las actitudes grotescas de Diógenes para llamar la atención y, en algunos casos, para educar, con el ejemplo, a algún discípulo. Para dar una lección a alguien que había dejado caer un pedazo de pan y que tenía vergüenza de agacharse a recogerlo, Diógenes puso una cuerda en el cuello de una jarra y se paseó con ella por el Cerámico, como si lleva un perro. A alguien que quiso ser su discípulo, le dio un arenque y le pidió que lo siguiera. El candidato, avergonzado, lo dejó caer y huyó. En ambas anécdotas, contadas por Diógenes Laercio (VI, 36), Diógenes encarna un personaje teatral que se muestra en actitudes ridículas para relativizar, precisamente, los prejuicios sobre lo que se entiende por ridículo.

En otros casos, la actitud grotesca que adoptaba pretendía refutar directamente alguna teoría filosófica. Es el caso del conocido episodio que lo muestra paseándose en pleno día con una lámpara encendida con la cual pretendía buscar “al” hombre (y no “un” hombre, como suele traducirse erróneamente el texto), ya que “el” hombre es el

género universal considerado por Platón, en tanto Idea, como realidad suprema, y por eso, para Diógenes, no existe, así como para su maestro Antístenes no existía “el” caballo, ni la “caballidad”, ya que sólo existían caballos.

Fueron sin duda sus cualidades de actor que le permitieron sobrellevar con dignidad e incluso encontrar una solución positiva a su venta como esclavo después de haber sido capturado por los piratas, si estas peripecias son ciertas. En efecto, en vez de tomar una actitud humilde, desafió a los compradores presentándose a sí mismo como alguien que sólo sabía “mandar a los hombres”, según testimonia el cínico Menipo, y él mismo eligió a su futuro amo, Xeníades. Gracias a su poder de convicción, la aventura terminó para él con un *happy end*, ya que no sólo Xeníades sino toda su familia adoptaron a Diógenes y le encargaron la administración de la casa y la educación de sus hijos.

Esta teatralidad de Diógenes fue seguida por sus discípulos, que siempre prefirieron el ejemplo, la actuación, a los discursos, largos o breves. Diógenes Laercio cuenta que cuando Crates decidió finalmente aceptar la compañía de Hyparquía, “se puso de pie, se despojó simplemente de su ropa, y le dijo: ‘He aquí el novio’” (VI.96). Si bien son posibles otras interpretaciones de este gesto, Crates, que se había despojado ya de su fortuna, quiso dar a entender, con un gesto, que sólo poseía su cuerpo.

Bión de Borístenes, que pudo haber sido discípulo de Crates, fue calificado de “teatral” (*theatrikos*) por Diógenes Laercio (IV, 51), ya que hacía objeto de comentarios risibles e irónicos a sus contemporáneos. Además, se dice que siempre encontraba una manera de hacerse notar. Una vez más Diógenes Laercio cuenta que en Rodas convenció a un grupo de marineros de que se disfrazaran de jóvenes estudiantes y

que, cuando entró con ellos en el gimnasio, fue objeto de la curiosidad de todos (IV, 53).

Otros seguidores de Diógenes llevaron hasta el paroxismo la teatralidad, siempre para conseguir un efecto que las palabras no podían conseguir. Todavía en época de Diógenes, Mónimo trabajaba en un banco y su director se negaba a dejarlo partir. Fue entonces cuando Mónimo fingió enloquecer súbitamente y desparramó por las calles las monedas y todo el dinero que pudo encontrar en el banco, hasta que su patrón lo despidió. Y fue así como Diógenes pudo aceptarlo como discípulo.

Pero la anécdota continúa. Diógenes Laercio dice que luego Mónimo siguió durante mucho tiempo al cínico Crates, también él discípulo de Diógenes, y se comportó como él, por lo cual a su antiguo patrón, el director del banco, le pareció más que nunca que estaba realmente loco. (VI, 82). Recordemos que asociar a los cínicos con la locura fue un lugar común en la antigüedad. En una frase contestada, sin embargo, por los especialistas (M. Marcovich y T. Dorandi, últimos editores del texto griego), Diógenes Laercio habría dicho que cuando se le preguntó a Platón qué clase de hombre era Diógenes, dijo: “Un Sócrates enloquecido” (VI, 54).

Esta apariencia de locura está presente en la descripción que hace Hipoboto de Menedemo, discípulo de Colotes. Según este testimonio, Menedemo llevó a tal extremo su carácter extraño que se paseaba disfrazado de Erinia diciendo que había subido del reino de Hades para inspeccionar las faltas de los mortales y hacer un informe, que llevaría luego consigo cuando retornase a la región de los espíritus. El vestuario de Menedemo era decididamente teatral; escuchemos la descripción de Diógenes Laercio: “Éste era su disfraz: una túnica oscura que le llegaba hasta los pies; un cinturón rojo escarlata; en la cabeza, un

gorro arcadio en el que estaban bordados los doce signos del zodiaco; coturnos de tragedia; una barba desmesuradamente larga; y un bastón de fresno en la mano” (VI, 102).

Como conclusión debo aclarar que en este trabajo sólo se privilegiaron ejemplos en los cuales sólo la actuación, incluso la mímica, fueron el vehículo de un mensaje, de una concepción del mundo y de la vida. En esos casos, el atajo se reduce a su mínima expresión, ya que un espectador contempla en forma inmediata al cínico-actor, en directo, y la comprensión del mensaje que transmite la actuación se impone visualmente. En el Evangelio, se le hace decir a Jesucristo: “quien tiene oídos, que me escuche” (*Mateo*, 11, 15). El filósofo cínico podría haber dicho: quien tiene ojos, que me imite.