

**DARWIN, FREUD Y LA PIEL DESNUDA:
LA BELLEZA HUMANA
EN UNA PERSPECTIVA EVOLUTIVA**
WINFRIED MENNINGHAUS

**EL FILÓSOFO CÍNICO,
ACTOR EN EL TEATRO DEL MUNDO**
NÉSTOR LUIS CORDERO

SUMARIO

Winfried Menninghaus

Darwin, Freud y la piel desnuda: la belleza humana en una perspectiva evolutiva

Pág. 5

Néstor Luis Cordero

El filósofo cínico, actor en el teatro del mundo

Pág. 27

**DARWIN, FREUD Y LA PIEL DESNUDA:
LA BELLEZA HUMANA
EN UNA PERSPECTIVA EVOLUTIVA
WINFRIED MENNINGHAUS**

Winfried Menninghaus

(Max-Planck-Institut für empirische Ästhetik, Frankfurt am Main)

Darwin, Freud y la piel desnuda: la belleza humana en una perspectiva evolutiva

Traducido del alemán por Melina Varnavoglou (Universidad Nacional de San Martín), Mariela Vargas (Technische Universität Berlin) y Ricardo Ibarlucía (Universidad Nacional de San Martín).

Resumen

El presente artículo es el resultado de una investigación comparada entre tres áreas: la biología evolutiva, la psicología sexual y el campo de la estética empírica y filosófica. El tema central es el fenómeno de la “piel desnuda”, como primer ornamento estético del hombre y su curioso proceso de transfiguración en la “cultura de la vestimenta”, considerado a la luz de los trabajos de Charles Darwin y Sigmund Freud.

Palabras clave

Belleza – latencia – selección sexual – ornamento – preferencia estética – imagen corporal

Darwin, Freud and the Naked Skin: Human beauty in an Evolutionary Perspective**Abstract**

This paper is the result of a comparative research between three areas: evolutionary biology, sexual psychology and empirical and philosophical aesthetics. The main subject is the “naked skin” phenomenon as man’s first aesthetic ornament and its particular transfiguration process in “clothing culture”, considered in the light of the works of Charles Darwin and Sigmund Freud.

Key words

Beauty – Latency – Sexual choice – Ornament – Aesthetical preference –
Body image

Según la famosa definición platónica, la belleza es *ekphanestaton*, aquello que resplandece y se manifiesta en grado sumo. Un segundo superlativo está directamente asociado a este exceso de fenomenalidad: lo bello es al mismo tiempo *erasmiōtaton*, lo más adorable y apetecible.¹ En el contexto de la teoría platónica de las Ideas, esta hiperfenomenalidad que atrae a Eros posee un rasgo que la trasciende. Ella posibilita en lo más alto, en el máximo resplandor de lo fenoménico, una visión reminiscente de las Ideas transfenomenológicas. En este sentido, en el *ekphanestaton* se abre a la vez un espacio, que de otro modo no es accesible a ninguna visión directa y que, por lo tanto, es de naturaleza latente. Esta función de umbral transgresiva, propia de la máxima belleza fenoménica, no cambia en nada su patencia, su visibilidad intensificada. Ya sea la máxima fenomenalidad de lo bello “sólo” un estático correlato “para sí” del Eros corpóreo, ya algo que se refiere a Ideas metafísicas del Eros espiritual, que de otro modo permanecerían ocultas para nosotros, ella misma no está en ningún caso atravesada de latencia. Al contrario, según la visión platónica, nada es menos latente que lo bello. Éste es más bien el (absoluto) superlativo de la apariencia y del fenómeno.

(Recibido: 16/09/2012 Aprobado: 29/10/2012)

¹ Platn, *Phaidros*, 250d.

La teoría de Charles Darwin sobre la selección sexual confirma de la manera más enfática a través de los ejemplos emblemáticos de la *corporal beauty* –en la maravilla visual del “ornamento de plumas” del pavo, del faisán “argus” y del ave del paraíso– el carácter de la *ekphanestaton*. En esta misma línea, la teoría de Darwin sobre la belleza humana reconoce en la creciente desnudez de la piel –en el hecho de que la evolución “deseleccionó” la cobertura de la mayor parte de la superficie corporal con pelo del resto de los primates– el principal “ornamento” del ser humano (II 375–382).² Ya el concepto mismo de este “ornamento” (la “desnudez” de la piel) tiene como correlato la representación de una latencia nula.

Es precisamente en esta “latencia nula” de la piel desnuda que se torna reconocible con Darwin –y más acabadamente, con la lectura que Sigmund Freud hace de Darwin– una lógica de la “producción de latencia” que separa la belleza humana de los ejemplos provenientes del reino animal. Con esto introducimos ya la hipótesis de las consideraciones que siguen: la belleza humana escinde la visibilidad. A través de su esencial conexión con la vestimenta, la piel desnuda introduce, en la percepción de los cuerpos, un momento de invisibilidad constitutivo y una correlativa “imaginarización” de la imagen corporal. Nuestro cuerpo desnudo es, en un sentido particular y probablemente único, un *ekphanestaton*, esto es, un cuerpo que incluye su propia interrupción. La teoría freudiana que orienta la “sublimación” a la belleza refleja precisamente el haber alcanzado un límite, un umbral, en el cual la flagrante visibilidad de la belleza corporal está atravesada por una latencia fundamental. Este ocultamiento parcial del cuerpo liga su percepción a prácticas de la imaginación. En otras palabras,

² Charles Darwin, *The Descent of Man, and Selection in Relation to Sex*, Princeton, N. J., Princeton University Press, 1981. (Todas las citas indicadas entre paréntesis proceden de esta edición. Los números romanos remiten a las partes del libro, los números arábigos indican la paginación.)

abre el campo imaginario de lo bello, que es esencialmente cultural, sin dejar jamás de ser por ello también sexual.

La teoría darwiniana de la *sexual choice* fundada en la belleza

Si Charles Darwin reflexionó durante varias décadas sobre el concepto de *beauty*, fue porque ésta parecía ser difícilmente compatible con su teoría de la selección natural. Plumajes ornamentales, cuernos y cornamentas, son “*carried to a wonderful extreme*” por algunas especies animales: éstos han alcanzado un tamaño o, a veces, una forma tal que terminan siendo un estorbo y, como armas, resultan ya escasamente útiles (I, 279). La selección evolutiva de los ornamentos bellos es, para Darwin, la consecuencia de un continuo incremento de la propia fuerza, de una ganancia diferencial por la ganancia diferencial misma (II, 351). Formulaciones tales como “*mere novelty, or change for the sake of change*” (II, 230), “*beauty for beauty’s sake*” o “*mere variety*” ponen fuertemente el acento en el estilo de lo que se denomina autonomía estética: la “legalidad inherente” a las preferencias estéticas frente a las consideraciones pragmáticas. Darwin entiende la belleza ante todo como un escándalo que nos salta a los ojos, como un derroche tendiente a dañarse a sí mismo, casi podríamos decir con Georges Bataille: como un gasto soberano.

Sin embargo, al igual que Kant y la estética idealista, Darwin vincula el concepto de ausencia de finalidad de lo bello a una utilidad *sui generis*: en su opinión, entonces polémica, pero hoy ampliamente compartida, los mismos ornamentos que en las “*general conditions of life*” (II, 398) son un estorbo procuran ventajas en el contexto altamente específico del cortejo sexual. La distinción entre selección natural y sexual le permite a Darwin resolver la paradoja de los rasgos contradictorios de la inutilidad y utilidad estéticas mediante la consideración de dos aspectos diferentes. Los efectos no adaptativos en el regis-

tro de las condiciones generales de vida fundamentan la “autonomía” de los ornamentos; por el contrario, la referencia adaptativa a los roles sexuales propios de cada especie fundamenta la funcionalidad de los ornamentos, que de otro modo no tendrían finalidad alguna. Los ejemplos de belleza animal de Darwin la definen como un accesorio que salta a la vista, rebosante de patencia y ostensión, añadido a un cuerpo de otro modo carente de adornos. La referencia consistente a “ornamentos”, que son “llevados a un extremo excepcional” alude al debate sobre los desmesurados ornamentos arabesco-grotescos, de los que el clasicismo buscaba desprenderse en nombre de la medida y de una “naturalidad” del gusto. La ornamentación Rocaille de finales del siglo XVIII envolvía sus objetos con desbordantes adornos, cuyo tamaño superaba ligeramente el de los objetos mismos y desplegaba una pompa tan lúdica y caprichosa como esplendorosa. La mirada de Darwin sobre hipertrofias similares en el cuerpo del pavo y del ave del paraíso conlleva implícitamente una toma de posición implícita respecto del debate estético en torno a la medida o desmesura de los ornamentos: incluso los ornamentos denunciados por el clasicismo son cualquier cosa menos “anti-naturales”; análogos excesos y digresiones del cuerpo –una estética de lo extravagante, del arabesco maravilloso– se encuentran, por lo contrario, en todo el reino de los seres vivos de la naturaleza.

El ornamento de la piel desnuda

Las reflexiones de Darwin sobre la evolución estética de los cuerpos humanos se encuentran, en gran parte, en oposición a los paradigmas actuales de la investigación sobre la cuestión del atractivo. Es más: ni siquiera han sido mencionadas en dichas investigaciones, a pesar de que, por otro lado, sus presupuestos teóricos se basan ampliamente en la idea general de *sexual choice* desarrollada por él. Darwin no

habla de un *waist-to-hip-ratio* de características infantiles, ni del *Body-Mass-Index*. Del cuerpo humano le interesa sólo un ornamento que, no obstante, considera central. Este ornamento precisamente no tiende a ser considerado como tal, sino como “grado cero” de la ornamentación. Me refiero a la desección de la superficie de la piel cubierta de pelo, así como el extraño fenómeno de la piel desnuda (II 375–382). En esto consiste incuestionablemente la diferencia más marcada entre la apariencia de los seres humanos y la del mono.

La desnudez de la piel no significa, para Darwin, la ausencia de vestimenta y de esta manera la exhibición de los genitales. No, la desnudez de la piel es positivamente el primer ornamento de los seres humanos: “*Man, especially woman, became divested of hair, for ornamental purposes*”(II 149). Darwin no sostiene que la piel humana –ya sea antes o después de la pérdida del pelo– no cumpla también otras funciones biológicas; de ahí que su especulación no sea, en principio, incompatible con explicaciones alternativas sobre la función de la piel desnuda, ninguna de las cuales ha logrado hasta hoy imponerse de manera definitiva.³ Darwin sólo busca hacer plausible que “*to a certain extent*” (II 376) –nótese la formulación sumamente prudente– la extrema mutación de los monos casi completamente peludos en seres humanos casi completamente “desnudos” es también un proceso *runaway* estético, estimulado por preferencias sexuales respecto de la apariencia física:

La ausencia de pelo en el cuerpo es, en cierta medida, una característica sexual secundaria, pues en todo el mundo las mujeres tienen menos pelo que los hombres. Por lo tanto, podemos sospechar razonablemente que ésta es una característica

³ Para un resumen de las explicaciones de la piel desnuda, véase Desmond Morris, *The Naked Ape. A Zoologist's Study of the Human Animal*, London, Mcgraw Hill, 1967, pp. 42-48.

que ha sido adquirida a través de la selección sexual. Sabemos que los rostros de varias especies de monos, así como largas superficies de la parte posterior del cuerpo en otras especies, perdieron su pelo; esto podemos atribuirlo con seguridad a la selección sexual, dado que estas superficies no sólo tienen vivos coloridos, sino que a veces –como en el caso del mandril macho y la rhesus hembra– los tienen mucho más vívidamente en un sexo que en el otro [...]. Asimismo, en muchas aves la cabeza y el cuello perdieron las plumas a través de la selección sexual, a fin de exhibir los vívidos colores de su piel. (II, 376–378).

A diferencia de casi todos los otros ornamentos observados por Darwin, la piel desnuda del ser humano es un ornamento de cuerpo entero, sin aditamento aquí o allá. Mientras que los espectaculares ornamentos de la piel y el plumaje animal –para decirlo con la distinción de Quintiliano entre las operaciones retóricas– funcionan sobre la base de la *aditio*, la selección de la piel desnuda en los humanos se basa manifiestamente en la *detractio*. Desde el punto de vista de la historia de la estética, la piel desnuda es un ornamento compatible con el giro modernista *contra* el ornamento, reconciliable con las estrategias de exposición de las formas, contornos y colores “puros”.

Como punto de partida del desarrollo hacia la piel desnuda, Darwin identifica las zonas sin pelo que funcionan como señales sexuales situadas alrededor de la zona genital (femenina) de varios monos y en la cara del mandril (II, 291–293, 376–378).⁴ La selección sexual, que durante largo tiempo siguió la preferencia estética por aquellas partes de la piel depiladas, pudo a pesar de desventajas prácticas innegables

⁴ Para la compleja caracterización entre los ornamentos sexuales femeninos y masculinos de los monos y de sus distintos funcionamientos, véase Wolfgang Wickler, “Socio-sexual Signals and their Intra-specific Imitation among Primates”, en Desmond Morris (ed.), *Primate Ethology*, London, Aldine, 1967, pp. 69–147.

–como el caso del clima frío– reforzar los rasgos de atracción propios de los primates continuamente, hasta llegar a la pérdida total del pelo, en particular en los cuerpos femeninos. La desnudez de los monos obedece, en este sentido, a la misma inflación de un rasgo distintivo por la que la moda de la pollera más corta tiende, en virtud de su propia dinámica, al desnudamiento casi completo de las piernas. Esto ofrece como resultado una superficie corporal casi completamente sexualizada que pareciera ser una novedad en la historia natural de los cuerpos.⁵ Ante la tarea impuesta de transformar el aspecto de los chimpancés en una nueva moda corporal mediante la acentuación de algunas desviaciones mínimas respecto del original, un diseñador de primer nivel difícilmente podría haber logrado un resultado tan convincente como el proceso de selección sexual descrito por Darwin en términos de continuas ganancias estéticas diferenciales que se apoyan sólo en el procesamiento múltiple –en parte caprichoso, en parte consistente– de la distinción binaria entre “con pelo” y “sin pelo”.

⁵ Además de estar sujeta a la expansión de los *hotspots* de los cuerpos de los monos, la estética del cuerpo humano lo está a una inversión directa de la oposición “con pelo” y “sin pelo”: mientras que, en efecto, para muchos monos, sólo las zonas erógeno-genitales se encuentran desprovistas de pelo, en los cuerpos humanos es justamente en esos lugares donde el pelo ha sido “seleccionado”. Por otra parte, esta relativa “depilación” de los cuerpos humanos se acentuó en contraste por medio de un cuero cabelludo particularmente peludo, que originó, a partir de un cuerpo en su mayor parte sin pelo, el amplio espectro de una nueva “estética del pelo” (color, brillo, textura, aroma, movimiento). Cf. Nancy Etcoff, *Survival of the Prettiest. The Science of Beauty*, Anchor, New York, 1999, pp. 120–129. A ambos fenómenos están, en particular, perfectamente establecidos como rasgos secundarios del género femenino. El cambio de los frecuentemente estridentes “colores señal” del depilado de los *hotspots* de los monos a la continuidad discretamente coloreada de la piel humana puede ser entendido como una interrupción, evolutivamente direccionada, en relación con la “moda de los monos”, del mismo modo que el abandono de la coloración multicolor y altamente llamativa de algunos de nuestros antepasados en las pocas partes desnudas de su piel.

La belleza humana se define por medio de más de un parámetro (comparando labios, caderas femeninas o busto, etc.) a través de la acentuación de las diferencias con respecto a los monos. Ganancias diferenciales de este tipo, obtenidas a partir de ornamentos, se observan con frecuencia entre familiares cercanos: “en muchas taxonomías de artrópodos y vertebrados, ciertas especies emparentadas de manera cercana difieren mayormente en sus características sexuales secundarias”.⁶ La observación de Darwin según la cual “*to our taste, many monkeys are far from beautiful*” (II, 310) se corresponde con una regla general de distanciamiento estilístico entre especies estrechamente emparentadas. En la escala evolutiva, este fenómeno contribuye a la prevención de los apareamientos híbridos y favorece así las clases de separación entre las especies. Las diferencias en la apariencia producidas por la selección sexual son, de este modo, especialmente relevantes para el proceso de diferenciación en especies distintas de seres vivos que antes eran similares.⁷ Muchas especies de insectos pueden distinguirse sólo por medio de sus ornamentos sexuales (incluyendo estrambóticos estilos peneanos),⁸ algunas especies de aves sólo se reconocen por su coloración, favorecida por motivos sexuales.

Dicho de otra manera: las diferencias estético-estilísticas –en especial entre seres estrechamente emparentados– son las que hacen que muchas especies sean justamente las que son. De ahí que la teoría de la evolución sea capaz de explicar por qué, por ejemplo, Edmund Burke pudo sostener: “Hay pocos animales que sean menos bellos

⁶ Russel Lande, “Genetic Correlations between the Sexes in the Evolution of Sexual Dimorphism and Mating Preferences”, en J. W. Bradbury/M. B. Andersson (ed.), *Sexual Selection. Testing the Alternatives*, Chichester, John Wiley, 1987, p. 84.

⁷ Véase James L. Gould/Carol G. Gould, *Sexual Selection*, New York, W.H. Freeman, 1989, p. 80 ss..

⁸ Véase William G. Eberhard, *Sexual Selection and Animal Genitalia*, Cambridge, Harvard University Press, 1985.

[que el mono] a los ojos de toda la humanidad”;⁹ o por qué en *Las afinidades electivas* de Goethe los monos son objeto de la doble atribución, sólo paradójica en apariencia, de ser “semejantes a los humanos” y, al mismo tiempo, estéticamente “repugnantes”.¹⁰ Este distanciamiento estético profundamente consolidado con relación al aspecto de los monos es responsable de la extrañeza que por lo común experimentamos frente a seres humanos excesivamente hirsutos. Los así llamados “hombres lobo”, que tanto interesaban a Darwin, eran en realidad “hombres mono”. El tabú de que la superficie de nuestra piel se vea como la de nuestros antepasados parece extenderse incluso al tabú de una correcta denominación de éstos. El rechazo de un pelaje más grueso reactivó el mecanismo de distanciamiento estético, al que, desde el punto de vista evolutivo, debemos la apariencia de nuestra piel. Por ello es un ejemplo paradigmático del rechazo del estilo corporal anterior, que en lo sucesivo se percibe como absolutamente “*uncool*”, –tal como Walter Benjamin caracterizó a la moda textil de los propios padres como “el antiafrodisíaco más profundo” de la generación siguiente.¹¹

La manera en que celosamente cuidamos el estilo de nuestra piel como *nuestra* y lo defendemos contra su apropiación por parte de otras especies, se manifiesta también en nuestra reacción hacia los otros pocos animales con piel desnuda. Lo que apreciamos en nuestros cuerpos es objeto de la más aguda crítica estética en el caso de otros

⁹ Edmund Burke, *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and the Beautiful*, en *The Works of the Right Hon. Edmund Burke, with a Biographical and Critical Introduction and Portrait after Sir Joshua Reynolds*, vol. 1, London, Holdsworth and Ball, 1834, p. 52.

¹⁰ Johann Wolfgang von Goethe, *Wahlverwandschaften*, en *Goethes Werke*, hg. im Auftrage der Großherzogin Sophie von Sachsen, Abt. 1, Bd. 20 [Bd. 17], Weimar 1892 (Nachdruck München, Deutscher Taschenbuch Verlag, 1987), p. 236.

¹¹ Walter Benjamin, *Das Passagen-Werk*, en *Gesammelte Schriften*, Bd. 5, hg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1982, p. 113.

animales: seres vivos como la rata topo lampiña o el perro sin pelo son considerados como notoriamente feos. Aunque estamos indudablemente dispuestos al contacto y a la caricia de la piel desnuda, esos animales generan lo contrario de un deseo de contacto, producen asco.

La piel desnuda constituye, por consiguiente, no sólo un grado cero de la ornamentación, sino que es un ornamento sumamente increíble. Equivale al más elaborado de los ornamentos, aun cuando, desde el punto de vista “retórico”, la piel desnuda funcione por *detractio* en vez de por *additio* y, a causa de ello, no tenga las arabescas (y hasta grotescas) estructuras específicas de los *master examples* darwinianos. La estética clásica de la plástica llegó este mismo resultado. Consideró imprescindible la restitución del cuerpo humano sin vestimenta, pero no tanto porque quisiera exhibir las características sexuales como por el hecho de que las curvaturas y las propiedades de la superficie de la piel humana son las que manifiestamente la definen como tal. Para decirlo en los términos de Desmond Morris, somos “el simio desnudo”.¹² Renunciar a ello en las artes plásticas significaría nada menos que negar nuestro primer ornamento. El hombre *sin* pelo del discurso clásico de la plástica es, a fin de cuentas, el hombre *depilado* que la estética darwiniana de la apariencia humana piensa desde una perspectiva comparatista y evolucionista.

La piel desnuda y la escisión de lo visible: reflexiones freudianas sobre la teoría de Darwin

Darwin cita, asintiendo, la siguiente observación de un anónimo “filósofo inglés”: “*clothes were first made for ornament and not for warmth*” (II, 338). Los autores actuales comparten esta opinión: “la

¹² Véase E. Morris, *The Naked Ape*, *op. cit.*

finalidad original de la vestimenta fue dirigir la atención a las zonas eróticas del cuerpo en vez de ocultarlas”.¹³ La gracia estética de la ornamentación en el ser humano consiste, según esto, en la apertura de una posibilidad completamente nueva de redoblar el juego de los ornamentos. Puesto que justamente la piel desnuda es el único ornamento que se define ante todo mediante ausencias –por falta de plumas, cabello y pelambre– puede convertirse en el escenario de aditamentos suplementarios y marcas ornamentales de todo tipo. La piel desnuda es, en este sentido, una obra maestra de la selección sexual: surgida de la acentuación polarizada de las preferencias estéticas, proporciona por su parte al juego de *variety* y *novelty* de la moda una superficie incomparablemente flexible y notablemente versátil. Nadie pensó el cuerpo humano como órgano de la moda más profundamente que Darwin.

Freud profundizó significativamente este diagnóstico. El esfuerzo de Darwin apuntaba a explicar la evolución de la piel humana depilada a partir de la atracción y las preferencias sexuales. En este esfuerzo pudo comprobar, sin embargo, que en ningún otro ámbito del reino animal surgió la necesidad de una cultura suplementaria de la vestimenta. Exagerando un poco, podría afirmarse que en la emergencia de la moda de la piel desnuda se encuentra incluso uno de los orígenes de la cultura misma, en la medida en que este “capricho” (II, 230, 339) estético exigía, en interés del aumento de la capacidad de supervivencia, un sustituto artificial de la vellosidad que había sido deseccionada. Sin embargo, Darwin no extrajo del nuevo fenómeno de la vestimenta mayores conclusiones para su concepto de la moda sexual humana. Esto es precisamente lo que hizo Freud. La evolución hacia la piel desnuda produce indirectamente en sus consecuencias –la sustitución artificial del pelaje protector– otra innovación funda-

¹³ N. Etkoff, *Survival of the Prettiest*, *op. cit.*, p. 209.

mental en el terreno de la moda sexual: partes de un cuerpo natural están sujetas, por primera vez, a un velo cultural, si bien al principio esto probablemente es sólo parcial y temporario. Aun cuando la única prenda de vestir sea un cinturón, la piel desnuda de los seres humanos está sometida esencialmente a la diferencia entre “lo visible” y “lo invisible”.

El concepto mismo de “piel desnuda” se basa en la contraposición entre “desnudo” y “vestido”. Esta diferencia se halla tan grabada en nuestra percepción del cuerpo humano que la desnudez completa difícilmente es percibida como un fenómeno natural autónomo. Más bien, la ausencia de vestimenta siempre es pensada ya de modo relacional dentro del esquema perceptivo de la desnudez humana. Inversamente, hemos desarrollado estrategias para completar con la imaginación las partes ocultas e invisibles. En ambos casos, vemos o imaginamos algo que, en sentido estricto, no vemos. El terreno de la percepción de la belleza corporal será en adelante el de las invisibilidades, entretejidas de latencia, que integramos imaginariamente en la percepción. Freud ha discutido este fenómeno en sus reiteradas reflexiones sobre “el desarrollo en dirección a la belleza” del ser humano.

En *Tres ensayos para una teoría sexual* (1903), Freud utiliza expresamente la traducción por aquel entonces habitual del concepto darwiniano de *sexual selection*: “selección reproductiva” [*Zuchtwahl*], una palabra en realidad inapropiada y, desde la propaganda racista nazi, prácticamente inutilizable. “La impresión visual es el camino por el que con mayor frecuencia se despierta la excitación libidinosa y para vehicularla cuenta con [...] la selección reproductiva, en la medida en que ésta hace desarrollar el objeto sexual hacia la belleza”¹⁴ Freud

¹⁴ Sigmund Freud, *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie*, en *Gesammelte Werke*, hg.

asume justamente aquí como evidente la tesis fuerte de Darwin de que la “selección” sexual no sólo distingue entre objetos *dados* según criterios estéticos, sino que en la escala evolutiva también hace que sus objetos ante todo se “desarrollen hacia la belleza”. Este sentido fuertemente performativo de un “*taste for the beautiful*” (II, 108) como generador de los objetos que selecciona constituye el núcleo genuino de la teoría de Darwin sobre la estética sexual de la evolución. En todos los casos en que Freud habla del “desarrollo en dirección a la belleza”, se trata de una referencia precisa a Darwin, puntualmente a una traducción del concepto de “evolución”. Del mismo modo, luego de esta referencia al concepto darwiniano de “*sexual selection*”, Freud discute el correlato evolutivo de la piel desnuda, a saber, su parcial ocultamiento a través de la cultura de la vestimenta:

El velamiento del cuerpo, que progresa junto con la cultura, mantiene despierta la curiosidad sexual, que aspira a completar el objeto descubriendo las partes ocultas, pero que puede ser desviada (sublimada) hacia el ámbito del arte, cuando se es capaz de dirigir el interés por los genitales hacia la forma corporal en su totalidad. La mayoría de las personas normales se demora en cierto grado en esa finalidad sexual intermedia de la contemplación teñida sexualmente, y esto le da incluso la posibilidad de dirigir cierta suma de su libido a metas artísticas más elevadas.¹⁵

Darwin y los biólogos evolucionistas actuales conocen sólo un efecto de los ornamentos bellos y sexuales: atraen y aumentan las chances de apareamiento y favorecen directamente el inicio del acto sexual.

von Anna Freud, Bd. 5, Frankfurt am Main, S. Fischer, 1966–1969, p. 5.

¹⁵ *Ibid.*

Para Freud, esto constituye sólo una de las mitades de una antinomia formal de la belleza. En el placer sexual ve también un indicio que prepara el camino hacia otras etapas del goce: el ojo es “estimulado por aquella particular cualidad de la excitación cuyo desencadenante en el objeto sexual es lo que llamamos belleza [...]. Con este estímulo se asocia, por un lado, el placer; por el otro, un incremento del deseo sexual o una incitación a él cuando todavía falta.”¹⁶ Lo bello es, por lo tanto, aquella “cualidad del objeto” que despierta el deseo en el sentido de la vista y que –más allá del placer visual experimentado en el momento– conduce a la vez el deseo hacia las fases siguientes del trato placentero con lo bello. Así reza la variante freudiana de la configuración platónica del *ekphanestaton* y el *erasmiōtaton* en el concepto de lo bello. Por otra parte, la cualidad del objeto de lo bello debe –lo mismo que para Platón, pero de una manera distinta a como lo plantea Darwin, referencia principal de Freud– “desviar” el camino del deseo de la satisfacción sexual y desplazarlo hacia otros fines no sexuales. En 1929, Freud reformula este efecto antinómico de la belleza en los conceptos de “impulso” e “inhibición”:

Desgraciadamente, tampoco el psicoanálisis tiene mucho que decirnos sobre la belleza. Lo único seguro parece ser su derivación del terreno de las sensaciones sexuales; sería modelo ejemplar de un impulso abortado en su fin. Lo “bello” y lo “estimulante” son atributos del objeto sexual. Es notable que los órganos genitales mismos casi nunca sean considerados bellos, pese al invariable efecto excitante de su contemplación;

en cambio, el carácter de la belleza parece ser inherente a ciertos rasgos sexuales secundarios.¹⁷

¿Cómo puede transformarse un estímulo del objeto sexual directamente estructural y “ejemplar” en el disparador de un “impulso abortado en su fin”? En esta pregunta radica, para Freud, el problema del específico posicionamiento humano ante la belleza. La extensión del predicado de la belleza al cuerpo humano le sirve como un primer indicio del lenguaje con respecto a distinciones semánticas y psicológicas sutiles. Un ser humano, en efecto, no es “casi nunca” llamado bello porque sus genitales posean una determinada apariencia. Si los genitales humanos mismos fueran bellos, la excitación estética y la sexual serían coextensivas. Sólo en la medida en que la atracción estética y la excitación sexual no son coextensivas, se habilita la posibilidad de una funcionalidad doble –y en sí misma tensa– de lo estético respecto del comportamiento sexual y del ámbito “sublime” de la cultura.

El pasaje citado de *Tres ensayos para una teoría sexual* incluye “el progresivo velamiento del cuerpo, exigido por la cultura,” entre las circunstancias elementales de toda reflexión sobre la atracción sexual. Con la distinción entre lo “visible” y lo “no visible”, surge una situación completamente nueva para la estética de la selección de pareja. A la lógica de lo imaginario –la imaginación, la fantasía– le es asignada la tarea de “completar el objeto sexual develando las partes ocultas”. Este completamiento a través de la imaginación se ha vuelto él mismo una parte fundamental del juego erótico entre los sexos. Más aun, en la mayoría de los casos, los cuerpos mínimamente vestidos son más atractivos que los cuerpos completamente desnudos. En todos los

¹⁶ *Ibid.*, p. 111.

¹⁷S. Freud, *Das Unbehagen in der Kultur*, en *Gesammelte Werke*, op. cit., Bd. 14, p. 441 ss.

otros seres vivos, los rasgos atractivos permanecen totalmente visibles (y accesibles al olfato); en cambio, entre los seres humanos interviene – justamente a causa del desnudamiento de la piel– una doble interrupción de la visibilidad llana, por un lado, a través del velo cultural de la vestimenta y, por el otro, mediante la complementación imaginaria de lo velado. Para Freud, este es un dato evolutivamente tan importante como el de la “*dénudation*” (II, 378) de la piel. Pues la consecuencia es que “lo bello” y “lo estimulante” de un cuerpo sexual son en parte desplazados, por primera vez, hacia la dimensión de lo imaginario. Esto favorece decididamente la posibilidad de que la atracción estética sea desviada de la prosecución directa de metas sexuales. Si precisamente la imaginación debe activarse ya ante la mera contemplación del “objeto sexual” completándolo, entonces no necesita intervenir en principio desde otro lugar para desplazar la excitación sexual hacia finalidades imaginarias “más altas”. Esta capacidad por antonomasia fundadora de cultura se inscribe, por primera vez y de manera verdaderamente originaria, en los efectos de los mecanismos de atracción sexual. La selección de la pareja sexual en los seres humanos es diferente de todas las formas animales de control de la sexualidad no sólo en grado, sino categorialmente. Tiende a estar ligada desde el comienzo –desde la inaudita evolución de la piel desnuda– a una “*imaginarización de la imagen corporal*” que es coemergente con el vestido ocultador.

Sólo en este campo pudo desarrollarse la asociación entre belleza y misterio; lo mismo vale para las teorías estéticas que consideran el velo y la envoltura como ingredientes necesarios de la belleza. Es así como Freud no tuvo inconvenientes en deducir los *desiderata* cardinales de la estética filosófica tradicional de la reflexión más amplia de la teoría darwiniana. La lógica del argumento freudiano es tan simple como rica en consecuencias: la evolución hacia la piel desnuda instaura la diferencia (cultural) entre la desnudez y la vestimenta. La dife-

rencia entre desnudez y vestimenta divide la visibilidad del cuerpo bello en una parte visible y una cubierta. Puesto que la percepción directa de la superficie corporal resulta inaccesible, la brecha de la latencia deviene la puerta de entrada de la imaginación. Ésta reintegra lo oculto por medio de la compleción imaginaria. De este modo surge una imagen corporal en la que desempeña un papel una capacidad *par excellence* creadora de cultura : la imaginación. Esta cooperación transforma sustancialmente la naturaleza de la belleza corporal. Su conexión estrecha y evidente con la reproducción sexual es al mismo tiempo conservada y contrarrestada (antinomia de la belleza). La intervención de la imaginación impulsada por la latencia en el campo de la elección sexual estéticamente orientada, que Darwin pensaba todavía libre de latencia, revolucionó la correlación entre la valoración estética y la sexualidad. Dicha intervención transforma esta correlación, escindiendo la motivación estética del acto sexual tanto como de la visibilidad: la orientación a la finalidad sexual es parcialmente “desviada” y transformada en una fuerza motriz cultural.

En resumen: justamente en tanto desarrollo de la piel desnuda, el específico “desarrollo humano en dirección de la belleza” instauró una invisibilidad, una latencia, cuya elaboración imaginativa hizo que el campo de la apreciación estética se transformara en un campo tensado por mecanismos sexuales arcaicos y mecanismos que promueven la cultura.

**EL FILÓSOFO CÍNICO,
ACTOR EN EL TEATRO DEL MUNDO
NÉSTOR LUIS CORDERO**

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

Cynicism – 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, Rio 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

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.

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*).

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 Hyparquia, “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.

