



Doctorado en Filosofía
con mención en Estética y Teoría del Arte
Facultad de Artes
Universidad de Chile

La risa de los Cínicos.

Variaciones en torno a la figura del Cinismo en filosofía.

Jorge Lorca Leiva

Tesis para optar al grado de Doctor en Filosofía
Mención en Estética y Teoría del Arte

Profesor patrocinante:
Sergio Rojas

Santiago de Chile, marzo de 2018

Esta investigación fue realizada con una Beca de Doctorado Nacional otorgada por
CONICYT (2011 – 2015).

*Para mi abuela, mi madre y mi hija.
Las tres edades de un amor femenino infinito.*

Agradecimientos.

Sin duda, una de las partes más gratas de escribir una tesis es cuando llega el momento de agradecer a todas las personas que de alguna u otra manera se vieron atrapadas, con o sin quererlo, en la gestión de la misma. Personas que directamente influyeron en su ejecución y otras, que de manera indirecta, también se vieron arrastradas por la seguidilla de eventos que implica llevar a delante un proyecto de estas características. Por lo mismo, es que quiero agradecer en primer lugar a mi mamá; Rosa Leiva, mi mejor y más grande amiga, a quien amo con todo mi corazón. A mi hija Javiera Lorca, por ser mi motor motivacional y mi compañera adorable y favorita de juegos. A mis muertos: a mi abuela Rosa Elena, a mi tía María, a mi tío Avelino, a mi tía Nila, por su sincero cariño y por haber hecho de mi infancia un lugar mejor.

No puedo dejar de mencionar también a mi madrina Orfelina Leiva, quien siempre ha sido una suerte de segunda o tercera mamá, y una persona que me ha apoyado afectiva y económicamente siempre de manera desinteresada. Quiero agradecer también a Valeria Fuenzalida, por su amor y por creer en la posibilidad de estar juntos. A Pamela Campos, por su incondicionalidad como amiga y por el cariño de tantos años. A Natalia Muñoz, por cuidar de nuestra hija y darme la posibilidad de estar siempre presente como papá.

Quiero agradecer también a Sergio Rojas, mi profesor patrocinante, por todas esas charlas en el casino de la facultad, por todos los consejos, recomendaciones y sugerencias. Gracias a Fernando Longás, profesor y amigo, quien siempre ha sido tremendamente generoso con su respaldo y consejo. Quiero agradecer también a mis profesores: Gabriel Castillo, José Pablo Concha, Willy Thayer, Mariano de la Maza y a Pablo Oyarzún, todos maestros a quienes admiro y respeto por su valioso trabajo. A mis compañeras de programa: Giuliana do Santos, Carolina Urrutia, Bárbara Muñoz, Rosario Valdivieso, Verónica González, Sandra Molina, Werónica Weil y Nadinne Canto.

En sección fumadores, un especial saludo para Aldo Garay y Francisco Lagos, por vuestra infinita ayuda siempre y por el valiosísimo respaldo que sólo brinda la sincera amistad. A Rubén Aranda, quien siempre ha estado dispuesto a tenderme una mano cuando se lo he solicitado. A mis compañeros de pregrado: Andrea Hernández, Álvaro Basualto, Carolina Padilla, Paloma Carrasco (mi aval), a Luz Rubilar, todos compañeros de la licenciatura del pedagógico: cada uno de ustedes tiene un lugar en mi corazón. Un especial saludo para María de la Luz por todos esos años de apoyo, incluso antes de comenzar a gestar la idea de postular a los estudios de posgrado. A Nicolette Miller, mi traductora y “relacionadora pública” en lo que a publicaciones en el exterior se trata; gracias por la paciencia infinita y por el entusiasmo. A Aaron Rozenbaum y a Miguel Casassus, amigos arquitectos. A Ángel Marroquín, por ayudarme a sacar piedras preciosas desde el fondo de la hoguera.

Quiero agradecer también a Patricia Palma, por su preocupación y el cariño permanente desde el exterior. A William San Martín, quien me impulsó en algún momento a proseguir mis estudios. A todos esos amigos y colegas que he ido haciendo en cada uno de los trabajos en los que he estado. A Gabriela Robles y su equipo, en especial a Gladys Flores, por su tremendo trabajo y calidad personal. A los trabajadores de la Biblioteca de Filosofía y Humanidades de la Universidad de Chile, en especial a Carolina Molina. Por último, quiero agradecer también a mis alumnos, quienes hacen que la labor de docencia y la dedicación a reflexionar sobre estos temas tenga sentido.

Índice.

Dedicatoria.....	pág. 2.
Agradecimientos.....	pág. 3.
Índice.....	pág. 5.
Resumen.....	pág. 10.
Abstract.....	pág. 11.
Introducción al programa.....	pág. 12.
Primera parte. La secta de los perros con <i>K</i> (<i>oi Kynikoî</i>).....	pág. 16.
Cap. 1. Preliminar. Orígenes del Cinismo histórico.....	pág. 18.
Cap. 2. Filósofos en situación de calle; los Cínicos de Laercio, una provocativa jauría de ilustres militantes.....	pág. 32.
2.1. Ἄντισθένης (<i>Antisthénês</i>); «el perro manso» (ca. 444 - 365 a. C.).....	pág. 32.
2.2. Διογένης ὁ Σινωπεύς (<i>Diogenes ho Sinopeus</i>); «el Perro» (ca. 412 – 323 a. C.).....	pág. 46.
2.3. Μόνιμος ὁ Συρακόσιος (<i>Mónimo de Siracusa</i>); «el esclavo enloquecido» (ca. 399 a. C. —300 a. C.).....	pág. 78.
2.4. Ὀνησίκριτος ὁ Ἀστυπαιλαῖα (<i>Onesícrito ho Astipalea</i>); «el trotamundos» (ca. 360 a. C. — 290 a. C.).....	pág. 79.
2.5. Κράτης ὁ Θῆβαι (<i>Crates de Tebas</i>); «El abridor de puertas» (ca. 368 a. C. — 288 a. C.).....	pág. 80.
2.6. Μητροκλῆς ὁ Μαρωνεῖα (<i>Metrocles ho Maroneía</i>); «el meteorista». (fl. c. — 325 a. C.).....	pág. 83.

2.7. Ἴππαρχία ὁ Μαρωνεΐα (<i>Hipparchia ho Maroneía</i>); «la primera filósofa». (ca. 346 a. C. — 300 a. C.).....	pág. 84.
2.8. Μένιππος ὁ Γάδαρα (<i>Menippos ho Gadara</i>); «el prestamista». (ca. 349 a. C. — 250 a.C.).....	pág. 86.
2.9. Μενέδημος ὁ Λαμψακη (<i>Menedemos ho Lampsaque</i>); «La Furia infernal» (ca. 345/4 a. C. — 260/1 a. C.).....	pág. 87.
Cap. 3. Tos de perro; amplitudes y nuevas bifurcaciones literarias.....	pág. 89.
3.1. Una escandalosa y desvergonzada división de filósofos.....	pág. 103.
3.2. Rapto, Relieve, Ruptura y Reconversión; la inmanencia y el breve lapsus de excepcionalidad.....	pág. 110.
Segunda Parte. Diásporas cínicas; recepción del Cinismo filosófico por otros intelectuales durante el humanismo renacentista.....	pág. 123.
Cap. 4. Secuencia inicial (introducción).....	pág. 125.
4.1. Pantagruel, el Hércules francés.....	pág. 129.
Cap. 5. Desde las huestes Rabelasianas hasta los escépticos libertinos.....	pág. 171.
Cap. 6. Los nuevos santos escépticos o libertinos franceses.....	pág. 184.
6.1. Michel Eyquem de Montaigne.....	pág. 188.
6.2. Pierre Charron.....	pág. 194.
6.3. François de La Mote Le Vayer.....	pág. 202.
6.4. Un par de libertinos más; Saint-Evremond.....	pág. 215.
6.5. Pierre Gassendi.....	pág. 217.

- 6.6. Cyrano de Bergerac.....pág. 221.
- 6.7. Cierre.....pág. 224.

Tercera parte. El mundo al instinto; diversas consideraciones sobre el problema de la *naturaleza humana*, desde la Ilustración hasta nuestros días.....pág. 228.

Cap. 7. Introducción. Recepción del Cinismo filosófico en la modernidad.....pág. 230.

- 7.1. El *Gulliver* de Jonathan Swift o la misantropía como estigma de lo humano; anotaciones para la formulación de una estética del asco.....pág. 235.
- 7.2. Diálogos con la tradición y el lugar de la metáfora.....pág. 240.
- 7.3. El lugar de la razón y la naturaleza en los Houyhnhnms.....pág. 246.
- 7.4. Confinamiento, utopía y separación.....pág. 254.
- 7.5. Una estética del asco.....pág. 263.

Cap. 8. Cándido el optimista y otras variaciones..pág. 268.

- 8.1. Diderot, el ateo hedonista.....pág. 277.
- 8.2. El sobrino de Rameau.....pág. 285.
- 8.3. Bartleby, el vagabundo inmóvil.....pág. 290.
- 8.4. Tigres de papel.....pág. 304.
- 8.5. Nietzsche, el bufón de las eternidades.....pág. 316.

Cuarta parte: Cinismo contemporáneo o el arte como nulidad en la era de la sociedad del engaño.....pág. 327.

Cap. 9. Acerca de la Ilustración y sobre las tecnologías del discurso ideológico.....pág. 329.

9.1. Sobre los modos de constitución psicológica de la Modernidad.....pág. 339.

9.2. El agotamiento de la subjetividad moderna y un esbozo para un arte cínico a través de los medios de consumación y consumo.....pág. 343.

9.3. Acerca del cinismo contemporáneo y la producción de una estética del desencanto.....pág. 353.

Cap. 10. El cinismo esteticista y sus variaciones artísticas: Ojo con helarte.....pág. 361.

10.1. Arqueología perruna.....pág. 361.

10.2. Relicario abyecto.....pág. 364.

10.3. El culto a la parte maldita.....pág. 369.

10.4. Ese aparente espacio absuelto bajo sospecha.....pág. 371.

10.5. Duchamp, la Ironía y el Retardo de Eros; consideraciones sobre cinismo contemporáneo.....pág. 375.

Cap. 11. Del cansancio depresivo, al asco visceral por lo humano. Nihilismo y misantropía.....pág. 393.

11.1. Desde el oscilante espacio capitalista planetario al diálogo con el regionalismo desencantado.....pág. 402.

11.2. La estetización cínica en la proyección arquitectónica contemporánea.....pág. 405.

11.3. Arquitecturas extra-vagantes: categorías limítrofes de lo monstruoso.....pág. 407.

11.4. Lo monstruoso.....pág. 410.

11.5. Lo a-político y la “in-comunidad de individuos”pág. 413.

11.6. Y mientras las cosas se caían a pedazos, nadie prestaba mucha atención; sobre el infinito “apocalipsis” de la obra como mercancía y espectáculo.....pág. 417.

11.7. No decir simplemente ¡No!, decir ¡Ya no!.....pág. 423.

Conclusión.....pág. 430.

Bibliografía.....pág. 441.

Resumen.

La presente investigación tiene por objeto abordar reflexivamente el tema del Cinismo filosófico, pero concentrándonos en sus variados modos de manifestación a lo largo de gran parte de la historia de la metafísica occidental. Esta tarea requiere, sin embargo, que pongamos especial énfasis en los elementos estéticos que acompañan dicha emergencia. ¿Qué cosa o cuáles son estos elementos? Eso es algo que tendremos que ir estableciendo en cada caso, pues para poder llevar a cabo nuestra tarea, hemos escogido, por su importancia, varios momentos, autores y obras, que nos permitirán ir escrutando sus modulaciones, tonos y variaciones.

El primer momento del que nos haremos cargo, es el de su nacimiento como secta filosófica, allá en la Grecia antigua, donde su carácter quedará plasmado, por ejemplo, en el variopinto repertorio literario de anécdotas que son referidas a sus figuras más destacadas. En segundo lugar, nos aproximaremos a la recepción de su legado en la literatura renacentista, dentro del lapsus comprendido que va desde la obra del escritor François Rabelais hasta los filósofos llamados libertinos. En un tercer momento, nos concentraremos en su manifestación moderna, también de la mano de importantes pensadores de la Ilustración y de algunos novelistas norteamericanos, como es el caso de Herman Melville o Nathaniel Hawthorne, quienes además nos permitirán explorar por medio de su obra, cierta veta extraña de su rendimiento como pensamiento de la renuncia. Por último, nos ocuparemos del cinismo contemporáneo como fenómeno de masas, donde exploraremos no sólo el tema de la verdad y de sus alcances relacionados con su inoperatividad discursiva, sino que analizaremos además, su estrecho vínculo con las artes visuales y la literatura, tanto en el plano regional como global.

Todo esto, teniendo siempre en cuenta, que es fundamental señalar que uno de los elementos esenciales del Cinismo, en todos sus momentos, es su condición de ser un *hecho* del lenguaje.

Abstract.

The present investigation aims to reflexively address the subject of philosophical Cynicism, but concentrating on its varied modes of manifestation throughout much of the history of Western metaphysics. This task requires, however, that we put special emphasis on the aesthetic elements that accompany this emergency. What or what are these elements? That is something that we will have to establish in each case, because in order to carry out our task, we have chosen, for its importance, several moments, authors and works, which will allow us to scrutinize its modulations, tones and variations.

The first moment that we will take charge, is the birth of a philosophical sect, back in ancient Greece, where his character will be reflected, for example, in the varied literary repertoire of anecdotes that are referred to his most outstanding figures. In the second place, we will approach the reception of his legacy in Renaissance literature, within the lapse understood from the work of the writer François Rabelais to the philosophers called libertines. In a third moment, we will concentrate on its modern manifestation, also in the hands of important thinkers of the Enlightenment and some American novelists, such as Herman Melville or Nathaniel Hawthorne, who will also allow us to explore through his work, some strange streak of his performance as thought of renunciation. Finally, we will deal with contemporary cynicism as a mass phenomenon, where we will explore not only the subject of truth and its scope related to its discursive inoperability, but we will also analyze its close link with the visual arts and literature, both in the regional as global level.

All this, always bearing in mind, that it is fundamental to point out that one of the essential elements of Cynicism, in all its moments, is its condition of being a *fact* of language.

Introducción al problema.

La potencia intelectual de un hombre se mide por la dosis de humor que es capaz de utilizar.

Friedrich Nietzsche, *Aforismos*.

Si quieres decirle la verdad a la gente, hácelos reír, o te matarán.

Oscar Wilde, *El ruiseñor y la rosa*.

El humor no nos salva; no sirve prácticamente para nada. Uno puede enfrentarse a los acontecimientos de la vida con humor durante años, a veces muchos años, y en algunos casos puede mantener una actitud humorística casi hasta el final; pero la vida siempre nos rompe el corazón. Por mucho valor, sangre fría y humor que uno acumule a lo largo de su vida, siempre acaba con el corazón destrozado. Y entonces uno deja de reírse. A fin de cuentas ya sólo quedan la soledad, el frío y el silencio. A fin de cuentas, sólo queda la muerte.

Michel Houellebecq, *Las partículas elementales*.

La siguiente investigación tiene por objeto, detenerse reflexivamente en los elementos *estéticos* que emergen constitutivamente dentro del horizonte del Cinismo como fenómeno filosófico y cultural. Qué cosa o cuáles sean esos elementos estéticos es algo que tendremos que determinar en cada caso, comprendiendo que la temática de la cual queremos dar cuenta es compleja y posee por cierto más de un sentido. Debemos mencionar también, que el Cinismo podría ser definido sucintamente como el producto sintomático de una crisis recursiva al interior de la *metafísica* occidental, en cuanto historia del pensamiento y de su agotamiento como instancia esclarecedora y productora de *realidad*. Si concedemos razón a Peter Sloterdijk cuando menciona que al hablar de Cinismo estamos aludiendo a las fronteras de la Ilustración, debemos confiar entonces en que la importancia de este trabajo consistirá en que estaremos afanados en el orden de tramitación de expectativas en relación a la *verdad* y por supuesto —en lo que concierne al quehacer de la crítica actual—

conforme al agotamiento de ciertas directrices de un pensamiento vuelto inoperante.

Hablar de Cinismo hoy no es para nada referirse a un “objeto cultural” anticuado, carente de interés, sino todo lo contrario. Pensar su “naturaleza” es ponerse y proponerse reflexionar sobre los propios límites de la subjetividad y del entendimiento, pero por sobre todo, su estrecho vínculo con la ética y la *felicidad* como horizontes motivacionales de los actos e intenciones humanas. Particularmente, la investigación abordará al Cinismo bajo el escrutinio de sus más variados momentos epocales y también, como una estrategia discursiva que tendría su origen bajo la forma de una “imputación social”, es decir, la manera como un contexto social determinado atribuye a un *sujeto* (en este caso a quien se le denomina acusativamente como Cínico) la responsabilidad de un *hecho* o de un *decir* reprobable que pondría en evidencia el sustrato *hipócrita* no sólo de las convenciones, sino también y por sobre todo, del orden comunitario y del contrato social. De esta forma, se conecta de manera intrínseca su *discurso* con el debilitamiento de cierto tipo de *representaciones* y con los valores constitutivos de la diégesis de la *comunidad*.

Es por esto, que se torna fundamental hacer resaltar acá, que uno de los elementos esenciales al Cinismo, en todas sus formas o momentos, es su condición de ser un *hecho* particular del lenguaje. Esto quiere decir, que tanto el evento mismo del *decir* como sus formas, definen en lo esencial el fenómeno del Cinismo. En el Cinismo “se dice lo no dicho” (no lo secreto u oculto o simplemente desconocido). El Cínico —en su *decir* verdadero— desbarataría los “protocolos” que sirven de sostén a la ficción comunitaria. Rompería y pondría al descubierto “la complicidad en la cual existimos” con *nuestro* silencio colaborativo. El Cinismo como estratagema no revelaría entonces algo oculto, evidenciaría más bien aquello que a todas luces (como secreto a voces) sostiene la convivencia social como resultado de la enajenación más propia en el lenguaje. El “daño” parcial que provoca el Cínico es indesmentible y él lo considera como una suerte de *virtud* performativa transparente del discurso. En otras palabras, el decir cínico interrumpe ofensivamente el flujo habitual de la comunicación, poniendo en crisis las formas tácitas de la sociabilidad, aunque

en seguida, el poderoso caudal de los hábitos se restablezca de manera casi inmediata por lo inofensivo o despolitizado de la misma carga que porta.

En segundo lugar, debe considerarse al Cinismo como un fenómeno esencial y constitutivamente ciudadano, es decir, netamente urbano, en el sentido que éste emerge sólo al interior de ciertas coordenadas, las que le son proveídas ejemplarmente por el contexto social y por el seno de la multitud bullente. También, por lo irreverente de su enunciado, termina produciendo una suerte de *epojé*, de tal manera que su accionar y su discurso se transforman en un verdadero *estado de excepción* dentro del *ethos* de la experiencia cotidiana; esto debido a la irrupción descarnada de una verdad apabullante, donde quedan en suspenso, momentáneamente, los protocolos sociales acostumbrados. El problema es que la excepcionalidad transgresora de su discurso, sobre todo en la actualidad, termina por volverse regla, tornando finalmente al lenguaje en mera habladuría carente de una efectiva potencia transformadora.

Por último, un elemento importante de mencionar acá, es el rol que juega la *Naturaleza* dentro del imaginario Cínico en general, tanto como recurso apelativo referencial que designa un orden armónico y preestablecido, o como aquella exigencia cognitiva irremontable del pensamiento como efecto de la proliferación e hipertrofia de la técnica. Podría, por un lado, funcionar entonces como una innovadora y económica forma de atender y administrar las necesidades humanas, o por otro, como la compleja pero silente incorporación de magnitudes inéditas de un orden *no humano* dentro de la esfera de la experiencia cotidiana del mundo.

Hacernos cargo de dicha empresa, ha significado rastrear y poner en la mira de nuestro estudio diferentes estadios y momentos de la historia de la metafísica, intentando hacer una lectura ordenada de los variados hitos que podrían echar luces sobre los diferentes alcances y potencialidades que alberga nuestro objeto, y por supuesto, de su recepción y reacuñación al interior de este camino enmarañado en el cual se cifra. Al mismo tiempo, hemos observado mutaciones y prestado atención a los diferentes tonos que

se dejan apreciar en un fenómeno conceptual tan particular y plurivocal como éste. La estética en ese sentido, nos ha servido también como un eje conductor adecuado para leer y reflexionar sobre las diversas modulaciones y formas de su aparecer, pero debemos recalcar y ser categóricos en que estos elementos son indispensables para que se produzca su emergencia. Es decir, el cinismo es constitutivamente un fenómeno estético del pensamiento filosófico y no es extraño entonces que todas sus manifestaciones se encuentren vinculadas o puedan ser escrutadas bajo su paradigma.

Es de acuerdo a este espectro de posibilidades que asumimos la tarea de reflexionar en torno a las condiciones de emergencia de un fenómeno tan excepcional y amplio como el mencionado. Sin lugar a dudas, y por la magnitud de dicha empresa, es que se podrá considerar, siempre, que han quedado fuera elementos, obras o referencias importantes que el lector podría considerar significativas y que sin embargo han sido relegadas. Sin embargo, por la extensión del campo fenoménico de dichos *artefactos* y por ende, la imposibilidad de hacer justicia a un catastro completo y a la vez más profundo de dicho material, es que la selección, siempre parcial e inacabada, es tomada solamente como muestra de un orden cultural siempre vasto y en expansión.

**Primera Parte. La secta de los perros con *K*
(*oi Kynikoî*).**

Horizonte de sucesos: Contexto histórico, presunta fundación y anécdotas laercianas. El ser lingüístico del “acontecimiento” Cínico y su relación de estancia y aproximación con la “verdad”. Desvergüenza, ostensión e inmanencia.

Cap. 1. Preliminar. Orígenes del Cinismo histórico.

Su famosa linterna se dirigió a las escenas mundanas con las que tropezaba en su viaje de descubrimiento, no a las formas eternas que resplandecían en el firmamento platónico.

Martin Jay, *Cantos de experiencia*.

¡Eso es ver correr los ríos hacia arriba!
Eurípides, *Medea*

Vana es la palabra del filósofo que no remedia ningún sufrimiento del hombre. Porque así como no es útil la medicina si no suprime las enfermedades del cuerpo, así tampoco la filosofía si no suprime las enfermedades del alma.

Epicuro, *Carta a Meneceo*.

Pensar la condición histórica y/o filosófica del Cinismo, es entrar de alguna manera en relación directa con una suerte de reverso de la historia de la metafísica occidental. Ese envés sin embargo, es un “lugar esquivo” que puede querer enunciar muchas cosas. Por mencionar sólo algunos ejemplos, puede tratarse de una “zona difusa” que es capaz de indicar desde una acechante hilaridad *antiacadémica*, hasta una falta de seriedad recalcitrante ante “las cosas importantes” del diario vivir, o inclusive, contener una variada e irreverente cuota de humor y desparpajo a manos llenas. Dentro de esta irrecusable burbuja explosiva altamente inestable, se encuentran acopiadas grandes dosis de sarcasmo, irreverencia e inteligencia lúdica. Todas ellas, por lo demás, sabrosas maneras de argumentar y contraargumentar filosóficamente.

Al interior del contexto de las anécdotas laercianas por ejemplo, el filósofo chileno Juan Rivano introduce como términos familiares de la palabra “Cínico”, los siguientes elementos que gozan de una estrecha afinidad entre sí: ascético, autárquico, virtuoso, filántropo, auténtico, veraz, crítico, realista,

sincero, humilde, esforzado, valeroso, humanista, libertario, entre muchos otros, que podrían oponerse en gran medida a nuestro actual estadio de comprensión de dicho término.

Detenerse a escribir sobre Cinismo antiguo, puede parecer para algunos puristas un contrasentido o un atentado contra el “espíritu” o el pensamiento ágrafo de estos terroristas desalmados, pensadores *outdoor* alejados, aparentemente, de las ínfulas o vanidades intrincadas de los demás intelectuales del *star system* filosófico. Sin embargo, al igual como Peter Sloterdijk sostiene al comienzo de su afamado texto publicado en 1973 *Crítica de la razón cínica* —libro a estas alturas canónico sobre el tema—: «*Quien se ponga a hablar de cinismo está mencionando las fronteras de la Ilustración*»¹. Frase que interpreto a mis anchas, del siguiente modo: quien se ponga a reflexionar sobre ésta o las diferentes modalidades del cinismo, está de alguna forma mencionando las fronteras o la demarcación de la cultura en un sentido amplio, y por supuesto del malestar asociado a ella. De esta manera, alegres (por lo menos en esta primera parte), debemos estar confiados en que la importancia de este trabajo consistirá en que nos hallaremos movilizados, siempre, al interior del orden de tramitación de las expectativas con relación a la “verdad” y al quehacer de la crítica de la ideología, la cuál intenta hacerse cargo, precisamente, de esa esquiva pero fundamental cuestión acerca del verdadero *lugar* del hombre. Condición, sea cual sea, a la que el Cinismo se arroja con inusitada pasión e irreverencia.

Íntegramente, en este capítulo nos preocuparemos por abordar aquella especie de Cinismo que ha recibido el apelativo de histórico o filosófico, es decir, esa suerte de “escuela” o movimiento cultural —o contracultural si se quiere— de cuna griega, que floreció en la Atenas que presencié la decadencia de la *polis* y de las demás instituciones públicas y democráticas donadoras no sólo de aquel sentido cívico o patrio, sino también, del basamento moral y metafísico para la restante civilización occidental. Ese Cinismo que a pesar de plantearnos dudas sobre la veracidad histórica de sus representantes, o incluso

¹ Ver Peter Sloterdijk (2003 : 47 ss.)

sugerirnos controversias sobre a quién debemos adjudicar con propiedad el título prosaico de primer filósofo perro, está asociado, automáticamente, a la figura de Diógenes de Sinope (Διογένης ὁ Σινωπεύς), piedra fundamental y estandarte ilustre del movimiento.

Ya sea Antístenes de Atenas, Diógenes de Sinope o Crates de Tebas el primer can irreverente con propiedad, postulo que no es descabellado certificar una especie de criptocinismo “ingenuo” —o en incubación— en la propia figura del comadrón Sócrates. Y aunque aquella relación (Sócrates — Cinismo) guarde o deba salvar sus propias dificultades, sin ella, este movimiento no contaría con la correspondencia, el beneplácito o el renombre del aura socrática como respaldo. En último término, para que se haya podido dar la gesta de un «Sócrates loco», es necesario, primero que nada, que exista un punto de tensión y/o de cotejo con el maestro como figura ejemplar y “lugar” fundacional para un pensar y un actuar filosófico.

Por supuesto que, entrelíneas, se puede llegar a sostener que todo esto ha sido urdido, conscientemente, por aquel modo de comprensión de la historia de la filosofía cuyo despliegue lógico e interno concibe su recorrido como el constante incremento especulativo hacia un estado de perfección del pensamiento, tránsito que a lo largo de los siglos ha adoptado el solemne y vacuo nombre de “tradición”. Dicha manera de penetrar y elaborar conceptualmente la propia idea o labor de la metafísica occidental, ha instituido, interesadamente, que el árbol genealógico de la filosofía quede establecido de acuerdo con los siguientes ates vinculantes: Sócrates — Antístenes / Antístenes — Diógenes / Diógenes — Crates / Crates — Zenón de Citio / Zenón — Cleantes / Cleantes — Crisipo.

Algunos expertos sostiene también, que una de las razones *ideológicamente* productivas para que Diógenes sea ungido por los estoicos como discípulo aventajado de Antístenes tiene por implicancia estratégica, hacer coexistir entre todos ellos una línea de continuidad y —ya que estamos hablando de perros y jaurías— extender por esta suerte de parentesco, el pedigrí filosófico socrático al interior del árbol familiar de los *sophoi*. De tal

modo, el curso de filiación erótico-contemplativa de la *disciplina* quedaría articulada desde el patriarca cicutano hasta el fundador de la *stoa*, Zenón. Sin embargo, no es difícil suponer que estas referencias esquemáticas son el derivado foráneo de disquisiciones “escolásticas” o juegos bizantinos que los hagiógrafos de la filosofía han llevado a cabo de manera invisible para dar coherencia a eventos poco probables.

A pesar de que no podamos estar cien por ciento seguros sobre la existencia real o sobre la hipótesis de que efectivamente Diógenes y su maestro Antístenes hayan podido coincidir o llegar a conocerse en la Atenas de ese entonces —lo más factible es que aquello nunca haya acontecido—, también es sumamente improbable (aunque las anécdotas que nos sirven de testimonio sobre las hazañas del filósofo argumenten lo contrario) de que el Diógenes verídico; ése que parece haber sido más bien una víctima de su tiempo que un sabio acrisolado y arrogante, haya podido entablar contacto directo y punzante con el filósofo de las ideas. Klaus Heinrich en su breve pero iluminador texto titulado: *Antiguos cínicos y cinismo contemporáneo* (1972), nos advierte que el “contrincante” por excelencia de Diógenes; Platón, muere el año 347 a. C. y que existen razones de peso para estimar que el futuro Cínico recién habría arribado a Atenas durante la década del treinta²; una importante dificultad cronológica difícil de superar.

Misma suerte corre el binomio Diógenes — Alejandro (Μέγας Αλέξανδρος), pues hoy estamos al corriente que esa otra suerte de alter ego formidable que permite y da pie a las más exquisitas situaciones de ingenio y viveza, de haber tomado contacto con el filósofo Cínico, lo habría hecho cuando el rey macedonio todavía no se consagraba como el magno emperador del mundo antiguo, y menos aún, como el modelo del cosmopolitismo estoico, es decir, aún no despuntaba entre todos aquellos monarcas ambiciosos o caudillos altaneros, que a cargo de sus tropas, intentaban afanosamente consagrar sus primeros triunfos.

² Ver Klaus Heinrich (1972: 11 ss.)

Pero entonces, ¿acaso todos estos reparos de pesquisa histórica, no hacen otra cosa más que poner en evidencia que el Cinismo antiguo es una suerte de invención retórica *a posteriori* vertida siempre sobre una *poética* de la anécdota? ¿Un artificio estético literario que persigue disimularse y pasar por *hecho* histórico? Esta es una discusión central en torno a la producción de “verdad” al interior del Cinismo, una discusión que nos plantea desafíos filosóficos interesantes sobre el asunto de la certeza, la representación, la escritura y su registro. Todos problemas que en lo relativo a la construcción de los “caracteres populares”, ponen en juego el tema de la ficción, el “cuelgue” y el reacomodo de relatos ficticios adosados a una figura conocida. Sin embargo, no debemos olvidar, que si tal construcción literaria admite tal acopio, es precisamente porque el nodo histórico magnético y singular de aquella silueta así lo permite.

Esta completamente fuera de toda duda que el conato que Diógenes enfrenta permanentemente contra sus adversarios no requiere a ciencia cierta haber sucedido para que sea un “acontecimiento” de la historia de la filosofía, esto quiere decir, que aunque el hecho que aquí se aduce sea una *construcción* que funciona como una suerte de *testimonio*, en ella se acierta a producir la fórmula lingüística perfecta para que cualquiera de sus contendores, según sea el caso, salga victorioso o derrotado. La anécdota marca el “ideal” de una disputa o una situación que en la realidad nunca se produjo, pero que adquiere su existencia impostada en el lenguaje y por el lenguaje.

A la luz de los hechos históricos, podemos constatar que las elucubraciones críticas para la reformulación de la vida civil al interior de la *polis* eran la preocupación y el lugar común que intentaban visualizar, teóricamente, muchos de los pensadores de la época. Varias obras filosóficas intentaban refundar o establecer ideas políticas para intervenir en la vida orgánica de la Ciudad-Estado. Estamos informados además, que grandes ciudades como Tebas fueron destruidas durante el siglo IV a. C. y en correspondencia con ello, temas como el exilio, la emigración, el súbito troqueo de riqueza en pobreza o la venta por esclavitud, se tornaron en reveses y

amenazas concretas que minaban profundamente la tranquilidad de un griego común de la época. Por ejemplo, luego de que un ciudadano ateniense corriente creyera, por largo tiempo, que su acción política incidía en las resoluciones democráticas de su ciudad o de la comunidad organizada a la que pertenecía, su apreciación prontamente pasó, en el periodo de unos breves años, a sopesar la desencantada idea de que su vida era regida por el caos y la fortuna, y que ella (su vida), simplemente dependía del capricho del tirano de turno que consiguiese hacerse del poder.

Sabemos que la prolongada guerra del Peloponeso acabó con la flota de la ya venida a menos Atenas. Tras un repunte, no tardó sin embargo en encarar nuevamente su Confederación marítima dificultades, pues Rodas, Quíos y Bizancio; las principales ciudades bajo su mandato, se sublevaron y los atenienses tuvieron que resignarse, dolorosamente, a su pérdida. En el año 356 a. C. estalla la “guerra sagrada” que dividirá a toda Grecia en dos campos antagónicos. En el año 338 a. C., la falange macedonia a cargo de Filipo II (ca. 382 – 336 a. C.), padre de Alejandro, aplasta en Queronea a atenienses y tebanos. Este grave suceso marca el fin de la Grecia libre.

Tras ser asesinado Filipo II en el año 336 a. C. por un noble macedonio, le sucede en el trono su hijo Alejandro, quien sólo cuenta con la edad de 20 años. A pesar de su juventud, el joven rey está dispuesto a continuar la ambiciosa empresa que pretendía llevar a cabo su padre, una monumental expedición panhelénica contra los persas. El “nuevo Aquiles” como se le conoce, vencerá en Gránico a Darío III, consiguiendo con esta victoria la entrada triunfal para los griegos a toda el Asia Menor. Luego conquistará Fenicia, para desde allí encaminarse a Egipto donde fundará Alejandría. Una tercera victoria decisiva, la de Arbela, termina por consumir la derrota del Imperio persa, prosiguiendo su marcha invicta hasta los confines de ese Imperio. El 323 muere en Babilonia, a los treinta y tres años de edad, pero tan solo en trece años de reinado ha conseguido realizar una travesía

impresionante, conquistando para los helenos el inmenso Imperio Asiático³. Tan solo un año antes, el emperador había exigido para sí mismo honores divinos, y los atenienses, sin otra opción, se los habían brindado de manera escéptica e irónica. En poco más de un año, mueren los dos destructores de la *polis* como marco político, los «cosmopolitas» Alejandro y Diógenes, pero también lo hacen sus dos defensores más acérrimos; Aristóteles y Demóstenes (en un período breve que comprenderá desde los años 323 al 321 a. C.). En pocas palabras, este es el vertiginoso contexto de enormes triunfos y derrotas bélicas en el que se producirá el Cinismo como movimiento filosófico. Un mundo que se deshace y reformula para expandir y reterritorializar sus cambiantes fronteras.

La escritora francesa Marguerite Yourcenar (1903 – 1987), en su novela *Memorias de Adriano* (1951), consigna una muy conocida frase de su compatriota Gustav Flaubert (1821 – 1880), cuya adaptación a este contexto podría resumir muy bien el desamparo vital y anímico con el que comienza a gestarse la emergencia del Cinismo filosófico. La frase, que colinda con cierto aire melancólico, enuncia lo siguiente: “*Cuando los dioses ya no existían y Cristo no reinaba aún, hubo un momento único en que el hombre estuvo solo.*”⁴ La lucidez de ese aparente “sentimiento” de agobio y orfandad, sólo comparable en espesor metafísico con la frase hegeliana “Dios ha muerto”⁵, delinea la atmósfera existencial ante la cual el Cinismo se presenta como *una* respuesta desafiante, rigurosa y alegre contra una versión helénica y

³ Para mayor profundización de dicho contexto, recomiendo el estudio preliminar a los *Discursos* de Demóstenes, publicado por Editorial Porrúa, realizado por el estudioso Francisco Montes de Oca. Demóstenes (2004). *Discursos*. México D.F: Editorial Porrúa.

⁴ La frase original dice lo siguiente: “Cuando los dioses ya no existían y Cristo no había aparecido aún, hubo un momento único, desde Cicerón a Marco Aurelio, en que sólo estuvo el hombre”. Sin embargo, nos atrevemos a ampliar el sentido de la frase, porque consideramos al cinismo filosófico, como el primer síntoma claro de ese agotamiento y desamparo existencial que agobió al hombre antiguo.

⁵ «*Gott is tot*», es una frase generalmente atribuida al filósofo alemán Friedrich Nietzsche, sin embargo, es G. W. F. Hegel quien la emplea por primera vez en la *Fenomenología del espíritu* (FCE, 435). “Dios ha muerto” es una frase dolorosa que designa figurativamente el momento de la «Conciencia desventurada». Nietzsche la retomará en su libro *La gaya ciencia* en la sección 108; de las “nuevas luchas”, luego en la sección 125; “El loco” (en donde ocupa, curiosamente, la figura y estampa de Diógenes para tal obituario), y por último, en la sección 343; “Lo que pasa con nuestra alegre serenidad”. También reaparece en *Así habló Zaratustra*. Sin duda esta frase y el concepto nietzscheano de «nihilismo», están íntimamente urdidos en relación al problema del fundamento y la «transmutación de los valores», idea que el filósofo alemán recoge como heredero postrero de la filosofía cínica.

metafísica del *miserere*. Un síntoma autoreflexivo extremo que convoca una resistencia de orden ético y político en medio del agitado declive de la *polis*.

El Cinismo en cuanto estrategia filosófica, es el hijo escandaloso de un tiempo confuso y vertiginoso —un siglo IV espléndido y deslumbrante—, atardecer de una cultura fértil en expresiones científicas y de sofisticadas elucubraciones filosóficas. Un período con un nivel de vida lujoso y refinado para las castas dominantes, volcado a la vez en un orgullo material y espiritual que aún hoy cautivan por su esplendor.

Por otra parte, estamos al tanto de que la vida del Diógenes literario no ha sido para nada sencilla y que su figura, por la manera novedosa de atender y resolver dichas penurias, ha irradiado tal magnitud de fuerza y complejidad que ha surcado hasta nosotros por sobre las edades monumentales. A pesar de que las maldiciones trágicas, como él mismo lo señale, se le hayan venido encima: sin ciudad, sin hogar y apartado de su patria, vagabundea entre Atenas y Corinto, esforzándose en la simpleza y manteniendo un temple de ánimo alegre, todo ello adornado con un porte y cariz de autosuficiencia. Sin embargo, ¿es posible mantener la soberana autarquía si se vive y depende de la caridad de los otros?

El principal responsable de la trascendencia histórica de Diógenes “el Perro”, es sin lugar a dudas, su tocayo Διογένης Λαέρτιος; Diógenes Laertius, Laertes o Laercio, compilador del siglo III d. C., quien más o menos unos seiscientos años después de la muerte del Cínico —una cantidad de tiempo nada despreciable si se piensa en la distorsión o efecto de paralaje que podría existir muy bien entre el filósofo de carne y hueso y el protagonista de las succulentas historias que su colector nos presenta—, escoge un acotado, pero estimulante puñado de anécdotas suyas y de otros de sus compadres memorables, para el disfrute y regocijo de nosotros, sus lectores a través de los tiempos.

Todos estos relatos son recogidos minuciosamente de diversas fuentes, para formar un sucinto pero formidable libro VI, el que da rienda suelta a uno

de los capítulos más interesantes de su *doxografía* titulada: Βίοι και γνώμαι των εν φιλοσοφία ευδοκιμησάντων και των εκάστη αιρέσει αρησκόντων εν επιτόμω συναγωγή, que se traduce, generalmente, como *Vidas, opiniones y sentencias de los más ilustres filósofos griegos*, o también como *Vidas y opiniones de los filósofos ilustres*.

Con respecto a Laercio, los datos sobre su nacimiento, vida y muerte están envueltos en una viscosa y paradójica opacidad, teniendo en cuenta, por supuesto, que se trata de un autor cuya preocupación primordial ha trascendido precisamente por dar a conocer los detalles biográficos específicos de otros autores anteriores a su legado. La única referencia clara que parecen tener los filólogos sobre su vida y obra, es que compuso sus *Vidas* entre los años 225 y 250 d. C.⁶ Trabajo que aunque contiene mucho material discutible y poco fidedigno, constituye una importante fuente de conocimiento sobre la vida de los filósofos y la historia general del pensamiento antiguo.

Aunque estas anécdotas, como ya lo hemos señalado, prescindan de una veracidad certificada y su valor filosófico se juegue en cambio —en cuanto cápsulas apropiadas de un sentido *literario*—, en relacionar la supuesta vida con la obra de dichos pensadores, estas imágenes vitales emergen, *simplemente*, como el material fundamental de refutación o validación de una teoría que obtendría a cambio cierto estatus garante. Sabemos además, que Laercio compuso un libro de epigramas poéticos de no muy buen gusto llamado *Pammetron*, del cual echa mano majadera y recursivamente en muchos pasajes de su *doxografía*. El compilador inventarió, en los diez libros de su compendio, a los personajes que consideró dignos de gloria y realce filosófico. Sin embargo, dedicó el tercero y el último, íntegramente, a un solo erudito: el tercero a Platón y el décimo a Epicuro. Algunos han visto en este gesto una prueba fehaciente e indeleble de su adscripción y simpatía a las filas de uno u otro bando.

⁶ Ver José Ferrater Mora (1994: 900 ss.)

En el resto de los ocho libros se reparten un total de setenta y un nombres, los cuales están agrupados por escuela, afinidad y/o filiación. Los Cínicos, según este orden, estarían numerados del cuarenta y ocho al cincuenta y seis, en lo que va de Antístenes a Menedemo.

El libro sexto de la obra citada, libro dedicado completamente a la secta Cínica, está dividido en nueve partes, cada una atribuida a un connotado can particular. El apartado en cuestión comienza con el ya mencionado Antístenes, discípulo de Sócrates, instalado a la entrada y como fundador de esta “escuela”. El libro continúa con Diógenes, luego con Mónimo, Onesícrito, Crates, Metrocles, Hipparchia (primera filósofa oficial dentro de la historia de la disciplina), Menipo, hasta el Cínico Menedemo. Sin embargo, para poder hacerse una idea general de lo importante que llegó a ser este movimiento en la antigüedad, es necesario que observemos el catálogo completo elaborado por la autora Marie–Odile Goulet-Cazé, quien da cuenta en sus registros de empadronamiento, de un total de ochenta y un Cínicos, cuya autenticidad histórica estaría plenamente ratificada⁷.

Con respecto al contenido de la obra, podemos decir que a Laercio le interesaba mucho más el punto de vista anecdótico de la vida de los filósofos que la transmisión diáfana de sus doctrinas, por lo tanto, casi a modo de favor, les restituye su carácter “mundano” en contraposición con aquellos que desean ver en la Grecia antigua una suerte de idilio formado por una ralea insigne de seres casi sobrehumanos.

Cuando la historia de la filosofía quedó reducida a un itinerario conceptual aplicado estrictamente al análisis y al progreso de las ideas (Aristóteles o Hegel), sólo la producción teórica de los filósofos contó como peso específico a la hora de ingresar al *hall of fame* de la filosofía. De esta forma, la biografía de éstos personajes poco convencionales quedó convertida, escuetamente, en una excentricidad cómica o en el mejor de los casos, como

⁷ Marie-Odile Goulet-Cazé. Apéndice A, “Catálogo integral de los filósofos cínicos conocidos”, en Robert Bracht B. & Marie-Odile Goulet-Cazé (Eds.) (2000). *Los cínicos. El movimiento cínico en la Antigüedad y su legado*. Barcelona: Seix Barral, Barcelona, pp. 501-521.

mero accesorio informativo de segundo o tercer orden. Antes de este cambio, la transmisión de biografías desempeñaba un papel importantísimo en la historiografía filosófica, pues se creía que la vida del filósofo tenía un carácter ejemplar y se consideraba esta última como la verificación incontrarrestable de su doctrina. Simon Critchley en su obra: *El libro de los filósofos muertos* (2008), señala:

“Para Hegel, nada podía ser menos significativo desde el punto de vista filosófico que saber cómo vivió y murió un filósofo, o conocer la naturaleza de sus opiniones, de sus costumbres o de su reputación.” Y un poco más adelante: “En un ciclo de conferencias sobre Aristóteles de 1924, Heidegger decía: *La personalidad de un filósofo sólo tiene esto de interés: nació el año tal, trabajó y murió*⁸”.

Es importante mencionar acá, que estos juicios, según Critchley, no pueden estar más alejados del sentir griego, pues aunque la palabra “*doxa*”, en su sentido literal signifique “opinión”, también puede ser traducida por “reputación”, vale decir, la opinión que tienen los demás sobre nuestra persona y nuestro actuar. Debido a la enorme importancia de la reputación, sobre todo de la reputación póstuma en la cultura griega, *doxa* desarrolla el significado de “gran prestigio”, o incluso “gloria”. Este último es un concepto clave para los griegos, pues existía la creencia generalizada de que la inmortalidad consistía en la gloria del prestigio personal de un carácter sobresaliente, es decir, en las historias contadas por los otros después de acaecida la muerte.

Dentro de un contexto como éste, se comprende mucho mejor cuál es el legado cultural del que viene a hacerse cargo una obra como *Las Vidas*, y por supuesto, el que Laercio sienta una clara predilección por los episodios más sugerentes que pueda contener la biografía de un filósofo. De esta forma, se acciona un intencionado detrimento del rigor veritativo privilegiando la fama que tal o cual *personaje* ha llagado a producir, más que lo que efectivamente haya podido acontecer. En su divertido libro *Mis chistes, mi filosofía* (2015), Slavoj Žižek comenta lo siguiente:

⁸ Ver Simon Critchley (2008 : 36 y 43 ss.)

“RECORDEMOS LA EXPRESIÓN ITALIANA *se non è vero, è ben trovato*: «Aunque no sea cierto, bien pensado está.» En ese sentido, las anécdotas acerca de personas famosas, aun cuando sean inventadas, a menudo caracterizan la esencia de su personalidad de manera más acertada que la enumeración de sus auténticas cualidades: de ahí también la expresión de Lacan «La verdad posee la estructura de ficción⁹».

Palabras que reflejan muy bien el perfil didáctico con el cual trabaja la anécdota, en especial la diogeniana y que explican a la vez, de manera concisa, el funcionamiento de su *modus operandi*.

En lo concerniente al contenido propiamente tal de la obra, aunque Laercio separe expresamente a los filósofos ágrafos de aquellos que dejaron obra, no cuenta entre los primeros a Diógenes, sino tan solo a Sócrates, Estilpón, Filipo, Menedemo, Pirro, Teodoro, Carnéades, Brisón, y curiosamente suma a la lista a Pitágoras y a Aristón de Quíos; de quienes advierte que solamente escribieron cartas¹⁰. Al Cínico sinopense le atribuye una lista importante de textos, los cuales variarían en estilo y número según la fuente. Sus diálogos por ejemplo, serían: *Cefalión, Ictias, Grajo, Leopardo, La plebe ateniense, República, Arte moral, De la riqueza, Amatorio, Teodoro, Hipsias, Aristarco, De la muerte*; más sus *Cartas* y un puñado de tragedias, siete en total: *Helena, Tiestes, Hércules, Aquiles, Medea, Crisipo y Edipo*. Sin embargo, señala a continuación, que tanto Sosícrates en el libro I *de las Sucesiones*, como Sátiro, en el libro IV de sus *Vidas*, dicen que nada de esto es de Diógenes, más bien las tragedias corresponderían en autoría a su discípulo Filisco Egineta. Mientras Soción, por otro lado, le adjudica solamente las siguientes: *De la virtud, De lo bueno, Amatorio, El pobre, Tolomeo, Leopardo, Casandro, Cefalión, Filisco, Aristarco, Sísifo, Ganimedes, Críos y Cartas*¹¹. Obviamente, si todo esto alguna vez existió, se conserva muy poca noticia de ello (las cartas; al parecer son apócrifas) y simplemente Diógenes y el resto de los Cínicos, salvo algunas importantes excepciones, han pasado a la historia del pensamiento como una secta más bien exótica que se preocupó por

⁹ Ver Slavoj Žižek (2015 : 50 ss.)

¹⁰ Ver Diógenes Laercio (2013 : 6 ss.)

¹¹ *Op. cit.*, p. 201.

practicar un estilo de vida radical y virtuoso, descuidando adrede y por entero el oficio de “escribientes”.

Laercio incorpora a los Cínicos dentro de las diez sectas abocadas a la moral, las cuales serían: los Académicos, Cirenaicos, Eleíacos, Megáricos, Cínicos, Erétricos, Dialécticos, Peripatéticos, Estoicos y Epicúreos. Y entre sus respectivos fundadores: a Platón, Aristipo, Fedón de Elea, Euclides Megareense, Antístenes, Menedemo de Eritrea, Clitómaco, Aristóteles, Zenón de Citio y Epicuro.

De los Cínicos sostiene que el origen del nombre podría provenir de dos fuentes diversas. La primera de ellas procede —como tantas otras escuelas helenísticas— del lugar físico donde se llevaban a cabo las enseñanzas de Antístenes; El “Κυνόσαργες” (*Cinosarges*). El Cinosargo —cuya traducción al español podría ser “perro blanco”, “perro rápido” o “carne de perro”¹²— era un gimnasio ubicado en las afueras de la ciudad (Atenas) habilitado para la plebe, los inmigrantes (metecos) y todo aquel que no gozase del título de ciudadano; lo que hoy en día y con un lenguaje más coloquial podríamos designar con el nombre del “perraje” ateniense. Laercio añade la información de que el mismo Antístenes solía llamarse a sí mismo *Aplocuon*; esto quiere decir: “perro simple” o “perro manso”.

La segunda versión señala, que el origen del nombre de la secta estaría más bien asociado al modo de conducta que Diógenes de Sinope solía exhibir y por tanto, a un uso recriminatorio por parte de los escandalizados atenienses, quienes de algún modo buscaron censurar su comportamiento, otorgándole por medio de una vía imputativa, el impúdico seudónimo de “Ο Κύων” (*Ho Kyon*); El Perro, palabra de donde deriva “Ο Κυνικό” y posteriormente el nombre de la secta “Οι Κυνικός” o “Οι Κυνικοί”.

Pero en estricto rigor, ¿qué significa dentro del sofisticado contexto ateniense otorgarle el calificativo de “perro” a un griego? Referirse de ese

¹² En Robert Bracht Branham & Marie-Olvide Goulet-Cazé (2000: 15 ss.)

modo a alguien era, ciertamente, un grave insulto que perseguía hacer resaltar el poco decoro y la indecencia de quien se hacía merecedor de tal mote. Simbolizaba por lo tanto, la ἀναίδεια (*anáideia*) del actuante, es decir, la desvergüenza, la impudicia o la provocación bestial del agente.

De todo esto dan testimonio los más variados textos de la παιδεία clásica griega, como dejan traslucir los legendarios poemas de Homero y de Hesíodo. En la *Iliada* por ejemplo, Aquiles llama enfurecido a Agamenón “cara de perro” (*Il.* I 159), para enrostrarle su desfachatez tras haberle usurpado su preciado botín; la virginal sacerdotisa Briseida. Por otro lado, Helena, meditando sobre su conducta en Troya, se llama a sí misma “perra” (*Il.* VI 344), reconociendo con ello el “descaro de su actuar” después de haber abandonado a su cornudo esposo para huir con el seductor Paris. Hasta el poderosísimo Zeus, iracundo, increpa duramente a Hera cuando le dice “no hay nada más perro que tu”, (*Il.* VIII 483) al constatar la poca obediencia que su esposa le guarda¹³. Todas estas famosas escenas literarias hacen sobresalir el descaro y la desvergüenza del proceder de sus protagonistas. En ellas se remarca un concepto o estrategia nuclear que posteriormente determinará al Cinismo antiguo; la “desvergüenza”, como parte esencial de su exhibicionismo público. En este concepto nos detendremos con más detalle un poco más adelante, cuando nos hagamos cargo específicamente del problema de la verdad y de la *performance pedagógica* Cínica.

Ahora resulta necesario detenernos en la estampa de cada uno de los nombres de esta serie, tratando de hacerles justicia en la medida de lo posible. Nos detendremos, expresamente, en los aspectos que podrían echar luces y servirnos para el posterior análisis en lo relativo a sus alcances estéticos y epistemológicos.

¹³ Ver Carlos García Gual (2003). *La secta del perro*. Madrid: Alianza, donde el autor realiza con pormenorizado detalle un entretenido inventario de tales episodio literarios.

Cap. 2. Filósofos en situación de calle; los Cínicos de Laercio, una provocativa jauría de ilustres militantes.

Pensaba Alejandro que sin duda sería vencido por Diógenes, que era capaz de caminar desnudo en medio de los tesoros de Macedonia y pisotear las riquezas de los reyes. Era poderoso, y más rico que él, que por aquel entonces gobernaba el mundo, porque podía negar mucho más de lo que un rey puede conceder.
Séneca, *Sobre los beneficios*, IV, 4, 3 – 4.

“El humor es un arma dialéctica.”
Carlos García Gual, *La secta del perro*.

A continuación, daremos cuenta de cuáles y quiénes son los Cínicos que Diógenes Laercio considera y da cabida en su florido libro VI de *Las Vidas*. Personajes cuya importancia, por lo general, es apreciada menos por el posible “dudoso” impacto o aporte a la disciplina, que por alguna graciosa o curiosa apostilla con la cual contribuyen a atizar el imaginario de la secta.

2.1. Ἀντισθένης (*Antisthénês*); «el perro manso» (ca. 444 - 365 a. C.)

A pesar de que los Cínicos fueron, aparentemente, personajes históricos reales, no es menos cierto, que al igual que la figura de Sócrates, su estampa se fue perfilando, escrituralmente, gracias al efecto de un arduo e intencionado trabajo literario de terceros. En este sentido, algo similar sucede entre las divertidas anécdotas laercianas y los famosos diálogos socráticos inmortalizados no sólo por Platón, sino también por Jenofonte y Antístenes, entre otros, donde Sócrates es más un personaje cuya autoridad permite respaldar ciertas ideas, que simplemente prestarse para la estricta divulgación “catequista” de su pensamiento. Lo mismo sucede con Diógenes & compañía, pues sería completamente iluso considerar que aquí no existió una voluntad expresa de acomodar los relatos y argumentos para que la ficción, adornada

por la prosa, pudiera operar, interesadamente, a la hora encauzar la promoción de los ideales que cada escribano quiso enfatizar. En Sócrates, su retrato filosófico por supuesto sirvió, sobre todo de jurisdicción para contrabandear, solapadamente, las propias ideas que los autores tenían sobre determinados temas. Un ejemplo perfecto de aquella compleja tergiversación escritural vuelta sobre sí, es la conocida anécdota que nos suministra Laercio, en la cual Sócrates, oyendo las cosas que escribía Platón sobre él en el *Lisis*, habría exclamado sorprendido: «¡Oh, qué de falsedades escribe de mí este joven!»¹⁴ Claro que acá, nuevamente, el único inconveniente es que volvemos a introducir una anécdota.

En todos estos ejemplos, incluido por supuesto el último, opera de manera similar e impecable ese mecanismo de ficción. La anécdota comporta, sin duda, la misma impostación de elementos descrita y adscrita en tanto subterfugio narrativo. A este respecto Thomas de Quincey es bastante claro en señalar que:

“Todas las anécdotas, me lo temo, son falsas. Lamento decir esto, pero mi deber hacia el lector reclama de mí la desagradable confesión (...) todos los mercaderes de anécdotas están teñidos de mendacidad. Más raro que el fénix es aquel hombre virtuoso (es un monstruo, no, es un hombre imposible) que consienta perder una historia próspera en consideración a que resulte ser una mentira...”¹⁵

En el caso puntual de los Cínicos, esta tergiversación se expresó en un recorrido no menor en el tiempo que se fue gestando, literariamente, a través de una lenta pero variada sedimentación de aportes externos que terminaron por cristalizar, varios siglos más tarde, en la recopilación doxográfica erigida por el eximio compilador. En aquellas anécdotas, se da siempre o casi siempre, que el supuesto “testigo neutral” de la escena, intenta acometer borradora intencionada de su persona y de su opinión como observador, queriendo hacer pasar el acto que describe como algo *naturalmente* acaecido de facto, apelando al carácter testimonial del *hecho*. Estos sucesos discursivos van precedidos, casi siempre, por frases o muletillas tales como: se dice; se cuenta;

¹⁴ Ver Diógenes Laercio (2013 : 105 ss.)

¹⁵ Ver Pablo Oyarzún (1996 : 139 ss.)

una vez que; en una ocasión en que; estaba un día fulanito... cuando llegó menganito, etc...

No podemos desmerecer que en el caso de los Cínicos, la anécdota sea el lugar por antonomasia de lo filosófico y que su fenomenología del acontecimiento quede, por tanto, irremediablemente remitida al ser lingüístico de su campo de emergencia u horizonte de sucesos. Esto apunta a señalar, que el triunfo ingenioso que Diógenes esgrime sobre sus oponentes, con cierto aire urdemelesco, opera íntegramente en el lenguaje y no tiene ninguna trascendencia fuera de él. El Cinismo no es una teoría propiamente tal, es un acontecimiento que se juega por entero en el *decir*, esto es, que su performatividad discursiva es la que lo dota e insufla de existencia estética.

Brevemente y como nota aclaratoria, decimos que a lo largo de toda esta sección nos iremos deteniendo sólo en algunos episodios relevantes de la obra laerciana, sobre todo en aquellos puntos que hagan resaltar o favorezcan el análisis de la investigación. Para eso nos concentraremos en pistas que vayan colaborando con el criterio propiamente impuesto, y por qué no, otorgando a la muestra una cuota de singularidad y de perspectiva para la misma. De esta manera, los detalles pormenorizados que Laercio compone y de los que va tomando nota para caracterizar la figura de estos filósofos, son alcances que iremos a la vez resumiendo y comentando en la medida que todo aquello resulte oportuno, añadiendo además información de otras fuentes para dilucidar o esclarecer algunos pasajes. Despejado este asunto, continuemos.

De Antístenes Laercio señala lo siguiente: Que aunque era oriundo de Atenas, los demás ciudadanos de esa *polis* le objetaban, a modo de desprecio, que era extranjero, pues al parecer su madre no era natural de la ciudad sino más bien esclava procedente de Tracia. Esto remarca el *hecho* de que junto con ser forastera, su madre formaba parte a la vez del estamento más bajo de la sociedad griega. Este dato biográfico, no sabemos si construido o no, no es menor, pues inmediatamente nos arroja a otras tantas relaciones importantes vinculadas con la filosofía. Es conocido, por ejemplo, que Tracia era una región catalogada por los atenienses como bárbara o marginal en cuanto a los

grandes epicentros de la cultura de la época. De Tracia procedían también el bucólico dios Dionisos, divinidad de los instintos y de los aspectos no racionales del ser humano y por supuesto, la ingeniosa esclava que hace mofa del proto-filósofo Tales de Mileto, en el origen mismo de la filosofía como disciplina. En esta conocida anécdota, la burlona y hermosa muchacha le enrostra al *meteorólogo* su enajenado oficio contemplativo, en el famoso relato de la caída del sabio en un pozo mientras caminaba contemplando las estrellas¹⁶. Una suerte de primer chascarro oficial que inaugura la exquisita y prolífica relación entre humor y filosofía.

Del desprecio que supuestamente afectó a Antístenes por parte de sus compatriotas, se desprende, que el Cinismo como escuela adopte y menosprecie, reflexivamente, los vínculos de sangre y los lazos civiles, tales como la ciudadanía o la pertenencia gregaria a una determinada comunidad política. A los atenienses nobles les respondía, que en cuanto a su procedencia nativa: “*en esto no eran de mejor condición que los caracoles y los saltones*”¹⁷.

En un comienzo, Laercio nos cuenta que Antístenes habría sido acólito del famoso sofista Gorgias de Leontinos (ca. 485 – 380 a. C.), el cual habría influido sobremanera en el estilo elocuente y persuasivo de sus diálogos. Este antecedente es importantísimo si se piensa en el ulterior alcance que la secta desarrollará en su estrecho vínculo con la persuasión, la literatura y la innovación directa sobre un importante abanico de géneros literarios. Esta relación, más la prolífica e ingeniosa dedicación que cada uno de los Cínicos posteriores agregará a la efusión escritural de la secta, quedará manifiesta en

¹⁶ La anécdota aparece en el diálogo *Teeteto* de Platón, donde éste hace que Sócrates atribuya la historia a Tales de Mileto y a una mujer tracia del estamento de esclavos domésticos de los habitantes de Mileto: “*Se cuenta de Tales que, mientras se ocupaba de la bóveda celeste, mirando hacia arriba, cayó en un pozo. Por lo que se rió de él una sirvienta tracia, jocosa y bonita, diciéndole que mientras deseaba con toda pasión llegar a conocer las cosas del cielo le quedaba oculto aquello que estaba de hecho ante su nariz y ante sus pies.*” Platón *Teeteto*, 174 AB, en la traducción de Martín Heidegger (*Die Frage nach dem Ding*, Tubinga 1962, 2). Por lo demás, podemos añadir, que es el mismo Platón quien volvió a expulsar a la filosofía del mundo cotidiano, al que había tratado de hacerla ingresar su maestro Sócrates, en el sentido que la envió a un cielo estrellado aún más alejado que el de Tales; el mundo de las ideas.

¹⁷ Ver Diógenes Laercio (2013 : 177 ss.)

el inmenso legado que el movimiento logró patentar en nuevos y frescos estilos tales como: la sátira menipea, la diatriba, el diario, el testimonio, la epístola, etc.

Se nos cuenta que cuando Antístenes conoció a Sócrates, sufrió algo parecido a una suerte de conversión religiosa, llegando al punto de convertirse, prontamente, en discípulo suyo. De esta manera le habría tenido en gran estima, al mismo tiempo que exhortaba a sus propios discípulos a tomarle igualmente como maestro¹⁸. De Sócrates habría aprendido a ser paciente y sufrido, imitándole en la serenidad y el temple de ánimo. Perseverando en esta conducta, los hagiógrafos sostienen que se habría transformado a sí mismo en el fundador de la secta Cínica.

Hay quienes le consideran el auténtico heredero de Sócrates y por si fuera poco, el último miembro de la “Gran Generación” (Grate y Karl Popper). Tanto Platón como Aristóteles, sin embargo, tuvieron hacia él un fuerte recelo no exento de desdén. Platón por ejemplo, lo nombra una sola vez en el *Fedón*, acompañando a Sócrates en sus últimas horas, sin embargo, mezquinamente en todo el diálogo jamás le cede la palabra, permaneciendo como testigo mudo en los momentos finales de la vida del maestro. Jenofonte en cambio, lo hace discursar en su *Banquete*, para que elogie, cómo no, la verdadera riqueza y opulencia, la del alma.

García Gual nos cuenta, que Antístenes, presuntamente, comenzó a escribir diálogos socráticos mucho antes que Platón y que sus temas favoritos eran: que la virtud es enseñable, que los nobles no son más que los virtuosos,

¹⁸ “Como señala W. K. C. Guthrie, Antístenes resulta una figura puente entre los sofistas y algunos escritores post-socráticos. Habría sido discípulo del brillante Gorgias, y conservó toda su vida el interés por la retórica; enseñaba cobrando a sus discípulos una cantidad acordada de antemano, como los sofistas. (...) Al hacerse discípulo de Sócrates debió de sufrir algo como una conversión, como la de quien por fin ha encontrado la senda segura de la perfección moral, y parece haber profesado a éste una devoción asidua y cordial. De Sócrates tomó trazos de su ética y su ascética: el anteponer a todo lo demás el cuidado del alma, el menosprecio de los bienes de fortuna, el afán por el diálogo, la crítica a los políticos y demagogos, etc. Platón lo menciona una sola vez. En el *Fedón* lo cita entre los compañeros de Sócrates en sus últimas horas, testigo mudo en el diálogo sobre la inmortalidad del alma. Cada uno de los socráticos aprendió del ágrafo y estimulante maestro lo que más le convenía a su propio carácter y talento. La imagen que Antístenes suscribió fue parecida a la que percibimos en los textos de Jenofonte, la de un pensador ejemplar, fundamentalmente un irónico, moralista, asceta y crítico.” En García G., Carlos (2003 : 30 ss.)

que la virtud es suficiente por sí misma para la felicidad y que se encuentra en los hechos más que en los discursos, que el sabio es autosuficiente, que la impopularidad es un bien y que por lo tanto vale la pena el esfuerzo, que el sabio debe vivir no de acuerdo a la leyes establecidas, sino con la virtud¹⁹. Por esto mismo, su consejo para el aprendiz en filosofía es que más que atenerse a la *doxa* debe preferir la “*paradoxa*”, o sea, situarse al margen de la opinión, divorcio insalvable entre la moral del sabio y la moral de la muchedumbre, lo que remarca al mismo tiempo un pensamiento que se opone y ataca fuertemente al gregarismo social y a la coacción impuesta por el colectivo.

Según Laercio, Antístenes hizo loa del *trabajo* y del esfuerzo, citando para ello a los perseverantes Heracles y Ciro. Sin embargo, otras fuentes afirman que repudiaba estas actividades por considerar la labor como el alto precio que debía ser pagado para ser admitido en la comunidad. Sostenía que el trabajo se correspondía, fundamentalmente, con la civilización y por ende, con la sumisión real del individuo al grupo. De este modo, la *σχολή* (o *otium* en latín), era considerada, tanto por Antístenes como por el resto de los Cínicos, una de las virtudes más excelsas y preciosas a cultivar²⁰. Esta aparente “contradicción” de las fuentes se debe, principalmente a que “trabajo” y “esfuerzo” no significan lo mismo al interior de la *praxis* filosófica Cínica, o con mayor rigor, que la concepción de trabajo al interior del Cinismo se ocupa en otro sentido. Como bien se puede deducir, la *askesis* llevada a cabo por los Cínicos demandaba una gran cantidad de esfuerzo (*pónos*) físico y mental permanente, una práctica dificultosa relacionada con el ejercicio fatigoso y disciplinado, el que refleja una lucha personal por adiestrarse en el dolor hasta llegar a someterlo. Todo ello a contrapelo, por supuesto, de la concepción de uso habitual, que por lo general remite a su sentido netamente alienante o de explotación, basada en un intercambio contractual de fuerza y de fatiga por una remuneración.

Laercio anota que en lo relativo a la medida que promovía Antístenes, ella podía ser enunciada, escuetamente, de la siguiente manera: «*Primero loco*

¹⁹ *Op. cit.*, p 31.

²⁰ Ver Michel Onfray (2002 : 176 ss.)

que voluptuoso»²¹. Un principio de conducta que le alejaba bastante de las éticas de corte hedonista, como era el caso de su propio compañero de lecciones Aristipo²² (nac. ca. 435 – 350 a. C.) y en apariencia, de sus futuros rivales, los epicúreos.

Su mala presunta relación con Platón, arrastró a que D. L. apuntara que: “Habiendo oído en cierta ocasión que Platón hablaba mal de él, respondiera: «*De reyes es el oír males habiendo hecho bienes.*»²³” Pues al parecer, la discusión entre cinismo y platonismo era de larga data y trascendía el mero ámbito disciplinar. Un poco más adelante, también testifica el autor que en una ocasión en que Antístenes: “Motejaba a Platón de fastuoso, en cierta pompa pública, viendo relinchar a un caballo, le dijo: «*Paréceme que tu hubieras sido un bellissimo caballo.*» Dijo esto porque Platón alababa mucho cierto corcel.²⁴” La anécdota recuerda, la estrecha y productiva relación didáctica con que Platón inserta la figura del equino en pasajes tan importantes de su obra, pues para todos resulta conocido que el filósofo exprese su famosa «teoría de las ideas», tomando alegóricamente la imagen del auriga y de los caballos de distinta naturaleza, expresando con ello el dominio y control que debe poseer el sabio con respecto al alma y la embestida de los vicios. Sin duda, en la narración de Laercio, se juega de manera irónica con este sentido, tanto para referirse mordazmente a Platón, como para hacer sorna de su teoría de la metempsicosis gnoseológica.

En el libro dedicado a Platón, el tercero de la obra general de D. L., éste menciona que:

“(…) deseando Antístenes leer a Platón uno de sus escritos, le instó a que lo permitiese; y como Platón le preguntase qué asunto quería leer, y

²¹ Ver Diógenes Laercio (2013 : 177 ss.) En esta frase se expresa el desprecio que Antístenes, a diferencia de Aristipo, profesaba por el placer, ya que para el protocínico éste es el culpable de turbar el alma humana y es el gran productor de infelicidad.

²² Discípulo de Sócrates y fundador de la escuela cirenaica, facción de las llamadas escuelas socráticas menores que promovía el hedonismo, pues para Aristipo la felicidad consistía en la búsqueda del placer y con ello se diferencia radicalmente del pensamiento y actuar de su compañero Antístenes.

²³ Ver Diógenes Laercio (2013 : 178 ss.)

²⁴ *Op. cit.*, p. 179.

respondiese: «De que no se debe contradecir», dijo Platón: «¿Y de ese argumento de qué modo sientes?» Entonces Antístenes no sólo respondió que sentía contra él, sino que escribió después contra Platón un diálogo intitulado *Satón*²⁵.

Provocativa y afanosa manera de responder y de llevar la antipatía a un nivel de discusión y diálogo filosófico.

Con respecto al lugar donde habría enseñado Antístenes, otros especialistas indican que el Cinosargo era un gimnasio que se encontraba muy vinculado a la figura del “can ágil o brillante”; Cerbero, el perro verdadero²⁶. Figura mitológica que despedazaba a los mortales que tenían la mala ocurrencia de ir a ver o a visitar qué ocurría más allá de la muerte. Cerbero era el compañero doméstico de Hércules, quien, como se sabe, era tenido en gran estima por Antístenes y por el resto de los Cínicos. Demóstenes indica que tal gimnasio estaba asignado a los bastardos y que era un lugar frecuentado por atenienses de origen dudoso, principalmente metecos y extranjeros. Era un espacio que lindaba geográficamente con los cementerios, siendo independiente de la ciudad desde el punto de vista urbanístico. Se ubicaba en el margen de la ciudad, en lo alto de una colina, cerca del camino que conducía a *Maratón*.

Nos queda de Antístenes una frase en la que se alcanza a percibir las influencias de sus dos eminentes mentores, Gorgias y Sócrates: “*El fundamento de la educación es la investigación de las palabras.*”²⁷ Por otro lado, su curioso método pedagógico no queda exento de escándalo, pues: “Preguntando por qué tenía tan pocos discípulos, respondió: «*Porque no los arrojé de mí con vara de plata.*»” Consultado también por qué corregía a sus discípulos tan acerbamente, dijo: “*También los médicos a sus enfermos*”²⁸.

De esta misma manera, llegado a Atenas de su autoexilio, Diógenes se dirigió curioso a verle y como Antístenes no admitía a nadie consigo; o

²⁵ *Op. cit.*, p. 105

²⁶ Ver Michel Onfray (2002 : 37 ss.)

²⁷ Ver Carlos García Gual (2003 : 33 ss.)

²⁸ Ver Diógenes Laercio (2013 : 178 ss.)

restrictivamente a muy pocos (sólo a aquellos que podían pagarle por acuerdo previo) como era su costumbre, y dado que el prófugo de la justicia no era para nada un tipo solvente, intentó repelerle a como diera lugar, sin embargo, porfiadamente Diógenes se mantuvo firme y aunque el otro levantó su báculo para asestarle, él mismo puso la cabeza debajo del palo diciendo valientemente: “*Descárgalo, pues no hallarás leño tan duro que de ti me aparte, con tal que enseñes algo.*”²⁹ No es de extrañar entonces, que incluso un sobresaliente alumno como Diógenes tuviera que sufrir en carne propia los excesos del genio del maestro y que el bastón del socrático hiciera las veces de *martillo filosófico* sobre la cabeza de más de algún tozudo aspirante a discípulo. Duro pago de matrícula del garrotazo discriminador, que siglos más tarde Nietzsche adaptaría, indirectamente, a su propio estilo escritural bajo el lema de *cómo filosofar a martillazos*.

El perfil de la *paideia* cínica conjuga en más de un sentido la violencia física y verbal con la presencia advenitoria de la verdad, o si se quiere, la provocativa invectiva del gesto se mezcla con la caustica intrusión de la predicación, todo a la sazón para ser servido en su punto justo de cocción. Por lo tanto, el “método” cínico que se puede desprender de las anécdotas constará de dos recursos estrafalarios y prepotentes: la *παρρησία*; *parrhesía* (o el habla libre en el discurso) y la *ἀναίδεια*; *anaídeia* (o desvergüenza e irreverencia en la acción).

Preguntado en una ocasión qué cosa era de más utilidad para el bienestar de los hombres, respondió: “*El morir felices.*” Asimismo decía, “*que las ciudades se pierden cuando no se pueden discernir los viles de los honestos.*” Y “*que en la vida se deben cuidar sólo las cosas que en un naufragio salgan a flote con el dueño.*”³⁰ El mismo Laercio aclara que este invento retórico fue atribuido por otros comentaristas a su compañero de lecciones Aristipo. Cuando Antístenes afirma que tan solo la virtud es la que importa, tiene que darse por entendido que todo lo que los otros consideran un

²⁹ *Ibíd.*

³⁰ *Ibíd.*

bien: la belleza, la salud, las riquezas, etc... son cosas que el sabio aprecia muy poco o secundariamente.

Es interesante que consultado sobre qué bien había sacado de su dedicación a la filosofía, haya respondido: “*Poder hablar conmigo mismo*”³¹ (*homeleì heautòì*), una frase que recuerda, en parte, a la estrecha relación que mantenía su maestro Sócrates con su propio δαίμων, en contraposición clara con el consejo gregario y la opinión externa de la mayoría. Laercio también adjudica a Antístenes el haber despabilado a Diógenes para que doblase el manto y saliese del aprieto en que se hallaba, no contar con techo ni cama. Con respecto a su relación con Sócrates, D. L. enseña que una vez mirando éste las rasgaduras del vestido de Antístenes, le dijo: “*Veo por el palio tu gran sed de gloria.*” También señala que Antístenes fue el causante del destierro de Anito y de la muerte de Melito, los dos acusadores y responsables de la muerte de Sócrates; Antístenes el vengador de la muerte de Sócrates.

Como buen socrático, sus opiniones con respecto a la moral versaban del siguiente modo: Que la virtud se puede adquirir con el estudio. Que lo mismo es ser virtuoso que noble. Que la virtud basta para la felicidad, no necesitando de nada más que de la fortaleza al modo de Sócrates. Que la virtud tampoco necesita de muchas palabras ni de las demás disciplinas, pero sobre todo —y esto impactará profundamente al cinismo posterior— que el sabio “*no necesita vivir según las leyes impuestas (νόμος), sino sólo según la virtud.*”³² En lo que corresponde al ulterior desarrollo del Cinismo antiguo, este peculiar modo de atender la virtud se equiparará con aprender a *vivir conforme a la naturaleza*. De acuerdo con la construcción filosófica, esta apelación clásica del repertorio Cínico se implementará ideológicamente en el binomio antitético φύσις y νόμος (naturaleza v/s ley, o convención social); una escisión fundamental para comprender la crítica ideológica del Cinismo al sistema de valores propuesto por la civilización y por la sofisticada cultura ateniense de ese minuto. Dicha desavenencia, entre estos dos polos irreconciliables —pero

³¹ *Ibíd.* La frase originalmente aparece en el texto de Ortiz y Sainz traducida como «*Poder comunicar conmigo mismo*».

³² *Op. cit.*, p. 180.

complementarios— nos insta sin embargo, ineluctablemente, a preguntar por, ¿cuál es el verdadero *lugar* del hombre?

Esta pregunta pareciera arreciar y promover una tensión, un “no lugar”, pues el Cinismo se afana, estrafalariamente, en mostrarnos cómo la comunidad, con su *nómos* regulador de protocolos y actividades humanas, es el generador intrínseco de un malestar endémico persistente, que por lo tanto pareciera no poder constituirse nunca como el lugar *propio* del hombre ¿Pero es que acaso lo es entonces la naturaleza? Si pensamos en la carestía fundamental de lo que significa habitar a la intemperie, por supuesto que no. Además, en el hombre, ya no queda nada que no haya sido troquelado o apropiado por la cultura. El hombre es ante todo un animal cultural y performativo, eso el Cinismo lo sabe, pues él mismo en cuanto discurso es un efecto reverberante y autofagocitante de sus modos y manifestaciones. Recordemos que la naturaleza, pero por sobre todo el cosmos en el imaginario griego, era símbolo de orden, belleza y armonía, a la manera como se nos presenta un animal o un organismo vivo y completamente sano.

¿Dónde se puede situar el hombre entonces para que rectamente se pueda apropiarse de sí mismo? ¿Existe en definitiva este lugar propio?, ¿o este extravío singular no hace más que poner de manifiesto que el hombre permanece siempre descentrado y exiliado de su patria? Tendremos que pensar entonces, siempre la naturaleza al interior del Cinismo como una estrategia o recurso ideológico que sirve, constantemente, para poner en entredicho al orden convencional de lo comunitario, una suerte de diferencia que permite desarticular la producción de normalidad y los hábitos automatizados.

Con respecto al sexo, al matrimonio y a las mujeres, algunas de las curiosidades que promueve el proto-perruno son las siguientes: Opinaba que el sabio ha de casarse principalmente para procrear hijos, pero por sobre todo ha de hacerlo con mujeres bellas. Que ha de amar y no restarse de hacerlo, pues sólo el sabio posee el discernimiento para saber cuál mujer merece ser

amada³³. A propósito de esto último, es interesante vislumbrar la enorme distancia entre la opinión de Antístenes y la que despliega Nietzsche en torno a los resultados amorosos de sus colegas de oficio. Al ocupar una figura poética con la cual ensaya la idea de que “la verdad es mujer”, Nietzsche acentúa la acostumbrada y firme torpeza del filósofo en su proceder de conquista y seducción³⁴. Esta aseveración por lo demás está ampliamente testificada por una extensa producción de anécdotas que avalan este fracaso a lo largo de toda la historia de la filosofía, derrota de la cual, para colmo, no sale indemne siquiera el mismo productor de la frase.

También el socrático nos instruye acerca de que para el sabio ninguna cosa es total o completamente extraña y que además, el bueno es digno de ser amado y el virtuoso es bueno para ser amigo. Introduce ideas extremadamente originales en relación a la abolición del pensamiento misógino de la época y por lo mismo, contra los prejuicios de género de todos los tiempos. Esas ideas son, que en lo concerniente a la virtud y al buen raciocinio, tanto el hombre como la mujer pueden aspirar a lo mismo, por lo tanto, no existiría superioridad en ésta, ni en ninguna otra materia por parte del hombre, pues la virtud es considerada acá, como la principal y más excelsa preocupación del ser humano y su mayor aspiración.

Se nos señala que fue el primero que para protegerse del frío y también para lograr cierta economía y funcionalidad en el vestir, dobló el palio, prenda principal del traje griego a manera de manto, cuya innovación cínica es que se lleva sin otra ropa debajo y sin la túnica acostumbrada. Además adquirió la costumbre de llevar báculo y zurrón consigo, éste último era una suerte de alforja o bolsa de cuero, la que regularmente empleaban los pastores o la gente sencilla para guardar y transportar comida. Con estos simples gestos, inauguró y oficializó el parco y funcional uniforme de la secta. De todos los

³³ *Ibíd.*

³⁴ Texto que corresponde al prólogo de *Más allá del bien y del mal* donde Nietzsche señala: “Suponiendo que la Verdad sea mujer —, ¿cómo?, ¿no está justificada la sospecha de que todos los filósofos, en la medida en que han sido dogmáticos, han entendido poco de mujeres?, ¿de que la estremecedora seriedad, la torpe insistencia con que hasta ahora han solido acercarse a la verdad eran medios inhábiles e ineptos para conquistar los favores precisamente de una hembra?” Ver Friedrich Nietzsche (2012 : 23 ss.)

discípulos de Sócrates, el historiador Teopompo (ca. 380 – 323 a. C.) le celebra y lo hace sobresalir por su habilidad y elegancia en la conversación, con la que dice, cautivaba a cualquiera.

Sus eximios méritos como pedagogo quedan reflejados también en tres importantes logros: Condujo a Diógenes a su tranquilidad de ánimo, a Crates a su continencia y a Zenón a su paciencia³⁵. Dice Laercio que como escritor profuso compuso, al parecer, diez tomos que discuten los temas más variados, siendo algunos de sus títulos: *De la dicción o la elocución; De la naturaleza de los animales; De la generación de los hijos o De las Nupcias; De los sofistas; De la justicia y la fortaleza; Del bien; De la fortaleza; De la ley o De la República; De la libertad y servidumbre; Ciro; Hércules el Mayor o De la fuerza; De la verdad, De la disputa*, libro antilógico; *Satón; De la disciplina; De los nombres; Del morir; De la vida y de la muerte; De la música; De los expositores; De Homero; Del deleite; De la Odisea; Del uso del vino o De la ebriedad; De Ulises y Penélope y del perro; Los señores o Los explotadores*, etc... Por legado tan amplio y fecundo, Timón (ca. 320– 230 a. C.) lo llamó “bufón ingenioso” o “charlatán universal³⁶”.

³⁵ Ver Diógenes Laercio (2013 : 181 ss.)

³⁶ La lista completa de volúmenes y títulos es la siguiente: “(...) en el primero (tomo) están los tratados siguientes: *De la dicción o elocución*, o sea *De las figuras; Áyax*, u *Oración de Áyax; Ulises o De Ulises; Apología de Orestes*, que trata de los escritores jurídicos; *Isógrafo*, o *Desías*, o sea *Isócrates*, contra el escrito de Isócrates intitolado *Amartiros*. En el tomo segundo se hallan los libros siguientes: *De la naturaleza de los animales; De la generación de los hijos*, o sea, *De las nupcias*: es obra amatoria; *De los sofistas*, libro fisonómico; *De la justicia o fortaleza*, diálogo monitorio, primero, segundo y tercer libro; el cuarto y quinto tratan de Teógnides. El tomo tercero contiene los tratados *Del bien, De la fortaleza, De la ley o De la República, De la ley o De lo honesto y justo; De la libertad y servidumbre; De la fe, Del curador o Del obtemperar*, y *De la victoria*, libro económico. En el tomo cuarto están los libros de *Ciro, Hércules el Mayor o De la fuerza*. En el quinto están *Ciro o Del reino y Aspasia*. En el sexto, *De la verdad, De la disputa*, libro antilógico; *Satón*, tres libros *De la contradicción y Del dialecto*. En el séptimo, *De la disciplina o De los nombres*, en cinco libros; *Del morir; De la vida y de la muerte; De lo que hay en el infierno; Del uso de los nombres*, o sea *Erístico; De la pregunta y respuesta; De la opinión y de la ciencia*, en cuatro libros; *De la naturaleza*, dos libros; *Cuestiones acerca de la Física*, dos libros; *Opiniones*, o sea *Erístico*, y *Problemas acerca del aprender*. El tomo octavo encierra los tratados *De la música, De los expositores, De Homero, De la injusticia e impiedad, De Calcante, Del observador y Del deleite*. El tomo noveno contiene los tratados siguientes: *De la Odisea, Del báculo o vara, Minerva o De Telémaco; Helena y Penélope, De Proteo, El cíclope; De Circe, De Anfiarao, De Ulises y Penélope y del perro*. El tomo décimo abraza el *Hércules o Midas; Hércules*, o sea *De la prudencia o de la fuerza; El Señor o Amador; Los señores o Los explotadores; Menejeno*, o sea *Del imperar; Alcibíades, Arquelaos*, o sea *Del reino*.” *Op. cit.*, p. 181.

El perro manso, como solía nombrarse a sí mismo, adoptó como modelos para su ética pedagógica a dos figuras emblemáticas del imaginario colectivo de la época. Al rey persa Ciro y el superhéroe de la mitología, Heracles. A Ciro el Grande le dedicó cuatro obras (perdidas), en las que seguramente buscó hacer destacar, como señala García Gual: *la rectitud y austeridad del gobernante ideal*. En ellas también intentaría recalcar (como buen socrático) *el feliz resultado de una buena paideía sobre una noble physis*. Lo innovador de éste ejemplo en particular radica a todas luces en presentar a la audiencia griega a un bárbaro como paradigma de la *areté*, es decir, como arquetipo de nobleza, austeridad y buena educación.

Heracles en tanto, se presenta en su obra como el prototipo del esforzado filósofo y en este caso, como el mejor de los hombres (*áristos andrón*), depurándole por supuesto de algunos aspectos menos favorables que no se aviniesen con tal idealización, como por ejemplo: su brutal apetito y su desenfrenada sexualidad, todos elementos de corte hedonista. Le hacía destacar, sobre todo, en el constante esfuerzo (*pónos*), el deambular solitario y su peculiar ascetismo filantrópico (*philantropía*)³⁷. Heracles era el héroe patrón del gimnasio donde daba sus lecciones, allí estaba erigida su estatua. La imagen del atleta esforzado estaba muy acorde con el ideal Cínico del permanente entrenamiento en la ascesis del cuerpo y del alma. De esta forma el tradicional patrón de los atletas terminaba transformado a su vez en el ideal de una clase particular de filósofo, el filósofo perro. Diógenes, supuestamente, escribiría también sobre este héroe, no haciendo con esto otra cosa más que remarcar y acreditar su reconocimiento al interior de la secta.

Laercio apunta, con relación al final de sus días, que el filósofo murió viejo de enfermedad, pero antes de esto, visitándolo Diógenes en su pesar y llevando con él un cuchillo, Antístenes le preguntó: “¿Quién me libraré de estos

³⁷ García Gual agrega: “Del forzudo Heracles mediante esa sutil reinterpretación surgía el santo estoico, el máximo representante de la vida esforzada, en cuya vida el *pónos* era el fundamento de la virtud; una virtud, *areté*, que aunaba la resistencia, *kartería*, la benevolencia hacia los hombres, *eunoía* y *philantropía*, con la austeridad de una vida de vagabundo atlético, armado tan sólo de la piel de león y de la maza, como un anticipo del cínico mendicante, vestido sólo con su burdo manto y su bastón de viaje.” Ver Carlos García Gual (2003 : 37 y 38 ss.)

males?”, entonces Diógenes mostrando el puñal respondió: “*Éste*”. A lo cual replicó Antístenes: “*De los males dije, no de la vida.*”³⁸ Se nos señala que finalmente murió de Tisis, lo que hoy en día se conoce con el nombre de tuberculosis, seguramente, por llevar como le señaló irónicamente un día Sócrates, demasiado rasgado el palio dada su hambre de gloria.

Éstas son las cosas que Laercio dice conocer y haber hallado sobre la vida y la reflexión de Antístenes y por ello le nombra en su poema —con el que por lo demás acostumbra dar cierre a cada parte— como fundador de la secta Cínica. A continuación repasaremos algunas noticias sobresalientes que han llegado hasta nosotros sobre su presunto discípulo Diógenes de Sinope.

2.2. Διογένης ὁ Σινωπεύς (*Diogenes ho Sinopeus*); «el Perro» (ca. 412 – 323 a. C.)³⁹

Aunque en el libro dedicado a Antístenes Laercio nombre directamente al discípulo de Sócrates como fundador de la secta Cínica, sin duda alguna es Diógenes el gran salto entre la figura socrática y la nueva barahúnda Cínica. Por citar algunos ejemplos, si Sócrates encarna racionalmente la confianza en una moral emancipadora y en las leyes patrias, es Diógenes el que termina por abominar de los deberes cívicos tan preciados para el discípulo de Arquelaos. Por otro lado, es su tan característica exageración la que franquea el límite entre la ironía y el agresivo sarcasmo. De la misma manera, si Antístenes prefigura la estampa del uniforme Cínico, es Diógenes el que aporta una renovada cuota de engrandecimiento y teatralidad al desplante mordaz de la secta. Se lee claramente en las anécdotas que Antístenes era mucho menos aficionado a la ὕβρις (*hýbris*), “desmesura”, que su discípulo Diógenes, por lo mismo, el primero resultó extraordinariamente más apto y menos incómodo

³⁸ Ver Diógenes Laercio (2013 : 182 ss.)

³⁹ Sólo para este apartado en específico, me sirvo de la traducción que María Isabel Flisfisch hizo sobre este capítulo y que revisa Pablo Oyarzún en su libro *El dedo de Diógenes* (1996). Tal decisión la tomo por considerarla más actualizada y apropiada que la de José Ortiz y Sainz que data de finales del siglo XVIII. Lamentablemente la traducción sólo contempla la sección dedicada a Diógenes.

para el posterior acomodo que los comentaristas llevaron a cabo al convertirle en precursor del estoicismo. Sin esta “afortunada” conexión la figura aislada y controvertida de Diógenes “el perro” se tornaba demasiado hosca para sus intenciones hereditarias y por lo mismo ameritaba la intervención quirúrgica de los hagiógrafos expertos en hilvanar historias y cruces de árboles genealógicos.

La figura de Antístenes podría pensarse como una suerte de bisagra entre las opiniones de Sócrates y las del propio Diógenes. La posición del hombre del Cinosargo, si es que llegó a ser efectivamente el maestro de Diógenes, le debe haber influenciado, en parte, sobre los asuntos públicos de la *polis*. Como Sócrates, Antístenes era un crítico de la democracia de su tiempo, pero su visión respecto de la política, según Estobeo⁴⁰, era la de mantenerse siempre a cierta distancia intermedia con respecto a ella. Cuando por ejemplo se le preguntaba, ¿hasta qué punto había que implicarse en las cosas públicas? Antístenes respondía: “*Como [cuando] uno se acerca al fuego: si se mantiene demasiado alejado, sentirá frío; si se coloca demasiado cerca se quemará.*”⁴¹ Se puede apreciar aquí, la introducción de una distancia con respecto a Sócrates, hiato que se volverá más profundo e infranqueable para el posterior Cinismo.

De igual forma, aunque Antístenes se resignaba a una vida sin grandes riquezas, moderada y austera, no vivía en la miseria ni mendigaba como Diógenes. El discípulo de Sócrates cobraba al parecer por sus lecciones y alejaba a quienes no podían pagarle. Diógenes en cambio se limitó, exclusivamente, a predicar con el ejemplo y a pedir dinero a todo el mundo como forma de sobrevivencia.

Antístenes inaugura la moral de la autosuficiencia, con ella el filósofo buscará dar respuesta, como decíamos más arriba, a tiempos duros, de enormes cambios sociales y feroces crisis políticas. La resignación del sabio le

⁴⁰ Ἰωάννης ὁ Στοβαῖος o Ioannes Stobaeus o Juan de Stobi; fue un doxógrafo neoplatónico nacido durante el siglo V d. C. y escribió una antología muy fecunda de alrededor de quinientos autores llamada *Antología de extractos, sentencias y preceptos*.

⁴¹ Ver Michel Onfray (2002 : 162 ss.)

hará buscar en sí mismo la dicha, haciéndose la ilusión —como escribe García Gual— de “*ser libre en un ambiente donde la libertad está abolida y sometida a la violencia y a la demagogia.*”⁴² Diógenes hará eco de esta suerte, pero además exagerará su desafío hacia las convenciones sociales, ridiculizándolas o poniéndolas, abiertamente, en tela de juicio. Michel Onfray resalta que Diógenes “respondía” de buena gana a quien le preguntara cómo había alcanzado la sabiduría a través de su trato con Antístenes:

“Él me mostró lo que me pertenecía y lo que no me pertenecía. La propiedad no es mía: los padres, los sirvientes, los amigos, la reputación, los lugares familiares, las relaciones humanas, todo eso me es ajeno.” **Y en cuanto a lo que sí le pertenecía, continuaba diciendo:** “El uso de las representaciones. Antístenes me mostró que ese uso me pertenece de manera inviolable e irrestricta: nadie puede ponerme obstáculos ni obligarme a disponer de él de otro modo que no sea a mi antojo”⁴³.

La imaginación y el poder de disponer de todas nuestras representaciones es lo único que el Cínico considera incontrarrestablemente como parte de su propiedad. Él enuncia su *dictum*, valerosamente, desafiando a todas las fuerzas coercitivas existentes: “*Nadie puede impedirme, nadie puede forzarme a usar mi imaginación sino como quiero*”, esta será su propia ciudadela fortificada y la salvaguarda de su autarquía soberana. Todo lo demás corresponderá a mitologías producidas y alentadas por la civilización. Esto corre tanto para las instituciones, como para las ideologías o los valores comúnmente admitidos por ésta. Por eso es que el Cínico puede llegar a decir que su ajuar sobrevive con él ante un naufragio. Epicteto, el estoico, agregará que Diógenes se vanagloriaba de señalar que: “*Desde que me liberto Antístenes, jamás fui esclavo.*”⁴⁴ Dando señas inconfundibles del tipo de libertad y de desprendimiento que el Cínico valora antes que todo.

Debemos señalar, desde un comienzo, que Diógenes es la figura literaria del filósofo Cínico por excelencia, sobre todo, por haberse convertido en un personaje arquetípico para la filosofía y para la historia del humor griego.

⁴² Ver Carlos García Gual (2003 : 36 ss.)

⁴³ Ver Michel Onfray (2002 : 94 ss.)

⁴⁴ Ver Carlos García Gual (2003 : 62 ss.)

Una suerte de nodo que ha atraído sobre sí una serie de dichos y relatos, algunos favorables y otros no tanto. Aunque algunos vean en Aristóteles la figura de la oposición filosófica al platonismo, es en realidad el dispositivo literario Diógenes el verdadero gran rival, a ultranza, del filósofo de las ideas.

Algunos filólogos o historiadores de la filosofía se han dado a la infranqueable tarea de descubrir quién era en realidad Diógenes de Sinope, más allá de su mito o de su personificación en leyenda. Sin embargo, eso no tenemos modo de llegar a saberlo y sospecho que es lo menos relevante de su aporte. De todas formas, acá van algunas de dichas hipótesis: Para algunos se trató simplemente de un vago pícaro, mezcla de patán y charlatán callejero. Otros señalan que fue una suerte de griego excéntrico que fracasó en su intento por incorporar las enseñanzas de la India a Grecia para convertirse de esta forma en un gimnosofista trasplantado o en el primer brahmán helénico. Hay quienes advierten, sin embargo, que sólo habría sido un pobre diablo que tuvo la suerte de toparse un día con la comitiva de Alejandro mientras, entumido, tomaba sol en un parque de Corinto. No hay que olvidar tampoco que por aquel entonces existía un Diógenes escritor y otros dos, como señala Rivano, que eran personajes literarios creados por Menipo y Eubulo, de manera que es fácil sospechar que su figura histórica atiende más bien a la fundición de estos tres o cuatro caracteres en uno solo crisol o máscara.

El libro del “Perro” es uno de los cuatro más extensos de la doxografía laerciana, sólo superado en extensión por los dedicados a Platón, a Zenón el estoico y a Epicuro. Su capítulo se abre con la narración de los diferentes modos que dieron pie a su exilio desde Sinope; ciudad-puerto ubicada geográficamente al sur del Mar Negro, actualmente al interior de Turquía.

Como dato de entrada, se nos informa que era hijo del banquero Icesio (Hicesius), y en seguida, según Diocles, que *“teniendo su padre la banca pública y habiendo acuñado moneda falsa, huyó.”* (1996 : 173) Eubíledes en cambio, refiere a que el mismo Diógenes falsificó la moneda y que vivió en el destierro junto a su padre. Una tercera versión señala que habiendo sido hecho administrador de la casa de moneda de su ciudad, se dejó persuadir por los

obreros y que se encaminó hacia Delfos o Delos, patria de Apolo, para consultar allí al oráculo si debía hacer aquello a lo que le estaban induciendo los otros, el oráculo consintió en términos sibilinos que *alterase la convención pública*. Sin comprender cabalmente a lo que se refería el oráculo, falsificó dinero y al ser descubierto, fue desterrado (una terrible condena para un hombre de esa época, sólo inferior en castigo a la pena de muerte). Otros dicen en cambio, que por miedo huyó voluntariamente. Por último, una cuarta versión de la historia indica que él mismo tomó la moneda y la adulteró, y que por este motivo su padre fue encarcelado, muriendo durante su presidio, pero que Diógenes huyendo se marchó a Delfos y ahí consultó al oráculo qué debía hacer para llegar a ser famoso: “adulterar la convención pública” (*paracharáttein tò nómisma*) fue la respuesta del dios providente Apolo, dando pie a su inicio en la filosofía y obteniendo para sí la preciada fama de sabio.

El adagio oracular: “Reacuñar la moneda” o de otro modo, “falsificar lo admitido como valor troquelado”, o simplemente, “transmutar los valores” según la traducción nietzscheana (*Umwertung aller Werte*), se transforma de esta irónica forma en el *slogan* oficial y canónico de la secta.

¿Pero por qué tanta majadera insistencia en un relato iniciático que no parece revestir mayor trascendencia? ¿Qué es lo que trata de decirnos el autor, o los autores, sobre dicho pasaje, ralentizándonos y forzándonos a prestar atención a un cuento aparentemente trivial? ¿Se esconde alguna remisión oculta en este breve párrafo preliminar? ¿Qué exégesis puede ser la adecuada para interpretar tal pasaje?

Al parecer, esta sucesión de versiones —sobre todo las dos últimas cifradas con la inclusión délfica—, se deben, como lo hemos venido planteando acá, a la alteración que algunos hagiógrafos de la filosofía antigua fueron elaborando con la intención de reformular las distintas genealogías sectarias. Todas ellas, justamente, arrancan desde la disgregación socrática con un empeño explícito de emulación y vinculación “sacra” con la figura de Sócrates; el santo patrono de la filosofía, esta vez remitida a Apolo. No hay duda que Sócrates inaugura con su (in)comprensión del comunicado délfico la exégesis

irónica del vaticinio oracular. Sin embargo, hay en la huida juvenil de Diógenes y en su posterior iniciación a la filosofía un suplemento de parodia. Como refiere Pablo Oyarzún, en ella se hace palmario el escarnio ilustrado griego a la superchería de la práctica consultiva, jugando con la incorporación de estos personajes del “santoral” filosófico al culto popular. De la misma forma, con respecto a la resolución judicial del tribunal de la *polis*, si Sócrates fue puesto ante la discrepancia o la obligación de decidir entre la muerte o el exilio, Diógenes, paródicamente, en una suerte de revés o inversión bautismal, elegirá el exilio. En su caso: “*es el destierro el principio de la filosofía, mientras que para Sócrates la muerte es su cumplimiento*”⁴⁵.

Sin embargo, en las diferentes versiones de lo acontecido, se nos dice que Diógenes “falsificó moneda”, pero en otros lugares que “reacuñó”, lo que no es lo mismo, pues la segunda versión indica que mediante el gesto de la reacuñación se toma la moneda para hacerla ilegítima, convirtiendo la troquelada en inválida. Un breve, pero importante giro de significación o intenciones semánticas y prácticas.

Laercio añade que una vez llegado a Atenas se dirigió donde Antístenes y aunque éste, en una primera instancia le rechazó como discípulo, continuó con su porfía hasta que “el perro manso” tuvo que aceptarle. Como se hallaba en su nuevo papel de fugitivo tuvo que emprender el camino de la vida parsimoniosa y frugal. Por lo mismo anota Laercio un dato importantísimo en lo referente a la iniciación en el camino de la verdad del futuro Cínico; suerte de revelación que le acontece durante aquel traspié para sortear el apuro:

“Contemplando a un ratón que corría de un lado para otro, como dice Teofrasto en el *Megárico*, sin buscar techo ni cuidándose de la obscuridad o de afanarse por ninguna de las cosas que se reputa deseables [para el plácido vivir], encontró la salida para el aprieto [en que se hallaba]”⁴⁶.

Esta pequeña escena narrativa resulta, junto con un par de ilustraciones más, completamente reveladora del supuesto método ostensivo o de

⁴⁵ Ver Pablo Oyarzún (1996 : 210 ss.)

⁴⁶ *Op. cit.*, p.174.

mostración de *la verdad natural* al interior del Cinismo. En ella se combinan varios elementos importantes que resultan del despliegue de su manifestación, en lo relativo a su *mostrarse* o *dejarse ver*. Ello también pretende enunciar el carácter advenitorio o iluminador de *la verdad natural* que inicia a Diógenes, tanto en la filosofía, como en su *estancia permanente en la sabiduría*.

Por lo tanto, hasta este punto, contamos con un triple inicio dado en tres niveles. Por un lado el dios (Apolo) quien por medio de su *señalar a través de la palabra*, induce, con un ambiguo y oscuro vaticinio, a dejar la vieja vida y a tomar la nueva misión. La segunda, el hombre (Antístenes), quien por medio de la enseñanza tutelar y la lección pedagógica da la nota formativa para que Diógenes se instruya. Y por último, el animal (el ratón), quien a través de su *dejarse ver* o *simple mostrar*, alecciona mediante la *ostensión prístina de la propia naturaleza (aleturgia)*.

Subraya Laercio, que algunos afirman que Diógenes fue el primero en doblar el manto para dormir en él y que llevaba consigo un morral donde portaba sus víveres. Se valía de igual forma de cualquier lugar para comer, dormir o dialogar, e incluso defecar o tener sexo. Que una vez estando enfermo, comenzó a llevar un bastón, pero que después adquirió la costumbre y lo llevaba en todo momento. Que no encontrando habitación y cansado de esperar a uno que le había prometido un habitáculo, tomó por casa el tonel del *Metroon*, que era el templo o el lugar sagrado dedicado a la madre de los dioses.

Olimpiodoro agrega un dato curioso y a todas luces revelador —el que comúnmente pasa desapercibido para la gran mayoría de los comentaristas—, que el Cínico llegó a ser, a pesar de su condición de prófugo y extranjero, magistrado en Atenas, una apostilla bizarra. En distintas estaciones del año, comenta Laercio, se preparaba de forma rigurosa para soportar de mejor manera el dolor y la penuria. En verano: “*Se revolcaba sobre la arena ardiente, mientras en invierno abrazaba las estatuas cubiertas de nieve, ejercitándose en*

*cuanto rigor hubiese.*⁴⁷” Agrega más adelante, que pisaba la nieve con los pies desnudos y que trató incluso de engullir carne cruda, pero no pudo digerirla. Un cuadro que promueve con extrema claridad el ejercitamiento constante y disciplinado de la ascesis Cínica, el cual buscaba fortalecer el centro animal del hombre, no desmaterializarlo como el resto de los ascetismos hindúes o cristianos.

Apunta Laercio que era temible para embromar a los demás, nadie, por lo mismo, se libraba de sus arremetidas burlonas. Dice también D. L. que cuando se detenía a contemplar la vida de los pilotos, los médicos y los filósofos, estimaba al hombre como el más inteligente de los animales, pero que al ver a los interpretes de sueños, a los adivinos y a cuantos van tras ellos, anexando en este recuento a los henchidos de gloria y riquezas, nada juzgaba más vano que el hombre.

Continuamente decía que en la vida es preciso tener dispuesta la razón o el dogal y utilizaba la primera como si dispusiese de la segunda contra sus adversarios; vale decir, la astucia sería administrada también como una trampa cazabobos. Cabe señalar, con respecto a este punto, que el Cinismo no desaconsejaba el suicidio en caso de apuro y el dogal era su símbolo. El mismo Diógenes, Metrocles, Menipo y Démonax habrían hecho uso, aparentemente, de esta salida cuando la vejez o alguna situación adversa no permitía otra salida más digna.

Para reforzar la idea de continua disputa entre el cinismo y el platonismo, Laercio indica que observando el Cínico en cierta ocasión a Platón en un festín espléndido, en donde éste tomaba unas aceitunas, le interpeló diciendo: “*Por qué [tú], el sabio que ha navegado a Sicilia por causa de parecidas mesas, ahora que las tienes delante no las disfruta?*” A lo que Platón replicó: “*Pero por los dioses, Diógenes, si también allí solía vivir de aceitunas y cosas semejantes.*” Y aquél agregó: “*¿Y por qué pues era preciso navegar a*

⁴⁷ *Op. cit.*, p. 175.

*Siracusa? ¿Acaso entonces el Ática no producía aceitunas?*⁴⁸. Esta anécdota mantiene, delicadamente, el doble sentido y la relación entre la comida (glotonería) y el poder, haciendo franca alusión al viaje fallido que realizó el filósofo de las ideas a Siracusa, precisamente a la cohorte del tirano Dionisio. Allí buscaba encontrar "poder y reconocimiento" o glotonería y ambición de poder como indicará la historieta. Este mismo cuento, como tantos otros pasajes, aparece en otro sitio adjudicado al socrático Aristipo. Debemos recordar, a propósito, que tanto Platón como Aristóteles llevaron a cabo empresas parecidas, con similar resultado adverso para sus intenciones. La anécdota pone de relieve que los Cínicos, en cambio, no albergaban para sí tales inquietudes, al contrario, más que ponerse al servicio de los príncipes o tiranos, ellos mismos, como en los emblemáticos encuentros que se producen entre Diógenes y Filipo, Diógenes y Alejandro o Crates y Alejandro, salen ilesos del percance, al afianzar, soberanamente, su independencia y autarquía tras ser tentados o puestos a prueba por dichos monarcas.

En otra ocasión, en la cual Diógenes comía higos secos, Platón se le plantó delante y "el Perro" le dijo cortésmente: "*Puedes participar*", pero una vez que éste cogió y comió, Diógenes profirió recriminatoriamente: "*¡Participar dije, no devorarlos!*"⁴⁹ Esto último, en clara alusión al término que Platón empleaba para proponer el vínculo entre el mundo de las ideas y el mundo sensible.

Es conocido por todos, que el filósofo ateniense advierte que las cosas de la realidad material (sujetas todas ellas al cambio y a la degradación) *participarían (metaskhein)* de aquel mundo verdadero e inmutable de las ideas. Una metáfora que "fuera" de su propio contexto filosófico se vuelve contra su propio creador, puesto que "participar" aquí quiere y no quiere decir "comer", en un juego de "sentidos" literales y figurales que la viñeta entremezcla, remarcando a la par la desmesura y la ambición platónica con el vocablo "devorar". Se evidencia a la par, que la aplicación de las *ideas* y su participación en el mundo real, no le permiten a Platón poder degustar de unos

⁴⁸ *Op., cit.* p. 176.

⁴⁹ *Ibid.*

simples higos, pues una cosa son los higos reales y la otra la “idea de higo”, supuestamente más verdadera, la que al fin de cuentas no alcanza a tener siquiera olor a higo.

En perfecta consonancia con lo anteriormente mencionado, respecto a la desmesura platónica, viene a colación lo siguiente: “Una vez [que] Diógenes le pidió vino, y luego también higos secos. Platón le envió un cántaro lleno; y el perro le dijo: *«Si te preguntaran cuánto son dos y dos, ¿responderías que veinte? Del mismo modo ni das lo que te piden ni respondes a lo que te preguntan.»* Se burlaba así de él como de un parlanchín sin límite⁵⁰».

En otra ocasión, mientras el “Perro” pronunciaba un discurso serio, como nadie se le acercaba se puso a tararear y cuando muchos se congregaron, les reprochó el hecho de que acudían afanosos a los charlatanes, pero que se tardaban, negligentemente, en las cosas serias. Esta es una anécdota que entraña, sin embargo, una extraña relación con el supuesto escandaloso método pedagógico del Cinismo. El exhibicionismo, el aspaviento y el espectáculo público de la propia muestra pueden ser puestos en relación explícita con el asunto de la desvergüenza Cínica, tan eficaz y de tanto alcance. La anécdota sirve para ilustrar y hacer alarde de varias consideraciones al respecto: Primero, grafica el fracaso del proselitismo filosófico en lo concerniente a su exhortación docta frente “a la masa”, aunque el discurso o la lección sea útil y de provecho. Segundo, critica la atención que el vulgo presta a los charlatanes y embusteros, dando pie al fomento del “circo de los embusteros” y de las bravuconerías por parte de éstos últimos. Y tercero, justifica la elección de un método escandaloso por parte del filósofo, el cual encubre, en su interior, una potente dosis de lección y rectificación moral, ¿pero cómo saber diferenciar entonces entre charlatanes y maestros?, ¿no había sido ese el mismo problema que debieron sortear Platón y Aristóteles con respecto a los sofistas?

⁵⁰ Ibid.

El Cínico asume que la elección de este modelo escandaloso de enseñanza posee la ventaja de valerse de tales argucias provocativas, como ejemplos pedagógicos explícitos, los cuales están muy por encima, en cuanto eficacia, de aquellas charlas tediosas que sólo consiguen fastidiar y adormecer de manera penosa a la audiencia.

Dice el texto, que:

“Elogiaba a los que están por casarse y no se casan, a los que están listos para embarcar pero no parten, a los que van a participar de la administración pública y no lo hacen, a los que han a criar niños y no los crían, y a los que están preparados a convivir con los príncipes y no se les acercan⁵¹”.

Dicho párrafo es de suma importancia, pues en él observamos una suerte de declaración de principios o manifiesto Cínico explícito que se enuncia en lo relativo al actuar o más bien a la omisión, todo ello en relación directa con el asunto de la abstención. Esta última, inevitablemente instala una distancia irreconciliable con respecto a la figura de la *praxis* revolucionaria en el sentido tradicional del término, ¿pero de qué forma?

Primero que todo, el Cínico es un solitario que elige el destino del deambular y la singularidad ociosa careciendo por completo de una moral comunitaria, donde nada le es más ajeno que un proyecto colectivo. De esta manera, la “inversión de los valores” es una *revolución*, pero en el terreno de lo particular, en el espacio-temporal atómico de la individualidad ciudadana. Esto quiere decir, que las acciones que los Cínicos practican al interior de la urbe *no intentan ser un aporte real a la construcción de una sociedad mejor*, sino que se guardan, precisamente de ello, porque entienden “lo social”, en todos sus niveles, como la cuna y el caldo de cultivo de todos los males humanos. Dicha abstención, que en el cinismo contemporáneo se transforma en renuncia, aunque pareciera tener un suelo y un sentido común, se diferencian en grado sumo entre sí, al punto de hacer de las dos posiciones algo incompatible, ya

⁵¹ *Op. cit.*, p. 177.

que responden, ambas, a características psicológicas y a una animosidad atmosférica completamente diferente.

El filósofo Cínico, como sabemos, a pesar de ser un filántropo con todas sus letras, aunque parezca contradictorio, no hace nada “por el bien común”, tan sólo parodia la agitación ajena de manera irónica. Luciano declara a propósito una anécdota en que los habitantes de Corinto, al enterarse que Filipo pretendía invadir esa ciudad, comienzan a trabajar afanosamente para prepararse ante la amenaza de un feroz ataque por parte de las tropas del monarca. Todos corrían de un lado para otro, mientras que él [Diógenes] empujaba su tinaja haciéndola rodar en todas direcciones. Cuando uno le preguntó al fin que por qué lo hacía, respondió: “*Porque estando todos tan apurados, sería absurdo que yo no hiciera nada. Así que echo a rodar mi tinaja, no teniendo otra cosa en que ocuparme*”⁵².

La abstención cínica celebra alegremente tanto la propia omisión como la del resto, relacionándose de alguna manera, pero también tomando distancia con la visión taoísta del no-obrar (*Wu Wei*)⁵³. En ella, se produce un inesperado estado de abandono de los deberes cívicos y de los proyectos

⁵² Ver Carlos García Gual (2003 : 60 ss.)

⁵³ En lo concerniente al tema de la abstención y la *praxis*, tanto el cinismo antiguo como el taoísmo promueven un asunto central que se relaciona de manera directa con el tema de la propia soberanía y el correcto proceder del sabio conforme a la «ley natural». El *Tao Te King* defiende una suerte de orden universal cósmico, el cual regenta a la naturaleza entera y a sus creaturas. El sabio sólo puede conducirse “apropiadamente” si sincroniza su actuar con el de aquella súper estructura cósmica y se deja gobernar y gobierna al mismo tiempo sus acciones según su sentido. Para conseguir hacer esto, el sabio taoísta debe dejar de actuar interesadamente y “hacerse parte” de las fuerzas universales que le impulsan, recelando de su ego y de la falsa conciencia que le hace creer que él posee el control sobre su vida. La ley del Tao le señala lo siguiente: “[Que] el Sabio / se atiene al no – obrar / y enseña sin palabras. / Los seres vienen a él / y él no los rechaza. / El produce y no posee / realiza y no se apropia de nada. / Una vez cumplida su obra / no se la atribuye / y justamente porque no pretende que se le reconozca el mérito / es que el mérito no puede serle desconocido.” Existe un tenue tufillo que asemeja a estos dos modos de sabiduría antigua. A mi parecer, el taoísmo es mucho más amable y menos agresivo que el cinismo. Como bien señala Gastón Soublette, el carácter del *Wu Wei* se basa, principalmente, en la observación del acontecer natural, donde se transparenta el gobierno del *Tao*. El sabio al *no – obrar*, permite que el universo realice su obra de manera perfecta, siendo su instrumento y no su obstáculo, sólo de esta forma se puede comprender la fórmula de Lao Tse cuando señala que «no hay cosa que el no – obrar no haga.» Lao Tse (1990). *Tao Te King*. Santiago: Cuatro Vientos Editorial, pp. 30 – 31. El cínico en cambio, utiliza la *naturaleza* intencionadamente como *dispositivo* comodín de transgresión sobre la norma, no concediéndole un sentido metafísico-trascendental ni religioso, sino más bien inmanente, como apelativo y correctivo de la conducta humana.

familiares, aplicando sobre la ecuación de “los hechos serios de la vida”, simplemente *la ley del mínimo esfuerzo*. Ya algo de eso hay en una cita que anota Guthrie y que pertenece al otro maestro de Antístenes; Gorgias, cuando éste señala que una peculiar forma de “inversión de los valores”, sobre todo para neutralizar el ímpetu ajeno, es: “*destruir la seriedad con la irrisión, y la irrisión con la seriedad*”⁵⁴.

Cuenta Menipo de Gádara (310 a. C. – 255 a. C.), en la *Venta de Diógenes*, y también Eubulo (cómico ateniense; ca. 360 a. C.) en un libro del mismo nombre, que cuando el sinopense fue cogido y puesto a la venta como esclavo, se le preguntó qué sabía hacer y él presto contestó vivamente: “*Mandar a los hombre*”; y al pregonero le incitó: “*Pregona si alguien quiere comprarse un amo.*” En este mismo trance, como le prohibieron sentarse, dijo: “*Da lo mismo, porque los pescados como quiera que estén se venden.*” Le decía a Jeníades que lo había comprado: “*que debía obedecerle aunque fuese un esclavo, pues aunque sean esclavos un médico o un piloto, es preciso obedecerles.*”⁵⁵ Líneas más adelante Laercio indica que a Jeníades, que lo había comprado, le dijo: “*Haz de modo que ejecutes lo mandado*” y que éste replicó: “*Hacia arriba corren las aguas de los ríos*”, a lo que Diógenes replicó: “*Y si estando enfermo hubieses comprado un médico, ¿no le obedecerías, sino que le dirías que hacia arriba corren las aguas de los ríos?*”⁵⁶

La anécdota continúa detallando las variadas regalías y favores que su dueño obtuvo al hacer ingresar en su hogar a un *agathòs daímon* como le gustaba llamarlo. Incluso se menciona que alcanzando el filósofo la vejez, una vez que falleció, agradecidos los hijos de su amo por sus consejos, le sepultaron en la tumba familiar, pero consultado con anterioridad cómo debían hacerlo, les contestó: “*Boca abajo*”; y admirados con tal respuesta inquirieron el por qué de tan extraña solicitud, a lo que él les respondió: “*Porque dentro de poco se volverán las cosas de abajo arriba.*”⁵⁷ Esto debido a que los

⁵⁴ Ver William Keith Chambers Guthrie (1970 : 194 ss.)

⁵⁵ Ver Pablo Oyarzún (1996 : 178 ss.)

⁵⁶ *Op. cit.*, p. 181.

⁵⁷ *Op. cit.*, p. 178.

lacedemonios, habitantes de la región de Laconia, cuya capital era Esparta, habían pasado de ser mansos a altivos.

En este relato de la supuesta venta de Diógenes, resuena cierto eco de un episodio similar y muy conocido de la biografía de Platón. Aunque se desconozcan las razones exactas por las que el rey Dioniso I, el anciano, expulsó de Siracusa al filósofo ateniense, sabemos que éste se embarcó en una nave espartana de regreso a Atenas y que en la isla de Egina fue cogido por unos piratas. Hecho prisionero y posteriormente ofrecido como esclavo, pudo salir del aprieto gracias al rescate que pagó su amigo Anníceris, a quien había conocido en Cirene.

Ya en la *Vida de Esopo*, obra anónima dedicada al astuto y monstruoso fabulista, se narra cómo éste, al pasar por un trance similar, le indicó con ladino discurso a Janto (*Xantos*); reputado filósofo samio, que le comprara sólo si necesitaba de un consejero en casa⁵⁸, parecidas palabras que se le adjudicarán más tarde al propio Diógenes como hemos visto. También el fabulista logra imponer su voluntad en la casa de su amo, poniendo a Janto permanentemente en ridículo frente a su mujer, sus amigos y los demás siervos. Esta narración de carácter folclórico, pudo muy bien —como señala García Gual— haber influido en la invención novelesca de un Diógenes esclavo. O a la inversa, tal relato, en cuanto tema de elaboración popular, pudo recibir el influjo perruno al ser Esopo una suerte de Cínico *avant la lettre*⁵⁹.

⁵⁸ La anécdota que implica a Esopo y a Janto señala lo que sigue: «¿Quieres que te compre?— preguntó Janto.—¿Es que piensas tenerme a mí ya como consejero —contestó Esopo— para tomar consejo de mí? Si quieres comprarme, cómprame. Si no quieres, lárgate, no me importa.» Ver *Fábulas de Esopo, Vida de Esopo, Fábulas de Babrio* (1978). Madrid: Editorial Gredos, p. 208.

⁵⁹ *La vida de Esopo* puede enmarcarse dentro del corpus de lo que se conoce como la novelística antigua. En ella encontramos el tema de la vida novelada, con un tono eminentemente satírico y realista, todo ello con un fondo o intención moralista. Estas vidas son piezas de autor anónimo, de carácter popular, concebidas para la distracción y moralización del pueblo. Su pretensión histórica suele ser más bien nula y por lo general están dedicadas a un héroe cultural. *La vida de Esopo* realiza el retrato de un sabio que es también, al igual que los relatos sobre Diógenes, la antítesis del sabio tradicional; describe el triunfo de un ingenio espontáneo, socarrón y grosero. Esopo, el hombre feo por fuera, pero *sophós* en su interior. Para mayor información ver el capítulo introductorio a I. Versiones de la «Vida de Esopo» de Pedro Bánades de la Peña, incluido en el texto de la Editorial Gredos *Fábulas de Esopo, Vida de Esopo, Fábulas de Babrio* (1978). Madrid. Editorial Gredos. Introducción de Carlos García Gual y traducción de Pedro Bánades de la Peña.

D. L. toma nota que en el libro primero de Hecatón de Rodas (Ἑκάτων; ca. 100 a. C.) llamado *Anecdotas*, que el propio Alejandro habría dicho que: “*si no hubiese nacido Alejandro, querría haber sido Diógenes*”⁶⁰, manifestando con ello su admiración por el dominio de sí y la astucia del filósofo. Este relato no deja de ser curioso, pues es conocido que el emperador macedonio fue formado intelectualmente por el Estagirita.

Aunque no se conozcan con detalle los pormenores ni el tipo de relación que llegaron a cultivar el discípulo de Platón y el hijo de Filipo, no se advierte, sin embargo, una posible influencia por parte del fundador del Liceo sobre el avasallador pensamiento político de su discípulo. Aristóteles fue un defensor de la Ciudad-Estado como paradigma cívico, mientras que el magno monarca asentó las bases de un colosal imperio universal y despótico que extendió, sin duda alguna, la sobrevida de la civilización helénica. Sabemos también que Alejandro hizo ejecutar luego de la muerte de su padre al sobrino de Aristóteles; Calístenes, el historiador, acusándolo de alta traición. Luego de este hecho y conociendo el carácter vengativo de su discípulo, Aristóteles se refugió prudentemente un año en su ciudad natal Estagira, reubicándose en Atenas una vez que las aguas parecieron calmarse el 334 a. C., año en que fundó el Liceo junto a su amigo y discípulo Teofrasto.

Diógenes en tanto decía de sí mismo que era un sabueso de los que son elogiados, pero que ninguno de los que lo hacían se atrevía a salir con él de caza, de modo que poco le importaban los elogios y adulaciones (como a Antístenes). Y un poco más adelante, como en cierta ocasión unos extranjeros querían conocer a Demóstenes el reputado orador y político ateniense, extendiendo el dedo del medio con la mano empuñada —lo que se conoce corrientemente como el gesto de la higa—, dijo: “*¡Este es el conductor del pueblo de los atenienses!*”⁶¹

Con respecto a lo excesivo de su conducta, decía que imitaba a los maestros de coro: que también ellos dan la nota más alta para que los demás

⁶⁰ Ver Pablo Oyarzún (1996 : 178 ss.)

⁶¹ *Op. cit.*, p. 179.

alcancen el tono adecuado. Obviamente, su modo de conducción y actuación dentro del espacio público no tiene nada que ver con la idea de “término medio” aristotélico, en cuanto canon de medida ética para una *praxis* individual y social. Dicho comportamiento desmedido recuerda, sin embargo, la conocida frase blakeana: “*The road of excess leads to the Palace of Wisdom.*” (El camino del exceso lleva al palacio de la sabiduría), donde el equilibrio selectivo y prudente de la medida Aristotélica se anula. Expresamente, en lo concerniente a la *inversión de los valores* producida por la convención social (*nómos*), decía que las cosas de mucho valor se venden por nada y viceversa: pues una estatua se permuta por tres mil [dracmas] y un quénice⁶² de harina por dos monedas de cobre.

Otro episodio importante en lo relativo a la ostensión natural, es que contemplando una vez a un niño que bebía solamente con sus manos, arrojó de su morral la cotila (vaso), diciendo: “*Un niño me ha ganado en sencillez*”. Y arrojó también la escudilla (cuenco) al contemplar a otro infante, que habiéndola perdido, recogía su puré de lentejas con la cavidad del pan⁶³. Nuevamente el tema de la mostración, esta vez a cargo de unos niños prácticos y sencillos le revelan al más asceta de los filósofos que todavía porta en su morral cosas superfluas.

En lo relativo al patrimonio, reflexionaba del siguiente modo: “*De los dioses son todas las cosas; los sabios son amigos de los dioses; y comunes son las cosas de los amigos; luego, todas las cosas son de los sabios.*”⁶⁴ Sutil argumento para abolir la propiedad privada y promover una suerte de criptocomunismo virtuoso.

Solía decir que las maldiciones trágicas se le habían venido encima, pues en efecto se encontraba: “*Sin ciudad, y sin casa, privado de patria, pobre*

⁶² Corresponde a una cantidad de medida en la antigua Grecia de acuerdo al volumen. El quénice correspondía a 1,08 litros.

⁶³ Ver Pablo Oyarzún (1996 : 181 ss.)

⁶⁴ *Ibid.*

y errante, llevando la vida efímera.”⁶⁵ Se desconoce sin embargo quién será a ciencia cierta el autor original de tales versos.

Se asoleaba en el Cranio, señalado por la leyenda como un bosquecillo o gimnasio a la entrada de Corinto; paraje predilecto del sabio para dejarse llevar por tal ocupación, cuando se le plantó por delante Alejandro y le dijo: “*Pídeme lo que quieras*”, y éste le respondió: “*No me hagas sombra*.”⁶⁶ Con estas palabras echó por el suelo el ofrecimiento del monarca y la “tentación mefistófica” que le ponía por delante el soberano con su poder casi infinito.

Ante uno que le declaraba que no existe el movimiento, levantándose de su lado, se puso a andar. A otro que le hablaba de los fenómenos celestes le preguntó: “*¿Cuántos días hace que viniste del cielo?*”⁶⁷ Platón lo llamó perro y él replicó: “*Sí, por cierto, puesto que volví a quienes me vendieron.*” Pablo Oyarzún señala que la respuesta del Cínico es una alusión a la aventura siracusana de Platón, y que también Eliano, el retórico romano (ca. 175 – 235), daría una réplica distinta y más pertinente que la anotada por Laercio. En ella, el filósofo-perro responde: “*Jamás he regresado, como los perros, a los que me vendieron*”⁶⁸.

En el relato de Eliano, Platón le insulta con el mote de “perro” porque Diógenes se habría mostrado sumamente aburrido con ocasión de la lectura de uno de sus discursos. D. L. refiere en el libro de Platón, que cuando éste dio lectura pública del *Fedón*, los asistentes, por lo extenso del texto, se fueron retirando poco a poco, hasta que el filósofo de la academia se quedó solo junto a su alumno Aristóteles⁶⁹. Quizás en relación con ese episodio, Laercio anote esa otra anécdota que dice que uno que estaba leyendo algo muy largo,

⁶⁵ *Op. cit.*, p. 182.

⁶⁶ *Ibid.*

⁶⁷ *Ibid.*

⁶⁸ *Op. cit.*, p. 183.

⁶⁹ Ver la nota 29 de la parte titulada Diógenes Laercio: Diógenes (D. L., *Vitae Philosophorum*, VI, 20—81) Traducción de María Isabel Flisfisch; revisión y notas de Pablo Oyarzún R. (1996). *Dedo de Diógenes*. Santiago: Dolmen, pp. 183.

cuando dejó a la vista, cerca del final del papiro un espacio en blanco, Diógenes exclamó jubiloso: “¡Ánimo, varones! ¡Veo tierra!⁷⁰”.

Platón había dado al hombre su definición clásica de “*bípedo implume*”, siendo aprobado ampliamente por ello. Diógenes en seguida desplumó un gallo vivo (primer mártir de la filosofía según señala Rivano) y lo llevó a la academia, lanzándolo en medio de la audiencia y en seguida añadió: “*Este es el hombre de Platón*”, causando gran revuelo y la risa cómplice de los asistentes. De ahí que se le agregó a la malograda definición: “*de uñas anchas*”.

El astuto Platón, para no ser del todo burlado se autocorrigió de inmediato, pensando que podría zafar ileso de la trampa, sin embargo, tal como señala de manera magistral Michel Onfray, termina por hacer más ridícula la escena, ya que la expresión “de uñas anchas” es la traducción del adjetivo griego *platonychòn*, que también quiere decir etimológicamente: “uñas al estilo de Platón”⁷¹. Con esa argucia burlona Diógenes invalida completamente la invención erudita del filósofo, además de exponer, con un mínimo de discurso, que lo real no puede ser apresado ni reducido a conceptos.

¿No hay aquí también, por parte de ese gesto crítico y burlón del gallo desplumado un indicio estético-filosófico que podría muy bien funcionar como la antesala del *ready-made* duchampeano?

Laercio añade que llevando a pleno día una lámpara encendida, iba diciendo por todos lados: “*Busco a un hombre.*”⁷² Notable episodio performativo-literario que siglos más tarde el filósofo alemán Friedrich Nietzsche adaptará para su propio libro *La gaya ciencia*, sección 125; “El loco”,

⁷⁰ *Op. cit.*, p. 182.

⁷¹ En el texto, Onfray hace responsable a un tal Jean-Paul Dumont del irrisorio descubrimiento. Ver Michel Onfray (2002 : 59 ss.)

⁷² Ver Pablo Oyarzún (1996 : 184 ss.)

donde ocupa la figura de Diógenes para dar a conocer, teatralmente, el obituario deísta pregonado con anterioridad por Hegel; *Dios a muerto*⁷³.

Inmediatamente, Laercio apunta, que estando de pie luego de haber sido mojado por un aguacero, mientras los que lo rodeaban se compadecían de él, mirándolo Platón, que estaba nuevamente presente como espectador en la escena, exclamó: “*Si queréis compadeceros de él, idos*”, indicando con ello su entrañable amor por la fama⁷⁴. En esta anécdota, al igual que en la última versión del destierro de su ciudad natal, se vuelve a remarcar el asunto de la búsqueda de gloria o de reconocimiento como motor de la acción del sinopense. Sin duda Laercio —y eso es digno de mencionar— acoge no sólo los relatos favorables de los filósofos de que se ocupa, sino también aquellos contrarios, los que se crearon con la intención también de perjudicar la fama y la figura de los ilustres citados.

En un nuevo encuentro con otro rey, Dioniso el estoico nos cuenta que capturado durante la batalla de Queronea fue conducido ante Filipo; padre de Alejandro, y que cuando éste le preguntó quién era, respondió: “*Un espía de tu deseo insaciable*”, por lo cual fue admirado, en esta ocasión también por el propio padre de Alejandro y puesto luego prontamente en libertad⁷⁵.

En lo relativo a las necesidades humanas, profería que los dioses han dado a los hombres una vida fácil, pero que ésta se les oculta porque andan tras la búsqueda de pasteles de miel, perfumes y cosas semejantes. Unas cuantas líneas más abajo, Laercio dice que masturbándose⁷⁶ una vez en el

⁷³ Ver Friedrich Nietzsche (2003 : ?)

⁷⁴ Ver Pablo Oyarzún (1996 : 184 ss.)

⁷⁵ *Op. cit.*, p. 185.

⁷⁶ Existe también un indicio del tema de la masturbación en las anécdotas del fabulista Esopo, donde se señala lo que sigue: “75. Un día que Esopo estaba solo, se desnudó y frotándose las manos y agitándose, empezó a hacer el acto deshonesto, propio de los pastores [se refiere acá a masturbarse]. La mujer de Janto, sorprendiéndole súbitamente desde la casa, preguntó:

—Esopo, ¿qué es eso?

—Me hace bien y es útil para el vientre —dijo.

Ella cuando vio el tamaño y el grosor de su miembro, quedó cautivada y olvidándose de su fealdad, se consumió en deseos. Le llamó aparte y dijo:

—Si me haces ahora sin rechistar una cosa agradable, estarás más contento que tu amo...” En *Fábulas de Esopo, Vida de Esopo, Fábulas de Babrio* (1978). Madrid: Editorial Gredos, pp. 244. Texto que, en uno de los códices, llamado G, se arrancó durante la edad media por lo

ágora, dijo: “¡Ojalá que también se pasara el hambre frotándose el vientre!⁷⁷”, poniendo con ello de manifiesto lo difícil que es saciar la necesidad de comida en comparación con la privación de sexo.

En un banquete le arrojaban de cuando en cuando huesos como a un perro, entonces se fue donde ellos y los meó; una sugerente manera de responder al oprobio y al escarnio de la imputación perruna. En otra ocasión, un grueso citarista era censurado por todos, mientras sólo él lo celebraba, cuando le preguntaron que por qué, respondió: “*Porque siendo tan macizo canta con la cítara y no roba.*⁷⁸” En seguida, a otro citarista que recurrentemente era abandonado por los oyentes, lo saludo (exclamando): “¡*Salve gallo!*” Y cuando éste le preguntó el por qué del apodo, le contestó: “*Porque, cantando, a todos levantas.*⁷⁹” Exhortándolo Hegesias para que le prestase alguno de sus escritos, le dijo: “*Necio eres, Hegesias, que no coges los higos pintados, sino los de veras, pero descuidando la verdadera disciplina, te lanzas a la escritura.*⁸⁰” Es interesante apreciar el contenido confrontacional de la anécdota y el tema de la subalternidad de la escritura con respecto a la *praxis* o la discusión oral, algo muy parecido al argumento que elabora Platón en el *Fedro* en relación al mito de Theuth y Thamus⁸¹.

A uno que le echaba en cara el destierro le respondió: “*Pero a causa de eso, desdichado, me hice filósofo.*” Y en seguida, cuando uno le dijo: “*Los sinopenses te condenaron al destierro*”, repuso: “*Y yo a ellos a quedarse.*⁸²” Líneas más abajo se nos cuenta que pidiéndole a uno limosna —pues también lo hizo al principio por necesidad—, dijo: “*Si ya has dado a otro, dame a mí*

escabroso del tema. Ver estudio preliminar a la *Vida de Esopo*, realizado por el traductor de la obra Pedro Bádenas de la Peña, p. 169.

⁷⁷ Ver Pablo Oyarzún (1996 : 186 ss.)

⁷⁸ *Ibíd.*

⁷⁹ *Op. cit.*, p 187.

⁸⁰ *Ibíd.*

⁸¹ En este mito incluido en el *Fedro*, Platón aborda el problema del discurso escrito como letra muerta, carente de vida, alejado del verdadero pensamiento vivo que es el de la oralidad, la cual permite desarrollar un tipo de conocimiento conducente a la verdad que aparece en el dinamismo de la *aleurgia* y de la conversación entre amigos, un rasgo sin duda que pudo apreciar muy bien en su maestro Sócrates. Más adelante volveremos sobre este asunto.

⁸² Ver Pablo Oyarzún (1996 : 187 ss.)

*también. Y si aún no has dado a nadie, comienza por mí.*⁸³ Preguntado si tenía algún esclavo o sirviente que lo cuidase, respondió: “No”, y cuando le dijeron: “Y suponiendo que te murieses, ¿quién te enterraría?”, replicó: “El que tenga necesidad de casa.” Destacando con ello su poca preocupación por los bienes materiales y su descuido por las supercherías de ultratumba.

Dialogaba Platón sobre las ideas y nombraba la meseidad y la taceidad cuando Diógenes le interrumpió diciendo: “Yo, Platón, veo la mesa y la taza, mas de ningún modo la meseidad y la taceidad.” Y éste le dijo: “Con razón [Diógenes], porque tienes ojos con que se ven la taza y la mesa, pero no tienes inteligencia, con la que se ve la meseidad y la taceidad.” En el mismo párrafo, cierto día le preguntó uno a Platón: “¿Qué te parece Diógenes?”, y éste le contestó: “es Sócrates enloquecido.”⁸⁴ Oyarzún agrega en la nota 53 de su libro *El dedo de Diógenes*, que en la versión de Eliano; en su *Historiae Variae*, 14.33, es al propio Diógenes a quien se le pregunta sobre qué piensa de Sócrates y que éste, sueltamente, habría respondido que “estaba loco.” Meganio señala en su edición crítica del año 1.664, que el pasaje es una interpolación o modificación posterior, siendo la forma canónica la que postula Eliano.

Habiendo visto una vez a un muchacho que se ruborizaba, le dijo: “¡Valor! Que ese es el color de la virtud.” Preguntado cuál vino bebía con gusto, respondió: “El ajeno.” A uno que le decía: “Muchos se ríen de tí”, replicó: “Más yo no soy burlado.”⁸⁵ Este último punto pone en evidencia un nuevo estatuto explícito sobre el funcionamiento de la *askesis* en lo relativo a la vergüenza (o desvergüenza) al interior del ideario Cínico, cuya estrategia consistiría, primero, en escandalizar al interpelado, provocando la risa cómplice del resto. Segundo, el filósofo se entrenará, constantemente, en sobreponerse lo más pronto posible de aquella autoafección (la vergüenza) cuando ésta recaiga sobre él. Esto quiere decir, que el Cínico insiste en el hábito permanente de no abochornarse por la propia conducta desmesurada, con esto logra un tipo

⁸³ *Ibid.*

⁸⁴ *Op. cit.*, p. 189.

⁸⁵ *Ibid.*

particular de *transferencia*, es decir, que el rubor que debería recaer sobre él, se traslade a su interlocutor o al espectador escandalizado. Lo terrible por lo tanto, no está en ruborizarse ante la práctica de un hecho virtuoso o *pedagógico* (como se señala en la primera anécdota anteriormente citada), lo que se debe llegar a conseguir es que los demás tomen conciencia de su imprudencia y se ruboricen ante su propio actuar corrupto por el orden social. Por eso, un par de líneas más abajo, Laercio anota otra anécdota muy similar. A uno que le dijo de nuevo: “*Muchos se ríen de tí*”, le respondió: “*Y quizás de ellos los asnos; pero ni ellos se ocupan de los asnos, ni yo de ellos.*»⁸⁶.

Reprendido una vez porque comía en la plaza pública, contestó: “*Pues en la plaza pública me vino el hambre.*” Otro relato señala que, al verlo Platón lavar unas verduras, se le acercó cauteloso y le dijo suavemente: “*Si sirvieras a Dioniso, no lavarías verduras*”; a lo que Diógenes respondió también despacito: “*Y si tú lavaras verduras, no servirías a Dioniso.*”⁸⁷ Pablo Oyarzún nos enseña que esta misma anécdota es puesta de revés en dos ocasiones contra los mismos Cínicos. La primera es en el capítulo dedicado a Aristipo en la propia doxografía de Laercio, en cuya oportunidad es el mismo Diógenes quien le dice al cirenaico: “*Si hubieras aprendido a alimentarte de esto [las verduras], no andarías haciendo la corte en los palacios de los tiranos*”. A lo que hedonista habría replicado: “*Y si tú supieras tratar con los hombres, no lavarías hierbas.*”⁸⁸ La segunda ocasión es mencionada en cambio, cuando estando Teodoro el sofista en Corinto y llevando consigo muchos discípulos, Metrocles el Cínico, quien lavaba unas hierbas le dijo: “*Tú, oh sofista, no necesitarías de tantos discípulos si lavaras hierbas*”, a lo que replicó el otro: “*Y si tú supieras tratar con los hombres, seguramente no necesitarías lavar hierbas*”⁸⁹.

Cuando Friné, la famosa hetaira griega, celebre por su belleza, consagró una Afrodita de oro en Delfos, Diógenes inscribió en ella el siguiente mensaje:

⁸⁶ *Op. cit.*, p. 192.

⁸⁷ *Op. cit.*, p. 191.

⁸⁸ *Ibíd.*

⁸⁹ *Ibíd.*

“*De la incontinencia de los griegos.*⁹⁰” Decía también que las prostitutas bellas se parecen a un dulce mortífero. Sin embargo, otros relatos le cuelgan que tal como Aristipo y Demóstenes, también él se unía en coito con Friné y Lais, las dos prostitutas famosas, claro que, supuestamente, sin cobro alguno por parte de ellas. El vagabundo y la prostituta, dos figuras emblemáticas pero incómodas para el orden de la urbe de todos los tiempos, imposibles de ser desasociadas de su emergencia y permanencia. Además de ser dos cuerpos sujetos, permanentemente, al escrutinio, la censura y la mirada recriminatoria del público.

Enseguida D. L. dice que Alejandro se le plantó una vez por delante y le dijo: “*Yo soy Alejandro, el gran rey*”, “y yo”, replicó él, “*Diógenes el perro.*⁹¹” A propósito del tema de la imputación social, cuando le preguntaron que por qué le llamaban perro, contestó: “*Porque les hago fiestas a quienes dan, ladro a los que no dan, y muerdo a los malos.*” Mientras comía en el ágora, los que lo rodeaban le decían sin cesar: “*¡Perro!*”, y él les replicó en cambio: “*¡Vosotros sois perros que me rondáis mientras como!*” A dos afeminados que se ocultaban temerosamente de él les dijo: “*¡No temáis! ¡Un perro no come acelgas!*⁹²”

Acerca de un joven que vivía de la prostitución, otros le preguntaron al Cínico de dónde era, y él contestó: “*De Burdelia.*⁹³” Juego de palabras en que el término griego *tegeates* significa, por un lado el gentilicio de los naturales de Tegea, y por otro, lo que se conoce como las prácticas de latrocinio⁹⁴.

Cuando le consultaron qué había sacado de la filosofía, dijo: “*Si no otra cosa, al menos estar aviado contra todo azar.*” Preguntado de dónde era, respondió: “*Ciudadano del mundo.*⁹⁵” No está demás mencionar acá, de que Diógenes es el primero que emplea el concepto de “cosmopolita”, pero para

⁹⁰ *Op. cit.*, p. 192.

⁹¹ *Ibid.*

⁹² *Ibid.*

⁹³ *Ibid.*

⁹⁴ *Op. cit.*, p. 193.

⁹⁵ *Op. cit.*, p. 194.

recalcar que los hombres, al igual que todos los seres vivientes, pertenecemos, ante todo, a la patria universal de la *physis* por sobre una arbitraria ciudadanía política del *nómos*. El término empleado por el filósofo se contrapone al *cosmopolitismo* político alejandrino, instaurado tanto por la violencia como por la subyugación de los demás pueblos y por sobre los demás hombres. Éste último término, entra en completa contradicción con el libre uso de la voluntad y de la razón, y de aquella garantía que se concede, *naturalmente*, a todo ser viviente por el mero hecho de existir y pertenecer al cosmos.

El siguiente párrafo, completo es de nota y conviene registrarlo en su integridad. A uno que le reprochaba que entrase a lugares inmundos, le respondió: "*Pues también el sol entra en los retretes, y no se mancha.*" Y aunque la relación sea algo forzada, dicho episodio trae a la memoria las veces en que el propio Jesús era juzgado y cuestionado por los "maestros de la ley", por andar en compañía de prostitutas y cobradores de impuestos. En sus anécdotas, por supuesto, también él salía siempre ingeniosamente indemne del impase. Pero enseguida, devuelta a Diógenes: Cenaba en un templo cuando le pusieron a los lados unos panes de trigo sucios, los cogió y los arrojó diciendo que es impropio meter algo sucio en un templo.

A uno que le decía: "*No sabiendo nada filosofas*", replicó: "*Aunque sólo me arrogo la sabiduría, también eso es filosofar.*" A uno que le recomendaba a su hijo y le decía que era el más talentoso en cuanto a costumbres, Diógenes le dijo: "*¿Entonces para qué me necesitas?*" Afirmaba que los que dicen excelencias, pero no las hacen, en nada difieren de una cítara, pues tampoco ésta oye ni siente. En seguida Laercio anota uno de los relatos más famosos que se le adjudican a su tocayo y que por lo demás logra capturar económicamente el afán y estandarte de todos los miembros de la secta: Entraba en el teatro en contra de los que salían y cuando le preguntaron que por qué lo hacía de esa forma, les dijo: "*Esto trato de hacer toda mi vida.*"⁹⁶ Resignificar ambulatoriamente las costumbres de los habitantes de la *polis*; cómo no, esa era la tarea que le había impuesto el críptico Apolo.

⁹⁶ *Op. cit.*, p. 194.

Viendo una vez a un joven afeminado, le dijo: “¿No te avergüenzas de decidir sobre ti algo peor a lo que la naturaleza determina? Pues ella te hizo varón, y tu te fuerzas a ser mujer.” Esta anécdota, junto con otras del mismo tenor, ponen en evidencia el fuerte resabio homofóbico y los prejuicios de época en que fueron construidas tales anécdotas y cuestionan en parte la idea de que la homosexualidad contaba en Grecia con un respaldo generalizado. A uno que le decía: “Soy inútil para la filosofía”, le replicó: “¿Para qué vives, entonces, si no te interesa vivir bien?” Reprendido porque bebía en una taberna, repuso: “Y en la barbaría me afeito⁹⁷”.

A uno que andaba detrás de una prostituta, le dijo: “¿Por qué, desgraciado, quieres alcanzar lo que mejor sería no conseguir?” Del mismo modo cuando le echaron en cara que él pedía mientras Platón no mendigaba, repuso con un verso de la *Odisea* (I, 157; IV, 70.) Él también pide, pero: “Acercando la cabeza, para que los demás no se enteren⁹⁸”.

Preguntado si la muerte era mala, contestó: “¿Cómo va a ser mala, si estando presente no la sentimos?⁹⁹”. Frase muy condensada que recuerda el argumento elaborado con posterioridad por Epicuro en su famoso tetrafármaco, el cual solía esgrimir como parte de sus conocimientos liberadores, anular la angustia que promovía sobre los hombres el miedo a la muerte¹⁰⁰. A Alejandro que plantado ante él le preguntó: “¿No me temes?”, le repuso: “Pues ¿qué eres? ¿Bueno o malo?” Y como él contestó: “Bueno”, le dijo entonces Diógenes: “¿Y quién teme a lo bueno?¹⁰¹”.

⁹⁷ *Op. cit.*, p. 195.

⁹⁸ *Ibid.*

⁹⁹ *Op. cit.*, p. 196.

¹⁰⁰ Uno de los conocidos argumentos de Epicuro, de su cuadrifármaco, era el siguiente: “Acostúmbrate a pensar que la muerte nada es para nosotros, porque todo bien y todo mal residen en la sensación y la muerte es privación de los sentidos. Por lo cual el recto conocimiento de que la muerte nada es para nosotros hace dichosa la mortalidad de la vida, no porque añada una temporalidad infinita sino porque elimina el ansia de inmortalidad. (...) Así pues, el más terrible de los males, la muerte, nada es para nosotros, porque cuando nosotros somos, la muerte no está presente y, cuando la muerte está presente, entonces ya no somos nosotros.” Ver Epicuro (1997 : 24 ss.)

¹⁰¹ Ver Pablo Oyarzún (1996 : 196 ss.)

Como buen heredero del socratismo, afirmaba que la educación es templanza para los jóvenes, consuelo para los viejos, riqueza para los pobres y adorno para los ricos. A Dídimos el adúltero, que curaba una vez el ojo de una señorita, le dijo: “*Mira, no sea que curando el ojo de la muchacha corrompas la pupila*¹⁰²”, chiste de clara connotación sexual. Ya este personaje llamado Dídimos se había hecho merecedor, líneas más atrás, de otra anécdota que relata lo siguiente: “Oyendo una vez que a Dídimos el adúltero lo habían cogido en pleno delito, dijo: «*Merece que lo cuelguen de su nombre*»¹⁰³”, estableciendo un ingenioso juego homofónico entre el nombre del personaje y la palabra griega *dydimoi*, que traducido sería: “testículos”.

Cuando uno le advirtió que sus amigos le tendían tretas, dijo: “*¿Y qué hay que hacer, si hay que tratar a los amigos igual que a los enemigos?*”, diferenciándose completamente del pensamiento de Epicuro, para quien la amistad era la única base segura para establecer verdaderos lazos de *comunidad*. Preguntado qué es lo más bello entre los hombres, respondió: “*La franquía*¹⁰⁴”, concepto que significa o representa la condición o disposición personal de *poder* hacer lo que se quiera, liberándose a voluntad de alguna responsabilidad o compromiso según se disponga¹⁰⁵.

Se cuenta que solía hacer todas las cosas en público, tanto las de Deméter como las de Afrodita; la primera se correspondía con las necesidades corpóreas más perentorias y la última se refiere, derechamente, a los asuntos de índole sexual. Por eso es que practicando públicamente el onanismo en el ágora —como ya antes Laercio lo anotara—, repetidamente exclamaba: “*¡Ojalá también se pudiera aplacar el hambre frotándose el vientre!*¹⁰⁶”.

En lo relativo a la ascesis, decía que la ejercitación es doble: una del alma y otra del cuerpo, y que por el entrenamiento constante, de continuo

¹⁰² *Ibíd.*

¹⁰³ *Op. cit.*, p. 188.

¹⁰⁴ *Op. cit.*, p. 196.

¹⁰⁵ Ver *Diccionario de la Real Academia Española*, Vigésima Segunda Edición (2001). Buenos Aires: Espasa Calpe S. A. (Tomo I), p. 1086.

¹⁰⁶ Ver Pablo Oyarzún (1996 : 196 ss.)

“surgen imágenes que dan soltura y habilidad a las acciones virtuosas” (el hábito). Que un tipo de entrenamiento es incompleto sin el otro, pues no se puede producir la destreza sin la potencia y ambas son pertinentes, así para el alma como para el cuerpo (se incluyen). Exponía pruebas por lo mismo de que fácilmente se pasa de la gimnasia a la virtud, pues veía que tanto en las artes manuales como en las otras, los artesanos adquieren por la práctica, no poca maestría y que tanto los flautistas como los atletas, adelantan, cada cual en lo suyo, por el continuo esfuerzo y que si éstos trasladasen la ejercitación también al alma y a las virtudes, no se afanarían inútilmente. Y decía también, que en la vida nada en absoluto se lleva a cabo dichosamente sin ejercicio (*askesis*) y que éste es poderoso para poder conseguir cualquier cosa. Por consiguiente, en vez de trabajos torpes, hay que elegir aquéllos que según la *naturaleza*, sean afines para vivir felizmente y no ser desgraciados por necesidad¹⁰⁷ (1996 : 197).

Y acerca de la ley (*nómos*) decía, que sin ella no es posible el vivir político, pues, en efecto, sin ciudad de nada sirve el ser civilizado, y de nada sirve la ley sin la ciudad; luego se desprende que la ley define lo civil y sus demandas.

Un poco más adelante: Decía que las mujeres deberían ser comunes, sin tener en cuenta el matrimonio, sino que el que persuade se acople a la persuadida y que según esto, también los hijos deberían ser comunes¹⁰⁸. Un párrafo de enorme similitud con los argumentos esgrimidos, siglos más tarde, por el *Perro de Dios*, Tommaso Campanella, filósofo de origen stilense, que en su propia utopía política titulada *La ciudad del Sol* (1602), insta a fomentar la disolución del pilar fundacional de la sociedad; la familia, terminando con la idea tradicional de matrimonio y señalando la ventaja de que todas las mujeres sean en común, más bien, que ellas decidan libremente con quien desean

¹⁰⁷ Ver lo que señala Laercio al respecto en *Op. cit.*, p 197.

¹⁰⁸ *Op. cit.*, p. 198.

unirse sexualmente y que los hijos sean criados, responsablemente, por todo el colectivo¹⁰⁹.

Mediante una extraña idea *sui generis* que comunica a todas las cosas del universo unas con otras, Diógenes decía que de ningún modo es insensato tomar (robar) algo de un templo o comer animales, ni tampoco es impío, en modo alguno, comer carne humana o acostarse con la propia madre, tal cual evidencian algunas de las costumbres de países extranjeros. Todas éstas son prohibiciones o tabús, que por lo general se extienden de ordinario a los contextos culturales occidentales, generando con su sola idea la más ominosa y escandalosa censura por parte del “buen juicio” y la “moral tradicional”. Estas declaraciones sin embargo, pueden haber tenido como objetivo precisamente empujar a los ciudadanos a reflexionar sobre los propios prejuicios, hábitos y costumbres, desnaturalizándolos con ciertas observaciones chocantes extraídas del mundo animal o de otras latitudes del orbe.

Afirmaba, como decíamos más arriba, que según la recta razón, “todo está en todo y a través de todo”, así, efectivamente, la carne está en el pan y el pan en la verdura, y de esta manera están los restantes cuerpos en todos; admitiéndose los unos a los otros a través de ciertos poros y ángulos invisibles o evaporándose, como lo hace ver en su supuesto escrito *Tiestes*; si es que fueron de él las tragedias que se le adjudican y no de un tal Filisco Egineta; íntimo suyo, o de Pasifonte, hijo de Luciano, de quien dice Favorino en su *Historia Varia* que las escribió después de muerto Diógenes¹¹⁰. Esta suerte de “intercambio de partículas extremadamente sutiles” de todos los elementos del universo entre sí, tiene, metafísicamente hablando, como consecuencia práctica que todos los cuerpos al interior del cosmos puedan penetrarse mutua y recíprocamente, unos con otros permanentemente, es decir, que se comuniquen y participen de una misma “unidad cósmica”. De acuerdo con esto, Diógenes podía referir entonces, que todo está en todo, una conjetura

¹⁰⁹ Ya revisaremos con mayor atención la obra de este sacerdote exótico e iconoclasta en la segunda parte de esta investigación.

¹¹⁰ Ver Pablo Oyarzún (1996 : 198 ss.)

materialista, la cual, por ejemplo, le permitía amonestar a los demás diciendo lo siguiente:

“Habiendo una vez visto que cierta mujer se postraba ante los dioses indecentemente, queriéndola corregir le dijo: “¿No te avergüenzas, oh mujer, de estar tan indecente, teniendo detrás a Dios que lo llena todo?¹¹¹”.

Aunque Rivano cuestiona tal indicación, tomando como prueba la traducción del códice de G para señalarnos que la verdadera intención del fragmento no es el de corregir a la mujer supersticiosa, como lo haría la piadosa traducción de Ortiz y Sanz, sino mofarse de las ideas de los teólogos de la época, que creían ver de manera supersticiosa a la divinidad en cada manifestación de la naturaleza; lo que modificaría, por completo, el sentido de la declaración de más arriba. Sin embargo, también se podría llevar a cabo una lectura *panteísta* del pasaje citado o por lo menos materialista a la manera de Demócrito¹¹² sin caer en la superchería citada por Rivano.

En lo que concierne a las materias que eran de su interés y las que no, se apunta que descuidaba la música, la geometría y la astrología, junto con todas las otras cosas que fueran de esa índole, por considerarlas inútiles e innecesarias para el desarrollo de la virtud. El contrapunto es evidente con el conocido portal o frontispicio de la Academia de Platón, que lucía ostentosamente el siguiente lema: «Ἄγεωμέτρητος μηδεὶς εἰσίτω», que quiere

¹¹¹ Ver Diógenes Laercio (2013 : 187 ss.)

¹¹² Algunos de los principios de la teoría atómica de Demócrito (rival de Sócrates y Platón; debemos recordar que este último intentó quemar los libros del filósofo de Abdera por envidia) son: que los átomos son infinitos en número y se diferencian entre sí por su orden, figura y posición. Que de lo que no existe nada puede surgir, ni nada que exista se destruye. Los átomos son eternos e incausados porque son lo primero a partir de lo cual las cosas llegan a la existencia, pero su eternidad pertenece también a su movimiento, el que se efectúa así de un modo enteramente mecánico y con un riguroso encadenamiento causal que no es un simple azar. Todo lo que existe (todo lo que es ser) está compuesto por átomos, por lo tanto no sólo las cosas con cierta densidad, como las físicas o sólidas se estructuran a partir de ellos, sino también las que parecen inmateriales. Las almas por ejemplo, estarían compuestas por “átomos de fuego”, es decir, por átomos redondos e impulsados por el más rápido movimiento. Los átomos de Demócrito parecen ser, de alguna manera, la partición de ese ser único de Parménides, pues con ellos éste conserva su inteligibilidad sin contraponer violentamente la irracionalidad del cambio.

decir: “*Aquí no entra nadie que no sepa geometría*”, poniendo en relieve la importancia que daba el filósofo ateniense al conocimiento abstracto que portan las matemáticas como base discriminatoria para el desarrollo del intelecto.

Se cuenta como dato importante sobre su pretendido carácter, que poseía tal locuacidad en su discurso que era admirable para persuadir a los demás, de suerte que a todos embelesaba fácilmente con sus palabras. Cuenta Laercio que un tal Onesícrito Egineta —del cual nos dará más detalle dentro de poco— envió al más joven de sus dos hijos, un tal Andróstenes para que se instruyera en Atenas, la capital cultural del mundo antiguo. Más el hijo habiendo escuchado a Diógenes, se quedó prendado de su compañía. No recibiendo el padre noticia alguna de su hijo, preocupado por su suerte, envió al otro, que era mayor, Filisco, que de igual modo se quedó con ellos departiendo y viviendo según el estilo perruno. Cuando finalmente llegó el mismo Onesícrito a buscarles, no pudo resistirse y se quedó con todos ellos filosofando. Tal era el encanto que iba unido a sus palabras, que también lo escucharon Foción, por sobrenombre “el Honrado” y Estilpón de Megara, y por cierto muchos políticos de la época dice Laercio¹¹³.

Líneas más arriba se registra una anécdota irrisoria que hace alusión al tema de la persuasión, en ella se dice que: “Pedía algo a un tipo malhumorado y éste le dijo: «*A ver si me persuades*», a lo que Diógenes respondió: «*Si pudiera persuadirte, te persuadiría de que te ahorcaras*»¹¹⁴”.

Ya casi al final del capítulo, los comentaristas anotan varias presuntas versiones relativas al deceso de Diógenes el perro. Se dice que acabó su vida a los noventa años de edad, otros en cambio, que a los ochenta y uno. Algunos señalan que por efecto de haber comido pulpo crudo, como cuenta Plutarco en su *Moralia*; a diferencia de Ortiz y Sanz que en su canónica traducción del siglo XVII, sustituye el comestible marino por un supuesto “pie de buey”, alcance, que tal como se atreve a apostar Oyarzún, puede deberse a la similitud entre

¹¹³ Ver Pablo Oyarzún (1996 : 199 ss.)

¹¹⁴ *Op. cit.* p. 192.

las palabras griegas *boòs poús* y *polypous*¹¹⁵. Otras versiones señalan que queriendo repartir un pulpo entre los perros, le mordió uno el tendón de la pierna y que cayendo de bruces al suelo, murió. Mientras que el relato de sus amigos sostiene que contuvo la respiración y que al hallarle envuelto en su manto, como no era perezoso ni haragán, al apartar el palio, encontraron que había expirado y conjeturaron por ese motivo que había hecho esto voluntariamente.

En las diferentes versiones del relato se puede observar lo mismo que acontecía al comienzo del capítulo, en lo referente al tema de su iniciación en la filosofía. Nos referimos a las modificaciones de las causas mortuorias que sin lugar a dudas dejan entrever las diferentes posiciones o valoraciones que esgrimen los comentaristas con respecto a su figura; a favor o en contra. Las primeras dos versiones hacen una crítica solapada a la desmesura del proceder cínico, para desde ahí señalar que intentar llevar, conscientemente, tan lejos la invectiva contra la civilización, trae consigo consecuencias trágicas, incluso para alguien que se arroga la membresía de sabio.

¿Pero qué puede significar aquí la ingesta de pulpo crudo o la renuncia a la cocción de los alimentos? Para un griego, el fuego estaba íntimamente relacionado con el origen de la civilización y dentro de su imaginario, el superhéroe Prometeo era su insigne estandarte. Desistir de preparar los alimentos cocidos era abnegar, conscientemente, del principio civilizatorio por antonomasia y su inminente fracaso era la prueba irrefutable de que ignorar o transgredir ciertos límites culinarios, pero por sobre todo culturales, conducía, inevitablemente, a la ruina del insolente. De todas formas la advertencia sobre este asunto resulta bastante exagerada, pues parece desmedido suponer que alguien pueda morir por comer pulpo crudo, pues a lo más aquel atrevimiento podría acarrear sobre el desdichado degustador dolores o indigestión.

La segunda versión, algo dramatizada también, intenta recalcar el hecho de que sobrepasar ciertos límites humanos en la convivencia con los animales,

¹¹⁵ Ver nota 87 de Pablo Oyarzún (1996 : 200 ss.)

equiparándose con ellos —tal como es el caso, en nuestros días, del tristemente celebre documental *Grizzly Man*¹¹⁶ (2005) producido por el cineasta alemán Werner Herzog (1942)—, sin tomar las precauciones adecuadas o mínimamente necesarias del caso, acarrea, irremediablemente la fatalidad del imprudente.

Por último, la versión final del relato indica todo lo contrario, realzando el dominio y la soberanía del sabio en su actuar moral y racional, quien con un gesto sereno y de completo autodomínio sobre sí, pone fin a su vida en el momento en que lo considera justo y preciso. Después de su muerte, como era muy querido y tenido en alta estima por sus cercanos, sus amigos se disputaron casi a golpes el derecho a enterrarlo, pero dice Laercio que vinieron los padres de éstos, con los magistrados de la ciudad (Corinto) y lo sepultaron junto a la puerta que conduce al itmo. Le erigieron ahí una columna en su honor y sobre ella un perro de mármol. Pausanias anota en sus *Viajes* que entre las tumbas que rodean el camino a Corinto puede verse cerca de un pino y un ciprés, junto a la puerta de la ciudad, el sepulcro de Diógenes de Sinope¹¹⁷. Otros en cambio señalan que pidió expresamente que arrojasen insepulto su cadáver para que las bestias lo aprovecharan, o que lo metieran también insepulto en un hoyo y que lo cubriesen luego con un poco de tierra. Por último Eliano dice que pidió que lo echasen al Iliso, para ser útil a sus hermanos. Todas estas versiones interdictas contravienen de una u otra forma los rituales o los usos religiosos acostumbrados por la sociedad griega, incluyendo aquella

¹¹⁶ Werner Herzog recoge, edita y da forma a una interesante cinta en la que su protagonista es el ecologista Timothy Treadwell. Treadwell se internó por más de trece años en el peligroso hábitat de los osos grizzli, llegando a considerar la estafalaria impresión de que los osos grizzlis, de alguna manera lo habían aceptado como uno más de entre ellos. En varias ocasiones las autoridades del Parque y Reserva Nacional de Katmai intentaron advertir a Treadwell de lo peligroso de su conducta, tanto para él como para los osos que no estaban acostumbrados al contacto con humanos. Sin embargo, el ignoró dichas recomendaciones y continuó clandestinamente sus incursiones. Durante sus largas estadías en los parques protegidos, Treadwell llegó a filmar más de cien horas en que se le ve acercarse temerariamente a los osos. Finalmente, el año 2003, él y su novia fueron devorados por un oso de la manada que Treadwell creía conocer.

¹¹⁷ Incluye también Laercio que sus conciudadanos también lo honraron y escribieron una inscripción que decía lo siguiente: “Hasta el bronce se corroe con el tiempo, mas no podrá toda la eternidad destruir tu renombre, Diógenes; pues tú solo supiste mostrar lección de autarquía con tu vida a los mortales y el sendero más fácil del vivir.” Y a continuación le dedica el siguiente poema: “A. Ea, Diógenes, dí:¿qué suerte te condujo al Hades? D. Llevóme el salvaje mordisco de un perro.” Ver Pablo Oyarzún (1996 : 201 ss.)

que se menciona más arriba, en que se señalaba que el filósofo-esclavo habría sido enterrado boca abajo por los hijos de Jeníades, en la tumba familiar.

Según Demetrio en sus *Homónimos*, el mismo día que murió Alejandro en Babilonia murió Diógenes en Corinto. De su pluma serían, como ya dijimos, los siguientes escritos: *Celifón*, *Ictias*, *Grajo*, *Pórdalo*, *Pueblo de Atenas*, *República*, *Arte ética*, *De la riqueza*, *Erótico*, *Teodoro*, *Hipsías*, *Aristarco*, *De la muerte* y finalmente sus *Cartas*. Sus tragedias (parodias) son las siguientes: *Helena*, *Tiestes*, *Heracles*, *Aquiles*, *Medea*, *Crisipo* y *Edipo*. Aunque algunos sostengan (como Sosícrates y Sátiro) que nada de esto es suyo, sino de autoría de su amigo y discípulo Filisco de Egina.

Por último, Laercio finaliza el capítulo dedicado al “Perro” con un dato curioso, el cual encierra cierto aire de vanidad. Dicho comentario se atribuye a Atenodoro, quien señala que Diógenes mostraba siempre un cutis brillante porque le gustaba darse ungüentos y tomar sol.

2.3. Μόνιμος ὁ Συρακόσιος (Mónimo de Siracusa); «el esclavo enloquecido» (ca. 399 a. C. —300 a. C.)

Mónimo es el primero que encabeza la lista que elabora Laercio sobre los comparsas de Diógenes de Sinope. Debe haber alcanzado algo de fama entre sus conciudadanos, pues el comediógrafo Μέγανδρος (Menandro) lo nombra en una de sus obras.

En su breve capítulo se nos cuenta que fue esclavo de un banquero de Corinto, pero debido a que Jeníades; el amo de Diógenes, visitaba regularmente la casa del patrón de Mónimo, al narrar allí y hacer gala del porte y de la elocuencia del “Perro”, indujo a Mónimo a profesarle espontánea admiración. Un buen día en un gesto a todas luces digno de un Cínico, Mónimo, estrafalariamente, extrajo el dinero de la banca de su patrón y lo desparramó por doquier. Con tal conducta su amo lo tomó por loco y de esta

manera consiguió que le eximieran de sus responsabilidades (tras considerarle incapacitado racionalmente para ellas). Una vez libre se fue tras Diógenes, aunque también parece que fue discípulo de Crátes y de otros Cínicos de renombre. Su amo al ver esta conducta extravagante confirmó su idea de que le había aquejado el mal de la demencia.

Se hizo entonces sabio, después de haberle dedicado, concienzudamente sus horas de ocio a las conversaciones con Diógenes y sus amigos. Escribió dos textos cómicos, pero que encerraban un sentido serio (*spuodaiogéioion*). Un libro titulado *De los apetitos o pasiones* (*Perí hormòn*) y otro cuyo nombre era el *De Exhortaciones* (*Protréptico*).

2.4. Ὀνησίκριτος ὁ Ἄστυπαλαιᾶ (Onesícrito ho Astipalea); «el trotamundos» (ca. 360 a. C. — 290 a. C.)

Su origen no es claro, pues algunos dicen que fue natural de Egina, mientras que otros de Astipalea. Laercio lo describe como uno de los más hábiles discípulos de Diógenes.

Después de conocer e instruirse con “el Perro”, se hizo aventurero y piloto de navío de Alejandro, escribiendo además relatos en los que ensalzaba la figura aristocrática del soberano. Se enroló en el ejército del emperador macedonio con dirección al oriente y se dice que escribió las hazañas de éste, impresionadísimo por el porte real del monarca. García Gual cuenta, que tanto Plutarco como Estrabón y D. Laercio narran el encuentro de Onesícrito con los gimnosofistas de la India. Sabios ascetas desnudos muy particulares que algún parecido tenían con los Cínicos. Los gimnosofistas le mostraron a Onesícrito que ellos vivían conforme a la naturaleza, en paz y sin ley política. Hay también, a propósito de esto, una anécdota similar entre estos sabios hindúes y el magno rey, la que recuerda la ya citada historia que implicaba a Diógenes asoleándose en el *Craneo*. Acá Alejandro nuevamente y de manera

grandilocuente, y soberbia, les ofrece a estos sabios orientales un deseo, el que quieran, el cual ellos anulan pidiéndole la inmortalidad.

Se le suman como compañeros de lecciones: Μένανδρος (Menandro), Ἡγησίας Σινωπεύς (Hegesias siropense), Φιλίσκος ὁ Αἰγινήτης (Filisco Egineta), su hijo y posible autor de las obras que se le adjudican en algunos pasajes al propio Diógenes el Perro.

2.5. Κράτης ὁ Θῆβαι (Crates de Tebas); «El abridor de puertas» (ca. 368 a. C. — 288 a. C.)

Fue hijo de un ciudadano noble y acaudalado de Tebas, Ascondo. Dice Laercio que cuando se inició en la filosofía llegó a ser “discípulo” de Diógenes; aunque Hipoboto lo desmiente, señalando más bien que lo fue de Brisón Aquivo. Era apodado el “abridor de puertas”, porque siempre era bien acogido por todos por su talante amable y cercano. Con él la secta toma un semblante mucho más cordial y sereno, diferenciándose notablemente de sus predecesores (Antístenes y Diógenes). Definitivamente se le podría considerar un filántropo y sus conciudadanos le tenían por ese motivo en gran estima, por lo mismo le apodaron *agathós daímon* (buen demonio o espíritu del bien).

Se cuenta que siendo hombre rico, al hacerse Cínico vendió todo su patrimonio y lo repartió entre sus compatriotas. Otros, como Demetrio de Magnesia (I a. C), señalan en cambio que depositó su dinero en casa de un banquero con la condición de que éste se lo diera a sus hijos si le salían ineptos, más si en el caso de que tuvieran buen juicio y filosofaran, lo repartiera entonces entre el pueblo. Otros, como Diocles, señalan que fue el propio Diógenes quien le persuadió para que diese todas sus posesiones para alimentar ganado, o si tenía dinero, que lo arrojase al mar. Otros señalan que heredó de su padre doscientos talentos, pero que un día, asistiendo al teatro para ver una tragedia de Eurípides, se sintió cautivado por el personaje de Télefo, rey de Misia, quien iba vestido como mendigo y llevaba aparte de sus

harapos una cesta para las provisiones. Se puso de pie en mitad del espectáculo y anunció a viva voz que repartiría, entre los que quisieran, los doscientos talentos de su herencia y que de ahora en adelante imitaría a Télefo en sus indumentarias y forma de vida. Regaló de esta forma el dinero y los muebles de su casa a sus vecinos, tomando sólo de sus pertenencias un manto de tela y una alforja. Luego de esta acción se dispuso a vagar en dirección a Atenas.

Puso en práctica según dicen, todo lo que aconsejaba Diógenes, pero dimitió, conscientemente, de algunos de sus postulados, como por ejemplo: usar un tonel como habitáculo por considerarlo demasiado aparatoso, así como tampoco se mezclaba en los asuntos públicos, ni insultaba a nadie, pues él era piadoso con los demás hombres. Las censuras del “Perro” le daban risa, así como sus pretensiones de alterar las costumbres. Hablaba muy poco de los dioses, pues la existencia de ellos no le preocupaban. Sus largos cabellos se volvieron semejantes a los del fieltro espeso, tal como hoy en día podemos observarlos, decorativa y religiosamente en las cabezas de los *rastafaris* (dreadlocks). De esta manera se los acomodó para protegerse de la lluvia y del sol, encontrando para ellos una provechosa utilidad.

Se cuenta que Alejandro al invadir Tebas destruyó la casa que le pertenecía por patrimonio, más luego, arrepentido, le preguntó si no deseaba que le construyese otra, a lo que el Cínico respondió: “¿Y para qué, si luego algún otro Alejandro la volvería a destruir?”¹¹⁸ (Perseverando en la templanza, alcanzó fama de filósofo, llegando al punto de que el cómico Filemón le retratara con unos versos que demostraban su reconocida ejercitación periódica¹¹⁹. Se cuenta la anécdota de que el hijo que le nació de su unión con Hipparchia; Pásicles, en cuanto contó con la edad suficiente, fue llevado por él a casa de una esclava prostituta, diciéndole que ésta era la unión conyugal que le tenía prevista. El resto de las hijas que tuvo con la filósofa las hizo casar con sus discípulos.

¹¹⁸ Ver Diógenes Laercio (2013 : 206 ss.)

¹¹⁹ Los versos de Filemón son los siguientes, anota Laercio: “En verano llevaba ropa burda,/ y delgada en invierno,/ para tomar lecciones de templanza.” *Op. cit.*, p. 204.

Con Hipparchia, Laercio cuenta una de las más hermosas historias de amor de las que se tenga registro en la historia de la filosofía. Ella, Hipparchia, hermana del Cínico Metrocles (discípulo de Crates), escuchando siempre por boca de su hermano las asombrosas y didácticas noticias del Cínico, se enamoró de él. Enterándose Crates de esta situación, intentó en vano que la muchacha desistiera de su afecto. Se mostró entonces tal cual era (desnudo) ante la joven, exponiendo a la vez el ajuar miserable que portaba; que por lo demás era todo lo que traía encima, más ella prefirió acompañarlo tomando también para sí el uniforme que el perro había consignado para los de su jauría. Un dato importante sobre Hipparchia es que es la única mujer que aparece en *Las Vidas* y la primera filósofa mujer de la que se tiene registro.

Crates es el primer Cínico, en sentido estricto, así como se podría decir por ejemplo, el “primer cristiano” de los convertidos y elegidos por Jesús, puesto que se dio por entero a la práctica de la disciplina, siendo discípulo directo de aquel a quien apodaban “el perro”. Si Diógenes mordía con sus palabras, Crates vivía, literalmente, como un can. Se destaca también por ser el inventor del *spoudaiogéloion*; una mezcla literaria de carácter seria y cómica a la vez que parodiaba los textos clásicos de la *paideia* griega. Diógenes fue el primero en jugar a intervenir, ingeniosamente, dichos versos, pero Crates llevó esta astucia literaria a un nivel mucho más refinado. También incursionó en todos los géneros y estilos posibles, con tal de que éstos fuesen populares. Así revisitó los himnos de los rapsodas y las elegías salónicas que todo el mundo conocía y disfrutaba. En lo referente al estilo de sus *Cartas*, Laercio apunta que éste era muy parecido al de Platón.

Decía que de la filosofía había sacado el vivir “*contentándose con lo presente, no deseando las cosas ausentes, y no quejándose de las circunstancias.*” También, que es cosa imposible encontrar algún hombre que no haya errado, pues tal cual la granada, siempre se pudre uno que otro grano. Señala Laercio que no bebía vino, solo agua. Era feo de rostro, tal como se señala que era Sócrates. Escribió al igual que su maestro (Diógenes) una

República utópica, de la cual se conservan todavía algunos versos. García Gual exhibe los siguientes:

“La ciudad de Pera [la Alforja] está en medio de un vaho vinoso hermosa y opulenta, rodeada de mugre, sin propiedad ninguna, hacia ella no navega ningún insensato parásito, ni el relamido que goza con las nalgas de la puta. Pero produce tomillo y ajos, e higos y panes, cosas que no incitan a guerras recíprocas. Y no se tienen armas para lograr riquezas ni honores. Junta amigo altramuces y habas, y si lo logras, fácilmente levantarás tu trofeo sobre la pobreza y la escasez.¹²⁰”

Crates tuvo una vida larga y alegre, murió siendo ya viejo, pero sin perder nunca la serenidad de ánimo. Aunque se dice que era de corta estatura, la edad lo fue encorvando de igual forma¹²¹. Marcel Schwob¹²² señala en sus *Vidas imaginarias* (1896), que terminó por quedarse quieto en un mismo sitio, echado como un perro al lado de un almacén donde los marinos guardaban sus bultos en el Pireo, puerto de Atenas. Que un día dejó de vagar en busca de comida y que, finalmente, lo hallaron consumido por el hambre. Fue enterrado en Beocia y entre sus discípulos más connotados (a parte de su cuñado Metrocles y su compañera Hipparchia) se encuentran los estoicos Cleantes y Zenón.

2.6. Μητροκλής ὁ Μαρωνεΐα (Metrocles ho Maroneía); «el meteorista». (fl. c. — 325 a. C.)

Se nos informa que antes de echarse a andar en la filosofía de la mano del Cínico Crates, fue un habitual alumno del Liceo, regentado en ese entonces

¹²⁰ Ver Carlos García Gual (2003 : 77 ss.)

¹²¹ Laercio recoge unos versos de Crates que hablan al respecto, ellos dicen así: “Vas, corcovado amigo,/ bajando a las mansiones infernales/ por tu larga vejez doblado y corvo.” Ver Diógenes Laercio (2013 : 206 ss.)

¹²² Marcel Schwob nació en Chaville, Haut-de-Seine, el 23 de agosto de 1867 y falleció en París el 26 de febrero de 1905. Fue ensayista y autor de relatos cargados con una hermosa prosa. Espíritu inquieto y curioso, dedica en su obra *Vidas imaginarias*, un capítulo a Crates el cínico de donde hemos tomado algunas notas para este capítulo y también para el de Metrocles e Hipparchia.

Teofrasto. Tenía por hermana a Hipparchia, la que se convirtió luego, como ya se mencionó un poco más arriba, en compañera del “abre puertas” Crates.

De Metrocles en particular, se narra un hecho bastante tragi-cómico, pero que en su momento estuvo apunto de hacerle perder la vida. La anécdota dice así: que estando Metrocles en el Liceo tomando lecciones con el discípulo de Aristóteles, se le escapó, involuntariamente, un pedo, cayendo en tal vergüenza y pudor que huyó de ahí para irse a encerrar de por vida en su habitación y dejarse morir desoladamente de hambre. Enterándose Crates de lo sucedido llegó hasta su casa con la idea de consolarle, habiendo previa y astutamente consumido una buena porción de legumbres. Primero intentó persuadirlo con razones de que nada malo había hecho al incurrir en tales actos, que todo lo contrario, era conforme a la naturaleza desprenderse de las incómodas ventosidades estomacales. Más como el otro no cedía en su tozuda aflicción, tuvo que por fin recurrir él mismo a un plan de contingencia y desembarazarse de una buena vez de una sonora ventosidad para hacerle entrar en razón. De esta manera y con tan hábil stratagema, le curó la pena y lo sacó del estado de turbación en que se encontraba. Desde entonces se hizo discípulo suyo, llegando con el tiempo a ser también celebre filósofo.

Hecatón, en el libro I de sus *Chríos*, nos informa que Metrocles quemó todos sus apuntes y escritos por considerar que el fruto de la escritura es vana fantasía o cosa de niños. Otros, simplemente, dicen que quemó sólo las lecciones que había tomado de Taofrasto. De la misma manera, tal como Diógenes lo hizo en su minuto, se quitó la vida sofocándose a sí mismo en su avanzada vejez.

2.7. Ἴππαρχία ὁ Μαρωνεΐα (Hipparchia ho Maroneía); «la primera filósofa». (ca. 346 a. C. — 300 a. C.)

Como ya bien se ha señalado en las secciones dedicadas a Crates y Metrocles, Hipparchia fue la primera filósofa de quien se tiene registro no sólo

en *Las Vidas* de Laercio, sino también en toda la historia de la filosofía. También se le conoce por ser la compañera de Crates y hermana de Metrocles.

Los dos consanguíneos fueron naturales de Maronea y aunque eran de familia acomodada, se dieron de igual modo a la parsimoniosa vida perruna. Se cuenta que escuchando a su hermano hablar con entusiasmo, reiteradamente, de las cosas que razonaba y hacía su maestro Crates, quedó enamorada de él y que empeñándose de esta forma en su amor, no aceptó otro destino ni pretendiente más que acompañar “al abre puertas” en sus andanzas, emulando su estilo de vida y dándose a la reflexión y al quehacer cínico. Se dice que antes de esto, sus padres intentaron disuadirla, pero que ella los amenazó con matarse. Desesperados estos últimos rogaron a Crates de que la hiciera entrar en razón, para que desistiera de su empeño, así que éste llegó ante la muchacha y como ésta no cedía en sus intenciones no le quedó más recurso argumental que desnudarse y decirle: “*Mira, éste es el esposo, y éstos sus bienes: consulta contigo misma, pues no podrás ser mi compañera sin abrazar mi instituto.*”¹²³ Más ella prefirió de igual manera seguirle como compañera de vida, teniendo en público —como era costumbre para los miembros de la secta— sus uniones conyugales y concurriendo, ambos, a las cenas y banquetes a las que se les invitaba. Hay ejemplos que muestran lo hábil que era reflexionando y lo locuaz de su discurso para hacer perder la paciencia a más de alguno de sus contendores.

Hipparchia abandonó toda la comodidad de Maronea en libre unión con su compañero Crates. Desnuda y con los cabellos sueltos, a penas cubierta con una túnica vieja, al igual que Crates, era filántropa, llegando al extremo de que no sólo acariciaba a los enfermos o a los pobres para consolarles, sino que lamía sus heridas, como los perros lo hacen consigo mismos o a los otros sin la menor repugnancia. No tenemos noticia alguna de cuándo o cómo murió, pero sus hazañas y el renombre que alcanzó le valieron ser contada por Laercio dentro del recuento de los filósofos más ilustres de la antigüedad.

¹²³ Ver Diógenes Laercio (2013 : 208 ss.)

2.8. Μένιππος ὁ Γάδαρα (Menippos ho Gadara); «el prestamista». (ca. 349 a. C. — 250 a.C.)

Se señala que a parte de ser un Cínico *sui generis*, fue durante un periodo importante de su vida esclavo y que su amo, llamado Bato, tenía por ocupación la política (acá se vuelve a recordar un tema común del ideario Cínico, el de la esclavitud, el que ya ha aparecido tanto en las historias de Diógenes, de Mónimo, como en la del fabulista Esopo). Mendigaba con desfachatez, con lo cual pudo salir pronto de la esclavitud, haciéndose de ese modo ciudadano tebano. Como mal Cínico, practicaba el préstamo con usura, con lo cual llegó a hacer buena fortuna y consiguió que le apodaran también “el prestamista”. Fue víctima del complot de una estafa y quedó en banca rota, por este motivo se suicidó por pena y desesperación.

Como buen Cínico en cambio no escribió nada serio y sus libros estaban repletos de burlas y bromas. Aunque algunos dicen que nada de eso es suyo, sino que de Dioniso y de Zópiro de Colofón y que éstos se los cedieron porque él podía divulgarlos. Se le considera sin embargo, el inventor de la sátira denominada en su honor, menipea. En sus diatribas alternaba el verso y la prosa.

Los libros que le pertenecen según Diógenes Laercio son trece; *Nekuia* (En el país de los muertos); *Funerarias*; *Testamentos*; *Cartas elegantes o fingidas de personajes divinos*; *Contra los fisiólogos y matemáticos y gramáticos*; *Sobre el nacimiento de Epicuro* (obra en que se burlaba del culto a Epicuro prodigado por sus seguidores); *La supersticiosa celebración epicúrea del día vigésimo del mes*; y otros, todas obras perdidas y de las que se conservan, sin embargo, muy pocos fragmentos. Tomó parte en sus escritos de la polémica cínica-estoica, de modo que podemos inferir que gran parte de su trabajo tenía la intención de vapulear las doctrinas de sus oponentes, como también a la cultura y a la ciencia en general.

Aunque se le conoce como Cínico, presenta de igual manera, rasgos muy familiares con el hedonismo. Su obra inspiró a una gran cantidad de escritores de renombre, como al poeta Cínico Meleagro, al romano Marco Terencio Varrón, al mismo Luciano de Samosata y muy posteriormente a Erasmo de Rotterdam, entre otros. Velásquez lo retrata de cuerpo entero en una de sus obras: ladino, provocador, decepcionado del conocer y de los patrimonios terrenales.

2.9. Μενέδημος ὁ Λαμψακη (Menedemos ho Lampsaque); «La Furia infernal» (ca. 345/4 a. C. — 260/1 a. C.)

El último Cínico de renombre al cual Laercio incluye en su catastro es el discípulo de Colotes de Lámpsaco, el cual se obsesionó de tal modo con la superstición (llamada de otro modo taumaturgia), que según Hipóboto se paseaba disfrazado, fantasmalmente de Furia, señalando a sus conciudadanos que había venido del Hades para espiar sus pecados y avisarles de ellos a los propios demonios.

Iba vestido con túnica de color oscuro de pies a cabeza, ceñida a la cintura con un cinturón púrpura. Con un gorro arcádico en el que iban bordados los doce signos del zodíaco, coturnos trágicos, más una barba larguísima e hirsuta y un bastón de fresno en la mano (hoy en día su *look* sería, sin duda, la envidia de cualquier músico de *Heavy Metal*). Sin embargo García Gual señala que este atuendo y conducta estrafalaria habrían sido más bien un invento de Menipo. De todas maneras, dado el carácter extravagante de la secta no parece del todo descabellado imaginarse a uno de sus integrantes personificando tales historietas.

Así termina el retrato literario de estos hombres que habrían seguido la senda del Cinismo filosófico. En cuanto al libro que el doxógrafo dedica a la secta, éste termina en sus últimos párrafos elaborando una suerte de nómina

de los principios que habrían regido a dicha escuela y que él la diferencia taxativamente de un mero *modo de vida*.

La declaración de principios de la secta es la siguiente:

- La primera de sus reglas, por todos ellos compartida, es prescindir y quitar del estudio de la filosofía la lógica y la física, aplicándose estrictamente a la ética.
- Segundo, rechazan los conocimientos generales de las humanidades, despreciando el acto de leer escritos ajenos porque distraen y pervierten de los pensamientos propios.
- Tercero, desaconsejan también el estudio de la geometría, la música y otros saberes semejantes, por considerar dichas disciplinas superfluas.
- Cuarto, se propusieron vivir de manera fácil y sencilla, sirviéndose de alimentos simples y sobrios, y despreciando al mismo tiempo la riqueza, la nobleza y la gloria, pues consideraban, tal como Diógenes lo había señalado, que la principal característica de los dioses era no necesitar nada y que los sabios, al desear parecerseles en perfección, deseaban muy pocas cosas.
- Quinto, tal como Sócrates, señalaban que la virtud es enseñable (o mostrable para su enseñanza y aprendizaje) y que aquella no puede perderse una vez adquirida, siendo el sabio digno de amor y amistad, impecable, filántropo y que no confía nada a la suerte.

Hasta aquí esta suerte de introducción sobre la secta Cínica, de ahora en adelante nos avocaremos al análisis filosófico de sus principales postulados y las implicancias que de ellos pueden desprenderse.

Cap. 3. Tos de perro; amplitudes y nuevas bifurcaciones literarias.

Hay cuatro razones para que se los nombre «cínicos». Primero, por la «indiferencia» en su modo de vida, porque hacen un culto de ella y, como los perros, comen y copulan en público, van descalzos, duermen en barriles o en portales... La segunda es la desvergüenza de los perros, y ellos (los cínicos) tienen en alto la desvergüenza, no como inferior al recato sino superior... La tercera razón es que los perros son buenos guardianes, y ellos guardan los principios de su filosofía... La cuarta es que el perro discrimina amigos de enemigos... De modo igual reconocen ellos como amigos a los aptos para la filosofía y los reciben con amabilidad, mientras que a los que no lo son los corren, como hacen los perros, ladrándoles.
Donald R. Dudley, A history of Cynicism.

Si bien hemos introducido hasta acá varios elementos importantes que revelarían la maniobra descrita por la anécdota Cínica en su “camino de arribo a la *verdad*”, no cabe duda de que debemos detenernos todavía un poco más en aquello que permanece implícito al interior de estos relatos cifrados literariamente bajo la figura de la fábula o la historieta cómica con contenido moral. ¿Qué pueden aportar hoy en día estos relatos a las disciplinas de la estética, la ética o bien a la teoría del conocimiento?, ¿o cómo pueden contribuir a nuestro propio discernimiento especulativo sobre aquellos problemas de interpretación y lectura que se relacionan con la actual esfera del cinismo contemporáneo?

Del puñado de Cínicos “ilustres” que esbozan las siempre vivas anécdotas laercianas —a contrapelo de su intrascendencia teórica como *meros* acontecimientos lingüísticos—, los estudiosos del movimiento Cínico nos dan algunos datos sobre su aparición histórica. Ello nos permite fechar su emergencia por allá en la Grecia clásica del siglo IV a. C., hasta varios siglos entrada nuestra era; si se considera por ejemplo, como su epígono crepuscular al filósofo Cínico neoplatónico Salustio de Emesa (Σαλούστιος ὁ Ἐμεσα; siglo V).

Nombres como Bión de Borístenes, Dión de Prusa o Crisóstomo, Cércidas, Teles, Zenón de Citio, Crisipo de Solos, Epicteto, Juliano, etc... se

relacionan todos, de manera más o menos directa con la secta Cínica y pasan a engrosar la lista de sus presuntos titulares o reservas.

Esto quiere decir, historiográficamente hablando, que la sobrevida del Cinismo como secta excedió su presencia por más de ocho rutilantes siglos, en los cuales estos vagabundos sectarios recorrieron, de cabo a rabo, las afamadas urbes del mundo clásico. En estos tránsitos, al parecer, se ejercitaron afanosamente mostrando sus más ingeniosos malabares ascéticos de la mano de sus afiladas peroratas morales y discursivas. Su continuidad no estuvo exenta de cambios y modificaciones, pues del solitario asceta burlón enfrentado al supuesto gentío helénico, el Cinismo encontró un suelo extremadamente fértil en la Roma imperial, donde podía vérselos pulular en grandes jaurías de sucios e hirsutos filósofos. No han faltado quienes transfiriendo su caricatura de personajes literarios a la contingencia epocal de sus respectivos contextos, les han imaginado bajo sus propios códigos culturales como una suerte de movimiento *hippie* de la antigüedad mezclado con algo de la apatía y la agresividad antisocial de los *punks*.

Entre sus posteriores acólitos la secta sufrió un aparente cisma, el cual dividió a sus miembros entre aquellos que optaron por mantenerse fieles al *estilo de vida* Cínico (conservando el uniforme y las costumbres de mendicidad y pobreza) y aquellos que desmereciendo tales adornos de virtud, escogieron rescatar por medio de la pluma el estilo ácido de su crítica.

Un ejemplo extremadamente lúcido de tal fenómeno es aquel representado, emblemáticamente, por las figuras de Περεγρίνος Πρωτεύς; Peregrino Proteo (ca. 95 – 165) versus Λουκιανὸς ὁ Σαμοσατεύς; Luciano de Samosata (ca. 120 – 181), quienes hicieron valer, cada uno a su manera, los diferentes aspectos significativos del alma o la esencia de aquello que consideraron más digno de rescatar o representativo del Cinismo.

¿Quiénes fueron estos Cínicos aparentemente tan disímiles y que fue lo que impulsó a que uno de ellos emprendiera una pugna literaria tan descalificadora contra el otro, acusándolo de charlatán, que pareciera que nada

tenían que ver entre ellos? ¿Cómo el Cinismo greco-romano terminó por convertirse en una suerte de garrulería sectaria que se ufanó por arrogarse un “camino más corto a la virtud”, parodiando por supuesto una receta que hacía participar partes iguales de ascetismo paralítico y bravuconería espectacularizante?

Peregrino Proteo fue un afamado esbirro de Diógenes en tiempos del imperio romano. Pudo alcanzar con cierto mérito proclamada notoriedad y fama entre sus contemporáneos. Nació en Pario (Πάριον o *Parium*), antigua *polis* griega (actual Kemer), en la costa asiática de Turquía, pero filosofó en Misia (Μυσία); actual provincia de Balikesir. Hizo proselitismo Cínico en muchos lugares reconocidos del mundo antiguo, en su calidad de trotamundos y orador ambulante. Se le consideraba el líder del movimiento en tiempos en que Roma era regida por el emperador y filósofo Marco Aurelio, mientras que en su esfera cultural era asolada, brutalmente, por el exotismo de las más variadas sectas, tanto de carácter filosófico como religioso.

Peregrino pasó a la historia o a la *farándula filosófica* de su tiempo, por ser el protagonista de un hecho bastante peculiar, el cual generó cierto revuelo y reacciones encontradas entre sus coetáneos. Siendo veterano ya, decidió inmolarse voluntariamente en público sobre una gran pira de fuego, buscando demostrar con este acto su heroico y espectacular desprecio por la muerte, y por qué no, por la vida. Todo esto con la intención de obtener (para su secta) mayor prestigio, y para sí mismo, el inmortal reconocimiento como divinidad en el legendario panteón filosófico y popular.

Se puede mencionar sin embargo, que el Cinismo de Proteo, en relación con el de las viñetas didácticas de Diógenes, parece tener ya sólo en común el nombre, más algunos aspavientos y aspectos formales en lo relativo, sobre todo en lo relativo al ascetismo. El tema del humor y la risa helénica han sido trocados, inversamente, por la seriedad y la teatralización ceremoniosa de las gestas rimbombantes de un mago de feria. Los Cínicos sectarios, como bien señala Sloterdijk: “*se habían aplicado con gran celo al programa de la vida sin*

necesidades, al programa de «estar preparados para todo»¹²⁴ Sin embargo, olvidaban que la figura literaria de Diógenes estaba profundamente inspirada por la comedia griega, arraigada en la cultura de la risa ciudadana, donde se celebraba tanto la broma ingeniosa como el golpe irónico que acompañaba al sano desprecio de la tontería.

Sin duda alguna, la figura de Peregrino Proteo ha sido fuertemente influenciada por el estilo hierático de la —hasta ese minuto— incipiente secta cristiana, de la cual ha formado parte hasta justo antes de convertirse al Cinismo. Por eso mismo, puede ser que el sesgo cómico tradicional del perraje filosófico helénico, en él, haya sido trocado por el perfil de un diletante trágico algo *patético*, como era habitual en los mártires cristianos.

Se nos cuenta que salió muy joven de la casa paterna, acusado primero de adulterio y luego de parricidio, viviendo más tarde una larga temporada entre los cristianos de Palestina. Una vez que éstos se hartaron de él y le corrieron de su comunidad, se unió a los Cínicos instalándose temporalmente con ellos en Grecia. Se deja crecer entonces la luenga barba, adquiriendo además la vestimenta y el bastón del uniforme perruno. Comienza a vivir una vida errante que lo llevará, dentro de sus andanzas, incluso hasta Egipto. Allí se rapará la mitad de la cabeza, dándole a su aspecto de faquir un nuevo aire de virtuosismo y exotismo moral. Llegado a Italia ofenderá al Emperador, ganándose oficialmente el destierro permanente de Roma junto con la membresía de “perseguido de la justicia”. Luego de esto decidirá, conforme a su perfil de gran panegirista, inmolarse con pompa en ocasión de los Juegos Olímpicos. Esto pensando en que aquella prueba de desafío y autocontrol le proporcionará, fidedignamente, el estatus de sabio frente al pueblo, y al interior de la secta, se le suministrarán grandes dividendos para su posterior “canonización” y cohorte cultural.

Peregrino conducirá magnífica y teatralmente el prelude de su propia muerte. Recitará él mismo sus preces fúnebres con el estilo de lo que hoy se

¹²⁴ Ver Peter Sloterdijk (2007 : 270 ss.)

podría considerar como una suerte de gran *showman* o maestro de ceremonias. Mantendrá de esta forma la expectación viva de los asistentes, sabiendo dilatar la curiosidad de sus acompañantes hasta los últimos minutos de su vida. En los momentos finales, aconsejará prudentemente y por el bien de todos los espectadores, que éstos se retiren, dando razones de que podría ser un fuerte y chocante espectáculo ver morir a un hombre anciano calcinado, escoltado además por los aromáticos vapores y vahos pútridos de la grasa chamuscada. En el momento de saltar al fuego invoca emocionado el espíritu de sus padres, para en seguida ser abrazado por las furiosas y salvajes llamas humeantes.

De esta manera, la muerte de Proteo pasa a convertirse, al igual que el deceso de Sócrates, en un *hecho* y acontecimiento literario. Lo curioso es que la narración del suceso o su paródica dramatización es llevada a cabo por otro personaje que acuña el legado del Perro; Luciano.

Luciano es un cínico de la “nueva escuela”. Según sus propias palabras, él mismo habría asistido a este siniestro espectáculo, no impresionado tanto por la proeza de la apuesta, sino más bien condenando, moralmente, las ínfulas y las razones tanto egóticas como jactanciosas que pretendía alcanzar su protagonista con el resultado.

¿Pero quién era Luciano?, ¿cómo caracterizar su imagen?, ¿cómo es que su estampa ha podido ser relacionada con aquello que él mismo despreció y criticó ácidamente? Luciano, oriundo de Samosata (ciudad situada junto al río Éufrates; actual Siria), ha sabido encontrar entre los grandes de la literatura universal, un espacio de honor en la llamada segunda sofística o sátira literaria. Tuvo un desafortunado inicio en la escultura, pero luego de eso ejerció brillantemente el oficio de abogado en Antioquía. No muy conforme con esta vida asentada y tranquila, se hizo maestro de retórica; o lo que se conoce también con el nombre de orador de conciertos. Mediante este oficio pudo dedicarse a recorrer el mundo Mediterráneo en calidad de viajero (Grecia, Italia y la Galia). Su lengua nativa era el arameo, pero aprendió prolijamente el griego ático con el cual se lucía en sus conciertos y ejercicios oratorios. Fue

coetáneo del filósofo-emperador Marco Aurelio y a los cuarenta años de edad, movido por profundas inquietudes y ambiciones intelectuales, se dedicó de manera espléndida al ensayismo moral o satírico. Se radicó por veinte años en Atenas, donde se cree que escribió la mayor parte de sus obras, pero también llevó a cabo discursos ejemplares en las ciudades griegas de Efeso y Corinto. En años posteriores, tentado por las importantes prebendas de la vida pública, postula a un cargo fiscal en Egipto, como funcionario en la administración romana, desempeñando la función de asistente del gobernador en asuntos judiciales. Se cree que murió en Alejandría, poco después de que lo hiciera el emperador Cómodo en el año 192.

Sin ser un filósofo “puro”, se le reconoce históricamente como un hombre de letras, escéptico y antidogmático. Fue un anticristiano consumado y su ironía la aplicó, magistral y principalmente, contra los filósofos estoicos y platónicos¹²⁵. Su legado ha intentado ser emulado en todas las edades, y su estilo ha influenciado a muchos pensadores y literatos. Ejemplos hay por montones: Celso, León Battista Alberti, Erasmo de Rotterdam, François Rabelais, Bonaventure des Périers, Maquiavelo, Roidis, Juan y Alfonso de Valdés, Cristóbal de Villalón, Mateo Alemán, Miguel de Cervantes, Francisco de Quevedo, Diego Saavedra Fajardo, Jonathan Swift, Cyrano de Bergerac, Bernard le Bovier de Fontenelle, pero por sobre todos ellos, Voltaire.

Durante el año 167, este satírico asistió por cuarta vez a los Juegos Olímpicos donde él mismo confiesa que fue testigo del suicidio del líder de la secta Cínica; el mencionado Peregrino Proteo. Sin embargo, este acto tildado por sus seguidores de heroico, no consiguió producir en él ningún tipo de admiración o empatía, todo lo contrario, logró que Luciano descargara, con la maestría de su estilo ácido y afilado, la más dura crítica hacia su protagonista. Todo esto en un libro que llevó por título *Περὶ τῆς Περεγρίνου Τελευτῆς* o en latín, *De Morte Peregrini*, algo así como *Sobre la muerte de Peregrino*. En esta obra, Luciano tacha el acto del Cínico como el de un criminal que sólo busca

¹²⁵ Sobre la vida de Luciano de Samosata ver: Ferrater Mora (1994). *Diccionario de Filosofía*. V. III. Barcelona: Editorial Ariel, p. 2216, o ver Peter Sloterdijk (2007). *Crítica de la razón cínica*. Madrid: Editorial Siruela, pp. 266 – 267.

reconocimiento y fama, además de considerarlo como una especie de charlatán, impostor y pícaro rufián sin ningún talento verdadero para la filosofía.

En esta obra, Luciano ocupa una profusa invectiva bastante malvada para caricaturizar y denostar al suicida, y por supuesto, a los demás integrantes degenerados de su secta. Como bien señala Sloterdijk, en el apartado que le dedica: “*su satírica es, más bien, un ataque instruido contra los mendicantes moralistas incultos y vocingleros*”¹²⁶.

Sin duda, el romano inaugura con su insólita figura una nueva manera de conducirnos frente al Cinismo. Él es un intelectual con una amplia formación, que porta además nuevas cualidades que ya no representan la estampa clásica de la vieja escuela. Sin embargo, a pesar del marcado deslinde que profesa el sirio contra su antagonista, hay algo que permanece y continúa uniendo a estas dos figuras del mundo antiguo. En primer lugar, tanto él como Proteo, y una seguidilla de otros panegiristas callejeros, son oradores profesionales que gustan de seducir a sus audiencias con palabras creativas y frases elocuentes. En este sentido, ambos han hecho del espectáculo público y la persuasión algo más que un simple oficio, pues con cada triunfo no sólo ganan adeptos, sino que consiguen que tanto su ego como su fama se expandan con cada conquista. Ambos, en diferentes niveles, como bien decía Diógenes del mismo Platón, viven de la subvención pública; uno de la caridad callejera, mientras que el otro del sostén del Estado, y por supuesto de las audiencias cultas a quienes entretiene. El mismo Luciano, que acusa a Proteo de un fuerte anhelo de celebridad, toda su vida —por los datos biográficos que se manejan— no ha hecho otra cosa que perseguir el mismo fin, pero con métodos algo desiguales. Podríamos señalar que Luciano es un intelectual acomodado mientras que Proteo un vagabundo carismático con ínfulas de superioridad moral. La diferencia con Diógenes sería que el ingenio heurístico y el buen humor escasean. La risa carnalesca y franca que esgrimía la cara del sinopense en sus anécdotas laercianas, se traslada gravemente hacia una carcajada romana con tintes más sombríos. Es así que por el lado de Proteo,

¹²⁶ *Op. cit.*, p. 271.

esa mueca seca que se perfila dentro de una boca desdentada invita a sus seguidores ya no a liberarse de algún mal superfluo civilizatorio, sino a deponer el miedo a la muerte para separarse definitivamente de las tortuosas tareas y afanes del diario vivir (tal como hoy en día, el desprecio de la vida nos recuerda a los fanáticos religiosos sectarios que cada cierto tiempo reeditan apocalipsis sangrientos). Si Diógenes se enfrentaba alegremente a los infortunios de la vida, Proteo se vanagloria de huir de la vida como si aquella fuese un mal.

Por el lado de Luciano la cosa no mejora tanto tampoco, ya que su burla sardónica, con la que intenta provocar en sus escritos, no se ajusta a la carcajada serena y triunfante de un espíritu libre como la del Diógenes literario. Contra la atmósfera de la *adiaphoría* y la templanza Cínica, su risa encorvada está impregnada, maliciosamente, de un edulcorado tufillo de mala fe.

Hasta el día de hoy las historiografías filosóficas se empeñan en ilustrar cómo el sigma modal de estas dos formas de Cinismo terminó por vehiculizarse de maneras muy diferentes. Por un lado, se nos explica que la secta se dividió entre aquellos que conservaron los parcos hábitos de la virtud, más las exentas costumbres de vagancia v/s los intelectuales que continuaron el legado de Diógenes por la vía de la pluma suelta y el humor desaforado. Hay razones para hacernos sospechar que su tinte puramente ascético, con el ascenso triunfal del cristianismo, evolucionó hacia prácticas de carácter más bien religioso, imbricándose y desapareciendo, en la figura del fraile o el beato devoto, el cual practicaba votos de pobreza y sometía su cuerpo a diferentes modos de abstinencia. Recordemos que con los arduos entrenamientos de la ascesis, el Cínico pretendía volver resistente su cuerpo, pero no para mortificarlo a causa de las promesas de una vida de ultratumba, sino para encontrar en ella, la soberanía, el disfrute, e incluso el apetecido desasosiego sexual que daba rienda a su *liberación animal*.

El segundo modo de su crítica filosófica en cambio, se afianzaba puramente en el terreno del espacio intelectual, dejando de lado el ejercitamiento psicosomático y la vida frugal, prefiriendo por sobre ella el uso,

preferentemente astuto, de la descalificación y el acicate ácido de la cultivada faceta literario moral.

Poniendo en juego una de nuestras hipótesis, podemos señalar que la figura de Luciano de Samosata no es simplemente la contrapartida o el anverso teórico de un filósofo pragmático como Peregrino Proteo, sino más bien, el consecuente desocultamiento de cierto tipo de estrategia escritural que operaba, hasta ese minuto, de manera invisible por parte de la crítica a los ojos de los *espectadores* y que se servía como tal de algunas figuras populares a quienes engancharles literariamente sentencias, chistes y salidas ingeniosas, las que buscaban minar o levantar, según fuera el caso, la estampa de tal o cual personaje.

En el caso de ese Cinismo elaborado por las anécdotas, debemos sopesar quién era en última instancia el destinatario de aquel conato discursivo, y nuestra apuesta aquí, es sin lugar a dudas, el poder, un poder que sanciona, en cualquiera de los casos, el lugar del hombre, siendo signado, en cada sitio, con el nombre de alguna personalidad emblemática de la política, del arte de la guerra o simplemente del conocimiento, como lo representaban muy bien Demóstenes, Alejandro y Platón.

Con todo esto, quiero decir que no tiene por qué resultar del todo claro que esta bifurcación producida al interior del Cinismo filosófico se corresponda, exactamente, con aquello que menciona Sloterdijk infiriendo que con Luciano la crítica haya simplemente “cambiado de bando”. A nuestro parecer, el problema es más complejo, pues la importancia de la figura del sirio radica, por ejemplo, en que con él viene a hacerse explícito un modo de funcionamiento de la estrategia crítica, hasta ese minuto invisibilizada por la *maquinaria* anécdota. Desde ahí en adelante, la figura del vagabundo asceta perderá su radicalidad de purista ético, quien hasta ese minuto estaba situado en un lugar privilegiado por la exención y su radicalidad social. En el margen, sin depender de nada o

nadie, podía escrutar y censar las actividades humanas a su antojo, cuestionando el orden de la *polis* como un tábano enloquecido¹²⁷.

Desde Luciano en cambio, se activará un nuevo modo de producción de la crítica que acompañará hasta nuestros días la actividad satírica literaria. Esta actualizada figura intelectual se separará casi por completo del estilo, a estas alturas bastante añejo e inofensivo de la parodia gastada del Diógenes de los relatos. Pensemos en la figura del vagabundo asceta bonachón y excéntrico como un recurso plenamente agotado, expediente que ya no escandaliza ni horroriza a nadie, donde los trucos de feria del filósofo, que se vienen repitiendo desde hace tiempo, son vistos como uno más dentro de otras tantas manifestaciones extravagantes y curiosidades atraídas hacia la metrópolis romana desde los más variados confines del Imperio. Esta sociedad poco a poco se ha ido permeando con toda clase de oleadas de exotismos espirituales, que reflejan, en parte, la consecutiva decadencia y los vicios que ha traído consigo la expansión y el bienestar de un Imperio poderoso e ingente.

Luciano es y no es la reactualización de la gesta crítica y agresiva del Cinismo, ahora expresada bajo un nuevo formato que no requiere de los miserables adornos de la virtud ni de los andrajos que publiciten sus arduos logros morales. ¿Pero por qué, qué ha sucedido entre tanto para que se produzcan estos relaves conceptuales? Lo que ha sucedido es que ha entrado en uso un nuevo horizonte de sucesos, el que terminará reconstruyendo casi por completo, su objeto de enunciación. Es decir que aquello que comienza a gestarse acá es un nuevo sentido diverso y quizás mucho más contemporáneo del término, el cual ampliará y reorientará, *a posteriori*, su dirección.

¿Qué expresa este cambio de comprensión? No otra cosa que una nueva redelimitación conceptual de aquello que hemos venido tratando de fundamentar aquí bajo el nombre de imputación social. Ello se refiere, escuetamente, a la variación dinámica y performativa de una construcción discursivo-social que se posiciona recriminatoriamente sobre el agente efectivo

¹²⁷ Aquí hacemos el paralelo nuevamente con Sócrates, quien se definía a sí mismo en los diálogos platónicos como un tábano que molestaba a los ciudadanos de la *polis*.

de tal o cual incidente, que a ojos de cierto contexto (de orden interactivo), evalúa si tal actuante se hace merecedor de una infracción lingüística de carácter censurante; en este caso la de Cínico.

Debemos tener siempre en mente, que en las mencionadas anécdotas laercianas son los propios ciudadanos de Atenas los encargados de amonestar a Diógenes con el mote de “perro”, en el sentido que serán ellos mismos los que reconocerán en el despliegue de su escandaloso desplante y discurso diario, los rasgos inapropiados de una suerte de tarado, filósofo o bárbaro incivilizado. Este apodo remarcará lo inadecuado de su conducta dentro del contexto público de la *polis* (tal como actuaría un can o un loco; dos emblemáticos términos con que familiarmente se le inculpa). Sin duda que es su desvergüenza al interior de los relatos, la que lo hace merecedor de tal título, el que como señalábamos más arriba, se corresponde con un fuerte insulto para un griego de la época. Aunque en las anécdotas descritas la intención de sus increpadores haya sido insultarle con tal epíteto, pronto se apreciará cómo Diógenes encontró apropiado el calificativo y *hace* de él el distintivo blasón de su acción, llegando incluso a enorgullecerse con tal apelativo.

Con Luciano en cambio, lo que comienza a concebirse es la aurora de un nuevo referente o tipo de relación que interpela a un fresco significado de la palabra. Peregrino Proteo es uno de los últimos eslabones reconocibles de un fenómeno cultural que habría florecido al interior de una civilización casi extinta, la que bajo el nombre de Cínico, consignó y designó, provocativamente, un recurso bastante efectivo y lúdico para la crítica. Luciano en cambio, se corresponde con una nueva cualidad de su desplante, que está de alguna manera emparentada con la anterior, pero que visibiliza y prioriza sus arremetidas, incluso contra la secta filosófica con la que se le arrima.

El romano es una figura puente entre el viejo significado del sectario *Kynismus* y el nuevo descalificativo universal de la palabra *Zynismus*. O si se quiere enfatizar más drásticamente, el nuevo Cínico Luciano está más próximo que Proteo a nuestra actual concepción del fenómeno, en el sentido que se

aleja considerablemente del filatropismo ético de la secta, para acercarse más a una crítica desencantada y ácida haciendo que su imputación se nos haga, psicológicamente, más cercana y reconocible.

Como ha hecho muy bien en recordarnos Carlos García Gual, en lengua alemana, desde mediados del siglo diecinueve en adelante, la gramática germana ha abierto una brecha expresa, o si se prefiere, una “física” distinción ortográfica entre las palabras *Kynismus* y *Zynismus*, con la intención de hacer patente, tanto la diferencia explícita entre su significado como en su significante. La primera palabra con “K”, se refiere propiamente al “Cinismo de corte filosófico”, ese de la secta helénica; el mismo del que hemos venido tratando en toda esta primera parte. La segunda en cambio, reseña un cinismo de orden más bien universal, donde incluso su imputación funciona como marco referencial de época. Lamentablemente, en lengua española dicha distinción o diferencia de nomenclatura no existe, por lo tanto es importante que vayamos atendiendo, según corresponda, a los variados e inclusive contrapuestos sentidos que dicho concepto trae adosados. La noción de Cinismo permite entrever varias modulaciones, las cuales se nos presentan, a simple vista, como un nodo supuestamente contradictorio, cuya apariencia es la de una síntesis disyuntiva de perspectivas contrapuestas.

Una definición tradicional de diccionario; del *Diccionario de la Real Academia Española* (RAE) por ejemplo, detalla por el término Cínico lo siguiente:

“cínico, ca.

(Del lat. *cynīcus*, y este del gr. κυνικός).

1. adj. Que muestra cinismo (ll desvergüenza). *Mirada, alegría cínica.* Apl. a pers., u. t. c. s.
2. adj. Impúdico, procaz.
3. adj. Se dice de cierta escuela que nació de la división de los discípulos de Sócrates, y de la cual fue fundador Antístenes, y Diógenes su más señalado representante. U. t. c. s.
4. adj. Perteneciente o relativo a esta escuela.
5. adj. desus. Desaseado.”

Una línea más abajo se define por “Cinismo” lo que sigue:

“cinismo.

(Del lat. *cynismus*, y este del gr. κυνισμός).

1 m. Desvergüenza en el mentir o en la defensa y práctica de acciones o doctrinas vituperables.

2. m. Impudencia, obscenidad descarada.

3. m. Doctrina de los **cínicos** (Il perteneciente a la escuela de los discípulos de Sócrates).

4. m. desus. Afectación de desaseo y grosería.”¹²⁸

Otras acepciones del concepto señalan, por ejemplo, que el término “Cínico” está emparentado también con: cretino, insolente, procaz, caradura, desvergonzado y frescales. Y la palabra “Cinismo” en tanto, con: impudicia, impudor, procacidad, sarcástico, satírico, descaro, desfachatez, desvergüenza y falso. Sin mencionar que en su uso común, la palabra se conecta con hipócrita, mentiroso, payaso y también *clown*¹²⁹.

Resumiendo, podemos observar en los usos habituales de nuestra lengua, una suerte de dicotomía un tanto difusa (caótica más bien) que se relaciona de una manera bastante más torpe con la división propuesta por su equivalente alemana, es decir, por un lado encontramos a los Cínicos como escuela filosófica socrática portadora de virtudes, y por otro, al resto de los “viles” cínicos como una suerte de antípoda del primero, que de todos modos parecería contar, desgraciadamente, con mayor peso entre los recuentos habituales del término.

¿Se da tan claramente esta distinción en el uso habitual de la lengua o más bien se debe operar sobre ella con un bisturí enciclopédico que cercene a sus miembros separando polvo de paja? Por otro lado cabe hacerse la siguiente pregunta, ¿el cínico contemporáneo se encuentra entonces, a diferencia de su predecesor, totalmente alejado de la huella de la verdad? Si fuese así, ¿cómo puede ser entonces que se logre emparentar su estrategia con la mentira y la hipocresía? ¿Qué es aquello que en su despliegue termina por desbaratar, a los ojos del resto, su intención primera?

¹²⁸ Real Academia Española (2001), *Diccionario de la Lengua Española*. Editorial Espasa Calpe, Madrid, España, Vigésimo Segunda Edición, volumen I, pp. 556.

¹²⁹ Espasa Calpe (1993) *Diccionario de Sinónimos y Antónimos*, Editorial Espasa Calpe, Madrid, España, pp, 346.

Esto se debe, principalmente a que en todas sus variantes, es decir, algo que emparenta a todas sus modulaciones, el Cínico dice una *verdad*, pero esa verdad no sería, en ningún caso, apreciada socialmente, pues ella viene a dismantelar junto con su carga de descaro y terrorismo civil, los falsos pactos y protocolos que mantienen unida la raigambre social. Esto sucede a partir, precisamente, del hecho de que esta verdad ha sido expuesta sin tapujos, con una violencia inusual en el reducto de lo cotidiano. Dicha *performance discursiva* provoca en el destinatario desorientación, haciéndole al mismo tiempo dudar de que esa complicidad tácita del colectivo esté siendo momentáneamente desbaratada. Por eso, una manera de reaccionar ante tal maniobra es descalificarla y acusarla de mentira, conjurarla.

Se trata como dice Sergio Rojas, de una verdad “*que por tremenda que sea, no puede ser dicha simplemente.*”¹³⁰ El Cínico entonces, como salvaguarda de su acción discursiva, sostendrá que esa resistencia se debe a que los demás no toleran que la verdad sea *dicha* llanamente y prefieren, acomodaticiamente, vivir en la mentira, porque su decir y la *escenificación* de tal, rompen con ciertas formalidades de superficial convivencia y ponen de manifiesto las complicidades existentes del colectivo. De esta manera, como apunta Rivano, decir: “*¡Él es un cínico!*”, es en real y última instancia proferir que fulanito, con su discurso: “*me pone en evidencia, primero que todo, ante mí mismo*”¹³¹.

¹³⁰ Ver Sergio Rojas (2014 : 110 ss.)

¹³¹ Ver Juan Rivano (1991 : 37 ss.)

3.1. Una escandalosa y desvergonzada división de filósofos.

Cuando todo se pudre es el trabajo de quien se precie gritar: Pescado hediondo.
Juan Rivano, *Diógenes*.

Hemos venido sosteniendo hasta acá, que el mecanismo estigmatizador de la imputación social está en directa relación con el asunto de la desvergüenza de la muestra cínica, y que en el caso del Cinismo antiguo, este *hecho* está avalado por la existencia de innumerables anécdotas que literariamente así lo ilustran. La secta Cínica adquirió su apelativo, precisamente por ejercer un modo representativo y desvergonzado de conducción al interior del espacio público, lo que se conoce bajo los términos de *anáideia* y *parrhesía*. Esto quiere decir, que la desmesura de la *parrhesía* es en el discurso, lo que la *anáideia* es en la acción.

Pero qué más nos señalan o parecieran advertirnos las anécdotas de Laercio. Nos dan a conocer, por ejemplo, que estos ejercicios exagerados de comportamiento incivil se complementan, literariamente, con otros dos recursos de su mostración filosófica: la ostensión y la inmanencia de la verdad. Además nos recuerdan, que su perspectiva peculiar se activa siempre desde un lugar *natural* de interacción urbana, pues el Cinismo es en todas sus formas un fenómeno citadino, vecino incómodo de la aglomeración humana.

Si pensamos el fenómeno general de la filosofía antigua desde nuestro estadio actual de producción intelectual, podemos observar cambios considerables en torno a la práctica y la labor filosófica. Esta disciplina al parecer, se caracterizó en su pasado por llevarse a cabo en medio de la *polis* griega, es decir, entre el bullicio atropellado de sus calles, los multicolores aromas del mercado y la transitada plaza pública; todos lugares de tráfico y por ende, de encuentro y desencuentro cívico.

Entre sus múltiples adornos y los variados acompañamientos del ajetreado vivir, la discusión y la predica ejemplar de la *verdad* fue tomando cuerpo en tanto asunto que no se prestaba para ser elaborado a escondidas ni entre cuatro paredes. Su impronta performativa se saboreaba en compañía de la multitud o de una relativa aglomeración de fascinados curiosos, que apostados todos en el espacio público y por ende en el espacio de lo político, compartían, disfrutaban o simplemente, soportaban a regaña dientes su *puesta en escena*. Basta para ello recordar la insigne figura del santo patrono de la filosofía; Sócrates, quien provocó con su personalidad irónica las más variadas reacciones hasta el punto que debió pagar con su vida por tal afición urticante.

Los Cínicos, como buenos socráticos, no serían al parecer una excepción a esta regla, es más, habrían sobreexplotado de manera bastante exagerada este llamativo recurso pantomímico. Generaron *teatralmente*, por lo menos al interior de las anécdotas, una ejemplar *encarnación* para sus escandalosas doctrinas, consiguiendo amalgamar en una suerte de *estética de la existencia*, tanto contenido como *praxis*. Irrumpieron de esta forma, literariamente, dentro del espacio público de la ciudad para transformarle en campo de experimentación para sus *sketches* provocativos y contraargumentaciones filosóficas. Claudia Giannetti, en un acertado, pero literal comentario a propósito de la figura de Diógenes de Sinope, señala:

“En el siglo III a.C., Diógenes de Sinope, filósofo peregrino y el más importante representante del Cinismo griego, decide vivir en un barril vacío y tener una taza como único objeto de propiedad, en señal de protesta contra la opulencia de la sociedad ateniense. Durante el día, realiza la cínica acción de caminar por las calles con una linterna encendida en busca de una única persona sensata.

La acción de Diógenes contiene ya características claves, que volvemos a advertir en nuestro siglo bajo el término de Performance Art. [...] La cotidianización de los actos teatrales, a ejemplo de Diógenes, constituye, entre otras, una de las esencias de la acción o performance¹³²”.

Giannetti instala, teóricamente, la oportuna relación entre la labor y el giro *teatral* que el filósofo Cínico inserta en el espacio *escenográfico* de la urbe. Ésta se presenta, por lo menos en el escenario de las anécdotas, como un

¹³² Ver Claudia Giannetti (1994 : 46)

gran laboratorio para la verificación de su producción de conocimiento-acción. La teórica afirma, tomando fielmente los relatos de las anécdotas, a propósito de la forma rupturista e histriónica del proceder de Diógenes, que:

“El filósofo rompe, mediante la acción, los límites del escenario institucionalizado y cerrado del teatro, transformando el entorno público y urbano en campo de actuación. Rompe con la ceremonia teatral convencional para abrir camino a la acción ético-social, oponiéndose radical y activamente a los valores político-culturales vigentes¹³³”.

Si tradicionalmente Aristóteles es considerado como el gran filósofo o el teórico de la *poética* como especulación de la tragedia, no cabe duda de que la figura de Diógenes está infinitamente más emparentada con la comedia como género literario. Sin embargo, también se le podría adjudicar a éste, por lo menos en el terreno de sus viñetas, la presunción de ser el gran precursor — *avant la lettre*— de la *performance filosófica*, cuyo valor veritativo, en su caso, es precisamente poner en jaque los usos y hábitos automatizados que llevan a cabo los ciudadanos comunes y corrientes dentro de su hábitat social.

“El alejamiento consciente de la representación teatral confinada a lugares y tiempos expresamente diferenciados (un palco, un recinto, un escenario) y la utilización del acto público como actividad relacionada con el dominio del conocimiento están, por lo tanto, en el origen mismo de la acción, independientemente del hecho de que ésta sea considerada artística o no¹³⁴”.

Diógenes cuestiona con su ejemplo el hábito del lugar y del contexto, fracturando la reproductibilidad de la experiencia domesticada. Él es, precisamente, la ruptura ambulante del sistema compulsivo de repetición de los modos y costumbres cívicos de su época, poniendo en evidencia o en tela de juicio, aquello que cae en el olvido o simplemente ha sido invisibilizado por la formación y el automatismo de la construcción del ser social. Traspasando adrede el margen entre lo público y privado e invirtiendo su margen espacial. Tales ejercicios escandalosos están descritos literariamente como: comer, defecar, masturbarse, tener sexo, descansar, asolearse, dormir, ejercitarse, embromar, infringirse voluntariamente sufrimiento, sermonear, entre otras

¹³³ *Ibíd.*

¹³⁴ *Ibíd.*

tantas finuras caninas, todas ellas desplegadas dentro del espacio cifrado de la ciudad, pero en una suerte de *inversión de escena* que podría muy bien relacionarse o ser la antesala de las peripecias provocativas que hoy en día llevan a cabo nuestros *performers* más reconocidos.

Diógenes simboliza los reveses de la fortuna y por ende, la amenaza constante de un futuro incierto. Sin ciudad, sin casa y apartado de su patria, las maldiciones trágicas, como *él* mismo lo refiere, se le han venido encima. Sin embargo, no por contar con un abultado prontuario de catástrofes aciagas el sinopense se transforma en un sabio pesimista, todo lo contrario, es a partir de esta miseria obstinada depositada sobre sus hombros, que en todas sus viñetas se le muestra produciendo, infatigablemente, una *ciencia alegre*. Cuando se practica lo que se piensa, dice Rivano, los pensamientos entran forzosamente en la existencia¹³⁵, y cómo no. Es en este mismo sentido que a los ojos de la antigüedad, el Cinismo se percibe como una disciplina curativa o doctrina de salvación.

Esta *Heilslehre*, pregona la autoafirmación del individuo como un último y seguro redil de eficacia contra la fortuna y los superfluos protocolos culturales provocados por su malestar. Con ella se intenta elaborar una pormenorizada receta para hacer del propio cuerpo una fortaleza, sometiéndole rigurosamente a ejercicios constantes (*askesis*) que prometen curtirlo y volverlo más resistente. El Diógenes de Laercio se adiestra férreamente en la disciplina, sin sosiego, para poder vencer las duras inclemencias estacionales, así como también acostumbrarse a la escasez parsimoniosa de una vida frugal. Pero no sólo se somete a este feroz entrenamiento, sino que a la par se impulsa, animosamente, al endurecimiento de su carácter de manera regular habituándose al escarnio público y al pundonor. La vergüenza es lo primero que Diógenes desprecia y arroja fuera de su alforja, todo ello con la intención de que los factores sociales no socaven su ímpetu, ni dobleguen su voluntad bajo la presión del colectivo social que es siempre feroz.

¹³⁵ Ver Juan Rivano (1991 : 93 ss.)

Aquello se debe a que la opinión y el escrutinio del resto frustran, por lo general, el alcance de los propios objetivos bajo la forma de una dura traba, la cual se impone como una poderosa censura de carácter gregario sobre las singulares inclinaciones y los propósitos personales. Sin embargo, la desvergüenza Cínica no se agota como ensayo allí simplemente, sino que alberga dentro de sí un doble rendimiento sugerente y efectivo. Por un lado, permite cultivar la imperturbabilidad de ánimo o indiferencia (*adiaphoría*) hacia todo aquello que distraiga o desvíe de la virtud (*areté*), y por otro, vehiculiza sobre los propios espectadores, la posibilidad de examinar en sí mismos los prejuicios culturales adquiridos por la *paideia* y la formación cívica. Esto se manifiesta por ejemplo, en el aplauso o la risa cómplice, el pudoroso desvío de la vista o la caída en el decoro de los espectadores al observar la realización de un acto impropio para un determinado contexto público. Pero aquí también se ponen en evidencia, inmediatamente, que las prohibiciones y las costumbres observadas se vuelven para el público un mero acuerdo tácito como acuerdo convenido, aunque lamentablemente ese espacio de transparencia se anule tan pronto acaecida la muestra.

A qué me refiero específicamente con ello: Primero, que el acto provocativo Cínico busca mitigar en el actuante su reserva de recato, permitiéndole *desaprender* aquellos acicates morales que provocan pundonor. Esta actitud pareciera poner en entre paréntesis aquello que la socialización y la cultura han entronizado meticulosamente en cada uno de nosotros. El Cínico *pone en escena* un acto completamente *natural* que ha sido invisibilizado, adrede, en nombre de los protocolos y las buenas formas de la compostura social. En este sentido y volcado hacia su audiencia, su cuadro busca ser una suerte de *epojé* o *estado de excepcionalidad* experimental, puesto en escena abiertamente para provocar incomodidad o tentar al desacato (*mayhem*), pero más importante aún, mostrar como aquello que ha sido incorporado en nuestra conducta social, encierra la violencia de la domesticación, aunque su carga vuelva a ser contenida y muy pronto amortiguada.

El acto performativo Cínico —si se nos da licencia para llamarlo así— jamás es espontáneo, siempre es el resultado de un “ensayo” que se exhibe

como si fuera algo natural, aunque lisa y llanamente no lo sea. El Diógenes de las anécdotas se *pone siempre al filo de lo civilizado*, no para intentar hacer que retornemos, como en otras teorías acerca de lo humano, a una suerte de origen *presocial* perdido, del cual habríamos salido por culpa de un remoto pecado original o de la degeneración valórica de nuestros actuales patrones culturales. Lo que se intenta hacer con su estrategia es poner en crisis la *naturalización* de nuestros hábitos, para invitarnos a una reflexión activa y espontánea de aquellos, reconociendo en su arbitrario porte, la verdadera utilidad o inutilidad que acarrearán con su instituto.

Cuando el Cínico literario apelaba a la *naturaleza*, lo hacía como un crítico de la operación político-social de la *polis*, es decir, bajo la perspectiva de una *administración normalizadora* de la vida y del hombre al interior de la civilización helénica. Esta apelación a la naturaleza debe ser entendida más bien como una innovadora manera de *atender y comprender las necesidades humanas*. Es decir, si el *collage* Diógenes desechaba la mayoría de los artículos y costumbres provenientes de una cultura del acopio, lo hacía porque considera que la mayoría de aquellos objetos y sus prácticas esclavizaban y convertían a los hombres en seres dependientes de sus virtudes aparentes, pervirtiéndoles. Es bajo este recurso, que el Cinismo griego reduce a una estatura distinta —mínima— las necesidades, diferenciándolas de aquellas que prescribe el principio general de la convención.

Para argumentar dicha hipótesis, sostenemos que en ningún lugar Diógenes o los demás Cínicos se ocupan, expresamente, de la naturaleza como concepto y menos aún, difunden o predicán declaraciones acerca de un *estado ideal primigenio* como otros filósofos modernos. Más bien, en las mencionadas anécdotas, la naturaleza aparece como un contrapunto argumental para desarticular y proponer nuevas vías de acción.

En el horizonte del activismo político Cínico no está considerada jamás la vuelta a la naturaleza como meta o fin para sus *acciones*, prueba de ello es que jamás se propusieron abandonar la *polis*. Más bien su intención queda resumida en su económica divisa “invalidar las costumbres en uso”,

sobrentendiéndose, por tanto, que su objetivo eran las costumbres al interior de la ciudad y en la ciudad, no autoexiliarse de ella.

Si concebimos toda producción humana como cultural, la labor del Cinismo no puede caer fuera de este registro de actividades. Es cierto que aquél no tiene una actitud displicente hacia los hábitos generales a los que se halla enérgicamente conminado, todo lo contrario, es su actitud desafiante y subversiva la que ostenta, desde su “nacimiento” la marca impertinente del boicot y la insurrección. De este modo, el cinismo amplía y enriquece el concepto de cultura porque pone en tela de juicio, a través de su crítica, los usos y modos trivializados del *establishment*, situándolos, simplemente, como lo que son, pura convención.

Todo el Cinismo ilustrado es parasitario de la sociedad e hijo ilegítimo, a mucha honra, de la civilización, pues no busca, como en otras versiones anacoretas de sabios orientales alejarse de la ciudad para vivir en medio del bosque o en una cueva en la alta montaña; como si lo hace, por ejemplo, literariamente el sabio Zaratustra. El Cínico de las anécdotas escoge la ciudad y el hedor de la multitud, apoderándose, a sus anchas, de su emplazamiento público como trinchera, diferenciándose de esta manera de los sabios hindúes con quienes, generalmente se les compara. A diferencia de los Gimnosofistas, *Sadhus* o *Babas*, Diógenes, aunque se afane sin sosiego por alcanzar la esmerada autarquía, no puede hacer *tabula rasa* de toda la cultura, pues tanto su mochila, su manto roído y su bastón, dependen del oficio de los artesanos: del curtidor, del tejedor y el carpintero, pero aún más, todo su humor y desparpajo sólo se pueden comprender si son puestos en contraposición con la tradición del pensamiento filosófico y el arte de la política, sin estas remisiones, su intención subversiva se avería drásticamente. Es decir, sin el *nómos* que transgredir, no hay Cinismo.

Los únicos que aventajan realmente en sencillez a los Cínicos, incluso hoy en día, son los *Sadhus* y *Babas*; santos ascetas que pasan por la vida desnudos, alejados de sus familias y negocios, emblanquecidos únicamente con las cenizas de sus propios fogones, bajando cada doce años desde los

bosques o cuevas aledañas hasta las riberas del sagrado río Ganges. Allí celebran el *Maha Kumbh Mela*, fiesta religiosa que los reúne cíclicamente. La ascesis Cínica en tanto, a diferencia de estos otros ascetismos hindúes o budistas, buscaría el fortalecimiento del centro animal del hombre, no su desmaterialización.

3.2. Rapto, Relieve, Ruptura y Reconversión; la inmanencia y el breve lapsus de excepcionalidad.

Si buscamos comprender en estos episodios literarios el funcionamiento de su relación cognitiva con la *verdad* tal como ellos nos lo proponen, debemos señalar, al menos en un comienzo, la contraposición existente y ampliamente tematizada por Laercio entre la vía Cínica y el modelo idealista de Platón. Si recordamos bien las anécdotas, ellas proponen reiteradamente una confrontación con el filósofo ateniense, dándonos a conocer una propuesta que se nos presenta como un materialismo concreto con rasgos existencialistas.

Es por todos conocido que Platón escoge como fundamento de su método cognitivo la invariabilidad de un mundo separado del nuestro; el *topos uranus*, una abstracción metasensible apartada insoslayablemente del devenir y la corruptibilidad soberana del tiempo. Extrapolación de carácter metafísico, que ubica a las esencias de las cosas ya no en ellas mismas, sino a una distancia inconmensurable de su propio ser tangible y que rebaja por ende, toda materialidad sensible a la categoría de pseudoexistencia. Una suerte de escisión y desplazamiento con respecto a su real fundamento ontológico (su εἶδος). Descentramiento de la cosa consigo misma que obliga a la esencia y a la materia de un ente a permanecer extraviadas (cercenadas) la una de la otra hasta la llegada, en hora buena, de un tercero; un ser *contemplativo* dotado de *nous*. Este mediador no es otro que el hombre, que con su capacidad de encontrarse capacitado para *habitar* entre estas dos instancias separadas (o por lo menos una parte de él, la más importante como señala Platón; el alma), hace que su destino se juegue en el ejercicio de *comunicar* o vehiculizar,

participativamente (por medio del *rememorar* activo y el traer a *presencia*), el recuerdo de su ser real; la idea.

Sin duda, las anécdotas de Diógenes no comulgan con una fundamentación filosófica esencialista como ésta, ni se adscriben tampoco al *theōrein* (θεωρεῖν) mental en cuanto mera *contemplación* eidética. Ellas buscan hacer palmario, que ni la actividad de la vida teórica del hombre es superior a la práctica, como tampoco exclusiva para el cultivo del *buen vivir*. Todo lo contrario, sería por medio de la práctica y el ejercicio permanente (*askesis*) de la virtud que el hombre podría alcanzar la habilidad que lo llegaría a forjar en sabio, pudiendo permanecer de esta manera y por sobre todo, en la estancia de la sabiduría.

Las viñetas de Diógenes parecen invertir la supremacía platónica, otorgándole a la *disciplina* y al ejercitamiento constante un lugar predominante como acceso a la verdad de la *physis*; a la cual el filósofo de las ideas incapacitaría por sí sola como vía exclusiva de conocimiento en cuanto degradación de los verdaderos arquetipos. Las anécdotas dejan en claro, por ejemplo, que con las ideas platónicas no se puede si quiera participar en la simple degustación de unos higos, es decir, el mundo de la experiencia ordinaria queda vedado o suprimido como referente y en el mundo de las esencias o formas, como bien dice Rivano: “*los gallos pueden pasar por hombres; y a los higos, ni el olor a higos les queda*”¹³⁶.

En los relatos de Laercio, se pone en escena esta divergencia. Un ejemplo de aquello es el ilustrativo pasaje sobre la “meseidad” y la “taseidad”, el cual funciona muy bien como reparo a la teoría platónica, observación que también se le adjudica a Antístenes en una escena anteriormente narrativizada. En ella el ordinario ver óptico de la tasa y de la mesa manifiesta una voluntad de resistir, mantener o volver a restaurar al ente en su integridad óptica y ontológica, sustrayéndolo de toda *violencia* teórica y cercenadora, pero sosteniendo además que todo conocimiento a escala humana está dirigido a lo

¹³⁶ *Op. cit.*, p. 78.

individual y concreto, situado, por ende, en un contexto empírico el cual representa su zona de descubrimiento, emergencia y comunicabilidad.

En este sentido, el componente heurístico, ostensivo y cronotópico (acá me sirvo del término bajtiniano¹³⁷) del acontecimiento de la verdad, es fundamental para acompañar a la *plainness of living* del sabio, quien puede incluso llegar a servirse de los niños como maestros de economía y simplicidad. A qué nos referimos con estos conceptos más arriba mencionados: cuando pensamos el término heurístico, entendemos por tal, una suerte de técnica de indagación o de descubrimiento que busca solucionar problemas concretos por la vía de métodos tentativos, poniendo en juego las reglas empíricas e inclusive la intuición. Por ostensivo¹³⁸ comprenderemos, aquello que se muestra sin más, gratuitamente, al modo como lo haría un tipo particular de *revelación* o epifanía en el contexto de la empirie; en este caso concreto “*como la manifestación de la verdad natural o como la manifestación natural de la verdad*”¹³⁹. Y por cronotopo, a la intensificación condensada de una experiencia en un tiempo y lugar determinados, todo aquello cruzado enérgicamente por los afectos y las pasiones (*kronos*: tiempo y *topos*: lugar).

Pero recapitulemos, Diógenes, como lo señalan las anécdotas de Laercio, contempla embobado, ante la angustiada carestía que lo agobia, a un pequeño ratón que en su despreocupado ajetreo le brinda, descarnadamente, el ejemplo para salir del apuro. En otra ocasión, son unos niños los que le

¹³⁷ Una breve definición del término cronotopo puede desprenderse de aquello que señala el mismo Bajtín en su libro *Estética de la creación verbal*, referido, en su caso, a la obra de Goethe. En aquél apartado dice lo siguiente: “Todas las cosas, desde la idea más abstracta hasta un guijarro en la orilla del arroyo, llevan en sí un sello del tiempo, están saturadas de tiempo y en tiempo cobran su forma y su sentido. Por eso en el mundo de Goethe todo sucede muy intensamente. (...) Por otro lado, este tiempo, en todos sus momentos importantes, se localiza en un espacio concreto, se encuentra impreso en él; en el mundo de Goethe no hay sucesos, argumentos, motivos temporales que sean indiferentes en relación con el determinado lugar espacial donde tienen lugar; no hay sucesos que podrían cumplirse en todas partes o en ninguna. En el mundo de Goethe todo es *tiempo-espacio*, el auténtico *cronotopo*.” Ver Mijaíl Bajtín (2011). *Estética de la creación verbal*. Buenos Aires: Editorial Siglo Veintiuno, p. 232.

¹³⁸ “La cuestión de los términos ostensivos se ha ligado a menudo al problema del aprendizaje del significado de ciertos términos «sensibles» o que expresan «datos de los sentidos».” Ferrater Mora (1999); *Diccionario de filosofía*, Editorial Ariel, Barcelona, España, volumen 3, K-P, pp 2666.

¹³⁹ Ver Pablo Oyarzún (1996 : 215 ss.)

hacen caer en la cuenta de que porta aún cosas que son superficiales, como el vaso y la cuchara; de los cuales se desprende a penas *capta* la espontánea lección. En los dos casos citados, tanto el ratón como los niños son el modelo perfecto a seguir, quienes dispensan de manera gratuita con su mera *mostración*, sin proponérselo si quiera, la lección apropiada y justa. Acá el instituto es la *naturaleza* o si se prefiere, se encuentra palmariamente a la vista de todos en la vida diaria, es sólo cosa de aguzar el sentido y el intelecto.

El cinismo ilustrado, es un pensamiento que se convierte en el *topos* de lo filosófico, es decir, un pensamiento situado y localizado que se opone en la medida de lo posible a un pensamiento *utópico* y descarnado, como lo es el platónico. Éste antepone, literariamente, en el centro de su reflexión el aspecto corporal y animal del ser humano, comunicándolo a través de sus sentidos con su entorno. Como señala claramente Pablo Oyarzún en *El dedo de Diógenes*:

“En la práctica diogeniana la anécdota se convierte en el tópos de lo filosófico, y esto quiere decir al mismo tiempo que el cinismo hace de la anécdota —radicalizando lo que hay en ella— un pensamiento tópico, localizado, situado. El propio cinismo no sería otra cosa que este pensamiento tópico (...), y en ese mismo alcance se opondría al pensamiento por ideas (es decir, conceptos de-situados, deslocalizados), que, en cuanto tal, sería esencialmente utópico¹⁴⁰”.

La *idea* platónica, se cercena del objeto de la experiencia, funcionando solamente como un referente remoto y telemático para aquél. Se convierte ella, bajo esta relación, en una suerte de *espectro* sin substancia, olor, ni sabor. Las anécdotas de Diógenes sugieren en cambio operar con las cosas mismas dentro del espacio de la realidad. Es así como, por ejemplo, un pescado salado en una situación concreta, llega a convertirse en la astucia discriminadora perfecta para separar al amigo sincero del impostor.

¿Pero cómo actúa en dichos pasajes esta estrategia? El Cinismo nos *propondría* partir concretamente de la densidad perceptual de la trama de lo *real*, y su meta, por tanto, no sería dar cuenta de lo genérico en cuanto concepto o partición clasificatoria (vivisección mental y analítica del ente

¹⁴⁰ *Op. cit.* p. 170.

material), sino más bien, de la “captación” de *un sentido implícito* el cual parecería emerger, sobre todo ante determinadas circunstancias especiales de atención y observación, de la percepción sensorial y del pensamiento reflexivo localizado. Todo ello mezclado, por supuesto con la elaboración creativa del observante.

Qué sea esto que habita como *sentido* en medio de lo real, no lo definiríamos como algo de carácter metafísico o suprasensible; para nada, todo lo contrario, creemos que podríamos referirnos a ello como la intensificación no sólo de la mirada del espectador ante una cosa, un paisaje o una situación, sino como el *cultivo* integral de los sentidos y del entendimiento ante una determinada concentración de espacio-tiempo por parte de quien contempla directa y fijamente una *escena*.

Este espacio acotado de intensidad del instante le permite, repentinamente al observador, producir una idea para conducirse en el mundo. Recordemos que de la palabra griega εὔρηκα; *héurēka*, procede el término heurístico, que denota nada más ni nada menos, el carácter imprevisto de un descubrimiento casi *azaroso*. De esta forma, partiendo desde los datos empíricos del contexto, se puede llegar a tener una suerte de *visión* para sí, es decir, una especie de intuición bajo la forma de un “mensaje” de la *realidad* para uno mismo, el cual funciona como solución súbita a un problema o aprieto dado, de manera similar a como damos con la respuesta a un problema que nos acecha persistentemente por la vía de lo que se llama hoy en día; en psicología educativa gestáltica, *Insighth*¹⁴¹).

¹⁴¹ Es por todos conocido que durante la primera guerra mundial, el psicólogo Wolfgang Köhler, junto con su esposa Eva, realizaron una serie de experimentos con chimpancés en el primer centro de primatología del que tenemos noticia: la recientemente desaparecida *casa amarilla* de la isla de Tenerife. En dichos experimentos se enfrentó a chimpancés a diversos problemas complejos para ver si podían resolverlos. El más famoso de ellos fue colgar un plátano a una altura inaccesible para el animal y dejar varias cajas de madera esparcidas en su jaula. Inicialmente el chimpancé se mostró aparentemente inhábil y torpe, dando saltos inútiles para tratar de coger el plátano, aunque tras cierto tiempo de infructuosos ensayos colocó una caja bajo el plátano, se subió a ella y lo alcanzó. Para Köhler la solución se produjo de forma instantánea, por intuición (“insight”), es decir, por la captación repentina de la estructura perceptiva del problema.” Sobre más información acerca de este tema, ver Wolfgang Köhler (1925). *The mentality of apes*. London: Ed. Kegan. Dicha teoría pretende explicar a través de la terminología *Insight*, como el sujeto o los mamíferos superiores, logran dar con una solución al problema planteado por medio de una suerte de verdad revelada repentinamente, ella puede

Este aparecer no discrimina a diferencia del frontis de Platón y podría ser abordado, en principio, por cualquiera que disponga de las capacidades cognitivas y sensibles del caso, y que además esté dispuesto, por supuesto, a demorarse en el presente sensorial de un objeto, una escena o una situación. Este cuadro viviente, no se agotaría para nada en su aparición sensible, todo lo contrario, permitiría continuar una elaboración de ideas o recursos *a posteriori*, tal como lo deja en claro el itinerario de Diógenes al ir preparando, a propósito de tales eventos, una concatenación de prácticas que se irán agrupando a partir de una suerte de reiteradas *iluminaciones* cognitivas.

Esta percepción que aporta datos y activa la imaginación podría ser en parte interpretada al interior de los relatos Cínicos, como el acceso a un tipo de conocimiento que proporciona los deslindes para una acción *moral óptima*, la que conllevaría, a la par, una conquista intuitiva para una visión *justa* y *económica* de las cosas, lo mismo que para una administración *materialista* de las necesidades. No es que exista en realidad una *ley íntima natural* a la cual atender o prestar atención, más bien el Cínico, atizado por la incerteza, *crea* una solución a partir de la observación de ciertos actos y de las relaciones propias que comporta su cuerpo en medio de los demás entes.

El Diógenes de las viñetas, por ejemplo, percibe, propone y pone a prueba soluciones, ensayando respuestas creativas para los problemas que le van acaeciendo, y en ese intertanto, a veces acierta y otras tantas yerra, como cualquier otro *científico*. El *método* Cínico de vínculo con la verdad es un proceso creativo inmanente, contingente, permanente y riguroso de ensayos, que a partir de la observación atenta de las cosas y de sus relaciones, en tanto resultado arduo y espontáneo, produce nuevos sentidos y efectos culturales. Aparece de este modo y en este intertanto, algo que previamente no existía, por ende aquí la *naturaleza* no es algo previo o meramente *dado*, sino siempre

ocurrir “azarosamente”, luego de un trabajo arduo de concentración mental. Sentido que trata de enunciar el mismo término y que los dibujos animados generalmente representan como una ampolleta encendida sobre la cabeza del personaje.

un resultado *a posteriori* producto de la creatividad y de la invención del filósofo en acción.

En las supuestas escenas laercianas, encontramos dos momentos claramente identificables de acercamiento a la realidad. El primero es el de una apertura y conexión por parte de la inteligencia y los sentidos del hombre hacia su entorno, y el segundo, el de la producción de un *acto* que aporta con las claves para dar con la salida a un aprieto o necesidad. El primero refiere a la lección empírica que el Cínico extrae o produce desde el mundo circundante, y el segundo, a la lección didáctica que el Cínico imparte para sí y para los demás en el escenario teatralizado de la *polis*.

En su texto *Asthetik des Erscheinens* (2010) traducido como: “*Estética del aparecer*”, Martin Seel señala con respecto a la *percepción estética*, que ella se encuentra en todas partes y que la realizamos en la vida cotidiana a veces sin siquiera percatarnos. Sin embargo, generalmente se halla confinada a espacios producidos culturalmente para que ella emerja solícita, como lo son, por ejemplo: las salas de conciertos, los teatros, los parques, los museos, los estudios curriculares, etc. Es decir, todas las sociedades civilizadas han producido *técnicamente* siempre “lugares especiales” y controlados que permitan poner a disposición de lo social la emergencia y la práctica estética como recurso político. Basta recordar, por ejemplo, el caso de la tragedia griega en Aristóteles, donde la κάθαρσις que se conseguía por la canalización de las pasiones del miedo y la compasión, producidas en parte por la suerte y el destino aciago de sus protagonistas, permitían purificar, ritualmente, a los ciudadanos de otros *pathos* menos convenientes. Esta actividad por otro lado, siempre ha requerido que le dispensemos de un espacio temporal propicio. Dice Seel que: “*Un rasgo característico de toda situación estética consiste en que en ella nos tomamos tiempo para el instante.*”¹⁴² No es del todo desacertado pensar la figura la iluminación Cínica bajo este modelo.

¹⁴² Ver Martin Seel (2010 : 40 ss.)

Seel nos dice que la *conciencia estética* surge tanto como un *juego* de relaciones entre nuestros sentidos y el objeto, como entre ellos (los sentidos) y nuestra imaginación, pero en principio, todo objeto estético es un simple objeto dado en una situación particular de la percepción, como cualquier otro. De este modo, todo aquello que pasa a través de nuestra sensibilidad podría, eventualmente, llegar a percibirse potencialmente de manera estética. Sin embargo, no por ello, y he aquí un énfasis importante, todo objeto está conminado a ser percibido estéticamente. La percepción estética no se restringe a la mera contemplación, sino que su relieve particular le pertenece tanto a la vista, al oído, al tacto, como al gusto o al olfato. Esta percepción atiende a un entramado de aspectos que se dan, concentradamente, en una demora del percibir que es acompañada por un *sentirse estando presente* y un “sentimiento de vida intensificado”. En esta atención surge, inevitablemente, la conciencia de un aquí y un ahora propio del cronotopo, por lo cual podemos llegar a decir que la percepción estética es una forma radical de estancia, *hic et nunc*, cuestión que no implica que la reserva del pasado (como biografía) o futuro (como expectación) no representen ningún rol en la propia captación estética. Demorándonos en esta actitud, dejamos que algo se conforme en su plenitud. Seel nos dice, que: “*La percepción estética no excluye el saber ni el conocimiento, así como tampoco excluye de modo general la acción social o instrumental*¹⁴³”.

En este sentido, y aplicado al mismo tiempo al tema Cínico, podemos apreciar nuevamente una contraposición de carácter inmanente con respecto al carácter trascendente de la teoría platónica. En principio, se evita cualquier dicotomía entre ser y apariencia. El concepto de objeto¹⁴⁴, por lo demás, hay que leerlo en su sentido amplio, equiparable a ambiente o acontecimiento. En

¹⁴³ *Op. cit.* p. 60.

¹⁴⁴ Seel da a la definición de objeto, en relación con el aparecer, una connotación bastante interesante, esta señala: “El concepto de un objeto de la percepción no es escindible del concepto de sus apariciones, pues un objeto es perceptible en tanto puede ser identificado, entre otras cosas, a partir de sus apariciones. En este sentido, entiendo por “apariciones” todo aquello que puede determinarse como atributo de un objeto mediante el empleo correcto de predicados de la percepción. Así todo lo que es posible constatar en virtud de la experiencia sensible y de la distinción conceptual pertenece a las apariciones de un objeto. (...) Quiero reservar el concepto de “aparición”, en contraposición al concepto de “aparencia”, para los casos en los que consideramos efectivamente la existencia *verdadera* de algún atributo fenoménico del objeto.” Ver Martin Seel (2010 : 66 y 71 ss.)

el fondo, no es que el *objeto* de este tipo de percepción sea más rico en su “aparecer” fenoménico, en el sentido que en su manifestación se vehiculice sacando a relucir su verdadero ser o su “esencia”. Escuetamente se trataría, de un momento más intenso de percepción en que la realidad pareciera cobrar un nuevo brío o candidez. De pronto, el espectador cree encontrar algo nuevo en la escena que estaba pasando frente a él, hasta ese momento, de manera completamente desapercibida. Los tanteos de la *intuición* terminan por producir nuevos modos, los cuales están menos sujetos a determinaciones fijas. En los modos regulados y habituales de conducción, que el Cinismo designa bajo los nombres de norma o convención, generalmente nos movemos dentro de márgenes dogmáticos, conservadores y estereotipados. Aquellos impiden que nos relacionemos de una manera más abierta con lo “impensado” que porta cada situación, por lo tanto, estos modos automatizados no nos dejan pensar lo imprevisto que podría portar cada situación individual en concreto.

En Diógenes o en el Cinismo ilustrado, la captación de la solución heurística se da en momentos intensos, que por lo general están asociados a episodios de extrema carestía o dificultad. Observar el despreocupado ajeteo de un ratón o reconocer en una tinaja una suerte de habitáculo tras no haber podido conseguir una habitación para guarecerse, resultan funcionar aquí como un acicate necesario y punzante para aguzar la mente y los sentidos.

En esta disposición singular de nuestra mente y sensibilidad, no captamos para nada un ser puro, captamos el ser empírico de la experiencia cotidiana en medio de su ambiente, pero dotado y envuelto en una manera novedosa. Acontece en él entonces una acentuación distinta del percibir, que es por lo demás uno y el mismo, pero remarcado. Este comportamiento intuitivo persigue un fin distinto al mero comportamiento teórico, porque a diferencia del contemplar platónico, éste se dispone para un uso práctico en relación con la vida cotidiana. Dicha contemplación se diferencia además, en que en la medida en que aquélla no busca incidirse en una realidad estática, inmutable e imperecedera como la idea, se acepta y comprende el mundo en el flujo de su perpetuo devenir y cambio. Este tipo de percepción, que para Seel se denomina *estética*, no representa una opción diferente frente a la

percepción normal. Es más bien una realización específica de aquella que porta un sentido existencial, donde la demora y otros factores físicos y medio ambientales juegan un rol fundamental, siempre activo, para que ésta pueda llevarse a cabo.

¿Pero de qué manera o cómo se percibe a sí mismo alguien que, repentinamente, pudiese ser raptado o encontrarse inmerso en una experiencia de este tipo? ¿Cómo debería “reaccionar” el propio Diógenes frente a un proceso sinestésico de estas características? ¿Es completamente adecuado referirnos al cinismo con este vocabulario conceptual tan actual y por lo mismo tan inapropiado para el prontuario laerciano?

Si pensamos que los términos que estamos utilizando refieren o están sustentados dentro del desarrollo histórico o teórico de la subjetividad contemporánea (y por ende en el devenir reflexivo del sujeto moderno aplicado a la esfera de la estética o de la teoría del conocimiento en cuanto disciplinas filosóficas), obviamente que estos conceptos resultan completamente inadecuados, pues en la construcción literaria del Cinismo no hay siquiera, y no puede haber, tajantemente, un atisbo remoto para éstos alcances. Además, sería enteramente inadecuado pensar en términos de una teoría sistemática del pensamiento sus acontecimientos performativos. Sin embargo, creo que es posible darse una licencia y proponer una lectura o traducción interpretativa del funcionamiento heurístico que sus recursos literarios podrían contener.

Si bien, con respecto a esta especie de revelación heurística lo ideal sería que la atención concentrada y dispuesta hacia las circunstancias presentes pudiese, eventualmente, estar disponible para cualquier instante y a cada momento; incluso contra nuestra buena y sana voluntad, esto no puede corresponderse con una situación real, constante ni permanente de la existencia consciente de ningún hombre. Ello se debe a que la demora y la atención perceptiva demandan dos cosas, primero tiempo y segundo energía. Por eso es que carecemos de la capacidad mental para dejarnos afectar profunda y en todo momento por los acontecimientos presentes de esta manera particular. Y dado que no siempre contamos con la disposición de

tiempo y la atención necesarias para demorarnos en estos “eventos”, es que la mayoría de ellos se nos brinda dentro de un repertorio, aparentemente, acotado y limitado de nuestra experiencia concreta del mundo.

Cuando Claudia Giannetti nos introduce en el tema del activismo político que podría estar emanando desde las anécdotas laercianas, la autora lo hace interpretativa y literalmente poniendo en juego el ámbito particular de la teoría teatral del *performance art*. Nos señala, por ejemplo, que ya en la muestra discursivo-escénica de Diógenes estaban contenidas, en gran medida, las bases que sustentan hoy los rendimientos de este tipo de recursos expresivos. El Diógenes de la leyenda rompería con los esquemas habituales de tránsito y de comportamiento en los lugares públicos, contracturando los modos de conducción, inhabilitándolos y de paso revirtiéndolos.

La *performance* diogeniana tiene algo de aquello que Baldine Saint Girons comenta con respecto al *acto estético*, palabras que recogemos acá:

“Si el momento estético no es pasivo, si supone un acto, esto es porque hace frente a un desafío que emana del mundo. A menudo acudo a la fórmula de Bachelard: “El mundo es una provocación” (1942, 181), provocación para sentir, para imaginar, para recordar, para designar. El acto estético responde a esta provocación: se inmiscuye en lo sensible, lo vuelve a trabajar y produce finalmente una idea de lo real más rica, más profunda, más ramificada. [...] El acto estético no es ni el acto artístico ni el acto técnico; pero no deja de fundir su operación subjetiva con una operación cósmica, para transformarla en incentivo¹⁴⁵”.

Este *estado de excepcionalidad* creativa, que percibe el mundo como provocación; o en nuestro caso, busca producir él mismo esa provocación, puede ser pensado como la ejercitación regular y permanente de la producción de un lapsus de interrupción en el orden de lo cotidiano. o por lo menos, la construcción de un “intersticio” que intenta suspender, momentáneamente, el régimen de la ley o el hábito. Esta estrategia llevada a cabo con premeditación y alevosía, elabora una suerte de *epojé* en el *nómos* y sus ejemplos son variados en la doxografía de Laercio. Estos lapsus van desde: masturbarse, mantener relaciones sexuales, alimentarse y defecar en público, hasta entrar al

¹⁴⁵ Baldine Saint Girons (2013 : 19 ss.)

teatro cuando todos salen, más la generación de un variado repertorio de “perrerías” y picardías relacionadas con el *hacer* cínico en cuanto *inversión de los valores*, pero por sobre todo su disposición en el lenguaje como un modo del decir que fracturaría ciertos códigos.

En estas intervenciones, el cuerpo, pero por sobre todo el gesto en sí; en cuanto valor simbólico, cobra un enorme relieve para su ejecución. Sin duda, el carácter biosemiótico en las anécdotas de los Cínicos es de un carga abrumadora y muy efectiva, pero por sobre todo de una *economía* exquisita en su ejecución. Piénsese, por ejemplo, en la conocida frase que señala: un gesto dice más que mil palabras, y se la podrá considerar como bastante ajustada para este contexto de aplicación de una *ley del mínimo esfuerzo*, pero que sin embargo consigue máximos resultado.

Estos filósofos logran retorizar *políticamente* con su cuerpo y su discurso, al punto que su gesto calculado consigue transformarse, permanentemente, en una herramienta para analizar la vida como un agudo mecanismo generador de textos. Con él rediseñan una exégesis corporal diferente para los modos socialmente admitidos. Ana María Leunda sostiene a propósito del carácter biosemiótico del gesto, algo que nos puede aportar para el análisis de estas maniobras:

“El primer grado de modelización del cuerpo está dado por la experiencia del cuerpo material – sensible en el espacio y el tiempo. Incluye la consideración de actos sin palabras (gestos, posturas, sonidos tales como gritos inarticulados, etc.). Desde una Biosemiótica en formación [...] Los seres humanos somos la única especie conocida que tiene un sistema verbal doblemente articulado, la lengua, sostenido sobre otro sistema de comunicación, el cuerpo¹⁴⁶”.

El acto estético en este sentido, difiere solamente del gesto común por la sobrecarga de novedad e intensidad con que es propuesto dentro de cierto contexto de significación, promulga además con eficacia y económica sintaxis dicha elocuencia certera sin hacer desplegar una sola palabra o muy pocas. Este acto abre una brecha en el espacio cotidiano, que aunque breve es

¹⁴⁶ Ver Ana María Leunda (2013 : 54 y 55 ss.)

inmensamente fértil, puesto que anuncia algo que antes no existía o que estaba simplemente invisibilizado bajo la carga referencial del mundo circundante.

Para ir cerrando esta primera parte, tenemos la impresión de que todo este largo pasaje podría quedar brevemente acotado en cuatro términos bien definidos:

- 1) El Rapto imprevisto de la conciencia inmersa o cautiva en una situación X.
- 2) El Relieve sensorial de un objeto dado a la percepción.
- 3) La Ruptura del cotidiano a través de una pantomima biosemiótica cargada de gestos y maniobras.
- 4) La Reconversión del valor como invención de nuevos valores.

Hasta acá dejamos entonces esta primera parte, donde de alguna manera hemos podido ir bosquejando, por medio de estos antiguos relatos, como el humor se convierte en una ingeniosa y espontánea arma dialéctica, y hemos podido mostrar además, como estos cuadros de ingenio filosófico pueden ser abordados con algunas herramientas de la estética contemporánea. Pero no podemos olvidar por nada del mundo, como dice Pablo Oyarzún, que estás anécdotas persisten ante todo como recuerdo *dicho*, y con ello remarcamos, simplemente, que comunican un *hecho* que no requiere haber sucedido realmente para ser un hecho existente, porque corresponden o se han inscrito, indeleblemente, en el lenguaje¹⁴⁷ y por lo tanto son hechos del lenguaje.

¹⁴⁷ “(...) el que la anécdota sea, tal como anticipábamos, una evocación o registro *en el lenguaje*, lo que entraña algo doble: un *hecho en el lenguaje* y asimismo un *hecho del lenguaje*; la anécdota persiste ante todo como recuerdo *dicho*.” Pablo Oyarzún (1996 : 153 ss.)

**Segunda Parte. Diásporas cínicas; recepción del
Cinismo filosófico por otros intelectuales
durante el humanismo renacentista.**

Horizonte de sucesos: Rabelais y la risa carnavalesca del Renacimiento francés; lámparas diogénicas momentos antes de la Ilustración; los filósofos libertinos y su diálogo reivindicatorio con la filosofía antigua.

Cap. 4. Secuencia inicial (introducción).

¿Descorchasteis alguna vez botellas? ¡Perros! Recordad la continencia que tuvisteis. ¿Os fijasteis en el perro que acaba de encontrar un hueso con un tuétano? El perro es, como dice Platón (Libro II De la Rep.), la bestia más filósofa del mundo. Si lo habéis visto, habéis podido notar con qué devoción lo lame, con qué cuidado lo guarda, con qué fervor lo retiene, con qué prudencia lo esconde, con qué cariño lo abraza y con qué diligencia se lo lleva. ¿Quién le induce a hacer esto? ¿Qué esperanza pone en su estudio? ¿Qué bien se promete? Nada más que un poco de médula o tuétano. (...) Siguiendo el ejemplo del perro os conviene ser prudentes para sentir, estimar y saborear estos bellos libros, graciosos superficialmente, ligeros al parecer y gratos cuando se encuentran.
Françoise Rabelais, Gargantúa y Pantagruel.

Amigos que a leerme comencéis, no lo hagáis por mera afección, ni al leer os escandalicéis; el libro no contiene infección, si bien tampoco una gran perfección. Si no aprender, os hará reír; otro argumento no puedo elegir ante ese vuestro dolor insano. De risa y no de lágrimas quiero escribir, ya que reír siempre es lo más humano.
Vivid alegres.
François Rabelais, Gargantúa y Pantagruel.

Mi persona está a contrapelo.
François Rabelais, Grangantúa y Pantagruel.

Hermosos bebedores, ilustres galicosos: ¿visteis alguna vez a Diógenes el filósofo cínico? Si lo habéis visto, no habéis perdido la vista o yo carezco por completo de inteligencia y sentido lógico.
François Rabelais, Gargantúa y Pantagruel.

Antes de adentrarnos en los vericuetos señalados en el título, se hace útil y necesario avisorar, desde esta suerte de atalaya u orilla de playa inaugural, algunos hitos importantes que nos permitan comprender, de antemano, la cuantía de los autores y la utilización de algunas nociones aquí empleadas. Ellas hacen que se vuelva “de cierto modo” impostergable su comparecencia y empadronamiento en este segundo momento de la investigación.

En primer lugar, el sufragio que nos hace disponer de François Rabelais en esta primera parte, nos sirve de estratagema para invocar, de manera oportuna, a los vetustos espíritus disolutos del *carnaval*, y con ello, que acusen entrada una miríada de prácticas festivas y populares que pueden ser consideradas y puestas en relación con la crítica de la ideología respecto al orden hegemónico imperante. Le utilizaremos, en esta sección entonces, como forma de sondear cómo opera aquél (el carnaval) dentro del orden normado de la convención social; en cuanto estado de excepción colectivo o como paréntesis temporal al interior de una comunidad normada, para ir contrarrestando su estrategia con lo que aquí hemos ido apurando bajo el nombre de Cinismo filosófico.

En este mismo sentido, es que salta a la luz el vínculo que proponemos desenmarañar aquí entre lo *carnavalesco* y ese estamento designado bajo el nombre de “pueblo”, y que se encuentra intrínsecamente supeditado a su antítesis, el poder, es decir, esta primera parte versa solapadamente sobre esa clase social históricamente excluida de las lógicas de dominio, pero no en el sentido de que aquél se perfile “fuera del orden”, sino más bien, todo lo contrario, incorporado de una manera subalterna o paciente al interior del mismo, es decir, bajo una forma, por decirlo de alguna manera, siempre *sufriente*. En este sentido, es que su exterioridad está dispuesta por su propia posición e imposibilidad de acceso a las dinámicas de ejercicio del poder, más que a un exterior radical del mismo, pues su misma situación de relego con respecto a tal (el poder), lo coloca, simultáneamente, en las antípodas de la *seriedad* de lo oficial, otorgándole cierta licencia con respecto a esos protocolos determinados, inoculando intersticios *allí donde todo parece estar cifrado de antemano*.

Para que se produzcan estos relaves críticos, se hace necesario el acomodo de un lenguaje lúdico, de la mano por supuesto de la ironía, la parodia, la burla y lo grotesco de las formas oficiales, lo cual permite, como señala Sergio Rojas: “*que el pueblo se transforme en ese sujeto estético de su*

no correspondencia con las formas instituidas."¹⁴⁸ Dicho relajo que traerían adosadas consigo las prácticas festivas, se consideraron en su minuto, incluso convenientes para las propias instituciones del poder, pues permitían cierto "desahogo" que funcionaba como válvula de descompresión social para los oprimidos.

En este sentido y en sintonía con las operaciones del Cinismo filosófico, el carnaval ofrecía una *poética de la alteridad* al interior del principio de realidad rector, pues este principio de carnavalización se encontraba supeditado a la *inversión del mundo* o lo que se conoce también como "mundo al revés". Esta operación consistía en el plano lógico, en la modificación del "orden natural de las cosas" o de la manera cómo aquellas habían sido dispuestas y reconocidas hasta ahora. Sin embargo, lo que la maniobra de inversión de mundo dejaba al descubierto era, que esa "naturaleza de las cosas" no era tal, sino más bien que su uso e identidad habían sido fijadas de antemano por la convención de un poder disciplinante que automatizaba e invisibilizaba su propia disposición, *naturalizando* su comprensión y asimilación.

Esta relativización retórica, pero por sobre todo estética y performativa de las identidades, sólo era posible en la medida en que se reconocían las posiciones y disposiciones al interior de un mundo de antemano cifrado y dispuesto "de cierta manera". En este mismo sentido, podríamos señalar que estas identidades forzadas son el producto de una *violencia originaria* sobre la cual esta *inversión de los valores* operaba develando lúdicamente sus mecanismos de acción. La inversión carnavalesca paralizaba la inercia operativa del mundo cotidiano al exhibir su "falla" y artificio, pero al mismo tiempo, el "pueblo" lograba una "identificación por descarte" de sí mismo, es decir, obtenía su *mismidad por otredad*, pues el lenguaje carnavalizado no era la forma directa e irreverente en la que se expresaba el excluido, sino más bien, el medio por el cual obtenía su propia objetivación y a la larga, conseguía la disipación de cierta opacidad en su propia "toma de conciencia" como

¹⁴⁸ Ver Sergio Rojas (2010 : 75 ss.)

estamento excluido. Es en este sentido que podemos sostener que la *carnavalización del mundo* llega a convertirse en un proceso crítico de desmantelamiento de los controles de dominio, pero sólo en la medida en que ésta (la carnavalización) llega a alterar el basamento del poder y producir como efecto, la toma de conciencia del pueblo como némesis de éste último.

El carnaval tiene la facultad de instaurar un nuevo modo de *relaciones humanas*, opuestas a las tradicionales formas de comportamiento diplomático y protocolar. Todo lo que la jerarquización socio-cultural y bipolar cerraba, separaba y dispersaba, ahora entra, carnavalescamente, en contacto, contagio y renueva sus alianzas. Hay que dejar en claro eso sí, que esta maniobra no significa que el carnaval tenga un carácter contestatario o de denuncia contra el orden “injusto” existente, pues de ninguna manera viene a proponerse él mismo como un nuevo orden permanente, sino por el contrario, ese estado de excepcionalidad que era el carnaval medieval no se propone nunca como una alternativa viable y sostenible en el tiempo, es sólo un intersticio, un umbral temporal que viene a fracturar y a modificar, momentáneamente, los órdenes y usos habituales.

El carnaval, *fenomenológicamente* hablando, es la operación que permite el ingreso de la *naturaleza* —en cuanto proceso de constatación de la finitud y mortalidad de todo lo viviente— en el mundo de la cultura. En este sentido, es la misma fiesta del carnaval la comprobación de este tiempo destructor y regenerador aplicado a las instituciones públicas y políticas, en cuanto que es él mismo funcionando, a modo de analogía, como principio ambivalente y motor de todo lo viviente. Es en este sentido, que se nos hace de vital importancia tratar aquí a Rabelais como el gran autor, pero no el único, que tematiza el tema de la fiesta popular, pues con él la naturaleza hace ingreso en la cultura de modo hilarante y crítico, invirtiendo con ello el régimen de la *necesidad* y su administración por la institución, cuestión crucial para nuestros intereses y para poder reconocer el *verdadero* lugar del hombre.

De ahí en adelante, la incorporación de diversos autores y sus filosofías se hace con la renovada intención de tratar dichos asuntos al alero de

diferentes ópticas y discursos. Es así como Tommaso Campanella, Tomás Moro, Nicolás Maquiavelo y posteriormente el batallón de libertinos franceses, son revisados, revisitados e incorporados al *corpus* de la tesis, a lo largo de toda esta segunda parte bajo un horizonte de prácticas relacionadas con el cinismo filosófico, incluso para hacer detonar contrapuntos y contrasentidos con las operaciones aquí descritas. De esta manera, al tenor de este largo apartado, reflexionamos sobre cuestiones relacionadas con el poder y sus dinámicas; el tratamiento de la naturaleza humana y su relación con la administración de la necesidad, para finalmente preguntar por, ¿cuál será la relación que el hombre sostiene permanentemente con la naturaleza, de modo general, y con la suya propia? Piénsese, por ejemplo, en la condición del hombre como criatura natural, sujeto a la mortandad, a la sexualidad y a la decrepitud.

4.1. Pantagruel, el Hércules francés.

No toda la tradición cristiana cuenta entre sus filas a escuadrones matriculados de acólitos y feligreses con semblantes graves y hieráticos. Sin duda y como siempre suele suceder, algunos *outsiders* se desmarcan de los moldes rígidos y severos de los patronatos, y pese a sus votos y atuendos monacales, consiguen disimular, con bastante poco éxito, unos espíritus geniales, inquietos y alegres, que al hacer blandir su inteligencia contra los prejuicios y necedades del mundo, aciertan con ligereza y renovadas razones ahuyentar las polillas de los cánones y los dogmas religiosos.

En la presente sección, nos introduciremos en las saturnales literarias y festivas del Renacimiento para avanzar por una senda común, pero a la vez diferente a la propuesta hasta ahora. Acá ya no se trata de gestionar conceptualmente la hipérbole o la figura arquetípica del filósofo Cínico adscrito, caricaturescamente, a las anécdotas —a quien podía reconocérsele literariamente por una suerte de impronta, directriz o desplante particular cifrado en el código literario-filosófico—, se trata más bien de intentar realizar una pesquisa de aquellos rasgos hilarantes, propios de una risa exuberante,

alegre y jovial que se ha ido traspasando a lo largo de los siglos, por medio de diversos trazos retóricos y filosóficos. Acá, el torrente avasallador, directo y sin miramientos, logra producir una carcajada estridente que consigue sacudir las verdades petrificadas con su atronadora avalancha efervescente e irónica.

Al remarcar una de nuestras hipótesis de trabajo, debemos enfatizar que tanto en Rabelais como en el Cinismo de cuño filosófico, es el dispositivo literario lo que transforma a su *objeto de estudio* en algo transgresor y crítico de la cultura y el poder. En Rabelais, la relación del pueblo con el poder consiste, como señala Sergio Rojas, esencialmente en la relación con una imposición, por lo que el pueblo es un sujeto que constituye una especie de “afuera” interno de la sociedad¹⁴⁹. La paradoja de Diógenes consiste, en que no importa tanto si existió realmente o no, lo que interesa es que su figura hace ingreso en el imaginario de la tradición filosófica bajo la forma de un *personaje*, inaugurando de esta manera una rica relación intrínseca entre filosofía y literatura. Algo similar sucede en el presente capítulo con el concepto de “carnaval medieval”, el cual en sí se encontraba muy lejos de constituirse por sí mismo en un acontecimiento crítico, pues su función como dispositivo *biopolítico* precisamente era restablecer y reconciliar al pueblo con el orden de la cultura dominante. Sin embargo, en la obra del monje benedictino este concepto, el carnaval, o más bien el de “carnavalización” como figura de la literatura, adquiere un coeficiente crítico y transgresor como efecto de la pluma y del estilo retórico de su puesta en escena bajo la operación de la *inversión de mundo*.

No cabe duda por tanto, que Françoise Rabelais (1494 – 1553) sobrepasa con creces la estrecha forma de una poética particular, pues sea como sea, su ingenio centelleante ha sido capaz de crear un imaginario tan potente y fecundo, que no sin razón se le considera dentro de aquel selecto grupo de autores sin parangón al interior de la historia mundial de la literatura. Un puñado de nombres —cinco o seis a lo más—, que son tenidos por

¹⁴⁹ Ver Sergio Rojas (2010)

verdaderos hitos de las letras de todos los tiempos: Homero, Dante, Boccacio, Shakespeare y Cervantes.

Rabelais, es para muchos el padre de la literatura francesa, tal cual Homero en relación con la literatura griega, Dante con la italiana y Shakespeare con la inglesa. Aunque es considerado por los expertos, como el más difícil de los autores clásicos, supo inocular de apasionada vida e inteligencia festiva a la inerte y todavía informe lengua francesa. Calificado por algunos de genio o como uno de los autores europeos más importantes, cierto grupo de críticos no han vacilado en nombrarle, por ejemplo, como el “Voltaire del siglo XVI”.

Aunque en sentido estricto, no sea para nada apropiado enrolar al maestro Alcofribas Nasier —anagrama del nombre del autor con el cual François Rabelais firma su obra—, al interior del fenómeno cultural del Cinismo filosófico. No es menos cierto tampoco, que en medio de sus escritos “el extractor de quintas esencias”, como se hacía llamar floridamente, logre también albergar muchos motivos colindantes que le permitan coquetear e ir adquiriendo cierto aire de familia en relación a esas viejas figuras de la estirpe humorística de la cultura antigua. “El alegre cura de Mendón”, es una figura carismática y resplandeciente que bien puede entablar, sin ningún problema, más de una relación fructífera con la filosofía o con el pensamiento literario en sus formas más joviales, populares y lúdicas.

¿Pero quién era este monje franciscano que más temprano que tarde se convertirá a la orden de los benedictinos por considerar que la primera hermandad contenía exagerados visos de ascetismo y austeridad paralítica?, ¿Quién era este hombre que finalmente, en 1527, terminará por secularizarse de la iglesia para estudiar medicina en la Universidad de Montpellier y tener un hijo que morirá a los pocos años?

Rabelais fue una suerte de erudito de su época, lo que hoy se señalaría bajo el nombre de “la vanguardia de su tiempo”, cuya diversidad de conocimientos, sentido del humor y alardes escéptico-burlones, lo han ubicado

en la cúspide del mundo de las letras. Con un compilado de cinco libros sencillamente extraordinarios, titulados en su idioma original *Les horribles et espoventables faictz et prouesses du tres renommé Pantagruel, roy des Dipsodes, fils du grant geant Gargantua*¹⁵⁰, también conocido en nuestros días, simplemente, como *Gargantúa y Pantagruel*, su obra se ha transformado, al igual que el *Don Quijote de la Mancha* de Cervantes, en una de las parodias más importantes sobre crónicas de caballería.

Estos libros rabelesianos, esquemáticamente resultan ser una mezcla perfecta de retórica clásica y de sordideces populares, es decir, un híbrido entre hilaridad cómica popular y elocuencias literarias que sorprenden incluso allí donde espantan por su descarado cinismo libérrimo, antiteológico y antiacadémico. Rabelais era consciente de que por más que sus ideas fueran renovadoramente progresistas, adolecían de una impactante novedad para la época, y por ende, era tremendamente peligroso divulgarlas al público de manera abierta y seria. Él reconocía muy bien en su carga explosiva, el límite del contexto cultural en el cual iban a ser publicadas, y por lo tanto, el humor de corte popular jugaba un papel importantísimo como herramienta ideológica para travestir sus intenciones y protegerse de aquellos mismos que podían censurarle e incluso llegar a condenarle a muerte por herejía. Recordemos que pese a todas sus precauciones, la obra fue igualmente prohibida por la Sorbona y muchos hombres poderosos al interior de la iglesia la desaprobaron. Sin embargo y afortunadamente (tanto para el autor como para nosotros), ésta pudo también contar con el respaldo y apoyo de muchas otras personalidades importantes de la época, lo cual le permitió poder publicar sin mayores contratiempos, tomándose de igual manera libertades que otros autores, desgraciadamente, no tuvieron.

Por lo mismo, Rabelais sopesaba que el recurso de la broma y el chiste, el cual emulaba en gran medida la voz libre de la *plaza pública*, le brindaban de una forma relativamente segura, la licencia precisa y requerida para poder sortear, medianamente hablando, la censura o cualquier tipo de obstáculo tanto

¹⁵⁰ La traducción sería algo así como: “Los horribles y espantosos hechos y proezas del muy renombrado Pantagruel, Rey de los Dipsodas, hijo del gran gigante Gargantúa”.

del mundo “académico” como del clero. Estos volúmenes no sólo contenían relatos épicos sobre asombrosos viajes de aventura, sino que a la vez comprendían la explicación de innovadoras ideas sobre medicina, ciencias naturales, jurisprudencia, arquitectura, artes militares, navegación y gastronomía. Su manera de abordar dichas esferas, ponen en evidencia que el sacerdote conocía muy bien todo aquello que citaba o daba a conocer por boca de sus personajes.

El orden cronológico de aparición de los cinco volúmenes fue el siguiente. *Pantagruel* el año 1533, libro que luego de su publicación, en el plan general de la obra, se convirtió en el segundo volumen. *Gargantúa* vio la luz dos años más tarde, convirtiéndose en el libro primero de la articulación definitiva. El libro tercero apareció en el año 1546 y el cuarto entre 1548 y 1552. En 1562 – 1564, sólo un par de años transcurridos tras la muerte del autor (1553) aparece el quinto y último libro de la serie, del cual estiman algunos expertos que bien podría ser apócrifo.

A grandes rasgos, el argumento central de los cinco volúmenes da testimonio de las jocosas aventuras de dos gigantes graciosos, valientes y bonachones; el excelentísimo Gargantúa y su idóneo hijo Pantagruel, dos grandes degustadores de la buena mesa y de la catadura de refrescantes bebidas espirituosas, pero a la vez, de cómo estos dos gallardos y nobles guerreros pondrán a prueba su valentía e inteligencia para hacerse de honor y ganar renombre. Sus fabulosos viajes, más las fantásticas peripecias de aquel dúo de alegres colosos, son sazonadas con abundantes dosis de humor, comicidad, raciones esplendidas de comida y libaciones. En cinco solazados apartados se ridiculiza y critica no sólo la guerra, la seriedad de las normas y los protocolos ceremoniales de una estertórea sociedad feudal como la de aquel entonces, sino también a la fósil gramática latina y sus trucas formalidades.

Bajo la excelente pluma de Rabelais, la novel lengua francesa adquiere una prístina flexibilidad redentora que permite redescubrir e iluminar zonas del mundo que, hasta ese minuto, jamás habían sido admitidas por el canon oficial

de la literatura. El relato encierra varios niveles que se abren y dialogan entre sí gracias a la exuberante y prolífica imaginación de Rabelais. La policromía verbal y descriptiva, más la disparatada enumeración de los hechos y de los elementos de su universo, nos proporcionan una invaluable franquicia libertaria para lo vulgar y lo grosero. En todo ello observamos tres directrices constitutivas y conductoras que nos interesa hacer recalcar acá: el culto a la naturaleza, la exultación de la vida y la inversión carnavalesca del mundo, todas relaciones y operaciones fructíferas que dialogan internamente con nuestro tema, el Cinismo y sus variaciones filosóficas.

Rabelais fue un experimentado cultor de la sátira menipea, lo mismo que Cervantes. Por ese motivo Bajtín les incluye, a ambos, en lo que él considera el *realismo grotesco* de tipo carnavalesco; el que se contrapone, medularmente, a la literatura ascética del medioevo y que se termina alineando, internamente, con otros variados momentos importantes del itinerario de la historia universal de la risa. Esta risa carnavalesca de cuño rabelesiano, contrabandea coloridamente un tipo de humor festivo e inclusivo; acá *todos* ríen, el mundo entero puede ser percibido en su comicidad y hasta los propios burladores son escarnecidos con sus bromas en esta suerte de *fiesta utópica popular*.

Se nos señala, bajo una suerte de dato anecdótico, que el año en que vio la luz *Pantagruel*, en Francia hubo una sequía de proporciones, la que se extendería por varios meses; seis en total. 1532 quedó en la memoria del colectivo como un año extremadamente seco y caluroso, donde la falta de lluvias azotó y mantuvo en vilo a gran parte de la población en toda esa parte del territorio. Un omnipresente tufillo pseudo-apocalíptico debió haber estado acompañando, como aderezo añejo, a todos los sermones religiosos y a las reprimendas morales pregonadas desde el púlpito toda aquella temporada. Terminando, como lo hacen casi todas las catástrofes llevaderas, por amenizarse en las gradas populares de manera folclórica y humorística. Todos los habitantes de la región deben haber tenido muy presente y a pedir de boca el nombre de aquel diablillo de carnaval “Pantagruel”, muy conocido en esa época por las celebraciones de las fiestas de la vendimia y al que se le adjudicaban, tradicionalmente, los terribles poderes de provocar la sed e incitar

insaciablemente a la bebida; cualidad alcohólica que finalmente inspiró el nombre de la obra de Rabelais.

No es tan descabellado entonces, suponer y darse cuenta de que todos los nombres de los personajes principales del libro en cuestión tienen algo que ver con la bebida, la comida o las partes del cuerpo por donde ellas hacen su ingreso al organismo. Gargantúa proviene, por ejemplo, de “garganta”; Grandgousier y Gargamella, de “gaznate” (*gosier*) o de “glotón”; imagen anatómica predilecta del apetito voraz de aquel que disfruta a sus anchas del banquete festivo. El mismo Rabelais introduce en el libro segundo de la obra una explicación etimológica para el origen del nombre de su protagonista. Señala que el calificativo se conforma de la combinación de dos términos procedentes de dos lenguas diferentes, por un lado de la palabra griega *panta*, que significa “todo” y de *gruel*, que proviene de la lengua agarena y significa “sediento”¹⁵¹; es decir, algo así como “muy sediento”. Todos estos recursos emperifollados no hacen otra cosa más que poner en relieve la *naturaleza* corporal y la importancia vital de la comida y la bebida, para expresar, por ejemplo, el derroche y la exuberancia de la naturaleza, un asunto que de todas maneras parece ambiguo y a contrapelo de la lógica, pues si el libro se hace cargo, en cierta medida, de la relación que se establece entre la necesidad y lo popular, ¿no es este estamento social, el popular, el que permanentemente se encuentra en detrimento a la hora de poder satisfacer sus necesidades, pero que cuando logra hacerlo, extraña y generalmente recurre al exceso para darse sosiego?

En lo que se refiere al marco general de época, el libro se ubica como uno de los hitos históricos del Renacimiento francés, el cual se venía

¹⁵¹ En el mismo lugar donde Rabelais hace referencia al significado del nombre de Pantagruel, éste agrega lo siguiente: “Esta profecía fue confirmada en el acto por otro signo más evidente: cuando su madre Babedec se dispuso a parirlo y las comadronas la rodearon, salieron primero de su vientre sesenta y ocho trajineros, agarrando cada uno por la cola a un muleto cargado de sal; después nueve dromedarios cargados de jamones y lenguas de vaca ahumadas, siete camellos cargados de anguiletas [anguilas pequeñas que se guardaban en Italia en salmuera y se usaban como aperitivo y estimulante] y veinticinco carretas de puerros, cebolletas y cebollas.” Ver François Rabelais (1967 : 146 ss.) El autor remarca con este juego de imágenes, el poder de provocar la sed de Pantagruel; demonio del carnaval en la cultura popular, de donde fue tomado originalmente como referencia.

anunciando bajo la multifacética estructura de un renovado paradigma que desplazó viejas creencias, instalando nuevos modos de comprensión de la realidad, del mundo y del hombre. El lenguaje, poco a poco, como fenómeno sincrónico, fue sufriendo enormes transformaciones que ocasionaron que el latín vulgar evolucionara y se dispersara en una rica variedad de dialectos mutantes y pletóricos. Las lenguas romances, fueron abriendo desde su génesis nuevas concepciones de mundo, de ningún modo abstractas, sino, al contrario, formas concretas de la experiencia humana. El francés como idioma, se hallaba en ese momento en vías de formación y por lo mismo, no poseía todavía una conformación ni una estructura tan definitiva.

El libro de Rabelais vino a ser un aporte sustantivo y radical dentro de este contexto —como lo son todas las grandes obras— a esa juvenil lengua en edificación. Su diferencia específica parecía radicar en que, como autor, Rabelais se encontraba mucho más vinculado que el resto de los creadores tradicionales a las fuentes *populares* de la cultura (según opinión de Michelet y Bajtín). Ese desacato a ajustarse a los cánones establecidos para la época lo llevaron a innovar enormemente en la producción plástica de todas sus imágenes retóricas, apropiándose de los así llamados caracteres “no oficiales”; inofensivos y respaldados por el régimen imperante, pero que bajo su pluma adquirieron un tenor crítico y despampanante.

Esta *lingua carnavalesca* sin embargo, de algún modo fue compartida por varios intelectuales y escritores de la época: Bocaccio, Erasmo de Rotterdam, Shakespeare, Lope de Vega, Tirso de Molina, Guevara, Quevedo y también por todos los así llamados “bufones de la literatura alemana”; Hans Sachs, Fischart, Grimmelshausen y otros.

Cervantes por ejemplo, es uno de los autores más importantes de este estilo (carnavalesco), quien al igual que el autor francés, se ubica al interior de esa trayectoria histórica y cómica de las letras en que el humor y la sátira son asumidos con todos sus recursos y llevados a un extremo descollante¹⁵². *Don*

¹⁵² Bajtín expone como prueba de esto que: “La panza de Sancho Panza, su apetito y su sed, son aún esencial y profundamente carnavalescas; su inclinación por la abundancia y la plenitud

Quijote además, contiene claros elementos reconocibles de la cultura clásica, como son el diálogo socrático y la sátira menipea, dos recursos extrapolados e injertados desde el arsenal *técnico* propio de la filosofía. El primero estaría presente en los numerosos diálogos “peripatéticos” que mantienen don Quijote con su escudero Sancho Panza a lo largo de todas sus andanzas, donde se patentiza la naturaleza dialógica de la *verdad* a partir de la *síncresis* de varios puntos de vista, los cuales se irán desplegando y articulando sobre un objeto específico de discusión.

La segunda de ellas, la sátira menipea, toma su nombre del filósofo Cínico Menipo de Gadara¹⁵³, y se exhibe, por ejemplo, en todos esos elementos fantásticos e imaginarios que se avisoran en la locura exorbitante del protagonista; ese héroe malgrado que comprende todos los rasgos propios de las figuras del carnaval medieval, llámense el payaso, el loco, el alucinado, el visionario y el profeta, como arquetipo de los personajes de *la fiesta popular* producidos para un espacio y tiempo exclusivo dentro de la exención oficial o de la *excepcionalidad* permitida por el campo de las soberanías institucionalizadas. Este estilo particular (la sátira) permite, entre otras cosas, la abolición de las barreras entre los géneros literarios y la confluencia y contaminación recíproca a la vez de todos ellos, como son la unión del humor con los elementos trágicos. La sátira en sentido estricto, opera como un dispositivo de producción de espejos, en donde el lector, al verse reflejado cómicamente, no puede dejar de sentirse mal al mismo tiempo por la imagen producida de sí mismo.

Una de las tesis de Bajtín, la cual toma en consideración todos estos modos literario-carnavalescos; aspectos que se personifican por lo demás, emblemáticamente, en estas dos firmas Cervantes-Rabelais, son que, en

no tiene un carácter egoísta y personal, es una propensión a la abundancia general. Sancho es un descendiente directo de los antiguos demonios barrigones de las fecundidad que podemos ver, por ejemplo, en los célebres vasos corintios. En las imágenes de la bebida y la comida están aún vivas las ideas del banquete y de la fiesta. Mijail Bajtín (2003). *La Cultura Popular en la Edad Media y en el Renacimiento*. Madrid: Alianza Editorial, p. 26.

¹⁵³ No debemos olvidar que la sátira también se encontraba presente en las obras conocidas de Petronio, *El Satiricón* y en *Las Metamorfosis* de Apuleyo, dos grandes ejemplos de este tipo de literatura que sin duda estaban presentes en la mente de Rabelais y Cervantes al momento de componer sus libros.

cuanto géneros serio-cómicos, ellos plantean una nueva relación dialógica con la realidad y un vínculo que se afianza poderosamente en el empleo de la experiencia y la invención¹⁵⁴. Elementos que a nuestro parecer, se contagian directamente con los procedimientos *heurísticos* de la filosofía Cínica y nos traen a presencia las experiencias literarias llevadas a cabo por estos mismos filósofos en sus ensayos paródicos, en que ponían en juego, como ellos mismos admitían, lo cómico-triste; σπουδογέλοιοι (spoudegéloion).

No debemos perder de vista, que el humor busca como fin inmediato, desternillar de risa a la audiencia, produciendo como bien sabemos otro tipo de catarsis corporal (tal cual sucede con el baile), bien distinta de las pasiones del miedo y la compasión. Estos dos afectos se promovían antaño, como bien lo deja en claro Aristóteles en su *Poética*, de manera terapéutica y tradicional al interior del espacio político circunscrito del teatro griego, pero también, bajo la forma de la reinserción y del control de los aspectos más insurgentes que se dinamizaban en una suerte de reconciliación del pueblo con la cultura dominante, a través de la liturgia de estos ritos públicos. Los elementos irrisorios en Rabelais por el contrario, logran conquistar una carga de actividad crítica, apropiándose de esos elementos neutros o catárticos, pero manteniéndolos con un grado de desequilibrio que los conservará en su estado de inestabilidad.

Generalmente, la risa y lo popular van unidos en el campo cultural, o son tomados como expresiones de “lo bajo”, “lo material” y lo poco ortodoxo; elementos ajenos al orden de la alta cultura y de lo refinado, y por esa misma razón, asumidos, hasta hace poco, como una suerte de universo paralelo que pertenecía a un estrato inferior, de segundo o tercer orden. No podemos decir que el “pueblo” se encuentra simplemente excluido del orden, sino, por el contrario, incorporado como paciente de ese orden, pero esa misma condición de subalternidad lo facultó extraordinaria e inconscientemente en una relación de “exterioridad” con respecto a la *lógica del poder* y a la *seriedad de lo oficial*.

¹⁵⁴ Ver sobre este punto el ensayo del Profesor de la Universidad de Chile Dr. Manuel Jofré “Don Quijote de la Mancha: Dialogismo y carnavalización, diálogo socrático y sátira menipea”, en *Revista Chilena de Literatura*. Santiago: Departamento de Literatura de la Universidad de Chile, p. 123.

De todas formas, tanto los Cínicos como Rabelais, así como todos los demás cultores del humor literario, conocían perfectamente que la risa relativiza lo serio y le hace mella, al punto de poder destruir, degradar y materializar su objeto de ataque. En este sentido, el chiste y la broma, inteligentemente usados, chocan con lo jerárquico, lo dogmático y lo establecido, puesto que consiguen ponerlo traviesamente de revés. No es extraño entonces que sea el “pueblo” o “lo popular” aquellos agentes a quienes se les asigna, generalmente, el despliegue de esas formas para contrarrestar los embates totalizadores y asfixiantes de un poder vertical¹⁵⁵. En ese lenguaje lúdico que porta la *carnevalización*, se ejerce la ironía, la parodia, la burla y lo grotesco de las formas oficiales, y el pueblo logra apropiarse, literariamente, de su propia exterioridad con respecto a la oficialidad, transformándose en el sujeto estético de su no correspondencia con las formas instituidas. En este sentido, el carnaval como bien señala Sergio Rojas, ofrece una poética de la alteridad, al permitir que la conciencia se cumpla como autoconciencia, alterándose con respecto a una supuesta “identidad” normada de antemano¹⁵⁶.

Podemos señalar también, que estas novelas pueden ser analizadas al fragor de una laboriosa y productiva interpretación, siempre en favor de aquella lucha al interior del canon estético, donde bajo la fórmula de una superación tremendamente original, se dejan atrás las anquilosadas formas literarias clásicas hasta ese momento imperantes. *Gargantúa y Pantagruel* es un mundo enciclopédico en movimiento, donde se pueden alojar y encuentran cabida múltiples voces, todas ellas pertenecientes a mundos variopintos y estridentes del carnaval y la plaza pública. Un tipo de literatura que para Bajtín procedía de ese doble tipo de raigambre popular, donde ambos elementos podían unirse a través del expediente sabroso de lo cómico.

¹⁵⁵ Bajtín se apropia de las palabras de Bonaventura para decir: “No hay en el mundo un medio más poderoso que la risa para oponerse a las adversidades de la vida y la suerte. El enemigo más poderoso queda horrorizado ante la máscara satírica y hasta la desgracia retrocede ante mi si me atrevo a ridiculizarla.” Bajtín, Mijaíl (2003); *La Cultura Popular en la Edad Media y en el Renacimiento*, Alianza Editorial, Madrid, España, pp. 40.

¹⁵⁶ Ver Sergio Rojas (2010 : 94 ss.)

Ese *estado de excepcionalidad* que implicaba el carnaval, producía que los asistentes a la fiesta, en estricto rigor, no asistieran a ella simplemente, sino que la *vivieran* inmersos en su caudal rimbombante como parte integrante de su despliegue espacio-temporal. El carnaval invadía hasta el más mínimo rincón, porque estaba hecho para *todos*, sin discriminar absolutamente a nadie. No hacía distinción entre actores o espectadores, pues en la multitud, las diferencias de los roles se disolvían; por lo menos momentáneamente, mientras duraba su estridente y acotada estancia políticamente administrada¹⁵⁷. Durante el carnaval dice Bajtín, no había otra vida fuera de esta fiesta omnipresente que todo lo abarcaba, donde el mundo en su completa integridad debía vivir de acuerdo con sus *leyes*; que eran las leyes de un mundo especial, o en términos cínicos, un estado peculiar de mundo invertido. La abolición provisional del orden social, sin jerarquías, sin privilegios, ni reglas, tal como sucedía en las utopías perrunas inventadas y colgadas a Diógenes, permitían la irrupción de una *libertad* transitoria e ilusoria dentro de las estructuras rígidas de los protocolos hegemónicos que la sociedad feudal consentía y que promovía de buen grado. Debemos mencionar eso sí, que una diferencia radical con respecto a la *transmutación de los valores* de la vía cínica, es que el carnaval resultaba ser enormemente inclusivo y de carácter colectivo, en cambio la filosofía de los perros consistía en un duro y solitario régimen de vida no apto para cualquiera, y por tanto, fuertemente selectivo y discriminador. El carnaval estaba circunscrito a un espacio de tiempo permitido por el poder y completamente acorde con su soberanía, la vida literaria Cínica en cambio, era transgresora *siempre*, es decir, mientras durara “la vida” ociosa y disciplinada del filósofo. A pesar de estas diferencias, Rabelais pudo hacerse hábilmente de esa operación política para contrabandear todos los elementos críticos que podía almacenar en su discurso, dinamizando todos aquellos elementos que podían poseer un estatuto crítico.

¹⁵⁷ Bajtín señala a propósito lo siguiente: “(...) durante el carnaval en las plazas públicas, la abolición provisoria de las diferencias y barreras jerárquicas entre las personas y la eliminación de ciertas reglas y tabúes en la vida cotidiana, creaban un tipo especial de comunicación a la vez ideal y real entre la gente, imposible de establecer en la vida cotidiana. Era un contacto familiar y sin restricciones.” Bajtín, Mijaíl (2003); *La Cultura Popular en la Edad Media y en el Renacimiento*, Alianza Editorial, Madrid, España, pp. 20.

El carnaval ostentaba esa facultad convenida de poner de cabeza la realidad; esa realidad humana conocida y archicodificada socialmente contra la que se alzaba una intrínseca lógica de las permutaciones por medio de un espacio concertado de tiempo. Con ella, el carnaval se orientaba indefectiblemente bajo una suerte de cartografía del “mundo al revés”, de la parodia y de la “inversión de los valores”. Era un mundo enteramente lúdico y festivo, donde los aspectos *puramente* negativos no tenían cabida, sino que terminaban por transformarse y engendrar formas completamente renovadas. No era la devastación de las formas del mundo antiguo lo que allí acontecía, sino su destrucción y sus funerales provisorios, todo ello en aras de una reconciliación renovadora y ecuménica posterior. Explica Bajtín:

“Una importante cualidad de la risa en la fiesta popular es que escarnece a los mismos burladores. El pueblo no se excluye a sí mismo del mundo en evolución. También él se siente incompleto, también él renace y se renueva con la muerte.

Esta es una de las diferencias esenciales que separan la risa festiva popular de la risa puramente satírica de la época moderna. El autor satírico que sólo emplea el humor negativo, se coloca fuera del objeto aludido y se le opone, lo cual destruye la integridad del aspecto cómico del mundo; por lo que la risa negativa se convierte en un fenómeno particular. Por el contrario, la risa popular ambivalente expresa una opinión sobre un mundo en plena evolución en el que están incluidos los que ríen¹⁵⁸”.

Esta diferencia de ángulo que embarga completamente a la sátira y la divide en un antes y un después, no es un hecho aislado, pues lo mismo acontece, por ejemplo, con su símil la ironía, en su proceso de actualización moderna donde la creación del moderno concepto de sujeto juega un papel central dentro de esta evolución. Aquel punto de inflexión en dicha perspectiva y que hace de estos discursos y de su trato con la experiencia *ordinaria* algo cercano, simplemente se torna esencial a la hora de escrutar *fenomenológicamente* nuestra forma de encarar y relacionarnos *ideológicamente* con el imaginario del mundo, pues en ellos se marca una división y un cambio rotundo al interior de la *conciencia*, y por qué no, de la manera de comprender los nuevos vínculos *modernos* entre subjetividad y mundo. Una escisión que toma una forma ejemplar en cuanto paradigma en el

¹⁵⁸ *Op. cit.*, p. 17.

binomio cartesiano sujeto-objeto, pero en donde y por sobre todo el primer elemento de la pareja toma el control y conjuga todos sus modos de interacción y *representación*.

Es precisamente a partir del siglo XVII, que el carnaval como acontecimiento social y público comienza a desaparecer, y sus recursos de transformación y renovación cultural comienzan lentamente a agotarse. Es justamente en este momento, cuando comienza a cobrar presencia y a emerger la idea de lo *carnavalesco* como un principio propiamente estético-literario. Una consecuencia de aquello, es que el carnaval pierda su arraigo popular transformándose en la Europa moderna en una figura significativa más bien del público culto. Bajo esta forma, la carnavalización se convierte en una tradición de corte puramente literaria, deviniendo estrategia de ficción. Sergio Rojas señala sobre este punto, que una vez constituida la categoría de la carnavalización, el lugar de la relación con la trascendencia deja de ser la plaza pública y pasa a ser propia y abstractamente el *pensamiento*¹⁵⁹. ¿Cómo afecta esto último al carnaval en su carácter de fenómeno transgresor en el ámbito de lo público? Le afecta, en el sentido que su nuevo espacio ya no es lo *real*; el mundo propiamente hablando, sino que ahora comprende más bien, una estrategia, o por decirlo de alguna forma, un horizonte de emergencia estético o artístico en la literatura, es decir, una relación de distancia intelectual con la realidad social concreta. En este sentido, su transferencia se lleva a cabo desde el espacio fáctico popular, al mundo elitista del arte, y su carácter configurador de experiencia colectiva se retrotrae entonces al mundo privado y particular del lector.

Retomando el asunto de la fiesta medieval y su manera excepcional de apropiarse de la realidad, decimos que esta inversión carnavalesca incluía, bajo la forma de un contrato tácito, a todos los estamentos de la sociedad, pues su génesis estaba ligada, enteramente, al colectivo que refundaba cíclicamente su horizonte de referencias, de la mano de aquella operación festiva que sellaba el pacto social cada vez que esta fiesta periódica terminaba.

¹⁵⁹ Ver Sergio Rojas (2010 : 96 ss.)

En determinadas fechas del año, era por todos conocido que se aplicaba al cuadro completo de la realidad esa lógica de la exención pagana del tiempo circular, donde todo estaba unido y se contaminaba entre sí (de manera similar a como funcionaba el universo poroso diogeniano, en que *todo estaba en todo*). Donde la muerte no era el fin absoluto de nada, sino el principio regenerador y reactualizante de la realidad. De hecho, la muerte era parte importantísima de esta renovación y funcionaba como una suerte de catalizador para toda esa movilidad cósmica que accionaba y formaba parte del *reencantamiento con el mundo*¹⁶⁰.

La tierra, como bien sabían todas las culturas agrícolas, era el principio de absorción por excelencia, tumba y vientre al mismo tiempo, donde se efectuaba el renacimiento y la resurrección de todas las cosas y los seres. El carnaval representaba de manera inmejorable esa dualidad ambivalente de fuerzas productivas y destructivas en choque, pero necesariamente complementarias en su desenvolvimiento. No es extraño entonces, que estas figuras que eran empleadas popularmente durante el festejo carnavalesco y que la literatura de Rabelais se encargó en cierta medida de recoger y repotenciar, estuvieran embebidas de aquellos símbolos y relaciones características del folclor. Estas imágenes, como diría Bajtín, se oponían al tradicional empleo estereotipado del clasicismo pulcro e higienizado de las “artes superiores” de la antigüedad, sobre todo en lo relativo al imaginario estético procedente de un canon forjado para representar un cuerpo humano idealizado y clausurado sobre sí mismo¹⁶¹. Esta oposición de paradigmas

¹⁶⁰ Sobre la diferencia entre el tiempo pagano y el tiempo cristiano: “La concepción cristiana de la historia contribuye de manera decisiva a la clausura del tiempo oficial sobre sí mismo, en la medida que resta todo sentido a la idea de una renovación periódica del tiempo. (...) En efecto, el tiempo está adherido, por decirlo de alguna manera, al mundo creado, porque la creación de éste es también la creación del tiempo. Es precisamente este hecho la causa de lo irreversible de los acontecimientos, no es posible por lo tanto “descargarse” de la contingencia que ahora, como culpa, grava a la existencia de los individuos.” *Op. cit.*, p. 112.

¹⁶¹ Bajtín define los cánones clásicos estéticos de la siguiente manera: “Dentro de estos cánones el cuerpo es ante todo algo rigurosamente acabado y perfecto. Es, además, algo aislado, solitario, separado de los demás cuerpos y cerrado. De allí que este canon elimine todo lo que induzca a pensar en algo no acabado, todo lo relacionado con su crecimiento o su multiplicación: se cortan los brotes y retoños, se borran las protuberancias (que tienen la significación de nuevos vástagos y yemas), se tapan los orificios, se hace abstracción del estado perpetuamente imperfecto del cuerpo y, en general, pasan desapercibidos el alumbramiento, la concepción y la agonía. La edad preferida es la que está situada lo más lejos posible del seno materno y de la tumba, es decir, alejada al máximo de los «umbrales» de la

(paradigma culto v/s paradigma popular) terminó por producir un fenómeno particular que se dio bajo una suerte de anti-canon, al que el teórico ruso designó conceptualmente con el nombre de *realismo grotesco*. Este realismo grotesco estaba impregnado de una estética materialista, la cual atentaba contra todas las proporciones anatómicas naturales con su hipérbole del cuerpo y sus órganos; sexual, bucal, etc... siempre eso sí, brindándose bajo la presencia de lo caricaturesco, como violación de las proporciones naturales y de las reglas armónicas y simétricas. El término “grotesco” deriva de la palabra latina *grotta* (gruta) que fue creada para nombrar cierto tipo de ornamentos bizarros encontrados en unas excavaciones pertenecientes a la antigua Roma, concernientes a una estética que parecía muy extraña para la época a la que correspondían. La principal función del realismo grotesco es producir las condiciones de operatividad discursiva y de *degradación*¹⁶² necesarias no tan solo para *escenificar* un desplazamiento desde el plano espiritual y elevado hacia el sustrato material y bajo (lo orgánico e informe), sino para que lo espiritual sea arrastrado a lo material y pueda ser regenerado a través de esta dialéctica productiva de la naturaleza.

En cuanto dispositivo de lectura, el realismo grotesco dio cuenta, en palabras generales, de esa capacidad de representar *su* objeto (el cuerpo) poniendo énfasis en todas las partes por donde éste se abría al mundo exterior o era penetrado o penetraba en él a través de sus orificios y protuberancias. Las porosidades, las imbricaciones, las mezclas, las amalgamas, las superposiciones, las hibridaciones, se volvían de suma importancia al interior de este imaginario cultural.

vida individual. El énfasis está puesto en la individualidad acabada y autónoma del cuerpo en cuestión. Se describen sólo los actos efectuados por el cuerpo en el mundo exterior, actos en los cuales hay fronteras claras y destacadas que separan al cuerpo del mundo y los actos y procesos intracorporales (absorción y necesidades naturales) no son mencionados. El cuerpo individual es presentado como una entidad aislada del cuerpo popular que lo ha producido.” Ver Mijail Bajtín (2003 : 32 y 33 ss.)

¹⁶² Sergio Rojas señala que: “Podemos entender el “degradar” como la acción de menoscabar, de poner por debajo de una determinada condición en la que algo era reconocido, sin embargo el término refiere también una cierta operación de *ajuste*, como si se tratara de la restitución de un “orden natural” que hubiese sido transgredido artificialmente o de una naturalidad que ha devenido ella misma artificio.” Sergio Rojas (2010 : 86 ss.)

Los emblemas figurativos o pictóricos que le encarnan de manera ejemplar son: la boca abierta, los órganos genitales, los senos, los falos, las barrigas y la nariz; miembros que al abrirse permiten acceder a sus entrañas o brindan una mayor extensión y volumen. Sus acciones ilustrativas por excelencia son el coito, el embarazo, el alumbramiento, la agonía, el comer, el beber y la satisfacción biológica de todas las necesidades naturales¹⁶³.

El cuerpo grotesco es un cuerpo en permanente estado de cambio, cuyo principio bio-regulador es el de apertura y contaminación recíproca en correspondencia mutua con los demás organismos, con sus fluidos y las excrecencias que de ellos emanan o se transfieren. Un cuerpo eternamente incompleto que se ensambla y penetra con otros, en una suerte de danza intensa y sincronizada donde todo se entrelaza y combina, formando eso sí, nuevas figuras y formas renovadas. Esa exultación completa de la vida y que el carnaval sabía representar muy bien alegóricamente hablando, combinaba todos los elementos de su ciclo permanente e indisoluble, pero resaltando siempre el carácter fecundo y exacerbado de todos sus elementos en tensión.

De esta manera, los tres grandes campos temáticos que recorren la obra rabelaisiana, como son el culto a la naturaleza, la exultación de la vida y la inversión carnavalesca del mundo, establecen en parte, cierto parangón con la diégesis cínica y por supuesto con la investigación a la que nos hallamos

¹⁶³ Un ejemplo perfecto que ilustra de buena manera lo señalado acá, es la famosa biblioteca de San Víctor, de cuya colección Rabelais hace mención en el libro segundo, capítulo VII, cuando Pantagruel visita la ciudad de París con ánimo de instruirse. En ella podemos observar cierta relación entre los temas preferidos de los cínicos y también con el *realismo grotesco* arriba señalado. Algunos de los libros mencionados en el catálogo son los siguientes: *“Fornicarium artium; El hambriento de la corte; La camisa de disciplina; El zapato de humildad; La invención de la santa cruz por seis personajes, juzgada por los clérigos nuevos; El hambre canina de los abogados; La cagada de las muchachas; El culo pelado de las vejigas; La ratonera de los teólogos; Los ahorros de los maestros en arte; El mal olor de los españoles superferolíticamente cantado por fray Iñigo; El bozal de los golosos; Las pedorreras de los bullistas, copistas, escritores abreviadores, refrandatarios y datarios, compiladas por Regis; La jarana de los devotos; La historia de los frailes mendicantes; La pordiosería de los ricos; Las almadreñas de los avaros; El sostén de la vejez; Los grilletes de la devoción; El mortero de la vida política; El gorrión de los eremitas; El triquitraque de los hermanos en clausura; Los potingues de los obispos putativos; Las marrullerías de los prestamistas; La lanza morisca de los heréticos; La barriga de los presidentes; Las bufonerías de los abades; Cacatorium medicorum; La jeringa de los boticarios; El besa-culos de cirugía, etc...”* Ver François Rabelais (1967 : 155 ss.). Lo más extraordinario de todo esto, es que muchos de estos títulos aplicados por Rabelais a la colección libresca de esta biblioteca cómica, de verdad existieron, existen u otros están contrahechos en parodia.

suscritos. En ella aparecen también, la elaboración de un *estado de excepcionalidad* como suspensión o inversión del contexto normado al interior de la ciudad; Las estrategias de interpelación al concepto de *Naturaleza*; y por último, la transvaloración o inversión de los valores bajo las consideraciones de un tiempo excepcionalmente acotado y que se dan como la manifestación del “mundo al revés”.

Para el primer caso, tomemos como ejemplo una cita extraída de las páginas iniciales del primer libro de Rabelais, la que resulta ser, según palabras del mismo autor, una suerte de “creencia personal” que le permite apreciar y entregarnos un tipo de cosmovisión carnavalesca o de inversión de mundo. Por medio de ella el autor describe de manera cómica, el modo cómo podría llegar a operar “la fortuna” mudable de los seres humanos al interior de una sociedad dinámica y que actúa conforme al movimiento natural del cosmos. El pasaje ilustra la alternancia herencial y de equilibrio natural que podría estar sucediendo de acuerdo con ese orden, y el lugar que le compete a cada ser humano en el universo. Esta inversión rotatoria, afecta a los destinos de las generaciones modificando la concepción y reorganizando las castas sociales fuera del tradicional y hegemónico nepotismo político, como una suerte de movimiento *revolucionario natural* que reordenaría aleatoriamente, de arriba abajo, la posición de cada ser humano al interior del contexto social:

“Yo creo que muchos que son hoy emperadores, reyes, duques, príncipes y papas en la tierra, descienden de traperos y gañanes, como a contrapelo, muchos que son mendigos de hospital, desdichados y miserables, descienden por sangre y línea de grandes reyes y emperadores, por efecto del admirable transporte de imperios y reinos¹⁶⁴”.

Esta alternancia “a contrapelo” de los roles rígidos y el lugar estratégico que ocupa su enunciación a la entrada del texto, marcarán la tónica cardinal de muchos elementos al interior del libro. Esta forma circular de movilidad de los destinos humanos, presenta una clara alusión a las concepciones paganas de permanente rotación de la temporalidad estacional, y por lo tanto, de las formas de destrucción y regeneración producidas por la *Naturaleza*. Pero a la vez

¹⁶⁴ *Op. cit.*, p. 21.

propone el subterfugio de la mutabilidad y la persistente versatilidad de la “fortuna” que rige todos los destinos humanos, y donde la rueda es, desde la antigüedad, el principal símbolo para el azar no sólo individual, sino de todos los pueblos.

Otro ejemplo importante y que entra en completa sintonía con lo que estamos exponiendo acá, es la descripción pormenorizada que hace el autor en el libro primero (entre el capítulo LII al capítulo LVII) de la abadía de Thelema. En ella Gargantúa consiente, de buen ánimo, donar y fundar en aquel país, como obsequio por los valerosos servicios prestados por el hermano Juan durante la batalla de Lerné, una comunidad clerical con características bien particulares. En ella el autor parodiará los textos de las utopías políticas que estaban en boga durante aquella época, principalmente y de manera explícita el libro de Tomás Moro, el que daría el título a ese género de reflexiones que cuestionan el *status quo* imperante y que Rabelais introduce de manera explícita al señalar que Grandgousier contrae nupcias con la hija del rey de esta nación.

Es en aquel pasaje del texto de Rabelais donde el gigante requiere, explícitamente, producir allí una *inversión de mundo*, vale decir, instituir un monasterio en franca oposición con los usos de todos los demás. Dicho asunto lo expone el autor del modo que sigue:

“La iniciativa fue del agrado de Gargantúa y le ofreció todo su país de Thelema, junto a la ribera del Loire, a dos leguas del bosque de Port Huault; además le requirió a que instituyese su religión al contrario de todas las demás¹⁶⁵”.

Una disposición legal de excepcionalidad permanente, que producía entonces las condiciones de posibilidad explícitas para habitar un espacio *sin ley* ni murallas y que al mismo tiempo permitía reformular e ir en contra del orden tradicional e imperante de las reglas habituales de comportamiento (tal cual era el intersticio *cronotópico* que provocaba a escala social y acotada el carnaval).

¹⁶⁵ *Op. cit.*, p. 123.

En esta abadía, como se desprende de la cita anterior, se prefería aplicar y promover como norma de conducta y por acuerdo común entre las partes voluntariamente sometidas, el adecuado uso de la *razón* y el buen sentido en las relaciones y afanes diarios, antes que regirse disciplinaria u obligatoriamente por una *ley* que se hacía valer, simplemente, por la coacción de las armas, la ignorancia del populacho o el deber ciego de las costumbres.

Del mismo modo y en relación con la incorporación de hombres y mujeres a la labor cultural y religiosa, se dejaban de lado los votos de obediencia, pobreza y castidad, permitiéndose justamente todo lo contrario y dejándose expreso dictamen de lo que a continuación sigue:

“Item, puesto que en aquel tiempo no entraban en religión más mujeres que aquellas que se encontraban tuertas, borrachas, gibosas, feas, contrahechas, locas, insensatas, tocadas de maleficios y enviciadas, ni más hombres que los asmáticos, mal nacidos, inútiles y vagabundos, se dispuso que allí no se recibieran sino las hermosas, bien nacidas y bien formadas y a los hermosos, bien formados y bien nacidos. (...) y como en los conventos de mujeres no entran hombres más que engañosa y clandestinamente, se decretó que allí no habría mujeres en el caso de que no hubiera hombres, ni hombres si no había mujeres. (...) como ordinariamente hacen tres votos, de obediencia, pobreza y castidad se acordó que allí pudieran casarse honorablemente, que todos y cada uno pudieran ser ricos y viviesen en completa libertad¹⁶⁶”.

El disfrute de la sexualidad, la incorporación de ambos sexos al culto religioso, la importancia de verse y lucir bien, más la exuberancia material en todas sus formas, evidencian, desde una crítica humorística, la necesidad de integrar el cuerpo y la sexualidad a las prácticas culturales consideradas habitualmente como separadas del trajín mundano y ordinario, las que han sido calificadas tradicional y laudatoriamente con el nombre de “espirituales”. Estas últimas, marginan con su *ascetismo* anémico y cercenador el sustrato material básico de relaciones con el mundo, es decir, el aspecto biológico y animal del hombre junto con todos sus apetitos y necesidades perentorias, además de las otras adquiridas por el gusto refinado y la cultura.

¹⁶⁶ *Ibíd.*

Son muchas más las descripciones detalladas que efectúa Rabelais acerca de la conformación invertida de la insólita abadía de Thelema, de sus costumbres extravagantes y de su funcionamiento inverso al uso tradicional. Se menciona incluso, detalladamente, la manera “glamorosa” con que acostumbraban vestir los religiosos y las religiosas en su claustro voluntario; brindándonos los pormenores del interior del convento y de sus edificaciones abiertas y sofisticadas. Incluso nos indica el autor la liberal inscripción de bienvenida que mostraría su frontispicio a la entrada de tan utópica organización¹⁶⁷. Con respecto a sus costumbres queremos hacer resaltar lo que sigue:

“Tenían empleada su vida, no según leyes, estatutos ni reglas, sino según su franco arbitrio.

Se levantaban de la cama cuando buenamente les parecía; bebían, comían, trabajaban, dormían cuando les venía en gana; nada les desvelaba y nadie les obligaba a comer, beber ni hacer cosa alguna; de esta manera lo había dispuesto Gargantúa.

En su regla no había más que una cláusula: «Haz lo que quieras.»”

Porque las gentes bien nacidas, libres, instruidas y rodeadas de buenas compañías, tienen siempre un instinto y aguijón que les impulsa a seguir la virtud y apartarse del vicio; a este acicate le llaman honor. Cuando por vil sujeción y clausura se ven constreñidos y obligados, pierden la noble afición que francamente los inducía a la virtud y dirigen todos sus esfuerzos a infringir y quebrantar esta necia servidumbre, porque todos los días nos encaminamos a lo prohibido, y constantemente ambicionamos lo que se nos niega¹⁶⁸.

No es la ley heterónoma, sino el buen juicio autónomo el que debe obrar por sobre la conducta y la moral de hombres y mujeres. No el deber incitado por el temor a la espada, como en Hobbes, sino la búsqueda de la alegría y el rechazo al dolor, como en Spinoza. Podemos percibir en la cita anterior, no sólo la impronta de los nuevos rasgos en formación que llegará a poseer el

¹⁶⁷ He aquí un extracto de la inscripción colocada sobre la gran puerta de Thelama: “Aquí no entréis, odiosos santurriones, necios, hipocritones, crapulosos, beodos, aborrecidas bestias, golosos, rezungones, cabezas achatadas, bobos más que los godos y que los ostrogodos, que en todas las naciones lo fueron siempre todos. (...) Aquí jamás entréis, clérigos ambiciosos, gastrónomos, odiosos, del pueblo azote rudo, escribas, criminales, fariseos, leprosos; coléricos, rabiosos, con gesto el más sañudo. (...) Aquí jamás entréis, malvados, usureros, ladrones, cicateros, hediondos, lameplatos, simiescos, holgazanes, iracundos, arteros, poltrones, vagabundos, avinagrados, chatos, dientones y beatos. (...) Entrad cuando queráis, damas encopetadas, entrad, y, confiadas, venidnos a ayudar; flores de la belleza, mejillas nacaradas, gargantas torneadas, manos de acariciar, etc...” *Op. cit.* pp. 125 – 127.

¹⁶⁸ *Op. cit.*, p. 130.

intelectual abanderado con los, recientemente inaugurados ideales del hombre renacentista, sino también, con aquellos propios de un proto-ilustrado que confía, como buen *racionalista avant la lettre*, plenamente en la libertad de juicio que su razón personal le inspira y en el valor de una *virtud* libre y convenientemente cultivada. Todo esto gracias a los dotes de una adecuada educación y a una inducción humanista avanzada (tal como el autor entrega pruebas de ello en los capítulos dedicados a la formación intelectual de Gargantúa y de su hijo Pantagruel).

El desarrollo de una *virtud* separada completamente de la fe y al mismo tiempo libre de las ataduras y de los miedos coercitivos externos, permitirían, idealmente, un desarrollo futuro pleno para la *libertad* y el buen entendimiento humano¹⁶⁹, el que se enfrentaría con sus propias fuerzas autónomas contra la esclavitud de las inteligencias (ignorancia y coacción), desacreditando finalmente a las nefastas “ideologías” interesadas y a los tabúes culturales.

En este mismo sentido, el *haz lo que quieras, esa será toda la ley* rabelesiano, funciona como la descompresión aliviadora que opera alegremente para revertir la viscosidad moral del heterónimo decálogo bíblico. Ella, es una ley de máxima economía enunciativa, fácil de recordar y respetar ya que se encuentra en perfecta sintonía con la *voluntad* y la propia deliberación armónica y autónoma de la *razón*. Este “haz lo que quieras” no es como podría pensarse —modernamente hablando—, un efecto de incitación a la destrucción de la *comunidad* en aras de un egocentrismo individualista y fragmentario; recuérdese que aquel mandato autosoberano está inspirado más bien en el jolgorio y la reunión niveladora del carnaval, donde toda la

¹⁶⁹ Un buen ejemplo de lo dicho más arriba, lo encontramos en un extracto de la hermosa carta que Gargantúa envía a su hijo Pantagruel estando éste en París (libro segundo, capítulo VIII). Allí Gargantúa incita a su hijo a que persista arduamente en su educación, ya que sólo ella separa a los hombres “ignorantes” de aquellos de “bien”. Y se percibe de manera clara como el autor confía en este medio como el único que garantizará el *progreso* de la humanidad hacia un estado de mayor bienestar: “No habrá en lo sucesivo quien antes de salir a la plaza no se haya fortificado en la oficina de Minerva, y preveo que los vagabundos, los verdugos, los aventureros y los palafraneros de mañana, serán más ilustrados que los doctores y los predicadores de hoy.

¡Qué digo! Hasta las mujeres y las niñas han aspirado a este maná celestial de la buena doctrina. (...) Por lo dicho, hijo mío, te amonesto a que emplees bien tu juventud y la aproveches en la virtud y en el estudio.” *Op. cit.*, p. 161.

comunidad se hace parte y colabora en la construcción de un tiempo excepcional de celebración y comunión. No debe pensarse tampoco, que éste es un precepto atomista, que contempla restrictivamente al resto de los miembros del colectivo dentro de sus resoluciones o en las consecuencias directas de sus actos. Todo lo contrario, es un *imperativo liberador* precisamente de aquellos falsos lastres éticos que coaccionan a la conciencia deliberativa dentro de su horizonte social de acción. De esta manera, no sólo se vislumbra al *otro* dentro del campo inmanente de relaciones, sino que se le considera como un igual, tal como el carnaval posicionaba horizontal y “democráticamente” a los demás al interior de la trama del contexto social.

Pero Rabelais agrega a esta concepción carnavalesca de la libertad y a su uso concertado por previo acuerdo, otros elementos propios de la cultura renacentista, como son por ejemplo: el franco arbitrio personal e intransferible; la *virtud*, no sólo asociada a “la buena cuna”, sino también a la libertad de conciencia; la pormenorizada instrucción humanista; y por sobre todo al contagio por contacto de las buenas costumbres por medio de la buena y grata compañía. Rasgos que sin duda ponen en el centro a la actividad filantrópica y social de sus iniciados.

En torno a estos rasgos singulares de la cosmovisión rabelesiana, ya con anterioridad señalados, tomaremos algunos ejemplos puntuales para ir dilucidando la forma en que el autor los va presentando en el contexto general de su obra. El primero pertenece al libro segundo de la novela y describe el nacimiento trágico-alegre de nuestro morrocotudo protagonista. De paso, también se señalan las condiciones extremas medioambientales en que tuvo ocasión tal alumbramiento, por supuesto y como es de esperar, bastante exageradas por el autor.

“Gargantúa a su edad de cuatrocientos cuarenta y cuatro años, engendró a su hijo Pantagruel en su mujer Badebec, hija del rey de los amaurotes, en Utopía, la cual murió de mal parto, porque su hijo era tan gordo y tan grande que no podía salir a luz sin sacrificar a su madre.

Para comprender bien la causa y razón del nombre que en el bautismo le impusieron, debéis saber que en aquel año hubo en toda África una sequía tan grande, que pasaron treinta y seis meses, tres semanas,

cuatro días, trece horas y un poquito más sin lluvia, con un calor solar tan vehemente que la tierra estaba abrasada¹⁷⁰.

De los seis meses de duración de esa terrible sequía, tal como consta en los registros históricos de aquella época¹⁷¹, el autor hace aumentar, exageradamente, esa cantidad ordinaria y perfectamente redonda, instalando una cifra irregular e hirsutamente desenfocada de “treinta y seis meses y tres semanas, cuatro días y un poquito más sin lluvia”. Es característico en la notación de todos los números recopilados en la obra de Rabelais, que éstos sean siempre excesivos y nunca cerrados, pues buscan poseer un efecto cómico gracias a su *hiperbolismo grotesco*. La medida exacta no existe o ha sido intencionalmente olvidada. Ningún número en todo el libro; llámese el vino que ha sido bebido, la cantidad de alimentos consumidos, el número de hombres muertos en batalla, etc, son cifras equilibradas, cerradas o redondas, pues todas denotan una desproporción inquietante que hace imposible reponer un orden armónico en la *naturaleza*. El autor ha sabido transfigurar, magistralmente, un elemento neutro e insípido como es el número, en algo gracioso y digno de broma, sabroso además de administrar narrativamente.

Sin embargo, el equilibrio natural está implícitamente repuesto de todas formas al comienzo del capítulo, cuando se escenifica el espectacular alumbramiento del protagonista, quien con su llegada al mundo causa la muerte de su madre (Badebec) en el momento mismo de ser dado a luz. La muerte fecundadora que deja el pasado atrás para regenerarse en algo completamente nuevo y superior, una prueba cíclica del eterno regeneramiento aumentativo del cosmos.

¹⁷⁰ *Op. cit.*, p. 144.

¹⁷¹ Del estado fatal en que se encontraba la tierra y sus habitantes por aquellos días durante el nacimiento del grandioso Pantagruel, Rabelais anota lo que sigue: “No estuvo la tierra tan escaldada en tiempo de Helio como entonces; no había árbol que tuviese hoja ni flor, las hierbas estaban sin verdura, los arroyos sin agua, las fuentes secas; los pobres peces, desposeídos de su propio elemento, vagaban y gritaban por la tierra horriblemente; los pájaros caían del aire por falta de rocío; los lobos, los zorros, los cerdos, los jabalíes, las liebres, los gamos, los conejos y otras bestias se encontraban a cada paso muertos por los campos con la boca abierta...” *Op. cit.*, p. 145.

De este modo, Gargantúa no sabe cómo reaccionar ante esta desgracia caprichosa y alegría voluble, como quiera llamársele, pues la ambivalencia de la autoafección lo abruma, y perplejo, sus emociones lo confunden. Así lo describe Rabelais en el capítulo III, del libro segundo:

“Cuando nació Pantagruel, ¿quién quedó desvanecido y perplejo? Gargantúa, su padre, porque viendo de un lado a su mujer, Badebec, muerta, y de otro a su hijo Pantagruel recién nacido, tan hermoso y tan grande, no sabía qué decir ni qué hacer. La duda, que turbaba su entendimiento, era la de si debía llorar por el duelo de su mujer o reír por la alegría de su hijo. (...) —¿Lloraré?— decía—. Sí. ¿Por qué? Mi buena mujer ha muerto y era la más aquí, la más allá que había en el mundo. Jamás la veré. Jamás encontraré una como ella. (...) Diciendo esto lloraba como una vaca; pero de repente venía Pantagruel a su memoria y reía como un buey...¹⁷²”.

El universo rabelesiano se equilibra con la acumulación y/o con el gasto de energía, con la escases y/o con la abundancia de los acervos, con el nacimiento y/o con la muerte de sus elementos, nada es tan rotundo ni tan concluyente como para que sus cambios sean asumidos como algo absolutamente definitorio, todo en su interior es transitorio, movedizo y parte de su devenir.

El mismo nacimiento de Gargantúa contiene, de un modo u otro, todos los recursos de la fiesta carnavalesca y del desparpajo exuberante. Se podrían reconocer en él la abundancia grotesca, la glotonería festiva y la desenvoltura feliz. Todo esto lo podemos apreciar en el libro primero de la serie, como por ejemplo cuando Rabelais nos informa que Gargantúa, antes de nacer, permaneció en el vientre de su madre por el extraordinario período de once meses. O que Gargamella, hija del rey de los parpillones, poco antes de dar a luz, se comió un abundante guiso de cayos; dieciséis moyos, doscientas dieciséis pintas y seis potes. Y en seguida agrega el autor, como corolario de aquel succulento recuento abismal de comida: *¡Qué hermosa materia fecal se debió elaborar en su vientre*¹⁷³!

¹⁷² *Op. cit.*, p. 147.

¹⁷³ *Op. cit.*, p. 28.

La escena descrita del parto contiene todos los elementos grotescos antes mencionados. No debemos olvidar que el alumbramiento se produce en plena fiesta, donde la comida, la bebida y el baile abundan y son compartidos y repartidos entre los comensales:

“Poco tiempo después comenzó ella a suspirar, lamentar y gritar. De pronto comenzaron a salir comadronas de todas partes, y tocándole el bajo vientre encontraron algunos repugnantes rollos de piel y creyeron que fuera el niño; pero era el fundamento que se le escapaba por efecto de la distensión del intestino recto (al que vosotros llamáis la morcilla cular) a causa de haber comido callos con gran exceso, como ya hemos dicho anteriormente.

Entonces una horrible vieja de la reunión que tenía fama de gran médica y había llegado a Brisepaille, cerca de Saint Genou, y había cumplido ya los sesenta años, le restregó con tal fuerza, que la hizo expulsar la mayor parte de aquellas pieles; después tiró con los dientes de las que asomaban, y de este horrible modo le desopiló los intestinos.

Por el mismo procedimiento relajó los cotiledones de la matriz y por ellos saltó el niño; pero no al exterior, sino que ascendió por la aorta, y perforando el diafragma, se encaminó por la izquierda y vino a salir por la oreja de este lado. Al nacer, no gritó como otros niños: «¡Mi, mi , mi!», sino que gritó en voz alta: «¡A beber! ¡A beber! ¡A beber!», como invitando a todo el mundo»¹⁷⁴.

Su padre (Grandgousier), al escuchar el tremendo grito de invitación que daba su hijo al hacer arribo al mundo, le contestó: “*Grande lo tienes*”, refiriéndose al gáznate. Esa es la razón o el por qué del origen de su nombre, según el propio Rabelais.

Pero para efectos de reconocer similitudes perrunas entre los mencionados actores, es en el prólogo del libro tercero de la serie citada donde Rabelais se compara, explícitamente, con la figura del cínico Diógenes. Allí se presenta a sí mismo como una suerte de holgazán en el contexto de una sociedad acosada por el inminente desastre bélico. Reconstruye en aquel pasaje una de las famosas anécdotas del filósofo perro que también cita, pormenorizadamente, el romano Luciano. El despreocupado disidente parodia el ajetreo de los ciudadanos de Corinto, momentos antes de que se produzca el amenazador ataque del rey Filipo de Macedonia¹⁷⁵. Rabelais traslada dicho

¹⁷⁴ *Op. cit.*, p. 32.

¹⁷⁵ “Cuando Filipo, rey de Macedonia, quiso sitiar y arruinar a Corinto, los de este pueblo advertidos por sus espías de que contra ellos venían con gran ímpetu un ejército numeroso, se

episodio a su época y se coloca él mismo como un hombre displicente en medio de aquellos sucesos completamente adversos para Francia:

“Asimismo, yo, que estoy libre de miedo, aun cuando no libre de temor, considerando que nada he hecho digno de serme abonado en cuenta, mientras en todo este muy noble reino, de aquí y de allá de los montes, todos se ocupan y trabajan en la fortificación y defensa de su patria y se disponen a castigar y rechazar al enemigo, en policía tan bella, en ordenanza tan admirable, en provecho tan evidente para el porvenir (porque Francia quedará tan soberbiamente dispuesta, que para en adelante tendrán todos los franceses el reposo asegurado). (...) Como quiera que no me han adscrito al rango de los nuestros que se ocupan en la obra de la defensiva tampoco me han empleado para acarrear espuelas, amasar barro ni majar terrones, pues todo me hubiera sido indiferente, he reputado como vergüenza más que mediana ser espectador vano y ocioso de tan valientes, discretos y caballerosos personajes como hoy se ofrecen a la consideración de toda Europa, tomando parte en esta insigne fábula y trágica comedia, y he decidido no encerrarme en mí mismo y aportar todo lo poco que me queda. (...) Considerando todas estas cosas, he pensado no hacer ejercicio inútil ni importuno si remuevo mi tonel diogénico, que es todo lo que me queda después del naufragio que sufrí al pasar junto al faro de la Desventura. (...) Junto a los guerreros, voy nuevamente a rodar mi tonel, y de su contenido, esto es, del depósito de nuestros frívolos pasatiempos, les daré un sabroso traguito y por consecuencia un cuarto de sentencias pantagruélicas, que, a mi juicio, no estará mal llamarlas diogénicas...¹⁷⁶”.

Acá el autor alude, explícitamente y en términos irónicos, a los preparativos de la guerra de 1542 entre los reyes Francisco I de Francia (1494 – 1547) y Carlos V, monarca del Sacro Imperio Romano Germánico (1500 – 1558); más conocido como Carlos I de España o “el César”. Se compara acá el autor, explícitamente, con Diógenes, por la labor de humorista pantagruélico

quedaron espantados; pero no por eso dejaron de marchar con actividad y cuidado a colocarse cada uno en su puesto a los campos y fortalezas y defender la ciudad. (...) Diógenes, al verlos prepararse con tanto brío, mientras los magistrados no hacían cosa alguna, contempló por espacio de varios días su continencia sin decir palabra; después, como excitado por un espíritu marcial, colgó su capa, se levantó las mangas hasta los codos, se puso un collar de peras, dio a un compañero viejo su bolsa y sus libros *opistógrafos* y salió de la villa; dirigiéndose hacia el Cranie (que es una colina, un promontorio junto a Corinto), se colocó en una hermosa explanada, se salió del tonel hueco que por casa tenía para guarecerse contra las inclemencias del cielo, y con gran vehemencia de espíritu, desplegando sus brazos, lo volvió, viró, sacudió, levantó, bajó, izó, botó, rebotó, trincó, chapoteó, embrazó, abrazó, empenachó, caparazoneó, lo rodó del monte al valle y del valle al monte y del valle al monte, lo precipitó por el Cranie y volvió a subirlo como Sísifo hacía con su piedra, tanto, que faltó poco para que lo destrozara. Viéndolo uno de sus amigos, le preguntó qué causa incitaba a su cuerpo y a su espíritu a maltratar así su tonel. Contestó el filósofo que no estaba empleando en otro oficio sino en el de servir a la república, pues tronaba su tonel por no estar ocioso en medio de un pueblo tan ferviente y ocupado.” *Op. cit.*, p. 237.

¹⁷⁶ *Op. cit.*, p. 239.

que desempeña —asociándose directamente con la motivación Cínica de mover de un lado para otro el tonel que blandía Diógenes como hogar— en medio de los preparativos marciales de toda la comunidad. Convierte su inutilidad ociosa en algo útil y de “valor” dentro del zoológico humano en que se ha convertido toda esa contingencia bélica que lo rodea.

Una figura bastante peculiar y que llama poderosamente la atención, sobre todo por la pormenorizada descripción que hace Rabelais en el libro segundo de sus excéntricas aficiones y divertimentos, es Panurgo, cuyo nombre significa “el que todo lo puede”. Para algunos especialistas, dicho personaje se corresponde con una suerte de alter ego literario que Rabelais ocupa para sazonar las aventuras de su personaje principal Pantagruel.

Se nos hace imposible, dado el carácter bromista y completamente displicente de Panurgo, no asociarlo rápidamente con la propia estampa literaria de Diógenes el Cínico. Obviamente, el sesgo propiamente filosófico se encuentra mermado en él (Panurgo), pero los atributos tales como: su despreocupación por el trabajo, su indiferencia por el dinero, el persistente intento por embromar al resto, más su clara motivación por provocar pequeños “caos sociales”, trafican trazos que le acercan a la figura del Diógenes popular y literario de las anécdotas.

Rabelais describe a este personaje desde el comienzo de una manera extraordinariamente halagüeña. A pesar de que Panurgo haga su entrada recién en el capítulo IX del libro segundo, justo en un momento de esparcimiento en que Pantagruel se pasea por los alrededores de la abadía de San Antonio, filosofando y discutiendo con sus amigos, más algunos entusiastas escolares de la Sorbona. La primera impresión que tiene Pantagruel al verlo vagar por el camino del puente de Charetan, es que se trata de un hombre de buena estatura y de gentil talle, a pesar claro, de su evidente pobreza y de que el destino parece haberse ensañado duramente con él. Rabelais lo dice explícitamente al retratarle: “es un indigente azotado por la acérrima penuria”. Sin embargo, al ser consultado por su persona, de dónde proviene, adónde va y qué busca, Panurgo contesta, en cada ocasión en que

se le inquiera, en un idioma diferente, demostrando a sus interlocutores que a pesar de su aparente pobreza posee muchos dotes de gran inteligencia y el dominio desenvuelto que solamente ofrece la experiencia de haber visitado y estado en muchos lugares. Al final accede a responder en el mismo idioma de su interlocutor, señalándole que viene viajando desde Turquía, luego de haber sido hecho prisionero (otra relación con el Diógenes de las anécdotas) en Metelin. Desde aquel fortuito encuentro, Panurgo y Pantagruel, como bien señala Rabelais en el mismo título del capítulo, harán amistad por el resto de sus vidas.

Una de sus características principales y con la cual se convierte al instante en gran compañero de aventuras de nuestro protagonista, es que al beber vino se encuentra siempre tan seco como una arenga doctoral dice al autor. Rabelais señala además, que en sus andanzas y paseos junto a Pantagruel, Panurgo siempre lleva bajo sus ropas un frasco de vino fresco y algún trozo de buen jamón, recalcando que éstas son sus verdaderas armas para el combate, no otras, rechazando tomar cualquiera distinta que le ofrezcan sus compañeros en detrimento de las primeras. Sin duda alguna, su figura se acerca bastante y está por supuesto inspirada en la estampa de aquellos guerreros estrafalarios del terrible ejercito báquico.

En el capítulo XVI, el cual lleva por título *Costumbres y condiciones de Panurgo*, Rabelais da las siguientes señas sobre su persona:

“De mediana estatura, era Panurgo ni muy grande ni muy pequeño; tenía la nariz algo aguileña y resudosa; por entonces contaría de edad alrededor de treinta y cinco años; fino para ser dorado como una daga de plomo, cuidadoso de su persona, un poco lujurioso y sujeto nativamente a una enfermedad que en este tiempo se llamaba falta de plata, dolor incomparable¹⁷⁷”.

Hombre maduro y de nariz aguileña. Dentro del horizonte de símbolos y referencias grotescas, este último rasgo; su pronunciada nariz, hace clara alusión a un órgano sexual prominente y al carácter lujurioso que el autor declara que posee el personaje. El cura también describe la condición de

¹⁷⁷ *Op. cit.*, p. 183.

pobreza voluntaria de Panurgo, acompañada de su enorme disposición y excelente ánimo para colaborar, siempre, en los trabajos más osados y en jugar al resto de los ciudadanos más de alguna broma terrible. Como muestra un botón de todo el inmenso arsenal de pillerías y divertimentos que éste terrorista hilarante pone en práctica en el espacio público:

“De todos modos, él conocía sesenta y tres maneras de procurarse lo necesario, de las que la más honrada y la más común eran las rapiñas hechas furtivamente; malhechor, tramposo, bebedor, pendenciero, libertino, era en París; por lo demás, el mejor hombre del mundo. Y todos los días maquinaba cosas contra los sirvientes o contra las patrullas. (...) Otras veces, en cualquier plaza por donde la patrulla hubiera de pasar, hacía una tranca de pólvora de cañón; cuando venían, la encendía por un extremo y se iba a ver lo gracioso que estaban corriendo como si el fuego de San Antonio les abrasara las piernas. (...) Solía también llevar un trozo de cuerno con pulgas y piojos que los cogía de los mendigos de San Inocente, y con cañas o plumas de escribir se los echaba en el cuello a las más pulcras damiselas; esta operación la hacía en la iglesia, porque el jamás elevaba a Dios el corazón; pero siempre entre las mujeres acudía a sermones, vísperas y misas¹⁷⁸”.

Bromista incansable, ladronzuelo habitual de las ofrendas y provisiones sacerdotales, descarado “ateo libertino” y payaso lujurioso. Rabelais agrega lo siguiente:

“Llevaba también una bolsa llena de polvos de «pica-pica» que les echaba en las espaldas a las mujeres mejor compuestas, con lo cual las hacía desnudarse delante de todo el mundo, danzar como una esferilla sobre un tambor o correr locas por las calles; corría detrás de ellas, y cuando se desnudaban, les echaba su capa sobre los hombros como hombre cortés y galante¹⁷⁹”.

Poco a poco, sin embargo, este ladino personaje, que a ratos nos recuerda a ese otro héroe pícaro y famoso del folclor hispanoparlante; Pedro Urdemales, se irá transformando, a medida que avanza la novela, en un ser cada vez más temeroso de la suerte y dependiente del valor de sus amigos. Su constante preocupación por no ser hecho “cornudo” al contraer, eventualmente, nupcias matrimoniales, es la excusa perfecta para que en los tres últimos libros; del tercero, al quinto respectivamente, los personajes se embarquen en diversas aventuras para intentar esclarecer, bajo la consulta a diversas

¹⁷⁸ *Op. cit.*, p. 185.

¹⁷⁹ *Op. cit.*, p. 186.

prácticas adivinatorias, si Panurgo será burlado o no por su futura esposa, en el supuesto caso de que acceda a casarse.

Toda la última parte de la novela intenta satisfacer el afán de dudas que el personaje mantiene sobre su destino conyugal, al punto que consiente, pese a sus francos temores frente a la navegación, embarcarse en un peligroso viaje de aventuras hacia los confines del mundo en busca del divino “Oráculo de la botella”; inversión dionisiaca que realiza Rabelais del popular culto antiguo del oráculo de Apolo, en Delfos. Toda esta sección se asemeja al tratamiento del tema de la adivinación, en base a los conocidos motivos Cínicos de la sátira y la parodia aplicadas a la consulta oracular. Se percibe en ello también la burla y el escarnio ilustrado hacia las ambiguas respuestas que dichas prácticas supersticiosas realizaban a modo de predicción.

Otra mención importante del nombre y figura de Diógenes el perro, es el episodio de “reanimación” de Episthemón; preceptor y amigo de Pantagruel a manos del versátil “médico” Panurgo, justo después de tener lugar la sangrienta batalla contra los trescientos gigantes armados con piedras de molino y contra su fiero capitán Loupgarou, en el capítulo XXX del libro segundo.

Luego de vencer en la batalla, los camaradas de armas de Pantagruel se dan cuenta de la enorme pérdida que han sufrido. Episthemón ha perecido decapitado a manos del enemigo. Panurgo, desconsolado, al igual que el resto de sus compañeros, promete, bajo juramento de muerte, hacer todo lo posible para devolverle la vida. Pone en ejecución entonces un tratamiento bastante particular, que según él, resultará infalible. Lava por separado la cabeza y el cuello de la víctima con vino blanco, y luego aplica algunos ungüentos ajustando cuidadosamente el miembro capitoso al resto del cuerpo del occiso. Une “quirúrgicamente” vena con vena y nervio con nervio hasta suturar prolija y completamente la herida. De pronto, casi por arte de magia y tras ser untado con una pócima milagrosa llamada “resucitativo”, Episthemón vuelve a respirar y a pedorriarse de lo lindo. Acá no es ni la inhalación ni exhalación el verdadero indicio de la reanimación vital, sino el estruendoso pedo que escapa del cuerpo

por una parte inferior generalmente denigrada (a diferencia del alma; otra ventosidad anímica de índole superior), la cual delata la superlatividad de vida del cuerpo recién resucitado.

Es entonces cuando, luego de recuperarse, el redivivo da cuenta a sus camaradas de las cosas asombrosas que vio en el “más allá” durante el breve lapso que estuvo muerto. Es en este momento cuando Episthemón narra que ha visitado el infierno y que, a diferencia de lo que tradicionalmente se cuenta entre los vivos, a él no le ha parecido un lugar tan malo ni horrible, todo lo contrario, ha visto muchas maravillas allí y hasta los propios demonios le han parecido bienhechores compañeros de agradable trato. En este contexto carnavalesco, el diablo es un despreocupado portavoz ambivalente de opiniones “no oficiales”, por lo tanto, no posee en sí rasgo terrorífico alguno ni atemorizante.

Rabelais emplea en la descripción de este averno no cristiano, nuevamente el dispositivo de la *inversión de mundo*. Acá, aquellos que en su vida mortal fueron poderosos y afamados personajes de renombre universal, se encuentran ocupados [por toda la eternidad; a la usanza penitenciaria de Σίσυφος (Sísifo)], en labores de servicio muy menores. Mientras que los que se avocaron al estudio, al ejercicio de la virtud y al conocimiento, disfrutaban de los verdaderos placeres y goces de un mundo amable a contrapelo. Un verdadero “paraíso” no apto para los anémicos santurrones, los blandengues bonachones y menos para los vampíricos ascetas, sino que todo lo contrario, dispuesto para aquellos valerosos y esforzados “santos del conocimiento”, quienes han convertido e invertido su vida entera en la *verdadera* disciplina merecedora de esfuerzos, la *virtud*.

Es por eso que acá encontramos a los déspotas, despiadados y ambiciosos, reducidos a rangos serviciales o como humildes gañanes. Es así como el breve peregrino ha visto en su corta estadía infernal a Alejandro Magno reparando unas calzas viejas para ganarse su miserable vida; al antiguo emperador Jerjes, dado a la ocupación de preparar mostaza; al patriarca Rómulo como un simple salinero; Demóstenes el estadista, como un asoleado

cavador de viñas; el glorioso Aquiles, como un esforzado peluquero; al rey Agamenón, como un requesonero; al prudente Ulises, como un tornasolado segador; a Darío, como limpiador de retretes; a Aníbal, en el rol de cocinero; a Paris, como un miserable cerrajero; a Pirro, encargado de fregar la cocina; al Papa Julio, responsable de hacer pastelillos; Bonifacio, papa octavo, como espumador de marmitas; Nicolás, papa tercero, como papelero; al Papa Borgia, como cazador de ratas; al papa Sixto, en su rol de curador de gálico; a Cleopatra, de vendedora de ajos; a Helena, como acomodadora de camareras; a Dido, de vendedora de setas; a Pantasilea, como una vendedora de berros, y así muchos otros que se ocupan en un sin fin de actividades nimias y corrientes, engrosando tan connotado listado de ultratumba.

Pone Rabelais, en boca de su personaje Episthemón, siempre en clara alusión paródica a las grandes obras de la literatura universal —como son *La Iliada* de Homero, *La Eneida* de Virgilio o *La Divina Comedia* de Dante, y por supuesto una obra de similares características del Cínico Luciano; el *Diálogo de los muertos*—, las fabulosas noticias que el transitorio visitante ha podido extraer desde tan particular e inexpugnable lugar, informándonos en seguida la suerte de aquellos que en vida fueron realmente *virtuosos*:

“Y así, de esta manera, los que en este mundo fueron grandes señores se ganaban allí trabajosamente su malhadada y miserable vida. Vi a Diógenes, preferido y rodeado de magnificencia, con una hermosa ropa de púrpura y un cetro en la diestra, que hacía rabiar y mortificaba a Alejandro el *Grande* cuando no había recocado bien las calzas; hasta le pegaba bastonazos. Epicteto vestía elegantemente a la francesa; en un hermoso jardín, con muchas y hermosas damiselas, se recreaba comiendo, bebiendo y pasándolo bien; después contaba al sol muchos escudos¹⁸⁰”.

Ocupa de este modo Rabelais, los mismos recursos que utilizaban de forma similar “los Cínicos”, al imitar, paródicamente, las fuentes clásicas poniéndolas de cabeza o haciendo sorna de las huestes épicas y de los temas predilectos de la alta cultura. Se debe entender en aquel gesto literario, el alegre y lúdico trazo de la *crítica de la ideología* hacia las convenciones regentes, mostrando en su inversión irrisoria que el mundo humano no es algo

¹⁸⁰ *Op. cit.*, p. 223.

definitivamente consumado ni rígido, y que por el contrario, otras formas de acción u omisión son racionalmente posibles, aceptables e incluso podrían ser creativamente más eficaces.

En el horizonte de la disertación festiva y alegre de Rabelais, el giro programático de su *estética carnavalesca* se torna hacia una confrontación directa contra los modos serios y graves del discurso imperante, llámese éste teológico, político o académico. Sin duda, aquella es una elección consciente que se separa de los modos tradicionales de legitimación discursiva dominantes. La inquietud por procurarse los modos de subsistencia, el deber cívico y la responsabilidad política hacia los otros, son trocados también en alegres peroratas que buscan reducir el nivel de angustia y de ansiedad propios de la vida en sociedad. Nuevamente Panurgo es el encargado de llevar a cabo una suerte de declaración de principios del autor, cuando Pantagruel preocupado por las inestables finanzas de su amigo, ofrece generosamente hacerle rico:

“Concretó Pantagruel en llamar aparte a Panurgo y decirle dulcemente si quería vivir así, apartado de cuidados y trabajos, habría de ser imposible o por lo menos muy difícil hacerle rico alguna vez.
—¿Rico?— contestó Panurgo—. ¿Habéis puesto en ello vuestro pensamiento? ¿Tomaréis a vuestro cuidado el hacerme rico en este mundo? Pensad en vivir alegre, por Dios y por los buenos hombres, y no acojáis otro cuidado ni otro afán en el sacrosanto domicilio de vuestro celestial cerebro. ¡Que la serenidad de éste jamás se vea turbada por nubes de pensamientos adornados de malignidad ni enojo! Vivid contento y divertido, con lo cual yo seré bastante, demasiado rico. Todo el mundo grita: «¡Trabajo! ¡Trabajo!» Pero hay muchos que ni siquiera tienen idea de lo que el trabajo es¹⁸¹”.

Sin duda, en este fragmento Rabelais apela por boca de Panurgo, al tremendo escollo que significa pretender asegurarse, deliberadamente, las condiciones materiales de subsistencia o de intentar controlar, permanentemente, los inesperados vaivenes del destino. Es mejor estar preparados alegremente ante todo, sobrellevando las imprevistas oscilaciones de la fortuna y ensayando de este modo el ser felices con lo que se posee, más que preocuparse, infructuosamente, de lo que no se tiene o de asegurar las

¹⁸¹ *Op. cit.*, p. 247.

pertenencias, a riesgo de ver pasar la propia vida, adoloridamente, sin alcanzar aquello que se apetece.

Por eso es que *Gargantúa y Pantagruel*, lo mismo que la doctrina Cínica, se ofrecen a los concurrentes a la plaza pública como métodos de curación, tanto para el cuerpo como para el alma, o “doctrinas de salvación” (*Heilslehre*) en sentido estricto, como también se dijo en su momento. Ya el sacerdote de la Turena, extractor de la quinta esencia, lo decía bromistamente al comenzar el divertido prólogo del libro segundo (lo que replica en la introducción al libro cuarto), que su obra servía de farmacopea, incluso para calmar los dolores si el enfermo atinaba con celo y fe a colocársela cerca del mal que lo aquejaba¹⁸².

Por fin, el autor nos invita, en la introducción del libro tercero, a beber de su tonel diogénico, su juguetona y acogedora obra. Un tonel que es de alguna manera como el de Diógenes, según él mismo reconoce, es decir, un contenedor u habitáculo que renueva la vida y que en su caso particular está lleno de vino alegre (en sentido figurado), un vino de vida que embriaga y rejuvenece y ofrece felicidad para los males de esta vida:

“Explicado este punto, a mi tonel me vuelvo. Todos los bebedores de bien, todos los gotosos de bien, venid sedientos a mi tonel y así mi tonel permanecerá; hay vena perpetua. La botella de pandora¹⁸³”.

¹⁸² En el prólogo del libro segundo, Rabelais apunta lo siguiente: “Otros hay en el mundo (y esto no es hablar por hablar) que, estando gravemente afligidos por un dolor de muelas, después de haber gastado mucho en medicinas sin aprovechar nada, no han encontrado remedio más expedito que colocar dichas crónicas entre dos hermosos lienzos bien calientes y aplicarlos en el lugar del dolor después de haberlos sinapismatizado con unos polvos de *oribus*.” Y en la introducción al libro cuarto en su dedicatoria *Al muy ilustre príncipe y reverendísimo Monseñor Odet, Cardenal de Chantillón*, declara: “Estáis debidamente enterado, príncipe ilustrísimo, de cómo diariamente he sido por grandes personajes estimulado, requerido e importunado para continuar las mitologías pantagruélicas, alegando que muchas gentes macilentas, enfermas, disgustadas o desoladas, con la lectura de ellas habían engañado sus males, pasado el tiempo gozosamente y recibido consuelo y nueva alegría. Acostumbraba yo a contestar que, habiéndolas escrito por distracción, no pretendía con ellas gloria ni alabanza; únicamente tuve propósito de dar por escrito el pequeño solaz que podía a los enfermos y afligidos ausentes, lo que con mucho gusto hago con los presentes, cuando requieren mi arte y mi servicio.” *Op. cit.*, pp. 138 y 369 respectivamente.

¹⁸³ *Op. cit.*, p. 240.

Y en el prólogo del último libro, volumen dedicado completamente al oráculo de la botella (o al oráculo de Dionisos), vuelve a recordar el nombre de Diógenes y el de otro filósofo Cínico, Demonax:

“(…) aunque se me coloque en el grupo de los que no dan más que sombra y no sirven más que para hacer número, bostezando únicamente para las moscas. Tomada esta postura y hecha esta elección, he pensado no hacer una obra indigna, si muevo mi tonel diogénico, con el fin de que no digáis que vivo sin ejemplo. (...) Protesto, aquí, ante mi Helicón, en la audiencia de las divinas musas, que si vivo todavía la edad de un perro sumada a la de tres conejas en salud e integridad, tal como vivieron el santo capitán judío, Xenófilo el músico y Demonax el filósofo¹⁸⁴”.

De esta forma, el autor invita a sus alegres lectores a beber de su obra como de un sabroso y fresco “tonel” abierto. Un tonel que como vena perpetua de delicias y venturas, ha trascendido en fama hasta llegar hasta nosotros, sus alegres degustadores a través de los tiempos. De un tonel diogénico como habitáculo y mansión perruna, el autor de la épica carnavalesca le transfigura, poéticamente, en cachivache literario para deleite y regocijo nuestro; un tonel de vino, vino de vida alegre y de un perpetuo decir *sí* a la vida en cuanto fiesta.

Para ir cerrando este capítulo, a modo de conclusión, podemos señalar que el *realismo grotesco* acá descrito no puede existir sin el expediente de lo cómico, pues todos los otros rasgos que lo definen y acotan, en cuanto atributos, se encuentran supeditados, en mayor o menor medida, a éste. Sean lo deforme como hipérbole caricaturesca de la representación, lo horrorífico en cuanto deformación burlesca de su objeto, o en último lugar, lo bufonesco como su recurso más directo y explícito, en todos ellos se acentúa dicho carácter, el cual les atraviesa sesgada y cardinalmente.

En este mismo sentido, la comicidad propiamente tal se presenta en Rabelais como el centro gravitatorio de su universo en acción. De este modo, su Cinismo literario, según el punto de vista acá propuesto, se expresaría

¹⁸⁴ *Op. cit.*, p. 525.

directamente y de la mano bajo la fórmula irreverente del humor que todo lo subvierte y trastoca, poniendo en evidencia el carácter extravagante y artificial de las tradiciones, protocolos y contratos sociales. Señalando a la par, el absurdo o la incapacidad esencial por parte de la convención social de hacer de la vida del hombre algo más feliz y alegre, si no se concediera a ese otro lado lúdico y ridículo del hombre el poder de complementar finalmente la vida como una totalidad integrada de opuestos.

La riquísima cultura popular, expresada y celebrada por la risa festiva de la Edad Media, vivió y evolucionó, aparentemente, fuera de la esfera oficial y por tanto de la ideología imperante así como de la literatura seria, pero en realidad siempre se encontró al alero de la institución y en comunión con ella, o por lo menos manteniendo una relación algo más compleja que la que a simple vista se observa. La cultura popular se expresaba bajo el vocerío de la plaza pública o de la algarabía multitudinaria, manifestándose de forma alegre y sin tapujos en las fiestas o en la literatura recreativa, donde todos sus modos representacionales eran testimonios vivos del mismo poder que les daba licencia para operar excepcionalmente.

El carnaval fue asimilado oficialmente por el calendario de festividades religiosas al interior y en mancomunidad explícita con la iglesia y el Estado, y bajo esta apariencia, su aspecto lúdico y catártico resultó gestionado por el poder imperante. El carnaval y su locura desatada resultaron ser, finalmente, una reconciliación administrada con el orden establecido. El carnaval en sí mismo no poseía un coeficiente crítico ni transgresor, sin embargo, como acontecimiento literario en la obra de Rabelais y de otros tantos autores ya mencionados, lo terminó siendo. El dispositivo literario, a través de su *carnavalización* es lo que acabó, de alguna manera, por transformar al carnaval en un agente crítico del orden oficial, y por lo mismo, de toda la sociedad de su tiempo, es decir, un fenómeno cultural neutro en el orden de la crítica, se transformó finalmente en una herramienta *estética* subversiva.

Todos los entendidos en esta materia (no sólo Bajtín), señalan que la obra del monje de la Turena es la expresión suprema de la comicidad literaria

del Renacimiento francés, la cual tuvo por influencia directa la obra del Cínico Luciano, Atenea, Aulio Gelio, Plutarco, Macrobio y otros tantos sátiros de fines de la Antigüedad, que no fueron admitidos directamente en el canon de la tradición “clásica”.

La risa por otro lado, también sirvió de salvoconducto a los intelectuales, como Erasmo y tantos otros, quienes mediante el expediente jocoso de la broma pudieron acercarse de alguna manera al pueblo o a lo popular, que tiende de cierta forma a identificarse con las expresiones de la comicidad bajo una suerte de verdad sin velo, alejada de los vahos putrefactos de lo serio y de la genuflexión dogmática que se profesa en los credos y leyes.

Como parte importante de las conclusiones de este capítulo, podemos mencionar que el concepto de *naturaleza* que el autor utiliza a contrapelo de la alta valoración espiritual que la conservadora cultura medieval le otorga al alma, adopta en el cuerpo, cárcel del alma para la teoría platónica y cristiana, una relación altamente prolífica en lo grotesco y se torna manifiestamente fecunda de una vida que no se agota con la muerte y que es circular y paganamente fértil en todos sus aspectos. Donde existe además, la posibilidad explícita de un regeneramiento total de la vida en cuanto barbecho exuberante para el porvenir.

En este mismo sentido es que *el lugar* de la naturaleza en la obra de Rabelais, funciona como campo de disputa entre la institución y la vida, es decir, aquello que se localiza —en cuanto espacio de tensión— *en* el cuerpo humano mismo, entra inmediatamente en relación con la idea de *necesidad* y *verdad*. Este concepto (la necesidad) comprende interiormente una tensión, porque en él se administra una *economía política del cuerpo*, del deseo, del instinto y de la sexualidad, así como también se gestiona, paradójicamente, el exceso de apetito, de voracidad, de lujuria y de gula. La institución tramita y administra esta tensión, y por supuesto su trabajo será, normar, regular y sancionar toda posibilidad de exceso del deseo en el sentido antes mencionado. La institución, llámese ésta: medicina, academia, religión, policía, etc., subordina y disciplina por entero la necesidad en cuanto medio para un fin

determinado. Todo apetito que no pueda ser representado en *necesidad* será sancionado y no entrará en el código de la norma o el canon, y por lo mismo será representado en el discurso oficial como “no-verdad”.

En este mismo sentido, el “sujeto popular” al que Rabelais apela imaginariamente en su obra y al que termina también bosquejando, presenta en su formulación una paradoja nuclear. Pues si éste estamento se encuentra en permanente estado de necesidad, dada su paupérrima condición social de sujeto adscrito a la precarización o a la clase baja, evidentemente, es un ser que se halla sometido a la privación y a la escases material, entonces, ¿cómo alguien que está condicionado permanentemente bajo el régimen de la carencia puede entregarse sin miramientos al exceso?

El sujeto popular, protagonista del carnaval y apologizado a lo largo de toda la novela del francés, se entrega desmedidamente a la satisfacción de sus deseos, transformando la necesidad en el subterfugio idóneo para la utilización de su cuerpo (*physis*) como estatuto desinhibitorio de la contención. En este sentido, el exceso en el cuerpo termina produciendo una nueva *verdad* que ya no cuenta con parámetros fijos que se opongan tenazmente a la contención de la norma; un aspecto que el Cinismo había venido trabajando por medio del sobregiro y la exageración de sus *acciones*, lo que le permitía acceder a la *mostración natural de la verdad* o *alelurgia*. Ya lo decía Diógenes al señalar como ejemplo, que su pedagogía era parecida a la de los maestros de coro, quienes extreman la nota para que los demás puedan dar el tono adecuado.

Un segundo punto, importantísimo que se relaciona directamente con la *cultura popular* en Rabelais, hace referencia directa con *hablar mal la lengua*, pero como parte fundamental de un exceso en su valor de uso vulgar y cotidiano. Aquel abuso, transforma internamente los contornos de la lengua, hasta llegar finalmente a alterarla. De esta manera, el sujeto popular se apropia de aquello que le excluye o que se le resiste normativamente, pero de mala forma, *haciéndose* de ella (de la lengua) inapropiada e impertinentemente, no por medio de la correcta y establecida norma de uso; el correcto hablar, sino,

todo lo contrario, hablándola mal o balbuceándola estrafalariamente como quien no domina una lengua foránea.

En sintonía con lo anteriormente dicho, Gilles Deleuze y Félix Guattari, en su libro dedicado a Kafka; *Kafka; por una literatura menor* (1978), entienden por *literatura menor* una suerte de expediente discursivo que es llevado a cabo por una *minoría* dentro de una lengua institucionalizada. Este trabajo de creación y alteración de la “lengua mayor” consistirá, según los autores, en afectar al idioma propiamente tal con un fuerte contenido de *desterritorialización*; es decir, obligar a la lengua a salir de sus propios márgenes seguros en los que se desenvuelve, hasta llevarla hacia nuevas posibilidades que le hagan reconfigurar nuevas formas de *pensamiento*. En este sentido, podemos señalar que la *desterritorialización* puede ser considerada como un *movimiento* por el cual se abandona el territorio conocido y las relaciones ya establecidas en él, proponiendo líneas de fuga que puedan terminar produciendo una *reterritorialización*, o sea, un nuevo movimiento de reconstrucción del *territorio*. El territorio es un *espacio* común donde se materializan prácticas o relaciones de elementos dispares, en este mismo sentido, la *desterritorialización* dislocaría el centro de producción normado por los protocolos de *experiencia*.

Una característica importante de las “literaturas menores”, es que en ellas todo es *político*¹⁸⁵, porque la literatura, como bien señala Deleuze a propósito de Kafka, es un asunto del pueblo, y aquí es donde podemos hacer un cruce importante con el trabajo literario propuesto por Rabelais.

“Las tres características de la literatura menor son la desterritorialización de la lengua, la articulación de lo individual en lo inmediato-político, el dispositivo colectivo de la enunciación. Lo que equivale a decir que “menor” no califica ya a ciertas literaturas, sino las condiciones revolucionarias de cualquier literatura en el seno de la llamada mayor (o establecida). Incluso aquel que ha tenido la desgracia de nacer en un

¹⁸⁵ “Una literatura menor no es la literatura de un idioma menor, sino la literatura que una minoría hace dentro de una lengua mayor. De cualquier modo, su primera característica es que, en ese caso, el idioma se ve afectado por un fuerte coeficiente de desterritorialización. (...) La segunda característica de las lenguas menores es que en ellas todo es político” Ver Gilles Deleuze & Félix Guattari (2008 : 28 ss.)

país de literatura mayor debe escribir en su lengua como un judío checo escribe en alemán o como un uzbekista no escribe en ruso. Escribir como un perro que escarba su hoyo, una rata que hace una madriguera. Para eso: encontrar su propio punto de subdesarrollo, su propia jerga, su propio tercer mundo, su propio desierto¹⁸⁶”.

He ahí cuando se pone en juego el enorme potencial crítico y político del *barbarismo*, operando por completo en el ámbito del lenguaje¹⁸⁷. Ahí se comprende a cabalidad la proliferación y la importancia del neologismo en Rabelais. El pueblo de Rabelais es ese *mal hablar el orden establecido*, la *revolución* en el lenguaje, puesto que al tratar de entrar en él, inevitablemente lo deforma y tumoriza internamente. La institución por supuesto, opone resistencia a esa deformación, lo que termina develando la verdad misma de ese orden y del poder institucionalizado como convención, artificio y simulacro.

Hasta acá todo lo relacionado con la operación literaria rabelasiana. A continuación nos corresponde visitar un movimiento filosófico que se extiende, cronológicamente, desde la aparición de *Los Ensayos* de Montaigne (1580 – 1588), hasta la *Ética* de Spinoza (1677); los libertinos franceses. No cabe duda de que los poetas libertinos como Saint Amant, Théophile de Viau y d'Assoucy han sido enormemente influidos por la obra de Rabelais, en tanto se observa en ellos mismos, el tratamiento de las imágenes de la fiesta popular, aún cuando éstas presenten un carácter distinto en su formulación y recojan también elementos y matices epicúreos o individualistas. De igual forma, persisten en ellos el germen y la influencia Cínica, cosa que pasaremos a revisar en seguida.

¹⁸⁶ *Op. cit.*, 31.

¹⁸⁷ “¿Cuántos viven hoy en una lengua que no es la suya? ¿Cuánta gente ya no sabe ni siquiera su lengua o todavía no la conoce y conoce mal la lengua mayor que está obligada a usar? Problema de los inmigrantes y sobre todo de sus hijos. Problema de las minorías. Problema de una literatura menor, pero también para todos nosotros: ¿cómo arrancar de nuestra propia lengua una literatura menor, capaz de minar el lenguaje y de hacerlo huir por una línea revolucionaria sobria? ¿Cómo volvernos el nómada y el inmigrante y el gitano de nuestra propia lengua?” *Op. cit.*, p. 33.

Sin embargo, antes, como una suerte de excursión, no podemos dejar pasar la ocasión de referirnos a un grupo de autores, que no teniendo nada que ver con el Cinismo ni sus variaciones literarias o filosóficas, se nos hace muy interesante discutir a la luz de su posición con respecto a algunas de sus filiaciones o de su misma posición con respecto al poder y a la administración de la necesidad y el deseo.

Cap. 5. Desde las huestes Rabelasianas hasta los escépticos libertinos.

En el marco de su estudio de la parresia, Foucault presta particular atención al cinismo, en el que se verifica una relación inmediata, sin mediaciones doctrinales, entre la exigencia del decir verdadero y el bíos: "el cinismo hace de la vida, de la existencia, del bíos, lo que se podría llamar una aleturgia"¹⁸⁸, una manifestación de la verdad.

Edgardo Castro, *Diccionario de Foucault*.

Escribir como un perro que escarba su hoyo, una rata que hace su madriguera. Para eso: encontrar su propio punto de subdesarrollo, su propia jerga, su propio tercer mundo, su propio destierro.

Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Kafka; por una literatura menor*.

Ahora bien, he pensado hoy: ¿Qué es la utopía? ¿El lugar perfecto? No se trata de eso. Antes que nada, para mí, el exilio es la utopía. No hay tal lugar. El destierro, el éxodo, un espacio suspendido en el tiempo, entre dos tiempos. Tenemos los recuerdos que nos han quedado del país y después nos imaginamos cómo será (cómo va a ser) el país cuando volvamos a él. Ese tiempo muerto, entre el pasado y el futuro, es la utopía para mí. Entonces: el exilio es la utopía."

Ricardo Piglia, *Respiración artificial*.

Si bien el *realismo grotesco*, como marco de producción estética se encuentra presente en todo el capítulo anterior; ocupando por supuesto un lugar de suma importancia en relación con la tradición popular y la cultura de la fiesta carnavalesca generada en el medioevo, no es menos cierto tampoco, que tendió, según el propio Bajtín, a degenerar con el paso de los siglos, convirtiéndose, finalmente, en pura y simple tradición literaria; lo que acordamos en llamar como retórica de *esteticismo*. La vitalidad y el sentido heurístico-discursivo que este género llegó a poseer, subsistirán en las

¹⁸⁸ *Aleturgia* es un concepto que Michel Foucault ocupa para referirse a los modos de aparición y manifestación de la verdad. Foucault por ejemplo, opone epistemología y *aleturgia*. Entiende por la primera el análisis epistemológico que estudia las estructuras de los discursos considerados como verdaderos. El análisis aletúrgico, sin embargo, se refiere a las formas de manifestación de la verdad, sobre todo el modo en que, en el acto de decir, el sujeto se constituye a sí mismo como sujeto de veridicción, como lugar de manifestación de la verdad.

comedias de Molière, así como también en las novelas filosóficas de Voltaire y Diderot.

Como suele suceder con todos los autores fuera de serie, el estilo singular y prolífico de Rabelais influenció a muchos otros escritores posteriores y de alguna manera también revitalizó a todos esos otros creadores que le habían precedido sirviéndole de fuente de inspiración. Todo ello en cuanto reanimación activa y reutilización de la tradición literaria humorística, disponiendo sueltamente de sus estilos paródicos vueltos alegremente a la vida.

Con Rabelais, el Cinismo filosófico, entre tantos otros géneros *menores* de la literatura filosófica, se reactualizó y volvió a estar presente en los anaqueles virtuales del imaginario colectivo. Pero no es menos cierto tampoco, que el alegre monje de Turena se sirvió también de muchos otros autores que nada tenían que ver con este movimiento satírico y filosófico, como por ejemplo: Tomás Moro (1478 – 1535), quien no podía estar más alejado de albergar intenciones cínicas en temas vinculados con la administración y la planificación del Estado.

Tomás Moro se empleó escrituralmente en su *Utopía* (1516), de restar todo elemento cínico en nombre de la planificación teórica de una sociedad ideal que sirviera de modelo y directriz a las colectividades del futuro. Hay que recordar por supuesto, a modo de definición, que el Cinismo filosófico se ha caracterizado por ser una reserva de *subjetividad*, la cual dispone de una distancia que el sujeto se impone a sí mismo con respecto al orden y a la realidad.

En un orden similar, lo propio pareció suceder con el italiano Nicolás Maquiavelo (1469 – 1527), quien llevó a cabo una maniobra de exhibición quirúrgica del poder, la cual contaba con la intención explícita de develar las entrañas de la argucia soberana. Aquélla no podía permitirse albergar, argumentativamente, ese espacio de distancia subjetiva que podía incluso llegar a estropear sus reales intenciones. Su ejercicio consistía entonces, en

poner en la palestra pública —y no sólo a disposición del regente de turno, tal como se exhibía preliminarmente en la dedicatoria de la obra—, la operación desnuda de la maquinaria de la soberanía. Quizás, no habría estado del todo mal que se hubiese permitido “maquiavélicamente” llevar a cabo algún desliz Cínico o dotado de humor, como lo hizo de vez en cuando en sus fábulas¹⁸⁹.

Su operación radicaba, a grandes rasgos, en examinar la *historia* como si ésta fuera una suerte de modelo o referente de probabilidades para las acciones venideras. El pasado era considerado acá, como una fuente fundamental de información para resolver las situaciones y vicisitudes del presente, por lo tanto Maquiavelo veía en la “ciencia histórica”, sobre todo en el ámbito relacionado derechamente con las disputas humanas, la reposición permanente o la restitución cíclica, si se quiere, de los mismos problemas y conductas. Si se estaba ante la duda de cómo se debía actuar en el futuro ante una situación determinada, el “polítologo” aconsejaba mirar hacia el pasado. Además, la ciencia histórica resultaba ser el remanente primordial del conocimiento experiencial de todo su pensamiento político. Ella era, simplemente, el lugar indicado para extraer ejemplos y contraejemplos a la vez. Una suerte de catálogo de modelos tácticos, acertados o erróneos, para verificar “en concreto” cómo debía ejercerse el poder y cómo hacer para mantenerlo.

El príncipe por otro lado, se encontraba siempre en una relación de exterioridad con respecto a la soberanía. La recibía por herencia, por adquisición pecuniaria (o sea pagando por ella), por conquista violenta o por la simple maniobra de complot con otros príncipes. Por lo tanto, su relación con el poder era siempre frágil, estaba amenazada constantemente por otros príncipes en igualdad o superioridad de condiciones, sin contar además que

¹⁸⁹ Con respecto a este punto, pensamos, por ejemplo, en la fábula *El archidiablillo Belfegor* del año 1518, publicada póstumamente, pero rápidamente eclipsada por los textos de carácter político del pensador florentino. La obra, sin embargo, es un ágil relato de humor bajo la forma de una escatología delirante, que aborda el tema de la mujer como un mal permanente y de perdición ancestral para los hombres por culpa del matrimonio. Una sátira que reflexiona irónicamente sobre estos asuntos, cuya trama pudo haberse basado en ciertos relatos de origen oriental o en una narración latina medieval versionada al francés por Jean Le Fèvre. El poderoso arte oral de Maquiavelo era muy conocido y celebrado no sólo por sus amigos, y en esta pequeña obra queda plasmado ejemplarmente.

sus súbditos no tenían ninguna razón de peso para guardarle fidelidad a él ni a ningún otro.

Bajo esta fórmula, el objetivo principal del príncipe era mantenerse en el poder el mayor tiempo posible, pues tanto el territorio como la población se le presentaban como “objetos resbaladizos” que se adquirían mediante la ascensión a la soberanía y se conservaban solamente por la preocupación constante que el soberano ceñía en su salvaguarda. Todo esto se llevaba a cabo a través de argucias y trucos de todo tipo, los que no reparaban en miramiento moral alguno. La reflexión política se separa completamente de la ética y la religión; puntapié inicial que servirá para que un siglo más tarde Hobbes pueda fundar la *ciencia política* bajo la forma de la producción de un Estado netamente laico y materialista, pero de la mano de un diagnóstico completamente pesimista acerca de la virtud y de la naturaleza humana.

Debemos contextualizar también que *El príncipe*, en cuanto dispositivo escritural de develamiento, era de cierta manera lo que podríamos consignar hoy como una suerte de “*curriculum vitae*”, o si se prefiere, una especie de compendio de habilidades especulativas que Maquiavelo hacía llegar desesperadamente a Lorenzo de Medici. Todo ello con la intención de conseguir, de parte del soberano, algún cargo público o puesto político al alero de su administración. Como si entre líneas el politólogo le implorara al soberano en la propia dedicatoria del libro: “*¡Excelentísimo Lorenzo, no me guardes rencor y apiádate de mí, admira de manera útil aquello de lo que soy capaz de hacer y proponer en esta obra, que puede estar, junto conmigo, también a tu disposición. Acuérdate de mí y dame trabajo bajo tu tutela!*” Ante lo cual el regente, simplemente y para nuestra fortuna, prefirió hacer oídos sordos.

Es bien conocido que la destitución de los cargos a la que se vio expuesto el florentino —luego de que de los Medici retornaran al poder una vez derrocada la República— le obligó a permanecer inactivo en su casa de campo alejado por completo de las tareas de la administración pública, ocupando sus horas de ocio en escribir esos brillantes tratados políticos que lo convertirán en

el genio que hoy conocemos. De esas horas de cavilaciones en el desasosiego nacen, por ejemplo: *El príncipe* y también los *Discursos sobre la primera década de Tito Livio*¹⁹⁰.

Todo este grupo de reconocidos tratadistas políticos, que eluden y se desmarcan de la forma consabida del Cinismo filosófico, así como la gran mayoría de esos otros intelectuales que se dedicaron en algún momento de su labor especulativa al cultivo del género de la utopía como trabajo reflexivo y filosófico; piénsese en Tommaso Campanella, Tomás Moro o el propio Francis Bacon, son tan radicales en algunos de sus postulados, que sus propuestas, aún estando lejos de pretender hacer o ser parodia de su propia labor propagandística (todo lo contrario), son de alguna manera tan extravagantes en sus formulaciones, que caen por si solos en parámetros tan ridículos y originales que no dejan de ser, en algunos casos, hasta risibles. Este paralelo, es muy similar, en cierto sentido, a como los Cínicos jugaron en su momento con la exageración y el escándalo a la hora de proponer soluciones alternativas a la debacle de la *polis* griega, sólo que los Cínicos lo hicieron con la idea de escandalizar y reírse de los tratados políticos tradicionales.

Con la intención de generar cruces temáticos que puedan aportar desde otra perspectiva al asunto propuesto, podemos mencionar, por ejemplo, que la reflexión político-filosófica que llevó a cabo Tommaso Campanella (1568 – 1639), se vio traspasada poderosamente por los grandes cambios culturales y geográficos que conmovieron el horizonte de especulaciones y de hábitos mentales producidos por la cosmovisión de su tiempo. Tal como afectaron en

¹⁹⁰ “El 19 de junio de ese mismo año (1498) Maquiavelo era elegido finalmente secretario de la Segunda Cancillería de la República; al mes siguiente añadiría a ese puesto el de secretario del Consejo de los Diez (*Dieci di Balìa*) a cuyo cargo estaba el control de la diplomacia y la dirección de la guerra. Todavía en 1507 recibiría además el cargo de secretario de los Nueve de la Milicia, el organismo encargado de efectuar el reclutamiento y la organización de la milicia ciudadana para garantizar la defensa de la República al margen de las armas mercenarias y auxiliares. Maquiavelo fue depuesto de todos sus cargos y condenado al ocio forzado que le permitiría escribir su grandes obras (*Il Principe*, *Los Discorsi sopra la prima década di Tito Livio*, el *Arte della Guerra*). Ver Nicolás Maquiavelo (2014). *El Príncipe*. Madrid: Alianza Editorial, p. 14. El estudio preliminar de Manuel Estrada con la colaboración de Roberto Turégano y Lynda Bozarth.

su hora las transformaciones políticas y de soberanía cosmopolita sobre la emergencia y eclosión en la formulación del Cinismo ateniense.

Piénsese: Colón ha conseguido trasladarse hacia espacios no conocidos aún por el hombre europeo, logrando ampliar, cartográficamente, el mapa geográfico y mental de su tiempo, transformando con ello, de paso, radicalmente las concepciones cosmológicas que se manejaban hasta ese minuto. En el mismo plano, otros intrépidos expedicionarios han dado por fin la vuelta al orbe. Y en la esfera espacial, Galileo ha detectado cosas impensables que contradicen el paradigma epistemológico-cristiano, gracias a la aplicación novedosa e instrumental de su prótesis telescópica. Han aparecido también un sinnúmero de nuevas sectas, las que multiplican las maneras de generar un vínculo con lo sagrado y le quitan a la vez supremacía a la religión de su excelencia, el pontífice. El *ateísmo* inmoral y maquiavélico reina extensamente en política, al mismo tiempo que muchos de los inventos recién estrenados por la ciencia están cambiando la forma de entender y comprender la naturaleza humana y el universo entero.

La aversión visceral que profesaba Campanella por Aristóteles es muy parecida a la que los “Cínicos tradicionales” expresaban gnoseológica y carismáticamente por Platón, en el sentido que la crítica del monje se encontraba dirigida a las determinaciones y productos lógicos que Aristóteles lograba producir con su método filosófico, lo mismo que la crítica que supuestamente dirigían los Cínicos a Platón por construir un mundo eidético separado de aquel de la experiencia sensible (con la intención filosófica explícita de validar y fundamentar el conocimiento y el arribo seguro a la verdad¹⁹¹). Campanella desacredita los universales abstractos y de paso toda la lógica como método fidedigno de conocimiento.

¹⁹¹ “Para el Stilense el contacto con la naturaleza lo realizamos por los sentidos y sólo por ellos podemos obtener certeza de la realidad, esto es, ciencia. Para Aristóteles, en cambio, la base científica la proporcionan el universal abstracto, vale decir, según la interpretación campanelliana, los individuos despojados de sus cualidades sensitivas, particulares. (...) Pero lo peor de la teoría aristotélica es que sobre los universales abstractos y a partir de ellos monta todo un sistema deductivo, sometido a férreas leyes lógicas, las cuales es evidente que no pueden propiciar un mejor conocimiento de lo real. Su valor estriba en su calidad como leyes lógicas, pero no en que mediaten y favorezcan una visión más cercana, rica y segura, del mundo. De ahí que la ciencia aristotélica no pase de ser un constructo lógico en el que son los

El Stilense, que resultó ser a la par una suerte de profeta-advino y que se atrevió a dominar también, descaradamente, todos los saberes de su tiempo, irradiaba, según los estudios de su persona, una fascinación particular debido a su desplante extravagante y a su elocuente capacidad para la persuasión. Todo ello acompañado además de sus ademanes teatrales, pues al parecer, él no podía hacer ni decir nada por la vía ordinaria, sino que la singularidad y la exageración de sus aspavientos le convertían en un personaje bastante *sui generis* lindante con la locura¹⁹². Se denominaba a sí mismo, “espía de las obras del Altísimo o explorador de los negocios de Dios”, lo que nos recuerda, dentro del marco de esta investigación, al performático Cínico Menedemo de Lampsaque, quien vestido de furia infernal declaraba ser un espía de los avernos, amenazando permanentemente a sus vecinos con contarle a los demonios todo lo que hacían en sus “negocios cotidianos”. Del mismo modo, Campanella se hacía llamar “Perro del Señor”, jugando con el significado del nombre de su Orden Monástica; “Dominicano” (*Domini canes*).

Campanella fue considerado por la gente de su época como un sospechoso a ultranza de herejía en el ámbito eclesiástico, ello le significó pasar, dolorosamente, por las mazmorras inquisitoriales gran parte de su vida. No se dudó además en calificársele de revolucionario en el espacio de lo político, sin duda debido a ese tono exagerado y carismático que le caracterizó en todas sus exhortaciones y que hacen recordar, en más de un sentido, a las grandes figuras excéntricas de la antigüedad.

Su sentido del humor no tenía parangón, pues al ser acusado de sodomía y de nada menos que practicarla con el General de la Orden; Hipólito Beccaria, en una carta a su amigo Scioppio, le comentaba que “*aquello era*

procesos lógicos y no las cosas lo que constituyen su objeto”. Ver Tommaso Campanella (2006). *La Ciudad del Sol*. Madrid: Ediciones Akal, p. 15. El estudio preliminar de Emilio García Estébanez.

¹⁹² Emilio García Estébanez señala, en relación al gusto de Campanella por la magia lo siguiente: “Nuestro fraile poseía ciertos poderes parapsicológicos, derivados sin duda de su psique un tanto perturbada”. Tommaso Campanella (2006 : 95 ss.). Estudio preliminar de Emilio García Estébanez.

*cosa imposible, no sólo porque se lo prohibía su filosofía, sino porque su mala vista no se lo hubiera consentido*¹⁹³.

Fue un promotor acérrimo de la abolición de la propiedad privada, que según él, era fuente de todos los males sociales y de la corrupción moral del ser humano. Alentaba también la comunicación y el reparto de todos los bienes entre las diferentes regiones del mundo, pues decía que con aquella maniobra de administración *cosmopolita*, se terminaría definitivamente con la pobreza en el mundo entero, en lo que venía a ser una suerte de proto-globalización comunitaria y económica de recursos compartidos. Además señalaba que junto con el patrimonio; en una especie de criptocomunismo a la Campanella, el disfrute sexual de las mujeres y la crianza de los niños debían ser también compartidos¹⁹⁴. Cuestión altamente escandalosa si se piensa en el contexto altamente conservador en que le tocó vivir, pero que indiscutiblemente produce un nexo con los temas Cínicos en materias de goce y obligaciones civiles; aunque para ser plenamente justos, fue también un tópico recurrente en las obras de otros pensadores tales como: la Heliópolis de Jámbulos, en la *República* de Platón (específicamente en 421 d; 423 e; 457 b; 465 d, y en las *Leyes*, 741 c ss.; 744 cs. e.), y finalmente en las elucubraciones políticas de los estoicos Zenón y Crisipo.

En lo referente a la administración pública de su ciudad ideal, se promulgaría, obligatoriamente, en lo relacionado con materias tales como el régimen dietético y la indumentaria, la implementación de dos comidas durante la jornada y todos vestirían un atuendo muy parecido: traje de lino color blanco y sin zapatos. Un uniforme simple y una comida frugal, todo muy afín por lo

¹⁹³ Ver Campanella, Tommaso (2006); *La Ciudad del Sol*, Ediciones Akal, Madrid, España, pp. 27, estudio preliminar de Emilio García Estébanez.

¹⁹⁴ Este punto en Campanella; el de la posesión de mujer e hijos se relaciona intrínsecamente con el tema de la propiedad privada. Esto lo encontramos por ejemplo en el siguiente pasaje, donde se lee lo que sigue: "Dicen que toda propiedad nace de tener casa aparte, e hijos y mujer propia, de donde nace el amor propio; que por colmar de riquezas o de dignidades al hijo o dejarlo heredero, cada quien se vuelve o ladrón público, si por ser poderoso no tiene temor; o avaro e insidioso e hipócrita, si es impotente. Mas cuando pierden el amor propio, resta sólo el común". Ver Campanella, Tommaso (2006); *La Ciudad del Sol*, Ediciones Akal, Madrid, España, pp. 145.

demás con el viático y la moda ascética de los antiguos perros y trotamundos sectarios.

A grandes rasgos, eran la eugenesia, la educación, el trabajo y la propiedad comunes, los pilares fundamentales de su *comunidad*. Vectores indispensables con los cuales el fraile confiaba que podían llegar a desterrarse plena y racionalmente las miserias y penurias humanas.

Si bien los Cínicos aborrecían el trabajo formal, pues veían en él una forma de sumisión del hombre particular hacia la comunidad (aunque se sometían a un trabajo personal arduo a través de las ascesis), Campanella daba en cambio “justificadas razones” para considerar la labor organizada y comunitaria como el compañero ideal de muchas virtudes, pues estimaba que existían en la pereza y en la desidia muchos peligros que se ponían de manifiesto en el descuido del cuerpo o en la proliferación de enfermedades. El trabajo en la visión *comunista* de Campanella, de todas maneras guardaba una reserva importante y bastante particular en su modo de aplicación, pues era una obligación que recaía sobre los hombros de todos los miembros de la comunidad, sin excepción ni exenciones y no sólo sobre unos cuantos infelices. Al ser de esta manera, el filósofo sostenía que el trabajo se hacía infinitamente más ameno y hasta fácil de soportar, pues si todos compartían las labores y las fatigas, bastaban casi solo cuatro horas de faenas diarias para que luego la comunidad entera se entregase al disfrute del aprendizaje por medio de juegos o a la discusión provechosa sobre temas didácticos: lecturas, enseñanzas o inclusive al simple placer de caminar, todo ello siempre realizado con un temple feliz y alegre de ánimo¹⁹⁵.

Cuando Campanella se refiere puntualmente a *todos*, no está pensando directamente en las mujeres o niños de la comunidad, cosa que por lo demás se sobreentiende de manera implícita dentro del contexto histórico mencionado. Más bien la crítica estaba dirigida, puntualmente, a los sacerdotes, monjes, aristócratas y nobles, a quienes se eximía socialmente de

¹⁹⁵ *Op. cit.*, p. 157.

toda labor productiva, por lo que terminaban siendo una carga inmensa para el resto, usufructuando sin ninguna vergüenza del trabajo ajeno.

A pesar de haber estado más de veintisiete años privado de libertad y sufriendo brutales torturas por parte de la Inquisición (el filósofo se compara a sí mismo con el propio Prometeo retenido en el Cáucaso), jamás se quejó o abdicó de alguno de sus principios, todo lo contrario, creció y floreció dando frutos en compañía de éstos, siempre al estilo campanelliano, es decir, de una manera brutalmente impetuosa y provocativa. Su escritura en este sentido, fue su salvaguarda y el mejor dispositivo de subjetividad que le permitió, de alguna manera, no ceder a la locura en un estado de inhumanidad y abandono total.

Es muy importante por todo lo que se desprende hasta acá, hacer resaltar que en la utopía de Campanella la esfera privada se cancela por completo, es decir, todo en ella es controlado por el poder que no deja espacio sin supervisar, poniendo en escena su extrema publicidad (publicitación total), como una suerte de “gran hermano”. En este sentido, podríamos decir que Campanella es el autor de la institución, punto no menor y que lo distancia por completo del espíritu Cínico griego. Lo extraño y paradójico de Campanella, si lo pensamos de esta manera, es que él no es alguien que esté ejerciendo el poder propiamente tal, ni siquiera remotamente, más bien es alguien que lo sufre y padece en carne propia. Sin embargo, y he aquí lo curioso, lo está escribiendo y lo está escribiendo desde la cárcel, en condiciones deplorables, terribles e inhumanas. En este sentido, al igual que en Boecio, la filosofía se vuelve para él su consolación; consolación que es en sí misma la escritura del poder desde el presidio. Su delirio es su escritura, que lo salva finalmente de la alienación real, como la videocámara lo hace, guardando las distancias, con el protagonista del documental *Tarnation* (Estados Unidos 2003), de Jonathan Caouette¹⁹⁶. Campanella es un sujeto tratando de sobrevivir por medio de su escritura.

¹⁹⁶ Jonathan Caouette nació el año 1973 en Houston, Texas, EEUU. Es director y editor de su propia película *Tarnation* (2003), donde cuenta su propia historia personal y familiar. Jonathan tuvo una infancia muy dura, en donde estuvo al cuidado de sus abuelos luego de que su madre fuera internada por sufrir de esquizofrenia. A la edad de once años comienza a registrar su vida ayudado por una pequeña cámara de 8 mm, vídeos y fotografías, las que terminarán siendo la

Sus comentadores y biógrafos señalan que el religioso dominico habría sido en realidad, toda su vida, un incrédulo (no podemos asignar todavía, por un tema cronológico, la denominación de *ateo* a su condición), quien fingió, interesadamente, atenerse a la doctrina y dogmas católicos por el simple beneficio práctico de, a duras penas, “salvar el pellejo”. Punto no menor si se piensa que aquella era una época complicadísima en materia de producción de pensamiento divergente frente al dogma eclesiástico. Muchos de los grandes hombres de aquel tiempo cobraban contacto en las mismas celdas y subterráneos de la Inquisición, en donde, en considerables ocasiones, tenían la posibilidad de adquirir noticia de las nuevas y atractivas teorías de sus pares de primerísima fuente. Norberto Bobbio adhiere a la tesis de que la vida del pseudo-religioso fue una farsa continua hasta su muerte, siendo *La Ciudad del Sol* la expresión más honesta de su pensamiento y actitud filosófica. Con aquel tratado, Campanella quiere describirnos cómo se imagina una sociedad ideal y *atea*, o cómo debería ser una comunidad humana en el estado llano de *naturaleza*, es decir, una sociedad establecida sobre la *razón natural*, pero sin revelación¹⁹⁷. La Heliópolis campanelliana puede ser leída también como la contrapartida de *La Ciudad de Dios* de Agustín de Hipona, donde la primera es una suerte de exultación a la dignidad de ser humano, en oposición a la maldición del existir terrenal propuesta por el padre de la iglesia.

El fraile dominico considera también al reino animal como superior en nobleza a la antropocéntrica visión cristiana, que sitúa topográficamente al hombre como médula espinal de la creación¹⁹⁸. En este gesto, nuevamente podemos encontrar cierto paralelismo con la doctrina Cínica, que toma como

materia prima con la que elaborará posteriormente su película. En ella el director nos muestra las dificultades con las que debe lidiar un joven homosexual en el sur de los Estados Unidos, además de lo escalofriante que resultan ser los tratamientos psiquiátricos a los que se ve sometida su madre Renee LeBlanc.

¹⁹⁷ La Ciudad del Sol estaría conformada por filósofos llamados solares que habrían llegado de alguna forma al conocimiento de cuanto profesan y usan, sin el auxilio de la revelación y la gracia divina. Una sociedad en estado de naturaleza.

¹⁹⁸ “Cuando vemos tantos males que le agobian [al hombre], provenientes de él mismo, de la sociedad, de los animales, de los cielos, de la tierra, con tantos trabajos y fatigas que ni siquiera alcanza lo que su propia naturaleza apetece, ¿cabe considerarle la corona del universo? Antes parece mejor fortuna haber nacido animal que hombre”. De su texto, *Il peccato originale*, Theologicorum liber XIV. Ver Tomasso Campanella (2006). *La Ciudad del Sol*. Madrid: Ediciones Akal, p. 105. Tomada del estudio preliminar de Emilio García Estébanez.

modelo y ejemplo performativo a los animales, tanto por su simpleza, como por su perfección, solamente superada por los dioses.

Para Campanella, en lo concerniente a la elaboración de una ciencia efectiva y propiamente tal, el verdadero referente no es la autoridad de la iglesia o las escrituras como fuente primera, ni siquiera la lógica aristotélica con sus universales abstractos, mucho menos la contemplación abstracta y racional, sino, básicamente, “el código” de la naturaleza, el cual le resulta fundamental a la hora de acercarse, empíricamente, a la comprensión del mundo a través de los sentidos. Para él sólo existe una facultad; *la sensación*, que por lo demás se encuentra presente en todos los seres animados e incluso inanimados, por lo tanto su filosofía puede expresarse en la fórmula universal del “pansensismo”¹⁹⁹.

Para el filósofo la verdad es aledaña a los sentidos, se toca, se huele, se degusta, si no existiera esa proximidad con lo *real* no podríamos tener certeza de que existe. Todo esto recuerda la inmanencia de la verdad en las anécdotas de Diógenes y su modo heurístico para poder conocer bajo una suerte de *manifestación* natural y explícita de la verdad; *aleurgía*. Si bien no encontramos en Campanella rastro alguno de ironía o de juegos de palabras como en la *Utopía* de Tomás Moro (la cual influyó patentemente en la *Civitas Solis* del fraile), creemos que su estilo llano y sin artilugios, recuerda a ese carácter parco y brusco de los Cínicos. Campanella escribe mal a propósito y se lo comenta por carta, sin tapujos, a dos de sus amigos; Scioppio y Adamo, quienes se avergonzaban de su mal latín²⁰⁰. Escribir mal la lengua, el latín culto, la lengua oficial del conocimiento, puede homologarse aquí al *hablar mal la lengua* del pueblo en el sentido *revolucionario* de Rabelais, que Deleuze y Guattari también abordan.

Dejando hasta acá este breve excursus, diremos que el siguiente grupo de autores —del que nos haremos cargo a continuación— permaneció por largo tiempo olvidado; *los libertinos*. Sus ideas, fuertemente provocadoras en el

¹⁹⁹ *Op. cit.*, p 59.

²⁰⁰ *Op. cit.* pp. 119.

ámbito de la política, la religión y el revisionismo de las costumbres, se hicieron rápidamente dignas de anatema y de condenaciones de todo tipo. Creemos, que puede ser tremendamente interesante rastrear en estos autores algunos de los rasgos más propios de los Cínicos, quienes supieron influir, sutilmente, en su legado.

Cap. 6. Los nuevos santos escépticos o libertinos franceses.

Los platónicos son hombres y mujeres peligrosos, para ellos mismos y para los demás. Las Leyes de Platón me resultan más inquietantes que el Deuteronomio o que el Corán en sus facetas más feroces.
Harold Bloom, Genios.

Quien quiera ser libre debe imitar a Sócrates en esto. A menos que se desprecie la corte de los príncipes, y todos los bienes, los placeres y las dignidades que ésta puede prometer, no se puede gozar de una libertad pura y filosófica. Y sólo aquel que abandona de buen grado todas las cosas para poseerla, la estima como filósofo. Es lo que Diógenes había conservado muy bien cuando sólo aceptó de todas las gracias que le ofreció Alejandro, la de devolverle los rayos de sol que la persona del monarca le impedía disfrutar, pues proyectaba su sombra sobre él.
François de la Mote le Vayer, De la libertad y de la servidumbre.

Pensar depende de ciertas coordenadas. Tenemos las verdades que merecemos según el lugar al que llevamos nuestra existencia, la hora en que velamos, el elemento que frecuentamos. No hay idea más falsa que la de que la verdad salga de un pozo. Sólo hallamos verdades allí donde están, a su hora y en su elemento. Cualquiera verdad es verdad de un elemento, de una hora, de un lugar (...) Nietzsche dice: tres anécdotas bastan para definir la vida de un pensador.
Gilles Deleuze, Nietzsche y la filosofía.

En estas obras se descubre una época amante del vino, de las mujeres, la vida, la literatura, la música, la canción, la amistad, la conversación, todo lo que la religión cristiana persigue con sus rayos. Es cierto que el siglo XVII no es ateo, pero conduce al ateísmo.
Michel Onfray, Los libertinos barrocos.

¡Huye, afortunado, a velas desplegadas de toda forma de cultura!
Epicuro.

Al igual que la palabra “Cínico”, el término “Libertino” nace como una forma de designar, de manera despectiva, a un grupo particular de hombres; en este caso, a un tipo especial de literato ligado, en la mayoría de los casos, a los círculos más disolutos y progresistas de la corte de París. O en una segunda

instancia, simplemente, al arquetipo de un intelectual bastante más amplio y difícil de definir, que en el ejercicio propio de su trabajo reflexivo ejerció un tipo de crítica a veces un tanto solapada y otras no, a las instituciones de su tiempo, sean éstas de tipo religioso, político, cultural, o relacionadas con las costumbres y tradiciones de su época.

De entrada podemos apreciar que el término “Libertino” engloba en su interior una figura conceptual bastante particular, que incluye a la vez un variopinto y diverso mundo de personalidades, todas ellas de caracteres para nada uniformes. La palabra “Liberto” sirve para designar, por parte de sus detractores, a todo aquél que ose poner en entredicho las costumbres vigentes o intente cuestionar con sus acciones y razones escandalosas, la estabilidad del orden conservador imperante.

Este movimiento intelectual se caracterizó por expresar una crítica sin reparos al uso político de la religión y a los intereses celados de los hombres en relación con el poder. El término libertino, tal como señalamos más arriba, tiene una clara connotación bautismal peyorativa, por lo mismo no era un nombre que estos intelectuales se hayan dado o tomado para sí mismos, todo lo contrario, es más bien un calificativo impuesto socialmente (de manera muy parecida por lo demás a como debe haberse “originado” entre los filósofos Cínicos su famoso apelativo canino). Como decíamos, por *Libertino* se entendía a un intelectual que presentaba una postura crítica y vehemente contra la religión, además de cuestionar los modos de vida tradicionales. Caracterización llevada a cabo por una revisión crítica de los cánones de la época y por la incorporación poco ortodoxa de autores y temáticas nada convencionales, todo ello con la intención de poner en entre dicho los usos regentes y normativos.

La recuperación de muchos otros autores olvidados o alejados arbitrariamente de esa otrora cultura grecolatina, la cual otorgó, por lo demás, un sustento teórico impostado al cristianismo a pesar de poseer un origen

pagano²⁰¹, es un importante rescate por parte del Libertinismo francés. Entre esas corrientes literario-filosóficas, sólo por señalar un par de ejemplos, se encuentran los Cínicos, Epicúreos y la escuela de Aristipo (Cirenaicos). También el rescate de autores renacentistas, próximos al naturalismo y por lo tanto del inmanentismo —tal como sucedió con la obra de Rabelais— son otro ejemplo de esa reapropiación estética y literaria.

La enorme importancia de los Libertinos, a nuestro modo de ver, radica en que, en cuanto movimiento filosófico, fue tal su influencia en pensadores posteriores, que sin su legado nos resultaría casi impensable imaginar la filosofía ulterior de Descartes, Hobbes, Spinoza, Pascal, Malebranche, Sade y el propio Nietzsche, entre otros.

Es fácil reconocer en él a un movimiento altamente elitista, el cual consideraba al pueblo como una suerte de entidad ciega que se dejaba guiar por sus bajas pasiones y despreciables vicios, embobada y carente de cualidades suficientes para poder salir de su estado casi natural de estupidez. Los frutos de sus elucubraciones filosóficas, sin embargo, llegaron a alcanzar tal grado de influencia sobre sus contemporáneos que es imposible negarles amplia responsabilidad en los cambios sociales y políticos que se fueron gestando y que afectaron, directamente, sobre los modos de soberanía democráticos que se producirían un siglo más tarde. Por lo mismo, su pensamiento afectó *a posteriori*, directamente sobre las clases dominadas y el modo en que ellas mismas pudieron comprenderse dentro de esa relación de poder vertical que las sometía.

²⁰¹ “Según los casos, los libertinos eruditos volverán su mirada hacia el Platón teórico de la política, el Aristóteles naturalista y defensor de la mortalidad del alma; hacia los atomistas antiguos, Epicuro, Lucrecio, Diógenes Laercio, Cicerón —el Cicerón del *De natura deorum* o del *De divinatione*, pero no el Cicerón que sintetiza y transmite las grandes tesis del estoicismo—, Plinio el Viejo; hacia Sexto Empírico, Pirrón, Plutarco, Luciano... Sin duda, esta atención particular a las tradiciones naturalistas, materialistas, y escépticas, convierte a la mirada libertina hacia la antigüedad en una actitud ciertamente innovadora y heterodoxa, impensable —por abominable— en una época en la que la base de la moral común está constituida por una suerte de vago estoicismo aderezado con los principios del cristianismo.” Ver Pedro Lomba (2009 : 16 ss.)

Por lo tanto, el Libertinismo francés se presenta ante nuestros ojos con una ambigüedad casi consustancial a su esencia. Por un lado se exhibe en teoría como profundamente revolucionario, pero en la práctica, endogámicamente conservador. Todo esto debido, simplemente, a que los Libertinos no confiaban en el pueblo como agente efectivo de cambios sociales, radicales y positivos, sino que le consideraban una casta completamente inepta para gobernarse a sí misma. Un diagnóstico por lo demás ampliamente compartido por la gran mayoría de los filósofos, basado en prejuicios de clase que van desde Platón, Epicuro, Hobbes, hasta llegar inclusive al propio Nietzsche, por nombrar sólo algunos. Sin embargo, esa misma difusión de ideas subversivas que los Libertinos promovían a puerta cerrada, precipitará, tarde o temprano, esa ola revolucionaria que ellos mismos temieron.

De esta manera, en el siglo XVII se califica de Libertino a hombres que sólo tenían en común su apuesta por la independencia de juicio y la libertad, aunque hicieran con ello, cada cual a su manera, un uso totalmente diferente. Así y de acuerdo con las típicas nomenclaturas de los manuales de vivisección filosófica, queda escindida su sustancia en dos aguas algo contrapuestas, pero totalmente complementarias. Por un lado "*los libertinos de las costumbres*", intelectuales irreverentes y de pluma violenta, sobre todo en lo que concierne a temas relacionados con la religión. Y otro lado, un grupo llamado "*el libertinismo erudito*", el cual representa, con todas sus letras, un verdadero movimiento filosófico. Aunque tal como sucede con el propio Cinismo filosófico, cuesta sobremanera atribuirles una constitución expresamente sustantiva, propia de una escuela sistemática, bien definida y con un acervo más unitario, sino todo lo contrario, prima en ellos la falta de cohesión en tanto fenómeno cultural evanescente, complejo e imposible de encuadrar dentro de unos límites fijos y compactos. Sólo podemos situarlos, cronológica y literariamente, entre los *Ensayos* de Montaigne (1580) y la *Ética* de Spinoza (1660).

6.1. Michel Eyquem de Montaigne.

Michel de Montaigne (1533 – 1592) es un autor excepcional, cuya elocuencia le ha permitido adquirir, conjuntamente, el adjetivo de pensador universal. La “aceptación de sí mismo” la hizo obra, denotando de paso a un pensador que poseía un profundo autoconocimiento. Su materia prima no fue otra que su propia vida cotidiana. Montaigne inventó el término “ensayo” para referirse y poner a prueba su propio juicio, con base concreta en el estudio de sí mismo. Por lo tanto, los *Ensayos*, son el resultado de una obra prolongada en la que fue registrando constantemente el crecimiento de sus lecturas y reflexiones, poniendo a prueba también sus propias creencias. Sus *Ensayos* tuvieron éxito inmediato entre sus coetáneos y lo más importante, es que no han dejado de tenerlo hasta hoy en día. La obra fue compuesta progresivamente entre los años 1572 y 1592 (veinte años en total).

Quizás Montaigne y Spinoza sean los pensadores más potentes y renombrados de este movimiento (los Libertinos), por lo mismo sus nombres han sabido brillar y destellar por sí solos sobre los siglos. Montaigne sigue siendo un pensador tremendamente original, no sólo por acuñar el estilo del “ensayo” como forma de escritura, sino a la vez, por su forma íntima de abordar su autorretrato. Él mismo es la materia de sus libros, donde escarba y sondea laboriosamente entre sus pensamientos y prejuicios; todo ello para entregarnos los frutos de esa expedición, de manera similar a como lo hizo siglos antes el propio Marco Aurelio en sus *Meditaciones*, o luego el moderno René Descartes en sus *Meditaciones metafísicas*; quien hace uso de su estilo escritural para contraargumentar la propia postura escéptica.

Él se considera un discípulo tardío de Sócrates, a quien considera el hombre más sabio de todos los tiempos. De alguna manera, sus *Ensayos* son herederos de las pruebas dialécticas que se convirtieron en la base de la metodología a la que se sometió el francés, de manera que el “ensayo” es descendiente indirecto de la mayéutica socrática. Sócrates es el verdadero maestro para alcanzar la tan anhelada felicidad o la tranquilidad de ánimo, porque de alguna forma, racionalmente, está más allá de la ansiedad o de

cualquier tipo de temor. Eso le bastó al francés para convertirse en un imitador del ateniense.

Su padre le dio una educación privilegiada en materia de clásicos de la antigüedad, la cual supervisó él mismo. El hogar paterno de Montaigne era un espacio de tolerancia y pluralismo, donde se permitía la adhesión religiosa a diferentes credos y posturas religiosas, cosa muy poco común para la época. Su madre, Antoinette de Louppes de Villeneuve, por ejemplo, era una marrana española procedente de una próspera e importante familia convertida por la fuerza al cristianismo, cosa bastante común en la época y que afectó a muchos judíos que prefirieron abdicar de su fe por temor a morir en la hoguera. El resto de los integrantes de la familia; su padre y sus hermanos, poseían, cada uno, diversas convicciones religiosas, claros elementos de índole pluralista que le servirán al filósofo para encarar, en su posterior carrera diplomática como canciller y magistrado, formas de conciliación entre las más altas autoridades de su época, que por sangrientas rencillas religiosas se encontraban en disputa (Enrique III y Enrique de Navarra, futuro Enrique IV).

De sus características personales, podemos señalar que la que en mayor estima tenía era la franqueza en el habla (*parrehsía*), la cual, en más de una ocasión lo hizo pasar por indiscreto. Fue embajador del parlamento de Burdeos ante la corte del monarca en París, en la década de 1560. Se casó, pero sólo uno de sus hijos sobrevivió, una niña. En los *Ensayos* se refiere a ella de manera bastante despectiva, mientras que de su esposa da sólo dos referencias a la rápida en toda su obra. Cosa distinta sucede con su padre, y más adelante, con el que sería su mejor amigo; Étienne de la Boétie, quien lo introduce en el verdadero espíritu de la época, es decir en el pensamiento del Renacimiento. A los dieciocho años, Boétie había escrito un texto que lo volvió repentinamente popular entre sus contemporáneos por las ideas radicales que proponía, texto escrito con una franqueza que terminó por seducir a Montaigne. Aquel texto era el *Discurso sobre la servidumbre voluntaria* (1576). La Boétie dirigió a Montaigne hacia la filosofía más como un estilo de vida que como el aprendizaje desabrido de textos añosos y de solemnes sistemas. Hay que señalar, sin embargo, que ambos pensadores estaban a favor, en términos

pragmáticos, de la monarquía y la unidad religiosa. La Boétie muere de disentería en 1563, y su repentino deceso será una dura prueba de sobrellevar para su amigo.

En 1570, Montaigne, en su calidad de noble, deja su puesto en el Parlamento, pues a partir de la muerte de su padre y de la herencia que éste le abona, más los altos ingresos que ya posee, representan una tranquilizadora economía que le permite alejarse de los ajetreos de la vida mundana para dedicarse al estudio y la escritura de sus obras filosóficas. Los *Ensayos* vienen a cumplir la misión de levantarle el ánimo y continuar por sus propios medios la búsqueda del preciado conocimiento que había comenzado años antes en compañía de su querido amigo. Montaigne se enfrascó, a falta de alguien con quien disputar, en una especie de soliloquio consigo mismo. El resultado de los *Ensayos* es ésta conversación interna expresada y pulida por años de trabajo personal en solitario, una especie de correspondencia consigo mismo que contaba con el anhelo de poder llegar, en algún momento, a dar cuenta de sí y “conocerse a sí mismo”, tal cual era el mandato pindárico.

Sus primeros lectores, como bien nos señala James Miller (2011), fueron franceses en una situación y estatus social muy semejantes al suyo, es decir, funcionarios públicos, abogados, militares de la nobleza y diplomáticos. Personas que de alguna manera, suponemos, compartían sus intereses e inquietudes tanto políticas como morales, frente a la contingencia bélica y a las crueles guerras religiosas que enfrentaba su país.

Se le podría definir como un católico moderado, lo cual se aviene con la casi totalidad de los Libertinos, quienes creen en Dios, pero a su manera. Era profundamente pluralista, por lo mismo era muy consciente de la contingencia relativa de todas las costumbres y convenciones morales y políticas. Sin embargo, en términos prácticos, este pluralista cedía a someterse a las ordenes del rey católico y a las instituciones tradicionales, como luego lo harán todos los Libertinos, en beneficio de la paz civil. Se definía como un *filósofo involuntario y accidental*, que eligió *construirse* por medio de la escritura. De todas formas, a diferencia de su maestro Sócrates, nunca confió en que la

fuerza de la razón pudiera hacer de él un hombre mejor. Se fijó como tarea en cambio, hacer un fiel retrato cambiante y contradictorio de su pensamiento.

Pasó gran parte de sus últimos años de vida confinado en su castillo, leyendo, meditando y escribiendo. Sin duda se le podría nominar como el padre putativo de los mal llamados Libertinos. Algunas de las figuras más reconocibles de este amplio y selecto grupo de intelectuales, a quienes influenció, son: Pierre Charron, Gabriel Naudé, la reina Cristina de Suecia, François de La Mothe Le Vayer, Pierre Gassendi, Cyrano de Bergerac o Charles Marguelet de Saint-Denis, entre otros. Todos ellos eruditos tan dispares en profesión, talento y posición social, que se hace tremendamente difícil agruparlos bajo un solo patrón o modelo, y menos aún, que acojan para sí una denominación tal como la de “Libertinos”, todo lo contrario, ellos preferían, por lo general, aplicarse a sí mismos el calificativo de “espíritus fuertes”. Quiero decir con esto, simplemente, que un Libertino no se reconocía a sí mismo como tal.

Los Libertinos, como nosotros les denominamos, promueven, todos sin excepción, una moral distanciada de la tristeza, de la penitencia y de la mortificación de la carne; todos presupuestos reconocibles de una ética y de una tradición cristiana ortodoxa. Ponen el acento en una felicidad de carácter immanente, muy acorde con la alegría Cínica que gravita sobre la necesidad de una vida feliz según la naturaleza y la razón natural. Pedro Lomba señala al respecto:

“La razón crítica libertina se ofrece en primer lugar como renuncia a la metafísica y a las visiones totalizantes, como rechazo del dogmatismo y de las viejas, fatigadas y fatigosas polémicas religiosas, escolásticas; como exigencia, en fin, de un uso de la razón dentro de un horizonte humano, provisional y sobre todo natural. Lo que ya no es posible, ciertamente, es una confianza ciega, ilusa, en la amplitud de sus límites. La razón crítica libertina es escéptica y materialista en el sentido de que su divisa es la de nada aceptar que no haya sido, o que no pueda ser, probado, verificado, cribado, o que cuando menos no sea verosímil; es una razón crítica, esto es, un instrumento para el cuestionamiento de la tradición, de la autoridad, del consenso sancionado por la costumbre o por el poder. (...) El combate libertino, así, es un combate por hacer *tabula rasa* de la opinión y de las falsas convicciones. La idea misma de verdad, de una verdad absoluta y única dada de una vez por todas, independiente y ajena a las condiciones

sociales, culturales, políticas e históricas, es algo a lo que se debe renunciar²⁰²”.

Podemos apreciar en esta descripción que hace Lomba, que el trabajo esencial que lleva a cabo la filosofía libertina se presenta dentro de un carácter profundamente crítico, pero también extremadamente moderno y vinculado con una suerte de relatividad moral en ciernes, la que atañe, por cierto, a sus postulados éticos más innovadores, sobre todo en aquellos relacionados con una actividad cultural que alberga y se orienta hacia claras alusiones autónomas y pre-ilustradas. La crítica libertina se presenta de este modo con un perfil claramente racionalista y liberador, pero también con un sello altamente elitista, escéptico y desencantado. La razón acabará siendo el respaldo o el fundamento emancipador que otorgará la soberanía personal e intelectual al hombre —pero siempre de unos pocos, es decir, sólo de aquellos que de alguna manera ya no pertenecen al bestial rebaño; o que han logrado independizarse por sí mismos de las ataduras mentales que esclavizan a la gran mayoría—, pero tampoco debemos creer ciegamente en ella (la razón) como elemento modificador de la sociedad. Podemos inferir de todo esto, que la razón será el criterio rector para definir y fundamentar la relación de cierto grupo minoritario de hombres con la *verdad*. Correspondencia, por lo demás, que estará siempre provista de un carácter provisional y humano; demasiado humano como dirá Nietzsche más adelante, y que por lo tanto se presentará con forma relativa y escéptica, adecuándose siempre a cada contexto y época.

El problema que deberán sortear y aprovechar a la larga todos estos intelectuales, será que la razón, bajo este prisma moderno, podrá fundamentar y relativizar todo, o por lo menos casi todo, exhibiendo argumentos a favor o en contra de una idea u otra, acogiendo ciertos hábitos y prácticas diferentes unos de otros, dependiendo siempre del lugar en que nos ha tocado nacer y habitar.

Es propio dentro del perfil característico de estos intelectuales, dado el complejo y cerrado contexto histórico que les ha tocado vivir, que deberán aprender a hacer uso de las artes de la prudencia literaria extrema para poder

²⁰² Ver Pedro Lomba (2009 : 22 ss.)

sortear con éxito la censura y protegerse a sí mismos de los peligros que la labor reflexiva impone a su vehemente comportamiento antireligioso. Su disertación apela a un cinismo soterrado en que el lenguaje produce un verdadero ocultamiento inteligente que enmascara intenciones e ideas, lo que se conoce como *barroco de la disimulación*; es decir, se niega para afirmar y se oculta para mostrar. Se echa de menos, sin embargo, en toda su estrategia contraargumentativa, la presencia de la *pahrresía* clásica, aunque se aprecian a la par, claramente otras operaciones del repertorio clásico de la filosofía, como por ejemplo: el uso técnico de la ironía de corte más contemporáneo.

Un tema poderosamente recursivo y que atraviesa la estructura interna y soterrada de la gran mayoría de los textos libertinos, es el uso político y el beneficio económico que obtienen las castas sacerdotales de la implementación de la religión a la hora de mantener, interesadamente, la superstición y la ignorancia del pueblo sólo con la intensión disimulada de profitar y proceder conforme a la manutención de sus arcas, ligando el uso de lo espiritual al miedo por perder los beneficios de la vida de ultratumba. Todo ello en beneplácito, por supuesto, de lo material y del mantenimiento de las prorrogas y subvenciones del prelado. De este modo, la religión es para los Libertinos una herramienta altamente efectiva de control y de uso esencialmente político sobre el pueblo ignorante.

La escritura libertina exige del lector que esté atento a las condiciones de estilo y disimulación en que emerge. Exige que esté vigilante y no pase por alto ninguno de sus indicios importantes, pero por sobre todo que sea cauteloso y diligente en su lectura. A pesar de todas estas reservas, los libertinos escribirán, frecuentemente, bajo pseudónimos y con falsos pie de imprenta, indicando en muchos otros casos, lugares de impresión distintos de los reales, haciendo siempre malabares con la intención de protegerse a sí mismos o a sus círculos más cercanos y directos. Todo ello con el propósito de desorientar a sus posibles censores, pero también con la voluntad expresa de mantener su filosofía bajo una suerte de secreto de iniciados, sobre todo con respecto al vulgo y en relación con aquellos oídos que pudiesen resultar ser menos aptos o enemigos de sus verdades

6.2. Pierre Charron.

Nos permitiremos traer a colación, a uno de los Libertinos más reconocidos, o por lo menos un caso que resulta ser bastante peculiar sacado de entre sus filas. El canónigo Pierre Charron (1541 – 1603), acusado por sus pares de hacer profesión expresa de deísmo²⁰³, resulta ser, sin embargo, un acreditado hombre de fe encargado de enseñar teología en la ciudad de Comdom; comuna francesa. Su obra más reconocida; *De la Sagesse* (1601), ha sido también la más difundida del movimiento durante el siglo XVII. En ella podemos encontrar, casi a modo de muestrario, los motivos más recurrentes y visitados del universo libertino.

Charron es un filósofo que admira profundamente el pensamiento de la antigüedad. Epicúreo convencido, presenta sin embargo, algunos rasgos evidentemente Cínicos, como por ejemplo: su ferviente rechazo al lujo y lo superfluo, llegando a ser aval, como buen monje asceta, sólo de deseos y prácticas naturales y necesarias. Ve inclusive en la vestimenta la posibilidad de llegar a la simpleza, señalando que los atuendos sólo deberían servir para proteger del frío y ser útiles en el combate contra los rigores climáticos. Reflexiona asiduamente sobre una dietética de las pasiones o si se quiere, sobre el entrenamiento racional y constante para producir una robusta voluntad capaz de contener y enfrentarse a los golpes del azar. Cree firmemente en la excelencia de las leyes naturales y en el papel pedagógico que juegan los animales como indicadores de un ideal moral que permita regir la propia conducta. En este sentido, y muy en línea con los Estoicos y los mismos

²⁰³ “En su sentido más lato ‘deísmo’ significa la creencia, doctrina o tendencia que afirma la existencia de Dios, en oposición al ateísmo y también al panteísmo. (...) admiten que podemos conocer la existencia de un ser originario exclusivamente mediante la razón, pero sostienen que nuestro concepto de tal ser es solamente trascendental, es decir, el concepto de un ser que posee toda la realidad, pero que no podemos determinar de ninguna manera más específica. (...) se suele entender hoy por ‘deísmo’ la afirmación de la existencia de un Dios aparte de cualquier revelación. Este Dios es concebido primariamente como principio y causa del universo. (...) En consecuencia, el Dios de los deístas tiene poco —si es que tiene algo— que ver con una Providencia y nada tiene que ver con la gracia. Es un Dios racional, que puede llegar a identificarse con una Ley. Conceptos tales como los de pecado, mal, redención, etc., son excluidos por los deístas, principalmente a causa de su carácter irracional. Los deístas han sostenido, además, que el Dios de que hablan es, en último término, el Dios de todas las religiones una vez que se ha desposeído a éstas de todos sus elementos históricos y «positivos»...” Ver José Ferrater Mora (1999 : 801 ss.). tomo I, p. 801.

Cínicos, considera que el buen uso de la libertad consiste en estar en sintonía y obedecer los designios de la Naturaleza, quien nos impone *racionalmente* sus reglas y designios.

Una estampa algo más favorable que la transmitida por los hagiógrafos hostiles a Charron; y al movimiento Libertino en general (François Garasse principalmente), lo retrata como un pensador solitario, “quitado de bulla”, laborioso y enérgico intelectualmente, amante de la serenidad y el ocio productivo. Abogado que abdica de ejercer la profesión por el escaso interés que encuentra moralmente en la adulación jurídica, se dedica vocacionalmente al sacerdocio, como predicador, director de la escuela episcopal, delegado provincial, cantor y vicario general. Su vínculo con la fe es innegable, aunque el Dios de su razón diste en demasía de ser cristiano y se vincule en espíritu y celo con el paganismo filosófico. Además de todos estos “antecedentes curriculares” podemos señalar un dato no menor: fue amigo cercano de Montaigne, importante antecesor, como ya lo hemos dicho, de todas las ideas libertinas.

En sus textos no se lee ni una palabra o referencia acerca de Platón ni tampoco sobre Aristóteles. En el plano ético se le puede considerar el verdadero padre de la moral laica y universal, pero en el campo antropológico no es correcto calificarlo de filósofo dualista, sino más bien como un pensador que no propende ni espera separar al hombre en dos esferas opuestas (cuerpo y alma). En este sentido, su pensamiento monista se acerca más al de Thomas Hobbes que al dualismo de René Descartes; éste último vuelve a actualizar el divorcio entre alma inmortal y cuerpo percedero.

El jesuita François Garasse (1585 – 1631), fiel defensor y apologista de la fe, le acusa de considerar al populacho; sobre todo a aquel segmento en que se contempla la prístina figura del cristiano común y corriente, de ser tan estulto y necio como las bestias gregarias del rebaño, las que se dejan guiar por prejuicios y opiniones preconcebidas (un argumento por lo demás bastante proto-nietzscheano). Charron les considera por sobre todo crédulos e ignorantes hasta la médula, dirá el apologista.

Garesse señala, que el clérigo se contempla a sí mismo como parte de un selecto grupo de hombres que solamente cree en el Dios cristiano por comodidad adventicia o por obedecer las reglas del Estado que así lo exige. Charron agrega sobre este punto en particular, que la religión que se profesa es tan arbitraria, que su adquisición se consigue tal como uno se hace de la nacionalidad, vale decir, por azar, o sea, dependiendo del lugar del mundo en que a uno le ha tocado accidentalmente nacer. Razona, según su incriminador, que hombres como él son libres de opinar con arreglo a lo que su propio intelecto les dictamine, tras un riguroso examen de autoconciencia. De esta manera entiende, que los credos y las religiones son maneras poco refinadas de dominar y cautivar al vulgo ignorante para mantenerlo a raya.

Como en todos los Libertinos y por supuesto para Charron, la única divinidad que merece ser honrada y con justa razón, es la *naturaleza*. Con este término se apunta tanto a la “constitución personal” como a la cósmica, que en el fondo se encuentran unidas, correspondiéndose mutuamente. Para ello, y muy en sintonía con el pensamiento epicureano, es necesario, dicen los Libertinos, saber prestarle atención y contentarla en todo aquello que se le apetezca, no olvidándose de aquel principio rector que orienta la vida de todos los seres animados; la sensación. Ésta actúa en base a dos criterios muy concretos: Inclinar permanentemente hacia la búsqueda del *placer* y tratar, en lo posible de evitar el *dolor*. Por lo tanto, la virtud acá comprendida, se encuentra en el feliz sometimiento armónico a los dictámenes y directrices siempre justos y placenteros de la *naturaleza*, que encontrará correspondencia lógica con los principios de la *razón*, en *dios* y por supuesto con la *necesidad* (términos aquí completamente equiparables en su significado y que nos sirven para comprender los alcances de su enunciación heterodoxa). Es por eso que en relación con la sexualidad, por ejemplo, Charron, muy en sintonía con Epicuro, afirma que en esta materia, como en cualquier otra, deben evitarse los excesos, es decir, tanto la desproporción en el gasto, como en la carencia; es decir, ni escases ni despilfarro.

Tal cual hemos venido trabajando en los apartados anteriores de esta investigación, podemos apreciar cómo nuevamente el pensamiento filosófico de un pensador se hace cargo de la administración racional de las necesidades. El argumento propuesto esta vez por Charron, es que lo *racional* debe estar considerado y en armonía con nuestra propia constitución *natural*, no admitiendo para ello ni famélicos ascetismos, ni continencia, ni castidad perpetua, y menos todavía desenfreno, lujuria o estupro. Es decir, el filósofo francés alude técnicamente al imperativo de la prudencia, la cual contempla la sensualidad como bastión de un “término medio libertino”, el que promueva la moderación, la justa medida, el equilibrio y una distancia apropiada entre privación y descontrol; “*prestarse siempre, entregarse, jamás*”, será la máxima libertina.

El canónigo por otro lado, no admite ni la existencia de ángeles ni de demonios, y duda racionalmente que el alma de los hombres sea inmortal. Por último, y éste es un argumento que hasta cierto punto nos aproxima enormemente con la figura del Cinismo helénico, se nos advierte que para *vivir felices* es necesario aprender a apagar y ahogar todos nuestros escrúpulos. Consejo que probablemente compartirían, de muy buen grado, toda la camada de desvergonzados filósofos perrunos. Sin embargo, el matiz con que es afirmado dicho asunto por los libertinos, en vez de proponer derechamente la desvergüenza como camino ejemplar de mostración de la *virtud*, cobra de inmediato un sentido completamente diferente, cuando en relación con este mismo punto se nos señala que sólo por un asunto de consideración hacia los más simples, se debe parecer pío, sabiendo guardar y comportar las apariencias (vivir de un modo hacia el exterior y pensar de un modo diferente interiormente, he allí la dislocación esquizoide del libertinismo).

Garasse nos advierte, considerablemente alarmado, que Charron según su parecer, debe ser uno de los personajes más peligrosos que haya tomado una pluma en los últimos cien años, y le atribuye, junto con ese fallo categórico, el rasgo estrafalario de poseer un sentido del humor extravagante y una sonrisa sardónica y viperina. Pero en realidad Charron pertenece a un nuevo grupo de intelectuales que están pensando críticamente el origen y el mantenimiento

histórico de la religión, al fragor de presupuestos novedosos y heterogéneos. Se están preguntando, honestamente, por la utilidad real de las instituciones y las verdaderas intenciones que pueden estar detrás de su sustento en las diversas sociedades existentes.

Es así como en su libro, ya anteriormente citado, Charron sostiene que: *“al parecer no hay nada en todo el mundo que no haya sido deificado en algún lugar, ni que haya dejado de encontrar un sitio donde ser adorado.”*²⁰⁴ Con este argumento, que hurguetea en la policromía multicultural e histórica de todos los pueblos con la intención expresa de constatar y quitarle exclusividad a la religión cristiana, se logra colocar, indubitablemente, en el mismo plano objetual a la religión cristo-paulista, que a los otros cultos que han aparecido en el curso de la historia de la humanidad.

Señala además Charron, que todas las religiones poseen principios casi idénticos: un dios creador, providente y benefactor del género humano, el cual otorga recompensas y castigos según su *moral*. Una moral dada a conocer siempre por sacerdotes escogidos arbitrariamente. La creencia en la inmortalidad del alma es un rasgo también común, que permite brindar esperanzas y resignación a los segmentos más desafortunados de la sociedad.

Para el filósofo, la religión no es algo que se escoja por iluminación, por gusto o simple elección, es algo que se adquiere azarosamente según el lugar en que se ha nacido o por la simple adscripción de la región del mundo y del tiempo en que a uno le ha tocado “en suerte” habitar. Que la debilidad y la cobardía son gran fermento para adoptarla, lo cual explicaría por qué las mujeres, los ancianos y los niños son más proclives a ser devotos. Los poderosos, por otro lado, la cuidan y no desean obstaculizarla, pues reconocen el enorme provecho que pueden extraer de ella para dominar dócilmente al pueblo.

²⁰⁴ Ver Pedro Lomba (2009 : 43 ss.)

De manera similar a como ocurre con Campanella, Charron considera que aquellos que adoran al sol aciertan plenamente en su elección, pues él, personalmente, le otorga al astro rey cualidades superiores que no observa en ninguno de los otros elementos del universo. Por lo mismo, le tiene por el más esplendido y hermoso de todos los entes, absolutamente digno de ser reverenciado y llevado a la justa idolatría. Juzga además, que no hay nada más bello y útil para la vida que su existencia generosamente astral.

En cierto pasaje de la obra ya citada (*De la Sabiduría*), el autor — intentando separar aguas de entre aquellos que se arrogan falsamente la *virtud*, de aquellos que realmente deberían ser considerados virtuosos— recurre al falso parecido que poseen las figuras del perro y el lobo, en relación con la noción de piedad, superstición y adulación. Aquí Charron señala lo siguiente:

“Para saber cuál es la verdadera piedad, es necesario, en primer lugar, distinguirla de la falsa y fingida, a fin de no confundirlas, como hace casi todo el mundo. No hay nada que finja mejor y se esfuerce más por parecerse a la verdadera piedad y religión; pero nada hay más contrario a ésta, ni tiene mayor enemigo, que la superstición. Como el lobo, que no se parece poco al perro, pero cuyo espíritu y humor le es totalmente contrario; o el adulator, que imita el celo del amigo, y de nada está más lejos; o la falsa moneda, que brilla más que la verdadera²⁰⁵”.

Tanto el perro, como el lobo, el adulator, el amigo y la moneda corriente, así como también la falsa, son ejemplos que ocupa el filósofo Libertino para dar a conocer una escisión importante en el espacio de la *virtud*, muy diferente por supuesto de aquella que se ocupa tradicionalmente en el campo de la moral entre el filisteo y el santo pacato. La cita, es una división promisorio que se activa por la interpretación de un acto o de su respectivo simulacro entre el *ser* y el *parecer*, al que se le asigna un *valor* conforme a su “bondad o maldad moral” real o aparente.

De acuerdo con esta nueva concesión, al interior del primer grupo de valores positivos existirían cierto tipo de remedos llevados a cabo por agentes interesados y amparados, derechamente, en la ignorancia de los demás.

²⁰⁵ *Op. cit.*, p. 56.

Aquellos actos se producirían bajo la óptica de un falso proceder, en apariencia correcto, que terminaría siendo mucho peor o igual de pernicioso que los actos francamente perversos. El autor culpa de esta dicotomía, a aquellos que se favorecen directamente con la mantención de un régimen y con las instituciones sociales que las replican; las cuales no están para nada interesadas en proceder de manera diferente, es decir, no aspiran a sacar al pueblo de su estado natural de embrutecimiento, porque obtendrían con ello enormes beneficios y manutenciones²⁰⁶.

Las figuras del “perro” y del “monedero falso”, podrían ser perfectamente extraídas desde el arsenal de referencias del imaginario literario Cínico, exactamente con la misma intención didáctica con que se pretendió generar una crítica hacia los valores imperantes del mundo clásico griego. El problema moral de los libertinos, siglos más tarde, sigue siendo más o menos el mismo. Este interés ilustrado movilizó, en su momento, la construcción de algunas de las *anécdotas* Cínicas donde se quitaba el velo por ejemplo, al uso indebido que se hacía de la religión vista como adivinación y superstición, creada para dominar al vulgo ignorante y mantenida irracionalmente por éste mismo.

El falso piadoso nos dirá Charron, es quien aspira a mantener el mayor tiempo posible la *superstición*, por lo tanto se empeñará en amparar la imagen de un dios muy poco apropiada a su “real naturaleza” o se afanará en atormentar a los otros con una imagen incorrecta y por sobre todo colérica de su ánimo y disposición. En este sentido, el falso piadoso es enemigo del hombre y de dios, en el sentido que engaña al primero sirviéndose de una imagen inapropiada y distorsionada del segundo:

“El supersticioso no deja vivir en paz ni a Dios ni a los hombres. Enseña un Dios triste, irascible, difícil de contentar, presto a la cólera, tardo en

²⁰⁶ Dirá Charron con respecto a este punto, que: “Además de estas semillas e inclinaciones naturales a la superstición [de parte de los más débiles, sobre todo las mujeres, ancianos y niños], muchos le tienden la mano y la favorecen por las ganancias y el gran beneficio que extraen de ella. También los grandes y poderosos, aun sabiendo en qué consiste, no quieren trastornarla ni obstaculizarla, pues saben que es un útil muy apropiado para conducir al pueblo”. *Op. cit.*, p. 59.

apaciguarse, que examina nuestras acciones a la manera humana, como un juez muy severo que nos espía y acecha a cada paso²⁰⁷.

El supersticioso es para el Libertino aquel que defiende una representación errónea de dios, ya sea por ignorancia o por conveniencia, reproduciendo o creando una falsa idea de lo divino. Esto hace pensar al resto de los hombres que a dios le urge y necesita vivir al tanto de nuestros halagos, oraciones y prebendas, o que se molesta, gravemente, cuando los hombres no le toman en consideración al realizar sus proyectos e intenciones. Quien piensa de esta forma, no logra concebir a cabalidad cuáles son los atributos de la perfección divina, pues tal como nos enseñó Epicuro; y en esto los Libertinos le traen a colación siempre, su naturaleza excelente no se encuentra afectada a necesidad²⁰⁸. Por lo tanto, mientras más perfecto sea un ser, menos atado se encuentra a padecer y necesitar preces, súplicas, regalos y santuarios, los que le resultan completamente extraños a su perfección y naturaleza, porque no le complementan ni le agregan absolutamente nada que él ya no posea. Con este argumento, los Libertinos no sólo neutralizan la acción devocional o de retribución de los hombres hacia dios, sino también, y por sobre todo, desblijaban la labor intermediaria que ejerce la religión como vía exclusiva de comunión con lo sagrado, pues aquella ya no sería necesaria ante un dios que poco se ocupa de los hombres. Dicha dependencia mutua, desde ese momento, se hace completamente superflua, emancipándose *alegremente* cada una de las partes con recíproco beneficio.

En este sentido, los libertinos contrabandean una moral cuyo eje ya no podrá ser nunca más de orden teológico, sino que asumirán, desde ahora, un fundamento netamente humano, provisional y autónomo para ella. Por lo tanto, inauguran con esta nueva actitud, un estadio de relatividad moral en el plano racional de la ética. Cuando el resto de los libertinos reflexiona sobre

²⁰⁷ *Op. cit.*, p. 57.

²⁰⁸ Epicuro expresa este argumento de la siguiente forma: "Los dioses ciertamente existen, pues el conocimiento que de ellos tenemos es evidente. No son, sin embargo, tal como los considera el vulgo porque no los mantiene tal como los percibe. Y no es impío quien suprime los dioses del vulgo, sino quien atribuye a los dioses las opiniones del vulgo". O más adelante: "El ser feliz e incorruptible (la divinidad) ni tiene él preocupaciones ni se las causa a otro; de modo que ni de indignaciones ni de agradecimientos se ocupa. Pues todo eso se da sólo en el débil." Ver Epicuro (1997 : 24 y 39 ss.)

problemáticas morales, lo hace siempre merodeando alrededor de un núcleo de temáticas recurrentes y compartidas, con un prisma muy diferente al acostumbrado.

6.3. François de La Mote Le Vayer.

¿Quién era este filósofo François de La Mote Le Vayer, ese “Plutarco francés” como algunos le llamaron? Es un pensador difícil de captar, por eso mismo no se le debe subestimar nunca en su lectura, todo lo contrario, hay que atenderle siempre con la mayor reserva y cuidado. Familiarizado con la corte, su vida se da en compañía de los hombres más ilustres de su época. Trató personalmente con el Duque de Anjou, Luis XIV, Ana de Austria, Richelieu y Mazarino. Preceptor de príncipes, algunos lo han visto como una suerte de modelo del personaje de Alceste, en el *El misántropo* de Molière (lo más probable es que el autor cómico se haya inspirado en su figura). Contemporáneo además de Caravaggio (1571 – 1610), La Tour (1593 – 1652) y Rembrandt (1606 – 1669).

La influencia de la filosofía antigua en su pensamiento, al igual que en el resto de los libertinos, es constante y profunda. Amigo de Pierre Gassendi, (fiero defensor intelectual y promotor de Epicuro), es asiduo lector de Montaigne y heredero de una parte importante de su biblioteca. Se considera también aficionado a Pierre Charron, frecuenta a Cyrano de Bergerac, Gabriel Naudé y es muy cercano también a Molière. Más que heredero de Diógenes el Perro, empatiza enormemente con la figura y estampa de Aristipo de Cirene. Con estos intereses e inclinaciones tan definidos, podemos comprender, en cierta medida, el tenor de sus preocupaciones y motivaciones filosóficas.

Para admirar sus reveses arabescos, podemos señalar que aunque considera de gran valor las enseñanzas del maestro del jardín, no cree, como éste, en la amistad honesta y desinteresada entre los hombres; pilar fundamental de la teoría de Epicuro, quien atiende y se compromete estratégicamente con una forma de organización política alternativa y que se

correspondería *socialmente* con una manera viable y efectiva de conformar *comunidad* sin política. La Mote Le Vayer piensa contrariamente que el filósofo no necesita de amigos, pues el ideal al que aspira es a la soledad y a la autonomía en todo sentido. La amistad se le presenta como una ficción social o simplemente como un ejercicio retórico jamás dado a la experiencia concreta; un *flatus vocis*. Acá el francés se nos presenta más cercano al viejo Aristóteles que exclamaba: “¡Oh amigo, no hay amigo!” En ese sentido, el francés se encuentra mucho más cercano a la visión del sabio solitario e independiente de la secta Cínica, que al epicúreo gregario y amistoso.

Al igual que para Charron y Aristóteles, el francés propone en el campo de la conducta moral una vida sin excesos, es decir, *un justo medio* medurado que oscile y se aleje de los márgenes y extremos de la conducta: gravitando constantemente eso sí, fuera de la órbita de la carencia y del derroche. “*Acatalepsia*” es el término técnico con el que se designa a esa tranquilidad consustancial del alma, o si se prefiere: a la renuncia premeditada por la búsqueda de soluciones para los problemas; *no elegir sigue siendo una elección*. Sin embargo, esta *epojé* no va acompañada de una inacción a la manera taoísta, sino de una “acción” a favor del *justo medio*, una inacción propositiva moralmente, en el sentido que ella se plantea como un plan de contingencia y de *economía total de recursos*. Un plan que confía de alguna manera en el devenir universal de los elementos al interior del cosmos, de forma muy distinta al tenor autodestructivo del *preferiría no hacerlo* melvilleano.

En política, piensa de manera parecida a Antístenes, es decir, “*ni demasiado cerca de los problemas de la polis, ni demasiado lejos*”, volviendo a poner en práctica el *justo medio racional* ante la deliberación y la opción ciudadana. Con respecto a su manera de comprender el mundo, es un *etnólogo* de la filosofía, es decir, argumenta administrando rarezas y noticias exóticas, las cuales recoge y escucha, por ejemplo, de los relatos y notas provenientes de la conquista del Nuevo Mundo. Éstos datos etnográficos le sirven para relativizar los valores y las normas del eurocentrismo cristiano. Acá vuelve a darse un parecido latente con Diógenes y con los demás perros, quienes relativizan las convenciones de la *polis* griega con relatos que

comparan las costumbres de los bárbaros. Como bien señala Onfray, su filosofía moral se corresponde con un *más acá del bien y del mal*, en el sentido que parece auscultar las conductas y los hábitos humanos.

Cuestiona los preceptos culturales orientados a cimentar la moral oficial tradicional, con contraejemplos sacados de todas esas obras e historias novedosas que son el producto residual y anecdótico del fabuloso choque cultural que ha traído consigo el (mal llamado) *descubrimiento del Nuevo Mundo*. Ocupa todos esos “hechos” con la intención de develar una *necesidad* más amplia y distinta de la del *nómos* regulador cristiano occidental²⁰⁹. Con este método, el autor se encuentra en relación no sólo con la figura de los Cínicos de la antigüedad, sino también con Aristipo y Epicuro. También se le puede considerar, en el plano moral, un discípulo de Protágoras, quien consideraba al hombre como *la medida de todas las cosas*. En este sentido, la *verdad* depende de cierto perspectivismo humano de las costumbres y por ende, su unidad, no existe como tal, ya que ella siempre es fragmentaria e inmanente a las condiciones de emergencia y a su tiempo histórico. Más bien, “no hay verdad”, sólo verosimilitud al interior del lenguaje. El filósofo aconseja entonces, como ya lo señalamos más arriba, el *justo medio* en la acción, nunca los excesos en ninguno de los dos sentidos; promueve el alegre escepticismo, en vez de hacerse acólito del serio dogmático. Dice, la intranquilidad es detestable, en cambio la serenidad de ánimo de la *acatalepsia* es lo recomendable para una vida feliz. Todas estas cosas invitan “al goce de uno mismo”, pues son la piedra angular de toda felicidad terrenal.

La Mothe Le Vayer es un libertino emblemático, en el sentido que no le gusta “la multitud”, a quienes mira con desdén y desprecio aristocrático.

²⁰⁹ “Se apoya en los descubrimientos de una naturaleza menos corrompida, que han tenido lugar en el Nuevo Mundo. ¿Qué nos enseña esta naturaleza? Que la antropofagia depende de motivos racionales y razonables y no de lógicas bárbaras; la omofagia, la coprofagia, la zoofilia, la homosexualidad, también el incesto, y lo mismo vale para la masturbación. No se trata en absoluto de cosas contra natura, puesto que las practican animales, los pueblos primitivos, las civilizaciones originarias...” Ver Michel Onfray (2009 : 94 ss.). Debemos recordar, a propósito de esta cita, que las prácticas acá mencionadas, en su mayoría han sido elaboradas y tratadas ya por los cínicos en sus cuestionamientos a los comportamientos cifrados por la convención social.

Prefiere sin lugar a dudas, como buen epicúreo, la comunidad reducida de contertulios y escogidos “amigos”. Onfray lo caracteriza como discípulo confeso de Demócrito, alumno lejano de Diógenes (de quien disfruta enormemente sus anécdotas filosóficas), Aristipo y por supuesto de Luciano de Samosata.

Para ir entrando en materia, por ejemplo, podemos decir que François de La Mote Le Vayer (1588 – 1672) inquiere en su libro *De la patria y los extranjeros* sobre la condición de apátrida e inmigrante, y enseguida cita algunos casos emblemáticos del campo de la filosofía, como por ejemplo: Anaxágoras y Aristipo, pero también y sobre todo, algunas de las figuras insignes del cosmopolitismo perruno, como son Diógenes de Sinope y Crates de Tebas, ambos Cínicos:

“Anaxágoras señalaba con el dedo al cielo cuando le preguntaban dónde estaba su patria. Diógenes respondió a semejante cuestión que él era cosmopolita, o ciudadano del mundo. Crates el Tebano, o el Cínico, se burló de Alejandro, que le hablaba de reedificar su patria, diciéndole que otro Alejandro podría venir a destruirla por segunda vez. Y la máxima de Aristipo, al igual que la de Teodoro, era que un hombre sabio nunca debe arriesgar su vida por unos locos, bajo el mal pretexto de morir por su país²¹⁰”.

Todos estos pasajes memorables y reconocibles del álbum familiar de la filosofía, el autor los cita, no con la intención expresa o so pretexto de anular el amor por el terruño, sino, todo lo contrario, debilitar aquella nociva concepción de patria que se les inculca a los hombres en su formación ciudadana y que trae como consecuencia el odio chovinista hacia el extranjero y su correspondiente discriminación²¹¹. El libertino en este mismo sentido, agrega que existen patrias de elección y patrias de nacimiento, queriendo decir con ello que el amor por un determinado lugar puede ser adquirido o distinto de aquel que se obtuvo por azar al nacer. Como parte central de su argumento, de La Mote Le Vayer hace notar la importancia o el beneficio propio y universal que a veces trae consigo el tener que moverse por ventura del lugar de

²¹⁰ Ver Pedro Lomba (2009 : 96 ss.)

²¹¹ Dice a propósito de La Mote Le Vayer: “La libertad es una cosa tan preciosa, según dicen los filósofos que acabamos de nombrar, que no es verosímil que nos dejemos atar a un trozo de tierra, por mucho que se pudiera dar el nombre de patria...” (Ed) Lomba, Pedro (2009); *Antología de textos libertinos franceses del siglo XVII*, A. Machado libros, Madrid, España, pp. 97.

nacimiento, ya que el resultado final y feliz que se obtiene, va directamente de la mano con haber dejado atrás la tierra de los padres. En este nuevo argumento, se puede volver a leer el nombre de Diógenes el Perro, como representante fiel de esa tradición literaria:

“Ello es signo de que se encuentran muchos otros lugares, distintos del de nacimiento, donde puede hallarse lo mejor para uno. ¿Habría sido Diógenes algo más que un falsificador de moneda durante toda su vida si no se hubiese movido de Sínope, si Atenas y Corinto no hubiesen contribuido, como lo hicieron, a su virtud y su gloria?²¹²”.

En seguida el autor recomienda a sus lectores aplicar en toda esta discusión el sano uso de la razón y no confundir la palabra “enemigo” con la palabra “extranjero”, tal como intentan inculcar, nefastamente, los militares con sus arengas bélicas en todas las regiones del mundo. Compara también la grandeza y pervivencia de Roma con la corta duración de Esparta y Atenas, precisamente por la flexibilidad que otorgaba la primera de ellas, a todo aquél que era extranjero para que pudiera habitarla y tomar parte en su gobierno.

Por último, y luego de alistar más antecedentes tributarios referidos a los enormes beneficios que los países reciben por acoger y abrir sus puertas a los extranjeros, vuelve a nombrar a otro Cínico. Esta vez a Antístenes, el harapiento discípulo de Sócrates, afirmando lo que sigue: “*Se quiso avergonzar al filósofo Antístenes porque su madre no era ateniense, e igualmente a Ifícrates porque la suya era de Tracia.*²¹³” Con esto agrega, que no se puede desmerecer el valor moral de un ser humano simplemente por provenir de un lugar determinado, pues si se valoran, por ejemplo, las mercancías o animales procedentes de otras zonas del orbe; encontrando en ellos rasgos excelentes precisamente por contar con cualidades particulares ajenas a las que caracterizan a las especies nativas (caballos, perros, etc...), ¿cómo no poder concebir que la virtud e inteligencia de hombres provenientes de otros lugares de la tierra puedan aportarnos novedad y beneficios en nuestro terruño?

²¹² *Op. cit.*, p. 99.

²¹³ *Op. cit.* p. 104.

Sin duda, todo el acervo multicultural y peregrino de los Cínicos, en tanto sabios excéntricos y reputados del mundo antiguo, le sirve de material extraordinario a de La Mote Le Vayer para discutir la discriminación racial, moral y política de su tiempo, pero por sobre todo, para ir en contra de las tradiciones y prejuicios necios que el francés ve por doquier en Francia y toda Europa.

En otro texto llamado *De la libertad y de la servidumbre*, el Libertino pondrá sobre el tapete el asunto de la libertad humana y sus alcances. El rasgo particular de su argumentación se hace extensiva, no sólo a la *libertad* como fenómeno particular de los hombres, sino también a todo el reino animal. De esta manera dice el francés, que tal como los animales huyen *naturalmente* de la servidumbre, el hombre se comporta de igual forma al sentirse en peligro de poder perder este privilegio o verse privado momentáneamente de sus garantías. El noble reconoce sin embargo, que a su juicio no existe otra especie más esclavizada que la humana en todos los sentidos del término.

En una suerte de reivindicación de la *imaginación* o de la “libertad de espíritu”, tal como en su momento los Cínicos lo hicieron, el autor señala lo siguiente:

“La libertad del espíritu está en el entendimiento o en la voluntad, si no es que estas dos facultades no la poseen conjuntamente, según dicen la mayor parte de los escolásticos. Es por ella por lo que los semidioses de la antigüedad se han jactado de ser libres en medio de los hierros y las cadenas, al no tener la fortuna ningún poder sobre las operaciones de nuestra alma, y al resultar todos los poderes de la tierra demasiado débiles para hacerles sufrir violencia alguna²¹⁴”.

Sin duda alguna, el argumento de la Mothe le Vayer nos trae a presencia la figura fundamental del Cinismo antiguo; la del Diógenes exiliado y además vuelto esclavo, un trotamundos chispeante que la tradición literaria se encarga de ilustrar como carente de hogar, sin patria y vagabundo entre las ciudades de Atenas y Corinto. Todo ello, en plena crisis de referentes políticos, donde los

²¹⁴ *Op. cit.*, p. 111.

avatares del destino y el cambio de fortuna eran cosa común para un ciudadano griego de la época.

La cita también apela, pero de manera mucho menos explícita, a aquel principio que ve en la autarquía un modelo de aspiración racional, principio que solía ser promovido por todas las grandes éticas del período (Platónicos, Cínicos, Estoicos, Epicúreos, etc...), ligado, precisamente, a la imaginación humana como reserva personal de soberanía.

Por otro lado, el filósofo sostiene que la libertad en el plano humano merece ser considerada como algo de suyo exótico, por ser de alguna forma una cualidad del espíritu suficientemente escasa entre el variopinto especiero de hombres. Acá el libertino plantea una división de estratos que busca esclarecer las formas o diferentes modos de esclavitud a las que puede verse sometido un hombre a lo largo de su vida. Una será la esclavitud externa (de orden político) y la otra de orden interno (de tipo espiritual), y en su explicación recurre nuevamente a la figura de Diógenes el Cínico, quien consideraba incluso a Alejandro como esclavo y prisionero de su propia ambición:

“Mas aparte de todas estas servidumbres que nos tienen casi siempre sometidos al exterior, hay otras que son interiores, y de las que nadie puede decir que está exento. ¿Quién no es esclavo de sus pasiones? ¿Y quién no siente nunca la tiranía de esos ásperos amos que Diógenes reprochaba a Alejandro? Uno sirve cobardemente a su ambición; otro es reconcomido por la avaricia. Aquél erige altares a la fortuna; éste permite que la glotonería le domine, o se deja llevar por la violencia del amor. Ciertamente, no hay más dura servidumbre que la que se está obligado a soportar bajo tan crueles tiranos, y nadie puede jactarse de ser libre mientras esté reducido a vivir bajo su dominación²¹⁵”.

Con este razonamiento y apelando a las pasiones desordenadas, la libertad, según el filósofo francés, quedará reducida prácticamente a su inexistencia, al punto que son muy pocos los hombres de carne y hueso que pueden ser censados entre sus estrictas y estrechas filas; o más bien nadie, verosímilmente hablando, podría arrogarse el derecho a ser llamado *libre*, salvo

²¹⁵ *Op. cit.*, p. 115.

alguno que otro extrañísimo “prodigio de la naturaleza” que no se encuentra atado a una pasión o algún objeto de deseo que le perturbe.

La historia griega y romana está llena de relatos e historias de filósofos que anhelaron ampliar el sentido práctico de su libertad, al punto de que Atenas, la ciudad más libre de toda Grecia, o incluso Roma, contemplaron las excentricidades éticas y ascéticas de estos personajes. En más de una ocasión no quisieron soportar estos caprichos emancipatorios y se vieron constreñidas a expulsarles, arrojándoles fuera de sus murallas para poder sostener el equilibrio cívico y mantener de esta forma la sana convivencia pública²¹⁶. El filósofo fue entendido, bajo esta suerte, como una especie de subversivo, el cual ponía en peligro a todos los ídolos sagrados que promovía la *polis* y corrompía al mismo tiempo a la juventud de la nación.

El “hombre virtuoso” se enfrentaba, permanentemente, con y contra el poder de la *polis*, el que se hallaba enraizado, simbólicamente, en la figura del gobernante. Éste último trataba de tentarle igualándole al resto de los mortales, ofreciéndole prebendas y obsequios de orden mundano. Arquelao procedió de esa forma con Sócrates, Alejandro con Diógenes y Calígula con Demetrio. Sin embargo, en todas esas memorables y adornadas remembranzas literarias, el sabio resultaba siempre indemne y brilla por sobre la arrogancia del poder real con todo su esplendor; demostrando que sólo él merece ser llamado *soberano*, siendo el único capaz de gobernar sus pasiones y sus sentimientos disolutos.

²¹⁶ El filósofo argumenta sobre este punto, citando nuevamente a Diógenes, entre otros: “Sé bien que las contemplaciones filosóficas imprimen una cierta audacia en el alma que nos impide temer y nos lleva a despreciar la mayor parte de las cosas que son más estimadas en el mundo. Aristipo se jactaba de que había obtenido este excelente fruto de la filosofía: poder hablar con resolución, y sin temer nada, a quien fuese. Aristóteles dijo ante Alejandro que no le estaba menos permitido a los hombres que conciben pensamientos dignos y verdaderos acerca de la divinidad poseer un pensamiento elevado y un valor invencible que a quienes tienen en sus manos el gobierno del mundo y gobiernan de la manera más absoluta aquí abajo. Diógenes nos es representado, en la conversación que mantuvo con este gran monarca, tratando con él como con un inferior. Siendo esclavo, hizo que aquel que le debía vender en subasta preguntase si alguien necesitaba un amo en lugar de un esclavo. Y se jactaba de no estar entonces más cautivo que un león encadenado, que siempre se hace temer más de aquellos que le sujetan que lo que él mismo les teme.” (Ed) Pedro Lomba (2009). *Antología de textos libertinos franceses del siglo XVII*. Madrid: A. Machado libros, pp. 122 y 123.

“[...] Le rogó el rey de Macedonia, Arquelao, que aceptase venir a encontrarse con él. No dudó (Sócrates) acerca de la resolución que debía tomar; y su respuesta fue que se prohibiría encontrarse con una persona cuyas buenas acciones no podía reconocer. [...] Anaxágoras cedió libremente su patrimonio a quien lo quiso. Dicha libertad hizo que Heráclito, como Prometeo, renunciase a su cetro a favor de sus hermanos. Y Empédocles renunció al gobierno de un Estado que le era ofrecido por amor a aquélla. Añadiré que la misma respuesta que Sócrates le dio a Arquelao, la dieron poco más o menos Pitágoras a Hierón, Diógenes a Antípater, Zenón a Antígono, Estilpón a Ptolomeo, Jenócrates a Éforo, y Menédemo a Alejandro²¹⁷”.

A manera de conclusión, podemos señalar que este es el gran ideal moral de la antigüedad: producir la figura de un sabio superior a cualquier otro tipo de ser humano en el plano ético por vía racional. El sabio real sin embargo, siempre ha estado esclavizado a su propio ego y sobre todo al deseo de estar por encima de los demás hombres, incluso de encumbrarse él mismo hasta el poder monárquico (o en su defecto, ser el consejero y albacea del regente de turno). No en vano, como bien sabemos, Platón viajó a probar las aceitunas a Siracusa y Aristóteles se hizo preceptor del príncipe Alejandro. Es decir, el filósofo, tras toda esa perorata moral y contemplativa, ha estado siempre cautivo de su propia vanidad. Pasión por la gloria y el honor astutamente encubiertos en cuento asunto de *mala conciencia* como bien diría Nietzsche. “El sabio ideal” que promocionaba la ética racional, fue siempre más un constructo aspiracional y literario que el itinerario concreto de un modelo que ella misma había levantado y propuesto culturalmente a lo largo de su propia historia.

Con este anuncio, el Libertino francés estaba dando premonitoriamente por clausurada la creencia en la autodeterminación moral (la que un siglo más tarde la Ilustración buscará reactivar como su principal bandera de lucha). Con este argumento, queda liquidado también el propio plan emancipatorio de los Libertinos²¹⁸, es decir, la construcción de un sabio incólume, quien por la vía de

²¹⁷ *Op. cit.*, p. 128.

²¹⁸ “Pues si es verdad que para poder decirse libre es preciso estar exento de toda suerte de servidumbre del cuerpo y del espíritu, si nadie tiene el derecho a atribuirse nada semejante, puesto que los reyes mismos no están libres de ciertos deberes que les ligan muy estrechamente a sus pueblos, si los filósofos, que han pretendido ponerse en este respecto por encima de todas las coronas, han sido esclavos de la vanidad al igual que los demás hombres lo son de sus pasiones ...” *Op. cit.*, p. 140.

un régimen o programa de instrucción o dietética filosófica, se empujaba por sobre el resto de los hombres, como una suerte de santo sin divinidad. La antigüedad estaba plagada de ejemplos donde el sabio terminaba produciendo en sí su propia contradicción, vale decir: el Estoico terminaba siendo un virtuoso insensible, o donde el sabio Epicúreo terminaba disfrutando de una voluptuosidad esquelética. Dos contrasentidos que llegaban a operar, sin embargo, lógicamente.

Esta desazón libertina, en relación con la libertad y la emancipación racional, es de alguna forma el prelude de nuestro actual cinismo contemporáneo, un cinismo que ya no se reconoce en la autoderminación racional del sujeto, porque de alguna manera éste ha renunciado también, conscientemente, a la autarquía como principio de resistencia, de valor y combate. Este estado de conciencia desencantada termina produciendo ya no un ser autocrático, sino más bien al depositario de un individualismo amargo y desencantado. Esta renuncia, como se desprende de la lectura de La Mote Le Vayer, estaba en el núcleo mismo de los postulados que un siglo más tarde los filósofos de las Luces intentaron movilizar, pero donde su misma doble conciencia, por decirlo de algún modo, les hacía desconfiar y perder las esperanzas. Un caso ejemplar de este hecho es Diderot, padre la Ilustración radical como movimiento intelectual. Caso que analizaremos en la última parte de esta investigación.

Para ir cerrando este capítulo, debemos señalar que quien colaboró de manera directa con el poco reconocimiento que alcanzaron los Libertinos en la historia de la filosofía, fue, sin duda, François Marie Arouet, más conocido en el mundillo de las letras bajo el pseudónimo de Voltaire. En su obra, que lleva por título *El siglo de Luis XIV*, no menciona ni una sola vez a Pierre Charron, autor de ese libro monumental que ya mencionamos varias veces acá en este apartado; bautizado con el nombre *De la sabiduría*. Texto que fue en varias ocasiones reimpresso durante su propio siglo con gran éxito editorial. Ni siquiera a La Mothe Le Vayer, contendor predilecto y a la altura del mismísimo Blaise Pascal. O de Pierre Gassendi, intelectual profundo que reactualizó el epicureísmo y que se batió en disputas profundas con el propio Descartes.

Tampoco aparece Cyrano de Bergerac, menos Thomas Hobbes, autor de una política libertina y radicalmente inmanente. Ni qué decir sobre el genio y figura de Spinoza, aparentemente inexistente para el patriarca de la Ilustración.

Resumiendo, en este capítulo, hemos mencionado que la denominación conceptual de *Libertino* expresaba una idea de desaprobación o descrédito hacia una persona, en este caso puntual sobre un intelectual con características bastante particulares. Quizás sea también una de las primeras aproximaciones a la noción de “ateo”, pues con esta palabra se mentaba la idea de alguien “reformado”, “heterodoxo” o derechamente “hereje”. Etimológicamente hablando, la palabra “Libertino” procede del latín *libertinus*, que se refiere inicialmente al “Emancipado”. Onfray nos señala a este respecto algo interesante de considerar:

“Cuando en 1665 Molière —que conocía muy bien los ambientes materialistas y epicúreos— escribe su *Don Juan*, pone en escena un libertino. ¿Quién es? El personaje de la pieza, como se sabe, colecciona mujeres, las ama a todas, no repara en la moral cuando se trata de levantar unas faldas, pero también en muchos otros campos se burla del bien y del mal. Cínico, promete un luis a un pobre si blasfema contra su padre o un acreedor. Sin fe ni ley, se dice, no se reconoce obligado por ningún deber de compasión ni de amor filial, ni deudor de nadie²¹⁹”.

De esta manera, se retrata impecablemente a un *libertino de las costumbres* de la época de Molière. Este tipo de filósofo, por otra parte, depone racionalmente sus ataduras en relación con la fe, porque solamente da crédito a aquello que es verificable, constatable y evidente por el uso de su razón. El libertino sin embargo, no es ateo, es un creyente que reduce y neutraliza epicúreamente la idea de dios bajo la fórmula remozada del *tetrafarmaco*, es decir, mediante el uso lógico de sus capacidades reflexivas, desconectando con esta argucia la influencia que ejerce el Dios cristiano sobre su vida y la de los demás hombres²²⁰. Lo que viene a tener, obviamente, implicaciones

²¹⁹ Ver Michel Onfray (2009b : 21ss.)

²²⁰ “El libertino está dispuesto a creer en Dios, pero no quiere que esta creencia tenga demasiadas consecuencias para su razón, su inteligencia, sus costumbres, ni para el uso que hace de sí mismo, de su tiempo, de su cuerpo, de su carne. Tallemant des Rèaux informa en sus *Historietas* que un Viernes Santo, Des Barreaux, famoso libertino, disfruta de una tortilla de tocino cuando, de repente, cae un rayo y retumba un trueno. Sin mayor conmoción, arroja el

directas no sólo en el plano personal, sino a la larga también en el espacio social y político.

Si somos condescendientes con la interpretación llevada a cabo por Michel Onfray (en su libro titulado *Los libertinos barrocos* del año 2009), podemos encontrar cuatro aspectos comunes que nos servirán de guía a la hora de detectar cuándo el pensamiento de un autor cabe dentro de esta horma de reflexiones. Dice Onfray, que el pensamiento libertino no es más que una especie de comentario acerca de los *Ensayos* de Montaigne, aplicando a esta reducción el nombre de *genealogía montaigneana*. En segundo lugar, que todos los autores que permanecen gravitando dentro de esta órbita emplean una epistemología singular en la construcción de su filosofía, la cual se pone de manifiesto en un *método de desconstrucción escéptica*. Tercero, que todos los filósofos Libertinos proclaman la construcción de una *ética radicalmente inmanente*. Y por último, que todos llegarán a desarrollar concepciones inéditas en el campo religioso, las que vendrán a sentar las bases de lo que hoy conocemos como *creencias religiosas fideístas*²²¹.

La filosofía libertina promueve, a través del método de la duda, desajustes en torno a las verdades relacionadas con la ley, la religión, la moral, las costumbres, los hábitos y las creencias, pues finalmente, esa es su apuesta como ejercicio crítico. Por lo mismo, el programa de sus intenciones racionales decanta en lo que sigue: No prestar atención a los consejos de la mayoría (tal como lo llevaba a cabo Antístenes). Desconfiar de los lugares comunes (poner a prueba el sentido común o ir a contrapelo). No fiarse de la opinión del hombre ordinario y vulgar. Realizar, finalmente, una depurada ablución metafísica de todas las preconcepciones filosóficas que se tengan. Sin duda, este proceder se parece bastante a la ruta protocolar que seguirá también metódicamente Descartes. Los Libertinos, sin embargo, no escriben para el hombre común, quienes en la mayoría de los casos, ni siquiera cuentan con el dinero suficiente para poder comprar libros o no saben, derechamente, leer ni escribir. Se

objeto del delito por la ventana y concluye: «¡Demasiado ruido para una tortilla!» Dios se sale con la suya; el libertino, también.” *Op. cit.*, p. 22.

²²¹ *Op. cit.*, p. 29.

dirigen escrituralmente en cambio a un puñado de hombres instruidos, en su mayoría sacerdotes u hombres del clero, aristócratas con formación humanista, nobles y por supuesto a otros filósofos, con quienes comparten sus ideas y a una fracción educada del ejército. A unas pocas y raras mujeres que tienen instrucción e influencias dentro de sus círculos de amistades, es decir, a la elite que es la responsable de la reproducción cultural de su tiempo.

Al igual como lo encontramos tematizado en Hobbes, un punto central al interior de la filosofía libertina es promover la paz civil, esto se debe, principalmente, a los severos traumatismos sociales que han desencadenado en su época las guerras religiosas, y por otra parte, el gobierno fuertemente coactivo del rey Luis XIV.

En el pensamiento Libertino se retoman, de manera remozada y consciente, varios aspectos de la teoría escéptica antigua, del naturalismo y del inmanentismo de los Cínicos, también del hedonismo moral Cirenaico, pero por sobre todo del Epicúreo. Se recurre también al perspectivismo Sofista, todo ello para crear un singular modo de razonamiento que conserva virtualmente el pasado de manera actualizada. Su moral se reduce a un personal y pequeño cúmulo de reglas, donde se considera fundamental la relación del cuerpo con la necesidad, a la cual se le da el nombre de dios o de naturaleza; homologables en cualquiera de los casos a los conceptos utilizados más tarde por Spinoza. En este sentido, se puede decir que la moral por ellos predicada no es prescriptiva, sino más bien, se atiene a consideraciones netamente consecuencialistas. Esto se refleja en la promulgación de reglas de buena conducta tendentes a conseguir una pacífica y alegre relación intersubjetiva. Sin embargo, el Libertino es una suerte de esquizofrénico, o si se prefiere, se comporta en su vida diaria como lo hacen esos superhéroes de las tiras cómicas que esconden su verdadera identidad tras un disfraz de sumisión y obediencia, o bajo un seudónimo y falso pie de imprenta. En el interior libres, para con su imaginación poder cuestionar y criticarlo todo racionalmente, pero en el exterior, sumisos ante la ley y las costumbres de la mayoría. Fieles a la tradición católica y a la monarquía hereditaria.

6.4. Un par de libertinos más; Saint-Evremond.

Otro grupo de Libertinos franceses que no podemos dejar de mencionar son: Saint-Évremond, Pierre Gassendi y Cyrano de Bergerac. Por lo extenso de este capítulo, sólo nos referiremos en términos generales a su pensamiento, haciendo una breve síntesis sobre la originalidad de sus proyectos y elucubraciones filosóficas, para intentar mostrar desde allí cuales son sus sintonías y peculiaridades.

El primero de ellos es Saint-Évremond (1613 – 1703). En vida, aparte de filósofo y epicúreo a su manera, fue militar, moralista, historiador, orador y católico fideísta. En oratoria, era temido por su ironía ácida y aguda. Fue un hedonista insuperable, pero a diferencia del maestro del jardín, se dio a la *hedoné* de una manera rotunda y voluptuosa, interpretando a Epicuro de manera suelta y libre. Según él, el último gran filósofo ateniense se había dejado llevar por tan estricto régimen dietético, al haberse encontrado siempre muy enfermo, teniendo que soportar una constitución corporal débil, pero que si hubiese tenido una complexión mucho más sana, seguramente habría aconsejado otro tipo de placeres de carácter más voluptuoso. En este sentido, considera la filosofía del pensador griego como una suerte de estricta bitácora personal más que un método prescriptivo para aconsejar y promulgar a los demás. De esta forma, se consideraba más un admirador de Petronio que del achacoso recolector de habas. Fogoso y apasionado en su juventud, tuvo la peculiaridad de que poseía una belleza y prestancia que seducía a las mujeres. Luego de leer las *Meditaciones metafísicas* (1641), le dedica parcialmente un libro a Descartes, o más bien habría que ser rigurosos y decir, contra Descartes, del cual se destaca la siguiente frase: *El hombre que quiere conocer todas las cosas no se conoce a sí mismo*. En el plano económico y de la mano de fraudulentas maniobras y amistades, logra hacerse de una mal habida y considerable fortuna.

Más que la escritura, tenía en alta estima la palabra y la contienda en el plano verbal, allí sus estrategias y recursos retóricos podían ser ocupados, tanto para adular como para atacar despiadadamente según fuera el caso; lo

mismo que para alegrar y divertir a los oyentes, sobre todo a las mujeres. El filósofo entiende la conversación como una acción, y su puesta en escena se relaciona performativamente con poder desplegar en vivo y en directo el pensamiento de manera activa. En el plano amoroso, tiene como mandamiento la siguiente máxima: “*Darse siempre, pero entregarse nunca*”; una verdadera lección para la felicidad y la contención voluptuosa de las pasiones. Los años mozos los pasa alternando entre el campo de batalla y los salones (discutiendo y festejando). En verano se combate y en invierno se celebra.

Pudo conocer tímidamente a Hobbes, lo mismo que ha Spinoza, quien por entonces sólo había publicado los *Principios de la filosofía de Descartes* (1663), pero traba una amistad profunda con Gassendi, tomando hondo conocimiento de su obra y pensamiento, lo mismo le ocurre con Cyrano de Bergerac. Como filósofo práctico señala que: “*Para hablar con sensatez, nos interesa más gozar del mundo que conocerlo...*” No le gusta Séneca, por considerarlo hipócrita. Lo refuta arguyendo, cómo creerle a un hombre que promueve la evitación de los honores, pero al mismo tiempo es ministro del emperador Nerón. Cómo confiar en una filosofía que rechaza la riqueza, pero cuyo autor es millonario. En un pensador que invita a soportar el sufrimiento, pero que se vive de tan mala forma su exilio, llegando al punto de humillarse ante el emperador Claudio para que lo restituya a Roma.

El filósofo Libertino en cambio, desea abiertamente reconocimientos, medallas, honores, dinero, bienes, mujeres y placer. Para él, filosofar no es aprender a morir, sino vivir de mejor manera. Escribe “*vivir tranquilamente*” más que “*morir de manera constante*”. En este sentido se le puede considerar un enemigo acérrimo del estoicismo, en cuanto forma intelectual que promueve el “culto de las muertes bellas”. Se considera del mismo modo dueño y buscador del placer, pero jamás su esclavo. En este sentido promueve que hay que aprender a someter la *necesidad*, pero para el gozo personal, no para mortificarse con inútiles ascetismos. Hay que conocerse a fondo para ello y jamás imponer la misma prescripción médica para los demás, pues los otros, aunque semejantes, son universos completamente diferentes. Por decirlo de algún modo, el filósofo libertino es el revés de Pascal, quien fustiga a toda

suerte de filosofía de la diversión. Pascal condena la conversación, los juegos, la guerra, los empleos importantes, la caza, el ruido, el movimiento, los placeres, el baile, la música, la poesía, la bebida y el batirse a duelo. Sin duda, es la contrapartida de todo lo que a Saint-Évremond le place y le hace sentir vivo y alegre.

Él es un filósofo práctico, que en lo posible se aleja de escribir libros o simplemente los rehúye, pues se siente más bien un filósofo que utiliza el conocimiento propio y de las cosas para aprender a *vivir bien*. En este sentido su apego al conocimiento práctico no es tanto para hacer filosofía, sino más bien para poder encarnar un pensamiento en el plano práctico y vivencial; menos discurso, más acción, y en ese sentido es digno discípulo de la escuela cínica.

6.5. Pierre Gassendi.

Pierre Gassend (1592 – 1655), quien más tarde se convertirá en Pierre Gassendi (dada la moda de la época de italianizar los apellidos), nace el año de la muerte de Michel de Montaigne. A los veinticuatro años viste los hábitos de sacerdote y obtiene también la doble cátedra de filosofía y teología en Aix-en-Provence. Enseña durante seis años la filosofía de Aristóteles, de quien termina, por decirlo de algún modo, intoxicado, declarándose luego su enemigo acérrimo. En 1624 aparecen sin el nombre de su autor las *Disertaciones en forma de paradojas contra los aristotélicos*. Él sabe sin embargo, que atacando al filósofo griego y sus nuevos discípulos, de alguna manera amenaza también a la iglesia católica, la cual se nutre y extrae del Estagirita su sustento teórico. La policía del pensamiento de la Sorbona y del Parlamento de París quedan al acecho, prohibiendo sus enseñanzas y la de toda idea que se oponga a los autores respetados por el canon previamente aprobados por la Santa Sede.

¿Pero cómo se puede ser sacerdote, defensor del culto y a la vez Libertino? Esa es una pregunta que levanta una paradoja singular en la vida y obra de este hombre, quien por un lado es un cristiano ejemplar y por otro un

filósofo riguroso de primera línea. Posee el talante y el rigor dietético del maestro de jardín (Epicuro), ya que no bebe vino, ni come carne. Sin duda, Gassendi es un cristiano consumado y defiende la doctrina de la iglesia católica de buena fe, en ese sentido no es un hipócrita. Pero también es un hombre de ciencia y por lo tanto defiende el derecho a practicar el novel método experimental para conocer al hombre y al mundo desde esta nueva perspectiva, que él considera, no debe contradecir a la verdad revelada. De esta forma, armoniza y reivindica la libertad de espíritu, de análisis y de crítica. Procede como filósofo, siempre y cuando le sea posible, pero no se inmiscuye en temas de orden religioso. En este sentido es un devoto de la fe, pero también del método experimental y de la verificación de los hechos empíricos. Como hombre de ciencia practica la astronomía, precisamente con el telescopio perfeccionado por Galileo y en compañía del propio La Mothe Le Vayer y de Nicolas Peiresc; amigo y protector del sacerdote (cuya pronta muerte sumió al Libertino en una profunda depresión). Realiza investigaciones sobre la propagación del sonido, formula también de manera correcta la ley de la inercia, trabaja sobre la dilatación y la condensación de los cuerpos, y afirma la existencia del vacío, contradiciendo de paso a Descartes, uno de sus espléndidos contendores.

Como acabamos de señalar, en materias de índole filosófica, no sólo fue un oponente vigoroso de Aristóteles, sino también se batió en feroz duelo epistolar contra Descartes, luego de que éste quisiera probar mediante argumentos racionales, la existencia de Dios. También se señala como fuente “no oficial” de la discordia, que Gassendi había descubierto en astronomía los *parhelios*, publicando un trabajo sobre ellos con el nombre de *Meteoros*. Descartes en algún momento se habría referido a estos hallazgos, pero omitiendo el nombre de Gassendi; craso error, pues con ello hirió profundamente el ego del sacerdote astrónomo, y de paso se granjeó, gratuitamente, su animadversión. Esto explicaría, de alguna manera, por qué cuando aparecieron las *Meditaciones metafísicas* en 1641, Gassendi se refirió a esta obra de forma tan despectiva, afirmando que era “un libro extremadamente aburrido”. El Libertino por otra parte, tomó siempre la posición radical de que se deben dejar de lado las cuestiones religiosas y de fe a la hora

de discutir sobre otras de índole científico-filosóficas. Esta disputa la terminó perdiendo, al interponer sus propios límites y prejuicios religiosos por sobre los filosóficos, al mismo tiempo que Descartes terminaba venciendo y siendo en términos concretos un filósofo mucho más liberal y moderno que Gassendi. Esta trifulca literaria le costó a Gassendi quedar a la sombra del filósofo de Poitou, quien impuso finalmente, en términos bastantes más modernos, que no existirán desde ahora límites para el uso de la razón. El triunfo final y no menor de Descartes fue conseguir la emancipación y autonomía de la filosofía en relación al paradigma teológico, convirtiéndose en estricto rigor en el primer pensador moderno.

En el universo literario-teatral de Gassendi, Aristóteles ocupa el lugar del villano escolástico, Descartes el de racionalista extremo y Epicuro, el del santo pagano; una suerte de beato gentil, cristianizado y reformado. Su obra filosófica es un *collage* que toma prestados elementos del ballet de corte, la comedia, la pastoral, la tragedia lírica y la ópera de ballet, todos géneros muy vinculados con la ópera, muy de moda en la época. Su escritura posee un estilo mordaz, no exento de sátira.

Onfray lo caracteriza como un hombre frugal, abstemio, vegetariano, depresivo y enfermizo, por lo cual se le puede considerar la calca física del hombre del jardín; su ídolo filosófico. Escribe en latín, practica el griego y el árabe. Trabaja durante veinte años en una obra dedicada a Epicuro, *Vida y costumbres de Epicuro* (1647), y otro tanto en su *Tratado sobre la filosofía de Epicuro* (1649). Su divisa fundamental es el "*Sapere aude*", anteponiéndose con ello a Kant, el que conocía muy bien la obra del libertino ya en el año 1784; año en que el filósofo de Königsberg publica su conocido libro *¿Qué es la ilustración?*

En términos teóricos, Gassendi es un pensador que condensa muchos elementos contradictorios e inestables entre sí. Por un lado profesa un materialismo atomista mezclado con un espiritualismo cristiano sincero. En términos éticos, es un hedonista epicúreo, pero también un asceta paulista. Epicúreo a su manera, toma posición contra el alma atomista del filósofo

ateniense afirmando un alma inmortal y suprasensible. Contra la indiferencia de los dioses ante el destino de los hombres, cree en un Dios benefactor. Contra la conformación materialista de los dioses por una material sutil, cree en un Dios único, perfecto y trascendente al universo. Frente a la caída permanente y eterna de los átomos en el vacío, el teólogo opone la idea de un Dios creador de un mundo finito sacado de la nada. Contra la opción racional de una muerte voluntaria, propia de todas las filosofías antiguas, el libertino prohíbe el suicidio. Sin embargo y a pesar de rebatir todas las ideas fuertes de la doctrina de su maestro, se sigue considerando un hedonista epicúreo, inclusive admitiendo que el pensamiento del maestro del jardín es diametralmente opuesto, en todos los alcances importantes, al cristianismo. Es ahí cuando su doble militancia —la de sacerdote y Libertino— entra en disputa, cobrándole la mano y haciéndolo fracasar como teórico.

Como buen Epicúreo, profesa esa suerte de religión de la amistad. Tiene un enemigo claro en la escolástica aristotélica y en todas las actividades supersticiosas que acompañan el desempeño popular del cristianismo. En cuanto erudito connotado, compartió correspondencia con todos los intelectuales importantes de su tiempo: Campanella, Descartes, Cristina de Suecia, Galileo, Kepler, Grocio, Mersenne, Beeckman, quien le introduce en sus tesis sobre atomismo, y Vossius, corresponsal de Spinoza.

Gassendi es un personaje complejo de analizar, todos sus dobleces arabescos forman una unidad múltiple y esquizoide, pero muy interesante a la hora de intentar comprenderle. Gassendi enfrenta en su filosofía dos modos de entender la necesidad y la naturaleza desde dos veredas completamente disímiles, sólo unidas por la figura del ascetismo. Sin embargo, el ascetismo cristiano es bastante más retorcido que el hedonista, porque entiende al cuerpo como la parte menos importante del ser humano y como el componente que debe ser sometido por la inteligencia para hacer resaltar, finalmente, la verdadera naturaleza divina del hombre. La filosofía de Epicuro en cambio, entiende el hedonismo y su componente ascético como una forma de medicina, no sólo para el componente intelectual, sino también como la correcta administración de las pulsiones y pasiones, y como una forma veraz de

mantener en equilibrio la salud y el bienestar de esa parte a la que considera igual de importante que aquella racional; el cuerpo.

Se puede considerar a Gassendi, como el intelectual que intentó conciliar el atomismo epicúreo con el pensamiento cristiano; una tarea altamente compleja de cumplir y de poder sortear con éxito.

6.6. Cyrano de Bergerac.

El siguiente Libertino que queremos destacar, es Hector Savinien Cyrano de Bergerac (1619 – 1655). Cuentan sus biógrafos que nace en la ciudad de París, pero que lamentablemente las parcas no tejieron para él una vida muy prolongada. Al parecer, fue de aspecto poco agraciado; en realidad feísimo como él solo. Abandonó la carrera militar para continuar con sus estudios en el colegio de Lisieux. Sus comentadores no saben con certeza definir cuál era su condición sexual, pues dudan si era homosexual o bisexual. No se tiene seguridad tampoco si llegó a padecer de sífilis, pero amigos cercanos (Lebret por ejemplo) refieren que a los veintiséis años se vio afectado de una “enfermedad secreta”.

Cyrano representa, dentro de todo ese variopinto y extraño grupo de pensadores, el verdadero espíritu o la figura más tradicional del Libertino como hoy se la conoce. Apostador compulsivo y asiduo frecuentador de casas de juego clandestinas como de prostíbulos, es un derrochador de dinero a manos llenas. A pesar de que vive tan solo treinta y seis años, desde su juventud adquiere la mala fama de deudor y licencioso. Su muerte, como toda su vida, contiene algo de misterio y secreto, y se da por lo pronto en extrañas circunstancias; una viga cae sobre su cabeza mientras pasa por debajo de un edificio en construcción, aparentemente vacío.

Su obra está compuesta de una serie de cartas satíricas, amorosas, burlescas, retóricas y contradictorias. Se le caracteriza por tener un estilo ácido, burlón e irónico, un bufón de tomo y lomo. En el año 1645 escribe una

comedia que se titula: *El pedante burlado*, que de alguna manera terminará siendo fuente de inspiración para una obra posterior de Molière llamada: *Los enredos de Scapin* (1671). Escribe también una tragedia que lleva por nombre *La muerte de Agripina*, en el año 1647. Pero no todo es literatura, también dedica páginas de su trabajo a la ciencia para hacer reflexiones sobre la materia, los fenómenos físicos, el movimiento, el vacío, la sensación, la extensión y algunas consideraciones epistemológicas sobre la verdad, las hipótesis, la certeza, el conocimiento y la debilidad de los razonamientos, en una obra que vio la luz póstumamente y que lleva por nombre *El fragmento de física*; todo orientado por lo demás, hacia una física materialista muy coherente con el pensamiento del resto de sus compañeros de ruta.

De alguna manera, la obra más importante que define su peso específico como creador y filósofo es: *El otro mundo* (1657), con una segunda parte titulada: *Los Estados e Imperios del Sol*. Un texto que lo emparenta íntimamente con las aventuras que urde Rabelais en su gran obra *Gargantúa y Pantagruel*, sobre todo con aquellos pasajes donde se produce la “inversión de mundo”. En este libro, por ejemplo, en los Estados de la Luna, la virginidad es un crimen, tal como acontece en la abadía de Theleme, donde se la rechaza y se promueve la completa libertad sexual de sus miembros.

Este libro del libertino no pertenece a ningún género en particular, porque usa y abusa de todas las reglas, mezclando y haciendo cruces con todos ellos: el relato de viaje, la ciencia ficción, la novela de aventura, la dramaturgia, la prosa poética, el relato mitológico, la farsa fantástica, la alegoría barroca, el texto iniciático, el texto esotérico, etc... En esta suerte de anamorfosis filosófica, es decir, bajo una transposición de la forma y la deformación de los puntos de vista, Cyrano produce *mundos invertidos*, utilizando una dialéctica de la borradura de puntos de referencia; un dispositivo literario que ensalza con ironía y humor, para conformar un vitalismo alegre y libertario.

Cyrano puede ser considerado un filósofo *panteísta*, pues su idea de divinidad es co-extensiva a la idea del Cosmos, es decir, la identidad divina se

condice con la inmanencia del universo. Dios es el Mundo que está no sólo en perpetuo devenir, sino también en permanente metamorfosis. El Libertino en el despliegue de sus obras y en su arrolladora extravagancia, se anticipa también, premonitoriamente, a la ciencia ficción como género. En esta utopía de mundos invertidos aparecen toda una suerte de máquinas que pueden tener cierta relación con nuestros actuales: cohetes, megáfonos, *walkman*, bombillas eléctricas, energía nuclear, automóviles, casas ecosóficas y asignaciones familiares. Pensadas de esta forma, podemos señalar que las utopías, en su juego de invención de realidades alternativas, muchas veces aciertan en la proposición de mundos y soluciones cotidianas y se anticipan a dar soluciones a problemas venideros.

Sin duda, la estampa de Cyrano de Bergerac entra en la categoría de figuras que bien podríamos nominar como “el selecto club de filósofos alegres”, una amplia cobertura de nombres cuyos miembros se avienen bien y comparten jovialmente ese bienaventurado sufragio, como por ejemplo: Demócrito, Aristipo, Diógenes, Epicuro, Luciano, Erasmo y Montaigne, entre tantos otros. También Cyrano entra en el grupo de pensadores que considera el alma humana como parte del sustrato material del universo, muy conforme con la tradición materialista epicúrea, que como ya sabemos la mayoría de los Libertinos franceses comparte. Considera el alma como un elemento que emerge, muere y se transforma al interior del universo y sólo en ese sentido es que el Libertino podría considerarla bajo una suerte de inmortalidad; pero de una manera más bien despersonalizada, es decir, imposible de sobrevivir bajo una suerte de identidad permanente o de una autoconciencia *postmortem*. Lo que sobrevive es esa materia compuesta de átomos sutiles, no su carácter o personificación fantasmagóricamente tétrica de ultratumba²²². Por lo pronto, la muerte no aniquila la materia, sino simplemente reordena su disposición azarosa, “fugaz” y siempre transitoria, nunca la conserva de manera permanente en un conjunto unitario, sino que la disgrega. La materia jamás se pierde, sólo muta en sus múltiples formas. Su sustancia persiste, pero sus

²²² De alguna manera la perspectiva libertina sobre este punto señala que: “Nada vuelve al mundo porque todo queda en él. El cuerpo se deshace, lo que lo ha definido materialmente según una identidad propia muere, y para siempre, pero lo que ha constituido ese conjunto permanece.” *Op. cit.*, p. 222.

modos cambian. Todos estos pensadores (a excepción de Gassendi) están fuera del dualismo tradicional, es decir, no hay cuerpo caduco y destructible por un lado, y por otro, un alma inmaterial, eterna e inmortal; todo es uno, lo que llamamos monismo.

Con Spinoza sin embargo, parece acabarse un modo de hacer filosofía y comenzar en seguida otro. Quizás el libro póstumo de este autor, la *Ética* (1677), marque el fin, la conservación y la superación definitiva de los Libertinos como movimiento intelectual. Si bien todo el ambiente libertino y sus elucubraciones filosóficas nacen en compañía de la observación del cielo — recordemos que la mayoría de los Libertinos inspecciona los astros y vigila los cometas—, no es tan curiosa ni casual entonces la anécdota que dice que en su reducido y humilde hogar, Spinoza (el menos escandaloso de los filósofos), se ganaba el sustento diario puliendo lentes ópticos para telescopios.

6.7. Cierre.

Durante toda esta segunda parte, lo que hemos estado rastreando — a propósito del concepto de *naturaleza*—, hace referencia a aquellos preconceptos tácitos que sirven y orientan la comprensión de aquello que hemos designando como “epifanía Cínica” o *mostración de la verdad (alelurgía)*. Es dentro de este horizonte de sentido, que el concepto de “carnavalización” presta una singular entrada en toda la primera parte de este apartado, pues con el buscamos despejar y resaltar el vínculo entre la conformación de una literatura *ad hoc* y las operaciones de *construcción performativa de la realidad*; todo ello conforme a las condiciones de producción de una teoría crítica sobre el *poder*.

En tanto, todo el capítulo quinto de esta segunda parte, que va desde Tomasso Campanella a Nicolás Maquiavelo, pasando por la utopía de Tomás Moro, pretende realzar una interpretación que pueda poner de relieve el vínculo entre *necesidad* e institución. De lo que se trata allí, en sentido estricto, es de

hacer emerger elementos —a partir de las variadas miradas de estos autores que no han sido considerados, ni remotamente, como pensadores ubicables dentro de la horma Cínica—, que nos puedan aportar al ejercicio reflexivo y crítico en torno al uso concreto del poder en la organización de la sociedad. De esta forma, el campo de fuerzas contrarias queda compuesto por la división entre aquellos que administran (los gobernantes) y los que obedecen (el pueblo). Lo interesante en estos autores, es poder apreciar cómo están urdidos los alcances entre el poder y la vida privada de los ciudadanos, y tal cómo ocurre con el caso del propio Campenella, esto se refleja hasta en los pormenores de una vida tramada por el poder hasta en sus últimos detalles.

En último lugar, la entrada que hacemos sobre los libertinos franceses y que ocupa gran parte del final de toda esta sección, reflexiona sobre la inmanencia materialista y la conformación monista del cuerpo, siempre en relación con una constitución natural y alternativa a la hora de encarar la administración racional de las *necesidades humanas*. Reflexionamos de la mano con estos autores, sobre un nuevo modo de constitución de las relaciones humanas, opuestas a los vínculos sociales tradicionalmente impuestos.

Dado lo anterior, la muerte juega un rol fundamental al interior de estas tres instancias renovadoras, pues ella (la muerte) pone de manifiesto el aspecto natural y perecedero de la vida del hombre, y al mismo tiempo, hace que se disloquen los principios que otorgaban validez a esa construcción teológica que ha colocado al ser humano en una posición privilegiada y hegemónica al interior de la creación, poniendo por supuesto en crisis esa misma noción de creación *ex nihilo*. En este sentido, a través del *realismo grotesco* y del mecanismo carnavalesco de la *degradación*, el espíritu termina por hacerse *uno* con el cuerpo y de esta forma no es más ni menos que éste, por lo tanto no le trasciende tras su desaparición, sino que se renueva cíclicamente como todos los demás fenómenos naturales.

Si logramos apreciar este argumento de manera correcta, la muerte no se reduce a un acontecimiento puntual con el que termina aquello que

llamamos vida, sino que se trataría más bien, de un proceso silenciosamente en curso desde el origen mismo de la existencia de todo lo creado; un elemento que acompaña y define a la vida misma. Pero tal como en Epicuro, en este cosmos materialista ninguna realidad entitaria posee atributos metafísicos ni trascendentes, pues todo lo que existe está compuesto por los mismos elementos que lo caracterizarían. A propósito de esto, Sergio Rojas señala lo siguiente:

“(…) la muerte sólo es a partir del sentido que tiene entre los seres humanos. Podría decirse que *la muerte del hombre es la naturaleza*, pues se trata precisamente de la relación que el hombre sostiene permanentemente con la naturaleza propiamente tal, y que no conserva con ésta otra relación (piénsese en la condición del hombre como criatura de la naturaleza, es decir, con un cuerpo y, por lo tanto, mortal)²²³”.

En este mismo sentido, en toda la primera parte, el análisis del carnaval como figura literaria pone de relieve que todo ritual de degradación es en alguna medida un *ritual de muerte*. Y es en sintonía con ello que la disolución de las instituciones sociales al interior de la operación carnavalesca, no es tan solo la introducción de dichas instituciones en el curso de la muerte, sino una operación que permite de alguna manera el ingreso de la naturaleza en la cultura. Por eso es que podemos decir con Bajtín que el carnaval es la fiesta del tiempo destructor y renovador. Es un estado de tránsito, un estado liminal si se quiere, por lo mismo el carnaval está llamado a no permanecer, sino tal sólo a emerger en períodos del año tremendamente acotados y especiales. En cierto modo, también el carnaval es un *estado de excepción* con una función cultural, y tal como el Cinismo filosófico, refiere todo su sentido y fuerza al *nómos* de la vida oficial, por eso es que este último (el Cinismo) no es como los demás ascetismos tradicionales, que prefieren los desiertos, los bosques o las cuevas montañosas zaratustreanas. El Cinismo filosófico es un fenómeno netamente urbano, que se asienta al fragor de la plaza pública y el perro es su símbolo ejemplar (pues tal cómo éste, permanece en el margen de lo civilizado, o sea, ni dentro ni afuera; ni completamente salvaje, ni completamente domesticado).

²²³ Ver Sergio Rojas (2010 : 88 ss.)

Por último, para ir cerrando toda esta segunda parte, podemos señalar otro rasgo común que comparten la figura del carnaval y la del Cinismo filosófico: en cuanto figuras estéticas de la literatura o como campos compartidos de un *estado de excepción* particular, en ellas podemos contemplar dos manifestaciones culturales con reglas tácitas de comportamiento social, las que devienen de alguna manera en una suerte de “libreto”. En qué sentido: Aquellas se sitúan en el ámbito de la imitación y la parodia, donde los roles e identidades devienen personajes no sólo actuados, sino sobreactuados, a la manera como se comportan las caricaturas; o en su defecto, se explicita en ellas la estructura de la *teatralidad*. Piénsese en los gestos exagerados de Diógenes y en cómo la desmesura que lleva a cabo hacen aparecer lo *natural* en medio del repertorio automatizado de la cultura como norma. Examínense los arquetipos grotescos del carnaval, tan monstruosos y sobrecargados a la vez.

Tercera parte. El mundo al instinto; diversas consideraciones sobre el problema de la *naturaleza humana*, desde la Ilustración hasta nuestros días.

Horizonte de sucesos: la razón ecuestre de Swift; el cándido pesimismo de Voltaire; el cínico de Rameau; los gimnosofistas Bartleby y Wakefield; y Nietzsche el neocínico.

Cap. 7. Introducción. Recepción del Cinismo filosófico en la modernidad.

Por eso somos pordioseros, tan pordioseros que es una bendición. ¡Ah, señor filósofo, la miseria es una cosa terrible! La veo agazapada, con la boca abierta para recibir algunas gotas del agua helada que se escapa del tonel sin fondo de las Danaides. No sé si esta agua aguza el ingenio del filósofo, pero refresca endiabladamente la cabeza del poeta. No se canta bien bajo ese tonel. Dichoso ya aquel que pueda permanecer allí.

Diderot, El sobrino de Rameau.

Quisiera haber compuesto una obra filosófica que contuviera solo chistes, pero no tuve sentido del humor

Ludwig Wittgenstein, según Derek Jarman

*¿Es cierto que en París siempre se ríe?— dijo Cándido.
—Sí—dijo el abate—, pero lo hacen rabiando, porque de todo se quejan a carcajadas;
incluso las acciones más viles se hacen riendo.*

Voltaire, Cándido.

Él era hombre de preferencias, más que de suposiciones.

Melville, Bartleby, el escribiente.

—Adiós, Bartleby. Me voy. Adiós, y que Dios encuentre el modo de ayudarle. Tome esto —y puse algo en su mano, que cayó al suelo; y luego, suena raro, me costó la misma vida separarme de aquél de quien tanto había deseado librarme.

Melville, Bartleby, el escribiente.

*¿Pobre Wakefield! ¡Qué poco sabes de tu terrible insignificancia en este gran mundo!
¡Es peligroso crear abismos en los afectos humanos, no tanto por su longitud y anchura, sino porque rápidamente se cierran sobre sí mismos!*

Hawthorne, Wakefield.

¡Wakefield, Wakefield, estás loco!

Hawthorne, Wakefield.

En verdad, estamos demasiado cansados incluso para morir.

Friedrich Nietzsche, Así habló Zaratustra.

Las grandes cosas exigen que no las mencionemos o que nos refiramos a ellas con grandeza: con grandeza quiere decir cínicamente y con inocencia.

Friedrich Nietzsche, La voluntad de poder.

En un intento por hablar de la recepción del Cinismo filosófico en la modernidad, debemos señalar que aquella es una tarea que no se puede despachar brevemente. Resulta así, porque la *parrhesia* griega —que se manifestaba en la libertad de discurso y en la franqueza del decir— estuvo siempre acompañada por la obligación de anteponer la “verdad” con miras al *bien común*, incluso poniendo en peligro el bienestar individual. Ella (la *parrhesia*), provenía de la Comedia antigua y también del diálogo socrático, logrando pervivir en el Cinismo de las anécdotas de Diógenes, y luego en la sátira clásica romana y posteriormente en la moderna. Del mismo modo, continuó reactualizándose, permanentemente, hasta el punto que durante el siglo XVIII, Jean le Rond d’Alembert; uno de los principales matemáticos e intelectuales del movimiento ilustrado —editor, junto a Denis Diderot, de la *Enciclopedia*—, llegó a decir que: “Cada época, y la nuestra en particular, necesita su Diógenes²²⁴.”

Sin duda, a este respecto, resulta muy interesante el estudio que realiza Heinrich Niehues-Pröbsting llamado *La recepción moderna del cinismo: Diógenes y la Ilustración*, donde el autor instala variados elementos de discusión que dan forma a una atrayente historia de la adhesión al Cinismo por parte de *les philosophes des lumières*, en tanto que parece echar luces sobre el nodo polémico e insolente del estilo subversivo de la Ilustración, llegando incluso a proponer que, en cierta medida, el fracaso de ésta (la Ilustración) o de una parte de ella, se encuentra alojada en el influjo del Cinismo antiguo y conduce, *a posteriori*, al cinismo en el sentido moderno de la expresión; o como señala Peter Sloterdijk: “*la falsa conciencia ilustrada*”²²⁵. De esta “nefasta” influencia Cínica en los pensadores del periodo, Niehues-Pröbsting declara lo siguiente:

“Es bien conocido que Sócrates es una de las grandes figuras de la Ilustración. La identificación con él no es problemática. Pero esto cambia con el Sócrates loco: si la Ilustración se mira en esta figura, no puede

²²⁴ La cita se encuentra, dentro del excelente compendio de textos de Robert Bracht Branham & Marie-Odile Goulet-Cazé (Eds.) (2000 : 451 ss.)

²²⁵ Ver Peter Sloterdijk (2003 : 40 ss.)

percibirse a sí misma exclusivamente como un ideal o un éxito, sino también como algo que fracasa y que ha fracasado²²⁶.

A pesar de este hálito de desastre, de todas maneras el “diogenismo” estuvo siempre presente, de una forma u otra, en la Ilustración, sobre todo por el fundamento de simpatía que los filósofos de ese período sintieron por el Cínico, convirtiéndolo en la figura apropiada para identificar ciertos ideales y motivos ilustrados, como por ejemplo: la liberación del prejuicio, la crítica a las autoridades seculares y religiosas, la autonomía del individuo, la separación de la moral respecto de la religión, la filantropía universal y el cosmopolitismo. D’Alembert tuvo una bien conocida preferencia por el Cínico, incluso Federico el Grande llegó a decir que el filósofo francés era aquel hombre verdadero que el sinopense buscara en vano en Grecia otrora. Cristoph Martin Wieland en su *Diógenes*²²⁷, construye la más absoluta idealización del Perro, quitando a su figura todo aquel lado, por decirlo de algún modo, negativo de su estampa: la suciedad y la tosquedad del héroe, del mismo modo como trabajaron en la antigüedad su imagen Epicteto y Luciano²²⁸.

Los contemporáneos de Rousseau, por otro lado, advirtieron inmediatamente las similitudes que unían al crítico de la cultura e idealista de la naturaleza con el antiguo filósofo, llegando a ser propuesto (el Cinismo), por el propio Kant, como un rousseanismo enteramente acorde. Sin embargo, Rousseau “el sutil Diógenes” como fue llamado, evitó en la medida de lo posible, dicha comparación, la cual, al parecer, no le resultó del todo grata, pues reconocía en aquella filiación filosófica sus peligros inminentes. El “Cinismo” de Rousseau, no fue una convicción moral que el filósofo haya esgrimido pública y abiertamente, sino más bien una reacción temporal de

²²⁶ Ver Robert Bracht Branham & Marie-Odile Goulet-Cazé (Eds.) (2000 : 435 ss.)

²²⁷ El título exacto de la obra era *Sokrates mainomenos oder die Dialogen des Diogenes von Sinope* (El Sócrates enloquecido o los diálogos de Diógenes de Sinope), publicado en el año 1710. A partir de la tercera edición, lo modificó, simplemente, a *El legado de Diógenes*, un título menos impúdico y de más provecho para sus propias intenciones santorales.

²²⁸ Con respecto a este punto, es interesante recordar la recepción que la propia antigüedad y el mundo romano en particular hicieron del Cinismo, donde éste quedó escindido bajo una suerte de cisma. Por un lado los partidarios que abrazaron la causa y la tomaron *simplemente* como un estilo de vida, haciendo de la vagancia y el espectáculo público su bandera (Peregrino Proteo como uno de sus más insignes representantes), y el bando que hizo refulgir agudamente el humor y la ironía del maestro, en su veta literaria (Luciano de Samosata es uno de sus ejemplos más notables).

defensa que adoptó ante la sociedad, o una imagen errada que los demás se forjaron de él²²⁹. Para Voltaire por el contrario, Rousseau no pasó de ser un Diógenes presuntuoso y postizo (un monedero falso); un Diógenes sin linterna, es decir, sin la insignia del Siglo de las Luces. Y en el propio caso de Voltaire, si bien la figura de Diógenes no se ajustaba para nada a sus valoraciones con respecto a la cultura, las ciencias o las artes, admitió, sin embargo, la comparación con Luciano, otro Cínico de aires más modernos y mucho menos radical en lo que concierne al estilo de vida, pues su sarcasmo, el cual dirigió preferentemente contra la religión, hacían al patriarca completamente digno de aquella comparación con un Cinismo de corte malicioso y dado al lujo. Diderot también ocupó una posición especial en la recepción del Cinismo, aunque su filiación tampoco pasó por su afinidad con el modo de vida, sino más bien, con el estilo de la sátira menipea. Llegó, sin embargo, a reconocerse socarronamente como un mal discípulo del Perro, pero un mejor discípulo de Aristipo.

Es sin duda interesante, apreciar cómo el Cinismo moderno fue originariamente sexual y cómico; en el sentido que ambos órdenes tienen que ver con cómo pensar y dar solución al problema de la *naturaleza humana* en general.

La figura de Diógenes llegó a representar para Diderot, d'Alembert y Wieland el ideal de la autonomía, la vida libre y la confianza en uno mismo. Después de Diderot, Nietzsche representó sin lugar a dudas, la más importante recepción del Cinismo filosófico, reconociendo en su obra *Ecce Homo*, que: "lo

²²⁹ Niehues-Pröbsting señala a propósito, que Rousseau mismo se dio cuenta de que se había convertido sin querer en un cínico burlón, que pretendía escarnecer las costumbres de su época, pero sin haberlas adquirido tampoco para sí. En una ocasión, en 1752, durante el estreno de su obra *El profeta de la aldea*, se presentó ante el rey bastante desgarbado, sin afeitar y con una peluca desgreñada. Los biógrafos señalan que tomó el aspecto de un cínico de manera defensiva, anteponiéndose al supuesto fracaso de la obra, de esta manera su autor prefirió someterse a la prueba del ridículo; que según temía podía caer sobre él si la obra no obtenía el éxito que esperaba. La obra fue aplaudida y el rey Luís XV quiso otorgarle una pensión vitalicia, Rousseau no se presentó a la cita del rey y la pensión se perdió. ¿Quiso de alguna manera emular la audacia de Diógenes ante los reyes, como lo apuntan las anécdotas del filósofo? Ver el texto de Heinrich Niehues-Pröbsting "Recepción moderna del cinismo: Diógenes y la Ilustración" pp.430 – 474, incluido en Robert Bracht Branham & Marie-Odile Goulet-Cazé (Eds.) (2000 : 446 ss.)

*más alto que es posible alcanzar en la tierra: (es) el cinismo*²³⁰. De hecho, él mismo insistió en retratarse literariamente, al final de su vida lúcida, como un “bufón de las eternidades” o un “sátiro científico”. Su filiación al Cinismo pasaba por una suerte de identificación con la tenaz voluntad que el filósofo perro mostraba ante las adversidades, y que Niehues-Pröbsting patentiza en un bello pasaje de su texto:

“Como apenas ningún otro filósofo, el cínico sabe del sufrimiento de la vida, y en eso es pesimista. Pero el pesimismo cínico no conduce a la negación de la vida, antes lo contrario. Evitar el sufrimiento de la vida, pero afirmar la vida misma: ése es el sentido del cinismo tal como Nietzsche lo interpretó (...): «El camino más corto hacia la felicidad» no es otra cosa que el amor a la vida en sí, y la total ausencia de necesidades respecto a otros bienes²³¹”.

Si bien sostenemos que la escuela del Cinosargo siempre ha “penado” a la alta cultura como una especie de gemelo incómodo y poco tratable —sobre todo cuando el modo de existencia Cínico se erigió en el modelo de postura social del intelectual moderno—, su testimonio quedó hecho patente, cobrando forma en las diversas correspondencias y vasos comunicantes que se establecieron entre un puñado de producciones literarias de ese periodo. Revisaremos a continuación un repertorio de obras que se corresponden con el género de la sátira moderna; *Los viajes de Gulliver* de Jonathan Swift, el *Cándido* de Voltaire y *El sobrino de Rameau* de Denis Diderot, y sumaremos a ellas el aire de nulidad y negación de *Bartleby el escribiente* de Herman Melville y el *Wakefiel* de Nathaniel Hawthorne, para establecer y reconocer en estas obras, un temple de ánimo compartido, pero también de innumerables contrastes y modulaciones diversas entre estos autores.

²³⁰ Nietzsche, Friedrich (2011): *Ecce Homo*, Alianza, Madrid, pp. 77.

²³¹ Ver el texto de Heinrich Niehues-Pröbsting “Recepción moderna del cinismo: Diógenes y la Ilustración” pp.430 – 474, incluido en Robert Bracht Branham & Marie-Odile. Goulet-Cazé (Eds.) (2000 : 464 ss.)

7.1. El *Gulliver* de Jonathan Swift o la misantropía como estigma de lo humano; anotaciones para la formulación de una estética del asco.

Solo puedo llegar a una conclusión: el grueso de tu raza constituye, en su conjunto, la especie más maligna de odiosos y pequeños bichos a los que la naturaleza haya jamás permitido deslizarse por la superficie de la Tierra.

Jonathan Swift. *Los viajes de Gulliver.*

Después de todo, os digo que no odio a la humanidad, sois vousautres quienes les odiáis porque les consideráis animales racionales, y estáis enfadados porque os han decepcionado.

Jonathan Swift, carta a su amigo Pope, con fecha de 26 de noviembre de 1725.

He reunido materiales para un tratado que prueba la falsedad de la Definición animal rationale, para mostrar que debiera ser solo rationis capax. Sobre este gran fundamento de Misantropía (aunque no a la manera de Timón) está erigido el edificio entero de mis Viajes: y nunca tendré paz de espíritu hasta que todos los hombres honestos no sean de mi Opinión.

Jonathan Swift, *The Oxford Authors.*

Entierran a sus muertos en dirección vertical, la cabeza hacia abajo, porque creen que al cabo de cien mil lunas volverán a levantarse, y durante este período la Tierra (que consideran plana) dará la vuelta; de esta forma, cuando resuciten, estarán preparados de pie.

Jonathan Swift. Primer viaje a la isla de Lilliput. *Los viajes de Gulliver.*

Algunos en esta audiencia puede que no hayan leído la última parte de Gulliver, y a ellos les recordaría el consejo del venerable Sr. Punch a las personas que están por casarse, diciéndoles «no lo hagan».

William Makepeace Thackeray, *The English Humourists of the Eighteenth Century and Charity and Humour*²³².

²³² Citado y traducido por Pablo Oyarzún al interior del prólogo “Una introducción a la escatología” del libro de Swift, Jonathan (2016); *Tulipas radiantes*, LOM ediciones, Santiago de Chile, pp. 5.

A pesar de ser una de las sátiras más logradas y famosas de la modernidad, esta obra debe su prestigio, en parte, a una suerte de confusión o mala interpretación contemporánea sobre su sentido crítico original. Es así como este libro se ha incorporado al imaginario colectivo de la literatura universal bajo la óptica de una novela moderna de viajes, un cuento infantil o incluso —en sus variadas adaptaciones al cine— como una película de aventuras. Bajo esta lectura, *Gulliver* relataría la fabulosa historia de un cirujano inglés que se embarca en cuatro viajes fantásticos, con sus respectivas gestas, tras las cuales, luego de experimentar varias hazañas increíbles a lo largo de muchos años de extravío, retorna a su hogar en Redriff, Inglaterra, completamente loco. Algunos han visto en su relato, la actualización paródica de un Ulises (desquiciado) retornando a una moderna Itaca; un giño literario completamente acorde con el Cinismo.

Sin duda, Jonathan Swift (1667 – 1745) juega con el ávido deseo del lector por disfrutar de estas historias de viajes a los confines del mundo, expectante por relatos épicos situados en tierras lejanas, donde los héroes vencen los obstáculos más sorprendentes, siempre bajo una suerte de iniciación que se remonta —por nombrar un solo ejemplo memorable y arquetípico— hasta la gran epopeya de *Gilgamesh*; el libro más antiguo de la humanidad. Sin embargo, a penas el autor nos ha introducido en la narración de su primer viaje a la isla de Lilliput²³³, comienzan a aparecer detalles poco decorosos e inapropiados, sobre todo si el relato se mide bajo la estructura de un fantástico cuento de aventuras. Pormenores que —por decirlo de alguna manera— no se corresponden con el estilo de esos libros, lo cual nos hace sospechar que quizás esto se deba, simplemente, a que el autor posee otras intenciones soterradas que nos quiere dar a conocer de forma velada. Por lo demás, debemos recordar que la naturaleza propia de la sátira ofrece más de una lectura posible, pues ella misma juega y entremezcla los géneros, sirviéndose de ellos libre y constantemente. Sátira significa, en uno de sus sentidos, literalmente “mezcla”, mientras que en otro se relaciona con “sutura” y

²³³ Del inglés *little* (pequeño) y del latín *putus* (puro, sencillo).

“abundancia”²³⁴, es decir, el mismo término hace referencia al exceso o a la satisfacción del apetito e inclusive al placer de hartarse:

“Hacía algunas horas que me encontraba muy apurado por las necesidades de la naturaleza, y no es de extrañar, puesto que hacía casi dos días que no me había descargado. Me sentía en gran dificultad entre la necesidad y la vergüenza. Pensé que la mejor solución consistía en deslizarme sigilosamente en casa, así que esto fue lo que hice, y cerrando la puerta después de alejarme hasta la longitud que me fijaba la cadena, al fin me desembaracé del lastre. Pero esta fue la única vez que me sentí culpable de tan sucio acto; no me resta sino esperar que el ingenuo lector será condescendiente conmigo, una vez sopesada la apurada situación en que me encontraba. A partir de aquel día me acostumbé, nada más levantarme, a ir afuera y ocuparme de ese asunto al aire libre, tan lejos como me lo permitía la cadena²³⁵”.

Podríamos decir, que aunque el tono y la simpleza de la anécdota pareciese ser del todo adecuado, el asunto de la defecación no es precisamente un detalle que uno esperaría encontrar en un libro de esta naturaleza (de aventuras). Para contextualizar un poco el pasaje citado, Gulliver ha naufragado en su primer viaje llegando a una isla desconocida para el hombre europeo, habitada industriosa y civilizadamente por pequeños hombrecitos. Mientras duerme, extenuado por el esfuerzo, los liliputienses (pequeños seres que gobiernan la isla) lo han hecho prisionero, primero atándolo con cuerdas al piso de la playa, para más tarde encarcelarlo en un templo de la capital, amarrado a una cadena confeccionada especialmente para tal propósito.

El protagonista se encuentra en medio de una civilización de seres humanos diminutos, pertenecientes a las islas de Lilliput y Blefuscu, donde todo lo que existe en el mundo europeo es representado en miniatura; a escala de uno a doce, como bien hace en informarnos el cirujano aventurero. Este

²³⁴ En el Diccionario de la Real Academia Española, la primera entrada relacionada con “Sátira” señala lo siguiente: “Del lat. *satīra*, este de *satūra* 'sátira', 'composición literaria arcaica en verso y prosa, acompañada de danza'; propiamente 'plato de muchas viandas', y este *desatur*, *-a*, *-um* 'repleto, recargado, abundante', infl. por el gr. *σατυρικός* *satyrikós* 'relativo a los sátiros'.”

Las otras dos entradas agregan lo que sigue:

“1. f. Composición en verso o prosa cuyo objeto es censurar o ridiculizar a alguien o algo.
2. f. Discurso o dicho agudo, picante y mordaz, dirigido a censurar o ridiculizar.” Ver <http://dle.rae.es/srv/fetch?id=XKu25w9>

²³⁵ Ver Jonathan Swift (2016a : 52 y 53 ss.)

dato no es menor, ya que implica que el volumen de Gulliver con respecto a los nativos de la isla es de doce al cubo, es decir, 1.728 veces más grande que un liliputiense común y corriente. Este detalle resulta, por lo pronto, una enormidad de carácter obsceno y grotesco.

El protagonista procede a relatarnos, tal como lo haría un cronista marítimo de la corona, las costumbres y hábitos de estos extraños personajes, ante cuya presencia el extranjero aparece como un monstruo colosal; muy similar a la descripción grotesca que hace Rabelais de *Gargantúa y Pantagruel* en sus respectivas aventuras. De hecho no sólo lo impresionante del tamaño de Gulliver coincide de alguna manera con los gigantes del monje francés, sino también el acto de la defecación del protagonista podría encontrarse perfectamente narrado por Rabelais²³⁶ al interior de esa *poética* que aporta carisma y humor al *realismo grotesco de la literatura carnavalesca*.

Lo que lleva a cabo subrepticamente el autor de *Gulliver* al insertar este pasaje, es ridiculizar las historias de este tipo, las que imita con gran celo, disimulando y complejizando en extremo sus verdaderos propósitos. Es por eso que el autor dice, medio en broma, medio en serio: *No quiero divertir al mundo, sino perturbarlo*²³⁷.

Otra pista que fulgura en el pasaje citado, es la forma en que Swift apela a su público, al tratarle, en muchos pasajes de la propia obra, bajo el apelativo de: “ingenuo lector”, “amable lector”, “curioso lector”, etc... Una fórmula que establece complicidades y tiende al mismo tiempo alianzas; pero que a la vez se sitúa como embauque o trampa cazabobos. Tal como señala Robert DeMaría, Jr, el autor de *Gulliver* está subvirtiendo paródicamente el sentido del

²³⁶ Si bien es cierto que pueden existir ciertos rasgos o elementos literarios similares entre estos dos autores, Pablo Oyarzún acierta al señalar lo siguiente: “Que en su obra Swift presente abundancia de pruebas acerca de una curiosa insistencia en los motivos excrementicios está fuera de toda duda, y también ha de reconocerse que su uso difiere notoriamente del que hallamos en Rabelais, tan efusivo como eufórico, que celebra, lo mismo en el banquete que en la cagazón, lo que se podría llamar el puro devenir de la naturaleza y la prestación de nobles vehículos que a tal evento ofrecen los cuerpos vivientes. Lo de Swift, sin perder la gracia, resulta agresivo; es cosa, creo, que no se puede disimular.” Ver Jonathan Swift (2016b : 18 ss.)

²³⁷ “Mi principal propósito ha sido informarte y no divertirme.” Ver Jonathan Swift (2016a : 138 ss.)

texto que intenta narrar²³⁸, pero al mismo tiempo hace entrar al lector inevitablemente en un juego de espejos. En este sentido, es interesante hacer notar que la sátira swifteana subvierte incluso aquel sentido crítico con el que comúnmente se le asocia y propone en cambio, una cancelación de esa distancia crítica en cuanto estrategia higiénica y quirúrgica con la cual abordar su propio objeto de análisis, suprimiendo todo hiato con tal, al punto de hacérselo tocar, con asco, con la punta de la nariz. Por otro lado, su maniobra opera como lo haría un espejo de parque de entretenimientos, instalándonos frente a algo completamente familiar, pero tenuemente deforme; como cuando miramos nuestra propia figura en un espejo distorsionado, apreciando algo que nos produce risa y a la vez desagrado. Esto reviste el carácter de máxima cercanía, estrellamiento con el objeto y su repulsión.

La escena de la defecación descrita en la cita anterior, también se condice con otra de parecido tenor, donde Gulliver alertado por los súbditos del rey sobre un incendio de proporciones en el palacio real; precisamente en la alcoba de la emperatriz, asistiendo presuroso al lugar para prestar ayuda, no encuentra mejor remedio para detener la catástrofe que sacar del interior de sus ropas su descomunal pene y orinar un fluvial chorro de orina sobre el dormitorio de la reina. Una anécdota de clara alusión sexual y completamente vejatoria. El protagonista aclara que en cuanto es informado de la catástrofe en el castillo de su majestad, raudamente acude a prestar auxilio y a pesar de los inconvenientes que presenta la situación, trata de resolver con los medios a su disposición, el desastre inminente:

²³⁸ Con respecto a *Los viajes de Gulliver* como texto paródico, el mismo autor, casi al final del libro, pareciera hacer una exhortación formal y burlona contra las obras de aventuras de esta naturaleza, ante las cuales su libro intentaría imitar el estilo pero para subvertir el propio género: "Deseo de todo corazón que se promulgue una ley obligando a todo viajero, antes de que se autorice la publicación de su relato de viajes, a efectuar un solemne juramento ante el lord Gran Canciller de que todo cuanto se propone publicar es, a su entender, absolutamente verdadero. De ese modo el público no sufrirá los corrientes engaños actuales, ya que algunos escritores imponen al lector confiado las falsedades más burdas, para facilitar la difusión de sus obras. He leído cuidadosamente diversos libros de viajes con gran placer durante mi juventud. Pero después he podido recorrer la mayor parte de las regiones del globo y, gracias a mi experiencia personal, estoy en condiciones de desmentir muchos relatos quiméricos. Todo ello me ha producido una repulsa generalizada hacia esta literatura de viajes y bastante indignación al comprobar de qué modo tan descarado se abusa de la credulidad humana." *Op. cit.*, pp. 351 y 352.

“El palacio se habría quemado y derruido sin remisión de no haber sido por una feliz idea que de repente —cosa poco frecuente en mí— se me ocurrió. La noche anterior había bebido abundantemente de un vino llamado *glimigrin*, que además es muy diurético. Por la más feliz casualidad aún no lo había descargado en ningún lado. El calor de las llamas y el esfuerzo que hice para sofocarlas hicieron que el vino empezara a obrar en la orina, que vacié en tal cantidad que, dirigido el chorro acertadamente sobre los puntos más críticos, el fuego quedó, en tres minutos, totalmente apagado, evitándose así la destrucción de aquel edificio que tantos siglos había costado erigir²³⁹”.

El incidente y la forma “ingeniosa” de reparación del mal no causa ninguna simpatía en la emperatriz, quien luego de ese incidente se traslada indignada al otro extremo del terreno del palacio, con la firme convicción de no volver a ocupar nunca más esa parte del edificio que ha sido ocupada, vulgarmente, como urinario. Y lo que es peor, Gulliver se entera por boca de terceros que la reina ha confesado a su círculo más cercano que cobrará, en algún momento, venganza.

7.2. Diálogos con la tradición y el lugar de la metáfora.

Podemos señalar que *Los viajes de Gulliver* se incorporan al interior de una tradición establecida por correspondencias específicas con otros autores, pero también en diálogo con las obras de Luciano de Samosata, Horacio, Juvenal, Rabelais, Tomás Moro, Cyrano de Bergerac, Cervantes, Herman Melville o William Dampier, entre otros. La obra está sazonada con increíbles dosis de obscenidad e irreverencia, como lo está cualquier producto del moderno activismo político. La metáfora casi explícita del protagonista convertido en gigante, podría estar queriendo poner de relieve, tal como algunos especialistas señalan, la tosquedad e inferioridad moral de los europeos en comparación con la delicadeza y finura de los liliputienses.

Durante su segundo viaje, al arribar al país de Brobdingnag; región habitada esta vez por hombres enormes en comparación con el tamaño del propio Gulliver, la metáfora se invierte y la insignificancia de la estatura del

²³⁹ *Op. cit.*, p. 83.

protagonista, en cuanto europeo tradicional, reflejaría más bien la iniquidad o el vicio de las costumbres y los hábitos occidentales²⁴⁰, tan menores a las expectativas y al *orgullo* con que se han asumido, fraguado y cultivado al interior de nuestra cultura. El tema del orgullo no es un asunto complementario o colateral en *Gulliver*, lo mismo que la misantropía, si pensamos que, en el caso del primer tema, podría estar atravesando vectorialmente la estructura general del libro²⁴¹.

También ocurre que al ser Gulliver el espectador minúsculo de todos los detalles del cuerpo de esos gigantes, él mismo cae en la cuenta de lo horroroso e imperfecto que puede llegar a ser el cuerpo humano, sin mencionar los pormenores escabrosos que se asoman por doquier si uno agudiza un poco la mirada o cambia la escala de medida de observación. En este caso, su perspectiva microscópica o de *turista etnográfico* le permite ver lo espantoso que puede llegar a ser, inclusive, el firme y lozano pezón de una hermosa jovencita que lo requiere, de vez en cuando, como juguete sexual, y qué decir del abyecto y descomunal piojo de un mendigo.

²⁴⁰ “El contraste entre la pequeñez de los liliputienses y la enormidad de Gulliver anticipa el giro de la metáfora de la segunda parte, donde se nos muestra la insignificancia de Gulliver en relación con la vastedad (y, a veces, grandeza) de los brobdingnagianos. Ahora es la piel de Gulliver la que parece delicada, y tosca la de sus anfitriones. Al examinar, con precisión microscópica en comparación con éstos, sus pieles, puede observar sus imperfecciones, las verrugas y, lo más desagradable, los piojos, todo magnificado hasta unas proporciones horripilantes. Como lectores, sin embargo, sabemos que lo que contempla en la carne de los brobdingnagianos es lo mismo que hay en la carne humana; eso debería servir para rebajar nuestro orgullo insoportable, y debería enseñarnos a creer en virtudes interiores más duraderas. (...) Quizá el pasaje más constante y abiertamente satírico de todo el libro se encuentre después de que Gulliver describa la cultura e historia europeas al rey de los brobdingnagianos. La respuesta de este último sitúa al protagonista y a sus conciudadanos bajo su perspectiva: «Solo puedo llegar a una conclusión: el grueso de tu raza constituye, en su conjunto, la especie más maligna de odiosos y pequeños bichos a los que la naturaleza haya jamás permitido deslizarse por la superficie de la Tierra.» *Op. cit.*, pp. 15 y 16. Introducción de Robert DeMaria, Jr.

²⁴¹ Señala Pablo Oyarzún sobre este punto: “La vinculación entre el orgullo, lo demoniaco y el pecado primigenio es proverbial y tiene, por supuesto, hondas raíces teológicas. No tendría que extrañar, pues, que Swift, “un hombre de la Iglesia de Inglaterra” como él mismo se definía, remate el *Cuarto Viaje* y, con él, la cuestión de la naturaleza humana con la mira puesta en el orgullo como falta originaria del ser humano, haciendo de Gulliver su víctima propiciatoria. En un ensayo que tiene su importancia en la historia de las evaluaciones de Gulliver’s Travels durante el siglo XX, Samuel Holt Monk entiende que el ataque al orgullo cruza los cuatro viajes y tiene, por supuesto, su culminación en el cuarto, de suerte que se lo puede ver como el vector fundamental de “intensificación de tono que apunta al clímax” característico de la obra.” Ver Pablo Oyarzún (2014 : 176 ss.)

Si bien nuestro interés principal es ocuparnos en repasar, brevemente, el cuarto y último viaje del libro en cuestión, daremos antes algunas noticias importantes sobre el contenido general de la obra y sobre su autor. Es nuestra intención hacer resaltar acá, que bajo el análisis filosófico y estético que proponemos en esta investigación, *Gulliver*, en cuanto artefacto desnaturalizador de la *crítica*, cuestiona modernamente los alcances clásicos de la *naturaleza humana*, poniendo en tensión ambos elementos y mostrando lo contradictorio que puede llegar a ser, inclusive, el enunciado *animal racional*, emplazado en la tradición cultural del humanismo racionalista de la cual procede. El autor propone en su lugar una definición mucho más jabonosa, la de *animal capaz de razón*, inoculando en ese “capaz” una *potencia* de carácter frágil e incierta, como si en ella se gestara una suerte de fuerza depotenciada que inclusive pareciera conducir e inclusive agravar el lado oscuro que ya porta, de manera innata, nuestra corrompida *naturaleza*.

La obra en cuanto a sus alcances morales, reflexiona a la par sobre la manera de disponer y dar satisfacción a nuestras *sofisticadas necesidades*. Delibera también sobre el valor de las instituciones culturales de occidente y la ambición y el poder que las ampara o les da ímpetu. En un sentido amplio, podríamos decir que *Gulliver* no sólo, en cuanto obra, es una emblemática creación del moderno activismo político inglés, sino también un poderoso y complejo artefacto literario que pone en escena recursos modernamente críticos y éticos, repasando los lugares comunes de la cultura²⁴² y no dejando en pie nada que no merezca la pena ser revisado o escrutado sobre la moderna condición humana²⁴³.

Recordemos que su autor, Jonathan Swift, un sacerdote de la iglesia irlandesa (ordenado en 1695), nacido y criado en la ciudad de Dublín, al trasladarse a Inglaterra, se involucró fuertemente en la contingencia política de

²⁴² Ver el artículo de Sarah Vandegrift Eldridge (2017 : 327 – 330 ss.)

²⁴³ “Similarly, that he wrote *Gulliver's Travels* is obvious, but that he depicted the English Reformation as a feud over how to eat an egg is receding from popular consciousness. One might think that the language's greatest satirist – and the European writer who, before Voltaire, prescribed ridicule as the only adequate response to globalization – would enjoy a bit of a revival in an era of global religious militancy, rampant political corruption, and vast economic inequality.” Ver Matthew Gertken (2016 : 85 – 91).

su época, tomando posición del lado del bando de los ministros conservadores, quienes por lo demás, controlaron el parlamento inglés entre los años 1710 y 1714; época en la que el sacerdote habría comenzado a plantearse la idea de escribir la sátira. Trabajó en el libro concretamente entre los años 1721 y 1725, en Irlanda²⁴⁴, publicándolo en 1726. Esta obra, al ser un relato de ficción, le proporcionó al autor un medio artístico bastante cómodo y seguro con el cual poder desenvolverse y así ocuparse (más allá del panfleto político, el cual también dominó magistralmente), de la contingencia política de Gran Bretaña. Esto se pone de manifiesto, por ejemplo, cuando uno observa la cantidad de fragmentos que fueron autocensurados del manuscrito original por estar aún vivo el recuerdo de ciertos pasajes y hechos históricos²⁴⁵ en que dichas entradas se basaban alegóricamente. El autor no sólo alude a acontecimientos internacionales de gran importancia para la historia británica moderna, como por ejemplo, el tratado de Utrech²⁴⁶, sino también al terrible genocidio llevado a cabo planificada e intencionadamente contra los pueblos originarios del continente Americano por parte de los españoles y su salvaje pillaje.

²⁴⁴ Con respecto a los hechos históricos de Irlanda, Gran Bretaña y la biografía de Jonathan Swift, en general recurro al estudio preliminar de Robert DeMaria, Jr, quien hace un excelente —a mi gusto— análisis de las relaciones de contexto entre la obra y su emplazamiento histórico: “Cuando el gobierno a quien rindió servicio estaba a punto de caer, volvió a Irlanda. Como recompensa a sus servicios, y aún muy lejos de lo que él esperaba, fue nombrado deán de la catedral de San Patricio de Dublín en 1714. Desde ese cargo, y en algún modo decepcionado, repasó los días de intriga política en Londres y, hasta cierto punto, reflexionó sobre los acontecimientos políticos pasados y recientes.” *Gulliver*, de alguna forma, es el fruto de ese repaso con tinte pesimista y misántropo que quizás tenga que ver con ese grado de decepción política que portaba el autor en esos momentos. Ver Jonathan Swift (2016a : 17 ss.)

²⁴⁵ “El contexto general de *Gulliver* es la historia de Inglaterra, sobre todo desde la ejecución de Carlos I en 1649 (que se da a entender en la descripción del templo en desuso de la primera parte) hasta la crisis de los ministros conservadores que terminó con la acusación y expulsión de sus compañeros Robert Harley, Lord Oxford y Henry Saint-John, el vizconde de Bolingbroke; la muerte de la reina Ana y la ascensión al trono de Inglaterra de Jorge I, el Elector de Hannover. Otro acontecimiento destacado al que Swift se refiere es la revolución Gloriosa, mediante la cual Jaime II, católico romano, fue destituido por el parlamento, y su hija y su yerno, María y Guillermo de Orange, fueron coronados rey y reina. Este hecho tuvo una doble importancia para Swift, porque desencadenó la rebelión de los católicos irlandeses que fue aterradora tanto por sí misma como por la brutal manera con que fue aplastada por Guillermo III en la batalla de Boyne.” *Op. cit.*, p. 18. Introducción de Robert DeMaria, Jr.

²⁴⁶ “Utrech puso punto final a la guerra de Sucesión española, una contienda mundial que se luchó tanto en América del Norte como en Europa. Gran Bretaña se involucró militar y diplomáticamente con España, Portugal, Holanda, y con sus enemigos sempiternos, los franceses, así como con otras naciones más pequeñas.” *Op. cit.*, p. 20. Introducción de Robert DeMaria, Jr.

¿Pero quién es Gulliver, quién es este personaje²⁴⁷ al que la fortuna le depara tan sorprendentes e insólitos extravíos?, ¿qué tipo de historia es ésta donde seres familiarmente racionales, pero a la vez asombrosamente tan disimiles le acogen enseñándole sus costumbres y su lenguaje, llegando inclusive al punto de poder compartir y debatir impresiones sobre sus diversas formas de vida y las diferentes ideas relacionadas con sus respectivas latitudes?

Se trata de las peripecias del cirujano inglés Lemuel Gulliver, un protestante disidente que se aleja al parecer bastante de las virtudes de la fe. Ha recibido su educación en el *Emanuel College* (Cambridge) y por motivos profesionales, se ocupa como médico de los cuidados del cuerpo, pero también invierte su tiempo en aprender sobre navegación. La mayor parte de los lugares imaginarios de *Gulliver* están basados en ciudades familiares y conocidas por Swift. Londres y Dublín (*London* y *Dublin* en su idioma original), los que son utilizados como anagramas o de manera cifrada por el autor para designar los emplazamientos físicos en los que transcurren las historias del naufrago: Lindalino, Glubbudubdrib, Mildendo, Langden o Maldonada.

El libro está compuesto por un total de cuatro viajes extraordinarios, donde los dos primeros; el viaje a Lilliput y a Brobdingnag son los más populares y reconocidos por el público general. Tanto así, que la mayoría de quienes expresan abiertamente conocer de qué trata el libro, jamás, en sentido estricto, lo han leído, sino que se han informado de él a través del cine o por alguna adaptación a cuento infantil²⁴⁸. Eso habla favorablemente del modo en que este texto ha logrado, exitosamente, insertarse en el imaginario cultural de nuestra época y también da las claves que nos permiten justificar los aspectos

²⁴⁷ "Se ha señalado que Gulliver «es más una figura retórica que una [figura] humana». El punto es interesante, a condición de que sea posible identificar qué figura sería Gulliver. La alegoría es apta candidata. (...) Pero si Gulliver puede describirse como una figura alegórica, entonces ¿de qué es alegoría? Lo propongo derechamente: del lector, del lugar y el principio del lector." Ver Pablo Oyarzún (2014 : 147 ss.)

²⁴⁸ "*Many readers likely encountered Gulliver's Travels through these condensed texts instead of through the full version. These condensations differ substantially from the original, especially in their treatment of the caustically misanthropic voyage to Houyhnhnmland. The version of Swift that many readers encountered is a gentler, milder satirist than the Swift we are familiar with from the full text.*" Ver Julian Fung (2017 : 395 – 425 ss.)

de desconocimiento en que se ha originado su errada comprensión. Sin embargo, volviendo a la trama de la obra, el tercer y cuarto viaje no han corrido la misma suerte, quizá porque en ellos Swift ha dejado de ocupar una metáfora de orden más literal o de tipo visual, por un cambio de perspectiva mucho más abstracto y ontológico, sobre todo en la última aventura del protagonista; el viaje al país de los Houyhnhnms. El tercer viaje, el que se concentra en la visita de Gulliver a la isla flotante de Laputa, coincidió con la disputa o la implicación del autor en el complot conocido como *Wood's Halfpence*²⁴⁹, el cual se hace evidente en la alegoría de la rebelión de Lindalino (o Dublín de manera cifrada) contra Laputa, el reino volador de la isla flotante (Inglaterra).

La obvia identificación de los cinco párrafos de la tercera parte con el mencionado episodio histórico, significaron que el autor tomara el resguardo de no publicar este fragmento, no sólo en la primera edición de 1726, ni en la segunda de 1727, como tampoco en la versión corregida y revisada de 1735; seguramente aconsejado por las exhortaciones de los editores, quienes debieron temer las duras represalias políticas si se llevaba a cabo tal divulgación. El libro por fin apareció publicado en su integridad recién en el año 1896, a más de un siglo de su creación. Sin embargo, la ausencia de dicho pasaje no resulta imprescindible, ni tampoco dificulta la correcta comprensión total de la obra.

²⁴⁹ “Una de las hazañas políticas de las que se sentía más orgulloso (Swift) fue la derrota del complot conocido como *Wood's Halfpence*. Después de sobornar con éxito a la duquesa de Kendall, William Wood consiguió una patente en Londres para acuñar trescientas sesenta toneladas de cobre en monedas irlandesas de medio penique; obtendría unos cuantos millones de libras en dinero moderno. Los irlandeses hubiesen añadido una pérdida equivalente a su ya pequeño poder adquisitivo, por lo menos en los mercados extranjeros, porque esa aleación, más pobre, sería sin duda rechazada en muchos países. La argucia fue por completo concebida y aprobada en Londres, y representó, para Swift y otros, una muestra más de la tiranía económica que Gran Bretaña ejercía sobre Irlanda desde hacía tantos años. En febrero de 1724, Swift se amparó en uno de sus personajes literarios, William Drapier para iniciar una campaña en contra del complot. En una suerte de seis cartas, las *Drapier's Letters*, publicadas durante el año siguiente, Swift ayudó a reactivar la oposición irlandesa en contra de la artimaña de Wood, por lo que se arriesgó en gran manera a ser arrestado por libelo sedicioso. En agosto de 1725, la patente de Wood se retiró, y Swift y el parlamento irlandés quedaron complacidos.” Ver Jonathan Swift (2016a : 20 ss.). Introducción de Robert DeMaria, Jr.

7.3. El lugar de la razón y la naturaleza en los Houyhnhnms.

El último de los viajes del libro, del cual nos haremos cargo a partir de ahora, tiene una particularidad bastante especial, pues debe ser el lugar donde la invectiva moral de Swift contra el género humano cobra mayor brío bajo la forma de un misantropismo explícito, el que ya venía despuntando como reproche ético en los viajes anteriores, pero dirigido básicamente contra el eurocentrismo. En el cuarto viaje, esta antropofobia se va desarrollando en la medida en que el protagonista toma contacto con una raza de brutos llamados Yahoos, al punto que tras reconocerse ulteriormente en ellos, pierde la cordura y regresa completamente loco a Inglaterra. Estas criaturas depravadas moran en el país de Houyhnhnms; caballos dotados de razón e íntegramente virtuosos. Los Yahoos sin embargo, son unos animales despreciables y odiosos, no sólo para el protagonista, sino también para el resto de los animales que habitan dicha región; rasgo no menor si se piensa que la explicación sobre su origen los vuelve por completo foráneos a ese mundo. El protagonista en una primera aproximación los describe de la siguiente forma:

“El aspecto de estos animales era muy peculiar y deforme, lo que me intranquilizó un poco, de modo que me agazapé detrás de una espesura para observarlos mejor. Como algunos se aproximaron a mi escondite, tuve la oportunidad de observar su cuerpo con claridad. Tenían la cabeza y pechos cubiertos de una espesa pelambreira, rizada en unos casos, lacia en otros. Llevaban barbas de chivo y una abundante cabellera les caía por la espalda, y por la parte anterior de sus patas y pies. El resto de su cuerpo estaba desnudo, y pude divisar su piel, de color marrón oscuro. Carecían de cola y sus nalgas estaban peladas, excepto alrededor del ano. (...) Se encaraman a los árboles más altos tan ligeros como ardillas, pues sus patas delanteras y traseras estaban equipadas de recias garras, rematadas por encorvadas y afiladas uñas. Brincaban a menudo y saltaban con una agilidad prodigiosa²⁵⁰”.

Los Yahoos sin embargo, a medida que el relato avanza y el autor va agregando nuevos detalles sobre su peculiar naturaleza, resultan ser, al poco andar, bastante “parecidos” al resto de los europeos, aunque Gulliver en un comienzo pareciese no notar la semejanza (asqueado básicamente por la

²⁵⁰ *Op. cit.*, pp. 271 y 272.

fealdad y el comportamiento despreciable de dichos seres²⁵¹). De hecho a los Yahoos se les podría identificar, primero, como una suerte de hombres en *estado salvaje*, con muy pocas diferencias fisionómicas con respecto al protagonista, salvo por la vestimenta y ciertos dotes de cultura. Parecen no contar con raciocinio alguno o haber ido degenerando con el paso del tiempo. Sin embargo, al poco andar, nos damos cuenta de que provienen originalmente de una pareja de europeos llegados a la isla por accidente, hace muchas generaciones atrás²⁵²:

“(...) los yahoos no siempre habían existido en el país, pero hacía muchos siglos que dos de estos brutos habían aparecido en una montaña. Si eran el producto del calor del sol sobre el barro y el heno corrupto o de la espuma y légamo del mar, eso nunca se supo. Estos yahoos se multiplicaron y, en poco tiempo, su descendencia fue tan numerosa como para invadir e infestar todo el país. (...) estas criaturas no podían ser *yinhniamshy* (o aborígenes de la tierra) dado el odio que tanto los houyhnhnms como los otros animales les profesaban; odio al que se habían hecho plenamente acreedores por su perversidad. (Se) afirmó que esos dos legendarios yahoos que se habían visto por vez

²⁵¹ El parecido entre Gulliver y los Yahoos queda expresado, por ejemplo, en el siguiente párrafo: “El caballo amo ordenó a un rocín alazán, uno de sus criados, que desatase al mayor de dichos animales y lo llevara al patio. A esta bestia y a mi nos colocaron uno al lado del otro y a continuación amo y criado compararon nuestros aspectos punto por punto, tras lo cual ambos repitieron varias veces la palabra *yahoo*. Mi horror y estupefacción fueron indescriptibles cuando descubrí, en ese inmundo animal una figura humana perfecta.” Y un poco más adelante señala: “Hasta entonces había podido guardar el secreto de mis vestidos para diferenciarme lo más posible de la maldita raza de los yahoos, pero me pareció inútil fingir por más tiempo. (...) dije a mi amo que en el país de donde venía yo, mis congéneres cubrían su cuerpo con pelos de ciertos animales hábilmente preparados, tanto por decencia como para resguardarse del frío y del calor. Y por lo que a mí se refería, se lo demostraría inmediatamente, si me lo ordenaba, solo que le suplicaba que se sirviera excusarme si no le desvelaba las partes que la naturaleza nos ha enseñado a ocultar. Me dijo que mis palabras, especialmente las últimas, sonaban muy extrañas, pues no podía comprender por qué la naturaleza debía enseñarnos a ocultar lo que nos ha dado. Que ni él ni nadie de su familia sentían vergüenza de parte alguna de su cuerpo, pero que con todo, hiciese como gustase. (...) Mi amo observó toda la operación con grandes muestras de curiosidad y admiración. Tomó todas las prendas, pieza por pieza, entre sus cascos y las examinó detalladamente; golpeó luego mi cuerpo con suavidad y dio unas cuantas vueltas de inspección; después de todo esto declaró que, sin discusión posible, yo era un verdadero yahoo; pero que me diferenciaba mucho de mis congéneres en la blancura y suavidad de la piel, la falta de pelambrea en diversas zonas del cuerpo, en la forma y cortedad de mis uñas delanteras y traseras, y en mi manía de andar siempre sobre mis dos pies traseros.” *Op. cit.*, pp. 278, 286 y 287.

²⁵² Si se nos permite una relación, el argumento del Cuarto Viaje, a ratos se asemeja a la novela de Pierre Boule, *El planeta de los simios*, donde un cosmonauta extraviado en un gusano de tiempo regresa al planeta Tierra sin saberlo. Lugar que ahora es dominado por simios inteligentes. Los seres humanos han involucionado, aunque el protagonista piense, simplemente, que éstos seres similares a él se encuentran aún en un estado primitivo. Al final del relato, el piloto se da cuenta que en realidad siempre estuvo en su propio planeta y que durante el tiempo errático de su viaje por el espacio, los hombres destruyeron su mundo en base a guerras atómicas y los monos evolucionaron para llegar a ser la especie dominante.

primera en el país habían llegado de ultramar; que una vez llegados a tierra, al ser abandonados por sus compañeros, se retiraron a las montañas donde degeneraron, y, con el tiempo, se volvieron mucho más salvajes que sus propios congéneres del país de donde eran oriundos²⁵³.

De esta forma, el término Yahoo irá sufriendo poco a poco una transformación de tal amplitud que servirá para designar no sólo a estos extraños y odiosos personajes en *estado salvaje*, sino que se utilizará también para dar cuenta, de manera figurativa, de todo el género humano, funcionando como una suerte de sinónimo antropológico; aunque debemos recordar que un Yahoo no es un ser humano, sólo se le parece. Se recalca en la cita antes señalada, el carácter foráneo de los Yahoos con respecto al ambiente de aquel país, como si estas criaturas se encontraran, de alguna manera, fuera de lugar. Los Houyhnhnms, como contraparte, son poseedores de una racionalidad y virtud fuera de series, las cuales les ayudan a desarrollar una cultura que no interfiere con el resto del ecosistema, ni tampoco con las demás especies. ¿Pero qué tipo de razón es ésta?, ¿cómo podemos calificarla si parece tan diferente a la humana (en el sentido que es una razón que no alberga dudas y no admite la confusión entre sus propios veredictos), pues dicho entendimiento ecuestre funciona casi de manera instintiva, haciéndose uno con su propia *naturaleza*?

Desde que en occidente, hace veinticinco siglos, se esbozara una de las primeras teorías psicológicas acerca del alma —en el *Fedro* de Platón—, aquélla ha albergado, entre los elementos que la conforman, una tensión intrínseca. Por un lado se encuentra el deseo de goce connatural a la existencia como apetito, y por otro, la incorporación de un saber práctico y adquirido (la Ética), más un elemento que debe conducir y guiar esta combinación de elementos tan dispares en un trabajo de contención que realiza la razón sobre sí misma²⁵⁴. En este juego de fuerzas y de

²⁵³ *Op. cit.*, pp. 325 y 326.

²⁵⁴ En su diálogo *Fedro*, Platón establece un hermoso mito (el mito del auriga) para dar cuenta del trabajo que ejerce sobre sí misma el alma humana y de los elementos disímiles que la componen. Para ello utiliza la imagen de un cochero que conduce un carro alado tirado por dos caballos. Un caballo es dócil y obediente, pero el otro es porfiado y antojadizo; lo cual impide al conductor poder llegar a buen destino o por lo menos no en el tiempo y las condiciones que le gustaría (generalmente el caballo rebelde le hace pasar malos ratos con sus jugarretas rebeldes). Junto con ser una de las primeras explicaciones gráficas y alegóricas sobre el alma

adiestramientos se llega finalmente a conformar aquello que llamamos *persona*.

Los Houyhnhnms por el contrario, tienen una relación inmanente con la *verdad*, pues su razón está en completa sintonía con su *naturaleza*, y de esta forma, tanto necesidad, apetito y deliberación no ofrecen resistencia al deseo ni a la razón, pues en ellos son uno. Por otro lado, podríamos pensar que de alguna manera Swift pareciera estar desarrollando, tanto metafórica como evidentemente —sobre todo cuando comienza a explicar quiénes son estos nuevos personajes con los que Gulliver tomará contacto en este último viaje—, algo parecido a la idea evolutiva nietzscheana de lo “sobrehumano” (*Übermensch*). Esta idea podríamos pensar, buscaría establecer una línea de continuidad, comparación y superación entre lo animal, el animal humano y lo sobrehumano; imagen tan cara al *Zaratustra*. Esta idea bien podría estar reflejada metafóricamente en las figuras de los Yahoos, de Gulliver y de los Houyhnhnms, sobre todo si consideramos el parecido fonético y escritural que se establece entre las palabras inglesas *you* y *human*, en cuanto juego de palabras cifrado con las dos denominaciones inventadas por el autor para designar a estos personajes.

Sin embargo, al poco andar, nos damos cuenta de que en realidad no hay *progreso* ni evolución de comunicación entre estas tres instancias, ni siquiera continuidad entre los caracteres simbolizados por los personajes de su relato. Esto se debe a que la racionalidad de los Houyhnhnms parece ser de otro tipo, por lo menos una racionalidad muy diferente a la humana. Como ya dijimos, a medida que el relato avanza, las diferencias más toscas entre el protagonista y estos “salvajes”, terminan desdibujándose hasta desaparecer casi por completo, al punto de que el cirujano termina identificándose completamente con esta raza de brutos, lo mismo que al resto de los europeos y seres humanos en general, que incluso son considerados de peor manera

humana y de la relación que se establece entre ella y el conocimiento como remembranza, Platón describe también la importancia de la Ética como trabajo de contención sobre los anhelos e impulsos, a través de la incorporación sistemática de hábitos y de la domesticación performática de los apetitos.

que los Yahoos, ya que en los europeos la razón ha ahondado los vicios y las depravaciones naturales.

La figura metafórica del Yahoo es la herramienta que el autor ocupa para desarrollar su ataque solapado contra el género humano. Con ella Swift discute el prejuicio altamente difundido que considera al hombre como el centro de la naturaleza, donde éste, orgullosa y altivamente se ha puesto a sí mismo en jerarquía con respecto al resto de las especies. La imagen del Yahoo sirve al autor para instalar una proximidad velada que le permite poner en duda el hecho de que el acento que consideramos racional en nuestra especie, sea en verdad una ventaja por sobre el resto de los animales y no más bien, como deja entrever expresamente el autor, el caldo de cultivo de nuevas y rebuscadas formas de corrupción²⁵⁵. Sin embargo, el desprecio e irritabilidad que el propio Gulliver profesa contra esta especie, le harán proponer al consejo de la asamblea general de los Houyhnhnms castrar a los individuos más jóvenes, para de esa forma exterminar a esa raza odiosa y pervertida sin la necesidad de que estos caballos racionales lleven a cabo, por la fuerza, un genocidio:

“El problema puesto a debate era si los yahoos debían ser exterminados de la faz de la tierra. Uno de los miembros partidarios del sí presentó

²⁵⁵ Michel Hauskeller, en su texto titulado *Topsyturvy; Jonathan Swift on Human Nature, Reason and Morality* señala lo siguiente: “*In his Treatise on Human Nature, David Hume remarked that “Reason is, and ought only to be, the slave of the passions, and can never pretend to any other office than to serve and obey them.” Jonathan Swift would certainly have agreed with the first and last part of this claim (that reason is the slave of the passions and can never pretend to be anything else) because he thought that human nature was such that the way we employ our reason is always guided by our passions—which, for most of us most of the time, mean our vices. Despite having the ability to reason, we are ultimately not very reasonable creatures. Rather, we are fundamentally, naturally biased, seeking primarily to satisfy our greed, lust, malice, envy and other base impulses, using reason not as a guiding principle, but merely as a means, a powerful tool that helps us get what we want. As the social psychologist Jonathan Haidt put it, reason like a tail that is being wagged by an emotional dog. However, while for Hume this dependency of reason on our passions is just as it should be (mainly because we can largely rely on our moral sentiments and especially our ability to sympathize with others to steer us in an agreeable direction), Swift tended to see it as proof that reason simply cannot be trusted. Since we are not fundamentally good, but by and large, when stripped of the rather thin veneer of civilization, a race of Yahoos, of nasty, mean-spirited, lecherous, dirty and generally unsavoury brutes, reason carries with it the corruptions of our nature. After all, “all the virtues that have been ever in mankind are to be counted upon a few fingers; but his follies and vices are innumerable and time adds hourly to the heap.” So it is mainly those follies and vices that reason serves and supports.*” En Jenelle Pöttsch (Ed.), (2017). *Jonathan Swift and Philosophy*. London: Lexington Books, p. 3.

diversos alegatos de gran fuerza y peso, aduciendo que así como los yahoos eran los más asquerosos, ruidosos y deformes animales que jamás había producido la naturaleza, también eran los más inquietos, rebeldes, malvados y maliciosos²⁵⁶.

Se coloca a la “raza humana” al mismo nivel de si se estuviese discutiendo sobre una plaga o sobre un error de la naturaleza (*errata naturae*), y como si el restablecimiento del orden armónico en aquel paraíso terrenal le correspondiese, como tarea de limpieza étnica, ser llevada a cabo por los Houyhnhnms a través de algún remedio certero. Sin embargo, es el propio protagonista quien otorga la solución práctica y quirúrgica al problema, al aconsejar a su amo Houyhnhnms la forma de proceder ante tal “inconveniente”:

“(…) le mencioné nuestra costumbre de castrar a los houyhnhnms, de jóvenes, para domesticarlos; que la operación resultaba fácil y segura; (...) Que esa invención podría aplicarse a los yahoos de ese país, que además de hacerlos más tratables y adecuados para el uso, permitiría exterminar la raza al cabo de una generación, sin destruir vidas. Que, entretanto, se debería invitar a los houyhnhnms a que cultivasen la raza de los asnos, que además de ser, bajo todos los puntos de vista, animales más valiosos, ofrecen la particular ventaja de ser aptos para trabajar a los cinco años de edad (los yahoos no lo son hasta los doce)²⁵⁷”.

Se discute públicamente, en cabildo abierto, la forma más apropiada de llevar a cabo tal exterminio. Eliminación que no pone en duda ni siquiera el propio protagonista. Resulta sorprendente que sea Gulliver quien ofrece a su amo la solución al problema; la castración de los varones, para que en tan solo una generación se pueda terminar con la especie entera. Es curioso además, que el protagonista no de nunca muestras en toda su estadía en aquel país, de algún grado de empatía por estos seres tan perversos y espantosos. Sólo parece albergar asco por sus “semejantes”, al punto que no tiene ningún escrúpulo, por ejemplo, en hacerse de sus pieles para fabricar zapatos o las propias velas de su embarcación, con las que finalmente se marcha del país expulsado por los habitantes autóctonos. Jamás sale, ni una sola vez en defensa de los Yahoos, convencido de que son los peores animales que la creación ha producido (la naturaleza también se equivoca). Error que los

²⁵⁶ Jonathan Swift (2016a : 325 ss.)

²⁵⁷ *Op. cit.*, p. 327.

Houyhnhnms deben enmendar y que él, en cuanto médico, aporta con una solución práctica y que hoy podríamos relacionar perfectamente con las estrategias nazi de exterminio étnico.

El mismo Gulliver, en su calidad de Yahoo inteligente, es un problema, un misterio irresoluble para los Houyhnhnms. ¿Qué hacer con él? ¿Cómo tratarlo? Incluso, ¿cómo alimentarlo? ¿Cómo entender la necesidad que tiene de ocultar y disimular su propio cuerpo, llegando al punto de avergonzarse de su naturaleza envolviéndola con telas? Todo se vuelve un problema con él, tanto así que parece fracturar el mundo de la *verdad* natural e inmediata de los Houyhnhnms²⁵⁸; quienes no mienten y no dicen *la cosa que no es*. Gulliver es un completo enigma, una contradicción irresoluble de la naturaleza, un error en ella y en tanto persista en existir en este país, al igual que el resto de los de su especie, no podrá haber armonía en la patria equina. La razón lo saca del *estado de naturaleza* en que se encuentran los otros Yahoos de aquel lugar, al diferenciarse de ellos, principalmente, por el entendimiento que estos seres en estado salvaje no poseen. Pero éste trasplante no sirve para instalarlo en *otro* sitio; no lo ubica, por ejemplo, en el estado de la razón de los Houyhnhnms, quienes poseen inclusive un razonamiento completamente acorde y en sintonía con la misma naturaleza. En ese sentido, *Gulliver* representa el problema del hombre en su máxima expresión, pues pone en evidencia que la razón no es el antídoto contra la *necesidad*, muy por el contrario, termina produciendo desborde, grosería e incrementando los vicios.

Es interesante sin embargo, reparar también en la relación que se produce entre Gulliver y su nuevo ambiente natural, obviamente mediada por el contacto probo y austero del protagonista con estos caballos dotados de razón. Es así como el autor se atreve a señalarnos los prudentes y naturales hábitos alimenticios que ha ido adquiriendo en este país, dejando de lado algunas de

²⁵⁸ “Los Houyhnhnms —caballos racionales del *Cuarto Viaje* de Gulliver— tienen una escueta noción de la verdad. Una noción, puesto que no una teoría. Hay teoría donde hay problema: la teoría es la tentativa de resolver o, al menos, controlar el problema, apoyada en métodos, procedimientos y pruebas. Para los Houyhnhnms no existe nada que se parezca a un problema. Nada, hasta que Gulliver arriba a su país. Desde ese momento, Gulliver se convierte en *el* problema, al punto que se podría decir que ésta es su condición ontológica en tanto habita en ese país. Todo es asombro en torno a él.” Ver Pablo Oyarzún (2014 : 143 ss.).

sus viejas costumbres al encontrarse aislado del resto de sus congéneres europeos, mejorando de esta forma, rápidamente, su salud:

“Y no puedo dejar de observar que nunca tuve ninguna enfermedad durante mi estadía en esta isla. Verdad es que a veces cazaba un conejo o un pájaro con lazos fabricados con pelo de yahoo y que a menudo recogía hierbas saludables que hervía o comía como hojas de ensalada con mi pan. De tanto en tanto, hacía un poco de mantequilla o bebía el suero. Al principio echaba mucho de menos la sal, pero pronto me acostumbré a pasar sin ella; y estoy convencido de que el uso frecuente de la sal entre nosotros es un lujo y se introdujo principalmente para estimular la sed, salvo cuando es necesaria para conservar la carne en el transcurso de largas travesías o en lugares alejados de los grandes mercados. Pues observo que el hombre es el único animal a quien le gusta la sal. Por lo que a mí respecta, cuando dejé aquel país, me pasé mucho tiempo sin poder soportar su sabor en nada de lo que comía²⁵⁹”.

Es digno de nota mencionar acá, la forma como la sal queda sometida a una suerte de refinamiento cultural superfluo y a la manera como se lee en ella una asociación con los trastornos de la salud en su vínculo directo con el vicio de la bebida, además de ser la causa de un montón de otras enfermedades que resultarían de su incorporación a los alimentos. Recordemos que Gulliver es cirujano y su preocupación profesional en todos esos años de navegación ha sido velar por la salud de los hombres de las distintas tripulaciones que ha conocido. La sal queda confinada al repertorio de costumbres viciosas y antinaturales del ser humano, con el mismo estatuto de una práctica inmoral más, pues no se conoce a otro tipo de animal que la utilice, al mismo tiempo que se menciona que debido a los malos hábitos alimenticios, los Yahoos de todas las latitudes son los animales más enfermizos sobre la faz de la tierra. Pero Gulliver no sólo se demora en la indexación de sus nuevas conductas diet/éticas, sino que pasa revista a sus nuevos comportamientos indumentarios:

(...) Cuando mi ropa quedó reducida a harapos, la sustituí por otra hecha con pieles de conejo y de otro hermoso animal, de tamaño semejante, denominado *nnuhnoh*, recubiertas de un fino vello. Puse a mis zapatos medias suelas de madera que corté de un árbol y sujeté al cuero de arriba. Cuando éste a su vez se gastó, lo sustituí por cuero de yahoos secado al sol. En los árboles huecos encontraba a menudo miel que

²⁵⁹ Jonathan Swift (2016a : 281 ss.)

mezclaba con agua o comía con pan. Nunca nadie ha comprendido como yo la verdad de esos dos axiomas: «Es muy fácil contentar a la naturaleza» y: «La necesidad es madre de la inventiva». Disfrutaba de perfecta salud corporal y paz espiritual. No experimentaba la traición o la inconstancia de un amigo, ni los ataques de un enemigo velado o declarado²⁶⁰.

Es imposible no ver en este pasaje la cercanía de los nuevos hábitos que ostenta el protagonista con los de la añosa secta Cínica. Llama poderosamente la atención además el ascetismo económico y vital que adopta el protagonista; primero obligado por la fuerza de las circunstancias, y luego, por la puesta en práctica de su propio repertorio de acciones llevadas a cabo también por su entendimiento convaleciente en este país. Al aplicarse a la sencillez en su conducta, Gulliver logra la adecuación de su “naturaleza” con la *ley natural* que rige a todas las criaturas.

7.4. Confinamiento, utopía y separación.

El aislamiento de la sociedad humana en general y de los Yahoos de la isla en particular, le proporcionan al protagonista los medios para ir mejorando *éticamente* en la medida que su exilio involuntario lo confina a la meditación y a la reflexión sobre la calidad moral de su propia conducta. Acá se produce sin embargo una aparente paradoja, pues, ¿cómo un individuo puede mejorar moralmente si se encuentra desconectado del resto, confinado a permanecer exento de hacer el bien o el mal a sus propios semejantes? ¿La ética no tiene acaso, en cuanto fin último, mejorar al hombre en sociedad, en lo relativo a su relación y disposición con sus semejantes en provecho del *bien común*? ¿De qué tipo de *virtud* nos quiere hablar Swift y cuál es su mérito si el protagonista se encuentra en una suerte de burbuja antiséptica²⁶¹ que le distancia del mundo humano?

²⁶⁰ *Op. cit.*, p. 331 y 332.

²⁶¹ Sobre este punto, a propósito del “estado de naturaleza”, el filósofo inglés Tomás Hobbes, en su obra titulada *Leviatán*, señala lo siguiente: “En esta guerra de todos contra todos, se da una consecuencia: que nada puede ser injusto. Las nociones de derecho e ilegalidad, justicia e injusticia están fuera de lugar. Donde no hay poder común, la ley no existe: donde no hay ley, no hay justicia. En la guerra, la fuerza y el fraude son las dos virtudes cardinales. Justicia e

“No tenía ocasión de sobornar, adular o hacer de alcahuete para obtener el favor de un magnate o su favorito. No precisaba defenderme contra el fraude o la opresión. Aquí no había médicos que perjudicaran mi cuerpo ni abogados que me arruinasen; nadie que espicara mis conversaciones y actos, o urdiera acusaciones contra mí por dinero²⁶²”.

¿Qué virtud puede haber en estar fuera del alcance de las estratagemas de la seducción y del vicio, e inclusive, de los efectos perniciosos de la pasión? ¿Qué mérito hay en la acción personal si uno está a la salvaguarda del “mal ajeno”, de la envidia y del recelo del prójimo? En sentido estricto, ¿puede un misántropo solitario considerarse virtuoso²⁶³?

Para intentar profundizar sobre este punto, recurriremos a la figura del connotado filósofo alemán Immanuel Kant. Si bien la figura de Kant para la modernidad es a todas luces importantísima, no es menos cierto que su figura poco y nada tienen que ver con el Cinismo filosófico. Sin embargo en relación con el tema de la Ética y por sobre todo en torno a la noción de Mal, sus reflexiones se hacen tremendamente relevantes. Para Kant el asunto del mal, en cuanto tema de reflexión filosófico, se encuentra íntimamente ligado al problema del devenir histórico de la humanidad y al problema del universal/particular expresado en la idea de la comunidad de individuos. Pero en un sentido mucho más puntual, el mal es referido directamente al daño que puede llegar a provenir de otra voluntad semejante a la nuestra, es decir, el perjuicio que emana libre y voluntariamente de un ser humano hacia otro. El mal se encontraría presente en entonces, en una relación *temporal* (histórica) que establecen los hombres entre sí. El daño por lo tanto, proviene siempre

injusticia no son facultades ni del cuerpo ni del espíritu. Si lo fueran, podrían darse en un hombre que estuviera solo en el mundo. Son, aquéllas, cualidades que se refieren al hombre en sociedad, no en estado solitario.” Thomas Hobbes (2009 : 104 ss.)

²⁶² Ver Jonathan Swift (2016a : 331 ss.)

²⁶³ “No había aquí chismosos, censores, deslenguados, maldicientes, rateros, salteadores, ladrones de viviendas, abogados, alcahuetes, bufones, jugadores profesionales, políticos, sabios, tediosos, charlatanes, polemistas, violadores, asesinos, ladrones, sabihondos, cabecillas o seguidores de partidos o facciones, estimuladores del vicio con su ejemplo o seducción, cárceles, hachas, cadalsos, lugares para azotar, picotas, mercaderes o artesanos estafadores, orgullo, vanidad o afectación, pisaverdes, matones, borrachos, prostitutas callejeras, viruela, esposas libidinosas, derrochadoras o gritonas, pedantes estúpidos u orgullosos, ni compañeros importunos, arrogantes, pendencieros, bullangeros, alborotadores, vanos, sofisticados, blasfemos, ni pícaros sacados del lodo por sus vicios, ni nobles enfangados en él por su virtud, ni lores, ni violinistas, ni jueces, ni maestros de baile.” *Op. cit.*, p. 332.

desde otra voluntad, en el sentido que es un sujeto agente el causante de un perjuicio voluntario y libre por sobre otro individuo mediante alguna acción, omisión o palabra.

El sufrimiento en el mundo sólo existiría recursiva y periódicamente entonces porque los seres humanos se infringen dolores entre sí. De esta manera, se trata del mal cuya causa es otra voluntad, ajena a la nuestra, pero incluso ahí es que no se puede hablar de que el ser humano sea malo por *naturaleza*, sino más bien, que posee a raíz de su *libre arbitrio* una *disposición al mal*. El mal como disposición a desoír el principio de la *ley moral* y por ende, en cuanto agente de esa voluntad, resulta culpable de las acciones que emergen de su *praxis* y de esa disposición como condición de posibilidad para esa propia *inclinación* natural que descansa por decirlo de cierta forma, en su propio libre albedrío.

Todo ser humano, y he ahí su conexión con el relato de Swift y la idea de falta en el orgullo exacerbado, sería malvado en cuanto haría de los motivos del amor propio y de las inclinaciones egoístas que de él se derivan, la consolidación de ese seguimiento moral corrompido. La soberanía del sujeto se haría sentir como soberbia, y por lo tanto, el mal consistiría en querer la realización del bien, pero como realización de uno mismo; quererse a sí mismo como instrumento privilegiado de la ley moral²⁶⁴.

Los Houyhnhnms por otro lado, habitantes de este país fabuloso, no han descubierto todavía el hierro (estandarte de la guerra, las armas, la confrontación, la violencia y la subyugación de pueblos enteros a manos de sus propios vecinos), y tampoco necesitan de la escritura como artificio mnemotécnico. Al ser ágrafos, no necesitan de la historiografía para conmemorar sus hazañas militares, ya que al no tener un ánimo belicoso, ni ambición sobre lo ajeno (lo cual resulta ser el principal motor de las pugnas entre naciones), les permite no llevar registros de los eventos conflictivos, tan comunes y fecundos en nuestros manuales de historia. Con esta información,

²⁶⁴ Sobre este tema, ver el artículo de Sergio Rojas: "Desde el concepto kantiano de mal radical", en Daniela Alegría y Paula Órdenes (Coordinadoras), (2017 : 224 – 242 ss.)

Swift parece querer dar al origen de la escritura un ángulo totalmente diferente, (negativo) tal como si se tratara, en el fondo, simplemente de una reseña o repositorio de eventos sangrientos²⁶⁵. En Nietzsche, la reflexión sobre la historiografía también toma un punto de vista negativo, sobre todo si prestamos atención al pasaje que se encuentra en su texto *Sobre la utilidad y el perjuicio de la historia para la vida* del año (1874), su *Segunda consideración intempestiva*, la que señala que: “Puede suceder que nuestra estimación de lo histórico no sea más que un prejuicio occidental²⁶⁶”.

Los Houyhnhnms se encuentran, de cierta forma, racionalmente sintonizados con la *naturaleza*. En este sentido, no ambicionan nada, pues sus necesidades son inmediatamente satisfechas cuando éstas aparecen, y donde allí se produce pérdida o *carencia*, inclusive en un punto extremo como el relacionado con la muerte de un hijo, su sociedad inmediatamente busca remediar tal desequilibrio, recobrando la proporción natural o solicitando a otra familia ecuestre que compense la pérdida donando un hijo del mismo sexo que el occiso. Es por todo lo anterior, que mientras Gulliver habita en el país de los Houyhnhnms se siente como si *casi* estuviera en el paraíso. Decimos “casi”, porque los Yahoos son la mácula o el recuerdo persistente e incómodo del mal y la fealdad de la creación. Definitivamente el hombre en este “universo paralelo” no es *la medida de todas las cosas*²⁶⁷ y menos el centro del universo. Si el protagonista se muestra siempre desfavorable con los Yahoos —por su

²⁶⁵ Esta visión negativa del origen de la escritura en *Gulliver* nos recuerda al mito de Theuth y Thamus narrado por Platón en el *Fedro*, en el sentido en que en él se sospecha del verdadero origen pulcro y benefactor de la escritura como artificio nemotécnico para el género humano. La escritura, dice Platón, terminará produciendo olvido y falso saber más que ser un potente fármaco para la memoria: (275^a).

²⁶⁶ Ver Friedrich Nietzsche (2014 a : 17 ss.)

²⁶⁷ Gulliver nos confiesa, al comenzar el capítulo VII del cuatro viaje, los motivos por los que él cree que es posible llegar a esbozar racional y valorativamente el desprecio por su propia especie, insinuándonos, de manera indirecta, que si nosotros pudiéramos estar en su actual perspectiva y ver desde otro campo de medida nuestras propias imperfecciones, también desarrollaríamos ese tipo de aversión: “Tal vez el lector se preguntará por qué me había permitido retratar con tanta crudeza mi propia especie ante una raza de mortales tan propensos a menospreciar a los hombres por la entera semejanza entre los yahoos y yo. Pero debo confesar con toda franqueza que la contemplación de las numerosas virtudes de estos excelsos cuadrúpedos, contrastadas con las corrupciones humanas, me habían abierto tanto los ojos, y desarrollado de tal modo el entendimiento, que empezaba a considerar las acciones y pasiones del hombre bajo una luz totalmente diferente, y a creer que el honor de mi raza no merecía defenderse.” Jonathan Swift (2016a : 310 ss.)

egoísmo y malignidad intrínsecas—, no escatima en halagos para con los Houyhnhnms, únicos seres a quienes considera, con propiedad, entes *racionales*. Éstos últimos habitan y dominan con justicia y completa honorabilidad el país:

“Al año escaso de mi estancia en este país, contraí tal amor y veneración por sus habitantes que resolví firmemente no regresar jamás al seno de mi raza, sino pasar el resto de mi vida entre aquellos admirables houyhnhnms, en el estudio y práctica de todas las virtudes, donde no existía el ejemplo o la invitación al vicio²⁶⁸”.

Lamentablemente para el protagonista, los Houyhnhnms resuelven que es imposible que siga viviendo entre ellos un ser perteneciente a una raza tan inferior y despreciable como aquél, aunque presente ciertos atisbos de racionalidad muy precaria. Es así como deciden, de común acuerdo, extirparlo de esta suerte de paraíso y le dan un tiempo determinado para que se aleje del país. El autor lamenta profundamente su suerte y de paso deja en claro que su repulsión no sólo se confina a los Yahoos de aquel lugar, sino también hacia todos los seres humanos, inclusive hacia los miembros de su propia familia. Próximo a la enajenación, tiene que construir por sus propios medios una embarcación para abandonar dicho país.

Es tremendamente reveladora la ocasión en que Gulliver, durante un tórrido día de verano, y en compañía de un caballo alazán dispuesto por su amo Houyhnhnms para tal menester, confirma su identidad como Yahoo, al comprobar su *sex appeal* con una hembra que se siente fuertemente atraída hacia él:

“(…) me desnudé enseguida de pies a cabeza y me sumergí en el agua con suavidad. Resultó que una joven hembra yahoo, que estaba detrás de un talud, había presenciado toda la escena, y, encendida por el deseo, tal como el alazán y yo supusimos, se acercó corriendo a toda velocidad, y se zambulló en el agua a unas cinco yardas del lugar donde me estaba bañando (...) Ella me abrazó del modo más asqueroso; me puse a gritar con todas mis fuerzas y el alazán vino al galope hacia mí, ante lo cual la hembra me liberó de su brazo de malísima gana, y saltó a la orilla

²⁶⁸ *Op. cit.*, p. 311.

opuesta donde permaneció mirándome y aullando todo el tiempo que tardé en vestirme²⁶⁹”.

Con esta “prueba de amor”, al confundido Gulliver no le queda más remedio que aceptar su condición de Yahoo. Sin embargo, la repulsa que le provoca la joven es un rasgo interesante a tomar en consideración. El asco termina siendo la forma de corroboración que el protagonista parece necesitar para aceptar su pertenencia a esta raza, filiación que en un comienzo pareciese no advertir: “Pues ya no podía rechazar por más tiempo que era un verdadero yahoo, de pies a cabeza, puesto que las hembras sentían hacia mí una atracción natural, como hacia uno de su propia especie.”²⁷⁰ La insinuación sexual de la hembra y el asco como reacción que acompaña su repentino y desprevenido comportamiento, es la ratificación de su incriminación racial como Yahoo. El asco es una forma de mediación; el “entre” que pone en relación, en cuanto evidencia, que Gulliver pertenece a los Yahoos ¿Cómo se produce esto, lo veremos enseguida?

Los Yahoos son presentados como un contraejemplo claro de que incluso el ser humano, en un aparente *estado de naturaleza*, es un ser vil y despreciable, que ya posee en potencia todos los vicios que la cultura va incrementando y haciendo proliferar²⁷¹. El *estado de naturaleza* swifteano no es un espacio *pre-histórico* de infancia amoral o de arreglo armónico entre el hombre y la *naturaleza*, sino todo lo contrario, acá no existe *el buen salvaje* en términos rousseauianos, el cual actuaría de forma bondadosa hasta que el devenir contractual que se impone por medio del *pacto social* le conduzca inexorablemente a su degradación. Si se trata de asociaciones filosóficas, los

²⁶⁹ *Op. cit.*, p. 320.

²⁷⁰ *Ibíd.*

²⁷¹ Luego de que Gulliver diera detalles sobre las costumbres y formas de vida de los europeos a su amo houghnms, éste le refiere lo siguiente: “Me dijo que había sopesado muy seriamente todo mi relato, en lo tocante a mi persona y a mi patria. Que nos consideraba como una especie animal a la que, por algún accidente inexplicable, le había tocado en suerte una exigua dosis de razón: pero esta la utilizábamos únicamente como un medio de agravar nuestras corrupciones naturales o para adquirir otras nuevas de que la naturaleza no nos había dotado. Que nos desposeíamos nosotros mismos de las pocas cualidades que ella nos había concedido, y habíamos logrado con éxito incrementar nuestras necesidades primitivas, de suerte que pasábamos toda nuestra vida en hacer vanos esfuerzos para satisfacerlas con nuestras propias invenciones.” *Op. cit.*, p. 311.

Yahoos parecen estar más próximos al *estado de guerra de todos contra todos* hobbesiano que a cualquier otra idea primigenia de bella y tierna lejanía:

“Dijo (su amo houyhnhnms) que era sabido el odio que los yahoos se profesaban entre ellos, mucho más que a cualquier otra especie animal, y se admite generalmente que este odio nace de su repulsiva constitución, que todos descubren en sus semejantes, pero no en sí mismos. (...) si echáis a cinco yahoos una ración de comida suficiente para cincuenta, en vez de comer tranquilamente, se agarrarán de los cabellos, cada cual impaciente por tenerlo todo para sí²⁷²”.

Lo que el Yahoo tiene de humano, es rechazado como se rechaza lo propio proyectado en el otro. El asco por lo cercano, por lo familiar, por aquello que se acumula y termina constituyendo la ignominia. Esto se puede observar muy bien en la siguiente anécdota que relata el protagonista con respecto a la violenta atracción que sienten los Yahoos por ciertas piedras brillantes y multicolores que se encuentran en algunos campos del país. Estas piedras provocan en los Yahoos los más extraños comportamientos y conductas, pues escarban por días para sacarlas de la tierra, las amontonan y luego las esconden en sus guaridas recelosos de los otros Yahoos:

“Una vez, a título experimental (su amo), había retirado a escondidas un montón de esas piedras del lugar donde uno de sus yahoos las había enterrado. Al comprobar la pérdida de su tesoro, este sórdido animal atrajo con sus profundos gemidos a todo el rebaño al lugar, lanzó aullidos lastimeros y comenzó a morder y arañar a los demás. Luego comenzó a languidecer: se negó a comer, dormir o trabajar; hasta que mi amo ordenó que un criado llevara secretamente las piedras al mismo escondrijo anterior. Cuando su yahoo las descubrió, recuperó de inmediato su buen humor y ánimos, pero tuvo cuidado de llevarlas a un escondrijo más seguro, y a partir de ese momento no ha dejado de ser un bruto muy útil²⁷³”.

La observancia de la avaricia y el recelo hacia el resto se ven amplificadas hasta lo ridículo en la figura del Yahoo, sin embargo, no cabe la menor duda de que éste es un comportamiento tan propio del ser humano que es imposible no verse retratado familiarmente en él. En este sentido, el ideal humanista del cristianismo bajo la fórmula del *amaos los unos a los otros*, es un axioma imposible de cumplir bajo el contexto de la antiutopía del sacerdote

²⁷² *Op. cit.*, p. 313.

²⁷³ *Ibíd.*

irlandés, quien por medio de su pluma deja en claro que, pare él, la notoria antipatía que los seres humanos se profesan entre sí, es endémica y no tiene por ende remedio.

Es interesante destacar acá, que Swift al describir la forma de vida de estos cuadrúpedos inteligentes (Houyhnhnms), jamás hable, bajo ningún aspecto, de un sentido religioso alojado en semejantes criaturas equinas, ni del respeto hacia una divinidad que les brinde un imperativo de conducta. Por lo tanto su *virtud* no se encuentra al amparo de un sentimiento de trascendencia o de una moral teológica, sino por el contrario, se trataría de una Ética de carácter práctico, completamente mundana (inmanente), cuyas preocupaciones cardinales y valóricas son principalmente la conservación de la amistad y la benevolencia.

La misantropía que llega a encumbrar Gulliver contra el resto de los seres humanos, queda puesta de manifiesto hacia el final del relato, cuando el protagonista debe emprender la retirada del país, primero con la intención explícita de encontrar una isla solitaria que le de alojamiento. Segundo, que esa misma isla le permita pasar sus días de exilio ocupado en el cultivo de la tierra y en la práctica de las virtudes contraídas por medio del probo contacto con esos caballos. Sin embargo, al poco andar, sus intenciones se ven truncadas al ser descubierto por navegantes portugueses. Es obligado a acompañarles en su barco hasta Lisboa, pero el capitán (Pedro Méndez), que le coge sincero aprecio, luego de hacerlo regresar por la fuerza a Europa, le brinda tierno hospedaje en su propia casa. Finalmente, paga generosamente su pasaje a Inglaterra, para que pueda volver a reencontrarse con su familia.

La exageración de las cualidades de los Houyhnhnms tiene como propósito sacarnos de la tradicional perspectiva antropomórfica que nos permite medir las cosas y al resto del universo a través de nuestra razón. La *verdad*, como hemos dicho, es para los Houyhnhnms una evidencia inmediata, aunque en sentido estricto, estos animales prodigiosos parecieran no tener una noción de tal; porque contar con dicha noción sería hacer de la “verdad” un punto de discusión y la verdad equina no se debate ni argumenta, pues opera

sin intermediarios ni mediaciones. Es interesante notar que el país ideal de estos caballos inteligentes es una sociedad autoritaria, comunista, agraria, pacifista, ascética, vegetariana y nudista²⁷⁴.

En cuanto el protagonista se va reconociendo en estos brutos, la estrategia de Swift cobra por completo sentido, pues aunque el ser humano pueda jactarse de ser el único ente racional, sus vicios y defectos empañan todo aquello por lo que siente orgullo. Esto último toca el meollo del asunto, el *orgullo* humano es nuestro principal defecto como especie, y a la vez, es aquello que está a la base y es la raigambre de nuestro propio odio contra nosotros mismos y al resto. En este *Cuarto Viaje* de Gulliver al país de los caballos pensantes, de la fe renacentista en las virtudes humanas y en sus enormes posibilidades revolucionarias —del plan progresista ilustrado de las ideas y de las grandes esperanzas que ellas cobijan—, queda bastante poco. Se podría decir que este libro marca el fin o la superación de la utopía clásica como género, pues aunque apenas ha pasado un siglo desde que ha hecho su aparición en el horizonte intelectual *La Nueva Atlántida* de Bacón (1626), ya Swift echa por la borda toda aspiración racional para cultivar una sociedad mejor y más justa.

En este *Cuarto Viaje*, pero sobre todo en el capítulo quinto y séptimo, el autor elabora su principal “crítica” a la cultura europea y a la humanidad en general. Curiosamente, una vez que Gulliver ha descendido a las mazmorras de la locura, el prototipo humano de la filantropía se le aparece, irónicamente, bajo la figura del capitán portugués Pedro Méndez; el buen samaritano, que ayuda y protege al autor de los *Viajes* sin esperar nada a cambio. De todas formas ya es demasiado tarde y el protagonista no logra darse cuenta de que su propia historia se ha transformado en una parodia²⁷⁵. Gulliver completamente loco, se deja conducir entonces hasta su pueblo, donde compra dos caballos con los que habla por horas cada día, intentando

²⁷⁴ Ver el texto de Pablo Oyarzún (2014 : 75 ss.)

²⁷⁵ “A fuller appreciation demands recognizing how mistaken Gulliver is about himself...” Stacie Friend (2017 : 29 – 42 ss.)

acostumbrarse al trato familiar con los suyos y de paso escribiendo sus memorias.

7.5. Una estética del asco.

Es interesante hacer resaltar cómo la enfermedad corporal es un símbolo de degeneración cultural y de alejamiento moral del “orden natural preestablecido”. Este desequilibrio se manifiesta, por ejemplo, en la explícita alusión a la medicina, la cual debe promover una inversión en el orden natural de la ingestión y evacuación de nuestro cuerpo, para así restablecer su curso normal:

“Pues, según afirman los médicos, la naturaleza, dicen, ha reservado el orificio anterosuperior para la ingestión de líquidos y sólidos y el inferoposterior para su eyección, y estos sabios, considerando ingeniosamente que en toda enfermedad la naturaleza ha quedado alterada, dicen que hay que restablecerla sometiendo al cuerpo a un tratamiento directamente contrario intercambiando los dos orificios, forzando los líquidos y sólidos por el ano y provocando la evacuación por la vía bucal²⁷⁶”.

La inversión del orden de las cosas, en este caso puntual, de los orificios del cuerpo y de la función natural para la cual fueron hechos, aparece como el fármaco que restablece la salud y recompone el equilibrio transgredido. Si el ser humano, por medio de la cultura y a través del exceso de su comportamiento (representados acá por la gula y la desproporción en el consumo de bebidas alcohólicas), altera su propia naturaleza, el cambio de la función original para la cual fueron hechas dichas zonas y órganos —superior e inferior—, provoca la restitución de la salud.

Gulliver se posiciona como un texto central en cuanto artefacto moderno del cuestionamiento contra las instituciones, las formas de poder y la cultura de la cual emergen²⁷⁷. Esta obra escrita cuando Swift, de alguna manera, ha

²⁷⁶ Jonatah Swift (2016a : 305 y 306 ss.)

²⁷⁷ Como señala Shane Herron: “(...) *la sátira de Swift funciona porque restaura ese potencial ético perdido en la actualidad.*” Ver Shane Herron(2016 : 417-446 ss.)

perdido la fe en los procesos políticos de su época, se encuentra fuertemente marcada por un tono decepcionante. De ahí en parte la justificación antropofóbica de la obra y de ahí también su tono antiutópico y fuertemente Cínico²⁷⁸.

La pregunta fundamental que podemos hacernos acá, llegados a este punto, tiene que ver, en parte, con el asunto de la distancia y/o la cercanía frente a la crítica (una cuestión finalmente de enfoque o de pérdida de tal²⁷⁹) que introduce en la obra de Swift una relación entre el mundo humano y el problema de la conformación de la *subjetividad*. Pues habrían razones suficientes para reconocer que *Gulliver* como artefacto se nos presenta —en cuanto crítica a la construcción idealista de una estética en cuanto distancia; es decir, a la crítica como un asunto de mediación que la estética introduciría en la *experiencia*²⁸⁰ entre la conciencia y las cosas— como un trabajo de abolición a esa distancia moral e higiénica de la crítica misma.

La derogación de ese hiato psicológico en la obra de Swift, se pone de manifiesto en la reiterativa apelación al asco como forma primordial de

²⁷⁸ Relaciono el concepto de Cínico de la misma manera que lo hace Will Desmond en su texto *Gulliver among de Cynics*: “*What type of cynic, however? Scholars of the history of cynicism standardly distinguish between cynicism —the more general term, denoting the pessimistic view that human nature is incurably corrupt— and Cynicism capitalised to denote the more specific movement in ancient Greek philosophy. The first Cynic was either Antisthenes, a follower of Socrates, or Diogenes, who was nicknamed “the Dog” (ho kuon) in his lifetime. The name stuck: his followers and later imitators became the kynikoi or “dog philosopher,” for like dogs they lived in cities but did not adhere to the city’s rules —abandoning clothes, homes, work, civic duty and family, living off scraps, wandering about freely, and “barking” at all those deluded non-Cynics who enslaved themselves to the tangled mass of social duties and desires. These Cynic philosophers did not elaborate any systematic ethics, let alone an epistemology or metaphysics, yet in the many ancient anecdotes told about their counter-cultural lifestyle, one can isolate a constellation of central concerns: critique of custom, simplicity and voluntary asceticism, living according to nature, cosmopolitanism, freedom, and truth-telling, or parrhesia. Similar themes pervade Gulliver’s Travels, and in some ways Gulliver gradually becomes a Cynic as he loosens his ties to his family and England, hears or expresses detailed critiques of European customs, becomes ever more Cosmopolitan in outlook, and is eventually stripped of his human clothes to reveal the Yahoo beneath. On first Reading, the overall drive of Gulliver’s Travels certainly seems Cynical, as it condemns civilized, and perhaps all, mankind for hypocritical pride. A second Reading, however, might allow for a tincture of more optimistic Cynicism, if the portrait of the wise Houyhnhnms is not altogether ironical.*” En Jenelle Pöttsch (Ed.), (2017 : 27 – 28 ss.)

²⁷⁹ “Así, el enfoque es la violencia de la subjetividad finita sobre lo irreductible del dato. El interés por la realidad del mundo exige borrar las manchas. (...) Resistencia a aparecer del todo como resistencia a ser real.” Sergio Rojas (1999 : 145 ss.)

²⁸⁰ Ver Sergio Rojas (1999 : 135 ss.)

reconocimiento entre esa conciencia absorbente; la cual conforma y se encuentra inserta en un mundo subjetivo y plenamente humanizado, pero a la vez plagado de resistencias e inmundicias, las que fracturarían permanentemente la integridad de ese cosmos — término que utilizamos en su sentido original—, aproximándolo hasta hacerlo completamente insoportable. El permanente trabajo de desnaturalización cultural de *Los viajes*, invoca un malestar intrínseco que llega a su clímax en la autoafección visceral de la cuarta parte. Señala Rojas a propósito de lo repugnante en medio de la estética idealista:

“La repugnancia sería precisamente la experiencia originaria del pensamiento, experiencia que ha de quedar fuera. La subjetividad sin distancia con las cosas, el pensamiento sin mediación con la materia de la existencia irrepresentable. (...) Lo repugnante impone su densidad irrepresentable y produce una traba para la imaginación. Lo repugnante ‘es irrepresentable y, al mismo tiempo, innombrable en su singularidad’; ‘empuja irresistiblemente a su consumación, pero sin dejar ninguna oportunidad a la idealización’²⁸¹”.

Podríamos señalar entonces, que el asco es literal y figurativamente el sujeto fuera de sí, el punto de fuga por donde se escapa *aquello* que se resiste y que no puede ingresar en la *representación*, que no logra ser normalizado en la ley que produce un mundo ordenado y dispuesto para el entendimiento²⁸². Ya lo anunciaba Platón en el *Parménides*, “no hay Idea para el pelo, el barro o la suciedad²⁸³” (130 d).

¿Pero cómo se relaciona entonces el asco con la conciencia, si a simple vista pareciera ser que no encuentra cabida en ella?, ¿cómo es que se puede llegar simplemente a *pensar* en algo que no se deja apresar completamente por el pensamiento? Pareciera ser que lo asqueroso de la materia se torna intolerable para el pensamiento y lo desborda, supurando una cuota de descomposición en torno a la idea y a la forma en cuanto exceso:

²⁸¹ *Op. cit.*, pp. 140 y 141.

²⁸² “Lo asqueroso, por el contrario, no da oportunidad de entrar en relación con su alteridad, y por lo tanto no da tiempo ni espacio para la mediación del sentido y la consecuente autoafección de la subjetividad. El asco es, pues, el sujeto fuera de sí.” *Op. cit.*, p. 141.

²⁸³ Ver Platón (1988 : 66 ss.)

“Lo asqueroso no es, pues, un objeto, sino más bien la cosa *cuando carece de forma*, cuando su sola existencia es la aberración de la forma, su deglución es la *descomposición* de la forma, de aquí que da ‘deseos de vomitar’. Es necesario enfatizarlo: lo que produce asco no es sólo lo informe, sino más bien la forma misma (del gusto) que torna intolerable la materia. Entonces lo asqueroso supone el reconocimiento de lo que da asco, supone haber reconocido ‘que es eso’²⁸⁴”.

La experiencia del asco como una peculiar vivencia humana que se torna insufrible; enfatizamos lo de “humana”, porque el asco es sólo constitutivo del ser humano en cuanto animal portador de imaginación²⁸⁵. Aquella proximidad que inunda los *hechos* y los confunde en una trama de sinsentido, impidiendo finalmente su articulación narrativa, instalando en esa supuración de la materia una resistencia a su domesticación por parte del logos. Es por eso que la figura de lo irreconocible en *Gulliver*, en torno a los aborrecibles Yahoos en su semejanza con lo humano, y en su visceral y orgánica aversión, enfatiza su imposibilidad de asimilación por parte del protagonista, y al mismo tiempo, una vez que Gulliver se reconoce como parte de su raza, se produce el advenimiento de la locura como desborde de la razón²⁸⁶.

“La náusea ante lo asqueroso vomitivo sólo es posible en la ‘voluntad de ser sujeto’ en medio de las cosas, y se diferencia del miedo o del terror en el hecho de que no es la individualidad lo amenazado por la visión, sino la pertenencia a la humanidad. La náusea es la experiencia y el gozo de ese instante de inhumanidad²⁸⁷”.

Lo insoportable en el asco es la subjetividad misma, pero no simplemente puesta en relación con la singularidad de esa conciencia vuelta

²⁸⁴ Ver Sergio Rojas (1999 : 142 ss.)

²⁸⁵ “(...) el carácter moral que parece estar presente también en el sentimiento del asco, en la medida en que lo consideramos como un sentimiento propiamente humano y, por lo tanto, susceptible de ser interrogado precisamente acerca de dicha ‘humanidad’ (como pueden serlo también la risa, la angustia o el aburrimiento).” [...] “sólo lo humano desarrolla un sentido de lo asqueroso (especialmente cuando se trata de un sentido estético), dicha hipótesis habría de completarse con la idea de que sólo lo humano podría ser objeto de asco. Pues, en efecto, lo asqueroso parece ser más bien un asunto cotidiano antes que excepcional. Supone, por lo tanto, un sentido de la habitualidad.” *Op. cit.*, pp. 147 y 155 respectivamente.

²⁸⁶ A propósito de esto, Sergio Rojas citando a Ronald Kay comenta lo siguiente: “Así, lo propiamente humano no sería sino la demora en ser reconocible como humano, la inquietante demora en el fondo de la representación, la dislocación de la subjetividad por la mancha; entorpeciendo el proceso que moviliza todo el sistema de pre-comprensión de lo humano en la historia. ‘El sujeto sólo se hace posible como diferencia, como negación de la mancha. De ahí el terror que habita toda mancha: ella es la marca de la ausencia del sujeto’,” *Op. cit.*, p. 146.

²⁸⁷ *Op. cit.*, p. 147.

sobre sí, sino en la conexión y el vértigo que se produce en quedar ella misma expuesta al peligro de perder su correspondencia con el conjunto de lo humano. En *Gulliver* es obvia la irruptiva emergencia de aquella autoafección cuando el protagonista entra en relación con los Yahoos, pues éstos se presentan como un riesgo disolvente que acecha su propia condición de ser humano.

En el asco se evidencia explícitamente la conciencia del cuerpo, se adquiere además la irrefutable convicción fisiológica de que habitamos entre las cosas, de que estamos inevitablemente expuestos a su contacto, contaminación y a su cercanía. El asco es el breve lapso de colonización del afuera informe y sensual en nuestro "interior"; la infección de la subjetividad por lo orgánico. En el caso de *Gulliver*, lo que repugna de los Yahoos no es que sean taxativa y certeramente humanos, sino más bien, es la expresa posibilidad de que "eso" horrible y asqueroso pueda dar a pensar en lo humano, que de allí emerja subliminal y sugestivamente su idea.

Cap. 8. Cándido el optimista y otras variaciones.

Voltaire (1694 – 1778) ha pasado a la historia del pensamiento occidental como el patriarca de la filosofía francesa ilustrada. Esgrimió desde su trinchera: sátiras, obras de teatro, poemas y cuentos que le valieron una notable influencia en la cultura europea de su época. De liberal postura religiosa, se mofó abiertamente de la monarquía y la nobleza. Fue tomado preso en la Bastilla durante el año 1717, y en 1726 fue obligado a autoexiliarse en Inglaterra. De frágil contextura y siempre enfermizo, se mantuvo sin embargo, activo intelectualmente de manera sostenida a lo largo de toda su vida²⁸⁸. Siempre alegre y vivaz, se nos dice que era un gran conversador, cortés, amable y sensible al sufrimiento ajeno, generoso, pero también oscilaba hacia periodos de taciturno silencio, alardeo de crueldad hacia los otros o se mostraba simplemente tacaño como el más ruin. Enamoradizo devoto y constante, supo conservar toda su vida a los amigos de juventud. El pensador de Poitou compuso sátiras ingeniosas cuando aquella afición parecía ser una suerte de deporte nacional en Francia, una forma de sadismo más refinado que las corridas de toros españolas, pero inventado para satisfacer los mismos “ocultos instintos”.

Cuando se comparan su elocuente *pahrresía* con las estrategias feroces del despotismo de aquel siglo, salta de inmediato a la mente la pregunta, ¿cómo logró sobrevivir en medio de tan inhóspito contexto? Sin duda, esto se debió en gran parte a su fama, no sólo reconocida en Francia, sino también en toda Europa, pues se le consideró, en vida, como el dramaturgo por excelencia de su tiempo. Lo mismo que su futuro compatriota Marcel Duchamp, sus dos grandes pasiones eran desarrollar su arte y jugar ajedrez. En aquella época, si un libro era censurado o era prohibida su publicación, en seguida todo el mundo se volcaba a buscarlo y hacía grandes esfuerzos por conseguirlo; los libros prohibidos eran, caricaturescamente, como las drogas duras de nuestros

²⁸⁸ “Este eterno inválido no descansaba nunca y la única alteración reveladora de su estado consistía en que se dedicaba a escribir versos en vez de prosa al sentirse seriamente enfermo.” Ver Henry Noel Brailsford (1998 : 6 ss.)

tiempos. Algo de eso pasó con algunas obras de Voltaire; la *Henriade* por ejemplo, censurada, pero tan popular al mismo tiempo.

Durante su exilio en Inglaterra, conoció de cerca el círculo literario de Swift, Pope y Gay. Existe una anécdota en la que al parecer habría horrorizado a la madre de Pope, al mismo Pope y a Swift con la falta de delicadeza e impiedad, seguramente en torno a temas de carácter religioso o relacionados con la compasión. Dice otra anécdota que dominó enseguida el idioma anglosajón y que llegó incluso a pensar en inglés. Otra anécdota del patriarca, nos recuerda que los refugiados hugonotes se habían hecho mala fama entre los ingleses, aumentando la impopularidad de los franceses por trabajar aceptando sueldos más bajos que el pago corriente por la misma labor. Algunos obreros adivinando la nacionalidad de Voltaire le tiraron barro al verlo pasar. Entonces les improvisó un discurso que los divirtió halagándolos: “¿No es suficiente desgracia —les dijo— el no haber nacido entre vosotros?”, y continuó en este tono hasta que lo alzaron en hombros llevándolo hasta su casa²⁸⁹”.

Voltaire residió en Inglaterra casi por tres años, pero de alguna manera siguió considerando a esta nación como su verdadera patria por el resto de su vida. Consideraba a la isla como un país de tolerancia, donde se podía emprender sin tapujos la investigación. Nunca se cansó de alabar el carácter inglés. En cambio Rousseau, al pasar por un trance similar, no logró dominar nunca la lengua y se encontró allí siempre incómodo, resultando para él una experiencia completamente vana y molesta para su genio y figura.

A la vuelta de su estadía en Inglaterra, el estilo literario de Voltaire sufrió algunas alteraciones. Su crítica se volvió un poco más disimulada y de soslayo ocupó el expediente del humor y la risa como una forma bastante eficiente, que a la vez pasaba por frívola, para causar daño a las instituciones francesas. En las obras de dicho periodo comenzó su trabajo de *transmutación de los valores* del mundo, conforme a los principios liberales que ostentaba proponer y un

²⁸⁹ *Op. cit.*, p. 34.

cinismo de corte más mundano. Voltaire en definitiva no contribuyó con ningún elemento plenamente original ni a la filosofía ni a la ciencia de su tiempo, pero contaba con el don y la gracia escritural que le faltaron, por ejemplo, a Newton para entusiasmar y hacer más atractivo su pensamiento al gran público.

Es conocido que el filósofo de Poitou, como gran polemista, cada vez que publicaba algo, todo París se dividía en dos bandos. De igual forma, y en relación con lo anterior, todas sus obras rozaron en menor o mayor medida el tema de la moral y las costumbres. Sus cuentos, todos apuntaban o eran de índole didáctica. Al escribir historia, siempre supo coger del pasado una lección para el presente y para el porvenir.

Cándido es de cierta manera, una de las obras más importantes de Voltaire. En sus “ensayos históricos” el patriarca de la filosofía ilustrada hace frente no sólo a Hobbes y a sus seguidores, al sostener que el ser humano jamás puede ser considerado, en principio, como un “lobo” con respecto a sus semejantes; vale decir, que el hombre jamás habría existido en un estado de aislamiento salvaje bajo una suerte de individualismo presocial. Cosa que el mismo Hobbes dejó explícita y claramente escrita en el *Leviatán*; el estado presocial es una hipótesis productiva y paradójica, en el sentido que arroja o pone el acento, más bien, en qué pasaría si la sociedad coercitiva y policiaca, expresada en el soberano, dejara de existir²⁹⁰. El ser humano para Voltaire sería desde un comienzo un ser sociable, dotado de las virtudes indispensables para la vida en sociedad (piedad y justicia).

Para Voltaire, existen tres cosas que ejercen su influencia directa sobre la mente humana: el clima, la forma de gobierno y el tipo de religión. Seguramente Marx no habría estado totalmente de acuerdo con él ante la omisión de las condiciones económicas de la organización del trabajo, y menos sobre la desatención puntual hacia los medios de producción con los que el hombre se gana el sustento diario.

²⁹⁰ El pasaje al que hago referencia señala lo siguiente: “Acaso puede pensarse que nunca existió un tiempo o condición en que se diera una guerra semejante, y, en efecto, yo creo que nunca ocurrió generalmente así, en el mundo entero; pero existen varios lugares donde ahora viven de ese modo.” Ver Thomas Hobbes (2009 : 103 ss.)

Como muchos intelectuales de la época, Voltaire despreciaba profundamente a los judíos, pero de manera particular también detestaba todo lo que provenía de Alemania, es por eso que su *Cándido* comienza con un chiste que hace alusión a la aristocrática familia donde es educado el protagonista; en Westfalia, en el castillo del señor barón de Thunder-ten-tronckh. Esa inserción inaugural se corresponde con una burla acerca de la rudeza y hosquedad del áspero y trabajoso idioma. Es digno de mención sin embargo, que irónicamente muchos de los grandes protectores del pensador francés eran procedentes de Alemania, por lo que imaginamos que no despreciaba tanto el dinero como la mano de donde provenía.

Refiriéndonos puntualmente a la obra, *Cándido* “pone en escena” de manera fresca y burlona, una crítica al conocimiento epistémico, lógico y apofántico, representado ejemplarmente en el pensamiento moral y teológico de Leibniz. La travesía tragicómica a la que es arrojado el protagonista socava finalmente las puritanas cualidades idealistas que le definen y encarnan prístinamente, al punto de encontrarse cristalizadas en su talle y figura: “*un muchacho a quien la naturaleza había dotado de las más suaves cualidades. Su fisonomía anunciaba su alma.*”²⁹¹ Mientras que en el preceptor Pangloss se simbolizan de forma caricaturesca no sólo la filosofía de Leibniz, sino de alguna manera todo el pensamiento señero alemán (Kant, y lo que serán posteriormente las filosofías de Fichte y Schilling). Desde el comienzo del relato, la relación se hace completamente evidente cuando el autor pasa revista a los temas y discursos en los cuales el preceptor es docto: *Pangloss enseñaba la metafísico-teólogo-cosmología*²⁹², y también porque su doctrina apologética y optimista del orden natural señalaba a este mundo como el *mejor de los mundos posibles*, en clara alusión al filósofo de Leipzig.

El breve e incipiente amorío de Cándido con la hija del barón; la Señorita Cunegunda, infanta del Señor y dueño de esas espléndidas tierras —las cuales Voltaire había conocido personalmente en un viaje poco grato a Alemania y

²⁹¹ Ver Voltaire (2013 : 52 ss.)

²⁹² *Op. cit.*, p. 53.

que le habían causado una profunda y rastrea impresión por su miseria y fealdad—, al ser sorprendido *ipso facto* por su benefactor en tal “crimen amoroso e inocente”, pues bastó falta tan inocua, apenas un inocente beso, para que el joven fuese expulsado de aquel paraíso terrenal en el que se había criado entre tantos placeres y privilegios. Es digno de mencionar acá, que *Cándido*, en este pasaje, contiene claras alusiones a la expulsión bíblica de Adán desde el jardín edénico, desde donde es sacado a puntapiés (en el trasero) por el Señor de la casa (Dios), luego de que el protagonista comenzara a albergar intenciones lujuriosas con la hija del amo de esas tierras (Eva). Este traspié marca el inicio de sus desventuras y pesares, en un itinerario marcado por infortunios que le harán finalmente dudar no sólo de la potencia de la Razón, sino también del sentido y del orden moral del mundo.

Cándido es la sabrosa excusa que le permite a Voltaire ridiculizar las instituciones, las costumbres occidentales y los márgenes culturales de su época. Por ejemplo, capturado por la milicia búlgara (o los prusianos en sentido estricto), éstos lo obligan a seguir órdenes del todo absurdas:

“Le hacen girar a la derecha, a izquierda, sacar la baqueta, apuntar, doblar el paso y le propinan treinta palazos; al día siguiente hace la instrucción algo mejor y no recibe más que veinte golpes; al otro sólo recibe diez y sus camaradas lo tienen por todo un portento. Completamente atónito, *Cándido* no acaba de ver todavía dónde estaba su heroísmo²⁹³”.

Es completamente gracioso como Voltaire pone en ridículo el ajetreo soldadesco y la disciplina castrense, rebajándola al mero ámbito de las ocupaciones más estultas y mediocres que atribulan y llenan las horas de los hombres, quienes las consideran altamente nobles y relacionadas con el honor hacia la patria. El mismo *Cándido*, joven “metafísico” incomparable, del todo ignorante de las cosas de este mundo; como señala el propio autor por boca del rey de los búlgaros, no termina por comprender la finalidad y el provecho de tantas maniobras y esfuerzos.

²⁹³ *Op. cit.*, p. 57.

Voltaire hace también sorna de la institución religiosa, esta vez representada en la figura de los jesuitas, quienes emprenden causas en nombre de Dios, disfrazando sus propios intereses y ambiciones personales. Un ejemplo de esto es la ocasión en que Cándido, escapando de la mala fortuna en Europa, emprende la huida hacia Sudamérica, en compañía de su amada Cunegunda (quien finalmente lo traiciona luego de que el primero la haya salvado del sometimiento a la prostitución a manos de un judío perverso y abusador). En Paraguay toma contacto con los caballeros de la orden, quienes se encuentran en ofensiva contra los propios reyes conquistadores de España y Portugal, en una empresa de salvación del “nuevo mundo” que relativiza sus posiciones y adscripciones tanto aquí como allá (Europa). Dice Cándido completamente sorprendido a su nuevo amigo y criado Cacambo; joven astuto y de buen juicio que aconseja y salva al protagonista en más de una ocasión:

“Yo digo que no veo cosa más divina que los Padres: aquí hacen la guerra al rey de España y al rey de Portugal, y en Europa los confiesan; aquí matan españoles y en Madrid los mandan al cielo; todo eso me encanta²⁹⁴”.

Hombres de fe y razón, eruditos y divulgadores de la palabra de Dios y de las humanidades, los jesuitas se enfrascan, soldadescamente, en violentos altercados militares contra los abusos de la corona en Sudamérica, pero en Europa embisten y ofrecen la salvación a los mismos injustos tiranos.

Aprovecha también el autor el subterfugio del mito de “El Dorado”; leyenda popular entre los viajeros y bandidos de la corona que viajaban desde Europa por ultramar para hacerse ricos en América. Esta leyenda narra la historia de un poderoso reino del Imperio Inca repleto de oro y piedras preciosas, escondido y protegido por la indómita geografía. Su estratégica ubicación lo habría mantenido libre del contacto con la civilización europea, salvaguardándole de ser subyugado y contaminado cultural y racialmente. Este mito le sirve al autor para enarbolar sus propias ideas sobre la fe natural, de manera similar a como el mismo Tommaso Campanella había hecho en su relato sobre la *Ciudad del sol*, resaltando elementos originarios y comunes a una única religión universal totalmente fuera de la revelación cristiana,

²⁹⁴ *Op. cit.*, p. 92.

relacionada eso sí con el culto a la naturaleza y al astro rey padre. También, siguiendo el hilo y argumentación de las famosas utopías en boga, hace alusión a cómo las costumbres y vicios europeos producen también nefastas instituciones que no remedian o acaso empeoran la situación de sus pervertidos conciudadanos:

“Quiso Cándido que le mostraran el palacio de justicia y el parlamento y le dijeron que no los había porque por nada se pleiteaba. Luego se informó de si había cárceles y dijéronle que no. Pero lo que más sorpresa y más gusto le causó fue el palacio de las ciencias en el cual vio una galería de dos mil pasos, toda llena de instrumentos de matemática y física²⁹⁵”.

De esta forma, al igual que en *Gulliver*, *Cándido* termina retratando bajo un efecto de desnaturalización humorística, una crítica solapada al humanismo europeo, reduciendo al absurdo sus aspavientos de vanagloria, tanto en la esfera de su rebuscado pensamiento filosófico, como de las instituciones que protegen y salvaguardan el orgullo de sus tradiciones y costumbres.

Conducido entonces hacia las consecuencias más terribles e inhumanas, por culpa de la superchería, las prácticas culturales y la moralina social, Cándido termina afirmando: “*Atónito, sobrecogido, confuso, todo ensangrentado y palpitante, «Si aquí tenemos el mejor de los mundos, ¿cómo serán entonces los otros?»*”²⁹⁶. Pangloss debe finalmente, apremiado por las circunstancias y por su trágico y antojadizo destino, tragarse sus propias bizantinas enseñanzas.

En las páginas de *Cándido* se aprecia una actitud escéptica no sólo hacia cada una de las manifestaciones culturales, sino hacia la razón misma por considerarla impotente a la hora de escudriñar y hacerse cargo de algunas zonas fundamentales de la existencia humana, sobre todo en el campo de la Ética y el mal, pues Voltaire considera al universo como un ente moralmente

²⁹⁵ *Op. cit.*, p. 110.

²⁹⁶ *Op. cit.*, p. 69.

ciego, siguiendo las enseñanzas de su antecesor Pierre Bayle²⁹⁷. Si bien el tratamiento del tema está plagado de bromas y citas a otros autores cómicos como Rabelais y Swift; a quienes el autor admira profundamente, el asunto de fondo es tremendamente pesimista, sobre todo si pensamos que Voltaire, a diferencia de los ilustrados radicales como Diderot o el barón d'Holbach, siempre apostó por la creencia en una *divinidad* y abjuró tenazmente contra el ateísmo. En ese mismo sentido, la crítica al optimismo idealista en *Cándido* es esencialmente fraterna de una crítica a la metafísica teológica del cristianismo.

De esta forma, si se lee la obra de manera cifrada, el personaje de Pangloss podría estar queriendo representar, tal como ya se señaló más arriba, a Leibniz como el torpe y ridículo preceptor del protagonista (pero también a la filosofía idealista). Cándido a su vez, puede pretender figurar la caricatura del mismo Voltaire. Y el maniqueo Martín, la figura del ilustrado Pierre Bayle, quien ayuda finalmente al protagonista a despertar del ensueño metafísico en el que lo ha iniciado su tutor. Es revelador, que finalmente termine siendo el mismo Cándido quien salve a su maestro Pangloss de las peripecias y malas pasadas que arrecian su infortunio, las que se intensifican al demostrar que el preceptor, bajo todo punto de vista, es suficientemente inútil para vérselas hábilmente y de manera práctica con el mundo.

Tal como acontecía en el ámbito literario de las anécdotas Cínicas, *Cándido* rebate, también literariamente, las posiciones teóricas del pensamiento metafísico por medio de la confrontación directa de la “experiencia concreta” enraizada en el contexto puntual desde el cual emergen los problemas existenciales, los cuales hacen fracasar todo intento de explicación y confianza en la razón (depotenciada). En ese mismo sentido,

²⁹⁷ Pierre Bayle (1647 – 1706), fue un filósofo francés considerado como uno de los grandes caracteres de la primera Ilustración. Uno de sus grandes logros como intelectual, fue separar la Moral y la Ética del influjo de la religión cristiana, defendiendo la tesis impensada para su tiempo, de que un ateo no tiene porque ser un ser inmoral o vicioso. En muchas ocasiones reprendió a quienes hacen una tergiversación de la Biblia para hacer uso de la violencia y se mostró abiertamente en contra de la persecución por parte de la iglesia a otros grupos minoritarios disidentes, como los protestantes u de otras creencias. Se le considera como el creador del rigor científico en historia, por no sólo reunir y presentar hechos, sino que por incluir fuentes también que se contradicen entre sí, con lo que obligaba al lector a dudar sobre lo expuesto y sacar sus propias conclusiones. Una de sus principales obras es su *Diccionario histórico y crítico* (1695 – 1697).

podemos apreciar cómo los argumentos optimistas en la obra de Voltaire funcionan de la misma manera como lo hacen los clichés repetidos hasta el cansancio, en cuanto lugares comunes de la cultura, es decir, son meras simplificaciones o hábitos mentales gastados por el uso en el imaginario cultural:

“(…) el inigualable encanto cómico del Cándido pivotará particularmente en una deliciosa complicidad irónica del autor con el lector, en un regocijo de ver a estos dos pobres, el Cándido y maese Pangloss, vapuleados, arreglándoselas muy malamente en la crudeza de la vida, pasando por todo un compendio de las barbaridades naturales y morales que ofrece el mundo, y que contrastarán con la disposición de los protagonistas, una disposición optimista, heredada de su feliz origen en el castillo de Thunder-ten-tronckh, antes de su caída en el mundo²⁹⁸”.

Dentro de ese mismo horizonte, es que todas las peripecias de la obra se van hilvanando para menospreciar y humillar los intentos por domeñar o promover una explicación de carácter racional sobre el “funcionamiento moral” del mundo y la realidad. No debemos olvidar que al final del mismo libro, el consejo que da el autor a través de sus maltratados personajes, es a conformarse con, por decirlo de alguna forma, la posición laboriosa del “pueblo”, es decir, no reflexionar desmesuradamente sobre la vida y preocuparse simplemente por los trabajos cotidianos y mantenerse ocupado sin desesperar: “*Trabajemos sin razonar, es el único modo de hacer la vida soportable.*”²⁹⁹ Trabajar, una ocupación singularmente humana, pero que niega paradójicamente acá, la agobiante reflexión.

De esta forma, y a modo de corolario, sólo parece quedar la esperanza de la reconciliación con el mundo a través de la amistad, la sencillez y el trabajo razonable. El espíritu debe ceder en sus aspiraciones de control y a dejar de ufanarse en el orgullo y en juegos especulativos estériles que sólo funcionan como una suerte de placebo metafísico ante las verdaderas dificultades existenciales. Un epitafio que se levanta por lo demás contra todos los ideales modernos de soberanía y control, tanto de la propia naturaleza finita, como de la universal.

²⁹⁸ *Op. cit.*, p. 264. Estudio y notas de Guillermo Graíño Ferrer.

²⁹⁹ *Op. cit.*, p. 169.

8.1. Diderot, el ateo hedonista.

Por otra parte, Denis Diderot (1713 – 1784), el Gran filósofo de la Ilustración de corte más radical, conocido principalmente por su enorme labor como editor de la *Enciclopédie*³⁰⁰ y por ser a la vez el autor de un selecto grupo de obras literario-filosóficas de renombre, produjo un irreverente texto llamado *El sobrino de Rameau*, del cual pasaremos a dar cuenta en breve. Pero antes, algunas importantes nociones sobre nuestro filósofo para tener presentes en el horizonte de nuestra especulación.

En comparación con Diderot, —quien ocupó un lugar especial en la recepción del cinismo durante la Ilustración, porque no sólo recibió y practicó el momento moderno de la filosofía Cínica, sino que también reflexionó sobre ella— Voltaire³⁰¹ o el propio Rousseau, parecen, en lo concerniente a sus ideas políticas y religiosas, filósofos mucho más recatados y conservadores. Diderot en este sentido fue un pensador tremendamente revolucionario e innovador (uno de los primeros filósofos abiertamente ateos de la modernidad), mucho menos preocupado de halagar al poder de turno o de pretender defender un sentido metafísico o teológico en sus ideas políticas, como si lo hicieron el pensador de Poitou y el ginebrino³⁰². También es digno de mencionar acá, el contraste entre el Cinismo de Voltaire; de carácter mucho más contemporáneo

³⁰⁰ “Diderot había decidido compilar todo el conocimiento de su época en una obra de varios volúmenes, redactada por los mejores expertos en cada campo y que se financiaría con suscriptores. Sería la fuente de consulta definitiva de todos los temas concebibles, y aún más que eso: sería una verdadera escuela de pensamiento escéptico.” Ver Phillip Blom (2012 : 74 ss.)

³⁰¹ Voltaire en el ámbito religioso, se limitó a exponer la superstición como enemiga del hombre, y en el ámbito económico, preocupado por acrecentar su fortuna, prestaba importantes sumas de dinero a príncipes europeos y monarcas que eran a la vez déspotas absolutos. Voltaire, no estuvo nunca en la condición ética de atacar a la religión ni al absolutismo, pues muchos de sus clientes pertenecían o defendían al clero y a la monarquía.

³⁰² “No cabe duda de que Voltaire fue la figura más influyente y conocida de la Ilustración, pero su contribución filosófica no va mucho más allá de un sólido sentido común generosamente salpicado de inteligencia e ironía. Sus actividades políticas nos lo muestran como un hombre muy hábil interesado principalmente por su propia reputación y en su fortuna. En cuanto a Rousseau, es, como pensador, sin duda alguna más original e importante, pero también una mente mucho más siniestra, interesada y autodestructiva. Además era un mentiroso compulsivo, lo cual viene de perlas para una buena biografía pero no para la gran filosofía. Rousseau y Diderot fueron grandes amigos durante un tiempo, pero riñeron pública y ostentadamente. La amistad terminó no sólo a causa de Rousseau y sus paranoias, sino —y no deja de ser significativo— el ginebrino terminó odiando la Ilustración que defendía Diderot...” Ver Phillip Blom (2012 : 20 ss.)

al nuestro, es decir, un cinismo mucho más irónico, con un coeficiente de negatividad disolvente; es decir, un cinismo del descompromiso y del no tomar partido, que el Cinismo de Diderot, un cinismo mucho más en la línea del Cinismo antiguo, en el sentido que es más afirmativo, que propone una idea de cómo debería ser el hombre, no sólo como una suerte de fracaso. En este sentido, ambos cinismos modernos se equilibran, por una parte el egoísmo individualista del cinismo de Voltaire, contra el sentimiento de empatía manifestado en la sociabilidad que transmite Diderot. En estos dos filósofos hay dos concepciones de lo que es el hombre completamente diferentes; razón y naturaleza; instituciones y poder son pensadas desde perspectivas completamente diferentes.

Sin lugar a dudas, Diderot también podría ser escrutado perfectamente al interior de las filas del materialismo atomista, en cuanto discípulo indirecto de Demócrito de Abdera, o del propio Epicuro. Si bien los dos primeros neutralizaban racionalmente las figuras de los dioses; al punto de transformarlos en meras sustancias materiales existentes pero bastante inocuas, lo hacían en vistas de alcanzar lo que ellos consideraban la meta fundamental del hombre, la *felicidad*. Esta felicidad, era el fruto de una Ética que consideraban de orden inmanente y sin consecuencias ulteriores a la vida. Diderot daría un paso más allá que sus predecesores, anulando definitivamente la figura existencial y metafísica de un dios garante del orden y creador del mundo. Esta línea de pensamiento era compartida por todos los radicales de la Ilustración que participaron en el círculo intelectual del salón de la *rue Royale*³⁰³. Estos filósofos se habían propuesto, como tarea, convencer a sus contemporáneos de que no debían esperar nada después de la muerte, de que Dios no existía y que por lo tanto no había tampoco un plan divino o escatológico para el universo. Que éste en cambio, estaba sujeto a una necesidad ciega y sin significado ulterior.

³⁰³ El salón de la rue Royale, del barón Paul Thiry d'Holbach, fue por muchos años el epicentro intelectual del siglo XVIII en Europa, lugar donde se fraguaron las ideas políticas y filosóficas más vanguardistas de la época. Algunos, como el propio Diderot, la llamaron la sinagoga de los filósofos y en ella participaron la mayoría de los pensadores más importantes de su tiempo; Diderot, D'Holbach, Helvétius, el propio Hume, junto con el mismísimo Benjamin Franklin, incluso Rousseau que en un comienzo se mostró partidario y miembro del grupo, luego se transformaría en el archienemigo de los valores del mismo.

Para Diderot, como buen lector de Lucrecio y de toda la tradición atomista por él recogida, el mundo estaba organizado por partículas pequeñas impasibles e indivisibles que formaban incontables figuras complejas y variadas, sin un sentido o significado inherente, evolucionando azarosamente y sin un propósito más allá que el de perseverar en la propia vida. Al mismo tiempo, compartía con la tradición hedonista la idea de que el elemento principal que guía la acción humana es la pasión, y como elemento secundario lo era la razón. Pensar de otra manera, era negarse a hacer un diagnóstico certero de la *naturaleza humana* y de las *necesidades* que de ella emanaban. Nuestro *philosophe*, tampoco daba valor moral al sufrimiento, propio de la ética narcisista cristiana, que entendía que todo lo malo que le podía ocurrir al hombre tenía un sentido al interior del universo y que poseía como fin ulterior, depurarlo a través de “pruebas”, convirtiéndolo en algo mejor de lo que era; como si el universo entero estuviera pendiente o dependiera de su destino de criatura privilegiada. Sostenía en cambio, que sólo la búsqueda del placer y la huida del dolor pueden convertirse en las dos directrices fundamentales que orientan al hombre en su conducta y reflexión, pero consideraba a la vez que, tanto la empatía como la solidaridad eran dos elementos también connaturales a las necesidades del hombre como tal, y que por lo tanto éste se veía obligado por ella (la necesidad) a cultivar y desear el *bien común*, donde la educación se volvía una pieza esencial para lograr que todos los integrantes de la sociedad buscaran su promoción.

Los principales intelectuales de la Ilustración radical pensaban que los seres humanos eran máquinas biológicas adaptadas a su entorno, y que por lo tanto eran primariamente regulados por los principios del placer y del dolor. En ningún caso nuestra especie era la cumbre de la creación, sino más bien, éramos parte de un universo que también podía ser concebido como una máquina más basta pero que todo al interior de ella funcionaba básicamente bajo un puñado de principios físicos similares. En este sentido, los seres humanos sólo eran distintos en grado a los demás animales, pero no en especie, *sólo unos pocos matices les separaban de los monos, los perros o los*

caballos. En este mismo sentido, la mente no era algo distinto del cuerpo, sino una mera función del mismo. Blom señala a propósito de Diderot, que:

“El autor se reveló como un materialista a ultranza que califica a los humanos de materia pensante, organismos complejos formados por otros más pequeños y sencillos, semejantes a un grupo de abejas. Ese mundo material no deja espacio a nada esencialmente inmaterial. Toda materia es contigua, y está conectada a todo lo demás como los hilos de una telaraña. Nada existe por sí sólo; todo es parte del mundo material y está sujeto a la ley de la necesidad, del devenir y el morir³⁰⁴”.

Muy en sintonía con Epicuro, a través de la lectura de Lucrecio; el antepasado más directo de la Ilustración radical, Diderot señalaba que los seres humanos no son más que un modo particular de organización adoptado por la materia (átomos reunidos) y que todos ellos eran parte de una cadena infinita en las diversas conformaciones que asumía el Ser. Todo estaba sujeto al cambio, todo era pasajero, y lo único constante era finalmente el Todo. El mundo empieza y termina sin cesar, en cada momento se inicia y termina. En este mismo sentido, la naturaleza no es un universo moral, sino un mecanismo ciego, donde los seres humanos son una parte de él sujeta también al devenir del Cosmos, lo mismo que el resto de los organismos. *Le philosophe*, fue uno de los primeros pensadores modernos que trasladó el ámbito moral desde el espacio de la *verdad revelada* a la inconstante naturaleza humana, por lo tanto sustituyó a la Ética de corte trascendente y absoluta de la religión, por una de orden inmanente y relativa, asociada al contexto histórico y cultural siempre cambiante.

El placer es anterior a la moral, por lo tanto no puede haber nada intrínsecamente inmoral en el deseo ni en su realización. El deseo es el principal combustible de la máquina humana, por lo tanto la aceptación de estas leyes naturales en la moral social pueden permitir el correcto discernimiento entre una buena y una mala sociedad. El deseo no es algo con lo que tengamos que vivir y batallar, sino que es el motor de la vida misma.

³⁰⁴ Ver Phillipp Blom (2012 : 156 ss.)

En esta concepción moralmente *hedonista* del mundo, la razón ocupa un lugar secundario, pues ella es una subsidiaria eficaz de la pasión si se preocupa de organizar y regular el goce. De esta forma, la razón está al servicio del deseo, trata de alcanzarlo, pero también dentro de sus propias fuerzas siempre débiles, intenta dominarlo o encausarlo para que no se torne abrumador. Sólo la búsqueda del placer de forma egoísta y coactiva era reprochable, en la medida que era capaz de herir a los otros, pero racionalmente consensuado, la sensualidad se transformaba en la propia afirmación de la vida. El imperativo ético de la comunidad de amigos de la *rue Royale* era:

“Vivir feliz, vivir bien, todo eso equivalía nada menos que a vivir apasionadamente, haciendo realidad todos los placeres en el contexto de una comunidad, y a enriquecer la vida de los demás haciendo el menor daño posible³⁰⁵”.

Si los conceptos de naturaleza humana, necesidad y libertad eran redefinidos por estos filósofos al alero del giro ético que proponían, ello no convertía, sin embargo, a los hombres en monstruos impulsivos carentes de contención y dominio sobre sí mismos, sino todo lo contrario. Los filósofos del salón de *rue Royale* señalaban que las necesidades compartidas también unían a los seres humanos y que finalmente la empatía facilitaba que las personas se ayudaran entre sí. Es decir, que el propio deseo de socialización connatural a todos los seres humanos, era el principal acicate que fomentaba la empatía y el respeto por los otros. Necesitamos siempre de la protección y de la aprobación de nuestros semejantes. En Hobbes ese elemento terminaba siendo importantísimo a la hora de empujar al ser humano a asumir el compromiso voluntario de salir del “estado de naturaleza” o de “guerra de todos contra todos”, pero en el estado natural aquello es totalmente distinto. La decisión de salir del estado de salvajismo procedía del ánimo de solventar la procuración racional de autoconservación y en disipar de alguna manera el constante miedo a la muerte que estaba a la base del surgimiento del poder del Estado; compartir un miedo común. En este sentido, la teoría hobbeseana del origen de la sociedad resulta completamente paradójica, pues aunque Hobbes

³⁰⁵ *Op. cit.*, p. 264.

manifiesta abiertamente en el *Leviatán* que el “estado de naturaleza” no es un *hecho* real constatable, sino una hipótesis productiva que permite imaginar el origen de la sociedad de una manera alternativa a como hasta ese minuto la política y sus principales interesados; los monarcas y la iglesia, han contado *su* versión trascendental y divina de la historia del origen del poder. Sin embargo, la guerra civil, puede hacer retornar al hombre a un estado en el que nunca se ha encontrado antes; *un estado de guerra de todos contra todos*, donde el mismo ser humano se transforma en una bestia para sus semejantes.

La diferencia entre Diderot y Hobbes estribaba, principalmente, en que para el primero, la pasión no nos convertía en autómatas aislados, encerrados en nuestro egoísmo; diagnóstico nefasto y pesimista que hacía el filósofo inglés, sino en individuos que por el hecho de temerle al dolor, colocaban la empatía, la lástima y la alegría compartida en el verdadero aguijón de la unión social. Para Diderot, todos perseguíamos el mismo fin, buscar el placer y evitar el dolor. Si podemos hacer que nuestro placer coincida con el bien de la sociedad, la tarea de la Ética estará cumplida y podremos llegar a transformarnos en individuos virtuosos. Un punto primordial era que la moral no necesitaba ningún otro fundamento de carácter teológico, o sea de Dios para incentivar la bondad o el buen comportamiento entre los individuos entre sí, es decir, una comunidad de ateos también podría llegar a ser considerada como virtuosa.

A primera vista, tal como en Hobbes, la búsqueda de placer personal aparece como un elemento altamente egoísta e incompatible con el objetivo de la vida en comunidad; por eso el hombre en estado natural vive de manera solitaria y en pugna permanente con el resto, siendo el amor propio el instinto básico insustituible. En los pensadores de la Ilustración radical, el *bien común* y la organización armónica de los intereses particulares podía llegar a buen puerto, pues aunque era un enorme desafío para la Ética, ellos concebían al ser humano, no como un animal que debe tolerar a regañadientes a los demás, sino como un ser que sólo podía existir en sociedad. Este punto era fundamental, pues instalaba una distancia insondable con el materialista inglés, pues para los filósofos del salón francés no podía ser concebible un estadio

presocial anterior al vínculo comunitario, es decir, el ser humano es siempre un ser humano en sociedad. Los hombres se necesitan endogámicamente unos con otros y no pueden existir sin la aprobación o desaprobación de sus semejantes.

La pasión no era un impedimento en la consecución de la *felicidad*, era la felicidad misma. O podía llegar a serlo, siempre y cuando se organizara a la sociedad de forma tal que ésta promoviera las pasiones adecuadas para el incremento de la vida y no exigiera simplemente reprimirlas como lo hacía el orden cristiano imperante y su ética castrante.

Para Diderot y el hedonismo ilustrado, el placer era lo único que valía la pena de ser alcanzado, pero sin olvidar el contexto de *utilidad* que otorgaba su impronta ética. Sólo la pasión, en última instancia, podía servir de criterio universal de verdad sobre lo conveniente y aquello que no lo era³⁰⁶. Su posición optimista, *sólo* exigía a todos demostrar empatía hacia los demás y que todos se hicieran conscientemente responsables por los propios actos personales. De esa forma, se podría llegar a materializar una sociedad en que los individuos pudiesen vivir entre ellos en armonía con sus deseos, realizándolos, no reprimiéndolos. Nuestras pasiones nos empujan a buscar el placer, pero ese sentimiento de identificación personal con los demás (empatía innata) era tan potente que podía ensanchar nuestra aversión al sufrimiento para llegar a tener en cuenta, incluso el dolor ajeno.

De todas formas, el Diderot más cauto y maduro, tanto en sus cartas como en sus escritos inéditos, nunca se mostró completamente convencido de que el ideal ilustrado —que ponía a la educación como el principal elemento reformador de la sociedad— pudiese dar solución a todas las injusticias y problemas sociales. Un tufillo de sospecha lo alejó siempre del optimismo de sus compañeros de armas, tanto de su camarada D’Holbach como del propio

³⁰⁶ Sobre el placer y su incorporación al interior de la teoría materialista, es importante señalar lo siguiente: “Para Diderot, el cuerpo era lo único que existía, y la razón era una función corporal con tendencia a la megalomanía trascendental. La verdadera comprensión no se encontraba contra el deseo físico, ni en ignorarlo o sublimarlo (como en Rousseau), sino en construir una vida en la que hubiera espacio para dicho deseo.” *Op. cit.*, p. 328.

Beccaria, reformador del sistema penal y el primero que abogó abiertamente por la abolición de la pena de muerte en el sistema penal italiano. Como señala Blom:

“A diferencia de otros pensadores ilustrados, como Voltaire y Kant, que sugerían la existencia de un orden enteramente racional que liberaría a los individuos de la penosa influencia de las fuerzas irracionales que se agitaban en su interior, Diderot escribió acerca de una naturaleza humana compleja, contradictoria y esencialmente oscura, sólo en raras ocasiones iluminada por la razón³⁰⁷”.

Lo que distingue poderosamente a Diderot de otros pensadores de la Ilustración es, que él nunca consideró posible una vida completamente racional, su visión de la humanidad era trágica y hedonista a la vez, y es en ese espacio de pesimismo desde donde emerge *El sobrino de Rameau*.

Al pensador francés se le acusa de no haber producido nunca un repertorio contundente de obras filosóficas, donde manifestara abierta y contundentemente cuáles eran sus ideas políticas y antireligiosas. Sin embargo, no debemos olvidar el complicado y adverso contexto histórico en que le tocó actuar, ni tampoco que apenas comenzada su vida intelectual, tuvo que pasar una temporada en la cárcel por escribir, en 1749, su *Carta sobre los ciegos para uso de los que no ven*, texto que rebatía las verdades reveladas y proponía al ateísmo como una teoría de pensamiento completamente emancipadora. Por este motivo fue obligado a firmar un compromiso indefinido, donde se restaba de volver a escribir libros sobre filosofía bajo amenaza de ser regresado a la cárcel de por vida, por lo que se vio exigido a verter su ingenio en un variado número de escritos de carácter heterogéneo y de provocadora ambivalencia. Quizás habría que pensar la adscripción de Diderot al Cinismo, no tanto por la afinidad del pensador francés al modo o estilo de vida, sino más bien con la sátira menipea. En este sentido, se le puede considerar una suerte de Menipo de la Ilustración, pero que en su relación con el hedonismo, se sintió mucho más cercano a la figura del socrático Aristipo³⁰⁸.

³⁰⁷ *Op. cit.*, p. 327.

³⁰⁸ El autor habla de sí mismo de la siguiente forma: “Ah, Diógenes, si pudieras ver a tu discípulo con el espléndido manto de Aristipo, ¡cómo te reirías de él! Y en lo que a ti concierne, Aristipo, este espléndido manto ha sido adquirido al precio de muchos actos indignos. ¡Qué

8.2. El sobrino de Rameau.

Escrito entre 1762 y 1773, *El sobrino de Rameau* fue celosamente guardado por Diderot, no publicándose en vida del autor. A su muerte, un ejemplar manuscrito fue enviado a Rusia, a la ciudad de San Petersburgo, específicamente a la corte de Catalina la Grande; dueña hacía ya varios años de la biblioteca del filósofo. No debemos olvidar, que apremiado por razones de orden económico y con la intención de dejar una dote para su hija única; Angelique, Diderot vendió su enorme biblioteca a la emperatriz. De todas formas, uno o dos ejemplares del libro quedaron en Francia. En esta parte, el relato cobra ribetes de leyenda y no se sabe a ciencia cierta qué ocurrió. Algunas versiones señalan que un ruso, otras que un prusiano, puso a disposición de Schiller la obra, quien en diciembre de ese mismo año (1804) se la hizo llegar al poeta Goethe, el que, fascinado completamente con nuestro autor, inmediatamente realizó una traducción al alemán publicada en 1805. Más de un siglo después de la muerte de su autor, el otro manuscrito original, autografiado por el propio Diderot, fue hallado en un negocio de libros usados en París, y desde entonces se le conoce como la versión “canónica” de la obra.

¿Qué es lo peculiar que encontramos en *El sobrino de Rameau*? La obra narra el encuentro de dos personajes: Rameau, el sobrino del gran músico y compositor, y el narrador, un filósofo liberal e ilustrado que observa, interroga y valora los actos del primero, haciéndolo siempre desde una posición que debería “representar”, de alguna manera, la opinión del autor en torno a temas como: el bien, la justicia, la verdad, el progreso, la razón y el humanismo). Rameau es caracterizado en cambio como un personaje complejo, cuyas cualidades y hábitos morales le convierten en una figura irrisoria e inclusive hasta odiosa. Su perfil está compuesto por la extraña mezcla de las excelentes cualidades con las que lo ha dotado la naturaleza y de los despreciables hábitos con los que lo ha contaminado la sociedad de su

diferencia hay entre esta existencia arruinada, servil y laxa, y la libre y consecuente vida del cínico de los harapos! Y yo, yo he abandonado el tonel, donde solía ser mi propio amo, sólo para entrar al servicio de una tirano.” Ver el texto de Heinrich Niehues-Próbsting “Recepción moderna del cinismo: Diógenes y la Ilustración” pp.430 – 474, en R. Bracht Branham, M.-O. Goulet-Cazé (Eds.) (2000); *Los Cínicos*, Seix Barral, Barcelona, pp. 454.

tiempo (un guiño sabroso a la teoría rousseauiana de la corrupción civilizatoria). Es importante recalcar acá los fuertes rasgos de egolatría, cinismo, gandulería y lisonja que transmite el personaje, rasgos que se mezclan magistralmente bajo la pluma del filósofo. Algunos críticos han visto en la figura vil, servil y parásita del cínico, el remedo del carácter de Rousseau; amigo entrañable del autor de la sátira durante sus años de temprana madurez³⁰⁹. Otros han visto una caracterización mucho más amplia, es decir, el de una imagen generalizada de toda la sociedad francesa de aquel entonces³¹⁰.

El sobrino de Rameau es un diálogo sobre el Cinismo y está enteramente acorde con él. Corresponde a la segunda sátira de Diderot y en ella encontramos desprecio contra los enemigos de la Ilustración, hacia las costumbres, así como lo ridículo y nocivo de las relaciones sociales. A diferencia de los demás, el sobrino, irreverente, no finge de manera hipócrita decencia, sino que admite abiertamente sus vicios y su perfidia. Su diferencia estriba radicalmente en que vive su existencia deplorable de manera consciente, abierta y activa. Su vileza viene determinada por la voluntad malograda de ser un genio o de aspirar a serlo. El mismo Diderot, en palabras del narrador, lo describe de la siguiente manera:

“Es un compuesto de sublimidad y bajeza, de sensatez y desatino. Las nociones de lo honesto y lo deshonesto deben estar muy extrañamente mezcladas en su cabeza, puesto que exhibe sin ostentación las buenas cualidades que la naturaleza le ha dado, y sin pudor las malas. Por lo demás, está dotado de una complexión fuerte, de una imaginación

³⁰⁹ O’Gorman trata de demostrar que el sobrino de Rameau está modelado a partir del carácter de Rousseau en muchos detalles cínicos, y llega a la conclusión de que *El sobrino de Rameau* es producto de haber pasado quince años en compañía de Jean-Jacques y no de una tarde pasada con Jean-François Rameau. Ver el texto de Heinrich Niehues-Próbsting “Recepción moderna del cinismo: Diógenes y la Ilustración” pp.430 – 474, en Robert Bracht Branham & Marie-Odile Goulet-Cazé (Eds.) (2000 : 459 ss.)

³¹⁰ “Rameau es la pura encarnación de la sociedad en que está inmerso, de sus vicios y males. Pero precisamente porque no es hipócrita, sino al contrario, extremadamente y cínicamente franco, él, al igual que el Falstaff de Shakespeare, con cada uno de sus actos y con cada una de sus réplicas desenmascara esa sociedad; poniéndose de revés, desnuda todos los resortes ocultos que orientan los actos de las personas de su entorno. Y ocurre algo inesperado. Ese personaje cínico que reúne en sí todos los vicios posibles, pero dotado de una lucidez asombrosa, triunfa sobre su antagonista, un hombre ilustrado, lleno de ilusiones, animado por elevadas ideas y nobles principios.” Del estudio preliminar de la obra a cargo del especialista Alejandro Ariel González. Ver Denis Diderot (2012 : 17 ss.)

singularmente exaltada y de un vigor de pulmones muy poco común. Nada se parece menos a él que él mismo³¹¹”.

El protagonista confiesa no sentir aprecio especial por este espécimen tan curioso que parece replicarse por todos lados, llegando a ser un carácter representativo de la ciudad. Sin embargo, concede que su impronta, tan particular, aporta brillo especial a la urbe, porque contrasta con el aire sombrío que arrastran los demás ciudadanos beatos y falsamente virtuosos. Rompe de esa forma con la fastidiosa monotonía del resto de los habitantes de París; formateados todos ellos, por la misma educación y por las mismas convenciones sociales. Su *parrhesía* es descaradamente agresiva y sugestiva a la vez. Su honestidad sobrecoge y horroriza: *¡Vaya perro que soy!*³¹² Ignominia y franqueza, sagacidad y bajeza están unidas en un solo crisol. Se ríe de las materias que el filósofo considera importantes, como por ejemplo: la gramática, la mitología, la historia, la geografía, el dibujo y la moral, señalando su inutilidad e inclusive advirtiendo de su inminente peligro; *“En verdad, es preferible no saber nada que saber tan poco y tan mal.”*³¹³ Esta afición escolar sólo malogra a quien se tortura por tratar de hacerse con ellas. El Cínico no se detiene ahí, y condena a la sabiduría como el verdadero mal entre los seres humanos, y por sobre todo considera a la figura del “genio” como una alimaña nefasta para quienes le rodean. Así le señala a su interlocutor:

“Si yo supiera de historia le demostraría que el mal siempre ha llegado a este mundo por culpa de algún hombre de genio. Pero no sé de historia, porque no sé nada. (...) Un día estaba a la mesa de un ministro del rey de Francia, hombre ingenioso por cuatro; pues bien, él nos demostró claramente, como que dos y dos son cuatro, que nada era más útil a los pueblos que la mentira y nada más dañino que la verdad. No recuerdo bien sus argumentos, pero de ellos se deducía con toda evidencia que las personas de genio son detestables, y que si un niño al nacer trajera sobre la frente la marca de ese peligroso don de la naturaleza, habría o bien que ahogarlo o bien echárselo a los perros³¹⁴”.

No hay grandes espíritus sin una pizca de locura le concede el filósofo ilustrado a su interlocutor. Sin duda en este divertido diálogo, Diderot se burla del mal carácter y de la extravagancia de algunos hombres de genio (Racine,

³¹¹ *Op. cit.*, p. 31.

³¹² *Op. cit.*, p. 50.

³¹³ *Op. cit.*, p. 68.

³¹⁴ *Op. cit.*, p. 37.

Rameau y Grauze son nombrados explícitamente). Acá el “ideal del genio” es visto bajo una suerte de desmadre de la naturaleza, no como un milagro benefactor para la humanidad en primera instancia, sino más bien como una pesadilla para sus más cercanos, quienes deben soportar a quemarropa sus caprichos y excentricidades. Sin embargo, no por criticar el genio de los otros, incluido el de su tío, el sobrino deja de ser alguien astuto; sin integridad moral por cierto, pero sí bastante listo. Es un hombre que por medio de artilugios y maniobras se gana a veces la vida y el sustento. Por ejemplo, se desempeña como profesor de música (tal como lo hizo Rousseau en su juventud), y aunque alega no conocer bien el oficio, confiesa:

“Antes robaba el dinero a mi alumnos; sí, lo robaba, eso es seguro. Pero hoy lo gano, al menos como hacen los demás.

Yo (el narrador): ¿Y lo robaba sin remordimientos?

Él: ¡Oh!, sin remordimiento. Dicen que quien roba a un ladrón tiene cien años de perdón. Los padres rebosaban de una fortuna adquirida Dios sabe cómo; eran cortesanos, financistas, grandes comerciantes, banqueros, gente de negocios. Yo los ayudaba a restituir lo robado, yo y una multitud de empleados como yo. En la naturaleza todas las especies se devoran³¹⁵”.

En la sociedad, los que se devoran mutuamente son los estamentos, en una aguerida competencia por salvarse unos a costa de los otros, por chuparse la sangre en expropiaciones deshonestas por ambas partes, de esa forma se restituye el robo; los ricos se aprovechan de los pobres, pero éstos les embaucan también de maneras sutiles, restableciendo en parte el balance de fuerzas y haberes. La sociedad para el sobrino, a expensas del propio Hobbes, también es un “estado de guerra” de todos contra todos: *Nos hacemos justicia los unos a los otros sin que la ley se inmiscuya* dice el sobrino para terminar con el argumento. Fuera del espacio abstracto del *nómos*, la *naturaleza* reintegra y repone las iniquidades sociales. Al mismo tiempo, el Cínico le advierte divertidamente al ilustrado que la virtud y la filosofía no están al alcance de todo el mundo, pues, afortunadamente dice él, son sólo útiles para unos pocos; una elite aburrida y melancólica que disfruta de su cultivo y de su uso contra-natura:

³¹⁵ *Op. cit.*, p. 76.

“Su felicidad presupone un cierto espíritu romanesco que nosotros no tenemos, un alma singular, un gusto particular. Ustedes decoran esa extravagancia con el nombre de virtud, y la llaman filosofía. Pero la virtud y la filosofía no son para todo el mundo. Las tiene quien puede y quien puede las cultiva. Imagine un universo sabio y filósofo; convenga en que sería endiabladamente triste. Pues mire, viva la filosofía, viva la sabiduría de Salomón: beber buen vino, atracarse de exquisitos manjares, revolcarse con bellas mujeres, descansar en camas mullidas. Todo lo demás vanidad³¹⁶”.

Qué lejos está su personaje de las enseñanzas de Lucrecio, de los consejos de Epicuro, o incluso de las exhortaciones de Demócrito. Sin duda la parca moderación del filósofo le parecería hartamente desabrida. El descarado incluso llega a enrostrarle a su interlocutor que la virtud no tiene nada que ver con la felicidad, pues como buen observador, se ha dado cuenta (por medio de la experiencia cotidiana) que: “*una infinidad de personas honradas no son felices, y que una infinidad de personas felices lo son sin ser honradas.*”³¹⁷ Y con esto, el protagonista desarticula la última y más grande de las ilusiones metafísicas de la Ética en occidente, desde Sócrates hasta Leibniz, que el ciudadano honrado y virtuoso, llega, como premio a su continencia, a disfrutar de los dones de la sabiduría y de la felicidad³¹⁸.

Entonces ocurre algo extraordinario. Ese personaje Cínico que reúne en sí todos los vicios posibles, pero dotado de una lucidez asombrosa, triunfa sobre su oponente, es decir, triunfa la perspectiva de la vileza por sobre la conciencia honrada y filantrópica del intelectual ilustrado. Algunos han visto en este libro un documento artístico genial de la autoconciencia crítica de la Ilustración. En ella el autor se atreve a poner en duda las grandes esperanzas y aspiraciones por las que, tanto él, como sus compañeros de la *rue Royale*, habían trabajado arduamente durante toda la vida. La pérdida de la inocencia enfrenta a la Ilustración con su peor pesadilla, la cual socava su optimismo

³¹⁶ *Op. cit.*, p. 78.

³¹⁷ *Op. cit.*, p. 83.

³¹⁸ Señala el cínico ante la dificultad de practicar hábitos virtuosos: “(...) sería muy extraño que me atormentara como un alma en pena, que me retorciera para convertirme en algo que no soy; para darme un aspecto ajeno al mío; cualidades muy valiosas, lo admito para no discutir, pero que me costaría mucho adquirir y practicar. (...) Se alaba la virtud, pero se la odia, se la esquiva: es gélida, y en este mundo hay que tener los pies calientes. Y además eso me pondría de mal humor, infaliblemente; ¿por qué a menudo los devotos son personas tan duras, enojosas e insociables? Porque se han impuesto una tarea que no les es natural. Sufren y cuando se sufre se hace sufrir a los demás.” *Op. cit.*, p. 84.

moral: la persona que se ha liberado de todos sus prejuicios, no es la personificación del ideal puro de la humanidad, sino un Cínico desilusionado, endurecido y sucio como el disoluto sobrino de Diderot.

8.3. Bartleby, el vagabundo inmóvil.

Herman Melville (1819 – 1891) es uno de los autores norteamericanos fundamentales de la literatura moderna del siglo XIX. De su experiencia como marino surgió, por ejemplo, su principal novela: *Moby Dick* (1851). Dos años más tarde (1853), publica el relato del que pasaremos a dar cuenta ahora: *Bartleby, el escribiente*, que para algunos representa el texto precursor de la literatura del absurdo e inclusive del existencialismo literario.

Al comenzar el libro, el narrador se da tiempo para presentarse a sí mismo. De la información que nos proporciona podemos comprender que se trata de un abogado que posee un despacho en Nueva York; en pleno Wall Street, centro neurálgico y (que llegará a ser) el epicentro mundial del capitalismo norteamericano y mundial. Nos menciona también que en su oficina interactúan como empleados, especímenes humanos bastante extraños³¹⁹. Sin embargo, a penas comenzada la ficción, llama la atención el primer comentario que ocupa el narrador para describirse moralmente a sí mismo: “*soy un hombre que, desde su juventud, ha estado imbuido de una honda convicción de que la mejor forma de vida es la más sencilla.*”³²⁰ Esto quizás acuse, desde un comienzo, una suerte de empatía difusa y predeterminada hacia el protagonista de esta historia, la cual intriga al sujeto, que cree que dicha “historia” es digna de ser contada. Además nos insinúa que se considera un abogado, a todas luces, con pocas ambiciones, alejado del anhelo de gloria o del aplauso del público; sin duda, un caso particular.

³¹⁹ Para hacernos una idea de sus talentos, revisamos, escuetamente, los dos apodos de los 2 copistas y del chico de los recados, que ya trabajaban previamente a la llegada de Bartleby. Los sobrenombres eran Turkey, Nippers y Ginger Nuts, que en español se traducen algo así como: Pavo, Pinzas y Bizcocho de Jengibre. El mote, como siempre, tiene que ver con las destrezas o las características particulares por las que se puede llegar a reconocer a alguien, lo que permite generar una suerte de caricatura nominativa.

³²⁰ Ver Herman Melville (2005 : 20 ss.)

Por su cargo de Secretario de la Corte de Derecho Común de la ciudad, cargo no muy complicado, según sus propias palabras, pero prometedor en cuanto a dividendos y prebendas, y más aún, ante el repentino aumento de trabajo en su despacho, el abogado se ve urgido a tomar la decisión de poner un aviso para contratar a un nuevo asistente que deberá asumir la tarea de copista. En respuesta al anuncio de empleo llega una mañana a su oficina un muchacho de apariencia impasible, de tono pálido y pulcro, “*respetable hasta inspirar compasión, con un aire irremediable de desamparo.*”³²¹ Aquél joven era Bartleby, y aquélla era la primera frágil impresión que dejaba en su futuro patrón, en la breve conversación que se daba a partir de la ocasión de poner en el tapete sus méritos laborales para dicho puesto. El jurista decide asignarle un lugar dentro de su propia oficina, una esquina junto a la puerta vidriera pero separado de su vista por un biombo verde, capaz de aislar completamente al escribiente. El hombre de leyes señala que en un comienzo el copista se mostró extraordinariamente productivo:

“Como si hubiese padecido hambre de copiar, parecía atiborrarse de mis documentos. No había pausa en su digestión. Hacía turno doble, copiaba a la luz del día y a la luz de las velas. Y yo habría estado encantado de su aplicación si su laboriosidad hubiera sido alegre. Pero escribía en silencio, pálidamente, mecánicamente”³²².

Hasta el momento, aparentemente, nada hace presagiar lo que vendrá, pero muy pronto, tan solo al tercer día de estancia en el despacho del abogado, cuando el empleado es requerido por el hombre de leyes para la ejecución de una tarea trivial y del todo ajustada con sus “obligaciones como escribiente” (la revisión de la copia de un breve documento), y en una respuesta fuera de toda expectativa o anticipación, el muchacho estampa de manera suave pero firme, por primera vez, la frase que se transformará en una suerte de mantra a lo largo de todo el relato: *preferiría no hacerlo*³²³. Ante el

³²¹ *Ibíd.*

³²² *Op. cit.*, p. 21.

³²³ “Fue creo, al tercer día de estancia conmigo, y antes de que surgiera la necesidad de revisar lo que él mismo había escrito, cuando, por tener mucha prisa en despachar cierto asuntillo que tenía entre manos, recurrí de pronto a Bartleby. Con la prisas, y esperando naturalmente respuesta inmediata, incliné la cabeza sobre el original que estaba en mi mesa y

asombro y la duda por aquello que no termina por dar crédito, el abogado repite la orden con voz aún más clara, pensando que no se la ha comprendido, pero con esa misma claridad le es devuelta la invariable oración. Ante el pasmo súbito e imprevisto que provoca la respuesta indeleble y mecánica del escribiente, el jurista es arrebatado repentina y furibundamente de su natural estado de temple apacible; aquella naturaleza tan propia y tan contenida con que se ha descrito a sí mismo³²⁴. Es empujado a un estrecho lapsus de enojo e intimidación, y arrojándole el documento, al mismo tiempo que intentando obligarle a cogerlo, se encuentra nueva y exactamente con la misma réplica; *preferiría no hacerlo*. El airado jefe lo mira fijamente y ante el maquinismo hierático, completamente deshumanizado del empleado³²⁵, muy a pesar de su desconcierto, desiste en ese momento de despedirlo, procediendo a llamar a otro de sus empleados para dar curso a la urgente tarea.

Es interesante reparar en que siempre que es solicitado para una labor fuera de sus obligaciones de copista, Bartleby conteste de la misma manera, y que además ni siquiera se presente en aquella *articulación desarticuladora* la más mínima variación morfológica importante de entonación o atisbo de afección irónica o impertinente, tan propia del desacato o de la subversión. Aquella frase es la paradójal expresión de un *querer* o de un *deseo* ante el cual el abogado es incapaz de proponer razones que hagan variar su *maquinal voluntad*. Pareciera enunciar el laxo y simple deseo de alguien que no mide las

alargué con cierta premura la mano derecha con la copia, para que Bartleby pudiera cogerla en cuanto saliera de su escondrijo y se pusiese manos a la obra sin la menor demora. En esta postura me hallaba cuando lo llamé y le expliqué brevemente lo que quería que hiciera —a saber: revisar conmigo el papelito—. Imaginen mi pasmo, mi consternación más bien, cuando, sin moverse de su retiro, Bartleby, con una voz singularmente suave y firme, replicó: —Preferiría no hacerlo.” *Op, cit.*, p. 21.

³²⁴ Dice el narrador: “(...) aunque pertenezco a una profesión proverbialmente enérgica y a veces nerviosa hasta la turbulencia, jamás he tolerado que esas inquietudes conturben mi paz.” *Op, cit.*, p. 12.

³²⁵ “Lo miré con fijeza. La cara permanecía serena en su delgadez, el ojo gris oscuramente tranquilo. Ni la menor señal de turbación. Si hubiese habido la menor muestra de incomodidad, malos modos, impaciencia o impertinencia en su comportamiento; en otras palabras, si hubiera dado la menor muestra de humanidad, no hubiera dudado en despedirlo a cajas destempladas de mi oficina. Pero, en esas circunstancias, antes se me hubiera ocurrido hacer cruzar la puerta a mi pálido busto de escayola de Cicerón. Me quedé mirándolo un buen rato, mientras él seguía escribiendo, y luego volví a sentarme en mi escritorio. Qué raro es esto pensé. ¿Qué se puede hacer? Pero el negocio me urgía: decidí no pensar más en el incidente, reservándolo para un futuro momento de ocio. Así que hice venir a Nippers de la otra habitación y el papel fue revisado rápidamente.” *Op. cit.*, p. 22.

consecuencias, o que ni siquiera parece estar al tanto de las secuelas adversas o represalias que podría acarrear sobre sí la formulación de una negativa que podría “coquetear” con la insubordinación. La frase posee un calibre similar, tal como si la dijera un bruto o un niño, o por lo menos alguien que no nos parece todavía completamente responsable, ajeno a las jerarquías y a los bemoles que arrastra consigo toda situación puntual y concreta. ¿Pero es esto realmente así, es Bartleby un idiota? En algún sentido, podemos decir que el gesto discursivo del escribiente, es una expresión carente de la impronta de resistencia cínica (por lo menos la del Cinismo afirmativo de Diógenes). Su abstención es diametralmente opuesta a la renuncia diogénica. Cuando Alejandro se planta con toda la prepotencia de su rango, disponiendo de una generosidad tramposa, con aquella superioridad que le otorga la embestidura del poder, intentando tentar al Cínico ofreciéndole lo que él desee por medio de su constrictora frase: *Soy Alejandro, pídemelo lo que quieras*. El Diógenes literario, como ya hemos mencionado, anula toda su maniobra, reduciendo a Alejandro a un simple cuerpo que produce sombra e interfiere entre él y el sol; el verdadero astro rey, y acompañando con un sutil movimiento de la mano, más la firme y acotada frase: *No me tapes el sol*, la económica seña manual y lingüística se transforman en un desarticulador gesto de resistencia ético y político. Sin embargo, en Bartleby, ese índice emancipatorio, si es que hay algo de eso allí, parece apuntar diametralmente en otro sentido; al de la severa resignación quizás. Si el ademán de Diógenes es afirmativo, el del escribiente es arabescamente negativo y nihilista. Si el gesto de Diógenes es contra el *nómos* de la polis, el de Bartleby no afecta la ley, pues él se remite simple y automatizadamente a replicarla en el papel, sustrayéndose a todo otro veredicto, para permanecer inmóvil o completamente *enajenado* en su tarea de esbirro y de copista. Bartleby escribe la ley, pero cuando finalmente declina hacerlo, cuando incluso la ley se vuelve contra él al final del relato, queriéndolo castigar para hacerlo culpable de algo, no puede, ya que su crimen es demasiado leve. De hecho, mantenerlo preso es en sí una falta, por eso, dado su talento completamente diferente al de los demás prisioneros o reos, se le permite caminar al interior del recinto, estando fuera de su celda.

Pero continuemos con el orden cronológico de la historia. Al poco tiempo, Bartleby había concluido algunos documentos extensos e importantes sobre una declaración de la Corte de Derecho Común. Estas cuatro copias debían ser revisadas y cotejadas unas con otras. Para dar mayor premura a la labor, el abogado pasa a cada uno de sus empleados una copia para que mientras él lee el original, los demás vayan revisando los manuscritos. Ya están todos en sus lugares, cuando el hombre de leyes llama a Bartleby para que salga de su sucucho y de esta forma poder entregarle una copia para que haga, al igual que los demás, su parte en el proceso de revisión. Le pide al copista que se sume al grupo y lo apura:

“¡Bartleby! ¡Rápido! Estoy esperando.

Oí el lento roce de las patas de su silla sobre el suelo desnudo, y enseguida apareció a la entrada de su ermita.

—¿qué desea?— dijo con calma.

—Las copias, las copias farfullé—. Vamos a repasarlas. Tenga...— y le alargué la última de las cuatro copias.

—Preferiría no hacerlo— dijo, y desapareció mansamente tras el biombo.

Durante unos instantes quedé convertido en un bloque de sal, plantado al frente de mi columna de empleados sentados. Una vez repuesto, me dirigí al biombo y exigí una explicación para tan extraordinaria conducta.

—¿Por qué se niega?

—Preferiría no hacerlo.

Con cualquier otro me hubiese entregado sin más a un terrible acceso de cólera y, sin que mediase una palabra más, lo hubiese echado inmediatamente de mi presencia. Pero había en Bartleby algo que no sólo lograba desarmarme, sino que, de un modo extraño, me conmovía y desconcertaba³²⁶.

El narrador comenta a continuación que se pone a dar explicaciones y a tratar de justificar su proceder ante el empleado, para de alguna manera sopesar lo razonable y predecible que le resulta, lo que con justa ley le está proponiendo. Sin embargo, y a pesar de su invectiva, sus palabras no logran hacer mella en la extraña actitud de restarse que emite el oficinista ermitaño³²⁷.

³²⁶ *Op. cit.*, p. 23.

³²⁷ “—Son sus copias las que vamos a revisar. Le ahorrará trabajo, porque un solo repaso bastará para sus cuatro documentos. Es el procedimiento habitual. Todo copista ha de ayudar a revisar su copia. ¿O no? ¿No habla usted? Responda.

—Preferiría no hacerlo— replicó con un hilo de voz. Tuve la impresión de que, mientras yo le hablaba, había sopesado atentamente cada una de mis frases; que había entendido bien su significado; que no tenía nada que oponer a la conclusión irrefutable; pero que al mismo tiempo, alguna consideración de máxima importancia le obligaba a responder del modo en que lo había hecho.” *Op. cit.*, p 23.

El Secretario de la Corte comienza a dudar de sus convicciones, y por decirlo de alguna manera, empieza a plantearse remotamente la posibilidad de que *la justicia y la razón estén del otro lado*³²⁸. Consulta entonces la opinión de sus otros empleados, quienes concuerdan con él, e incluso le instan a echarlo a patadas a la calle, mientras que otro subalterno lo tilda directamente de loco.

Sólo unos días más tarde, el abogado, cada vez más choqueado por la conducta extraña del copista, redobla su vigilancia sobre aquél y observa que el muchacho jamás sale a almorzar durante su turno de colación; más aún, jamás va a ninguna parte, sólo come unos bizcochos de nueces y jengibre que le son suministrados antes del mediodía por el chico de los mandados (Ginger Nut). La resistencia pasiva de Bartleby a las otras labores que demanda su puesto comienzan a sacar de quicio al reputado hombre de leyes:

“Si el individuo que experimenta esa resistencia no tiene un carácter inhumano, y el que la ofrece es perfectamente inofensivo en su pasividad, entonces, cuando el primero está de humor para ello, tratará de buscar con su imaginación una explicación caritativa de lo que a su juicio no logra resolver³²⁹”.

El jurista, muchas veces compadecido por la figura de este desvalido joven, reflexiona sobre el proceder de su empleado y no percibe en su conducta asomo alguno de insolencia; como si su extraño comportamiento fuese maquinal y completamente involuntario. Incluso, reflexionando sobre la cobertura ética de su empatía hacia el muchacho, encuentra que éste le dispensa al mismo tiempo de la utilidad necesaria para engrandecer su desplante y envergadura moral. Le preocupa despedirlo, y en caso de que aquello llegase a acontecer, se inquieta ante la idea de que el joven llegue a caer en manos de un jefe menos indulgente y de esta forma la mala fortuna se ensañe con él. Puede permitirse entonces, como gran señor, un capricho: proteger a Bartleby, consentirle su extraña terquedad³³⁰. Bartleby, una extraña

³²⁸ *Op. cit.*, p. 24.

³²⁹ *Op. cit.*, p. 26.

³³⁰ “Su seriedad, su falta de vicios, su incesante actividad (salvo cuando le daba por ponerse a soñar despierto detrás de su biombo), su silencio absoluto, lo inalterable de su conducta bajo cualquier circunstancia lo convertían en una adquisición valiosa. Lo fundamental era esto: siempre estaba allí, el primero por la mañana, sin pausa durante todo el día y el último por la

máquina con voluntad, una mascota con razón, un autista sociable, un ser limítrofe. Pero lamentablemente, la pasividad del hombrecito logra de cuando en cuando afectar el talante filantrópico de su empleador, irritándolo en ocasiones y desatando virulentos ataques en contra suya.

Es digno de nota, que la única conversación mencionada por Melville en su relato entre Bartleby y el abogado, se produzca en las siguientes condiciones. El jurista comienza señalando que existían varias llaves de la puerta principal de su despacho, cuatro en total. Una estaba a cargo de la persona que hacía el aseo de la oficina; una señora que vivía en el ático del edificio. La otra la tenía su empleado Turkey; su autodenominado hombre de confianza. La tercera en su propio dominio, pero de la cuarta no tenía noticia, ésta se había extraviado de algún cajón o de algún lugar que no recordaba. Un día domingo, en que el abogado decide pasar por su oficina antes de asistir devotamente al sermón dominical, se percata con asombro, al llegar al lugar, que Bartleby ha ocupado la estancia del piso como vivienda, es más, como es sorprendido por su patrón, éste lo descubre vistiendo ropa interior bastante deteriorada por el uso. El amanuense sin embargo le impide pasar, aduciendo lo siguiente:

“(...) y dijo tranquilamente que lo sentía, pero que estaba muy ocupado en ese momento y... prefería no dejarme entrar. Añadió, en pocas palabras, que quizás debiera dar dos o tres vueltas a la manzana y, por entonces, probablemente habría resuelto él sus asuntos³³¹”.

La insospechada aparición de Bartleby en el contexto de un día festivo, y la extraña petición que le desliza a su jefe casi por debajo de la puerta, a condición de que lo deje resolver primero unos asuntos privados de los que no le informa, para recién de ahí ver si lo deja entrar en su oficina, dejan atónito al abogado, quien termina cediendo al requisito impositivo, no tanto por las razones que le esboza el empleado usurpador, si no por lo desprevenido con

noche. Yo tenía especial confianza en su honradez. Sabía que mis papeles más valiosos estaban totalmente seguros en sus manos.” *Op. cit.*, p. 29.

³³¹ *Op. cit.*, 30.

que lo coge el asunto³³². ¿Pero qué estaba haciendo Bartleby en ese estado un día domingo en su oficina? El mismo abogado desecha la idea de que sea algo indecente, pues considera al hombre como alguien ajeno a cualquier tipo de inmoralidad o conducta indecorosa.

El secretario de la corte finalmente vuelve a su despacho después de hacer lo que le han ordenado, logra entrar en la oficina, dándose cuenta que su asistente se ha marchado. Revisa el lugar tratando de prestar atención a aquellos detalles que en otras ocasiones ha podido pasar por alto:

“Después de examinar el lugar con más detenimiento, concluí que durante un período indefinido Bartleby había comido, hecho su aseo y dormido en mi oficina, y todo eso sin plato, espejo o cama³³³”.

¿Puede haber algo de la sencillez extrema de la figura añeja del sabio del tonel en Bartleby el escribiente³³⁴? Claro, pero también hay algo tremendamente deprimente y estremecedor, no sólo por su pobreza, sino principalmente por su soledad. Wall Street no es la Atenas del filósofo harapiento; *en domingo es desolada y todas las noches, un desierto*. Sí bien, la primera impresión del jurista con respecto a esta nueva faceta de su empleado le inunda de piedad y melancolía, pronto esta emoción se transforma y da paso al miedo, e incluso a la repulsión, haciéndole reflexionar que en ocasiones existe un límite para la empatía con el dolor ajeno, que si se franquea cierto borde, aquél produce sensaciones intolerables. El abogado señalará que esto se debe psicológicamente *a cierto sentimiento de impotencia para remediar el mal excesivo y orgánico*.

³³² “(...) causó tan extraño efecto en mí que, sin demora, me escabullí de mi propia puerta e hice lo que se me pidió. Pero no sin más de un impulso de rebelarme contra el manso descaro de este escribiente indescriptible. Con todo, era su asombrosa mansedumbre lo que no sólo me desarmaba, sino que, por así decirlo, me acobardaba. Pues admito, en fin, que algo de cobarde hay en quien tranquilamente permite que su empleado le dé órdenes y lo eche de sus propios dominios.” *Ibíd.*

³³³ *Op. cit.*, p. 31.

³³⁴ “Los cojines de un viejo sofá desvencijado que había en un rincón conservaban la leve huella de una forma delgada y encogida. Enrollada bajo su escritorio encontré una manta; en el hueco de la chimenea, un cepillo y una caja de betún; en una silla, una jofaina de latón, jabón y una toalla andrajosa; en un periódico, unas cuantas migas de bizcochos de nueces y un pedazo de queso. Sí, pensé, es evidente que Bartleby ha hecho de este lugar su casa, que ha tenido aquí un piso de soltero para él solo.” *Ibíd.*

El hombre de leyes, toma la decisión de interrogar a la mañana siguiente al empleado, tratando de inquirir para entender un poco más acerca de su historia y su conducta. Sí el hombrecillo se niega a declarar quién es y cómo ha llegado hasta allí, le dirá que ya no necesita de sus servicios, pero que le pagará todo lo adeudado hasta ese minuto, y que además de eso le regalará veinte dólares. Inclusive, sí desea regresar al lugar de donde ha venido, aunque ese sitio quede muy lejos, le ayudará con gusto a cubrir los gastos del viaje. Conmoverido por su infortunio y por las mil formas con que un hombre puede llegar a hacerse amigo del fracaso, el abogado especula y se deja arrastrar por la compasión. Desea llevar a cabo la figura caritativa del buen samaritano, tal como en *Gulliver* aquella posición la desempeña desinteresadamente el capitán de navío portugués Pedro Mendez. Sin embargo, su anhelo de apadrinamiento se ve truncado por la terquedad taciturna del escribiente, al no ceder voluntariamente a los deseos humanitarios ni a la curiosidad filantrópica del abogado.

Es interesante, que luego de esta escena tan obcecadamente silenciosa de Bartleby, donde insiste por mantener en secreto su pasado, su patrón comience a ser presa del temor inminente de adquirir ciertas mañas o muletillas alojadas en el lenguaje performáticamente paralítico y reiterativo del empleado, como si se tratara de una suerte de contagio que amenazara subrepticamente con interferir en su conducta, a través de la propagación oscura y triste del alma atribulada del *incubo intolerable*.

“Por alguna razón, últimamente había adquirido la costumbre de usar sin querer la palabra “preferir” en toda clase de ocasiones, no siempre apropiadas. Y temblaba de pensar que mi trato con el escribiente había afectado ya, y seriamente, mi estado mental. ¿Qué otras aberraciones más graves aún, podría llegar a causar?”³³⁵.

Sintomáticamente, todo el mundo en su oficina comienza a proferir, por doquier, la palabra maldita; *preferir*, sin la menor intención eso sí de burla o sorna contra Bartleby o el abogado. Esto le parece al Secretario de la Corte

³³⁵ *Op. cit.*, p.36.

una prueba indeleble de la poderosa influencia que el curioso y enjuto asistente comienza a ejercer sobre sus dominios.

De un día para otro, Bartleby toma la decisión de no volver a escribir más, afectado “aparentemente” por una grave lesión a la vista producto de su incesante labor como copista. Se termina por transformar de esta manera en una pieza más del mobiliario de la oficina, llegando a ser un estorbo y una carga para todo el mundo que le rodea. Como es de esperar, el abogado tarde o temprano toma la decisión de despedir al joven vagabundo, pidiéndole de buenas maneras que el hombrecillo abandone el piso, ofreciéndole un plazo máximo de seis días para aquello; los cuales se cumplen a cabalidad sin lograr el objetivo esperado. Es así como el jurista llega, tras varios días de reflexión, a sopesar la idea de que si Bartleby *prefiere no* dejarle, quizá deba ser él quien lo haga. Se mudará de oficina y bajo expresa amenaza le pedirá al joven que si se lo vuelve a topar en su nueva estancia, *procederá contra él como contra un vulgar intruso*. Purgativamente el abogado se libra de su fantasmal asistente, como si se tratara de un alma en pena que lo acosa, cambiando su oficina a otro lugar a modo de exorcismo. Sin embargo, retornará a él voluntariamente.

Durante los primeros días de actividad, instalado ya en su nuevo domicilio laboral, el abogado decide tomar todas las medidas precautorias por si su espectro personal decide materializarse en aquel espacio recientemente acondicionado. Posteriormente, enterado de que el casero de su antigua oficina ha llamado a la policía —obviamente porque Bartleby continúa “prefiriendo” permanecer inalterable allí—, metido en la cárcel por vagancia, el abogado decide visitarlo:

“Al no habersele acusado de nada grave, y por su natural sereno e inofensivo, le habían permitido pasearse libremente por la prisión, en especial por los herbazales cerrados que tenían por patios. Y allí lo encontré, sólo, en el más tranquilo de los patios, cara al muro, mientras a su alrededor, desde las hendiduras estrechas de las ventanas de la cárcel, creí ver pendientes de él ojos de asesinos y ladrones³³⁶”.

³³⁶ *Op. cit.*, p. 52.

No es demasiado extensa la conversación que el magistrado logra entablar con él pálido prisionero, sin embargo, logra encargárselo al proveedor de comidas de la prisión para que tenga especial consideración con él, aunque Bartleby le señale, que no tiene por costumbre cenar, ni alimentarse en lo absoluto, salvo por aquellos panecillos de jengibre. Pasan algunos días y el abogado retorna a la cárcel para ver el estado en que se encuentra el taciturno preso, sin embargo, esta será la última vez que le verá, porque encuentra a Bartleby muerto, recostado en el piso del patio de la cárcel, junto a una pared, fallecido por inanición.

Al final del relato, el hombre de leyes agrega, a modo de corolario, una extraña noticia que ha recibido tiempo después de haberse producido el deceso del amanuense. Es un extraño rumor o dato biográfico sobre la anterior ocupación del escribiente, antes por supuesto de su contratación como asistente en su despacho. El pálido joven se había desempeñado en la sección de “cartas muertas” o “cartas no reclamadas” del departamento de correos de la ciudad, donde su labor era quemar dichas esquelas que no habían logrado ser reclamadas por el dueño del remitente:

“A veces un funcionario extrae del papel doblado un anillo... El dedo al que estaba destinado está, quizá, pudriéndose en la tumba. Un billete enviado en urgente socorro... Aquél al que debía aliviar ni come ni pasa hambre ya. Perdón para los que murieron desesperados, esperanzas para los que murieron ahogados por las calamidades... Con sus mensajes de vida, estas cartas van directas a la muerte.” (2005 : 56)

Sin duda una labor tanatológica, como la que desempeñó tiempo atrás Bartleby, podría enfrentar a quien la ejecuta con el sin sentido de la existencia y con la vanidad de los esfuerzos humanos. En fin, un trabajo que socavaría toda voluntad por hacer del mundo un lugar mejor y más esperanzador. Bartleby debió de dar muerte a todo aquello que en algún momento se presentó como promesa y esperanza de alivio, o de un cambio en la fortuna para quien, desesperado, persistía, optimista, en contar con mejores días. Sin pretenderlo, Bartleby dio, en su propio ánimo, muerte también a toda ilusión personal.

Cada vez que Bartleby expresa la extraña fórmula, atrincherándose en su escueta y delicada forma, colinda en su empeño con el inmenso silencio. Deleuze señala, que: “*opera como si lo hubiese dicho todo, como si hubiese agotado todo el lenguaje de una sola vez.*”³³⁷ La fórmula en este sentido, en la economía anómala de sus elementos, digiere el resto del lenguaje, como si ella fuese un hoyo negro que desmaterializa todo argumento o razonamiento posible. La frase desoladora es devastadora, en el sentido que no deja nada en pie a su paso. Aquella no es una afirmación o una negación, simplemente anula toda toma de posición, y se transforma en sí, en un extraño acto de resistencia lingüística, una sustracción o declinación de cualquier posición. La resistencia pasiva del escribiente no expresa una desobediencia explícita, pues la extravagancia de la respuesta surte un efecto desnaturalizador hacia toda réplica, torna renuente cualquier indicio o dirección en su perpetuo restarse. Erige, en último término, una zona de indiscernibilidad, de indeterminación incesantemente creciente, convirtiendo a ambos extremos en indistintos, es decir, las actividades “no preferidas”, de las actividades que podría llegar a “preferir”.

La estrategia del gimnosofista esotérico, es vencer a todo Alejandro³³⁸ envolviéndose en esa suspensión epojética que lo mantendrá a una distancia pálida y frágil de todo lo que propositivamente le rodea, no haciéndolo avanzar ni retroceder, sino que siempre volviéndolo a colocar en un nuevo comienzo pantanoso. Sobre todo para el abogado, quien siente que cada vez que habla con Bartleby lo hace nuevamente desde cero. ¿Es que hay en la frase que emite su autor algo mal hecho, en el sentido que puede quizás estar mal articulado? ¿Es una frase que se resiste ella misma a ser traducida, incluso en su propia lengua? ¿Entraña ella un error de construcción que permite que el sentido y la comprensión del oyente o del lector se resten de ella misma, instalando un resquicio, un hiato o un intersticio? ¿Es aquella frase un

³³⁷ *Op. cit.*, p. 62.

³³⁸ “Diógenes Laercio menciona la conocida anécdota del viaje de conquista de Alejandro a al India, donde arrasa y vence a todo lo que se pone por delante, menos a los Gimnosofistas; sabios orientales, primos hermanos de los filósofos Cínicos, a quienes les ofrece lo mismo que a Diógenes tumbado en el piso del Craneo tomando sol. *Soy Alejandro, pídanme lo que quieran.* Y ellos *simplemente* le demandan la inmortalidad.

accidente de la lengua que arrastra y se lleva consigo, a pérdida, toda la lengua en su imposibilidad de estar disponible para hacer frente y contestar con una réplica rotunda³³⁹?

¿Quién es Bartleby, a parte de ser un vagabundo inmóvil, una garrapata asperger, un Gimnosofista esotérico, un santurrón idiotizado, un nihilista impenitente, un escéptico ascético, un ángel extraviado, un inocente metaparalítico, un escribiente abortivo? Su frase, como señala Giles Deleuze, es una suerte de *tic* local “*que aparece en determinadas circunstancias y que inclina el lenguaje en su totalidad hacia el silencio.*”³⁴⁰ Bartleby abre un vacío en el lenguaje, y al mismo tiempo desactiva aquellos *actos de habla* mediante los cuales un jefe puede dar órdenes, un amigo bienintencionado puede hacer preguntas o un hombre de fe puede prometer. El escribiente en ese mismo sentido, no puede ser reconocido bajo la figura del rebelde o del contestatario, porque en rigor no se niega a nada³⁴¹; es un mero excluido a quien no cabe ya atribuir situación social alguna. ¿No razona acaso? ¿Es un loco? Se resiste a ser salvado, como el silencio que emite Jesús al ser interrogado y que deja perplejo a Pilatos.

³³⁹ “Deleuze señala: “A primera vista podría parecer que la fórmula es una mala traducción de un idioma extranjero. Pero, a decir, verdad, su propio esplendor desmiente tal hipótesis. Sucede más bien como si fuera la fórmula la que socavase la lengua con una especie de idioma extranjero. Se ha propuesto considerar las agramaticales de Cummings como si dependiesen de un dialecto distinto del inglés normalizado, cuyas reglas de creación podrían ser descubiertas. Sucede algo similar en el caso de Bartleby, y la regla sería esa lógica de la preferencia negativa: un negativismo que sobrepasa toda negación. Pero, aun siendo cierto que las obras maestras de la literatura constituyen una suerte de lengua extranjera en el interior del idioma en que están escritas, ¿qué impulso de locura, qué inspiración psicótica ocupa el lenguaje en tales ocasiones? Es propio de la psicosis utilizar un *procedimiento* que consiste en obligar a la lengua ordinaria, la lengua normalizada, a “dar cuenta” de otra lengua original, desconocida, que sería acaso una proyección de la lengua de Dios, y que implicaría al lenguaje en su totalidad.” *Op. cit.*, p. 64.

³⁴⁰ *Op. cit.*, p. 66.

³⁴¹ En este sentido seguimos a Deleuze: “Las negativas de Bartleby no son protestas contestatarias de un rebelde, sino amables dilaciones de quien declina una invitación con las buenas maneras de un hombre educado que difícilmente pierde la compostura. Bartleby *declina* cotejar los manuscritos que ha copiado, *declina* acercarse a la oficina de correos o avisar a otros empleados, *declina* recibir al abogado un domingo por la mañana en su propia oficina, *declina* decirle dónde nació o cualquier otra cosa sobre sí mismo, *declina* darle respuesta alguna, *declina* ser razonable, *declina* abandonar la oficina y rechaza todo alimento que no sean sus bizcochos de jengibre, *declina* hacer cualquier cambio de estado o situación, *declina* seguir escribiendo, *declina* aceptar cualquier empleo, *declina* la invitación del abogado para irse a vivir con él a su casa...” *Op. cit.*, p. 169.

Enrique Vila-Matas llega a sostener, que Melville escribió *Bartleby* para de alguna manera describir en sí mismo el mal de abstinencia escritural que le aquejó, en ese sentido existiría una suerte de proyección entre el autor y el enjuto escribiente³⁴². Los últimos años de su vida, Melville también trabajó de oficinista en un destaralado despacho en Nueva York, cuando desahuciado por la indiferencia hacia su obra, asistió a su fracaso como escritor y dejó de pensar en publicar; tal como renunció su personaje a la escritura o a copiar la ley. Se dedicó esos últimos años a buscar un empleo para poder sacar adelante a su familia, pues todas sus posteriores obras, incomprendidas, luego del éxito editorial de *Moby Dick*, fueron fraguadas con esa conciencia de doble rechazo; el rechazo que el mundo vertía sobre su escritura, y un claro movimiento de rechazo hacia el mundo por parte del autor, en su imaginario oscuro y poco amable.

¿En qué reside el triunfo de Bartleby?, ¿acaso en su derrota? ¿Triunfa finalmente o se apaga como una llama que se consume en silencio? La frase comodín que le acompaña, desconecta a Bartleby del *hacer*, pero también lo cercena de los otros, incluso de la posibilidad de tener un pasado o una identidad. Se va deshaciendo al mismo tiempo que va bloqueando toda referencia sobre sí. Un hombre sin cualidades, del cual cuesta incluso poder decir algo o atraparlo en el lenguaje. La culpa de todo, ¿acaso no la tiene el propio abogado con su extraño comportamiento desde un comienzo del relato?, ¿no se muestra acaso tan loco como el propio escribiente, empujando con su conducta al joven a realizar en sí tan fatal desenlace³⁴³?

³⁴² El escritor español toma como tema central de uno de sus libros, el caso emblemático del escribiente y lo relaciona con un centenar de escritores que padecieron el mal de no poder escribir o abandonar la literatura por algún motivo que afectó radicalmente su producción de obra, es así como llega al propio Melville, como un caso peculiar de alguien que decide en algún momento dejar de escribir o hacerlo sin ánimo de publicar. “Es curioso, pero tanto hablar del síndrome de Bartleby y yo aún no había comentado en estas notas que Melville tuvo el síndrome antes de que su personaje existiera, lo que podría llevarnos a pensar que tal vez creó a Bartleby para describir su síndrome.” Ver Enrique Vila-Matas (2016 : 107 ss.)

³⁴³ Es interesante la observación que realiza Delueze sobre el tema de la locura y del pacto omitido que se podría haber realizado entre el abogado y Bartleby el día de su contratación: “Podemos suponer que la contratación de Bartleby fue una especie de pacto, como si el abogado, tras su ascenso, hubiese decidido convertir a este personaje, sin referencias objetivas, en su *hombre de confianza*. El pacto consistía en lo siguiente: Bartleby copiará junto a su jefe, que podría escucharle pero no verle, como un ave nocturna que no soporta la mirada. Entonces, sin duda, cuando el abogado (sin hacerlo siquiera explícito) quiere sacar a Bartleby de su biombo para corregir las copias con los otros escribientes, viola el pacto. Por ello,

Bartleby no sólo desafía la lógica, como estructura formal del pensamiento. Desafía a la psicología, pues podría considerársele un excluido de la razón, mientras que en su propio sentido, es una voluntad que se autofagocita a sí misma. Bartleby neutraliza todo marcador performático del lenguaje, sobre todo el de la autoridad; en este caso la del abogado que pretende ejercer y disponer de él. El escribiente logra fracturar la descarga imperativa del anhelo impositivo del otro, por eso es que exaspera, hace desesperar y provoca perplejidad en sus interlocutores. Hasta en sus aspirantes a samaritanos, pues ellos nunca consiguen serlo a cabalidad, sintiendo superadas sus expectativas ya que Bartleby nunca encaja en ellas. No puede nunca ser interpretado, pues se resta a la exégesis y a la comprensión íntegra por parte del receptor del mensaje, porque de alguna manera, las respuestas que *acopla* son siempre inadecuadas a la situación pragmática para la que se le requiere o para la que se le quiere someter presuntamente.

Así como el Cinismo diogénico anulaba la sutil y tácita distancia entre los espacios de la vida pública y privada; al realizar el filósofo, en el ágora, todo lo que el resto de los hombres hacía en privado, Bartleby anula lo particular, al no ser un individuo privado en sentido estricto, ya que está despojado de privacidad y al carecer de un relato de interioridad, del mismo modo como carece también de propiedad privada, no tiene en rigor *una vida privada*, ya que nada se sabe de él, ni nada dice él propiamente de sí.

8.4. Tigres de papel.

Sin duda, en los personajes de Cándido, Rameau y Bartleby se prefiguraron “inocuas” historias irrisorias y absurdas llenas de extravagancias parametafísicas sobre el carácter y la naturaleza humana. Cada uno, a su

Bartleby, al mismo tiempo que “prefiere no” corregir las copias, tampoco puede seguir copiando. Entonces, Bartleby se deja ver, incluso aunque no se le haya llamado, permanece de pie en mitad de la oficina, pero ya no copia.” *Op. cit.*, p. 70.

modo, porta un peculiar *ethos* que crispa una singular inteligencia para sus intenciones. En algunos descolla el ingenio (Rameau), en otros se enseñoorea una famélica linterna parpadeante (Cándido), y mientras tanto, en el resto, se ostenta la inexorable lucidez paralítica de la inacción (Bartleby). Sin embargo, todos padecen de una extraña afección mortal a la voluntad.

En *el sobrino de Rameau*, por ejemplo, la voluntad del avisgado archienemigo del trabajo choca constantemente con el mundo, es decir, sus aspiraciones por alcanzar un fin provechoso para sí mismo, a través de cualquier medio, incluso inmoral, se ven permanentemente frustradas por su propio orgullo y por el sentimiento de pereza que le alcanza cada vez que debe emprender con esfuerzo una tarea propia de su inteligencia. La autoafirmación de su resignación no le alcanza para no aspirar a la gloria o al gozo de los placeres mundanos que se le resisten. El libertinaje es la impronta de su anhelo diario, así como lo es también el permanente conflicto por encontrar el medio o la vía de escape para su precaria condición material. La *necesidad* lo hace irse repetidamente de bruces contra el suelo de la realidad, pero aquella lo mantiene en un estado de perpetua pensatividad sobre las condiciones propias de su pasar y de poder abrirse paso en el mundo bajo el influjo de la ley del mínimo esfuerzo.

En el *Cándido* en cambio, el anhelo de sentido existencial enfrenta a la voluntad de los personajes contra la *fatalidad* y ciega del universo, una *ley de necesidad* completamente indiferente al ser humano y que no posee ni da razón alguna para los acontecimientos y desventuras que aquejan a los hombres. El intento por administrar de manera racional y dar un sentido moral, no sólo a los hechos de la naturaleza, sino al sufrimiento humano, son persistentemente puestos a prueba y obliterados de toda finalidad.

En Bartleby por otra parte, la jibarización de una voluntad productiva en medio del campo de fuerzas del trabajo burgués y capitalista de la sociedad norteamericana del siglo XIX; una labor que se manifiesta por sobre todo en el deseo de *actuar positiva y progresivamente* en el mundo, son sumariados y suspendidos reiteradamente, hasta el punto de hacer observar en su

protagonista, que aquella ley de necesidad hace abandono, absteniéndose, incluso allí donde la naturaleza debería ordenar e imponer sus propias reglas bajo los impulsos básicos de supervivencia y superación (*voluntad de poder*).

Dentro de todos estos contextos diferentes, son variadas las formas que toma la autoconciencia para avenirse, de alguna manera, con la resignación como autodefensa o antídoto contra la desilusión y la desesperanza que implica vivir la propia existencia como una peculiar lucha de adaptación al mundo y a sus condiciones adversas. Es dentro de estos aires familiares, por ejemplo, que viene a cobrar vida la figura de otro singular paria universal; *Wakefield* (1835) de Nathaniel Hawthorne. Un carácter que inquieta por su aparente simpleza, pero que esconde, para nuestra sorpresa, el misterio de llevar adelante causas enigmáticas por el mero hecho de no introducir intenciones supuestamente razonables en su proceder o fin.

Por ejemplo, se nos informa al comienzo del relato, que la historia de tan excéntrico personaje apareció alguna vez narrada en una revista o en el periódico local como una singular y pintoresca noticia que pretendía dar cuenta de las rarezas humanas. Se nos indica que tan inusual aspirante a loco, se ausentó, sin motivo aparente, del lado de su esposa por la nada despreciable suma de veinte años, siendo quizás el más extraño caso de delincuencia marital del que se tenga registro. Se anuncia también, que el perfil del que se pasará a hacer recuento, se alista entre los más extraordinarios e insólitos caracteres del zoológico humano.

El matrimonio vivía en Londres, y el marido bajo pretexto de irse de viaje fuera de la ciudad, se alojó en la calle vecina a la de su propia casa por tan prolongado tiempo, y allí, sin que sospecharan nada esposa y amigos, y lo peor, sin que mediara la sombra de una razón justificada, vivió autoexiliado de su hogar por dos décadas. Y luego de tan prolongada ausencia, cuando su muerte se había dado por cierta, y siendo borrado incluso del recuerdo y las fantasías de sus conocidos, entró una tarde fría de lluvia por la puerta de su casa, tranquilamente, como si volviera, nada más ni nada menos, de una insignificante salida de tan solo una noche.

¿Pero qué entraña la fuga de Wakefield?, ¿sólo un extravagante gesto de locura? ¿Qué indescifrable moraleja late entre sus entrañas? ¿De qué clase de *libertad* hace uso el personaje a la hora de restarse de la vida familiar por veinte años? ¿Es Wakefield tan solo “un hombre común y corriente”, sin mayores atributos y cualidades; el que termina ejecutando, sin quererlo, un acto sorprendente y ajeno a la comprensión banal y ordinaria del resto de los mortales?

El autor se excusa y señala que esa es toda la información que recuerda sobre el caso Wakefield, expediente exquisitamente original y suceso nunca antes visto, con poquísimas probabilidades de poder volver a repetirse. Ante un acto así, anuncia, sólo queda un llamado a la compasión por la humanidad: “*Cada uno sabe en su fuero íntimo que no perpetraría semejante locura y siente, sin embargo, que algún otro podría cometerla* .³⁴⁴” ¿Qué quiere señalar el autor con semejante aforismo sobre la naturaleza humana? De cierto modo, quizás, que cada uno puede ser *capaz* de reconocer o tener conocimiento de los propios límites de sus pasiones e ideas, mientras que del resto, se extiende, a lo menos, una sombra de duda. Uno podría pensar cierto paralelo, entre esta sentencia de Hawthorne y el pensamiento moderno cartesiano, en el sentido que este último señala que de lo único que podemos estar seguros, en un primer momento de reflexión, es del solipsismo de nuestra conciencia aislada y de los pensamientos producidos por un *cogito*, mientras que existiría un abismo inabarcable a la hora de sopesar y aventurarse en desentrañar lo que sienten y piensan los demás. Parece ser que el prójimo queda relegado a una distancia sideral a la hora de reconocer los motivos y las intenciones soterradas de sus actos.

¿Es que merece acaso compasión la humanidad, o es una frase demasiado cínica del autor? Sin embargo, la cosa es que él mismo señala que ante tal hecho extraordinario (el exilio voluntario del Wakefield durante dos décadas) se ha instituido en él (el autor), un motivo de frecuente y persistente

³⁴⁴ Nathaniel Hawthorne (2005 : 29 ss.)

reflexión; un hecho de la vida cotidiana que da para *pensar*. El narrador, contra todo presupuesto, confía retórica y espiritualmente en que el estudio minucioso sobre dicho caso termine arrojando “el sentido moral” de este acto tan peculiar, que por más que se le reconozca como suficientemente retorcido, termine develando y produciendo un fin trascendente a su mera facticidad³⁴⁵.

¿Qué clase de hombre era Wakefield se pregunta el narrador? Dando señas breves y amplias de un carácter ordinario y nada fuera de lo común. Estaba a mitad de camino de su vida, casado con la Sra. Wakefield, fiel y piadosa esposa; hacia la cual sentía sinceros afectos matrimoniales, serenos y apacibles, que le permitían ser *el más constante de los maridos a causa de cierta pereza que mantenía su corazón en descanso*. Su mente se enfrascaba en infructíferos pensamientos, sin propósito, develando una personalidad intelectual banal y no muy activa. Nunca lograba alcanzar la lucidez necesaria, ni la voluntad requerida para que aquellos pensamientos se adhirieran al lenguaje, ni que tuviesen la fuerza suficiente para ser traducidos en palabras. Por lo tanto, fuera de ser secretos intrascendentes que sólo él conocía, éstas “imaginaciones” nunca fueron ideas claras o evidentes con dirección intelectual alguna, las cuales se manifestasen enérgicamente con interés de empresa³⁴⁶. Ni siquiera la furtiva sospecha de sus amigos y conocidos, que lo creían conocer, y lo deben haber tenido por el ser más ordinario y baladí de los habitantes de Londres, pudo recelar que ese silencioso egoísmo fermentaría en un prolongado ascetismo conyugal, sin causa aparente ni fundamento: “*Hay que tener en cuenta (dice el autor) que el propio Wakefield no sospecha lo que le espera*.”³⁴⁷ ¿Qué pretende probarse entonces a sí mismo? ¿Qué enseñanza espera recoger de tan enajenado comportamiento? ¿Es aquella moraleja un excepcional dibujo arabesco de oximorónica lucidez-opaca? ¿Cuál es el sentido final que se podría extraer para una Ética, una acción que se salta a

³⁴⁵ El narrador confía en que: “El pensamiento tiene siempre su eficacia, y todo incidente asombroso, su moraleja” *Op. cit.*, p. 30.

³⁴⁶ “La imaginación, en el sentido apropiado del término, no formaba parte de los dones de Wakefield. ¿Quién hubiera anticipado que, con un corazón frío, aunque ni depravado ni vagabundo, y una mente jamás afebrada por pensamientos descontrolados ni desconcertada por la originalidad, nuestro amigo ganaría uno de los primeros lugares entre los autores de hechos excéntricos?” *Op. cit.*, p. 31.

³⁴⁷ *Op. cit.*, p 33.

medias la premeditación y la alevosía? ¿Puede ser condenable su actuar si el entendimiento no parece gobernar la voluntad? ¿Qué *hedonismo* pervertido trasunta dicha acción? ¿Qué pretende el maduro Wakefield con desconcertar a su mujer con una ausencia tan prolongada? ¿Existe finalmente un móvil de venganza hacia ella?

Sin embargo, es esa estupidez prístina del marido (por engolosinarse con travesuras ignotas), lo que termina por hacer dudar a la pseudo-viuda de la caducidad de su estado marital, pues su conciencia se resiste a aceptar del todo el desenlace de lo que se aviene con el absurdo. Es precisamente la sonrisa postrera de ese último adiós de Wakefield al despedirse de su mujer, lo que delata a medias el juego infinitesimal de tramitación e intenciones sin horizonte causal³⁴⁸. En ese capricho se aloja el contrasentido de una voluntad extraviada, asesorada por la soberanía obtusa de una inteligencia miope.

Tan sólo en su primera noche de desaparecido, Wakefield se acuesta temprano y piensa, arrebuñándose en las mantas de su nueva habitación, que *no dormirá solo una noche más*:

“A la mañana, se levanta más temprano que de costumbre y se pone a considerar qué es lo que realmente quiere hacer. Tan desconectadas e inherentes son sus maneras de pensar, que ha dado este singularísimo paso con la conciencia de un propósito, sin duda, pero sin ser capaz de definirlo suficientemente para su propia contemplación. La vaguedad del proyecto y el convulsivo esfuerzo con que se arrojó a su ejecución son igualmente característicos de un hombre con mente débil³⁴⁹”.

Sin embargo, es su vanidosa curiosidad por observar desde la clandestinidad cómo se desarrolla y continúa la vida en su hogar, lo que en definitiva le alienta egocéntricamente a seguir con el proyecto y el gozo secreto de tener una remota conciencia de que sólo su voluntad basta para hacer depender, como única condición, dicho destino aciago sobre sus seres

³⁴⁸ “Cuando lo imaginaba en su ataúd, esa expresión de la partida se congela en sus rasgos pálidos; o, sí lo sueña en el paraíso, también allí su espíritu bendito ostenta una sonrisa callada y astuta. Sí, por esa sonrisa, cuando todos los demás lo han dado por muerto, ella a veces duda de su condición de viuda.” *Op. cit.*, p. 35.

³⁴⁹ *Op. cit.*, p. 38.

queridos³⁵⁰. Finalmente, aparecen elementos psicológicos tales como la curiosidad, “la mórbida vanidad” y el amor propio, en cuanto supuestos móviles de orden pasional y resortes incitadores para tan extraño proyecto.

Entonces, a pesar de que se encuentra a tan solo una cuadra de distancia de su hogar burgués, aquella extensión de espacio es suficientemente inmensa como para mantenerlo a la deriva de cualquier idea concreta sobre lo que ocurre o se ha ido desarrollando, en parte, a sus expensas, en su programada e inmolada ausencia casera. Pero si reaparece ahora, después de pasar tan solo una noche fuera de la morada, todo el proyecto fracasaría. ¿Qué hacer ahora? La situación le desespera y su cerebro cae en el más amplio desconcierto. Se aventura casi inconscientemente a ir a casa, para echar un rápido vistazo al domicilio del cual se ha autoexpatriado. Se conduce de memoria, tal como un caballo de playa se ha acostumbrado a hacer el mismo recorrido siempre, guiado por el simple hábito y el adiestramiento. Sin embargo, al llegar al dintel de la puerta, transportado casi mecánicamente hasta la misma entrada de su casa, en un instante de *lucidez*, retorna en sí, tomando conciencia de lo que está haciendo y se detiene, preguntándose, ¿a dónde voy? Presuroso se devuelve y huye del lugar lo más a prisa que puede, intentando que ningún dependiente se cuelgue de su sombra. No vaya a ser que ése le detenga y le arrebatase la extraña *libertad* de la que cree estar haciendo uso:

“Reúne coraje para hacer una pausa y mirar hacia atrás, en dirección de su hogar, pero lo desconcierta una sensación de cambio en el edificio familiar, tal como la que a todos nos afecta cuando, después de una separación de meses o años, volvemos a cierta colina, o lago, u obra de arte, de los que fuimos viejos amigos. En los casos ordinarios esta sensación indescriptible surge de la comparación y el contraste entre nuestros recuerdos imperfectos y la realidad. En Wakefield, la magia de una única noche ha operado una transformación similar.³⁵¹” (2005b : 41)

³⁵⁰ “No obstante, Wakefield examina sus ideas tan minuciosamente como puede y descubre que siente curiosidad por saber cómo marchan las cosas... cómo soportará su esposa ejemplar su viudez de una semana y, en resumen, cómo será afectada por su desesperación la pequeña esfera de criaturas y circunstancias de la cual él era el objeto central. Una mórbida vanidad se oculta, por ende, en el fondo del asunto.” *Op. cit.*, p. 38.

³⁵¹ *Op. cit.*, p. 41.

¿Esta hipersensibilidad de Wakefield, qué delata exactamente?, ¿acaso su conciencia desvaría o es que su premeditada soledad hace mella en la propia percepción temporal de detalles y acontecimientos? Sin embargo, tras huir y encontrarse a salvo en su nueva morada, su corazón rebosa de alegría, aunque su mente no consiga dar aún con la premisa que falta para dotar de sentido al razonamiento que empuja sus opacas acciones. Este es tan sólo el primero de los miles de días que van a transcurrir durante esos próximos veinte años, en los que caprichosamente Wakefield va ir amontonando horas inútiles para ir cobrando minuciosamente una confusa venganza contra su mujer y contra el tiempo.

Aristóteles concebía que todas las acciones de los seres humanos estaban atravesadas íntimamente por un fin *moral*, al cual apuntaban sin reserva. Todo, de cierta manera, estaba provisto teleológicamente para la consecución de la bienintencionada *felicidad*. Es por eso que a su pensamiento moral se le denominó ética eudaimónica³⁵², es decir, que toda acción, incluso aquella que en primera instancia pareciera ir en un sentido contrario, tomada bajo una perspectiva más amplia, hacía observar en ella un “cálculo motivacional” nunca ingenuo hacia esta máxima central de la conducta intencionada del *animal racional*. La *Ética*, como tarea, debía ser capaz de sortear el egoísmo intrínseco de las intenciones personales e impulsivas, hacia la racionalización de los actos en pro de un *bien común*, social y filantrópico. Debe *saber* convertir aquellos instintos particulares de placer y de gozo en algo más, que trascienda el mero amor propio por sentimientos e ideas de orden *humanitario*. Es decir, el hombre debe dejar su mero reducto privado en aras de la idea del bien común, o lo que es peor, debe intentar resolver ese oxímoron imposible que es *la comunidad de individuos*.

³⁵² “EUEDEMONISMO: Literalmente, ‘eudemonismo’ significa «posesión de un buen demonio», εὐδαιμόνων, es decir, goce o disfrute de un modo de ser por el cual se alcanza la prosperidad y la felicidad, εὐδαιμονία. Filosóficamente se entiende por ‘Eudemonismo’ toda tendencia ética según la cual la felicidad es el sumo bien. (...) Característico del eudemonismo es estimar que no puede haber incompatibilidad entre la felicidad y el bien. Para el eudemonismo, la felicidad es el premio de la virtud y, en general, de la acción moral. Ver José Ferrater Mora (1999 : 153 ss.) Tomo II (E – J).

¿Es que acaso el proceder de Wakefield se encuentra más acá de una perspectiva ética; *más acá del bien y del mal*, al no ser guiada su acción por una voluntad cuya intención resolutive provenga de una directriz clara otorgada por el entendimiento?

Su mente lerda se activa para diseñar, sin embargo, las más estrafalarias disquisiciones, que lleva a la práctica tanto en el orden de su vestimenta como en el de su apariencia física generalizada. Compra peluca de pelo rojizo y elige prendas de segunda mano, completamente distintas en estilo a las que ocupaba habitualmente. En fin, busca volverse camaleónica y totalmente irreconocible de aquella anterior apariencia conyugal demarcada por el brutal hábito y la costumbre de una vida sin sorpresas³⁵³. La única explicación difusa y relativamente aclaratoria que introduce el autor como guiño crepuscular, momentos antes del desenlace final de la historia, es la siguiente:

“Además, lo vuelve más obstinado cierto resentimiento del que por momentos adolece su carácter, ahora suscitado por la reacción incorrecta que, a su juicio, se ha producido en el corazón de la señora Wakefield. No, no va a regresar hasta que ella no esté medio muerta de miedo.³⁵⁴”

¿Qué clase de rencor secreto o sutil veleidad, no del todo asible, embaraza a Wakefield por veinte años? ¿Bajo qué clase de tramitación, a medias consciente, Wakefield se empeña en albergar un resentimiento tan prolongado? Pues a pesar de que caprichosamente logra causar en su mujer un profundo dolor anunciado en las visitas profesionales al hogar familiar por parte del boticario y luego del médico, a tan solo tres semanas desde su injustificada desaparición, no acude sin embargo, enterado de la situación, junto al lecho marital de la sufriente esposa, ni se impone dar alguna señal optimista a la desesperada, aún sabiendo que la infortunada compañera mejoraría al instante si tan sólo supiera que él se encuentra bien. En seguida el autor exculpa a Wakefield y añade que si tuviera el espacio suficiente para

³⁵³ “Podemos imaginarlo, tras profundas reflexiones, comprando una nueva peluca, de pelo rojizo, y eligiendo distintas prendas de la maleta de un ropavejero judío, prendas de estilo muy distinto del de su habitual ropaje pardo. Ya está hecho, Wakefield es otro hombre. Establecido el nuevo sistema, retroceder hacia el antiguo sería un paso casi tan difícil como el que lo llevó a esta situación incomparable.” Nathaniel Hawthorne (2005 : 42 ss.)

³⁵⁴ *Op. cit.*, p. 42.

profundizar en los resortes del accionar humano, podría explicar y dar más razones sobre las oscuras y enrevesadas intenciones que son los verdaderos móviles del comportamiento³⁵⁵. De esta forma, sin darnos cuenta, aquel ordinario hombrecito estulto y sin atributos notables que le hagan resaltar por encima del resto de los humanos, al pasar los años y tras madurar lo suficiente en su empeño, ha hecho el milagro inconsciente de producir en sí una obra extraordinaria en su misma naturaleza³⁵⁶.

Wakefield es el paradigma del personaje que realiza actos absurdos sin plena justificación y se transforma en héroe del sinsentido. Nathaniel Hawthorne (1804 – 1864), su autor, y uno de los tres pilares emblemáticos de la literatura moderna norteamericana; junto a Edgar Allan Poe y Herman Melville, padeció, como tantos otros literatos, de la mezquindad de la fama y de la falta de lectores en su época, es decir, fue ignorado parcial o totalmente por sus contemporáneos. Señala Marcos Mayer, que los personajes de Hawthorne, tal como el *Bartleby* de Melville, o el Auguste Dupin de los cuentos policiales de Poe, son desobedientes cada uno a su manera. Ya sea a través de las excentricidades, como en Poe; el rechazo de toda sociabilidad, como en Melville; o por medio del cultivo permanente de secretos que viven en la oscuridad del alma humana, como es el caso del *Wakefield* de Hawthorne.

Conociendo un poco de la biografía de su autor, uno puede sospechar que el propio Hawthorne era tan excéntrico como sus personajes, pues no podía escribir si no hacía frío, y no podía resistirse al espectáculo de las fogatas que se encendían en el puerto de Salem, su ciudad natal. Poe lo acusó

³⁵⁵ “¡Ojalá tuviera que escribir un libro en lugar de un artículo de una docena de páginas! Entonces podría demostrar cómo cierta influencia fuera de nuestro control pone su poderosa mano en cada uno de nuestros actos y cómo urde con sus consecuencias un férreo tejido de necesidad.” *Op. cit.*, p. 44.

³⁵⁶ “¡Ahora vayamos a una escena! Entre el gentío que llena una calle de Londres distinguimos a un hombre entrado en años, con pocos rasgos que atraigan la atención de un observador desatento, pero cuyo aspecto general ostenta, para quienes posean la habilidad de leerla, la escritura de un destino poco común. Es de figura magra; su frente estrecha y baja está surcada por profundas arrugas. Por momentos, sus pequeños ojos apagados vagan con recelo en derredor, pero más a menudo parecen mirar hacia su interior. Lleva la cabeza baja y se mueve con un sesgo indescriptible, como si no estuviese dispuesto a mostrarse de frente al mundo. Obsérvelo usted mismo el tiempo suficiente para comprobar lo que hemos descrito y aceptará que las circunstancias que con frecuencia producen hombres notables a partir de la obra ordinaria de la naturaleza han producido uno aquí.” *Op. cit.*, p. 46.

de caer en la alegoría, un género que para el creador de Dupin, era inaceptable. Sin embargo, Melville, lo elogió en reiteradas y públicas ocasiones; además, ambos fueron amigos por un periodo de tiempo. Melville dedicó su obra *Moby Dick* a su amigo. Hawthorne fabricó historias oscuras, que iban en contra de la estética romántica reinante. El autor de *Bartleby*, contemporáneo no sólo en vida, sino en estilo de Hawthorne, calificó su prosa de una negrura fascinante y completamente atractiva.

Tanto en el relato de Nathaniel Hawthorne, como en el de Herman Melville (*Bartleby*), se invoca desde ángulos similares, la renuncia. En *Wakefield*, la renuncia se relaciona con el abandono de la apacible vida conyugal, y en un sentido mucho más amplio, en el caso del escribiente, se da la renuncia a la vida misma en todas sus formas. *Wakefield* y *Bartleby* son sin duda una dupla tremendamente interesante para complejizar los rendimientos y los puntos de vista sobre la condición y la intención humana. Ambos, como parte de una naturaleza esquiva, se hacen denotar en la siempre renuente comprensión total de los propósitos humanos. Estos dos estandartes de las letras, son un ejemplo claro de cómo fracasamos constantemente ante la formulación de preguntas del tenor de, ¿cómo se podrá conducir un hombre ante un determinado tipo de situación?

En este punto, es tremendamente interesante el trabajo de investigación que realiza el escritor español Enrique Vila-Matas, en su libro del año 2000 titulado *Bartleby y compañía*. En este volumen, el autor lleva a cabo un ejercicio literario de acumulación y comparación al interior de la literatura, que toma como arquetipo la figura metaparalítica de *Bartleby* como el paradigma del escribiente que se niega a ejercer, relacionándolo a la vez con un centenar de autores y escritores de renombre, y otros menos conocidos, que en algún momento de su carrera se vieron impedidos de poder seguir escribiendo por las más diversas causas o motivos; acuñando lo que el autor señala como el *síndrome de los bartlebys* o la literatura del NO (haciendo una adhesión a la famosa frase del escribiente).

Ilustres ágrafos de todo tipo —desde el propio Sócrates hasta el singular Duchamp—, quienes dejaron de producir obra durante largos años, por variadas circunstancias, aunque teniendo sin duda suficiente mérito y sin mediar en algunos casos justificación clara, abandonaron su obra. En el caso de los que alcanzaron a escribir y luego se silenciaron a la sombra del *preferiría no*, aquella obra fue creciendo y madurando contra todo lo esperado, tanto por su genialidad como por su grandeza. Se retiraron estos hombres de la escena artística, en muchos casos asolados por alguna enfermedad mental, de la voluntad o por la pérdida de la inspiración, e inclusive por la simple extraña certeza de la nulidad que conlleva todo hacer, elevándolos, sin embargo, contra muchas de sus propias expectativas, al Olimpo de las letras, del arte y del mundo de la cultura en general. De esta forma, la inacción paralítica, paradójicamente, promovió en aquella “obra” y en sus autores, una suerte de mitificación cultural, que les catapultó al cielo de las artes.

Estos bartlebys que alojan una profunda negación, no sólo del oficio de escritores o artistas, sino del mundo, se presentan en innumerables entradas, que como punto de unión los atraviesa el síndrome del *preferiría no hacerlo*. Algunos de estos nombres y sus rarísimas biografías corresponden a: Juan Rulfo, Rimbaud, Samuel Beckett, Wittgenstein, Hölderlin, Robert Walser, Marcel Duchamp, el propio Herman Melville, Thomas de Quincey, Oscar Wilde y muchos otros escritores menos reconocidos. Sin embargo, habría que sumar a este registro, la particular historia del excéntrico músico y letrista fundador del grupo Pink Floyd; Syd Barrett, quien luego de crear un par de discos joyas del rock psicodélico de los años sesenta y setenta, se ocultó de todo contacto y dejó, asediado por la locura, de componer o hacer música hasta el día de su muerte. Afirma el autor de *Bartleby y compañía*: “La negación, la renuncia, el mutismo, son algunas de las formas extremas bajo las cuales se presentó el malestar de la cultura.”³⁵⁷ Malestar que ya anticipó varios siglos antes la filosofía literaria de los Cínicos, en su llamado a abandonar todo hacer o causa que para el resto de los hombres pareciese meritoria, con el ánimo de anular todo motivo y afán de gloria o encomio.

³⁵⁷ Ver Enrique Vila-Matas (2016 : 94 ss.)

Wakefield y Bartleby son dos engendros solitarios que pueden estar relacionados entre sí íntimamente. El primero vive alejado de su mujer y de su casa por veinte años, en un acto que como ya hemos mencionado, parece rehuir cualquier tipo de significado o propósito racionalmente claro. Un hombre que insiste en el capricho de desaparecer del mundo de los vivos, en un anonimato indiferenciado entre el tráfigo y el vértigo humano de la urbe capitalista. El segundo habita entre las paredes de un despacho ajeno, en una profunda e insalvable negación del mundo. Hawthorne y Melville se conocieron, fueron amigos y se admiraron mutuamente como escritores, ambos sufrieron el rechazo y la indiferencia de su época. Ambos escritores padecieron el síndrome de la parálisis creativa en un mundo que no comprendió el cambio que se anunciaba bajo sus nuevos estilos literarios. Wakefield y Bartleby son, de alguna manera, predecesores de Kafka, Beckett, y de muchos otros autores que hicieron del absurdo su campo de navegación hacia ese terrible mar que se llamó la inquietante naturaleza humana.

8.5. Nietzsche, el bufón de las eternidades.

El cinismo es la única forma en que las almas corrientes se acercan a la honradez; y el hombre superior debe aguzar el oído ante cualquier forma de cinismo —ya sea tosco o refinado— y congratularse siempre que un bufón impúdico o un sátiro científico hable en su presencia.
Friedrich Nietzsche, *Más allá del bien y del mal*.

Como ya hemos señalado, después de Diderot, Nietzsche representó sin lugar a dudas la más importante recepción del Cinismo filosófico durante la modernidad, llegando, por ejemplo, a sostener en *Ecce Homo* que sus libros sólo ocasionalmente alcanzaron: “*lo más alto que es posible alcanzar en la tierra: el cinismo.*”³⁵⁸ De Hecho, él mismo insistió en reconocerse al final de su vida lúcida como “un bufón de las eternidades” o un “sátiro científico”. Su identificación con el Cinismo pasaba por una suerte de reconocimiento tenaz

³⁵⁸ Ver Friedrich Nietzsche (2011 : 77 ss.)

de la voluntad del Cínico por transformar, cual Midas, el barro en oro. Lo que llamaba la atención del filósofo alemán era la porfiada voluntad que el filósofo perro mostraba ante las adversidades. El Cínico conocía muy bien el sufrimiento de la vida, lo cual lo convertía en un filósofo pesimista, pero sin embargo, a diferencia de otros pesimismos de orden filosófico, e inclusive del mismo budismo, el Cínico se resistía y no se paralizaba simplemente lamentándose o aconsejando evitar la vida; iba hacia adelante y la afirmaba *estética* y alegremente.

La recepción original del Cinismo llevada a cabo por Nietzsche, terminó por encausar, finalmente, el concepto moderno de Cinismo hacia una actitud de orden epocal. De esta manera, lo mismo que en Diderot, en Nietzsche se trató de una asimilación productiva. Un rasgo peculiar de este gesto radica, por ejemplo, en que el filósofo alemán continuará utilizando el concepto original de *Cynismus*, no distinguiendo aún entre *Kynismus* y *Zynismus*. Un gesto importante que se dará a finales del siglo XIX en la lingüística.

A Nietzsche le interesó profundamente el aspecto *estético* y los alcances morales que el Cinismo podía ofrecer, su problematización y la crítica hacia una moral imperante, y en tanto ofrecía a la vez, posibilidades polémicas y dietéticas en torno a sí mismo. Al final de su vida, declaró solemnemente su identificación con dicha doctrina. En una carta del 20 de noviembre de 1888 dirigida a Georg Brandes, anunció que su obra, *Ecce Homo*, representaba un “cinismo que se convertirá en histórico universal”.

Heinrich Niehues-Pröbsting señala que la primera vez que Nietzsche se ocupó intelectualmente del Cinismo fue en una época muy temprana de su desarrollo intelectual, por razones filológicas, pero que ese entusiasmo no decaería a lo largo de su vida. En sus primeras obras, logró captar y apreciar el aspecto fértil y literario del Cinismo en su peculiaridad; cuestión que los historiógrafos profesionales de la filosofía habían desdeñado desde siempre. En una carta escrita por el filósofo, Niehues-Pröbsting señala que en ocasión de su solicitud para ocupar una plaza como profesor de filología en Basilea,

Nietzsche tocó el tema de la influencia de los Cínicos en la literatura griega. La cita de la carta de Nietzsche es la siguiente:

“(Los cínicos) se atrevieron a tratar la forma como un *adiaphoron* [cuestión de indiferencia] y a mezclar los estilos. Interpretaron a Sócrates como si se tratara de un género literario completo, recubierto por el cascarón de la sátira y con el dios dentro. Con ello se convirtieron en los humoristas de la antigüedad.³⁵⁹”

De alguna manera, el filólogo atribuyó a los Cínicos la invención de un nuevo estilo que no se ajustaba a los parámetros de pureza y uniformidad. Este aspecto original del Cinismo está incluido en su obra *El nacimiento de la tragedia* de 1872, donde se refiere a la mezcla de estilos de los autores Cínicos: “*como un caso mucho más extremo de colorido arlequinismo que el de los diálogos platónicos.*³⁶⁰” Para todos nosotros es conocido que Nietzsche no era sólo un filólogo o un crítico de estilo, sino él mismo era un ambicioso estilista. Para cualquier lector de Nietzsche, que no desconozca este rasgo peculiar de su obra, no puede parecer descabellado notar el hecho de que el filósofo nunca ocupó una expresión literaria uniforme, sino que mezcló y ensayó muchos estilos diferentes. Niehues-Pröbsting señala lo siguiente:

“Este tono grave con el que inició su carrera como autor en *El nacimiento de la tragedia* no lo mantuvo. Más tarde, se distanció explícitamente de él. Ahora bien, recurrió a métodos literarios y a formas típicas de los «humoristas de la antigüedad»: polémica, sátira, ironía, parodia. Su preferencia por la forma breve de la anécdota entra también en esta categoría³⁶¹”.

Es interesante apreciar que dentro de los nombres que el filósofo alemán se dio a sí mismo, antes de iniciar el declive mental que lo asoló hasta su muerte, están por ejemplo, las siguientes caracterizaciones con las que se definió a sí mismo en la correspondencia dirigida a sus amigos: “*Sátiro científico*”; “*Bufón*”; “*No quiero ser un santo. Preferiría ser un bufón*”; “*quizá yo sea un bufón*”; “*Bufón de las eternidades*”, etc...³⁶² En la *Ciencia jovial* de 1882, un par de años antes del colapso, Nietzsche ocupa una figura particularmente

³⁵⁹ Ver Robert Bracht Branham & Marie-Odile Goulet-Cazé (Eds) (2000 : 461.)

³⁶⁰ *Ibíd.*

³⁶¹ *Op. cit.*, p. 462.

³⁶² *Op. cit.*, p. 463.

familiar al estereotipo Cínico de la antigüedad, pero por sobre todo relacionada con el Diógenes de las anécdotas; figura poética que inserta para dar a conocer el terrible anuncio sobre la “muerte de Dios”. Esta figura retórica, se hace sobre todo reconocible por el talle acostumbrado de las *performances* estrafalarias del Cínico ante el ágora ateniense en la tradición literaria que da cuenta de sus gestas. Parece imposible no asociar al “hombre loco” de esta parábola deicida con el “Sócrates enloquecido”, al cual Platón solía referirse de manera peyorativa. El aforismo 125 señala lo siguiente:

“¿No habéis oído hablar de aquel hombre loco que, con una linterna encendida en la claridad del mediodía, iba corriendo por la plaza y gritaba: ¿¡Busco a Dios!¿ y que precisamente arrancó una gran carcajada de los que allí estaban reunidos y no creían en Dios. ¿Es que se ha perdido?, decía uno. ¿Se ha extraviado como un niño?, decía otro, o ¿es que se habrá escondido? ¿Tiene miedo de nosotros? ¿Ha emigrado?, así gritaban riendo unos con otros. El hombre loco saltó en medio de ellos y los taladró con sus miradas. ¿A dónde se ha ido?, exclamó, voy a decíroslo: lo hemos matado, nosotros, vosotros, yo. Todos somos sus asesinos, pero ¿cómo hemos hecho esto? ¿cómo hemos podido vaciar el mar? ¿Quién nos ha dado una esponja capaz de borrar el horizonte? ¿Qué hemos hecho para desprender la tierra del sol? ¿Hacia dónde se mueve ahora? ¿Hacia dónde nos movemos nosotros, apartándonos de todos los soles? ¿no nos precipitamos continuamente?, ¿hacia atrás, adelante, a un lado y a todas partes? ¿Existe para nosotros todavía un arriba y un abajo?, ¿no vamos errantes como a través de una nada infinita?, ¿no nos absorbe el espacio vacío?, ¿no hace más frío? ¿no viene la noche para siempre, más y más noche? ¿no se han de encender linternas a mediodía? ¿no oímos todavía nada del rumor de los enterradores que han enterrado a Dios? ¿no olemos todavía nada de la corrupción divina? También los dioses se corrompen ¡Dios ha muerto! ¡Dios ha muerto!, y nosotros lo hemos matado ¿cómo podemos consolarnos los asesinos de todos los asesinos? Lo más santo y lo más poderoso que el mundo poseía, se ha desangrado bajo nuestros cuchillos³⁶³”.

El gesto estilístico y reivindicador de la pluma de Nietzsche es provocadoramente maravilloso, pues por una parte establece una suerte de puente entre el antiplatonismo antiguo (de Diógenes) y el antiplatonismo moderno (de él mismo), dando a entender cierto tipo de correspondencia latente, al hacer de Diógenes el nuevo héroe trágico y paródico de su melancólico y desolador adagio. Ya hemos mencionado en la primera parte de esta tesis, que se *dice* de Diógenes que acostumbraba a buscar *hombres a*

³⁶³ Friedrich Nietzsche (2003 : 241 y 242 ss.)

mediodía con una lámpara encendida a través de la ciudad ateniense, provocando las risas y la perplejidad de las diversas personas que ahí concurrían o lo veían actuar. La metanécodota cínica que produce Nietzsche, ocupando el estereotipo del filósofo perro, podría estar mostrando un vínculo explícito entre el pensamiento del vagabundo sinopense y el sátiro científico.

En torno al tema de la verdad y su problematización como máscara en la obra de Nietzsche, Karl Jaspers apunta lo siguiente:

“En ninguna parte parece Nietzsche más contradictorio que en lo relativo al insensato como máscara. Con significativa ambigüedad, juglar, bufón, payaso o cínico aparecen una y otra vez en las obras del autor, como contraste consigo mismo e igualmente como idénticos a él³⁶⁴”.

Desde el comienzo de su obra, Nietzsche reconoció que en esa idea de Cinismo como “el camino más corto hacia la felicidad”, se jugaba el asunto de la “salvación personal”, y que aquella no era otra cosa que el amor a la vida misma y a la total ausencia de necesidades respecto de otros bienes. En una lista de proyectos del periodo final de sus estudios de Leipzig, apuntaba el título tentativo para una futura obra: *El pesimismo en la antigüedad*, al que se añadía el proveeial subtítulo de “o las reivindicaciones de los cínicos”.

En la antigüedad el Cinismo era considerado como un *atajo a la virtud* y para todas las éticas del periodo, la felicidad ocupaba un lugar fundamental a la hora de considerar la afirmación de la vida como un proyecto personal de autoemancipación. En ese mismo sentido, el Cinismo se transformaba en un eudemonismo concreto³⁶⁵. Nietzsche afirmó en la segunda de sus *Consideraciones intempestivas* del año 1874, que lleva también por título *De la utilidad y de los inconvenientes de los estudios históricos para la vida*, que el olvido formaba parte importante de la felicidad y señaló al comienzo de esta obra, que la felicidad era más pura en la existencia del animal y en la del niño, dos temas que eran parte obligada, como ya se ha visto con anterioridad, del

³⁶⁴ Ver Robert Bracht Branham & Marie-Odile Goulet-Cazé (Eds) (2000 : 463 ss.)

³⁶⁵ El propio Nietzsche señala lo siguiente: “«Que la vida no merece la pena fue reconocido por el cinismo, pese a lo cual no se volvió contra la vida. No, ¡muchos pequeños logros y una lengua suelta *satisfacen!*!»” *Op. cit.*, p. 466.

repertorio e imaginario constitutivo de la ética cínica; por cuanto ambos eran modelos de virtud ligadas al *mínimo natural* en relación con las necesidades:

“Contempla el rebaño que ante ti se apacienta. No sabe lo que es ayer ni lo que es hoy; corre de aquí allá, come, descansa y vuelve a correr, y así desde la mañana hasta la noche, un día y otro, ligado inmediatamente a sus placeres y dolores, clavado al momento presente, sin demostrar melancolía ni aburrimiento. El hombre contempla con tristeza semejante espectáculo, porque se considera superior a la bestia, y, sin embargo, envidia su felicidad. Esto es lo que él querría: no sentir, como la bestia, ni disgusto ni sufrimiento, y, sin embargo, lo quiere de otra manera, porque no puede querer como la bestia. Puede suceder que un día el hombre preguntase a la bestia: ¿Por qué no me hablas de tu felicidad y no haces más que mirarme? Y la bestia quisiese responder y decir: Porque olvido a cada instante lo que quiero responder. Ahora bien, mientras preparaba esta respuesta, ya la había olvidado, y se calló, de suerte que el hombre quedóse asombrado³⁶⁶”.

Agrega el autor sobre su propia labor como intelectual, que: “*yo trato de interpretar como un mal, como una enfermedad y un vicio, algo de que nuestra época está orgullosa con justo título —su cultura histórica.*³⁶⁷” Para relacionar todo aquello con unas líneas más adelante, en ese mismo pasaje: “*Si lo que nos ata a la vida es la felicidad, la necesidad apremiante de goces, ningún filósofo tiene más razón que el cínico, pues la felicidad de la bestia, como del cínico perfecto es la prueba viva de los derechos del cinismo.*³⁶⁸” Todo lo anterior se viene a hilar con un tipo especial de noción de eudemonía como fin ontológico y moral de la existencia humana.

Nietzsche escribió en un aforismo: “*El cínico, se aproxima al máximo al animal doméstico.*³⁶⁹” En el sentido que aquél también se encuentra en el margen de la cultura, en el umbral, observando. Sin embargo, a pesar de vislumbrar esta relación filozoófica entre el Cinismo y la simpleza natural, o entre el régimen dietético del sabio y aquel que ostenta el modelo animal, señala un horizonte de estatura distinta hacia el cual el filósofo debía transitar con respecto a las necesidades. También, como excelente *psicólogo* de las profundidades humanas, fue consciente de que el Cínico obtenía satisfacción

³⁶⁶ Ver Friedrich Nietzsche (2014a : 19ss.)

³⁶⁷ *Op. cit.*, p. 17.

³⁶⁸ *OP. cit.* p. 21.

³⁶⁹ *Op, cit.*, p. 465.

en su postura subversiva contra la sociedad y la cultura, al llevar a cabo su desapego, complejizaba su relación teleológica con la felicidad, pues su *performance* no era sólo una mera evitación del sufrimiento, era algo más, pues en ella se producía un pequeño goce sádico contra los demás, ahí donde su filantropía también escondía un enrevesado misantropismo eudeimónico de ultraje y escarnio público³⁷⁰. El Cinismo como doctrina y actitud se complacía en esa provocación subversiva que trasladaba la vergüenza desde el actor al espectador, gustando en perturbar y escandalizar la vida de los otros, obteniendo un goce de su contacto diario con el resto de los hombres³⁷¹.

Nietzsche, tras el fatídico momento en que debió suspender su actividad como profesor universitario, se vio arrojado a las vicisitudes de una vida precaria, enfermo y con una estrecha condición económica debida a su pequeña pensión por invalidez. Practicó ocasionalmente el cinismo y la reducción cínica al mínimo necesario para la vida; por un lado como estrategia de supervivencia y por otro como autoafirmación contra el sufrimiento. Él mismo describió, en relación a ese brutal episodio en que se producía el alumbramiento de su libro *Humano, demasiado humano* (1878), las circunstancias totalmente adversas en que se encontraba al momento de desarrollar dicha obra³⁷²:

³⁷⁰ “Que el ultraje o el escarnio puede procurar placer, y hasta qué punto, Nietzsche lo había aprendido de Schopenhauer, el genio del desprecio entre los filósofos. Y desde ese punto de vista comparó a Schopenhauer con los cínicos. En una tardía consideración sobre el ídolo filosófico de su juventud, Nietzsche llegó a la conclusión de que Schopenhauer no era de ningún modo el espíritu pesimista que parecía ser en su teoría. Pero se hubiera vuelto pesimista sin el placer que le procuraban sus polémicas. De ellas obtenía aquella felicidad sin la cual su vida le hubiera resultado insoportable: «De otro modo Schopenhauer *no* hubiera aguantado aquí. Podéis apostar a que hubiera huido. Pero sus oponentes lo mantuvieron en su lugar. Una y otra vez le sedujeron para que continuara apegado a la existencia. Como para los cínicos de la antigüedad, su ira era su consuelo, su recreo, su gratificación, su *remedium* contra la repulsión, su felicidad.» Robert Bracht Branham & Marie-Odile Goulet-Cazé (Eds) (2000 : 466 ss.)

³⁷¹ Niehues-Pröbsting cita el siguiente texto de Nietzsche a propósito de esta satisfacción que el cínico obtenía de su condicionamiento por provocar escandalosamente con su felicidad al resto: “En la época en que la filosofía acostumbraba ser materia de público debate —en la Grecia del siglo III—, muy pocos filósofos se sentían felices por el hecho de que otros, que vivían y se torturaban a sí mismos por seguir principios distintos, se mostraran airados por su felicidad; entendían que refutaban a los demás de manera más efectiva mediante su propia felicidad, y con este propósito consideraban suficiente parecer siempre felices. Así, no obstante, ¡tenían que *llegar a ser felices* a la larga! Éste fue el sino —por ejemplo— de los cínicos.” *Op. cit.*, p. 466.

³⁷² Es interesante también comparar las palabras de la propia hermana de Nietzsche, al referirse a esta etapa de producción intelectual y vital del pensador en analogía a la figura de

“Por supuesto, un mínimo de vida, una desvinculación de los deseos más ramplones, una independencia en medio de todo tipo de incomodidades externas; quizá un poco de cinismo, un poco de «tonel»³⁷³”.

Nietzsche descubrió en el Cinismo, además de una postura que apuntaba a una crítica contra la moral, una actitud que lo posicionaba *más allá del bien y del mal*, es decir, lo ponía bajo una suerte de representación didáctica de lo que significaba un *espíritu libre*. En este sentido, Nietzsche percibió como científico, que aquella reducción Cínica de la naturaleza humana no era tanto una técnica moral, si no más bien un punto de vista ilustrado de exploración y verificación, necesario en último término para acceder a eso que era un conocimiento más cabal y real de las posibilidades de lo humano. En ese mismo sentido, el plano pedagógico y experimental de la original *paideía* Cínica en medio del populacho, cobraba por completo sentido para él, y lo alejaba de la salida más próxima que era distanciarse de la multitud y del vulgo³⁷⁴; postura representada ejemplarmente por la estampa señera del misántropo Timón, o sin ir más lejos, por aquella asumida por el solitario y gélido Zaratustra. Aquellas figuras podían tornarse una sombra demasiado trágica a la hora de combatir el nihilismo, el cual había llegado para quedarse, comenzando, al mismo tiempo, a herrumbrarse luego de la muerte de Dios³⁷⁵.

Diógenes: “No cabe duda de que, en esa época, mi hermano trataba de imitar en alguna medida a Diógenes en el tonel; quería poner de manifiesto lo poco que un filósofo puede hacer.” *Op. cit.*, p. 467.

³⁷³ *Ibíd.*

³⁷⁴ “Probablemente, que Nietzsche adscribiera el cinismo a las almas vulgares, es una reminiscencia del antiguo cinismo, concretamente por que muchos de sus representantes eran esclavos o de humilde cuna. En sus pensamientos sobre literatura cínica, Nietzsche tomó buena nota de este aspecto sociológico. Más tarde, abandonó la reducción del cinismo a las almas vulgares.” *Op. cit.*, p. 469.

³⁷⁵ “Un ejemplo de cinismo literario tal como lo entendía Nietzsche puede hallarse al final de la *gaya ciencia*. «Incipit Tragoedia» es el título del último aforismo del cuarto libro (originalmente el último). Este aforismo presenta a Zaratustra: la noción de superhombre esta a punto de convertirse en algo serio. Comienza la «extrema seriedad», «*empieza* la tragedia», y así concluye el penúltimo aforismo del añadido quinto libro. Sólo le sigue un epílogo, la comedia: en ella, se libera «la risa más maliciosa y animadamente traviesa». Sigue un apéndice, «Canciones del príncipe Vogelfrei». En su mayor parte son poemas paródicos, el primero de los cuales, «A Goethe», parodia los versos que cierran la tragedia alemana paradigmática, el «chorus mysticus» de *Fausto II*. Tras *El nacimiento de la tragedia*, lo puramente trágico ya no se produce en absoluto, y la tragedia no deja de incluir parodia. Así, Nietzsche se anunció a sí mismo y sus futuras obras en el prefacio de *La gaya ciencia*, cuando escribió: «“Incipit tragoedia” figura al final de este libro equívocamente inofensivo: ¡manteneos en guardia! Se anuncia algo de ejemplar picardía y malicia; *incipit parodia*, no cabe duda.” *Op. cit.*, p. 462.

Sin duda, también en su frase sobre la *transmutación de los valores*, tan importante para la operación renovadora del nihilismo activo; productor de nuevos valores y *formas* de lo humano, parece resonar, a la distancia, el propio *paracharattein to nomisma* de Diógenes, quien se proclamaba un activista de la *inversión de los valores en uso*, como mandato del dios vidente por medio del augurio delfico. En sus anotaciones del otoño de 1887, poco antes de ceder a la enfermedad, Nietzsche se refiere nuevamente a la cuestión fundamental de la voluntad de poder, ligada por sobre todo al dominio y a la creación de valores. Señala como criterio de fuerza para todo pensador: “*poder vivir con las valoraciones invertidas*.”³⁷⁶ Y cuando revisa algunas consideraciones sobre el tema de la naturaleza, reaparece el tema de la animalidad, tan significativo para el autor, que en variadas ocasiones se refiere al ser humano bajo el calificativo de *animal hombre*; añadiendo a esas mismas notas del otoño de 1887, que: “*La «naturaleza», hablando en un sentido artístico, no es nunca «verdadera»; exagera, desfigura, tiene lagunas*.”³⁷⁷ Para luego, llegar a separarse completamente de la concepción o del modo con que Rousseau pensaba su propia noción de “naturaleza bondadosa”, y por lo mismo, sostenemos que logró, en cierta medida, reivindicar el real sentido con que los Cínicos pensaban dicha fórmula. Recuérdese que el Cínico nunca aconsejaba retirarse de la *polis* o del bullicio que le deparaba el ajetreo ciudadano, bajo la receta de una crítica proto *new age*; ya sea yendo tras la búsqueda de la armonía contemplativa en un bosque milenario o de una cueva alejada en la montaña, en una suerte de retiro espiritual filosófico. Todo lo contrario, buscaba su asentamiento estratégico, planificado y premeditado en medio de la vida pública de la urbe.

Es precisamente acá donde consideramos que Nietzsche da una justa lectura del Cinismo al mencionar lo siguiente: “*También yo hablo de «vuelta a la naturaleza»: aunque no se trata realmente de un «volver», sino de un «ascender»*.”³⁷⁸ Y era en ese “ascender” que comprendía el valor estético del

³⁷⁶ Ver Friedrich Nietzsche (2006 : 51 ss.)

³⁷⁷ *Op. cit.*, p. 111.

³⁷⁸ *Op. cit.*, 114.

ascetismo primitivo como una forma de crearse una *segunda naturaleza*³⁷⁹, entendiendo aquél (el ascetismo) como una disciplina y ejercitamiento performativo e integral del filósofo como ser vivo animado, pero desde un punto de vista completamente alejado del ascetismo cristiano. Este último, como maceración de la carne y del deseo, en provecho de un espíritu metafísico que debía elevarse por sobre la materia degradada de la que debía alejarse lo antes posible. Nietzsche entiende, que el impulso sexual, la ebriedad y la crueldad son todos modos de expresión de aquella antigua alegría de la fiesta pagana, que no hacían otra cosa que reivindicar esa naturaleza abismal que el cristianismo reprime pero que nunca elimina, porque es primigenia, en el sentido que está unida a la constitución del ser viviente en cuanto humano³⁸⁰.

Llegado al final de su vida como pensador intempestivo, una especie de tragedia personal hace resonar cierto maridaje entre estas dos figuras filosóficas, pues mientras uno de ellos era proclamado por su habitual adversario, Platón, como el Sócrates loco, Nietzsche; el otro adversario encarnizado del platonismo, realizaba en carne propia el cumplimiento de esa fatal sentencia; la locura.

Es tremendamente interesante de apreciar la toma de posición que asume Niehues-Pröbsting en torno al Cinismo como fenómeno “cultural”; contra el enfoque, por ejemplo, bilateral y diseccionante que despliega Peter Sloterdijk en su obra *Crítica de la razón cínica* (1983). Pues la lectura que lleva a cabo de Nietzsche como un neocínico consumado, inquiera y sondea no sólo en las profundidades del tipo, sino que lo arroja a la comprensión de su obra como a una suerte de paradigmática evocación del sentido problemático y fundamental del Cinismo como un objeto de estudio maleable y complejo. La figura de Nietzsche y su enmarañada aproximación al concepto, tanto como doctrina y

³⁷⁹ “Nada de «vuelta a la naturaleza»: puesto que nunca hubo una humanidad natural. (...); el ser humano llega a la naturaleza después de una larga lucha — nunca «vuelve»” *Op. cit.*, p. 191.

³⁸⁰ En *Así habló Zaratustra* señala: “Dices «yo» (*Ich*) y estás orgulloso de esa palabra. Pero esa cosa más grande aún en la que tú no quieres creer —tu cuerpo y su gran razón: ésa no dice yo, pero hace yo. (...) Detrás de tus pensamientos y sentimientos, hermano mío, se encuentra un soberano poderoso, un sabio desconocido —, llámase sí-mismo (*Selbst*). En tu cuerpo habita, es tu cuerpo (...) Tu sí-mismo se ríe de tu yo y de sus orgullosos saltos.” Citado de Friedrich Nietzsche (2006 : 116 ss.)

actitud, lo ponen a reflexionar sobre la arbitrariedad de las distinciones siempre academicistas del término; el cual siempre arroja una posición irónica y jabonosa a la hora de asirlo. En su crítica a la lectura desarrollada por Sloterdijk añade lo siguiente:

“Para quién quiera que conozca la historia de los efectos y la recepción del cinismo, la separación de los dos cinismos referidos se parece a la continuación del intento de distinguir un auténtico y original cinismo de otro falso y degenerado; un cinismo digno de respeto, de otro merecedor del rechazo; un cinismo bueno de otro malo. Ese intento se extiende a lo largo de la historia del propio cinismo. Me parece que el cinismo en sí no aporta medida alguna para semejante distinción. Una crítica de las dos formas de cinismo parece depender de una valoración que se atiene a principios externos³⁸¹”.

Tal distinción se parece, análogamente, a la que el propio Platón terminó por realizar en cuanto límite discriminador sobre la labor, la moral y el fin que desempeñaban los sofistas en comparación con la de los *otros* filósofos; donde por lo demás, obviamente, se apuntaba en este último paquete, interesadamente él mismo, en una demarcación tan arbitraria o por lo menos tan frágil de sostener y de asumir, que el propio Diógenes la *supo* poner en el tapete a la hora de acusar al propio filósofo de las ideas de pedir también dinero a sus estudiantes, pero claro, de manera mucho menos notoria y recelosa, haciéndolo en voz baja, para no despertar sospechas.

Nos parece adecuado terminar así esta sección de problemas, preparándonos para lo que viene a continuación en nuestro estudio, es decir, la esfera actual del estadio del Cinismo, donde los “buenos” y “malos” cínicos, como siempre, parecen mezclarse y tomar a veces distintas posiciones esquivas.

³⁸¹ Robert Bracht Branham & Marie-Odile Goulet-Cazé (Eds) (2000 : 474 ss.)

**Cuarta parte: Cinismo contemporáneo o el arte
como nulidad en la era de la sociedad del
engaño.**

Horizonte de sucesos; La era de la sociedad del engaño y el fin del humanismo; ¿Has visto un dios morir?; El arte de la razón cínica.

Cap. 9. Acerca de la Ilustración y sobre las tecnologías del discurso ideológico.

El cinismo, como falsa conciencia ilustrada, se ha convertido en una astucia obstinada y ambivalente que ha apartado de sí el valor, considera a priori todos los positivimos como engaño y sólo pretende salir delante de cualquier forma.

Peter Sloterdijk, *Crítica de la razón cínica*.

En el desenlace de la modernidad los hombres habitan cínicamente entre las ruinas de la utopía.

Sergio Rojas, *La sobrevivencia cínica de la subjetividad*.

Uno de los mayores errores que cometen las personas es creer que las buenas maneras son sólo expresión de ideas felices. Hay toda una gama de comportamientos que pueden expresarse con buenas maneras. De esto se ocupa la civilización: de hacer las cosas con buenas maneras y no del modo opuesto. Uno de nuestros errores fue el movimiento naturalista roussoniano de los años sesenta, cuando la gente decía: «¿Por qué no puedo decir lo que se me pasa por la cabeza?» En la civilización debe haber ciertas restricciones. Si todos siguiéramos nuestros impulsos sin cortapisas nos mataríamos los unos a los otros.

Judith Martin, *Miss Buenas Maneras*.

El capitalismo es, por principio, un estado de guerra permanente, una lucha perpetua que nunca tendrá fin.

Michel Houellebecq, *Plataforma*.

Hace unos doscientos años, comenzó a adueñarse de la imaginación de Europa la idea de que la verdad es algo que se construye en vez de algo que se halla.

Richard Rorty, *Contingencia, ironía y solidaridad*.

Todos los seres humanos llevan consigo un conjunto de palabras que emplean para justificar sus acciones, sus creencias y sus vidas. Son ésas las palabras con las cuales formulamos la alabanza a nuestros amigos y el desdén por nuestros enemigos, nuestros proyectos a largo plazo, nuestras dudas más profundas acerca de nosotros mismos, y nuestras esperanzas más elevadas. Son las palabras con las que

narramos, a veces prospectivamente y a veces retrospectivamente, la historia de nuestra vida. Llamaré a esas palabras el "léxico último" de una persona.

Richard Rorty, *Contingencia, ironía y solidaridad*.

Entender el comportamiento del consumidor para poder proponerle el producto adecuado en el momento adecuado, pero sobre todo convencerlo de que el producto propuesto se adapta a sus necesidades: ése es el sueño de cualquier empresa.

Jean-Louis Barman. *¿Con qué sueñan las empresas?*

Asumir el establecimiento de la subjetividad cínica en el escenario de la globalización tardo-capitalista, pasa por *contar* la “colosal” historia que va desde la creación de la “libertad” del individuo en el “reino de la producción”, hasta su posterior refinamiento en el estadio neoliberal, marcando con ello ciertos énfasis en los protocolos históricos de “emergencia” de nuevos léxicos, tanto económicos, científicos, metafísicos y poéticos, los que nos conducirían desde el origen de la sociedad moderna liberal hasta el surgimiento y posterior agotamiento de las banderas del humanismo ilustrado. Mas, cuando los relatos metafísicos “tradicionales” ya parecen no ser garantes a la hora de contener ni satisfacer el giro de los acontecimientos, la “conciencia cínica contemporánea” hace emerger, como reverso del macilento o ingenuo impulso de resistencia crítico, el desencanto melancólico y la desfachatez irónica.

Las tecnologías del discurso ideológico han sido un importantísimo recurso en la construcción de los dispositivos de subjetividad a lo largo de la historia de la modernidad, pero a la hora de establecer parámetros sobre qué significa ser moderno o ilustrado, emerge la pregunta, ¿tiene que ver aquello con despreciar lo anticuado (la tradición), y *habitar* al mismo tiempo en una especie de estado escéptico o de alerta permanente, expresado, por ejemplo, genealógicamente en la génesis propia del *cogito* cartesiano?

Desde hace aproximadamente dos siglos, se ha venido haciendo recurrente en todo occidente la idea de que la *verdad* se “construye” más que se encuentra. Este “giro copernicano” ha traído consigo, a lo menos, la revisión de varios conceptos importantes, como las nociones de “sujeto”, “objeto”, “tradición”, “historia”, “memoria”, “crítica” e incluso la *errónea* idea de que aquella relación que está a la base de cualquier *otra* es siempre una relación de conocimiento.

Es Descartes el primero, junto con Hobbes, en integrar dentro del horizonte especulativo de sus reflexiones, la duda y la desconfianza como estatutos racionales que lograban producir un efecto o actitud de incertidumbre teórica. Éstas posiciones similares actuaban justo en medio del *aprecio* por las consideraciones hacia la propia razón y contra las impresiones engañosas de

la sensación, bajo la figura, por ejemplo, del *genio maligno* como fortaleza imperial del sujeto escéptico y del *cogito* autofundante. O en su reverso materialista (Hobbes), como la motivadora coacción articuladora de aquella soberanía absoluta que se manifestaba en el orden y el control de los individuos en pos de una sociedad regulada y controlada por el factor del miedo; ya fuese a la muerte o a la pérdida de las posesiones personales. Con ello sin embargo, se estaba instalando también, en el centro de las especulaciones teóricas, la posibilidad de estar en permanente “estado de alerta” e inclusive de llegar a dudar de *todo* aquello que pudiese entrar por nuestros sentidos o directamente —y por qué no— desde aquella vertiente de ideas sedimentadas y recibidas con anterioridad por la así llamada tradición o formación *escolar*³⁸². Ser moderno ha consistido desde ese entonces, de cierta forma, en *amar* la novedad y despreciar lo anticuado. Ser moderno ha residido, desde ese instante, en *habitar* permanentemente en cierto estado de sospecha o permanecer en guardia contra todo y todos, en particular *uno* mismo.

No es extraño entonces que, desde su gestación, la idea de Ilustración —como autonomía del saber— se haya encontrado siempre en una relación intrínseca con la idea de *ideología* (o inautenticidad) y que ésta represente “maquinalmente” todos los subterfugios y artilugios inimaginables con que los hombres que desean llegar a ser verdaderamente *libres*, deban luchar y combatir para garantizar la emancipación “real” de su razón; se entiende, que nos referimos, a todos aquellos dominios extrínsecos e intrínsecos alienantes provenientes del medio ambiente cultural y de su propia formación social.

La ideología será considerada, por ejemplo, la quintaesencia del engaño y la manipulación, culpable en primera medida de la explotación y de la opresión de cierto grupo favorecido de manera oportunista e injustamente, que impone sus intereses egoístas y travestidos de buenas intenciones a otro

³⁸² Descartes señala abiertamente en las *Meditaciones*: “Hace ya algún tiempo advertí que, desde mi niñez, había recibido como verdaderas muchas opiniones falsas, y que lo que desde entonces sostuve en principios tan poco sólidos no podía ser sino harto dudoso e incierto; siendo esto así, debía emprender seriamente, una vez en la vida, la tarea de deshacerme de todas las opiniones adoptadas hasta entonces en mis creencias, y comenzar todo de nuevo desde los fundamentos, si es que quería establecer algo firme y constante en las ciencias.” Ver René Descartes (2016 : 57 ss.)

mayormente desprotegido e ignorante: el primero, considerado generalmente como “dueño del poder” y/o de los medios de producción y comunicación, y el segundo, a penas dueño de sus propias fuerzas y obligado por ese paupérrimo estado de indigencia a trazar sus energías corporales en aquel hostil y arbitrario campo de “la explotación laboral”.

Cada ilustrado se sintió entonces llamado a levantar la bandera iluminada de la razón como una especie de faro que, bajo el título quirúrgico de “crítica de la ideología”, se lanzó a escudriñar entre líneas: los textos, discursos y poses que “el enemigo” usaba para mantener el empantanado y acomodaticio *estado de cosas*. Este fue, en gran medida, el primer estadio de batalla burgués en que se jugaron los duelos entre aquellos que se designaban como progresistas y filántropos de la humanidad (enarbolando los valores más excelsos que asegurarían a todos los hombres “la libertad, la igualdad y la fraternidad” —todos valores del humanismo—, sin distinción de cuna ni rango) y aquellos que, por siglos, habían venido amasando discursos “encantadores” y a la vez coercitivos, que les habían garantizado el traspaso del poder y la devoción de los demás hombres a lo largo de generaciones (nos referimos principalmente a la Iglesia y la Monarquía). La respuesta y solución ilustrada fue la creación de un Estado liberal, soberano y autónomo (laico), y la creación, al mismo tiempo, de partidos políticos, del parlamento y de elecciones periódicas, junto con la intención “técnica” de implementar y garantizar la alfabetización y el voto universal en beneficio de la idea de Democracia.

Del mismo modo, se producía una renovada restructuración del orden moral entre los nuevos “malos” y los nuevos “buenos”, o entre aquellos que impedían el avance hacia una sociedad más *justa* y aquellos que la promovían. Sin embargo, éste sería tan sólo el primer estadio “confrontacional” del asunto, el cual iría paulatinamente exigiendo un nivel de exégesis e interpretación cultural más elevado, acorde con el refinamiento superlativo de las “tecnologías” en las disputas con y por el poder, las que desde entonces se irán perfeccionando y ganando en minucias cada vez más depuradas.

El segundo estadio de la ideología se corresponde, entonces, con la

crítica a los mecanismos sociales que la generan y la sostienen “materialmente”, y bajo esta perspectiva se encuentran tanto las posiciones y rúbricas divergentes de Louis Althusser, como la de Michel Foucault. El primero señala—muy resumidamente— que esta fase ideológica es producto de los así llamados: “Aparatos Ideológicos de Estado” (AIE), que designan la existencia material de rituales performativos y prácticas institucionales específicas, las que reeditan y reproducen hábitos consignados mediante el “reclutamiento” y la “militancia” de individuos que serán “transformados”, posteriormente, en sujetos (el término preciso ocupado por Althusser es el de “interpelación”). En el segundo caso (Foucault), la ideologización se lleva a cabo por intermedio de procedimientos disciplinarios que operan en instancias variadas de “micropoder”, las cuales se inscriben directamente en el cuerpo, pero no emanan claramente desde “arriba”, sino desde una infinidad de “microprácticas” cotidianas y naturalizadas en el contexto. Es en este segundo nivel operativo de la ideología donde se juega una nueva instancia de internalización y posterior inconsciencia (automatización) de ciertos procedimientos y contenidos subjetivos “contaminados”, dados simplemente por la introyección de prácticas que buscan disciplinar a los individuos al interior del Estado y de la sociedad moderna; ambos, frutos de aquellos arduos resultados “emancipatorios” del primer estadio de luchas ilustradas.

Por último —en el estadio terciario de la cuestión—, el asunto se torna aún más engorroso, ya que la ideología muta a un nivel ante el cual ocupa la *totalidad* y no se reserva, simplemente, como una práctica “reproductiva” social, sino que intenta cubrir todos los espacios de la “realidad”, y ser ella misma, una explicación general de la sociedad, pasando por lo *real*, inclusive en aquellos lugares que anteriormente eran designados como “no ideológicos”.

La sociedad “postideológica” del capitalismo tardío puede llegar a tal nivel de refinamiento en sus comportamientos operativos, porque junto con detentar el poder coercitivo de los modos económicos, legales y estatales, entre otros, va al mismo tiempo de la mano, tanto del mercado, como de los “medios masivos”, los que terminan por dar, como resultado, esa «elusiva red de actitudes y presupuestos implícitos» que hacen emerger constitutivamente y

producen cualquier percepción de la “realidad” como imagen “estetizada” del mundo. En esta posición paradójica de completa “invisibilidad” y máxima exposición de la ideología, todo “léxico” promulgado está ya “contaminado” por un acerbo ideológico que en su propio despliegue, perspectivismo y enunciación se autofundamenta “tendenciosamente”. En este “campo de inmanencia”, toda persuasión argumentativa dada en el plano del consenso libre, incluso, y sobre todo, en el de una sociedad democrático-liberal, es ya *ideológica*, generando incesantemente la ilusión de que la “prisión” no posee un exterior.

Esto quiere decir, que las palabras de cualquier textualidad discursiva van adoptando un “determinado” sentido de acuerdo al contexto en el cual se las va insertando, y que desde ya, todo punto de vista, produce siempre mediante ciertas “tecnologías del discurso”, una “perspectiva ideologizada”, inclusive en aquellas metodologías consignadas como hermenéuticas o deconstructivas. A propósito del papel del discurso, Teun Van Dijk señala lo siguiente:

“Una de las prácticas sociales más importantes condicionadas por las ideologías es el uso del lenguaje y del discurso, uso que, simultáneamente, influye en la forma de adquirir, aprender o modificar las ideologías. La mayor parte de nuestros discursos, especialmente cuando hablamos como miembros de un grupo, expresa opiniones con un fundamento ideológico. La mayoría de las ideas ideológicas las aprendemos al leer y escuchar a otros miembros del grupo, empezando por nuestros padres y compañeros. Más adelante «aprendemos» ideologías mirando la televisión o leyendo libros de texto de la escuela; también lo hacemos a través de la publicidad, los periódicos, las novelas o al participar en conversaciones cotidianas entre amigos y colegas, así como en muchos otros tipos de discurso oral y escrito³⁸³”.

El *yo social* (o la identidad) según Van Dijk, se construiría en su misma emergencia en medio del contexto social como “producto” ideologizado de la misma. Esta idea se condice con aquella noción propuesta por la *sociología*, que afirma que la “subjetividad” es el resultado o el efecto de *nuestra* interacción con el entorno y con los modos de producción que se yerguen en cada sociedad, en cuanto suma de elementos que están disponibles en el medioambiente cultural y que afectan la organización de la misma conciencia

³⁸³ Ver Teun A. Van Dijk (2003 : 17 ss.)

epocal de los sujetos. Con respecto a la *ideología* neoliberal —si se la puede llamar en rigor de esa forma—, su impregnación o mimetización con lo *real* es tan potente que pasa y se confunde con éste. Como señala Slavoj Žižek citando a Fredric Jameson:

“(Hoy) ya nadie considera seriamente alternativas posibles al capitalismo, mientras que la imaginación popular es perseguida por las visiones del inminente “colapso de la naturaleza”, del cese de toda vida en la Tierra: parece más fácil imaginar el “fin del mundo” que un cambio mucho más modesto en el modo de producción, como si el capitalismo liberal fuera lo “real” que de algún modo sobrevivirá, incluso bajo una catástrofe ecológica global...³⁸⁴”.

A grandes rasgos, éste es el largo periplo recorrido, en tan solo un par de siglos, por la razón ilustrada en lo concerniente a su lucha contra los artificios y “falsos ídolos” de la razón. El primer modo podría quedar establecido entonces como «el momento explícito de la ideología»; el segundo como «la ideología en su existencia material»; y el tercero, finalmente, como «la casi invisible trama de actitudes y presupuestos “espontáneos”», los cuales emergen como fruto de una percepción que produce casi implícitamente sus propios fantasmas y quimeras.

El presupuesto que acompañaría, insoslayablemente, todo este proceso de “producción de subjetividad”, es la conciencia de un “doble” discurso que, por un lado, produce una especie de “falsa conciencia” o discurso oficial aparente (y operante) como *mala fe* y por otro, una “verdad” que a ratos parece surgir como un espectro que lucha por constituirse y separar de sí polvo y paja. Este bizco estado de “razón”, hace posible que la conciencia (doble) de los individuos inmersos en una sociedad como la nuestra, palpen, visceralmente, las consecuencias irreconciliables de una realidad que se precia de hablar en dos lenguas. Dos discursos que implican dos órdenes distintos de la realidad. El cínico modo “del pensar y del decir”, es el istmo resultante de ese esquizofrénico modo de encontrarse en la realidad, o la manera de *poner en relieve* la brecha que tensiona estos dos discursos. Brecha que se hace manifiesta en el discurso cínico, pero siempre como un error.

³⁸⁴ Ver Slavoj Žižek (Ed.), (2008 : 7 ss.)

Sin embargo, tal estatura del *hablar*, a pesar de que se relaciona íntimamente con cierto “desnudamiento” o develamiento crudo de la realidad, o como intento también de falsa solución de esta tensión entre la Ilustración y su agotamiento nihilista, se presenta entonces como una corrección de esa concepción humanista de signo positivo. Este modo de enunciación ya no tiene que ver con un *decir* transformador o emancipador a la manera como lo imaginaron los primeros ilustrados, sino que tiene directa implicancia con el agotamiento de ciertos índices de mutación, tanto de aquellos principios, como de los valores en los que estaba sustentado el proyecto “ilustrado (metafísico) moderno”. El cinismo es el momento de autoconciencia del humanismo ilustrado, humanismo de incalculable raigambre e inspiración positiva, pero que por agotamiento de sus valoraciones e índices emancipatorios, ha decantado en un humanismo de tipo negativo. El cinismo contemporáneo es entonces un humanismo de signo negativo, el que se relaciona íntima y abiertamente con el nihilismo.

Este ambivalente modo del “decir” ha sido descrito ya por Sloterdijk en cierto pasaje de su libro dedicado al Cinismo, donde denuncia lo siguiente:

“Pues el pensar cínico sólo puede aparecer allí donde han sido posibles dos puntos de vista de las cosas, uno oficial, otro no oficial; uno cubierto y otro desnudo, uno desde el punto de vista de los héroes, otro desde el punto de vista del ayuda de cámara. En una cultura en la que se miente regularmente, no se pretende saber sólo la verdad sino también la verdad desnuda³⁸⁵”.

El cinismo contemporáneo es una performance lingüística que ensaya una contradicción valiéndose de las misma *buenas intenciones* del horizonte moral en que nos hallamos insertos. Esta inconmensurabilidad ética, consiste en un oxímoron que se haya arraigado en la imposibilidad misma que da origen a la idea de *sujeto social*. Nos referimos a una contradicción interna que emerge allí, en la misma noción y en la consumación de los ideales del *humanismo ilustrado*, puesto que aquellos no se corresponderían ya con nuestros actuales parámetros empíricos y de exigencias morales. Se torna lo

³⁸⁵ Ver Peter Sloterdijk (2003 : 328 ss.)

humano entonces como *algo* pendiente. Aquella brecha adquiere la estatura o la emergencia de un orden distinto, como presentimiento de que habitamos cósmicamente en una escala que no nos pertenece, un orden otro de lo humano. Un plano que es completamente indiferente al sufrimiento del sujeto.

Un sujeto es cínico cuando no se hace ninguna ilusión, vale decir, padece una suerte de sinceridad convulsiva, o condenatoriamente, cuando se aplica dicho término a una persona para quien nada es serio, venerable o sagrado. En este mismo sentido, la certeza cínica ya no consiste en una forma de comprensión de la *realidad*, sino todo lo contrario; es una *renuncia a dicha comprensión*. El cínico por tanto, renuncia a comprender, pues reconoce, como señala Sloterdijk, que ningún saber puede ser “amigo” o liberador del hombre. Esta dimisión va acompañada a la vez de un *escepticismo* derrotista, pues nunca ha sido hasta ahora mayor la desconfianza entre los propios circuitos intelectuales más avanzados, hacia: los medios de comunicación, la sociedad, los valores de la racionalidad, el progreso científico, la verdad y la objetividad. Por otra parte, como señala Pascal Engel, tampoco ha sido nunca tan grande la impresión de que somos engañados por los poderes (políticos y científicos), que se supone, deberían ser los garantes de esos mismos valores. En resumidas cuentas, nunca ha sido mayor la necesidad y hambre de confianza³⁸⁶.

En este tipo de sociedades, la verdad posee un doble estándar, y es por eso que el cinismo se presenta, *agresivamente*, con una pretensión aventajada de aparente relación directa y sin tapujos con ella. El cínico *dice la verdad*, pero entonces, ¿por qué se asocia su maniobra con la mentira y la falsedad; no hay aquí una evidente contradicción? El cínico *dice* la verdad, pero se trata de una verdad que *no es útil ni apreciada socialmente*, pues si fuese de otro modo, no existiría la intención cómplice de mantenerla oculta. Como un ejemplo paradigmático actual y vigente de este esquema mental, podemos citar la obra de Michel Houellebecq. En *Sumisión*, del año 2015, el escritor francés señala por boca de uno de sus protagonistas; un melancólico profesor universitario en

³⁸⁶ Ver Pascal Engel & Richard Rorty (2007 : 16 ss.)

diálogo con Myriam, su amante y alumna, lo siguiente:

“—¿Tan deprimido parezco? —pregunté después de un nuevo silencio.
—No, deprimido no, pero en cierto sentido es peor, en ti hay siempre una especie de honestidad anormal, una incapacidad para esos compromisos que, a fin de cuentas, le permiten a la gente vivir. (...) Me serví otra copa de bourbon, era ya la tercera. Nick Drake seguía evocando a chicas puras, a antiguas princesas. Y yo seguía sin tener ganas de hacerle un hijo, ni de compartir las tareas ni de comprar una mochila portabebés. Ni siquiera me apetecía follar, en fin, sí me apetecía un poco follar, pero a la vez también me apetecía un poco morir ...³⁸⁷”.

Este es un claro ejemplo de lo que podríamos rotular bajo el título de cinismo estético contemporáneo, un indicio de que la subjetividad nihilista no dice simplemente *no*, sino que dice *ya no*, enunciando de paso que no tiene sentido *ya creer*. El pesimismo del humanismo, donde el adulto es la consolidación de la neutralización del sujeto ante el mundo.

Por otra parte, que el cínico haya estado dispuesto a decir una verdad por “todos” contenida, ya es sospechoso, en el sentido que tal silenciamiento debe querer proteger ciertos protocolos de convivencia, intereses que no desean ser fracturados, vale decir, la irreverencia cínica pone de manifiesto la *incomunicabilidad* del orden social, y esto es castigado por el resto, nuevamente, bajo la forma de la imputación social. En este sentido, el cinismo evidencia y pone en cuestión las formas tácitas de sociabilidad, con un claro guiño a la despolitización como síntoma de apatía congénita hacia las formas de organización y de naturalización de la violencia en nuestra sociedad³⁸⁸.

³⁸⁷ Ver Michel Houellebecq (2015 : 40 ss.)

³⁸⁸ Un ejemplo de esto es otro pasaje de la obra ya citada de Houellebecq: “Muchos hombres se interesan por la política y la guerra, pero yo apreciaba poco esas fuentes de diversión, me sentía tan politizado como una toalla de baño, y sin duda era una lástima. Es cierto que en mi juventud, las elecciones eran muy poco interesantes; la mediocridad de la «oferta política» era incluso sorprendente. Un candidato de centroizquierda era elegido, por uno o dos mandatos según su carisma individual, y oscuras razones le impedían llevar a cabo un tercero; luego la población se hartaba de ese candidato y más generalmente de la centroizquierda, se observaba un fenómeno de *alternancia democrática* y los votantes llevaban al poder a un candidato de la centroderecha, a ése también por uno o dos mandatos, en función de su propia naturaleza. Curiosamente, los países occidentales estaban extremadamente orgullosos de ese sistema electoral que, sin embargo, no era mucho más que el reparto del poder entre dos bandas rivales, y llegaban incluso a declarar la guerra para imponerlo a países que no compartían su entusiasmo.” *Op. cit.*, p. 48.

9.1. Sobre los modos de constitución psicológica de la Modernidad.

Con la construcción de la noción de *modernidad*, la idea de “progreso” cobra una inusitada vigencia, pudiendo llegar incluso a afirmarse que aquello que “verdaderamente” puede ser considerado como “moderno” es —sin lugar a dudas— aquel punto de vista (o dirección) que recalca esa figura procesual de despliegue y anuncio de: un “origen”, un “camino” y un “destino” como meta. Consecución y desenlace de los más elevados intereses de la humanidad (occidental), integrando editorialmente a su historia material discursiva, *todo* lo anterior, como parte de una permanente evolución mnemotécnica, espiritual y/o consecutiva, la que no deja de reducir su camino entre ella y su “mesiánica” misión; la invención de un futuro ilustrado y humanista. Ese presente tiene un peso, porque ha integrado dentro de sí *un* pasado; lo viejo, a lo cual *se debe* y que de alguna manera le otorga también un carácter de novedad y de promesa a lo que es y está por venir. Una tradicional definición de modernidad podría ser la que Gianni Vattimo nos presenta en su conocido libro *El fin de la modernidad*:

“En efecto, [la modernidad se entiende] como un fenómeno dominado por la idea de la historia del pensamiento, entendida como una progresiva «iluminación» que se desarrolla sobre la base de un proceso cada vez más pleno de apropiación y reapropiación de los «fundamentos», los cuales a menudo se conciben como los «orígenes», de suerte que las revoluciones, teóricas y prácticas, de la historia occidental se presentan y se legitiman por lo común como «recuperaciones», reconocimientos, retornos. La idea de «superación», que tanta importancia tiene en toda la filosofía moderna, concibe el curso del pensamiento como un desarrollo progresivo en el cual lo nuevo se identifica con lo valioso en virtud de la mediación de la recuperación y de la apropiación del fundamento-origen³⁸⁹”.

Sin embargo —si en algo nos instruyó la Escuela de Frankfurt—, dados los resultados inesperados de tal proceso de “progresiva iluminación”, es que la modernidad, finalmente, más parece el resultado de una suerte de itinerario fracasado o suspendido en una escalonada y permanente “división” parcializada de algún estadio de fragmentación dialéctica, donde los intersticios

³⁸⁹ Ver Gianni Vattimo (1987 : 10 ss.)

de tiempo no están precedidos “racionalmente”, ni sometidos por una lógica de resultados dialécticos “causales”, ni proyectivos. Es cierto, por otro lado, que los movimientos subterráneos y oscilantes inmersos en los flujos de las corrientes internas de la cultura, permanentemente están trayendo a la costa vestigios de mundos pasados (fundamento-origen), pero también es cierto, que bajo apariencias extrañamente dislocadas.

Para Nietzsche, el fatídico momento de la *muerte de Dios*, se trasunta en el nacimiento de la “conciencia desventurada”, es decir, en el momento del nacimiento de la “conciencia individual” tras la pérdida del referente comunitario. Perdida esta correlación veritativa, el mundo cae en un agotamiento paulatino de sus índices teleológicos y de remisión destinataria, vale decir, su lógica interna cesa. Sin embargo, no estaría detallada íntegramente su órbita si sólo se hiciera hincapié en la descripción de su aparente perfil “pesimista” (desvalorización), pues tal como Jano; la deidad de doble rostro —tanto de los principios como de los fines—, también el nihilismo consta dorsalmente de un aspecto “positivo” (de transvaloración), que es su rasgo prolífico-*poético*. El nihilismo, por tanto, es un vacío inercial necesario para la producción de “nuevos mundos”, la última estación —en la hora más oscura del *miserere*—, antes de la tierna “aurora”, como pérdida de vigencia y de caducidad de determinados *mundos*. El momento que prescribe, imperativamente, producir otros sentidos y señalar “promesas” que se comporten como una instancia procesual radical de invención, en fin, un suceso que emerge “al interior” y que abarca un lapsus histórico de consumación y de promoción de posiciones valóricas que deban ceder su sitio a otras nuevas³⁹⁰.

³⁹⁰ A propósito de esto, Houellebecq señala, en su libro *Las partículas elementales*: “Las mutaciones metafísicas —es decir, las transiciones radicales y globales de la visión del mundo adoptada por la mayoría— son raras en la historia de la humanidad. Como ejemplo, se puede citar la aparición del cristianismo.

En cuanto se produce una mutación metafísica, se desarrolla sin encontrar resistencia hasta sus últimas consecuencias. Barre sin siquiera prestarles atención a los sistemas económicos y políticos, los juicios estéticos, las jerarquías sociales. No hay fuerza humana que pueda interrumpir su curso..., salvo la aparición de una nueva mutación metafísica.

No se puede decir que las mutaciones metafísicas afecten especialmente a las sociedades debilitadas, ya en declive. Cuando apareció el cristianismo, el Imperio romano estaba en la cúspide de su poder; perfectamente organizado, dominaba el universo conocido; su superioridad técnica y militar no tenía parangón; aún así, tampoco tenía la menor oportunidad.

Esta posición tiene como consecuencia (en Nietzsche), que la metafísica, en su despliegue histórico de fuerzas motrices, deba ser interpretada como un “pensamiento axiogenético de mutaciones metafísicas” acerca de aquellos valores regentes y de su fomento vital. El nihilismo debe ser pensado entonces como aquella “conciencia desventurada” o como el fin de la separación entre el mundo sensible y suprasensible, donde se intenta dar un paso radical hacia un nuevo orden; mientras *la muerte de Dios* significa el *fin* de esa distancia mediadora. El cinismo contemporáneo, en tanto, también puede ser percibido como un proceso inercial de fuerzas en estado de letargo, el postrero aliento descompuesto de la modernidad que se vuelve contra todo positivismo. Esta categoría psico-anímica se define bajo la forma de una “falsa conciencia ilustrada” o como una “conciencia infeliz” que exuda melancólicamente un continuo malestar y fastidio ante la cultura y sus placebos.

El concepto de Cinismo según Sloterdijk, expresa una dimensión histórica bifocal. Por un lado la emergencia de un “quinismo” jovial y “en forma”, acaecido, inauguralmente en los albores de la metafísica occidental, y por otro, un estadio tardío de “conciencia gastada”, que se ha ido paulatinamente decantando a lo largo del lento desarrollo final de la Ilustración moderna. El primer hemicycleo cristalizó bajo la forma filosófico-actitudinal de cierto registro griego literario de una “ciencia alegre”, la cual apelaba *estratégicamente* a una idea ficcional de “naturaleza” como soporte del “imaginario” deconstructivo de un *nómos*, el cual había dejado ya de regentar el orden caduco de la ciudad Estado y que ahora aparecía bajo la apabullante y exponencial forma del Imperio panhelénico macedonio. Este estadio primogénito aparecía entonces, como la creación literaria de una filosofía pantomímica de la lozana y estrepitosa carcajada, la cual proclamaba al *kósmos* y al “propio cuerpo” como únicas patrias en comunión, las que debían estar sintonizadas mediante una rigurosa *askésis*. El segundo estadio da cuenta, en cambio, del marchitamiento

Quando apareció la ciencia moderna, el cristianismo medieval constituía un sistema completo de comprensión del hombre y del universo; servía de base al gobierno de los pueblos, producía conocimientos y obras, decidía tanto la paz como la guerra, organizaba la producción y la distribución de los bienes; nada de todo esto iba a impedir que se viniera abajo.” Ver Michel Houellebecq (2012 : 8 ss.)

del ímpetu renovador y filantrópico “racional” de la modernidad, un estado de “desengaño” caracterizado por una sutil mueca irónica hastiada (pero inteligente); una suerte de *espíritu de la pesadez* como sello de nuestra época crepuscular. A propósito de esto Sloterdijk señala:

“Hoy día, el cínico aparece como un tipo de masas: un carácter social de tipo medio en la superestructura elevada. Y es tipo de masas no sólo porque la avanzada civilización industrial haya producido el tipo de individualista amargado como fenómeno de masas, sino que son las mismas ciudades las que se han convertido en difusos conglomerados que han perdido la capacidad de crear *public characters* aceptados generalmente. (...) De esta manera, el cínico moderno (...) ha dejado de ser un marginado. Pero aparece menos que nunca como un tipo plásticamente desarrollado. El moderno cínico de masas pierde su mordacidad individual y se ahorra el riesgo de la exposición pública. Hace ya largo tiempo que renunció a exponerse como un tipo original a la atención y a la burla de los demás. El hombre de la clara «mirada malvada» se ha sumergido en la masa; sólo el anonimato es el gran espacio de la discordancia cínica. El cínico moderno es un integrado antisocial que rivaliza con cualquier *hippy* en la subliminal carencia de ilusiones³⁹¹”.

Este modo de abrogación presenta una torcida relación con el *decir* cínico: un decir que “revela” una verdad a todas luces sospechada, pero que continuamente es mantenida bajo reserva, de modo tal que cuando logra finalmente ser explosivamente proclamada —en el fondo—, tampoco cambia en nada el panorama familiar de los flujos habituales de relación entre los individuos, siendo el único efecto dialógico extático aquél que provoca en el “hablante” como disfrute sádico; resultado improductivo del haber dejado a su interlocutor literalmente “sin palabras” o sin posibilidad de réplica alguna. Es por eso que el transgresor no es nunca en último término un revolucionario, pues éste (el infractor de la ley), depende de la subsistencia de la norma para transgredirla y romperla permanentemente, al mismo tiempo que ésta siempre vuelve a rearticularse, mientras que en el caso del revolucionario, requiere y necesita eliminarla de cuajo, sin concesiones. El cínico es un transgresor en el ámbito del *decir*, pues toda su parafernalia discursiva aflora y se sostiene en su relación con la norma, haciendo emerger irruptoramente la verdad de los protocolos sociales, al mismo tiempo que éstos vuelven, regenerativamente, a instalarse, invisibilizándose en el cotidiano; superficie *infinitamente* profunda.

³⁹¹ Ver Peter Sloterdijk (2003 : 39 ss.)

Recordemos, a propósito, que deben existir necesariamente determinadas condiciones de posibilidad para la conformación de una esfera “inoperante” del *decir* cínico. Este requisito fundamental es que los hombres se encuentren habituados a una doble “verdad” del discurso en cuanto oscilante ruptura y permanente rearticulación entre el “régimen” de facticidad y el orden de la representación (órdenes por lo demás heterónomos entre sí) y no les sorprenda, o estén habituados a operar con dos “tácticas de enfrentamiento” con lo *real*: una verdad desnuda y ultrajante, y por otro lado, una verdad “vestida” con los trajes de una sociedad *espectacular*; una verdad oficial y una verdad no oficial, aunque en estricto rigor, los dos modos del decir se vuelvan —ambos— espectaculares: uno por su crudeza performativa estetizada (efecto paralizante) y el otro, porque ocupa los “medios” (del oropel) de las “tecnologías” fetichistas de la mercancía.

9.2. El agotamiento de la subjetividad moderna y un esbozo para un arte cínico a través de los medios de consumación y consumo.

La moderna operación ilustrada, en su búsqueda por conformar una racionalidad autónoma, terminó por convertirse así misma en una poderosa instancia de *subjetivación*, produciendo simultánea y exitosamente aquellos dispositivos que permitían —bajo ciertas lógicas de operatividad— generar las “condiciones de posibilidad” para una experiencia siempre *exitosa*, vale decir, hacer posible a un sujeto relacionarse y apropiarse (“salir al” y “volver del” mundo) con *una* experiencia que dentro de ciertos márgenes era posible sólo “tautológicamente”. Estas lógicas de producción de “realidad” terminan por devorar y articular *retóricamente* todo aquello que *está* dentro del horizonte de las facultades sensitivas y del entendimiento, elaborando *aquello* y transformándole en producto “fenoménico” de una experiencia cotidiana. Esto quiere decir, que le ubica *escenográficamente* dentro de un paisaje narrativo como totalidad discursiva. Sin embargo, lo que acontece es que el sujeto se ha

“vuelto” más *poderoso* que el “mundo”, reduciendo éste a una “simple” y maleable *representación* como condición de posibilidad de cualquier relación, producción y resultado. De este modo, representarse lo *real*, implica siempre, desde ya, un modo de *subjetivación*; vale decir, proyectar sobre “aquello”, las expectativas, deseos, miedos e intenciones propias del sujeto.

Para el filósofo liberal Richard Rorty, lo que se ha venido produciendo a lo largo del último período de la Ilustración, es el fin de cierto “esencialismo” cognitivo ingenuo, que él traduce transversalmente con el nombre general de *metafísica*. Él ve en esta naturalización de la crítica, el punto pivotal para dejar de pensar la ya obsoleta relación de conocimiento entre los términos anticuados de “sujeto-objeto”. La “verdad” o cierto margen de “creencias” con las que operamos, dice Rorty, están supeditadas a la incorporación y administración de “léxicos” (metalenguajes) que desempeñan la función de estructuras mentales que nos permiten maniobrar y producir determinadas tramas de sentido. Estos léxicos, por supuesto, no son inmutables sino dinámicos, y así como se imponen, a la vez deberían dar paso a otros nuevos, redefiniendo la manera como nos comportamos y por sobre todo, redelineando nuestros hábitos y creencias. Cuando un léxico se vuelve un estorbo en la manera que tenemos de operar con el mundo, se torna indispensable hallar otro que cubra y responda a nuestras necesidades, componiendo un novedoso patrón que pueda ir generando visiones de mundo axiogenéticas o un paradigma que permita a la vez operar variantes originales describiendo las viejas formas para nuevos fines comunes y propios, gracias a un estilo idiosincrático cultural. Sin embargo, tan pronto como su sentido operacional se trivializa por el uso, nuevamente los elementos bizarros de esa “lengua” pierden la fuerza fundacional que tenían, tornándose imperioso que otros nuevos “abecés” se introduzcan en el campo de significación, reorientando el horizonte de “verdades”, para lo cual es fundamental la función inventiva del “poeta-filósofo” o “ironista liberal”.

“Decir que el mundo está ahí afuera, creación que no es nuestra, equivale a decir, en consonancia con el sentido común, que la mayor parte de las cosas que se hallan en el espacio y el tiempo son los efectos de causas entre las que no figuran los estados mentales humanos. Decir que la

verdad no está ahí afuera es simplemente decir que donde no hay proposiciones no hay verdad, que las proposiciones son elementos de los lenguajes humanos, y que los lenguajes humanos son creaciones humanas.

La verdad no puede estar ahí afuera —no puede existir independiente de la mente humana— porque las proposiciones no pueden tener esa existencia, estar ahí afuera. El mundo está ahí afuera, pero las descripciones del mundo no. Sólo las descripciones del mundo pueden ser verdaderas o falsas³⁹².

La verdad sólo puede ser “predicada” de las proposiciones lingüísticas porque el mundo es *totalmente* ajeno a ellas, éste se encuentra en una dimensión de completa indiferencia muda con respecto a las intenciones veritativas humanas. Poseer un significado será *tener lugar* dentro de un juego de lenguaje. Cabe aclarar que estos patrones de ninguna forma están relacionados con un metaléxico con el cual poder comparar su grado de perfección o imperfección (exactitud), como si existiera un metalenguaje aún no revelado al que estaríamos en vías de acceder debido al progreso constante de las ideas —vehículo predilecto de la tradición—, las que irían escalonadamente de lo menos a lo más verdadero.

El Ironista, según Rorty, es aquel intelectual capaz de darse cuenta de la distancia insalvable que la *metafísica* ha intentado recorrer, pero que aún así está dispuesto a permanecer inmerso en el juego de la redescipción de sus “experiencias”. Cuando se agrega el apelativo de “Liberal” a esta definición, simplemente se considera al “liberalismo” como el estadio resultante e *ideal* de cierta evolución de las condiciones político-económicas, el que podría asegurar, eventualmente, a los individuos el despliegue de sus inquietudes y “libertades” de manera “más justa”, empática y necesariamente creativa, sin ser coaccionados por una sociedad que pretenda inculcarles patrones doctrinarios. Por lo demás, la definición tradicional de liberalismo incluye la defensa del “Estado de derecho” y la promoción de las “libertades civiles”, oponiéndose a cualquier clase de “despotismo”, llámese político, económico o filosófico. Las consecuencias ideológicas *gubernamentales* explícitas que se desprenden directamente de éste estadio cultural son las nociones de “Democracia representativa” y la de “división de los poderes del Estado”. Rorty señala sobre

³⁹² Ver Richard Rorty (1991 : 25 ss.)

la figura del “ironista liberal” lo siguiente:

Empleo el término «ironista» para designar a esas personas que reconocen la contingencia de sus creencias y de sus deseos más fundamentales: personas lo bastante historicistas y nominalistas para haber abandonado la idea de que esas creencias y esos deseos fundamentales remiten a algo que está más allá del tiempo y del azar³⁹³.

Y agrega:

“Llamaré «ironista» a la persona que reúna estas tres condiciones: 1) tenga dudas radicales y permanentes acerca del léxico último que utiliza habitualmente, debido a que han incidido en ella otros léxicos, léxicos que consideran últimos las personas o libros que han conocido; 2) advierte que un argumento formulado con su léxico actual no puede ni consolidar ni eliminar esas dudas; 3) en la medida en que filosofa acerca de su situación, no piensa que su léxico se halle más cerca de la realidad que los otros, o que esté en contacto con un poder distinto de ella misma. Los ironistas propensos a filosofar no conciben la elección entre léxicos ni como hecha dentro de un metaléxico neutral y universal ni como un intento de ganarse un camino a lo real que esté más allá de las apariencias, sino simplemente como un modo de enfrentar lo nuevo con lo viejo³⁹⁴.

Es muy posible, que detrás de esa fachada de absoluta “soltura reformadora” se esconda una profunda herida escéptica como margen de melancolía y decepción. La dureza de reconocerse como un sujeto a la deriva y en permanente estado de construcción, o en la constante sospecha de los hitos contingentes, tanto de su propia producción intelectual como de su educación formadora, hacen entrar al individuo actual en contacto con cierta esfera nihilizante de su *labor* y de su *saber* acerca de esa realidad. El haber perdido la ingenuidad y consigo el estatuto rector que le permitía pensar *lo real* como una existencia significativa más allá del lenguaje, ha arrojado al hombre insoslayablemente fuera de aquel “paraíso” de la siempre “fiable” relación sujeto-objeto, que toda la modernidad se empeñó en dilucidar y afianzar.

Escepticismo y melancolía son los rasgos que describen a esta nueva subjetividad. En este mismo sentido, el cinismo ha pasado de ser esa especie de diagnóstico que se yergue sobre las (grandes) ideas de la ilustración, las cuales, por diversos motivos de engaste y agotamiento —dentro de su

³⁹³ *Op. cit.*, p. 17.

³⁹⁴ *Op. cit.*, p. 91.

coeficiente “revolucionario”—, no llegan a pasar nunca a la existencia (libertad, comunidad, justicia, etc.) El cinismo puede ser traducido entonces, como esa falta de compromiso, o ese echar fulminantemente en cara la irrealización política de ese relato final, como fracaso de la metafísica occidental por alcanzar la *felicidad* (como *súmmum bonum* material o “espiritual” individual y colectivo). Lo que termina provocando que la modernidad sea una misión inconclusa o un proyecto insatisfactorio, pendiente para aquellas ideas con coeficiente utópico revolucionario.

El cinismo contemporáneo se corresponde, en parte, con aquel *lapsus* de extrañamiento en la producción de racionalidad, o como el despliegue histórico de una potencia inoperante del pensamiento, un “carácter” que se desarticula así mismo en la expansión de su propia incapacidad de fuerzas. En resumen, el develamiento de una distancia insalvable en la intención por alcanzar —vía medios racionales— la consecución de dos proyectos ilustrados que implican *voluntad* utópica. Por un lado, la soberanía autónoma de la razón, y por otro, la conformación de *una* comunidad (total) de individuos: ambos, como el efecto de una (errónea) concordancia eficiente entre política y deseo; los dos como prueba irrefutable del “fracaso” de la metafísica y de su irreconciliable *deseo racional* de “justicia y equidad” entre los hombres. De este desencuentro nace, finalmente, el “malestar en la cultura” actual, un *desencuentro* que se hace patente en el modo cínico de un *decir* en medio de lo cotidiano, o un malestar que se traduce en la posibilidad de “comprender”, pero que va de la mano con la imposibilidad de poder “elegir” o “pensar”, no dejando opción posible. Vale decir, no pudiendo intervenir restauradoramente en el mundo con y desde las mismas fatigadas representaciones. En este sentido, lo político “se aleja” y cede su lugar a la administración económica y técnica del mercado.

El carácter crítico (o de crisis) de los dispositivos de emergencia y de representación de la subjetividad han iniciado de alguna forma su proceso de agotamiento mucho antes de llegar a algo así como su etapa de maduración, esto quiere decir, de algún modo, que ya en su propia génesis su índice de caducidad era mayor que su posibilidad concreta de *existencia* (en simples palabras: nacieron agotándose). En esto consiste, en resumidas cuentas, la

operación cínico discursiva: decir esa “verdad”, una verdad que está en conocimiento de “todos”, pero que el mero hecho de pronunciarla rompe el encantamiento, que por lo demás, ha movilizdo *eróticamente* todo el potencial imaginario de recursos de la historia de occidente por siglos (como fin y horizonte de la filosofía). El momento de clarividencia moderno es, precisamente, aquel en que se instaura la sospecha irónica y pesimista como inexorable instancia de pérdida de candidez. El individuo comienza a desconfiar de sus paradigmas formativos y de las propias instancias de subjetivación que lo han llevado a conformarse como ese tipo de “persona” que *cre*e ser. Aquél, sin embargo, es el momento culmine (el cenit) del pensamiento crítico, y en ello, como tramposa meta, toda la cultura ha colaborado para llegar hasta esa instancia, un momento que coincide con la expansión y afianzamiento de la era neoliberal como instancia radical de despolitización global.

Este empalagoso estado de malestar cultural se traduce, en el arte, también en un estado de fastidio estético dado por una distancia representacional que termina por producir una nueva especie de “arte agotado”. Toda estética, sin embargo, de antemano implica una distancia representacional que queda al descubierto por una *no* relación o ensimismamiento subjetivo. Durante el siglo XX, todas aquellas catástrofes que consignaron el término de la *fe* en la razón trajeron como resultado, no sólo el fin de la Ilustración como itinerario hacia una soberanía autónoma, sino también, el fin mismo de la representación como distancia amena y protectora, vale decir: el horror se hizo más que nunca irrepresentable. Por otro lado, el cinismo se manifestó en el debilitamiento del coeficiente político de las representaciones, lo que provocó que estas últimas terminaran reducidas a un llano aunque pleno “sentido común”. Hasta ese minuto, la tarea de la crítica había sido siempre la de desilusionar o romper todo encantamiento ideológico, pero paradójicamente, el cinismo; junto con el nihilismo, partían (ya) desde su propia génesis como las más viscosas de las desilusiones arraigadas, presentándose así mismas como pleno y laxo sentido común (o coeficiente político debilitado).

Cuál sería entonces la labor principal de un arte en este escenario pesimista pero humanista a fin de cuentas: poner precisamente *en* obra la catástrofe de las instancias subjetivantes de representación, y por otro lado, cuestionar los fundamentos de aquellas relaciones que dan como resultado que el concepto de sujeto sea el desenlace de una “mala solución”. La obra de arte, en este escenario post-crítico, está llamada a dar cuenta del “agotamiento” y de la paulatina puesta en crisis de sus propios recursos, dado que las *representaciones* son finalmente incorporadas —a su vez— a otras representaciones, las cuales terminan por agotar el sentido mismo de la realidad que intentan representar. Como señala Sergio Rojas:

“En cierto sentido, esta fue precisamente la circunstancia a partir de la cual se desarrollaron las vanguardias en el arte. El nacimiento de un mundo desmesurado y ajeno que ponía radicalmente en crisis la representación mimética y que al mismo tiempo, constituía una exigencia inédita sobre la conciencia histórica del artista respecto a su trabajo con las *representaciones*. De pronto el mundo *estaba sucediendo*, y esta actualidad de lo real demandaba una transformación en los modos de percibir y de comprender la realidad. Podría decirse que en ese momento las artes visuales incorporan a sus procesos de producción y reflexión del lenguaje el principio del *agotamiento*, por cuanto comienzan a desarrollarse *al límite de sus posibilidades*. En cada caso deberán romper con su tradición mimética e iniciar un largo camino de cuestionamiento y examen crítico de las posibilidades y límites de la representación. Las artes visuales emprenderán un examen auto-reflexivo de sus propios recursos³⁹⁵”.

La “actualidad” y el agotamiento de las estructuras en el arte van de la mano, pues la actualidad exige que los recursos artísticos extremen sus posibilidades, dando por resultado el desplazamiento (teórico-práctico) desde una estética tradicional a una suerte de transestética; de unos recursos operativos de la Mímesis a los de la *Póiesis*; de cierta producción “artística” a una producción de significados; de cierto tipo de canon de belleza tradicional, a proponer más bien objetos artísticos reflexivos; de un concepto unívoco de belleza, a la crisis del mismo; de aquello que solía denominarse como “representación”, a una suerte de juegos infinitos de la misma en torno a su De-construcción/ re-construcción, y finalmente, de un significado unidimensional, a la crisis misma del significado.

³⁹⁵ Ver Sergio Rojas (2012 : 24 ss.)

Lo contemporáneo ha empleado intempestivamente el perfil de lo transitorio, lo fugitivo y lo contingente para manifestarse, y un arte tal —que requiera imperiosamente hacerse cargo de este aprieto expresivo— debe dar cuenta del carácter excepcional y veloz del minuto que le ha tocado asumir, además de la independencia irónica del índice político de las representaciones, es decir, de la restitución o el fracaso de su trascendencia y de su remisión utópica. Este arte tiene la “exigencia” de poner en obra la catástrofe del sujeto, así como la catástrofe de los rendimientos psicomotrices históricos de occidente, llevando al límite la “reflexión” sobre la crisis del humanismo y sus categorías.

El Cinismo, ligado al arte, se corresponde finalmente con esta labor paradójica de formación de una subjetivación dentro de una realidad insubjetivable; o sea, una operación crítica, como práctica desilusionante, que no propone una salida airosa ante esa subjetividad colapsada. El escepticismo se identifica así con el momento anímico inaugural del arte moderno, donde *la muerte de Dios* (Hegel) viene a provocar el nacimiento de un arte muerto o agónico (fin del arte). El nombre (que escogemos) para designar cierto tipo de arte que sintoniza con algunos de los aspectos aquí señalados, será el de: “cínico-nihilista”.

Psicológicamente hablando, el carácter afectivo predominante que se posa y empapa la atmósfera cultural de una época designada como nihilista, es el de una falta de sentido *trascendente* (impolítico) y teleológico para nuestras acciones, lo que desencadena, según la opinión de Nietzsche, que la vida se vuelva y se perciba como insoportable. Este aspecto melancólico (infeliz) sintoniza con el estadio medioambiental del cinismo. El cinismo expresa una suerte de *liberación* del sujeto respecto de la “inautenticidad” del *humanismo*, como mala solución e imperativo represor de subjetivación, trastocando su desilusión redentora en melancolía, como mecanismo irónico de autodefensa. Cuando la realidad alcanza “magnitudes inéditas”, los individuos y sus acciones tienden a ser percibidas (por ellos mismos) con cierto coeficiente irrelevante de poder, o más bien, con falta de voluntad o de un *no poder querer* —en palabras

simples—, por el triunfo de un “no querer” sobre el “querer”. Por ejemplo: el desentendimiento político, el nulo entusiasmo por los cambios sociales y la apatía encarnada en la figura individualista del consumidor, como ejercicio inercial de despolitización, son efectos de una impotencia existencial y del traslado del *deseo de libertad* a una libertad concreta de consumo, esto quiere decir, poder *elegir* pero sólo entre diferentes bienes de mercado.

Sin embargo, queda todavía abierto el sentido último y paradójico del discurso cínico, pues ¿cómo es posible que diciendo la *verdad* de manera “natural”, sin artificios, ni elementos “retóricos” que distorsionen su mensaje, el cínico es considerado siempre un agente de desconfianza (portador de mentira)?

Aquello se debe principalmente a que el cínico —en su *decir* verdadero— desbarata los “protocolos” que sirven de sostén para la ficción comunitaria, rompe y pone al descubierto “la complicidad en la cual existimos”, con *nuestro* silencio partícipe. El cinismo como estratagema no revela algo oculto, evidencia más bien aquello que a todas luces (como secreto a voces) sostiene la convivencia social como resultado de la enajenación más propia en el lenguaje. El “daño” parcial que provoca el cínico es indesmentible y él lo considera como una suerte de *virtud* performativa transparente del discurso. En otras palabras, el decir cínico interrumpe ofensivamente el flujo habitual de la comunicación, poniendo en crisis las formas tácitas de la sociabilidad, aunque en seguida, el poderoso caudal de los hábitos se restablezca de manera casi inmediata por lo inofensivo (despolitizado) de la misma carga. Se interpone, por lo tanto, en la cotidianidad (normalización) una suerte de neutralización del pensamiento, pero el pensamiento como sostén de lo cotidiano nunca cesa de operar como cotidianidad egocéntrica y biográfica.

La operación cínica —cuyo rasgo esencial puede también ser aplicado a cierto tipo de arte—, trata de alterar al receptor (destinatario) en el régimen de la cotidianidad de sus enunciados, sin romper por ello el encantamiento de aquellos patrones de interacción comunicacional del lenguaje, los cuales se (in)visibilizan en la reciprocidad “natural” de los individuos puestos en relación

pseudocomunitaria. Un arte cínico busca de la misma manera, estratégicamente, dejar sin palabras al observador, vale decir: si lo tremendo (el horror) está reparado (invisibilizado) en lo cotidiano, un arte cínico debe poner en obra *aquello*, fracturando los usos habituales y dislocándolos desde el mismo lenguaje atrapado en el “sentido común”. ¿Por qué es importante el sentido común para su operación? porque esta forma de producción “ingenua”, pero altamente convencional, le permite ser un arte que se capte y comprenda como totalidad (de una vez), donde se cree comprender “todo”, sin comprender la gravedad de tal comprensión.

Aquí se halla entonces una paradoja crucial, el cínico conduce performativamente a su interlocutor hasta el borde extremo del lenguaje relacionándole esencialmente con la eficacia de un *decir*, sin romper el encantamiento de la sociabilidad, confiando ingenuamente en que es posible decir “la verdad” sin poner *algo* en su lugar, y, sin embargo, él mismo es (ya) un desencantado de aquellos índices conductores que proclaman y reúnen lo social. Por otro lado, se atreve a revelar *lo tremendo*, mientras lo tremendo es ya (*a priori*) una revelación que se dice de lo ya sabido.

El enorme poder inquebrantable de lo cotidiano se ve embestido, entonces, regular y normalizadamente por la neutralización cínica de los enunciados, puesto que allí, donde se interrumpe el lenguaje y la trama de lo social, enseguida se vuelve (plásticamente) a recomponer en su totalidad. Si la acción lingüística cínica lograra, eventualmente, tener un éxito de desequilibrio rotundo, *allí* dejaría de haber *mundo* y sujeto a la vez, se abriría un afuera del lenguaje que nos dejaría a la intemperie, imposibilitando el vivir, por lo menos *humanamente*. Lo cotidiano es una suerte de protección del sujeto ante su destrucción, es su salvaguarda como distancia representacional, su domicilio en medio de la tempestad, restituyendo el mundo incansablemente una y otra vez. Lo cotidiano en resumidas cuentas, es una superficie infinitamente profunda de espesor y plasticidad. El cínico *pone* en escena ese colapso momentáneo de los códigos de subjetividad y/o de los dispositivos que la activan y le dan “forma”. Su decir es una denuncia y un enfrentamiento de y *contra* lo cotidiano y un arte que se precie de tal, debe llevar adosada esa

impronta, aunque también sea cierto que —por regla general— el arte siempre contenga (en algún grado) un estatuto de alteración o irrupción de lo cotidiano como reflexividad crítica.

El cínico *actúa* un encuentro con lo “real” pretendiendo aniquilar toda “resistencia”, exhibiéndola a la vez como distancia (despolitizada), pero olvidando su propia enajenación *natural* en el lenguaje; del lenguaje como orden de lo cotidiano que se deja administrar por *cualquiera*. Esa “confianza” del cínico en el lenguaje, le permite administrarlo demoledoramente en su ingenua transparencia *del decir las cosa tal como son*. El arte en cambio, busca desplegar un desplazamiento de fagocitación y apropiación, pero como producto estetizado (como ficción de alteridad), sin embargo, esa misma inestabilidad está ya administrada (constitutivamente) dentro de lo cotidiano, por su poderosa capacidad de absorción, incorporación, olvido y represión.

9.3. Acerca del cinismo contemporáneo y la producción de una estética del desencanto.

En esta última parte de la investigación, es necesario detenerse en el concepto de cinismo contemporáneo y abordarlo de manera profunda para extraer de él señas que nos sirvan para iluminar zonas de nuestro propio estadio actual de relaciones entre *lo real* y su emplazamiento al interior del ámbito del lenguaje y la sociedad. Podríamos comenzar señalando, que a grandes rasgos, el cinismo contemporáneo se refiere a una especie particular de desencanto que estaría ligado a una producción cultural que también puede ser definida bajo la conceptualización de una *estética del cinismo*. Asunto que por lo demás ha venido desarrollando la autora salvadoreña Beatriz Cortez en un texto publicado el año 2010 con el mismo título. En este sentido, esta *estética* se define por contraposición con una estética de carácter utópico, que puede ser configurada en términos de un compromiso político explícito o de la esperanza en cambios sociales, ligada por cierto, muy estrechamente, al ideario de los procesos revolucionarios. Este proceso de desilusión va de la

mano con la pérdida de fe en los proyectos utópicos que formaron parte del escenario revolucionario en Latinoamérica. Señala la autora:

“(…) no es mi interés proponer que la estética del cinismo funciona como una alternativa a la utopía que estaba ligada a las sensibilidades revolucionarias. Por el contrario, mi interés es explorar la estética del cinismo como un proyecto fallido, como una trampa que constituye la subjetividad por medio de la destrucción del ser a quien constituye como sujeto³⁹⁶”.

En este sentido, la estética del cinismo se nos presenta como una maniobra subjetiva profundamente marcada por la pérdida de fe en los valores políticos y morales de los proyectos sociales de tipo utópico, los que se configuraban y emanaban de estos últimos. Para Sergio Rojas, la subjetividad cínica contemporánea queda esbozada en el rendimiento inoperante de la certeza que se posee de saber que frente al orden económico mundial existente, «no hay opción posible». Esta certeza sin embargo, posee una condición especial, ella no consiste en una forma de comprender la realidad, sino por el contrario, es una *renuncia* a esa misma comprensión y en guardarse de albergar cualquier tipo de esperanza en relación a un cambio en el orden social o en el propio ser humano como agente de transformación.

Esta reacción a medias melancólica y autocompadeciente que proviene de la aparente desintegración de la realidad política, se presenta ahora bajo la forma de una extinción de las *grandes narrativas* y también de la añoranza en un horizonte donde las ideologías otorgaban soluciones totalizantes, siempre en nombre de una idea de *comunidad* que se ofrecía como promoción del ideario *emancipatorio* y la disolución de los conflictos en aras del *bien común*. Sin embargo, el cinismo en apariencia, pareciera también *liberarnos* de la censura y de la rigidez de los protocolos impuestos, esto sucede únicamente para situarnos en otro espacio de rigidez, pues el proyecto cínico dirá Cortez, no ofrece otra salida de su ámbito parálítico sino por medio de la autodestrucción³⁹⁷. Es más, nos lleva, dice la autora, por un camino de

³⁹⁶ Ver Beatriz Cortez (2010 : 26 ss.)

³⁹⁷ “(…) Aunque le permite al sujeto reírse de sus propias faltas, de sus miedos, de sus deseos, al final, el cinismo lleva al individuo a su propia destrucción. El suicidio, como una forma extrema de escapar a la normatividad social, se convierte en el máximo acto de cinismo,

impotencia que culmina en un resquebrajamiento de los proyectos utópicos y de las promesas ligadas al humanismo ilustrado (revolucionario), que movían al sujeto a actuar dentro de un marco de aspiraciones que le indicaban qué hacer y cómo hacerlo, en aras de una escatología política. En el presente, por lo tanto, este programa advenidero ha quedado trunco y ha dado paso a la destrucción de la *comunidad* como cuerpo colectivo y político.

Para la autora, la aparente irreverencia, el supuesto empoderamiento del sujeto cínico y la nueva disponibilidad de acceso al ámbito del deseo, son falsas promesas de esta autodestructiva condición. Al poco andar, el cinismo muestra sus propias limitaciones, pues al mismo tiempo que nos permite reírnos de nuestras propias faltas, de nuestros miedos y de nuestros deseos, al final conduce al individuo a su propia aniquilación³⁹⁸. En términos prácticos, la estética del cinismo nos presenta a individuos que sufren de una impotencia enquistada en su propia subjetividad. Esto es demasiado importante a la hora de pasar a analizar las obras que propondremos, todas ellas con sus rendimientos específicos dentro de nuestra área de investigación.

De alguna manera, la estética del cinismo refleja una realidad social que continúa estando atada a la producción de subjetividad de la modernidad y de la Ilustración (en cuanto humanismo ilustrado), y que sigue operando, por lo mismo, dentro de los confines morales del humanismo. De esta forma, la *resistencia* estaría limitada por el deseo del individuo a ser reconocido como sujeto por el cuerpo social, lo que lo mantendría atado a una normatividad y a una moralidad desplazada, añeja y fuera de contexto.

en el acto culminante de la irreverencia contra la sociedad y contra uno mismo. Es decir, el proyecto del cinismo llena al individuo de pasiones que no lo llevan a experimentar alegría, sino muy por el contrario, que lo llenan de dolor.” *Op. cit.*, p. 38.

³⁹⁸ “El suicidio, como forma extrema de escapar de la normatividad social, se convierte en el máximo acto del cinismo, en el acto culminante de la irreverencia contra la sociedad y contra uno mismo. (...) El proyecto del cinismo es un proyecto fallido porque llena al individuo de pasiones que no lo llevan a experimentar alegría, sino muy por el contrario, que lo llenan de dolor. Es así que el cinismo se vislumbra como una trampa que constituye la subjetividad por medio de la destrucción del ser a quien constituye como sujeto. *Op. cit.*, p. 284.

Con un acento parcialmente diferente y en un registro un poco más alentador, Michel Onfray señala algunas características sobre el carácter atemporal del cinismo filosófico y un perfil irreverente que abriría espacios para la desacralización de la filosofía académica y la cultura en general:

“Para ser cínico, ¿es necesario convertirse en onanista y caníbal, exhibicionista e incestuoso? Todas estas estaciones son simbólicas, suerte de referencias mnemotécnicas básicas cuya única función es teórica y pedagógica. Un flatómano no se convierte por esta sola condición en un cínico, pues en ese caso ya tendríamos cínicos en abundancia y no haría falta convocar a un nuevo cinismo. (...) Los cínicos son atemporales y, por consiguiente, de una candente actualidad. La mejor manera de perdurar consiste en no pertenecer a ninguna época, pues de ese modo todo tiempo es el tiempo de uno. Que no esté presente (Diógenes) no significa que no haga falta³⁹⁹”.

Desde la perspectiva de Onfray, el Cinismo filosófico habría pervivido hasta la actualidad en múltiples gestos transgresores que lo imbricarían también en la manufactura discursiva de diversas formas irreverentes, las que terminarían por convertirlo en una estrategia fundamental de depuración y de vitalidad cultural. Este Cinismo también produciría una estética contraria a la agónica cultura universitaria y docta que confina a espacios de nulidad e intrascendencia operativa al conocimiento y al pensamiento reflexivo, transformándolo en mero saber académico, una suerte de: “*nueva teología a medida de los laicos nostálgicos del poder de la iglesia*⁴⁰⁰”.

En este mismo sentido, Onfray distinguiría entre un Cinismo filosófico o de índole práctico-reflexivo, de uno simplemente vulgar, que estribaría en un pragmatismo con retórica engañosa, el que sólo buscaría alcanzar efectos de eficacia, exitismo y oportunismo, sin dar lugar a ninguna otra consideración: “*lo verdadero se confunde con lo eficaz, entonces el fin justifica los medios*⁴⁰¹”. De esta forma, todo cinismo vulgar apunta al establecimiento del orden imperante y a su mantención a través de la complicidad. Este carácter disolvente que a Beatriz Cortez le resulta autodestructivo, para Onfray encierra, en un registro completamente diferente, un componente postcrítico y desacralizador. De esta

³⁹⁹ Ver Michel Onfray (2000 : 196 ss.)

⁴⁰⁰ *Ibíd.*

⁴⁰¹ *Op. cit.* , p. 199.

manera, y a la inversa, Onfray acusa a las estéticas y prácticas utópicas de un cinismo político, que lo que hacen es desmerecer en el fondo la tosquedad del presente en nombre de un hipotético y mesiánico futuro: “*El cinismo político supone recurrir excesivamente a la moralidad del mañana para ocultar mejor la inmoralidad de hoy*”⁴⁰². De esta forma, la acción política es por definición cínica (en un sentido vulgar), pues estar en posesión del poder, dirá Onfray, corrompe a cualquiera.

El doble discurso implícito funcionará de la siguiente manera, por un lado (el político utópico) anunciará públicamente que obrará para los demás, para el futuro, para un mañana venturoso, en nombre de una finalidad mítica, pero en el presente llevará a cabo actos deleznable, inmorales, ocultos parcialmente al ojo escrutador de la opinión pública⁴⁰³. El Estado encuentra aquí su fundamento y excusa perfecta, la cual permite legitimar cualquier acción bajo el pretexto de mantener la paz interna (la estratificación de las castas sociales) o del orden mundial establecido, con la implementación, por supuesto, de acciones bélicas que aseguren la paz perpetua. En este mismo sentido, Maquiavelo es el ejemplo perfecto de cómo el poder político opera y administra una serie de comportamientos performáticos que suspenden cualquier conexión con la ética y la moral, al mismo tiempo que se cuida de implantar y hacer obedecer estrictamente al pueblo esa misma moral que él no respeta, por medio de la educación, el castigo y la religión:

“El cinismo revolucionario enseña que para alcanzar el nuevo orden previsto todos los desordenes posibles e imaginables son admisibles, (...) toda acción es posible si se realiza en el marco teleológico revolucionario. (...) Y así se justifican el terror, la prisión, los asesinatos y las confiscaciones. (...) Lenin afirma: «No existe otro camino para liberar a las masas que no sea aplastar a los explotadores mediante la violencia». En su *Moral y la nuestra*, Trotski redacta un manual del pequeño cínico de tendencia vulgar. Según él, retroceder ante los crímenes, los asesinatos,

⁴⁰² *Op. cit.*, p. 203.

⁴⁰³ “Una vez más, es Platón quien mejor ilustra cómo opera el mecanismo cínico en la política: Su *República* propone una ciudad justa, equilibrada, en la que cada momento estará determinado para producir un conjunto armonioso. El objetivo platónico es la realización de una política virtuosa y sabia. El discurso es religioso a más no poder: la ley y el orden estarán allí para contener las veleidades agónicas, las pulsiones animales y las pasiones peligrosas. Y sin escrúpulos, Platón justifica el uso de la mentira, de la falsedad y de la hipocresía para lograr el Estado perfecto.” *Op. cit.*, p. 204.

las purgas y las deportaciones es dar prueba de sensiblería y de sumisión a la moral burguesa de los explotadores. Pragmático escribe: «La revolución no se concibe sin violencia ejercida sobre terceros y, teniendo en cuenta la técnica moderna, sin la muerte de ancianos y niños. (...) invocar la compasión es hacerse contrarrevolucionario, pues «todo lo que lleve realmente a la liberación de los hombres está permitido»⁴⁰⁴.

Según Michel Foucault, el poder no siempre tiene un carácter represivo, sino también funciona como un sistema productivo generador de placer, de conocimiento y de discurso. Para Foucault, la *verdad* pertenece a aquellos en el poder, ya que es definida y administrada por *ellos*. Como arguye el mismo filósofo, la verdad podría ser la más grande ficción de todas. En este mismo sentido, la función básica del intelectual es la crítica del poder. Incluso si un intelectual permaneciera asociado a un partido político, es imprescindible que desempeñe su papel como generador de ideas cuestionadoras, incluido el poder de la institucionalidad a la que pertenece. Sin duda, su papel no resulta particularmente fácil, ni demasiado popular, pues en él la *parrhesía* debe ser el verdadero norte que guíe su discurso, a contrapelo, en muchos casos, de la fama y el aprecio de la multitud o de los poderosos; resistencia ante el Leviatán y los Alejandro tentadores. Sin embargo, como ya lo hacía notar M. I. Finley, y desde un punto de vista crítico, las proclamas subversivas de los Cínicos antiguos eran demasiado generales para tener un efecto real o revolucionario dentro de su contexto histórico. Su programa era tan demoledor —la comunidad de bienes, la igualdad de los sexos en torno a la educación, la comunidad de las mujeres y de los hijos, el incesto y la antropofagia, y el desapego a todo bien material— que terminaban por desaconsejar incluso la acción revolucionaria⁴⁰⁵.

De esta manera, y trayendo nuevamente la discusión al presente, el fenómeno de la “despolitización” también se cruza con la figura del cínico contemporáneo, en la medida en que ésta expresa, finalmente, la idea

⁴⁰⁴ *Op. cit.*, p. 213.

⁴⁰⁵ “El individuo es hoy el destinatario privilegiado de la oferta de insumos simbólicos en el mercado de las identidades estéticas, pero, a la vez, el orden social requiere que el individuo se adapte y normalice su insatisfacción ejerciendo un sostenido *aplazamiento* de sus expectativas de *realización*. El *deseo de otra sociedad*, característico del tiempo de la política de posiciones y de la articulación colectiva de subjetividades, ha sido permutado —en el tiempo del mercado y el individualismo— por el permanente *deseo de ser otro*.” Ver Sergio Rojas (2013 : 8 y 9 ss.)

moderna de *individuo*. Sin embargo, esta despolitización, significaría cierta invisibilización del conflicto social, dado que sus manifestaciones tienden a considerarse como inherentes a la “naturaleza humana” contenida en los propios individuos; un proceso que vendría emergiendo, sin ir más lejos, desde el propio diagnóstico negativo que hacía Hobbes de la naturaleza humana en su obra el *Leviatán* y de sus respectivas implicancias sociales.

El fenómeno de la despolitización expresa el mal desenlace de la idea moderna de individuo. En la actualidad, ese sentimiento de individualidad es en cierta medida siempre pavoroso y nunca un deseo pleno o esperanzador de máxima realización, aunque se arrogue las cualidades de una autosuficiencia sofisticada y una estatura que *dice* o crea ir a “tono con los tiempos”. En el fondo, (la idea de individuo) consiste en tomar conciencia de la angustia que significa hallarse en medio de un universo completamente indiferente a nuestra singular existencia. En este mismo sentido, el cinismo contemporáneo sería *una* forma de subjetivación de ese sentimiento de individualidad que inhibe las expectativas del sujeto, y con esto nos referimos a todo tipo de expectativas. Un desapasionamiento que embarga y convierte a cada uno de los sujetos en turistas de la condición humana. Comenta Rojas:

“El cínico dice aquello que supuestamente «todos ya sabíamos» pero que no habíamos querido asumir, porque una aparente sociabilidad se habría establecido a partir de un silenciamiento cómplice con respecto a determinada realidad. En este sentido, el decir cínico pone en cuestión la «comunidad cómplice», que consiste en una especie de sociabilidad edificada en la hipocresía⁴⁰⁶”.

Sin lugar a dudas, el cinismo exhibe una impronta que lo asemeja con la estrategia de la crítica, de quien es, en parte, heredero póstumo. Pero por sobre todo, es fiduciario de una crítica particularmente despiadada y juguetona, pues ese efecto desnaturalizador y cuestionador de la realidad que se articula en la operación de la crítica, aparece en el cinismo casi como su condición *natural*. En este sentido, y como se puede desprender de la cita de Rojas, el decir cínico *disuelve* la comunidad basada en protocolos y convenciones tácitas, pero la irreverencia de su discurso es de índole *estética*, en el sentido

⁴⁰⁶ *Op. cit.*, p. 20.

que hace espacio, en el ámbito del lenguaje y la representación, a la disolución que ya anida *subrepticamente en el ánimo y en el pensamiento de los ciudadanos*. Dicha transgresión estética, en cuanto crítica, se ha vuelto la norma de la época.

Cap. 10. El cinismo esteticista y sus variaciones artísticas: Ojo con helarte.

Tal vez; pero he perdido el entusiasmo por la vida. Soy apático y me paso el tiempo sin desear nada, excepto comprender por qué no ha habido más felicidad aquí. ¿Todo el mundo corre la misma suerte? ¿Es esto todo lo que se puede conseguir? ¿No hay más que esto?

Hanif Kureishi, Intimidad.

¿Cómo podríamos unificar o incluso justificar prácticas tan diversas bajo el título de “estéticas cínicas”? ¿Cuál es el rendimiento reflexivo y artístico que se obtiene del cinismo al aplicarlo al ámbito *estético*, considerando desde luego lo que implica su designación en un universo tan vasto? ¿O el cinismo es siempre portador, dentro de su carga y despliegue táctico, de un elemento estético que lo constituye, y sin el cual es imposible que emerja?

10.1. Arqueología perruna.

Como heredera directa del estilo socrático, la secta Cínica, en su despliegue literario, logró generar una suerte de “estética de la existencia”, la cual unía en un solo conglomerado, tanto forma como contenido; vale decir, una *praxis* didáctica puesta en relación con una *económica* y efectiva teoría filosófica. Si bien la angustia ante el destino que intimidaba al filósofo perro no es la misma que hoy amenaza nuestra falta de sentido general, el cinismo continúa apareciendo como una estrategia de autodefensa ante la decepción o como *autoafirmación* extrema ante el descampado de la existencia. Un distanciamiento individualista que no pretende necesitar ni ser querido por nadie, todo lo contrario, el cinismo contemporáneo se nos manifiesta como una especie de antropofobia del sujeto contra sí mismo y contra los demás, un caso límite del melancólico amargado que como bien señala Peter Sloterdijk, ha decantado en fenómeno de masas.

Desde tiempos de Platón (427 a. C. - 347 a. C.), que la imagen genera un enorme problema para la filosofía; el “*eídolon*” griego, que puede ser traducido a nuestro idioma por *imagen*, era para el filósofo de la *República* algo de carácter peligroso que la política como *saber* debía “poder” administrar al interior de la *Pólis*. Platón, siempre muy agudo, observa que la imagen tiene la suficiente fuerza como para falsificar lo real⁴⁰⁷. *Simulacrum*, que es la traducción latina para el *eídolon* griego, y nos aclara mucho más por su familiaridad con nuestra lengua, tal semejanza. A partir de este poder falsificador que enviste a la imagen, el filósofo de la Idea, en un libro dedicado al Estado y a la política, dedica medularmente el último de sus capítulos (el décimo) al poder de la imagen. La imagen allí es tratada no solamente como representación, réplica o simulacro, sino también como ficción y espectáculo. De esta forma y de la mano del discípulo más ilustre de Sócrates, Arte y Política ingresan como binomio teórico al interior del debate filosófico de todos los tiempos.

Si la imagen es peligrosa para Platón, debe por lo tanto ser gestionada por la política. Aquellos a los que se les otorgará este poder en el Estado serán, figurativamente, esa especie de “tramoyas” de la caverna platónica, quienes actuarán como editores y censores de la misma; pedagogos e instructores para esta especie de “totalitarismo oligárquico”.

Paralelamente a Platón, pero en una vertiente completamente diferente de pensamiento, otro discípulo de Sócrates, Antístenes (444 a. C.- 365 a. C.), fundará lo que hoy conocemos como secta o movimiento Cínico; según cuenta *una* de las versiones de la historia de la filosofía, por lo demás, la más chismosa de sus versiones, escrita y recopilada por Diógenes Laercio, quien “supuestamente vivió”, como ya mencionamos en su momento, entre los años 215 y 250 de nuestra era.

La filosofía como ejercicio práctico y especulativo en el Diógenes literario, se reviste de un carácter activo sobre la voluntad como poder en

⁴⁰⁷ Nuestra palabra “Imagen” proviene del latín *Imitari* (reproducir, representar, imitar). Ver Joan Corominas (1990 : 442 ss.)

ejercicio sobre sí mismo, pero también como un saber dispuesto para el gobierno de sí y como *pedagogía* de mando para los otros (esclavos del *nómos*). Paralelamente, veinticinco siglos después, cuando todos los agoreros hacen eco de las palabras de Hegel sobre la *muerte del arte*, un nuevo cadáver levantará otra figura con similar carácter y actitud, aquella que se empina como fruto del desgaste y la repetición de las viejas formas, replegándose sobre su individualidad creadora para convertirse en soberano(a) de sí. Hablamos de la imagen del artista como figura plenipotenciaria.

Para Jean Baudrillard, este *remake* irónico no es más que un síntoma del desgaste *fisiológico* del cuerpo agónico del arte y su nulidad⁴⁰⁸ por medio de una estética simplificada del intercambio imposible del objeto consigo mismo, metamorfoseado en *fetiché*. Mientras que para el filósofo francés Michel Onfray, en *La escultura de sí; por una moral estética*, este *remake* toma un registro diametralmente opuesto y esperanzador. Dice el autor:

“EN UN SENTIDO AMPLIO, el arte contemporáneo en su componente escultórica, es el lugar de una reactualización singular de la gesta cínica. Muchos artistas son hermanos de Diógenes, émulos de Crates, cómplices de Hiparquía [...] Los artistas del *body-art* francés y del accionismo vienés han ilustrado, con sus prácticas estéticas, el objetivo cínico antiguo al intimar al cuerpo a que expresara el sentido del sufrimiento, la herida, la cicatriz: ingestión de carne descompuesta, carnes acuchilladas, leche derramada por el suelo y lamida como lo haría un animal⁴⁰⁹”.

Toda comparación resulta odiosa (y reviste algo de peligro a la vez) y exige hasta cierto punto un forzamiento de los conceptos equiparados, pero por sobre todo gestos similares que la permitan. Escrutando aquellos puntos de

⁴⁰⁸ Baudrillard, a propósito, comenta lo siguiente: “Esta *remake* y este reciclaje (del arte contemporáneo) pretenden ser irónicos, pero aquí la ironía es como la trama gastada de una tela; es (más bien) resultado de la desilusión de las cosas, una ironía fósil. Ironía del arrepentimiento y del resentimiento para con la propia cultura.

Tal vez lo uno y lo otro constituyan el último estadio de la historia del arte (...) es como si el arte, a semejanza de la historia, fabricara sus propios cestos de basura y quisiera redimirse en sus detritos (...) Todo el dilema es este: o bien la simulación es irreversible y no hay nada más allá de ella, no se trata ni siquiera de un acontecimiento, sino de nuestra banalidad absoluta, de una obscenidad cotidiana, con lo cual estamos en el nihilismo definitivo y nos preparamos para la repetición insensata de todas las formas de nuestra cultura, a la espera de algún otro acontecimiento imprevisible, o bien existe, de todos modos una cualidad irónica que resucita una y otra vez las apariencias del mundo para destruirlas. De lo contrario, el arte no haría otra cosa, como suele suceder hoy, que encarnizarse sobre su propio cadáver.” Ver Jean Baudrillard (2007 : 12 y 25 ss.)

⁴⁰⁹ Ver Michel Onfray (2000 : 101 ss.)

unión y aquellos divergentes para cotejar si tales presupuestos permiten tal entrecruzamiento quiasmático (Filosofía - Cinismo / Cinismo - Arte Contemporáneo) se hace posible, en última instancia, hablar, en ambos casos, de una moral como *escultura de sí*. Las siguientes páginas intentarán sondear esta cuestión y echar luces sobre algunos problemas similares.

10.2. Relicario abyecto.

El importante historiador del arte Jean Clair, en su libro titulado *De Inmundo*, retrata la figura del artista y escultor alemán Joseph Beuys del siguiente modo:

“Su personaje, vuelto un mito de la vanguardia aparece como la calca pura en la época actual del histrionismo cínico de la antigüedad. Hasta la elección de sus accesorios, la vara del pastor, la capa de fieltro y, sobre el hombro, la alforja, la *kibisis*, igual al zurrón de Hermes, que son los mismos de los grandes cínicos griegos, Antístenes y Diógenes⁴¹⁰”.

En su exégesis representacional (según Clair), Joseph Beuys lleva hasta el extremo la caracterización teatral de su personaje dentro del arquetipo del imaginario cínico contemporáneo. Es por lo mismo interesante prestar atención, por ejemplo, a una de sus conocidas *performances*, la cual lleva por nombre: *Cómo explicar cuadros a una liebre muerta* (1965), producida en la galería Schmela, en Düsseldorf, Alemania. En aquella ocasión, el artista se pasea con el cadáver de una liebre por toda la sala donde cuelgan sus dibujos y pinturas, dándose el tiempo de explicar al oído del animal, teóricamente, cada una de sus imágenes. Mediante este acto casi litúrgico, el artista nos podría estar insinuando que el espectador cotidiano está imposibilitado aún para *comprender*, carente de la sensibilidad necesaria, y al mismo tiempo, presentarse él mismo, como curtido en la añoranza de un receptor ideal, al cual la obra todavía espera, pero que no puede acontecer aún en la experiencia cotidiana o concreta del mundo. Una liebre muerta tendría incluso mayor sensibilidad estética que cualquier individuo contemporáneo para apreciar un

⁴¹⁰ Ver Jean Clair (2007 : 28 ss.)

arte como el suyo. Tal cual Diógenes, según cuenta la leyenda, salía en busca de hombres, a pleno día, con una lámpara encendida por Atenas diciendo: “*Hombres, hombres*”, como concurriesen varios, los ahuyentaba con el báculo diciendo «*Hombres he llamado, no heces.*»⁴¹¹ Dejando iracunda y teatralmente en claro el tilde conminatorio y discriminativo que imponía la demanda moral.

Desde los albores juveniles que la filosofía, de la mano del Cinismo, se vuelve escatológica, de la misma manera como hoy en día, en su eclipse senil y agónico, lo haría la obra de arte. De un momento a otro, ese intento *representacional* por obtener y regular la claridad del mundo se ve entorpecida por la bancarrota del modo político de administrar la vida y conservarla prístina como un *kosmos* immaculado, tal cual era el sueño de Platón. El *eídolon* desborda y supura al *eidós* prístino como su efecto residual. Jean Clair, lo ilustra con sus palabras del siguiente modo:

“Lo inundo, es la categoría privilegiada del arte de hoy. La porquería y lo informe, ¿no es precisamente a lo que se refiere Platón cuando pregunta al joven Sócrates, en el *Parménides*, si concibe una idea para estas cosas grotescas que son “el pelo, el lodo, la mugre, o cualquier otra cosa, la más desgraciada y más vil”? (Platón, *Parménides*, 130 d.) Ellas no pueden tocar nuestros ojos, no más que nuestras manos. Si esto ocurre, es porque no hay idea en estas cosas, no hay formas en ellas, no hay forma separada para representar lo hirsuto y lo sucio»⁴¹².

De otro modo:

“Pelo y suciedad, el residuo, la mierda, son la cara repugnante de la humanidad. La mierda es rechazo, gasto. Ella cae, se expande. O bien, se enrolla pesadamente sobre ella misma, como una serpiente, este lejano animal, repugnante, inquietante. No tiene forma. ¿Cómo pensar la mierda?»⁴¹³

El *eídolon*, como residuo sensorial y excremental del *eidós* platónico, el último fragmento exacerbado del mundo sensible, es elevado finalmente a pieza de arte. El cuerpo en cuanto cárcel del alma en Platón, como máquina productora de inmundicia y relicario profano, se constituye en la última patria actual de la imagen sobreadministrada del sujeto. Le Breton es suficientemente

⁴¹¹ Ver Pablo Oyarzún (1996 : 175 ss.)

⁴¹² Ver Jean Clair (2007 : 12 ss.)

⁴¹³ *Op. cit.*, p. 35.

esclarecedor sobre este aspecto cuando lleva a cabo un análisis sobre el cuerpo enmarcado en el individualismo neoliberal contemporáneo:

“Si en todas las sociedades humanas el cuerpo es una estructura simbólica, en nuestros días se convierte en una estructura altamente reivindicada, apoyada en un imperativo de transformarse, de remodelarse, de aparecer en el mundo. En una sociedad de individuos, la colectividad de pertenencia no provee ya, más que de manera alusiva, los modelos o los valores que orientan su acción. (...) Es importante administrar el propio cuerpo del mismo modo como se administran otros patrimonios, de los cuales el cuerpo se diferencia cada vez menos. El cuerpo se ha convertido en una empresa que hay que dirigir lo mejor posible según los intereses del sujeto y su idea de estética (...) la pérdida de poder de los sistemas sociales de sentido conduce a una concentración identificada sobre sí. La vuelta al cuerpo, a la apariencia, a los efectos es un medio de reducir la incertidumbre. No le queda al individuo más que el cuerpo, en el cual puede creer, en el cual puede apoyarse⁴¹⁴”.

En este mismo sentido, podríamos sentirnos tentados de observar, aparentemente, cierta simetría entre la actual *soberanía* administrativa que ejerce el sujeto contemporáneo sobre su cuerpo, con la apropiación ascético-performativa que se produce en el Cinismo literario de Diógenes. Sin embargo, en la actualidad, esa apropiación sería de un orden completamente diferente, pues en ella se evidenciaría un narcisismo crónico y alienante, donde su reificación asume y sume al cuerpo, complejamente, como una mercancía más dentro del horizonte de posibilidades de esa individualidad vuelta objeto de consumo, explotada y sobre-administrada también como un recurso disponible y a disposición para su exhibición publicitaria, tanto digital como real.

En la esfera del arte, excrementos, líquidos y fluidos corporales de todo tipo, más uñas y pelo, lo mismo que la fornicación, funcionan como dispositivo para ese cuerpo absuelto y sacralizado, de una manera “muy similar” a como Diógenes: “*Solía hacer todas las cosas en público, tanto las de Deméter como las de Afrodita*”, del mismo modo como “*Masturbándose en público repetidamente, exclamaba: “¡Ojalá también se pudiera aplacar el hambre frotándose el vientre.*”⁴¹⁵ Herederos de todas estas prácticas parecen ser, por ejemplo, los accionistas vieneses, los artistas del *body-art* francés y una

⁴¹⁴ Ver David Le Bretón (2007 : 34 y 35 ss.)

⁴¹⁵ Ver Pablo Oyarzún (1996 : 196 ss.)

miríada de creadores contemporáneos que fueron poblando con sus obras lo que restó del siglo pasado, no sólo en la añeja Europa, sino también en las más diversas latitudes. Artistas que intentan repetir o esgrimir nuevamente, conscientemente o no, aquellos gestos cargados de irreverencia. Artistas que en la actualidad, como el propio Diógenes les anteciedera en las anécdotas antiguas, parecen hacer gala de cierta potestad y autarquía de sí mismos, soberanía otorgada por esta especie de exención *del arte en nombre del Arte* que los transforma en amos por encima del resto de los hombres.

Desde la irrupción, por ejemplo, de Marcel Duchamp en el campo de las artes visuales, la visión, la concepción y la creación en torno a los procesos artísticos sufrió una importante revolución. Baudrillard comenta lo siguiente:

“(...) el acontecimiento del *ready-made* señala un suspenso de la subjetividad por el cual el acto artístico no es más que la transposición del objeto en objeto de arte; desde entonces, el arte no es más que una operación casi mágica: el objeto en su banalidad es transferido a una estética que hace del mundo entero un *ready-made*. El acto de Duchamp en sí es infinitesimal, pero a partir de él toda la banalidad del mundo pasa a la estética y, a la inversa, toda la estética se vuelve banal (...) el mundo es un *ready-made*, y todo lo que podemos hacer es, de alguna manera, conservar la ilusión o la superstición del arte por medio de un espacio al que son traspuestos los objetos y que se convertirá forzosamente en un museo. Pero el museo, como lo dice su nombre, es también un sarcófago (...) El “truco” de Duchamp era a la vez un acto fantástico y, en el momento de su irrupción, algo absolutamente nuevo. Pero luego se volvió una especie de fatalidad⁴¹⁶”.

Sin duda, es tremendamente interesante la revolución estética que consigue llevar a cabo el ajedrecista francés, en cuanto inicia, al mismo tiempo, un cambio de paradigma que logra instalar, en la potencia del gesto artístico, una maniobra que amplía e incorpora al mundo del arte, objetos que no fueron pensados primariamente como obras, pero que resituados o resemantizados si se quiere, adquieren un *poder* tal que en su inocua banalidad, arrastran consigo y desfondan a la vez todos los parámetros de lectura de lo que se podría haber entendido hasta ese momento por “obra”.

En unos momentos analizaremos detenidamente algunas de las obras de

⁴¹⁶ Ver Jean Baudrillard (2007 : 114 y 117 ss.)

Duchamp, pero mientras tanto, se hace impostergable situarle como cabecilla, dentro de un contexto de artistas que van a explorar nuevos caminos impensados para el campo elitista del arte. Para dicho catastro, inmediatamente fulguran nombres de titularidad en el espacio estelar del salón de la fama, como Andy Warhol, Cildo Meireles, Hélio Oiticica, Gianni Motti, Oscar Bony, Joseph Beuys, Santiago Sierra, Orlan, Maurizio Cattelan, Natacha Merritt, así como una miríada de otros artistas, que actuarán en distintos y variados registros.

El ejemplo de Beuys, que a través de su Cinismo noble y emancipatorio, busca convertir a: “*jeder Mensch ist ein Künstler*” (cada hombre en un artista), frase que acuña del poeta alemán Novalis. O un Cinismo más literal y bufonesco como el de Cattelan, Gaillard, Manzoni o Meste, hasta aquel que nos plantea retos muy interesantes como el arte de post-vanguardista del argentino Oscar Bony; o aquel más despiadado de Santiago Sierra, quien ocupa por lo general en sus obras, la materialidad corporal disponible y transable de los “otros”, otros que casi siempre son individuos en alguna condición de menoscabo o vulnerabilidad social, mental o económica. Artistas que con sus obras, nos instalan preguntas y problemas no sólo de carácter estético, sino que nos invitan a hacernos cargo de lo humano, de lo social y la injerencia del poder a través de resquicios éticos y paradojas.

Si Beuys es para Clair la calca insigne de la figura de Diógenes en el arte, la obra de Hélio Oiticica también despliega, en ciertos momentos, un margen crítico libertario que remarca ostensiblemente la representación del marginal como héroe, tal cual Diógenes lo hace en el santoral de la filosofía. La obra política de Oiticica, esgrimida durante parte de las dictaduras militares que van desde 1964 – 1985⁴¹⁷, se plantea, inexorablemente, como una plataforma de contrafuerza al régimen opresor. El llamado “arte ambiental” que une vida y creación en sus *performances* públicas, como en aquellos carnavales favelescos contruidos con materiales de deshecho y desperdicio, emulan el

⁴¹⁷ Castello Branco (1964-1967), Arthur da Costa e Silva (1967-1969), Emilio Garrastazu Medici (1969-1974), Ernesto Geisel (1974-1979) y João Baptista de Oliveira Figueiredo (1979-1985).

carácter estructural de las habitaciones de los barrios pobres de Brasil. Aquel material que cubre el cuerpo de los danzantes como lo hace habitualmente el harapo en los trajes de los mendigos. La frase de Oiticica: “*Seja marginal, seja herói*”, representa, de alguna forma, una correspondencia con el imaginario Cínico y sus máximas.

Beuys y Oiticica, podrían ser escogidos, perfectamente, como emblemas del rendimiento Cínico contemporáneo en el arte, y de hecho, el mismo movimiento Cínico literario de la antigüedad, tomado en su totalidad, era tan diverso como polifacético, manifestándose en diversos sonos y tonos, tal como hoy en día, a través del arte, se presenta variopinto.

10.3. El culto a la parte maldita.

Los griegos, como bien lo enuncia Giorgio Agamben al comienzo de *Homo Sacer*:

“(…) no disponían de un término único para expresar lo que nosotros entendemos con la palabra vida. Se servían de dos términos, semántica y morfológicamente distintos, aunque reconducibles a un término común: *zôé*, que expresaba el simple hecho de vivir, común a todos los seres vivos (animales, hombres o dioses) y *bíos*, que indicaba la forma o manera de vivir propia de un individuo o un grupo. Cuando Platón en el *Filebo*, menciona tres géneros de vida y Aristóteles, en la *Ética Nicomaquea*, distingue la vida contemplativa del filósofo (*bíos theôreticós*) de la vida del placer (*bíos apolaustikós*) y de la vida política (*bíos politikós*), ninguno de los dos habría podido utilizar nunca el término *zôé* (que significativamente carece de plural en griego) por el simple hecho de que para ellos no se trataba en modo alguno de la simple vida natural, sino de una vida cualificada, un modo de vida particular. Aristóteles puede hablar, desde luego, con respecto a Dios, de una *zôé aríste kai aídios*, vida más noble y eterna [...]. No obstante en el mundo clásico, la simple vida natural es excluida del ámbito de la polis en sentido propio y queda confinada en exclusiva, como mera vida reproductiva, en el ámbito de la *oîkos*⁴¹⁸”.

Por protocolo ideológico, el Cinismo antiguo antepone la vida natural (*zôé*) a la vida política (*bíos*), entendiendo esta última como deformación y corrupción de la primera; contraponiendo la ley de la *physis* universal a la ley

⁴¹⁸ Ver Giorgio Agamben (1995 : 9 y 10 ss.)

de la *polis* decadente, la cual sería la fuente de todos los males del hombre. Es por eso que el Cinismo en su escala de virtud, reordena, re-jerarquizando a los entes en cuanto a su perfección desde la comprensión clásica: “animal – hombre – dios”, a “hombre – animal – dios”. Noción reforzada por su comprensión del autodomínio y de la supremacía de la naturaleza por sobre la convención cultural, donde el animal ocuparía un grado más alto de perfección sobre el hombre, por ser en sí más autosuficiente⁴¹⁹.

En la actualidad, la cruce entre Cinismo y arte contemporáneo, surge como efecto de un paradigma que permite una relectura de cierto tipo de obras que caben bajo su jurisdicción y que nos interpelan por medio de la figura de lo provocador, efímero, escandalizador y de un sincretismo operativo eficaz de lo bufonesco, la insurgencia, lo sorpresivo, subversivo, violento y explosivo. Rodrigo Zúñiga, en su libro *La demarcación de los cuerpos*, del año 2008, nos advierte sobre las características de este *tipo* de arte y de sus dificultades:

“Pero el escenario posconceptualista ha presenciado, más bien, la ambigua e interminable agonía de lo que pudiéramos llamar el *ethos* de la ruptura. Y la agonía del *ethos* de la ruptura hace posible todo tipo de saqueos y golpes de efecto [...] Este nuevo cinismo pretende que aún pueden administrarse unos últimos ritos con el *ethos* de la ruptura, y lo hace conjurando en ella los espectros de la vanguardia, con objeto de obtener, en su operación de catálisis, lo que sea “pura exhibición”, valor exhibitivo derivado en exhibicionismo: primado de la provocación efímera y del cliché de lo sensacional⁴²⁰”.

Este dispositivo cínico actual en el arte, no parece entablar una ruptura fresca y espontánea a través de un acto crítico que le permita la liberación y emancipación de sus propias fuerzas, sino más bien, todo lo contrario, pareciera, que el artista recurre permanentemente al cliché del espectáculo y a

⁴¹⁹ Jean Clair, sostendrá algo peculiar que refuerza esta idea y la del arte de nuestros días: “Fue en una exposición importante, hace unos cuantos años, la que llevaba por título *Post-human*. Como allí no se trataba de un arte destinado a máquinas inteligentes, a robots, a androides o a organismos genéticamente modificados, parece que los autores hayan más bien querido hablar de un arte pre-humano, es decir, de la posibilidad de un arte que ya no se dirigiría a lo que, en el hombre, constituye su *bíos* –su vida inteligente y reflexiva que le distingue entre todos los primates- sino más bien, para retomar la vieja expresión de Aristóteles, a la vida como *zôé*, la vida desnuda, el aquí abajo biológico, que le conduce en efecto a la zoología de las criaturas organizadas, pero también de los seres alógicos, aloga, animales privados de logos.” Ver Jean Clair (2007 : 21 ss.)

⁴²⁰ Ver Rodrigo Zúñiga (2008 : 89 ss.)

la caricatura de su imagen, como ruptura exhibitiva narcisista, buscando el simple efecto de volver la mirada de los otros sobre sí, enarbolando la figura de su potestad soberana. O simplemente, cayendo en la rabieta del niño mimado que hace de su pataleta un recurso todavía eficiente porque se ha quedado sin saber qué hacer o decir, recurriendo a untarse con su propia feca u orina para llamar la atención del público⁴²¹.

¿Es posible seguir viendo todavía en el gesto rupturista de la obra de arte de posvanguardia cínica cierto valor emancipatorio producido por el campo gravitacional de sus fuerzas, o acaso su espacio de emergencia crítico-reflexivo ha sido consumido por el espectáculo y el *merchandising*? ¿Ese gesto que alguna vez tuvo “el poder desacralizador” de enfrentarse al poder, habita en su postrera forma contemporánea bajo nuevos ropajes apagados y monocromáticos? Si el cinismo contemporáneo, tal como hemos venido señalando hasta acá, se caracteriza por ser un humanismo agónico, autofagocitante, agotado y pesimista, la respuesta parece ser, a todas luces, que no posee ya ningún índice libertario.

10.4. Ese aparente espacio absuelto bajo sospecha.

Moses I. Finley, en su libro sobre el mundo antiguo titulado *Aspectos de la Antigüedad* del año 1975, dedica un capítulo a la figura de Diógenes el Cínico. Resulta interesante, sin embargo, como su análisis también termina siendo de cierto modo aplicable, con absoluta atinencia, a la figura del artista contemporáneo como potestad soberana. Finley se pregunta:

“¿Qué tipo de hombre era Diógenes? Tenía por abrigo un tonel y se

⁴²¹ Jean Clair a este respecto dice: “Jamás la obra de arte ha sido tan cínica y le ha gustado tanto rozar la escatología, la suciedad y la porquería. Jamás tampoco —rasgo más desconcertante aún— esta obra habrá sido tan querida por las instituciones, como en el hermoso tiempo del arte oficial. Más inquietante que su fabricación es la recepción de estos objetos. Directores de museo, responsables de las grandes manifestaciones internacionales, críticas de revistas y magazines, todo un *establishment* del gusto parece aplaudir este arte de la abyección. Todo ocurre como si, de la exposición de estos cuerpos entregados al horror, otro cuerpo, el cuerpo social, sacase una necesidad y, quizás, las condiciones mismas de su cohesión.” Ver Jean Clair (2007 : 25 ss.)

paseaba con una linterna a plena luz del día, buscando un hombre justo [...] Diógenes no fue, en ningún sentido, un político revolucionario. Los beatniks raramente lo son. Su rechazo de los valores sociales se extiende a lo político en todas sus formas, ya se trate de los gobiernos o sistemas existentes o de cualesquiera otros. [...] Los hombres que prefieren los toneles a las casas, la mendicidad al trabajo, la moralidad “natural” de los brutos a las normas de conducta establecidas por los dioses, podrán escandalizar a la burguesía, pero nunca desposeerla. Hay algo hermoso y noble en estas fábulas, con su implicación de que el hombre bueno y justo puede salir airoso de la adversidad. Pero, a la vez, hay algo flojo en ellas, en cuanto que predicán la aceptación de esa misma adversidad incluso en el caso en que, como la esclavitud, la circunstancia es producto del hombre y puede ser modificada por él. El cínico era, en final análisis, un crítico cómodo de soportar. Su ataque era demasiado universal para ser efectivo –se mofaba de todo, no sólo de las cosas sobre cuya reforma los hombres de bien podrían estar de acuerdo-, y al mismo tiempo, no exigía ninguna acción, de hecho repudiaba toda acción⁴²²”.

¿Existe, como dice Finley, tal impotencia en todo cinismo, tanto en el antiguo como en el contemporáneo? Si esto es así, pueden ser planteadas entonces varias interrogantes al respecto, como por ejemplo: ¿Es el artista contemporáneo un sujeto que solamente amparado por la institución simbólica del arte y a la sombra de este arte agónico que puede alcanzar ese estatus de inmunidad? La respuesta parece ser afirmativa. La pregunta que se hace Baudrillard, desde un ángulo un poco diferente, es: “¿cómo puede una máquina semejante seguir funcionando en medio de la desilusión crítica y frenesí comercial? Si la respuesta es que puede, ¿cuánto tiempo va a durar este ilusionismo: cien años, doscientos?⁴²³” Nosotros nos preguntamos: ¿Puede existir realmente tal “exención” del artista o es más bien la inocuidad de su hacer, como bufón sacramental, aquello que lo blindó excepcionalmente? Pues parece ser, que de esta forma nunca es tomado en serio por la mayoría, la cual prefiere dedicar su tiempo a las cosas llamadas “serias e importantes de la vida”. Si tomamos a los artistas contemporáneos figurativamente, como dice Clair, en cuanto niños absolutos, bufones, sádicos y crueles, ¿es lícito que les pidamos que se hagan cargo de sus chiquilladas tal como no les exigimos a los menores de edad que se hagan cien por ciento responsables por sus barrabasadas lúdicas? Por otro lado, en lo concerniente a la hiperespecialización del arte contemporáneo, ella denota siempre una distancia

⁴²² Ver Moses I. Finley (1975 : 119 ss.)

⁴²³ Ver Jean Baudrillard (2007 : 69 ss.)

con el público no especializado. ¿No es ese el reclamo habitual que señala que el arte actual es producido sólo para los entendidos? Y acaso estos hiperespecialistas, ¿no serán los únicos que se toman en serio estas acciones y buscan argumentar en favor de ellas, porque encuentran cierto atractivo sedicioso en defenderlas? Sobre este punto, es interesante el siguiente comentario:

“Pues bien, en amplia medida, el arte contemporáneo se dedica precisamente a esto: a apropiarse de la banalidad, del desecho, de la mediocridad, como valor y como ideología. En las innumerables instalaciones y performances no hay más que un juego de compromiso con el estado de las cosas, al mismo tiempo que con todas las formas pasadas de la historia del arte. (...) La otra vertiente de esta duplicidad es forzar a la gente, fanfarroneando con la nulidad, a que, por el contrario, dé importancia y crédito a todo eso con el pretexto de que no puede ser que sea tan nulo y de que en este asunto debe haber gato encerrado. El arte contemporáneo apuesta a esa incertidumbre, a la imposibilidad de un juicio de valor estético fundado y especula con la culpa de los que no entienden, o no entendieron que no había nada que entender. También aquí, delito de iniciados. Pero, en el fondo, también podemos pensar que esas personas, a las cuales el arte respeta, lo han entendido todo, pues con su estupefacción dan testimonio de una inteligencia intuitiva: la de ser víctimas de un abuso de poder, la de que se les esconden las reglas del juego y están siendo engañadas⁴²⁴”.

¿No es acaso el mejor ejemplo de esto, Otto Mühl, artista y líder de los accionistas vieneses, a cuya potestad soberana se le impuso el límite de la cárcel y fue tratado como criminal cuando el 23 de enero de 1990 era condenado a siete años de prisión por abuso sexual de menores, violaciones y abortos forzados⁴²⁵? ¿No será que ahí recién la sociedad decide hacerse cargo y prestar atención al arte cuando se convierte en escándalo psicopático y delito? Por extraño que parezca, como dice el ya citado Jean Clair:

“(...) por una hábil inversión dialéctica, las “acciones” de los Accionistas vieneses, desde el principio y sistemáticamente, fueron presentadas por

⁴²⁴ *Op. cit.*, p. 67.

⁴²⁵ En su obra *Las partículas elementales*, Michel Houellebecq hace el siguiente comentario sobre los accionistas vieneses: “So capa de acciones artísticas, Nitsch, Muehl o Schwarzkogler organizaron masacres de animales en público; ante un público de cretinos arrancaron y descuartizaron órganos y vísceras, hundieron las manos en la carne y la sangre, llevaron el sufrimiento de animales inocentes hasta sus últimos límites, mientras una comparsa fotografiaba o filmaba la carnicería para exponer los documentos obtenidos en una galería de arte. Esta voluntad dionisiaca de liberación de la bestialidad y del mal, iniciada por los accionistas vieneses, volvía a verse a lo largo de todos los decenios posteriores.” Ver Michel Houellebecq (2012b : 211 y 212 ss.)

sus actores (...) como acciones “antifascistas” ejecutadas para la defensa de una sexualidad libre y contra la autoridad y los valores de un Estado “burgués”. De tal modo que los que intentaron denunciar la brutalidad fueron inevitablemente, en nombre de la libertad imprescriptible del arte, calificados de “fascistas” e invitados a guardar silencio⁴²⁶.

Podríamos sostener que después de las vanguardias, el índice emancipatorio del arte, como reservorio productivo, queda vaciado de potencia. Entonces aquél parece retrotraerse hacia sí como arte plenipotenciario de la abyección⁴²⁷, como si lo único que le restara fuese volver a explorar sus heces, y sin embargo... continuamos rindiéndole culto a la imagen del artista, más que nunca como la idealización del individuo que logra liberarse del yugo de la sociedad, y habita en ella de una manera fascinante⁴²⁸. Este arcano e imagen de lo libre por antonomasia, es equiparable, en algún sentido, al loco o al genio, que de su *manía* extrae nuevos mundos y nuevos modos de ser. El tramoya demiúrgico de la caverna enloquecido, absuelto de su tarea de publicista del Estado, se adhiere a la imagen y a la obra como acción, para mostrar lo que el resto de los hombres se *guarda* de hacer y ostentar. Loco, genio y niño son todos nombres de la exención. Por último, interrogado Platón qué opinaba de Diógenes, contestó: “es Sócrates enloquecido”.

⁴²⁶ Ver Jean Clair (2007 : 25 ss.)

⁴²⁷ “Mejor que la tabula rasa de la vanguardia que pretendía quitar la mesa del festín de los siglos, el arte de la abyección (o posvanguardia si se prefiere) se interesa en lo que el cuerpo exuda cuando está cansado, deja escapar cuando está herido, o simplemente desecha cuando la comida ha sido digerida.” *Op. cit.*, p. 22.

⁴²⁸ Tal como apunta Jean Clair (citando a M. Gauchet): “(...) el artista contemporáneo, que pretende ejercer sobre sus sujetos espectadores un poder absoluto. “Ese hombre libre por excelencia, metafísicamente hablando, el hombre que se libera de su subordinación de criatura por su actividad”, se ha vuelto, sólo él, el individuo total, el niño absoluto. En un mundo donde las élites han desaparecido en nombre de la igualdad (...), el Artista, extrañamente, es el único que guarda sorprendentemente el privilegio de ser considerado como un ser aparte, al grado de aparecer como el maestro fantaseado del mundo, su bufón excremental y todopoderoso.” *Op. cit.*, p. 97 y 98.

10.5. Duchamp, la Ironía y el Retardo de Eros; consideraciones sobre cinismo contemporáneo.

Duchamp ha ganado sumas irrisorias con sus cuadros -la mayoría los ha regalado- y ha vivido siempre con modestia... Más difícil que despreciar el dinero es resistirse a la tentación de hacer obras o de transformarse uno mismo en obra. Creo que, gracias a la ironía, Duchamp lo ha logrado: el ready-made ha sido su tonel de Diógenes.

Octavio Paz.

Marcel Duchamp, ese “ingeniero del tiempo perdido” como le gustaba denominarse a sí mismo, ha elaborado una grandiosa y compleja obra. Materia de elucubración para exégetas y teóricos del arte. En este apartado, elaboraremos un cruce de miradas con respecto a la propia reflexión que tenía el artista sobre su trabajo y la estrategia filosófica del Cinismo antiguo. ¿Pueden, por tanto, contener sus modos de elaboración, en cuanto producción de pensamiento y praxis, rasgos comunes o fraternos? ¿Puede considerarse a Duchamp una suerte de Diógenes actual a la manera de un *clown* Cínico? ¿Fue el arte para el francés, el tonel que le procuró la libertad para ganar en franquía?

Pensar la obra de Marcel Duchamp (Blainville-Crevon, 28 de julio de 1887 - Neuilly-sur-Seine, 2 de octubre de 1968), artista y seleccionado nacional francés de ajedrez (dato importante si se piensa en el tiempo y la pasión que le dedicó a esta actividad), es de algún modo, internarse en uno de los métodos creativos más extravagantes e importantes de la historia del arte contemporáneo. Es descubrir, al mismo tiempo, a uno de los personajes más estrictos en la unidad temática de su obra y que, además, ha influenciado a un gran número de artistas posteriores. Ha sabido dotar de reflexividad y humor a la obra de arte, inoculando de aura a la imagen del artista, pero de manera muy diferente a como lo hicieron Picasso, Dalí, o el propio Warhol.

Duchamp, como pocos artistas, desde su obra *La Mujer desnuda que desciende una escalera* —o incluso desde mucho antes, en las pinturas que pertenecen a su primer período—, el *Ensamblaje de Filadelfia*, pasando

también por *La novia puesta al desnudo por sus solteros, mismamente....*, reflejan, en su conjunto, el mismo problema o la misma unidad temática bajo distintas apariencias, vale decir, la profunda enunciación obsesiva y ancestral de lo femenino y el Eros, pero desde un prisma negativo que pone en duda toda posibilidad de consumación o comunicabilidad entre el estrato femenino y masculino de la naturaleza humana.

Es también el primer artista en *producir* una “obra de arte” incompatible con todo lo conocido como creación artística hasta ese momento. Todo ello, en cuanto negación tácita del canon y la tradición. Este *gesto* instala una enorme revolución en el campo del arte, tanto en sus famosas pinturas, *ready-mades*, instalaciones y homofonías irónicas etc...., las que acompañan a gran parte de sus realizaciones.

Un rasgo presente de manera permanente en su producción es el tema de la relentización visual, es decir, la demora viscosa que provoca un objeto dispuesto para una conciencia que es obligada a detenerse en un efecto persistente de cámara lenta. Como si el movimiento se hubiese quedado trabado, descompuesto infinitesimalmente en la escena, congelado en su punto deíctico. A propósito de tal descripción analítica, Duchamp acostumbraba a dar a sus cuadros o pinturas el nombre de “retardos”, como si ellos manifestaran, en sí, el revés de la velocidad o su desarticulación microtópica.

A los veinticinco años abandona la pintura (esto es durante el año 1913) pero no de manera definitiva, siempre con miras a desplazarla en pos de una concepción tridimensional y en aras de una idea plástica reflexiva con materiales poco ortodoxos. Tal vez toda su obra pueda ser resumida en *El gran vidrio* (1915 – 1923), pues desde el cuadro *Retrato o Dulcinea y/o Desnudo descendiendo una escalera* (1912), se percibe la fijación obsesiva en el núcleo temático de su obra: la mujer, el desnudo, Eros, el movimiento analítico y la inconfluencia de los mundos femenino y masculino, aunque es cierto que en sus cuadros previos también se perciben algunos de estos rasgos. Es sólo en la suma de sus elementos y fuera de la esfera pictórica tradicional donde logra

provocar ese efecto de “diálogo mítico moderno sobre lo humano” propuesto en una lejanía discursiva tanto representacional como lingüística.

Es el primero que descarta el título descriptivo-tautológico, para convertir al lenguaje en una textura “holográfica”, en “otro color”, un color invisible, pero que a la vez abre el significado psicológico hacia una nueva referencialidad y sentido, opacando lo visual y relentizando la mirada, obligándola a empantanarse. Eliminando, por un lado a *krónos* (el tiempo real) y permitiendo que *kairós* (el tiempo interior, subjetivo) tome su lugar. A este respecto, Octavio Paz señala sobre este elemento desequilibrante en la obra de Duchamp: “*Su fascinación ante el lenguaje es de orden intelectual: es el instrumento más perfecto para producir significados y, asimismo, para destruirlos*⁴²⁹”.

Es así como en un carta del 25 de diciembre de 1949, enviada a Jean Suquet escribe a propósito del “*Gran vidrio*”:

“Un punto importante que usted ha sentido con mucha exactitud, se refiere a la idea de que el vidrio, a fin de cuentas, no está hecho para ser mirado (con ojos “estéticos”); debía ir acompañado de un texto de “literatura” tan amorfo como sea posible que no tomara nunca forma; y los dos elementos vidrio para los ojos, texto para los oídos y el entendimiento debían completarse y, sobre todo, impedirse el uno al otro tomar una forma estético-plástica o literaria⁴³⁰”.

Opacidad; obstaculización premeditada y ambivalente del asentamiento morfológico de las diferentes esferas discursivas. *El Vidrio* como una especie de enclave *sui generis* que obliga a la mirada a comportarse de manera inhabitual en la geografía de su territorio, una geografía maquinal que ocupa sus signos hieráticos para hablar de lo humano y su escurridiza esencia. Un elemento importantísimo a recalcar también es el dispositivo de acción irónico, al cual el artista daba el nombre de *meta-ironía*. Ésta expresa, llanamente, que ella no es una ironía simple; sólo traducible como negatividad, sino una ironía que desintegra su propia negación y se transforma ella misma en una ironía positiva.

⁴²⁹ Ver Octavio Paz (1994 : 133 ss.)

⁴³⁰ Ver Marcel Duchamp (2010 : 35 ss.)

Si en la historia de la filosofía, tanto en Sócrates como en Diógenes, la ironía es el *gesto* que acompaña al método del *quehacer* filosófico —en el caso del primero; por medio de la mayéutica, y para el segundo; a través de la vía ascética y del exhibicionismo descarnado—, en Duchamp, la ironía no se transforma simplemente en pintura o en “filosofía de la pintura” si se quiere, sino en *filosofía* cromática de formas y lenguaje. Una filosofía plástica que emerge también desde el humor y el sarcasmo. Una filosofía, en último término, que se torna en exégesis de lo humano, obnubilando y condimentándolo todo con dosis de ingenio mordaz. Así, erotismo e ironía, pueden caminar juntos y volverse elementos conceptuales para una crítica. Una visión particular del amor a través de objetos y de formas deshumanizadas.

De sus primeras influencias, por allá en el año 1911, el mismo Duchamp lo ha mencionado en diferentes sitios:

“Brisset y Roussel eran los dos hombres que en aquel tiempo yo admiraba más, por su imaginación delirante... Brisset se ocupaba del análisis filológico del lenguaje —un análisis que consistía en tejer una increíble red de equívocos y juegos de palabras... Pero el responsable, fundamental, de mi vidrio *La novia puesta al desnudo por sus solteros, mismamente*... fue Roussel. Desde que vi su pieza de teatro me di cuenta inmediatamente de las posibilidades que ofrecía su concepción. Sentí que, como pintor, era mejor sufrir la influencia de un escritor que la de otro pintor. Y Roussel me mostró el camino...⁴³¹”.

De esta forma, puede decirse que *La Novia* o *El gran vidrio*, según se quiera, es una transposición del método literario de Roussel a la pintura, como el mismo Marcel comenta: una transposición en imágenes de un método retórico y de ingenio *poético*. El método de Roussel era simple, juntar dos palabras con sonido parecido (cacofonía), pero de significado diferente, trazando líneas de sentido verbal. Eso es lo que se llama comúnmente en retórica “homofonía”.

⁴³¹ Sobre Brisset y Roussel, véase André Bretón (1991). *Antología del humor negro*. Barcelona: Anagrama.

Un exponente feroz de este método es el propio Diógenes, quien ocupaba en sus chistes o anécdotas humorístico-filosóficas, aquella herramienta contraargumentativa como síntesis económica de discurso-acción. Así es como en muchas ocasiones, su leyenda literaria relata que utilizaba estos juegos de palabras y gestos ingeniosos para mofarse y poner en aprietos a sus contendores, entre ellos —los más famosos—, Platón y Alejandro. Un ejemplo de esto, es lo que señala Diógenes Laercio en su libro dedicado a su tocayo el Perro: “*Era temible para embromar a los demás. A la escuela de Euclides la llamaba escólera.*” Juego de palabras que como bien hace notar Pablo Oyarzun; en su libro dedicado al filósofo cínico: *El dedo de Diógenes* (1996), se basa en la homofonía de la palabra griega *skhole* “escuela” y *khole* “bilis” o “hiel”. Y también “(...) *a las disertaciones de Platón [las llamaba] desertaciones.*”, juego de palabras entre *diatribe* “conversación” o “discurso” y *katatribe* “perdida de tiempo”⁴³².

Duchamp, lo más probable, es que sin estar al tanto de esta paridad estratégica o retórica con Diógenes, integra biográficamente dicho método por medio de la observación de la obra *Impressions d’Afrique* de Raymond Roussel, en el año 1912. Es a partir de este hito que él mismo vislumbra cómo el lenguaje puede abrirle nuevas posibilidades creativas. Una muestra concreta de estos juegos de palabras como operación en Duchamp, es el uso del seudónimo o heterónimo femenino con el que se autodesigna; “*Rose Sélavy*”, el que por un lado imita el sonido de un nombre judío de mujer, y por otro, juega con una aproximación fonética de las palabras del idioma Francés, que en Español significarían algo así como “*Eros es la vida*”. Otro ejemplo, para ir describiendo la obra retórico-visual de Duchamp, es aquél que hace referencia a su primer y único film titulado *Anémic Cinéma*, anagrama casi perfecto

⁴³² Diógenes de Sinope comparativamente, realiza gestos muy similares en sus “acciones filosóficas” con el lenguaje, así da cuenta Laercio en aquel capítulo que le dedica; «*viendo una vez a dos centauros muy mal pintados, exclamó: “¿Cuál de éstos es Quirón?”*». Alusión lingüística que pone en evidencia el juego semiótico con la palabra griega *kheirón*, que por un lado designa el nombre propio del mítico Centauro y por otro lado, también significa “peor”. Y sólo un par de líneas más adelante: «*Oyendo que una vez a Dídimos el adúltero lo habían cogido en pleno delito, dijo: “Merece que lo cuelguen de su nombre.”*» Ver Pablo Oyarzún (1996 : 175 y 188 ss.) El chiste acá consiste en la equivalencia del nombre propio del personaje citado, con la palabra griega *dydimoi* que significa “testículos”.

invertido de la palabra francesa *Cinéma*. Película experimental que lleva a cabo con la colaboración de sus amigos Man Ray y Marc Allégret, en el año 1926. La cinta muestra varios platos con diseños extraños que al girar, en su “tocadiscos visual”, dan la sensación de profundidad y movimiento, como esos juegos de ilusiones ópticas para niños.

El corto dura aproximadamente seis minutos y en él se intercalan imágenes de discos con diseños girando y en los intervalos aparecen frases rotatorias en francés. Todas estas oraciones, sin embargo, son juegos de palabras o trabalenguas que adquieren sentido sólo al ser leídas en voz alta en francés, por lo mismo, traducidas al español, pierden el humor y el doble sentido que articulan⁴³³.

Si para Jean Clair, el artista contemporáneo Joseph Beuys es la calca exacta de la imagen del filósofo Cínico en la actualidad; en cuanto a indumentaria y en la utilización de elementos plásticos característicos de la estampa perruna, para nosotros, la obra de Duchamp también nos recuerda la

⁴³³ La traducción que muestro a continuación es la literal: La primera de ellas es: «*Bains de gros thé pour grains de beauté sans trop de bengué.*» Que quiere decir más o menos: “Baños de té grueso para lunares sin demasiado bengué”. La segunda frase dice: «*L'enfant qui tête est un souffleur de chair chaude et n'aime pas le chou-fleur de serre-chaude*» que significa “El niño que mama es un soplador de carne caliente y no le gusta la coliflor de invernadero caliente”. La tercera es: «*Si je te donne un sou, me donneras-tu une paire de ciseaux?*», que significa “Si te doy un peso, ¿me darás un par de tijeras?”. La cuarta frase en orden de aparición es: «*On demande des moustiques domestiques (demi-stock) pour la cure d'azote sur la côte d'azur.*» La cual quiere decir: “Se piden mosquitos domésticos (semi stock) para la cura del azote en Costa Azul”. La quinta frase es: «*Inceste ou passion de famille, à coups trop tirés.*» O: “Incesto o pasión de la familia, por estar en desacuerdo”. La sexta, es la siguiente: «*Esquivons les ecchymoses des Esquimaux aux mots exquis.*» Lo cual quiere decir: “Esquivemos los moretones de los esquimales con palabras exquisitas.” Esta frase es una especie de trabalenguas. La séptima frase que gira en círculos es: «*Avez-vous déjà mis la moëlle de l'épée dans le poêle de l'aimée?*» O: “¿Ha puesto usted ya el filo de la espada en la olla de la amada?”. La octava frase dice así: «*Parmi nos articles de quincaillerie par essence, nous recommandons le robinet qui s'arrête de couler quand on ne l'écoute pas.*» Que significa: “Entre nuestros artículos de la farmacia por esencia, recomendamos la llave que deja de correr cuando nadie la escucha”. La novena y última: «*L'aspirant habite Javel et moi j'avais l'habite en spirale.*» O sea: “El aspirante vive en agua de cubas y yo tenía el hábito en espiral.” Frase que también es un trabalenguas. Su imposible transliteración impide ver el ingenio contenido en cada palabra unida al resto, como puzzle de sentidos reversibles. A la vez, son elaboraciones que recuerdan sucintamente la poesía dadaísta y surrealista de aquellos años, y, por lo mismo, intentar volver discernible su significado en español es suficientemente complicado, pues su valor oscila, como en las anécdotas de Diógenes entre el sentido literal y ambiguo del lenguaje puesto de anverso y reverso, buscando un efecto de desconcierto y humor. Detención temporal que obliga a atender al significado tramposo e inútil de una frase construida para estancar el uso pragmático del lenguaje y mostrar solamente sus dimensiones lúdicas y burlescas.

estrategia cínica de la *economía máxima de recursos* para la vida, donde todo lo necesario debiese caber en un morral o mochila (*kibisis*). De una forma equivalente, Duchamp produce la idea de un museo portátil, un museo que quepa en una valija o maleta de viaje; *la boîte en valise*, o *Caja Maleta* del año 1941, que corresponde a la presentación de todas sus obras en (tamaño) miniatura, las que caben, todas ellas, en una valija transportable. También *La maleta dadaísta* o *Caja Verde* de 1934, una caja catálogo que contiene 93 documentos entre notas, cálculos, dibujos que van de 1911 a 1915, además de una plancha en color de *La Novia...* Con estas *obras*, Duchamp rompe con la interpretación tradicional de museo o lugar ceremonial para el “arte”, enlazándolo con la idea de museo en movimiento, un museo móvil o catálogo viajero. Reconciliar arte y vida: “*el arte más difícil. Un arte que obliga al espectador y al lector a convertirse en un artista y en un poeta.*”⁴³⁴ Idea completamente contrapuesta a la noción etimológica de la palabra museo, como tumba de lo acaecido o ya hecho, como caja mortuoria *perennis*, donde toda la belleza de las obras de arte es taxidermizada y descansa ingrávida e incorruptible como una “Idea platónica”, expuesta y extasiada sobre sí misma para su *contemplación* higiénica.

Esta idea de transportar toda su obra consigo —como una especie de inventario en miniatura— está dada por la intensión de completud “orgánica”. Duchamp no comprendía un cuadro o retardo suyo separado del contexto general de la totalidad de su conjunto, por eso, como proyecto testamentario, trató hasta el fin de sus días de mantener su obra como una unidad física en un solo museo (Museo de Filadelfia). Allí intentó agrupar la mayor cantidad de ellas, para que cada una ocupase el lugar que le correspondía dentro de la unidad global y somática del *corpus* general. Este razonamiento ha sido expresado, por ejemplo, en una carta del 28 de septiembre de 1937, dirigida a Walter Pach —importante artista, crítico e historiador de arte— a propósito de la posible venta de su cuadro *Jeune homme triste dans un train* (Hombre joven triste en un tren), autorretrato del pintor del año 1911. Señala a propósito:

⁴³⁴ Ver Octavio Paz (1994 : 186 ss.)

“Sigo convencido de que mi producción, por ser muy reducida, no tiene derecho a que se especule con ella, es decir, a viajar de una colección a otra desparramándose, y estoy seguro de que Arensberg (importante coleccionista de su obra y amigo de Duchamp), igual que yo, tiene la intención de hacer con ella un todo coherente⁴³⁵”.

Y en otra carta a Henry-Pierre Roché, fechada el 9 de mayo de 1949, vuelve a sostener la opinión:

“A pesar de todas las demostraciones de amistad de la galería Maeght, prefiero no exponer la *Jeune soeur* (La hermana menor). En un conjunto encontraría su lugar con otras (obras) de 1911⁴³⁶”.

De este modo, siempre mantiene presente ante sí, la idea de que cada obra tiene un lugar especial dentro de su *corpus* creativo y que cada una de ellas representa un momento procesual de ese trayecto expresado materialmente, como una especie de vitalogía en imágenes, pero no como una autobiografía textual, sino como la fusión de un tiempo personal (*kairós*) y la intuición mítica de lo humano puesta en obra y complejizada laberínticamente adrede.

Este punto es, sin embargo, como toda la obra de Duchamp, un aspecto bastante problemático de analizar, ya que toda creación artística para él es siempre completada a fin de cuentas por el público, un ente “infinito”, inasible y permanentemente renovable. Teoría muy similar a la planteada por Hans Robert Jauss en su “estética de la recepción”⁴³⁷. Esto quiere decir, a grandes rasgos, que las obras de arte reclaman una participación activa de los espectadores. Sumado a eso, Duchamp entiende al artista como cierta especie de *médium*, lo cual expresaría que su labor no es plenamente consciente y que sus acciones son hechas sobre la base de una “intuición pura”, no pudiendo

⁴³⁵ Ver Marcel Duchamp (2010 : 28 y 29 ss.)

⁴³⁶ *Op. cit.*, p. 30.

⁴³⁷ Una excelente síntesis de aquello que Jauss plantea, está expuesto de manera contundente y concisa por Daniel Innerarity en su introducción al texto de Jauss: *Pequeña apología de la experiencia estética*: “Una de sus principales aportaciones (Dice Innerarity) consiste en haber subrayado que las obras de arte únicamente existen dentro del marco configurado por su recepción, es decir, por las interpretaciones que de ellas se han hecho a lo largo de la historia. Esta recepción es un proceso abierto de formulación y corrección de nuestras experiencias. Su estética acentúa de manera particular la historicidad y el carácter público del arte al situar en su centro al sujeto que percibe y el contexto en el que las obras son recibidas.” Ver Hans Robert Jauss (2002 : 9 ss.)

ser traducido este actuar por medio de un posterior autoanálisis. Su sentencia es lapidaria cuando se refiere al tema en su ensayo titulado *El acto creativo*:

“En última instancia, el artista puede gritar, desde todos los tejados, que es un genio; tendrá que esperar el veredicto del espectador para que sus afirmaciones adquieran un valor social y para que, al final, la posteridad le incluya en los manuales de Historia del Arte⁴³⁸”.

En este mismo sentido, las explicaciones racionales y conscientes del artista no sirven para nada en la conclusión e inclusión final de su obra en los altares y pedestales del arte. Aquello que osadamente bautiza con el nombre de “coeficiente artístico”, se explica como una especie de relación “aritmética” entre lo inexpresado pero intencionado y lo expresado sin intención en la obra, aunque finalmente, el resultado numérico de esa relación no pese para nada en el veredicto (in)concluyente del tiempo y el público. Ese resultado siempre depende de un *otro* que interpreta y salda el sentido de lo propuesto por el artista. Ni siquiera si, en el peor de los casos, el olvido borra su figura y trabajo, aquello podrá ser siempre relativo, ya que existe la antojadiza posibilidad que su obra vuelva a ser levantada y recobre fama “cincuenta años más tarde”, colocándole nuevamente en la palestra de la caprichosa religión del arte.

Parece ser que a los ojos de Duchamp, el elemento consciente reflexivo, es el componente más inestable en esta ecuación y de menos peso catapultante en la consumación y éxito posterior de la creación. Sin embargo, si uno hace el ejercicio de contraponer su propio discurso en relación con su obra, pareciera ser que para él es el componente principal de preocupación que emana de su labor y que en sus cuadernos de notas se esfuerza concienzudamente en aprehender y salvaguardar. Elemento característico que ha logrado diferenciarlo del resto de sus colegas y que ha obligado a los estudiosos de su obra a detenerse tanto en sus comentarios, como en sus escritos e ideas para poder seguir abriendo planos de interpretación fecundos. Un ejemplo de esto es que: “*el misterio de la Novia no procede tanto de la carencia de noticias como de su abundancia*”⁴³⁹.

⁴³⁸ Ver Marcel Duchamp (2010 : 64 ss.)

⁴³⁹ Ver Octavio Paz (1994 : 151 ss.)

Eso da cuenta, de que si entendía al espectador como agente activo en la construcción final de la obra, quiso, conscientemente, dejarle señas suficientes, pero a la vez confundir premeditadamente a este instigador futuro de posibles resoluciones, no haciéndole el trabajo fácil, demorándolo en la percepción, invitándolo a atravesar su obra como una maraña de signos y enfrentándolo a pensar los límites de lo que significa el arte y su importancia dentro de la esfera de lo humano y cultural.

Biográficamente, sus viajes tanto a Munich como a Zone con Apollinaire, Picabia y Gabrielle Buffet —esta última travesía, es a la que debemos el título del famoso poema de Apollinaire; *Zona*— son cruciales para su obra posterior. Las enigmáticas notas sobre la *Caja Verde* pertenecen a este viaje y posteriormente, este mismo año, a pesar de que su obra *Desnudo descendiendo la escalera* obtiene el primer lugar en la primera exposición de arte moderno (*Armony Show*) de Nueva York, abandona la pintura y busca un trabajo tradicional; un gesto suficientemente paradójico para un artista que comienza a ser reconocido. También, desde el año 1912 hasta 1923, llevará a cabo su proyecto el *Gran Vidrio*, trabajo que realizará a intervalos y bajo la constante idea de abandonarlo inconcluso, lo que finalmente sucede. Esto último, puede ser leído también, ambivalentemente, como un gesto lúdico y de libertad frente a la obra. No poner el último ladrillo, dejar la obra inconclusa, mantenerla inacabada, como si su sentido siempre tuviese la posibilidad de fugarse o cobrar una nueva forma, manteniendo un final abierto.

Es a partir de este momento, 1912, que la obra de Duchamp se transforma y comienza a cobrar el revuelo insospechadamente creativo que la ha convertido en punto obligado de discusión artístico-teórica. Es también a partir de este año, que logra desmarcarse irónicamente por completo de la obra como objeto “retinal tradicional de representación mimético platónica” y

enmarcarse, ¡por qué no!, también dentro de ella para mostrar sus contrastes y discrepancias⁴⁴⁰.

Es bien conocida, a la vez, la contraposición literaria entre Diógenes y Platón dados sus recurrentes (des)encuentros donde se ponen en juego sus dos contrastados modos de entender y hacer filosofía. Por un lado Platón, al asegurar las bases para una *episteme*, salvaguarda las nociones fundamentales tras bambalinas, en un mundo libre de mutabilidad y corrupción material; una esfera aparte de entidades perfectas y dispuestas para el entendimiento, separadas no de manera completa e inmediata, pero dispuestas a una altura y una distancia siderales, pero cognoscibles. Diógenes, en cambio, hace todo lo contrario, pone su acento en la *naturaleza* o, si se quiere, en el mundo sensible de la *physis*. Mundo disperso y mutable, donde el azar es el que impera, y estar prevenido contra él es la mejor manera de enfrentarlo. Ya lo dice el mismo Diógenes cuando se le pregunta qué ha ganado con dedicarse a la filosofía y responde: “*Cuando no otra cosa, a lo menos he sacado el estar prevenido contra toda fortuna*⁴⁴¹”.

Conocido es también el plan consciente de Duchamp de hacer(se) del azar como una herramienta de trabajo. En sus apuntes titulados *physique amusante*, que en español podría traducirse como “cuentas alegres” —que nos recuerdan también, inevitablemente, el título de la *ciencia* nietzscheana como gay saber—, Duchamp, con la rigurosidad de un científico, toma “*un hilo recto de un metro de longitud (que) cae de un metro de altura sobre un plano horizontal y, deformándose a su gusto, nos da una figura nueva de la unidad de*

⁴⁴⁰ Platón, a grandes rasgos, condena y expulsa a los artistas en su conocido tratado político titulado *La República*, por considerarlos una amenaza para el orden político e institucional de la *Polis*. La imagen debe ser manejada políticamente para salvaguardar el orden público —como lo muestra alegórica y eufemísticamente su mito de la caverna—, pues el “*éidolon*” griego, que puede ser no erróneamente traducido a nuestro idioma como “imagen”, tiene una curiosa facultad, la de falsificar o simular— *Simulacrum* es la traducción latina para la palabra *éidolon*— las cosas del mundo, que ya son una copia del “mundo real” constituido por Ideas eternas. El arte se constituye de esta forma como *mímesis* de una *mímesis*, vale decir, copia o representación de segundo orden de la verdad (*Alétheia*), la que permanece suspendida orbitalmente en un mundo supraterráneo. Por lo tanto, el arte, carece de potestad gnoseológica y ética a la hora de estar vinculado con un saber como *doxa* o mera opinión. Para Platón, por lo mismo, la imagen es peligrosa y debe ser administrada políticamente, teniendo que ser “usada adecuadamente” al interior de la *Polis* para alcanzar “pedagógicamente” el *saber* y la *virtud*.

⁴⁴¹ Ver Diógenes Laercio (1999 : 24 ss.)

longitud.⁴⁴²” Realizando esta operación tres veces seguidas, con ella obtiene tres medidas igualmente válidas, y no una como en la geometría tradicional. Estos hilos se conservan en su posición de caída original en una caja sellada bajo el nombre de *Azar enlatado*.

Por otro lado, si sostenemos que Duchamp, de alguna manera, desbarata la obra como *mímesis* de segundo orden, es debido a que con un *gesto* —de manera similar a como Diógenes cogiendo un gallo desplumado provoca un contra-argumento— convierte al objeto real, en obra de arte (un inodoro, un portabotellas, etc...). Logra con ello, generar un quiasmo que descontextualiza el objeto y logra dotarlo de una nueva referencialidad y sentido. Es el nuevo contexto: una galería de arte por ejemplo, lo que logra desmontar las categorías metafísicas que descansan en un objeto “común” para dotarlo o vaciarlo de nuevas relaciones semióticas.

Los *ready-mades* como “no-obras de arte” funcionan bajo una operación de desmontaje irónico, incluso contra la exclusividad individual del “original”, pues, sobre todo en aquellos *ready-mades* puros, todos ellos son seriales, no existe la singularidad como *opera prima* ni nada por el estilo. Por ejemplo, el *ready-made* titulado *Rueda de bicicleta*, cuyo original se perdió, fue reemplazado sin mayores inconvenientes por una versión del año 1951. Lo mismo para el caso del *Portabotellas* (sin botellas) como *ready-made* “construido” a distancia. No es necesaria la intervención directa del artista. El mismo Duchamp lo expresa en una carta del 15 de enero del año 1916 a su hermana Suzanne desde EEUU:

“Aquí, en Nueva York, he comprado objetos del mismo estilo y los califico de *readymade*; tú sabes suficiente inglés para comprender el sentido de “ya hecho” que doy a esos objetos; los firmo y les doy un título en inglés. Te doy unos ejemplos:

Tengo, por ejemplo, una gran pala de quitar la nieve, en la que he escrito abajo: *In advance of broken arm*. Traducción: En anticipación del brazo roto —no te esfuerces por comprenderlo en ningún sentido romántico, o impresionista o cubista, no tiene nada que ver.

⁴⁴² Ver Octavio Paz (1994 : 139 ss.)

Otro *readymade* se llama *Emergency in favor of twice* (este *ready-made* del que aquí se habla, nunca ha sido encontrado). Traducción: Peligro/crisis/ a favor de dos veces.

Todo este preámbulo para decirte:

Quédate con ese portabotellas. Lo convierto en un *readymade* a distancia. Le escribirás abajo y en el interior del círculo inferior, con letras pequeñas pintadas con un pincel al óleo en color blanco de plata, la inscripción que voy a darte a continuación, y firmarás con el mismo tipo de letra como sigue:

[según] Marcel Duchamp.” (Lamentablemente la inscripción y la firma que a continuación deberían venir, están en otra hoja perdida de la carta)⁴⁴³”.

Los *ready-mades*, como objetos prefabricados, tampoco están escogidos según su belleza estética, todo lo contrario, buscan precisamente ser objetos neutros para producir una anestesia sensorial del gusto; “anestésica”:

“Hay un punto que quiero establecer muy claramente (dice Duchamp) y es que la elección de estos *ready-mades* nunca me vino dictada por ningún deleite estético. Esta elección se basaba en una reacción de indiferencia visual, adecuada simultáneamente a una ausencia total del buen o mal gusto... he hecho una anestesia completa.⁴⁴⁴”

Tal vez, precisamente, lo más complicado en la ejecución de este proceso de creación sea precisamente la elección de un objeto apático y glacial. El mismo Duchamp lo señala:

“Es difícilísimo escoger un objeto que no nos interese absolutamente y no sólo el día que lo escogimos sino para siempre y que, en fin, no tenga la posibilidad de volverse algo hermoso, bonito, agradable o feo...⁴⁴⁵”.

Un objeto desalojado y sacado de contexto, de su utilidad práctica, para que sea vaciado de sentido, “brutalmente” en bruto, sin su *para qué*. A diferencia de la “cosa natural” como modelo; que desde Platón y Aristóteles reclama *mímesis* en la elaboración de su *representación*, el artefacto *neutro* del

⁴⁴³ Ver Marcel Duchamp (2010 : 15 y 16 ss.)

⁴⁴⁴ Esta cita es de una breve exposición de Marcel Duchamp en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, durante el transcurso de un coloquio organizado el 19 de octubre de 1961 por William C. Seitz, en el marco de la exposición *El Arte del Acoplamiento*. *Op. cit.*, p. 40.

⁴⁴⁵ Ver Octavio Paz (1994 : 147 ss.)

ready-made, puesto entre paréntesis (*epojé*), declama pura indiferencia y vacío.

Artefactos suspendidos, separados, puestos a una distancia renovadora y ciegamente reveladores, a la vista de una mirada para la cual no encajan, objetos que no *dicen* nada de sí —acompañados también por una inscripción nada esclarecedora— ni se dejan traducir porque aparecen dura y pesadamente como lo que *son*. Objetos útiles, prácticos, cercenados de su función, como puestos en un frasco de Formol para que ese público que completará su sentido, se exprese en el porvenir sobre esa nada incardinal, que no señala ninguna dirección.

Pero no es cierto acaso, a pesar de esa máxima duchampiana de escoger objetos apáticos para *siempre*, que cuando esos mismos útiles, tal cual se nos presentan ahora como extrañas piezas de anticuario, estén totalmente fuera de su intención neutra, como formas y objetos extraños, cercenados totalmente del mundo empírico que los dio a luz, ¿no correrán el peligro de ser “embellecidos por el paso del tiempo”? Duchamp señala que incluso en esas condiciones estético fosilizadas, en que la belleza adosada como una capa de polvo o pátina sobre dichos objetos insólitos, como restos de cadáveres únicos (valiosos), preservados en las urnas religiosas del arte, casi como osamentas de reliquiario sacrosanto para *arqueólogos* adoradores del arte del futuro: Ni siquiera en esas condiciones tan caras, los *ready-made* deberían convertirse ellos mismo en obras de arte y dejar de mostrar el gesto irónico que algún día los creó. Un gesto que sólo puede ser realizado por un artista, no cualquiera; Duchamp simplemente: “*El ready-made es un arma de dos filos: si se transforma en obra de arte, malogra el gesto de profanación; si preserva su neutralidad, convierte al mismo gesto en obra*⁴⁴⁶”.

La misma *Novia* presenta un doble juego de dos dimensiones, por un lado, la parte superior se corresponde, por decirlo de algún modo, con el hemisferio femenino; el de la novia propiamente tal. Duchamp lo ha descrito

⁴⁴⁶ *Op. cit.*, p. 147.

como: "(...) *la proyección de un objeto de tres dimensiones que, a su vez, es la proyección de un objeto (desconocido) de cuatro dimensiones. La Novia es la copia de una copia de la Idea.*"⁴⁴⁷ La Novia, como una especie de translación de la Idea platónica en el mundo sensible, una copia de una copia de la Idea, o *Mímesis* en el más alto rigor conceptual. La *Idea* duchampiana, parodia platónica, juega con aquella concepción de *apariencia* como algo que nunca puede llegar a manifestarse del *todo* en la materia (por razones obvias; la materia es un medio corruptible y sujeto a la descomposición), y que nuestro entendimiento no es capaz de aprehender enteramente, sólo atisbar malograda y encandiladamente. Pero de igual forma, no resistimos a la intención de comprender que hay un gesto irónico en esta traducción neoplatónica que Octavio Paz defiende. Si de alguna forma Platón necesita de la Idea para producir una gnoseología sobre el *mundo*, es para salvaguardar el conocimiento de ese enemigo fatal, el devenir constante del que nos dan cuenta nuestros sentidos. Pero la *Novia* no es, en ningún caso, la traducción comprensible de segundo orden de una Idea, es más, por decirlo de algún modo, es la traducción más compleja e ininteligible de lo que podría llegar a entenderse por "lo femenino", o sea, no es una representación clara que nos lleve o transporte mnemotécnicamente, por remembranza, a la Idea pura de su esencia.

"Habiendo Platón definido al hombre como animal de dos pies sin plumas, y agradándose de esta definición, tomó Diógenes un gallo, quitóle las plumas y lo echó en la escuela de Platón, diciendo: «Este es el hombre de Platón.» Y así se añadió a la definición, con uñas anchas⁴⁴⁸".

Del mismo modo Diógenes hace lo suyo. Una traducción que estropea el original o su definición. En Duchamp, el concepto es vuelto indiscernible u obscuro adrede para el entendimiento. En Diógenes, la definición permite un juego de equívocos y el chiste que desbarata la fórmula y la vuelve tonta e inútil.

⁴⁴⁷ *Op. cit.*, p. 154.

⁴⁴⁸ Ver Diógenes Laercio (1999 : 16 ss.)

En cambio, representacionalmente, la parte inferior dedicada a los solteros o al elemento masculino, estaría regido por nuestra geometría convencional de dos o tres dimensiones, por lo tanto, las figuras ahí desplegadas son formas *imperfectas*. Apariencias sensibles versus apariencias suprasensibles, pero todas siguen siendo una *traducción*; “una nueva alegoría de la caverna”. La primera o hemisferio superior femenino, es una transposición de la Idea, la segunda o hemisferio masculino, lo es de las formas imperfectas. Un mundo ordenado maniqueamente, atado por un puente muy débil; Eros, el más fuerte e irreconciliable dios, nuevamente muestra la ambivalencia hecha signo.

Otro cruce que advertimos entre las implicancias resolutorias de la operación artística en Duchamp y la inscripción anecdótica del Cinismo clásico, es la necesidad de un “tercero implícito invisible” en la construcción de la fábula discursiva y en el resultado final como coautoría. En Duchamp, en su teoría de la resonancia posterior o fabricación de sentido de la obra en el porvenir, hace que el tercero, siempre se levante como epígrafe reverberante para dar su pincelada final permanente. En el Cinismo, debido a su carácter ágrafo, éste necesita ontológicamente de ese tercero invisible que toma nota en el punto ciego de la *escena* y se hace desaparecer a sí mismo para dar “testimonio verdadero”, como fuente fantasmagórica, tal cual un evangelista apócrifo, que al auto-reservarse en la penumbra, logra inocular de verosimilitud el relato. Laercio acumula fuentes dispares y construye un *collage* frankensteiniano de murmullos, “cahuines”, cuchicheos, citas, etc... algunas contradictorias, que terminan insuflando a la imagen literaria un efecto caleidoscópico, para generar una idea exagerada de completud curricular, que transforma el dato en una pieza de valor en sí mismo, por menor o sabroso que éste sea, bajo una suerte de archivo descomunal que auto-boicotea su índice de credibilidad⁴⁴⁹ (recordemos que más de una vez ocurre, que una misma

⁴⁴⁹ A propósito de esto mismo, existe una nota del capítulo V de Pablo Oyarzún –la última nota de ese capítulo, titulado “Idea Anécdota Hecho” en que el autor dice: “Bosquejé esta noción en un texto de hace tiempo, que fue mi tesis de licenciatura y se llamaba *Anestésica del Ready-made* (Santiago: U. De Chile, 1979, 84 s.). Allí debía servir a la inteligencia de ese tipo de provocación que el Ready-made duchampiano hace a la historia del arte, a la historia de obras, a la tradición y tradibilidad, a la autenticidad y a la autoridad, y por esa vía a la historia a secas. En una medida que no me parece en absoluto menor, se puede tender un puente entre la

situación o pasaje es colgado a la figura de más de un filósofo, por dar sólo un ejemplo).

La última obra “pictórica” de Duchamp del año 1946; *Paisaje culpable* o *Paysage fautif*, se asemeja a una constelación participe de la inexorable vía láctea, con un fondo oscuro estelar de sideral vacío, la cual es en realidad una mancha de su propio semen esparcido en una tela de terciopelo oscuro sobre papel de impresión. Este acto nos recuerda las masturbaciones públicas o exhibicionistas del propio Diógenes en el ágora ateniense, como si de algún modo Duchamp hubiese podido inmortalizar “pictóricamente” el gesto irreverente y salvajemente provocador del perro celestial.

Finalmente, tal vez puedan enumerarse siempre otras relaciones, unas de mayor o menor importancia, pero que atisban y señalan puentes biográficos sugerentes a la hora de relacionar, aparentemente, dos vidas en dos tiempos y mundos totalmente diferentes. Es así como el mismo Octavio Paz señala:

”Su amigo Roché (refiriéndose a Duchamp) lo ha comparado con Diógenes y la comparación es justa: como el filósofo cínico y como todos los poquísimos hombres que se han atrevido a ser libres, Duchamp es un *clown*. La libertad no es un saber, sino aquello que está después de ese saber.”⁴⁵⁰ (1994 : 188)

Por último, tanto Diógenes de Sinope como Marcel Duchamp escaparon airoosamente de la paternidad, con lo cual, como José Jiménez explica, en el caso del ajedrecista-pintor, esto le permitió conscientemente mantener cierta “libertad” y autonomía para poder dedicarse a sí mismo y a su obra. Nada que ate u obligue a ser responsable por otro parece ser la consigna del artista francés, que en su juventud leyó al anarquista Max Stirner. Mientras en el caso del filósofo griego, su autarquía e independencia le permitieron decir a Laercio que: *“Loaba mucho «a los que pudiendo casarse no se casan; a los que pudiendo navegar no navegan; a los que pueden gobernar la República y lo huyen; a los que pueden criar niños y se abstienen de ello; a los que tienen*

anécdota y el Ready-made (la anécdota es siempre un producto prefabricado).” Ver Pablo Oyarzún (1996 : 172 ss.)

⁴⁵⁰ Ibid. Paz, Octavio, pp. 188.

oportunidad y disposición para vivir con los poderosos y no se acercan a ellos».⁴⁵¹ También en otro lugar, Laercio menciona esa famosa y graciosa frase que ha cruzado las orillas del tiempo, una escena que parece albergar dentro de sí un aire tan provocador, en que la ironía y la desfachatez resultan un picante y sabroso aliño: *“Entraba en el teatro en contra de los que salían; cuando le preguntaron por qué, dijo: «Esto trato de hacer toda mi vida.»*”⁴⁵² Un gesto definitivamente proto-dadá.

También, el Diógenes de las anécdotas, debió huir supuestamente de su ciudad natal Sinope para poder salvar la vida luego de haber adulterado moneda en la banca pública, de la cual estaba a cargo junto su padre. Viaja a Atenas y luego del destierro se hace filósofo y obtiene renombre tras seguir un duro plan de entrenamiento y ejercitación alegre llamado *askésis*. Duchamp, antes de la inauguración oficial en Londres de su obra retrospectiva; resultado arduo pero lúdico de una vida de trabajo que le tomó años plasmar, consultado por el propio Octavio Paz: *“«¿Cuándo se celebrará en París?»*. Me contestó [afirma Paz] *con un gesto indefinible y añadió: «Nadie es profeta en su tierra»*”⁴⁵³.

⁴⁵¹ Ver Diógenes Laercio (1999 : 13 ss.)

⁴⁵² Ver Pablo Oyarzún (1996 : 194 ss.)

⁴⁵³ Ver Octavio Paz (1994 : 141 ss.)

Cap. 11. Del cansancio depresivo, al asco visceral. Nihilismo y misantropía.

En estos tiempos no hay sitio para los inocentes.
Bret Easton Ellis, *American Psycho*.

Dentro de la esfera de este pensamiento ambiental que domina nuestra época, Sloterdijk sostendrá que la felicidad habrá que pensarla definitivamente como algo clausurado o como una especie de *bella lejanía*⁴⁵⁴. Inserta al interior de este órbita, la obra del escritor francés Michel Houellebecq podría ser considerada, paradigmáticamente, como el derrotero literario condensado del sarcasmo y el desencanto. Claro que acá el humor está más cerca *de la risa desesperada que del fugacísimo regocijo del chiste*. El autor ha sido presentado, desde su primera novela, como un: *Atleta del desconcierto, experto en nihilismo, virtuoso del no future*. Sus personajes por lo tanto, pueden ser escrutados como sujetos hastiados de su trabajo y de sus vidas, antihéroes que se deslizan hacia una inminente depresión, revestidos con una impotente capacidad para alcanzar la felicidad. Esa desesperanza vital empapa anémicamente sus relatos e historias. En su primera novela, *Ampliación del campo de batalla*, del año 1994, Houellebecq se refiere a nuestra época del siguiente modo:

“Ninguna civilización, ninguna época ha sido capaz de desarrollar en los hombres tal cantidad de amargura. Desde este punto de vista, vivimos tiempos sin precedentes. Si hubiera que resumir el estado mental contemporáneo en una palabra yo elegiría, sin dudar, amargura⁴⁵⁵”.

Houellebecq describe en sus obras, con estupenda lucidez, el estado de ánimo y el carácter mental del individuo de masas contemporáneo en la figuración narrativa de sus soledades, miedos y egoísmos, además de la apatía en que se desenvuelven cotidianamente sus vidas⁴⁵⁶. Asimismo, el tinte

⁴⁵⁴ Ver Peter Sloterdijk (2003 : 26 ss.)

⁴⁵⁵ Ver Michel Houellebecq (2012a : 167 ss.)

⁴⁵⁶ Un ejemplo de esto se encuentra al comienzo de su obra titulada *Plataforma*, del año 2001. Acá el protagonista, luego de la muerte de su padre se describe de la siguiente manera:

pesimista, despolitizado⁴⁵⁷ y desencantado que asola a estos sujetos inmersos en una sociedad que ha vuelto imposible los vínculos sinceros. En este desierto de lo real, los seres humanos luchan por diferenciarse los unos de los otros, ganar su espacio de autoreferencialidad y egotismo, pero sin éxito aparente. En su obra ya citada, *Ampliación del campo de batalla*, señala por ejemplo, lo siguiente:

“(...) la experiencia me ha enseñado rápidamente que estoy destinado a conocer personas, si no exactamente idénticas, al menos muy parecidas en su modo de vestir, opiniones, gustos y manera general de abordar la vida. (...) A pesar de eso, también he tenido ocasión de darme cuenta de que los seres humanos se empeñan a menudo en distinguirse mediante sutiles y desagradables variaciones, defectos, rasgos de carácter y todo eso; sin duda con el objetivo de obligar a sus interlocutores a tratarlos como individuos de pleno derecho⁴⁵⁸”.

El sujeto contemporáneo se deprime amablemente en su soledad de fin de semana, ocupándose en sus asuntos sin importancia: como ir de compras, ordenar un poco, mirar la televisión, hacer pequeños arreglos, pero a la vez, no tomándose demasiado en serio nada. El sexo tampoco es la solución. El sexo no libera ni conduce a la felicidad, por el contrario, parece ser que después de la revolución sexual de los años sesenta, nuestra civilización ha quedado enquistada en un agotamiento vital endémico cuyo único analgésico crónico resulta ser la programación prescriptiva de repetidas dosis de excitación a través del consumo permanente y periódico de *experiencias* de todo tipo, en lo que podría ser designado como una especie de *turismo sexual*. Es por esto que la vida al interior del capitalismo se puede asimilar con ir de compras a un supermercado, salir de vacaciones a un *resort*, estar unas horas de paso en un aeropuerto⁴⁵⁹ o optar por la excitante pantalla fría de la pornografía:

“Tampoco me he casado. He tenido la oportunidad, varias veces; pero siempre he rehusado. Sin embargo, me gustan las mujeres. Me arrepiento un poco del celibato de mi vida. Me molesta en vacaciones, sobre todo. La gente desconfía de los hombres que a partir de cierta edad se van solos de vacaciones; creen que son muy egoístas y probablemente un poco viciosos; no puedo decir que se equivoquen.” En Michel Houellebecq (2011 : 11 ss.)

⁴⁵⁷ Sus protagonistas son siempre individuos desencantados de la política. Uno de varios ejemplos es Michel, de su novela *Plataforma* del año 2001: “No sólo no votaba, sino que nunca había pensado que las elecciones fueran otra cosa que estupendos espectáculos televisados, en los que mis actores preferidos, lo confieso, eran los politólogos.” *Op. cit.*, p. 288.

⁴⁵⁸ Ver Michel Houellebecq (2012a : 26 ss.)

⁴⁵⁹ Con respecto a este punto, la obra de Houellebecq está llena de ejemplos, basta de muestra dos: “Me pasé el último día de permiso en varias agencias de viajes. Me gustaban los

“(...) el interés que nuestra sociedad finge experimentar por el erotismo (a través de la publicidad, las revistas, los medios de comunicación en general) es totalmente ficticio. A la mayoría de la gente, en realidad, le aburre en seguida el tema; pero fingen lo contrario a causa de una estafalaria hipocresía al revés. (...) Necesitamos la aventura y el erotismo, porque necesitamos oírnos repetir que la vida es maravillosa y excitante; y está claro que sobre esto tenemos ciertas dudas⁴⁶⁰”.

Sólo tristeza y la imposibilidad de vínculos es lo que nos ha dejado la pérdida de la vieja fe moderna en el humanismo según el escritor francés. El sexo ocupa en la obra del galo un lugar muy diferente al talante soberano y autocomplaciente del Cinismo antiguo. Diógenes, en sus anécdotas, se masturba sin vergüenza ni decoro en la plaza pública, o va sin culpa a visitar a las heteras que le ofrecen gratis sus servicios reduciendo la necesidad de su satisfacción a un mero ejercicio de disciplina racional; el que ejerce a voluntad como propia catarsis del deseo, todo ello para poder mantenerlo sin más a un límite gobernable. En Houellebecq en cambio, el diagnóstico literario que se hace del individuo contemporáneo es que éste siempre queda preso de la insatisfacción y del frustrado anhelo de proximidad con el otro, donde su última raigambre vinculante queda pendiente y se deshace final y pobremente en el gozo masturbatorio de la pornografía o la prostitución⁴⁶¹. Un goce solitario, aunque sea en medio de la descripción de orgías, que enrostran al individuo su irreversible soledad⁴⁶².

catálogos de vacaciones, su abstracción, su manera de reducir los lugares del mundo a una secuencia limitada de placeres posibles y tarifas; apreciaba especialmente el sistema de estrellas para indicar la intensidad de la felicidad que uno tenía derecho a esperar. Yo no era feliz, pero valoraba la felicidad y seguía aspirando a ella.” O más adelante: “En resumen, que las tiendas del aeropuerto seguían siendo un espacio de vida nacional, pero de vida nacional segura, debilitada, plenamente adaptada a los estándares del consumo mundial. Para el viajero que llegaba al final de su recorrido era un espacio intermedio, menos interesante y a la vez menos aterrador que el resto del país. Yo tenía la intuición de que el mundo tendía a parecerse cada vez más a un aeropuerto.” Ver Michel Houellebecq (2011 : 20, 21 y 22 ss.)

⁴⁶⁰ Ver Michel Houellebecq (2012a : 37 ss.)

⁴⁶¹ La obra de Houellebecq está plagada de ejemplos, acá tenemos uno: “Por lo general, a la salida del trabajo me daba una vuelta por algún *peep-show*. Me costaba cincuenta francos, a veces, si tardaba mucho en eyacular, setenta. Ver coños en movimiento me despejaba la cabeza. (...) Yo me vaciaba agradablemente los testículos. A la misma hora, por su parte Cécilia se atiborraba de pasteles con chocolate en una confitería que estaba cerca del Ministerio; las motivaciones eran más o menos las mismas.” Ver Michel Houellebecq (2011 23 ss.)

⁴⁶² Es chocante dice el autor: “comprobar que a veces se ha presentado la *liberación sexual* como si fuera un sueño comunitario, cuando en realidad se trataba de un nuevo escalón en la progresiva escalada histórica del individualismo. Como indica la bonita palabra francesa

El análisis que lleva a cabo el autor sobre nuestra sociedad, echa luces sobre la descomposición del humanismo ilustrado europeo que regentó estos dos últimos siglos sobre Europa y el mundo occidental, y que ahora yace agónico y pestilente frente a nuestras propias narices, pero de manera espectacular; vuelto esplendorosa mercancía sobre los anaqueles de nuestro siempre renovado sistema de transacciones y de intercambio global. El permanente bombardeo exorbitante de estímulos, más la incesante *creación* y proliferación de necesidades, han ido de la mano con una disponibilidad casi instantánea y de acceso inmediato —a tan solo un click de distancia— de la mercancía, terminando por diversificar, enormemente, las formas de consumir y de consumir el goce, pero también consiguiendo transformar el deseo en un elemento psíquico inabordable, infinito, tanto así que por un lado se ha embotado y debilitado nuestra capacidad de asombro; en el sentido que “todo” se ha vuelto interesante, y por otro, se ha disuelto toda expectativa real en relación con alcanzar un estado de completud psicológica o de satisfacción mental duradera:

“En sí, el deseo, al contrario que el placer, es fuente de sufrimiento, odio e infelicidad. Esto lo sabían y enseñaban todos los filósofos: no sólo los budistas o los cristianos, sino todos los filósofos dignos de tal nombre. La solución de los utopistas, de Platón a Huxley pasando por Fourier, consiste en extinguir el deseo y el sufrimiento que provoca preconizando su inmediata satisfacción. En el extremo opuesto, la sociedad erótico-publicitaria en la que vivimos se empeña en organizar el deseo, en aumentar el deseo en proporciones inauditas, mientras mantiene la satisfacción en el ámbito de lo privado. Para que la sociedad funcione, para que continúe la competencia, el deseo tiene que crecer, extenderse y devorar la vida de los hombres⁴⁶³”.

De las “mutaciones metafísicas” que originaron este estado de cosas y partiendo por la propia noción de materialismo-cientificista moderno, se desprenden a lo menos dos consecuencias (acá seguimos a Houellebecq): el

ménage, la pareja y la familia eran el último islote de comunismo primitivo en el seno de la sociedad liberal. La liberación sexual provocó la destrucción de esas comunidades intermediarias, las últimas que separaban al individuo del mercado. Este proceso de destrucción continúa en la actualidad.” Ver Michel Houellebecq (2012b : 116 ss.). O en *Plataforma*: “Los hombres viven unos junto a otros como bueyes; todo lo más, de vez en cuando, comparten una botella de alcohol.” Michel Houellebecq (2011 : 26 ss.)

⁴⁶³ Ver Michel Houellebecq (2012b : 161 y 162 ss.)

surgimiento del racionalismo-laico y el decantamiento del individualismo. De este último, emergen, como efecto de intensidad: la libertad (de consumo preferentemente), la soberanía del yo y la imperiosa necesidad de competencia, de superación y distinción sobre los otros. En un pasado reciente, en un mundo con una moral racionalista-laica donde la principal tarea del proyecto humanista ilustrado consistió en construir, sobre la base de cierta idea de progreso social, una utopía revolucionaria como elaboración estética y política colectiva, parece ser hoy; esa Gran Misión, relevada “con éxito” al ámbito de la neurociencia y de la farmacología en el plano individual.

“Hay total libertad sexual, no hay ningún obstáculo para la alegría y el placer. Quedan algunos breves momentos de depresión, de tristeza y de duda; pero se pueden tratar fácilmente con ayuda de fármacos; la química de los antidepresivos y de los ansiolíticos han hecho considerables progresos. «un centímetro cúbico cura diez sentimientos.» Es exactamente el mundo al que aspiramos actualmente, el mundo en el cual desearíamos vivir⁴⁶⁴”.

Un tono desencantado, pero similar, encontramos en la colección de cuentos del escritor británico-paquistaní Hanif Kureishi: *Siempre es medianoche* (2001), en la historia titulada: “Eso era entonces”. Nick —uno de los protagonistas del relato— le declara a Natasha, su ex novia, la siguiente sensación anímica que considera podría haberles atravesado generacionalmente:

“(…) nuestra generación amó a Marilyn Monroe, a Jimi Hendrix e incluso a Kurt Cobain. En cierto modo amamos la muerte. Muy poca de la gente a la que admirábamos era capaz de acostarse sin ahogarse en su propio vómito. ¿No era ese el gran problema... del pop y de todos nosotros? (...) Se dijo que éramos una generación autoindulgente. No fuimos a la guerra y sin embargo teníamos instintos bastante asesinos hacia nosotros mismos...⁴⁶⁵”.

Todo ese malestar generacional, ese desencanto cultural y fisiológico vertido estéticamente en la literatura de nuestros días, como cancelación depresiva y melancólica de un futuro más esperanzador, es el que se manifiesta, hoy por hoy, en la conformación autoconsciente del sujeto actual

⁴⁶⁴ *Op. cit.*, p. 158.

⁴⁶⁵ Ver Hanif Kureishi (2001 : 83 ss.)

bajo la forma de un distanciamiento individualista. Allí donde éste cree o pretende no necesitar ni ser querido por nadie, se nos muestra investido de una suerte de antropofobia del sujeto contra sí mismo y contra el resto. Un caso límite, como dirá Sloterdijk, del melancólico amargado que ha decantado en fenómeno de masas.

El Cinismo antiguo, en cambio, en tanto despliegue de autocontrol ético y estético, se da con la propensión y pretensión de una sabiduría filantrópica y vademécica, la cual indaga, exhibitivamente, las formas y estrategias para el desprendimiento de los errores culturales y de las ataduras que impiden que nos relacionemos de manera racional con nuestras necesidades. Su impronta es transformar el deseo en necesidad racional para que el filósofo pueda administrarlo y ser sujeto soberano absoluto de sus pasiones.

Otro ejemplo del cínico contemporáneo llevado al extremo en la literatura, es el sofisticado *yuppie* neoyorkino de finales de los ochenta de la novela de Bret Easton Ellis: *American Psycho*, del año 1991. Patrick Bateman, un exitoso ejecutivo de negocios de Manhattan, quien representa el estereotipo del individuo de una sociedad acaudalada y autocomplaciente como la estadounidense, volcada en su arquetipo en toda una gama de finos comportamientos articulados en excelentísimas y delicadas “buenas maneras”; tanto del gusto como de la elegancia, que parecieran alcanzar en su carácter, la personificación de la expresión máxima del autocontrol⁴⁶⁶. El protagonista de veintisiete años, vive en el elegante edificio *American Gardens*, en Nueva York. Con un *curriculum* prestigioso, se ha graduado de Harvard con un máster en la Escuela de Negocios de la misma Universidad. Es vicepresidente del departamento de fusiones y adquisiciones de *Pierce & Pierce* (empresa de su familia). Su novia es un excelente partido dentro de las exigencias de autoimagen que su elevado círculo de relaciones exige, además de tener una amante que posee también todas las exquisitas características de una mujer sofisticada y glamorosa. Su existencia se encuentra emplazada entre la riqueza

⁴⁶⁶ Peter Sloterdijk señala al respecto: “Psicológicamente se puede comprender al cínico de la actualidad como un caso límite del melancólico, un melancólico que tiene bajo control sus síntomas depresivos y, hasta cierto punto, sigue siendo laboralmente eficaz.” Ver Peter Sloterdijk (2003 : 40 ss.)

y el buen gusto de la sociedad norteamericana de fines del siglo veinte. Sin embargo, el ejecutivo de la bolsa se deleita en “imaginar” los crímenes más atroces, no sólo contra los vagabundos y alimañas humanas que salen a su encuentro —mientras deambula por la vertiginosa capital mundial de las finanzas— o las siempre abundantes prostitutas que estimulan su imaginación bajo las formas del sadismo y la crueldad más extrema, sino también, y por sobre todo, contra sus propios colegas de negocios y compañeros de juerga, o contra las bellas mujeres que ocupan un exclusivo lugar dentro de su círculo de amistades. Por si fuera poco, disfruta también torturando animales (perros y ratas⁴⁶⁷), al tiempo que se abandona al desenfreno de la cocaína y de las orgías sexuales con meretrices:

“Era la geografía en torno a la que daba vueltas mi realidad: no se me había ocurrido, *nunca*, que las personas fueran buenas o que un hombre fuese capaz de cambiar o que el mundo podría ser un mejor lugar si uno se complaciera en un sentimiento o en una mirada o en un gesto, si recibiera amor o cariño de otra persona. Nada era afirmativo, el término «generosidad de espíritu» no se aplicaba a nada, era un tópico, era una especie de chiste malo. El sexo es matemáticas. La individualidad ya no es una opción. ¿Qué significa la inteligencia? No tiene sentido tratar de definir lo que es la razón, el deseo. El intelecto no es la cura. La justicia ha muerto. Miedo, recriminación, inocencia, simpatía, culpabilidad, fracaso, dolor, eran cosas, emociones, que ya nadie sentía de verdad. La reflexión es inútil, el mundo no tiene sentido. Lo único que permanece es el mal. Dios ya no está vivo. No se puede confiar en el amor. Superficie, superficie, superficie era lo único en lo que se encontraba algún significado..., en esa civilización tal y como yo la veía, colosal y mellada...⁴⁶⁸”.

Esta escalofriante declaración de principios, puede revelarnos el detalle de las aproximaciones escépticas del cínico neoliberal: La exagerada preocupación por el cuidado de su cuerpo, la obsesiva atención en la elección de sus atuendos, el constante uso de estupefacientes, son algunas de las preocupaciones y de los “cuidados” exacerbados a los que se expone diariamente este sujeto “laboralmente eficaz”, en una vida que parece, sin embargo, no excitarlo demasiado o haberlo adormecido hasta el punto que sólo

⁴⁶⁷ Esta superficie de contacto literaria es bastante sugerente entre estos dos modos del carácter cínico, pues es suficientemente conocida la relación que dichos animales juegan en el imaginario Cínico de Diógenes como vagabundo. En sus anécdotas, éstos son animales halagüeños y didácticos, como los de las fábulas clásicas, mostrando además, ostensible y gratuitamente, la salida ante las adversidades y los reveses de la fortuna.

⁴⁶⁸ Ver Bret Easton Ellis (2000 : 527 ss.)

a través del descubrimiento o la fascinación por la sangre, logra estimularse. Bateman se convertirá, literariamente, en un despiadado homicida en serie, cuya perfecta coartada es ser un adinerado *yuppie* perteneciente al estatus social más elevado de Wall Street.

Cuando se asiste como lector a la detallada descripción de los cuidados matinales a los que se somete el protagonista, a la rutina de ejercicios, a la exhaustiva limpieza corporal y a la sana y equilibrada dieta alimenticia que con rigor sigue⁴⁶⁹, nos sentimos tentados de ver allí un ascetismo colindante al expresado en las anécdotas del viejo maestro del tonel. Sin embargo, más que una rutina de emancipación racional o de autoafirmación soberana, lo que apreciamos en la representación de todo este cuadro es una esclavización forzada a los costosos estándares que predominan en una sociedad altamente competitiva, estandarizada y clasista.

Algunos aspectos relevantes de la novela, es que ésta está narrada en primera persona, describiendo pormenorizadamente las obsesiones, fantasías, manías, odios, vanidades, sadismos y el vacío existencial que experimenta el protagonista. En un largo monólogo, el psicópata fantasioso deja entrever la incoherencia y el descalabro emocional que le aqueja, expresados en prácticas de sexo ultraviolento e incluso canibalismo. El ejecutivo pone de manifiesto además, su misoginia volcada contra prostitutas jóvenes, el desprecio visceral por vagabundos, homosexuales, animales y niños. Su obsesión va más allá del vestuario y de su cuidado personal, al punto de ser un aficionado por la tecnología y por los grupos de música pop de moda. La obra contiene una profunda crítica social al modo de vida de los *yuppies* norteamericanos de fines

⁴⁶⁹ La obra está repleta de este tipo de descripciones: "(...) me sujeto una bolsa de hielo de plástico a la cara e inicio los ejercicios de estiramiento en la mañana. (...) Luego pongo Rembrandt en un cepillo de dientes de concha de tortuga falsa y empiezo a cepillarme los dientes (...) Me quito la bolsa de hielo y uso una loción limpiadora y dilatadora de los poros, luego una máscara facial de hierba de menta que me dejo puesta diez minutos mientras me observo las uñas de los dedos de los pies. Luego uso el cepillo de dientes eléctrico Probright y el abrillantador Interplak (...) Me quito la máscara facial con una esponjita renovadora de menta. (...) En la ducha, primero uso un gel limpiador, luego un limpiador corporal de miel y almendra, y para la cara, un gel exfoliador. El champú Vidal Sassoon es especialmente bueno para quitar las escamas de sudor seco, las sales, aceites, suciedad y contaminantes aéreos que pueden cargar el pelo y dañar el cuero cabelludo, lo que hace que parezcas mayor..." *Op. cit.*, p. 45 y 46.

de los ochentas, a todo el arribismo y clasismo de la sociedad estadounidense, poniendo en el centro aspectos tales como el autocultivo narcisista y exacerbado de la apariencia, el exitismo económico descarnado y las relaciones humanas superficiales. Dice el protagonista:

“Mi dolor es constante e intenso y no espero que haya un mundo mejor para nadie. De hecho quiero que mi dolor les sea infligido a otros. No quiero que nadie escape. Pero incluso después de admitir esto —y yo lo admito incontables veces, en todos y cada uno de los actos que he cometido— y de encarar estas verdades, no hay catarsis. No consigo un conocimiento más profundo de mí mismo, no se puede extraer ninguna comprensión nueva de nada de lo que digo⁴⁷⁰”.

Con respecto a esta antropofobia extrema, de todas formas el cínico para Niehues-Pröbsting está tras la línea de convertirse en un criminal, en el sentido de que carece del impulso para perpetrar el crimen formal de verdad enorme; el crimen contra la humanidad. Sin embargo, admira el crimen y se siente seducido por él. Esto marca la diferencia entre el criminal y el cínico, este último sólo comete un crimen de pensamiento y no de obra; lo considera en teoría y sólo goza de él estéticamente. La suya es una actitud de distanciamiento teórico y estético. Esta actitud hacia el crimen, la constancia de su depravación, la franqueza y la desvergüenza con la que se presenta, no sólo devela su perversión, sino también la corrupción de los círculos sociales a los que se adscribe.

Resulta evidente que el cinismo contemporáneo se aleja lo suficiente de la figura de Diógenes para transformarse en un elemento universal, tanto del carácter como de los márgenes de la subjetividad epocal de nuestro tiempo. El cinismo coquetea de manera implícita con el nihilismo, con el que comparte una raíz común, el agotamiento inercial de nuestras expectativas y la parálisis desencantada de nuestras representaciones axiogenéticas.

El cinismo actual, exhausto, está desilusionado de todo y ya no presenta abiertamente una actitud desafiante ante las normas. El Cinismo literario antiguo, sin embargo, tiene como presupuesto operante, una amplia confianza

⁴⁷⁰ *Op. cit.*, p. 530.

en la voluntad humana y en ese sentido es optimista y filantrópico. Si el actual es derrotista, el antiguo reconforta. Para Pablo Oyarzún, la diferencia esencial entre el cinismo antiguo y el contemporáneo estriba en su relación de indiferencia con respecto al poder, es decir, el actual ya no sería *un saber que hace diferencia con respecto aquél* y por esta razón su criticismo ha devenido oportunismo. De igual modo, si para el arte de la razón cínica no hay utopismo posible, sino todo lo contrario, la imposibilidad de trascendencia de los márgenes sociales parecen formar parte de la muestra, una estética cínica estaría marcada por una sensibilidad desencantada y banal ligada a una producción cultural estéril.

El cinismo actual se da en una “involución” con respecto al primero, en el sentido que éste sacrifica la exigencia de autorrealización y por esa tensión devaluativa va a pérdida. Se trata entonces de un conocimiento que ya no busca lo no desilusionante, puesto que vacila en producir una estrategia positiva, por eso es que esta última se transforma en su característica particular. De esta manera, si lo más sobresaliente del Cinismo antiguo es la perseverancia, la del contemporáneo es su vacilación. Ambas ensayan un tipo de respuesta paradójal sobre un peculiar tipo de conocimiento estético acerca de lo real, la sociedad, el hombre o la vida. En este sentido, hacen del vacío un lugar para resarcirse en la espera del fin.

11.1. Desde el oscilante espacio capitalista planetario al diálogo con el regionalismo desencantado.

Volcándonos en el estudio de algunos ejemplos sobre prácticas artísticas desarrolladas al interior de la esfera nacional, se debe recalcar sin embargo, que por más que pensemos a nuestro país alejado de los epicentros culturales y económicos del planeta, o que se insista, majaderamente, en situarnos potencialmente como una nación en vías de desarrollo, es necesario hacernos a la idea de que histórica, política y comercialmente, Chile ha sido profundamente atravesado por las prácticas del neoliberalismo, no sólo a partir

de los años en que se instaló el “modelo” financiero durante la dictadura militar de Augusto José Ramón Pinochet Ugarte (1973 – 1990), sino también y de manera plenamente efectiva por los gobiernos de la transición, de la mano de todos los partidos políticos que conformaron la llamada *Concertación de los Partidos por la Democracia*. Esta coalición de izquierda, centroizquierda y centro, gobernó Chile desde el 11 de marzo de 1990 hasta el 11 de marzo del 2010 y estuvo conformada por los siguientes partidos: Demócrata Cristiano (DC), Partido Por la Democracia (PPD), Partidos Radical Socialdemócrata (PRSD) y Partido Socialista (PS). A estos se sumaban, originalmente, el MAPU Obrero Campesino, el Partido Liberal y otros movimientos civiles de los años ochenta hoy desaparecidos o fusionados. Actualmente sus partidos políticos conforman el conglomerado denominado *La Nueva Mayoría*, integrada además por el Partido Comunista (PC) y el Movimiento Amplio Social (MAS), entre otros. Su alta popularidad y el número importante de militantes que adherían a sus bases, convirtió a la *Concertación* en una de las fuerzas políticas más importantes del cono sur. Su símbolo era el arcoíris y representaba la variedad de proyectos políticos e intereses que convergían dentro de su variopinta identidad.

Durante su período de bonanza electoral —nos referimos estrictamente a los años noventa—, se acuñó, por ejemplo, un término que dejaba entrever, prístinamente, la figura retórica y emblemática de su éxito económico, en la frase autocomplaciente y arrolladora que designaba a Chile dentro del campo de competencia económica con los otros países de la región, como los “jaguales latinoamericanos”, con la que se pretendió hacer notar el indudable triunfo de las prácticas políticas y económicas neoliberales en términos de tratados de libre comercio que firmó el país; enmarcadas todas ellas en el nuevo escenario de la globalización. Prácticas que se fueron llevando a cabo también planificada y regularmente a partir de la significativa privatización de empresas estatales. Hechos que posicionaron a nuestro país dentro de un importante escenario de circulación de capital en la región. Ante tal contexto, es importante hacer descollar a nuestra nación como un modelo de neoliberalismo sin parangón en Sudamérica, mucho más que otros países

vecinos, cuyas prácticas podrían ser pensadas como menos extremas o “salvajes” en esta materia.

Es por esto que la obra del artista nacional Patrick Hamilton (1974 -), puntualmente su serie de fotografías titulada: *Proyectos de arquitecturas revestidas para la ciudad de Santiago*, presenta un conjunto de imágenes fotográficas intervenidas de edificios públicos, cuyo espacio icónico escogido es el epicentro neurálgico del poder económico nacional denominado paródicamente *Sanhattan*; distrito financiero de la capital que reúne en un emplazamiento no mayor a diez manzanas el conjunto del poder económico empresarial del país. El proyecto consiste en la intervención a modo de *collage* de varias fotografías, las que son tratadas manualmente con papeles que simulan mármoles, maderas enchapadas o elementos de decoración. Materiales que generalmente ambientan y adornan los espacios interiores de dichas edificaciones. Hamilton cubre la fachada de estos edificios, opacando la estridente iridiscencia de estos objetos recargados de vidrios y superficies reflectantes, ocultando bajo una suerte de pasamontañas espurio las bondades decorativas del brillo y la elegancia.

En estas imágenes, el artista logra representar esa impasible sensación de desolación que recorre nuestros “paisajes arquitectónicos cotidianos”, donde el espacio público cesa de comparecer como un escenario de interacción social —lo que el autor designa con el nombre de *República perdida*—, transformando esos lugares familiares, en postales de puro extrañamiento. Dice Hamilton a propósito:

“La república perdida está en la balaustrada, en la institución arrasada, en esas ruinas, mientras que la gran obra arquitectónica que va a quedar como hito del Bicentenario son esos grandes falos como la torre Titanium y el Costanera Center. Por eso me interesa investigar sobre esos nuevos hitos urbanos que traducen de manera elocuente la relación entre economía y poder. La arquitectura neoclásica, como se sabe, es pesada y horizontal, mientras que esta nueva arquitectura es liviana y vertical⁴⁷¹”.

⁴⁷¹ Ver Federico Galende (2011 : 37 ss.)

Hamilton pone en obra la devastación del mito de la República, cuyo símbolo por antonomasia es el Palacio de la Moneda en Iquique, destruido por los bombarderos *Hawker Hunter* de la Fuerza Aérea chilena durante el Golpe Militar del 11 de septiembre del año 1973, pero lo hace poniendo en tensión y exacerbando aún más el espectáculo del capitalismo vuelto refinada arquitectura. Neutraliza sin embargo, sus efectos resplandecientes, dándoles la apariencia de enormes lápidas tecnológicas y congelando de manera bastante inteligente lo movedizo de la circulación del capital.

11.2. La estetización cínica en la proyección arquitectónica contemporánea⁴⁷².

A propósito del tema de la arquitectura, el cual asoma como un interesante problema en la obra de Hamilton, podemos abordar el contenido de la *crisis de la representación* pero plasmada en diferentes edificios que se exhiben como “espectáculos arquitectónicos” en distintas ciudades emblemáticas del orden capitalista mundial, tales como: Las Vegas, Bilbao, Beijing, Graz, Dubai, Niteroi (Brasil) o el propio Santiago de Chile, que tocan el asunto de la estetización cínica como un comportamiento discursivo que pone en el centro de su acción, la desmesura y la descontextualización encarnados en estructuras “fantásticas” y exorbitantes que irrumpen “fabulosamente” en el espacio de la polis contemporánea. Este fenómeno, no concierne solamente a la arquitectura, sino, como hemos mencionado ya, a las artes en general, configurándose como una *libertad de expresión escenográfica, performativa y fetichizada*. Creemos que éste no es un fenómeno excepcional o aislado, sino por el contrario, uno que se produce y nos permite monitorear cierta recursividad y reincidencia. Estos espectáculos arquitectónicos son idealizados y construidos en plena *crisis de la representación*, en una tensión discursiva

⁴⁷² Los tres siguientes apartados: 11.2, 11.3 y 11.4, son extractos libres que pertenecen a dos textos inéditos todavía, llamados: *La estetización de la subjetividad cínica en su proyección arquitectónica contemporánea: lo monstruoso*. Y a un segundo artículo nombrado como: *El cinismo arquitectónico en medio de la crisis de la representación contemporánea*. Ambos textos fueron escritos y pensados en colaboración con la arquitecta y doctoranda brasileña Giuliana dos Santos Paz, de la Universidad Federal de Santa María.

que pone no sólo énfasis en los aspectos materiales o físicos de sus soportes, sino también en los vínculos representacionales que se expondrían junto con la facticidad de un tipo especial de *conocimiento* y sus respectivas consecuencias. El problema que pareciera arreciar y tener estricta correspondencia con la emergencia de estos peculiares objetos arquitectónicos, es que en cuanto fenómenos extravagantes del neoliberalismo, exteriorizan simbólicamente el deseo del sujeto contemporáneo por desplazar ilusoria e (im)políticamente sus límites, los cuales muchas veces contribuyen a la ex-tensión de los bordes de lo (im)comprensible. La arquitectura contemporánea despliega un modo particular de “*hacerse ver*” y el cinismo, en cuanto recurso que abre consigo una operatividad estética, permite una adecuada lectura de su manifestación y emergencia contextual en la malla urbana. O en otros términos, da cuenta de una dinámica de procesos de racionalización que parecen constituir el fundamento de formas hegemónicas de vida inmersas en la fase actual del capitalismo⁴⁷³.

Éstas “formas hegemónicas” que adopta el discurso neoliberal, se expresan de manera escenográfica, teatral y performativa, y muchas veces ellas mismas emergen desde una condición ecléctica y *kitsch*, es decir, algunas provocan simple extrañeza, pero otras apelan a una real fractura en el contexto urbano, rebeldes a la comprensión inmediata y resistentes al dominio de una precomprensión cotidiana más directa. He ahí su coeficiente exótico, complejo y excesivo, una suerte de carácter des-comunal que hace apreciar en su monstruosidad, aquello que atenta contra los márgenes de una *naturaleza* armónica y comunitaria. En definitiva, nos referimos a una actividad estética que nos “compromete”, pero de manera paradójica con nuestra propia imaginación, nuestros deseos y nuestras creaciones más portentosas.

⁴⁷³ Un ejemplo de esto, es lo que menciona Ferreto en su artículo titulado: “*A Taxonomy of the Real: Seoul*.” Donde señala que esta vinculación paradójica entre lo actual (lo que sucede) y lo real (que es lo significativo) en relación a la urbe contemporánea, llega al extremo, en que una ciudad como Seúl, capital de Corea del Sur, esta puede ser diseñada por agentes del capitalismo que por arquitectos o planificadores urbanos.” Ver Ferreto, P. W. (2016) “A Taxonomy of the Real; Seoul.” *Architecture and Culture*, 4(3), 411 – 424.

En relación con su potencial político (o apolítico), debemos señalar que el cinismo no opera politizando lo social, sino más bien, todo lo contrario, *naturalizando la política* (neutralizándola), es decir, anulando su potencial transformador y de cambio creativo y pensativo en torno a la *realidad*. En este sentido actúa más bien como una *desertificación* del pensamiento crítico, y en última instancia, del *pensamiento* en general.

11.3. Arquitecturas extra-vagantes: categorías limítrofes de lo monstruoso.

Empezaremos por enunciar la definición de extravagante/extravagancia, encontrada, sencillamente, en los diccionarios. En el *Diccionario de la Real Academia Española* (RAE), el término propuesto vendría del latín “*extravagans, -antis*”, propio de “*extravagari*” que quiere decir “andar errante por fuera de los límites”; también, “que se hace o dice fuera del orden o común modo de obrar”. Según el *Nuevo diccionario mallorquin-castellano-latin*⁵, extravagancia sería un “desarreglo en el pensar y obrar”, cercano a una “*desviatio*”, una singularidad, una “acción que sale fuera del círculo de las ordinarias o admitidas”. En el caso arquitectónico, podemos pensar la monstruosidad cínica como una extravagancia sensible (referente a las materialidades y formalidades arquitectónicas que desbordan la escala física humana) y, a veces, también inteligible (referente al sobrepaso psíquico y simbólico a escala humana del conocimiento).

El caso del “*Strip*” de Las Vegas —reconocida mundialmente como “la capital del entretenimiento” y también como la ciudad más grande del estado de Nevada (EEUU), es famosa por sus casinos y por ser uno de los destinos turísticos más apetecidos del planeta—, es el ejemplo más evidente del estilo bufonesco arquitectónico; un pastiche circense que ha nacido para ser entretenimiento puro a las orillas de una autopista, la cual no disfraza ni oculta su vocación de cliché. Aquí el cinismo se mezcla con la ironía y la caricatura, y aunque las arquitecturas y escenificaciones se muestren extravagantes, se

trata más bien de un juego entretenido que de una pérdida de referencialidad. Los hoteles-casinos como el “disneylandizado” Excalibur, Luxor de Las Vegas o el ‘cinematográfico’ MGM, disponen de incomparables espectáculos estéticos, tanto externa como internamente, aunque exhaustivamente repetitivos al infinito. No hay duda de que éstas arquitecturas son kitsch y populistas, en el sentido de massificadas, pero no necesariamente por eso más “democráticas” (prevalece en ellas el mal gusto estético antes que lo no-ético). Son también atrevidas, pero están dentro de un argumento artificial y (extra)ordinario ya preestablecido y normalizado; entretenidas, pero que no guardan nada nuevo.

Existen también arquitecturas osadas y fascinantes, como el Museo Guggenheim de Frank Gehry en Bilbao España (país Vasco), icono arquitectónico que generó la expresión “*Bilbao Effect*” dada por Charles Jencks y mencionada en su libro “*The Iconic Building: The Power Of Enigma*” (2005); como el consecuente reconocimiento internacional a una ciudad de porte mediano a través de un artefacto arquitectónico *globalizado, actualizado*, que no tiene vergüenza de “brillar” en una malla urbana de escala modesta. Independiente del juicio estético, sería *injusto* negar la presencia y performance escultural del museo. En esta categoría entrarían otras “obras” extravagantes de Frank Gehry, como el *Experience Music Project Museum*, en Seattle, o el *Wall Disney Concert Hall* de Los Angeles, sala de conciertos situada en la esquina de la calle Hope y Grand Avenue; o el *Cleveland Clinic Lou Ruvo Center for Brain Health*, de Las Vegas, éste último llama la atención por el descompás entre su forma-función; es decir, el formato inusitado para una clínica médica.

Sin embargo, es la *Kunsthaus Graz*, obra de los arquitectos Peter Cook y Colin Fournier en Graz, Austria, la que más se acerca al concepto “*Bilbao Effect*”. Esta construcción es un Museo de Arte Contemporáneo también llamado *Friendly Alien* (alienígena amigable); es un icono futurista, muy bien logrado arquitectónicamente, que se destaca por completo del entorno urbano-histórico de gran riqueza cultural. Su inusual forma rompe con los convencionales lugares de exposición, ya que en sí mismo se trataría de un

objeto de exhibición. Su forma exótica, como la de un órgano corporal cercenado (un hígado por ejemplo), más su volumen, le dan cierto aspecto de ingravidez. 16 toberas acentúan el perfil excéntrico del edificio y funcionan a la vez como tragaluces. Es interesante también percibir que su exterior fue construido con materiales mediatizados que permiten al edificio cambiar de color y aspecto, como si fuera un órgano viviente.

Y si de *aliens* hablamos, la versión latinoamericana de arquitectura 'extra-vagante' podría ser muy bien representada por el Museo de Arte Contemporáneo de Niterói, en Brasil. El cual está ubicado en el alto del Mirante da Boa Viagem, teniendo una vista predilecta del Pan de Azúcar y el Corcovado. El museo, firmado por el arquitecto Oscar Niemeyer, posee, literalmente, la forma de un OVNI. Una exquisita combinación geográfica, más una plaza de 2.500 metros cuadrados, un espejo de agua en su base de 817 metros de superficie y 60 centímetros de profundidad, le brindan a toda la estructura una suerte de ligereza, como si de verdad se tratase de una nave espacial dispuesta a desplazarse a una velocidad supersónica.

Por último, otros "monstruos" arquitectónicos ultra tecnológicos que pueden ser traídos a colación, son el *Phoenix International Media Center*, construido por BIAD UFO en el Parque Chaoyang de Beijing, China; Edificación cuya inusual forma es inspirada en la "cinta de *Moebius*", la cual alberga una gran compañía de telecomunicaciones satelital. El área del sitio en que se ubica esta estructura es de 1,8 hectáreas y la superficie total del edificio es de 65.000 metros cuadrados, con una altura máxima de 55 metros. Pasando también por proyectos de gran rareza y complejidad programática como el hotel-casino *Marina Bay Sands* de Moshe Safdie en Singapur, complejo de edificios considerado como el casino independiente más costoso del mundo, cuyas tres torres hoteleras cuentan con 2.560 habitaciones, un centro de convenciones, un lujoso centro comercial, un museo de Arte y Ciencia, dos teatros, seis restaurantes de prestigio internacional, dos pabellones flotantes y un casino con 500 mesas y 1.600 máquinas tragamonedas. El complejo fue inaugurado oficialmente el año 2010 contando con tecnología de punta en materia de construcción a gran escala. Del mismo modo, podemos mencionar

el *Sheraton Huzhou Hot Spring Resort*, de MAD Architects en Beijing , también conocido como el “Hotel Luna” o “Hotel Herradura”, diseñado por el arquitecto Ma Yansong.

Podemos mencionar además, algunas construcciones conceptuales y vertiginosas en Dubai (Emiratos Árabes Unidos), como la torre más alta del mundo; el *Burj Khalifa* , rascacielos de 828 metros de altura, considerado como la estructura más alta de la que se tiene registro hasta ahora en la historia, inaugurada el 4 de enero del año 2010. En este sentido, lo meramente técnico o ‘científico’, es decir, una suerte de pragmatismo tecnológico, también poseería su rasgo cínico cuando el fin es alcanzar una autorreferencialidad, singular y solitaria (por pretender ser único), a un alto precio de inversión o a “cualquier precio” si fuera necesario. En su versión latinoamericana, es posible señalar la monstruosidad del rascacielos más alto de Latinoamérica, la Gran Torre del complejo Costanera Center de Santiago de Chile , de 300 metros de altura. La torre es un icono autorreferente santiaguino: que sobresale violentamente del paisaje urbano por su desmesurada escala en comparación a su entorno. En la noche, la parte superior de la estructura permanece iluminada de verde, rojo, azul, etc.... como si fuese un gran faro de “orientación” en un mar de smog. Además cuenta con el mirador Sky Costanera, inaugurado el 11 de agosto del 2015, que posibilita a los turistas maravillarse con la ciudad a una distancia “infinita”.

Todos estos ejemplos, nombrados acá, son estetizaciones cínicas de lo arquitectónico en la ciudad contemporánea: verdaderas performances en la ciudad; desmesuradas, extravagantes y excepcionales.

11.4. Lo monstruoso.

De acuerdo con Peter Eisenman, en su texto *Terror Firma: In Trials of Grotexes* (1988), dominar la naturaleza no sería un problema tan relevante en nuestros tiempos, sino que el problema principal sería dominar el *conocimiento*. Por ende, cuando el discurso arquitectónico se presenta como algo dislocado,

cuando su apariencia arquitectónica se sale de los patrones estéticos tradicionales y se presenta “extraña”, aunque técnicamente posible, surge otro tipo de textualidad que se relaciona con un conocimiento de lo desconocido, rebelde a la comprensión inmediata, resistente al dominio. Para Eisenman, cuando el texto arquitectónico está dislocado en su representación en relación con el dominio de la naturaleza, para provocar el *intento* de dominio del conocimiento, es creado entonces, un objeto más complejo, que muchas veces parece no ser *natural*.

En relación con la definición de lo “monstruoso”, el *Diccionario de la Real Academia Española*, consigna la palabra “monstruo” como derivación del latín *monstrum*, que significa: “1. Producción contra el orden regular de la naturaleza; 2. Ser fantástico que causa espanto; 3. Cosa excesivamente grande o extraordinaria en cualquier línea; 4. Persona o cosa muy fea; 5. Persona muy cruel y perversa; 6. coloq. Persona de extraordinarias cualidades para desempeñar una actividad determinada.”

Es posible afirmar, que esta *arquitectura espectáculo* nunca puede, en sentido estricto, equipararse con la *Naturaleza* —siempre imprevisible—, sin embargo, como emergencia y pura disposición del poder avasallador de la técnica, trata una y otra vez de hacerlo, no solamente cayendo en lo cómico o ridículo, sino también en lo dramático y hasta en lo trágico; como en la anteriormente citada torre más alta del mundo, que proporciona vértigo a las personas cuando llegan a la cima, pero también asombro a los que contemplan su enormidad desde el suelo o desde otros lugares comparándola con edificaciones colindantes. “Vivir” o experimentar una creación tecnológica de gigantesca magnitudes provocaría un sentimiento parecido quizá al abandono de uno mismo. Lo sensible aquí, vinculado con las emociones y las sensaciones corporales que cada vez cobran mayor relevancia en la vida cotidiana de nuestras sociedades, lo mismo que la demanda por sensaciones de gran magnitud fuera de lo ordinario, inducirían a una distorsión, una desestabilización perceptiva y sensorial, y también a una mutación propiamente dicha; una monstruosa extra-vagancia. ¿En relación a qué? ¿A nuestro nostálgico cotidiano? Pues estaríamos, al parecer, habitando en otra

dimensión, ex-tensiva, estética y ética con respecto a la información y el conocimiento a otra escala (no humana).

Podríamos pensar, que si estamos en tiempos de crisis de la representación, donde la pérdida de sentido se hace presente en varias áreas del conocimiento, las creaciones —quizá— podrían estar naciendo *mutantes* o con *vocaciones* monstruosas. Pensamos la figura del monstruo, al que le falta algo para ser entendido en su *integridad* (física o moral) y/o al que le sobra algo, para ser entendido en un cierto contexto en el que se está inserto. ¿No serán las creaciones arquitectónicas contemporáneas, desde su concepción y aparición en el espacio, poseedoras de una suerte de enigma *de los tiempos cínicos*? Estos planteamientos estéticos parecen demasiado delirantes para una realidad que se agota en la representación. Por otro lado, si el agotamiento de la representación evidencia lo real junto con la facticidad de la vida ordinaria, la ficción gana fuerza aunque pueda presentarse como mero simulacro sin referencia, como *fantasía* o pura apelación cínica. El monstruo para el sujeto contemporáneo (creador y/o espectador) podrá estar *dentro* o *fuera*, o en *ambos lugares*, inmerso en una situación de aterrorizantes magnitudes, y, ¿qué más perturbador que la ansiedad sin nombre y sin forma definida? A su vez, la palabra ‘espectáculo’ procede, indirectamente, del verbo latino *specere*, mirar, que deriva de *spectaculum*, que significa no sólo la cosa ofrecida a la vista, sino también como una suerte de diversión circense⁴⁷⁴.

La disponibilidad cínica, al presentarse como mero espectáculo arquitectónico, se relaciona con el concepto de “lo monstruoso”, principalmente por sus magnitudes e impresiones extravagantes y desmesuradas en la malla urbana; con su discursividad (cínica) fractura su entorno, desplazando los límites de lo político que muchas veces elimina, y contribuye, al mismo tiempo, a la ex-tensión de los bordes de lo (im)comprensible. Además, el factor exótico, excesivo y complejo que abarca el espectro de lo monstruoso, se vincularía con los límites del *conocimiento*. En definitiva, la estetización de la subjetividad cínica entabla un descomunal desamparo arquitectónico, pues “lo monstruoso”

⁴⁷⁴ Ver Federico López Silvestre (2004 : 72 ss.)

se da y es percibido en la ciudad como una “verdad” que no tiene cabida política o urbana, pero que, contradictoriamente, fascina a la mirada del público.

11.5. Lo a-político y la “in-comunidad de individuos”.

Houellebecq, en su libro titulado *Plataforma*, dice lo siguiente: “*el principio del capitalismo es: si no avanzas estás muerto. El capitalismo es, por principio, un estado de guerra permanente, una lucha perpetua que nunca tendrá fin.*”⁴⁷⁵ En este sentido, si seguimos en la reflexión a Houellebecq, el capitalismo parecería anular de alguna manera *el pacto social* y retrotraernos a lo que los primeros “cientistas políticos” de la modernidad, tanto de forma especulativa como paradójal, anunciaban como un *estado de guerra de todos contra todos*, implícito en las condiciones de relación de los individuos entre sí (Hobbes). De esta manera, el capitalismo pone en el centro de sus dinámicas al individuo y con él pareciera “retrotraernos” a ese estado de indefensión máxima frente a un universo indiferente a nuestras penurias, un permanente estado de acecho y angustia contra la amenaza externa —los otros y la naturaleza—, un estado de intemperie absoluta, sin *comunidad*.

La estetización arquitectónica en tiempos de la globalización, aunque parezca un asunto agotado en relación con el binomio idea-forma, parece tener un sinfín de posibilidades y despliegues reflexivos. En este sentido, el arte cínico cumpliría con las exigencias que señala Miško Šuvaković en su artículo *Aesthetics relation between art, culture, politics: social turn*:

“In the postmodern sense, the relation between politics and art is assumed as performance or, in other words, as the representation of art and politics in the realm of cultural discourses and figures. The relations between art and politics in the contemporary sense may be assumed in terms of this triple definition, as: the transfer of politics into art, as the spectacularization of politics through art, and as a potential field of intervening critical, subversive practices in the global-transitional social processes of

⁴⁷⁵ Ver Michel Houellebecq (2011 : 249 ss.)

*performing forms of life in the realm of expansive neoliberal capitalism and its global crisis*⁴⁷⁶.

Sin embargo, su relación directa con la política es mucho más enrevesada y contradictoria de lo que parece. En lo arquitectónico, la crisis de la representación tiene relación directa con ese gesto provocativo de la propia arquitectura, con la ruptura de los conceptos arquitectónicos tradicionales, canónicos y preestablecidos, pero más que eso, corresponde a una crisis de relación representativa, acerca de cómo el sujeto contemporáneo se relaciona con lo arquitectónico, sea en situación de contemplación fragmentada o seleccionada (el objeto, la obra arquitectónica), o en el contexto de la *polis* (la ciudad arquitectónica), sus inter-relaciones urbano-políticas y totalidades discursivas.

Podríamos decir que el cinismo arquitectónico actual tiene un estricto vínculo con el concepto de *lo impolítico* o de lo *a-político* según Roberto Esposito. En su libro *Categorías de lo Impolítico*, el autor menciona por contraste la semántica del “anti” (anti-político), así como del “im”, de im-político, pero también del “a” de a-político, que señalaría además de una oposición, “extrañeza, indiferencia, desinterés respecto de la política⁴⁷⁷”. Es decir, lo a-político sería una condición de despolitización asumida por una toma de distancia (soberana) que, más que simple negación de la política, suena a ironía y falta de seriedad, así como a desdén o falta de esperanza. Lo a-político, visto como un aspecto del cinismo contemporáneo, desconsidera la política respecto de la comunidad, es decir, es la amplificación del concepto de individualización puesto de manifiesto en un desinterés por lo comunal.

Pensar el objeto arquitectónico estetizado de la ciudad globalizada (o mercantilizada) y el estado de proximidad del sujeto en relación con él, es entrar en una relación de máxima cercanía. De esta forma señala Bozal: “Si hay algo propio del mercado, eso es la anulación de la distancia. El objeto

⁴⁷⁶ Ver Miško Šuvaković (2016 : 50 ss.)

⁴⁷⁷ Ver Roberto Esposito (2006 : 13 ss.)

consumido es próximo.⁴⁷⁸” Por ende, un cierto apartamiento implicaría una pausa —un estado pensativo parecido quizás al de la suspensión crítica—, una mirada temporal diferente a la que entrega el objeto mercantil neoliberal. Para que el mercado funcione, el objeto debe ser lo más accesible, palpable y visible al consumidor, o sea, que los objetos y el espacio urbano sean una especie de *continuo*, una extensión del sujeto que consume. Entonces, ¿cómo es posible que lo arquitectónico globalizado, tan cerca al sujeto, pueda ser puesto en suspenso? Safatle en *Cinismo e Falencia da Crítica* del año 2008, aborda el cinismo como una categoría adecuada para dar cuenta de la dinámica de los procesos de racionalización social que parecen constituir el fundamento de las formas hegemónicas de vida en la fase actual del capitalismo. En otras palabras, “la pausa” cínica tampoco deja de ser un resguardo desprovisto de crítica hacia el mercado; o dicho de otro modo, la auto-defensa que ejerce un individuo que se refugia en la actitud de no emitir juicios críticos o politizados para conservar de esa manera su soberanía como “des-sujeto”. Éste sería una especie de apartamiento necesario, pero nefasto a la vez, porque lo que se disipa es cualquier relación simbólica con lo político; es una ruptura, un abandono de la pretensión de emisión de opinión crítica: la distancia como actitud individualista.

Sin embargo, hay que recordar que este alejamiento no reprime la expresión y no impide la libertad de *manifestarse*, sea a través del habla, de la *performance*, del discurso, o de las creaciones artísticas, incluyendo creaciones en el espacio urbano. Al contrario, potencia la apertura y permite la libre expresión de todo lo imaginado, a veces, asemejándose a la ironía y a la desfachatez gratuita, en cuanto provocación. Aquí es importante hacer una diferenciación entre la ironía y el cinismo: pues se trata de qué tan distante el individuo se encuentra, es decir, cuál es el grado de indiferencia-interés del individuo en relación con el ‘objeto’. Según Bozal: “Si alguna virtud tiene (la ironía), es que no deja de lado a lo otro: lo conserva, pero lo conserva como objeto de su mirada (...) La ironía no rechaza lo ironizado, sino que,

⁴⁷⁸ Ver Valeriano Bozal (1999 : 92 ss.)

poniéndose a distancia, descubre que lo que éste dice no es tal.⁴⁷⁹ ” Paradojalmente, esta distancia no permite recuperar un estado crítico en relación con el mercado y las formas globalizadas, al revés, empuja al individuo hacia un estado de crudeza radical, sin esperanza y sin la expectativa de que pueda haber otra alternativa que no sea la de no comprometerse.

En relación a lo arquitectónico, en la ciudad contemporánea es posible vincular las formas hegemónicas con una suerte de libertad neoliberal del *habla* y de la expresión con lo escenográfico, lo teatral y lo performativo proyectados en la malla urbana. De este modo, la arquitectura en la actualidad estaría relacionada con una desaprobación generalizada hacia lo que formal y moralmente podríamos identificar como un discurso íntegro o coherente. Sin embargo, no se trataría solamente de un problema derivado de la globalización como economía hegemónica, sino también de un proceso de estetización complejo. Como mencionamos, la disponibilidad cínica contemporánea posee una tramposa manera de auto-inhibirse, al mismo tiempo que puede expresar con dramatismo y desmesura su desesperanza acerca de los mecanismos de representación diversos, en este caso, de representaciones arquitectónicas. De esta manera, la disponibilidad o “gratuidad” cínica a la que nos referimos aquí, concierne más a la producción de una subjetividad sin sujeto; por sobre todo a-política, que a la permisividad económica o tecnológica actual. Dicho de otro modo, la estetización cínica sería el decantar de la crisis de la representación, a escala global, que generaría descontextos arquitectónicos en la malla urbana de nuestras ciudades. En conclusión, estas ciudades —globalizadas— pierden su legitimidad de *polis*, como de lugar político o de “encuentro”, originando espacios donde la idea de *comunidad* se ve radicalmente afectada.

⁴⁷⁹ Ver Valeriano Bozal (1999 : 99 y 100 ss.)

11.6. Y mientras las cosas se caían a pedazos, nadie prestaba mucha atención; sobre el infinito “apocalipsis” de la obra como mercancía y espectáculo.

En tiempos en que la noción de *espacio público* genera un enorme problema de aclaración y reflexión. Cuando —por ejemplo— muchas de las carreteras y avenidas de *nuestros* países han sido licitadas a empresas privadas y extranjeras por décadas; cuando se firman acuerdos sobre soberanía marítima o derecho de pesca que afectan a las comunidades autóctonas en favor de privados; cuando hasta en *nuestros* barrios y/o condominios se cierran pasajes y calles para prohibir el ingreso a “desconocidos” en favor de la seguridad de los propietarios; en fin, cuando todo lo “público”; la educación, la salud, etc.... se resiste encarecidamente a desaparecer, pero a la vez éstas mismas son abandonadas paulatinamente a una muerte lenta debido a la precaria inyección de recursos y/o a la mala gestión. Pero cuando también “la vida privada” es cada vez menos privada y ha devorado exacerbadamente el centro de atención a través de una trama de dispositivos y *massmedia*, como la televisión, la prensa de farándula, internet, los smartphones, facebook, twitter, etc., ¿qué sentido puede tener todavía hablar de lo “público” y de producir un arte para ese famélico espacio?

Richard Serra (1939 -), conocido escultor minimalista norteamericano, en el año 1981 interviene urbanísticamente la plaza Federal de la ciudad de Nueva York con una obra titulada “Arco fallido” (*Tilted Arc*). La pieza, que consistía en una plancha de acero de 36 metros de largo por 3,6 metros de alto, cortaba el flujo “natural” de la circunvalación, incrustando quirúrgicamente una especie de iris con relieve en el ojo artificial de la plaza, el cual obligaba a peatones y paseantes a diferir y alterar su tránsito. Fue tal la controversia y la encarnizada discusión que generó la obra al interior de la comunidad, que el tribunal de la ciudad, en el año 1989, después de varias disputas entre querellantes y defensores, decidió remover la estructura, que logró contar con ocho años de vida desde su polémica implantación.

Extrapolando el régimen de interferencia que el mencionado artefacto acusa, en Chile, a partir de la implementación (en dos tandas; 2005 y 2007) del sistema de transporte público en la capital bautizado con el nombre de Transantiago o Transporte para Santiago, el Metrotren urbano que moviliza a millones de pasajeros cada jornada, comenzó a instalar en sus estaciones barreras de contención de aluminio y el uso de diversas señaléticas para zanjar y dirigir el tránsito de los usuarios en horarios punta. Los carriles o “corrales” de circulación, funcionan, además, como bloqueos de acceso a las estaciones cuando éstas colapsan ante la aglomeración de pasajeros, permitiendo a los guardias y encargados de cada piso: monitorear, regular, descongestionar, desplazar, interrumpir y distribuir el flujo con técnicas de “cuasi” pastoreo aplicadas a las masas de usuarios. Sin embargo, a pesar de que en su momento el interpuesto plan de ordenamiento vial provocó una onda crisis en la imagen del primer gobierno de la Presidenta Michelle Bachelet, esto no afectó considerablemente para que fuese reelecta cuatro años más tarde como representante de la bancada de partidos por la *Nueva Mayoría* (ex *Concertación de Partidos por la Democracia*). Sin embargo, el nivel de evasión por el pago de la tarifa o pasaje ha sido uno de los más graves problemas que, hasta hoy en día ha debido sortear el sistema, para lo cual la autoridad y las empresas de trasportes licitadas, en conjunto, han propuesto medidas suplementarias, como la fiscalización por parte de carabineros, además de personal asignado, tanto en paraderos de buses como al interior de los mismos, así como la implementación de torniquetes en buses e incluso fuertes multas de dinero a los infractores.

Retornando a Hamilton —ya citado más arriba a propósito de su obra sobre intervenciones fotográficas con las estructuras arquitectónicas de *Sanhattan*—, con un talante cínicamente lúdico y espectacular, el artista ahonda en su trabajo sobre el problema del hábitat (pos)moderno, como retrotraimiento de la esfera pública hacia un espacio interior maquillado (como frágil salvaguarda), pero también, parodiando los modos en que el mercado de la decoración (estilo Homecenter) acometen y distribuyen, con sus herramientas y dispositivos, la transformación de los momentos de ocio de una

intimidad privatizada —ya lo suficientemente transcrita—, trocada en tiempo útil y proactivo.

Acorde con los nuevos y líquidos tiempos, donde los límites del trabajo y la entretención se tornan cada vez más difusos, el artista interviene aparatos y utensilios de construcción con imágenes paradisiacas o de “entretención”—de aquellas que se recorren rápidamente tras un compulsivo “hojeo” en alguna de las revistas de viajes o espectáculos de fin de semana—. Planas, machetes, mangueras, etc., desfilan engalanadas, pero extrañamente espectrales en su calidad de mercancía sobre-fetichizada. Hamilton, además, convierte las salas de las galerías y museos en exhibidores para enseñar herramientas ornamentadas, exacerbando esa impresión que nos dan los pasillos de los «centrohogares», donde podremos encontrar —como promesa— siempre todo lo *necesario* para distraernos, *virtuosamente*, en nuestros improductivos espacios de descanso dominical, con la venia de la prerrogativa o el mandamiento de la nueva fe del: *Hágalo usted mismo*, tan fácil y a tan módicos precios. Con respecto a este funcionalismo paródico estilo Homecenter, Hamilton agrega:

“Porque alude al intercambio de roles o al menos trata al sujeto —o su espectro— que se libera el fin de semana y transforma en entretenimiento actividades que tienen una historia cifrada y cruzada por el concepto de trabajo. Trabajo en el sentido físico, manual, material. Es el moderno mundo alienado de la fábrica el que se transforma en entretención, ¿no?, porque el Homecenter es una juguetería. Claro, una juguetería que provee juguetes para el papá. Yo siempre pensé el Homecenter como una especie de lego del trabajo y de los oficios. [...] Pienso en el trabajo como una fuerza movilizadora y emancipadora y el Homecenter, [...] lo que haría es borrar de cuajo todo componente moderno del obrerismo. Si no hay República, entonces ya no hay más que obrerismo parodiado o espectacularizado⁴⁸⁰”.

El fin de la idea de “comunidad política” enuncia, entonces, la imposibilidad de poder volver a comparecer dentro del orden de lo social devastado, donde el ocaso de la república es lo que podríamos denominar también con la noción de comunidad y de su ideal utópico de emancipación como *télos* “racional” agotado. Y aunque, hoy en día, las calles se aglomeren

⁴⁸⁰ Ver Federico Galende (2011 : 37 ss.)

de personas y todas ellas marchen ocupando “organizadamente” las grandes avenidas al calor del clamor y de las algarabías, simplemente lo hacen, ya no en calidad de “ciudadanos” (republicanos), sino, a lo más, como la parodia de ese remanente democrático o espurio que ahora les reduce a meros “consumidores informados”, los que demandan mejores servicios y reclaman por su *derecho* a *elegir* libremente —y en tanto pagan, exigen— en una sociedad de libre mercado.

Hamilton reviste y decora además las *superficies* de esas columnas desoladas, maquillando el *corpus* y la carestía de esos pesados edificios que algún día simbolizaron, en ese mundo *hecho* para otros ideales, un futuro esplendoroso para el porvenir, y que ahora decaído, se presenta sólo como una fachada o cáscara *post mortem*. *Revestimientos* es el nombre de esta serie de intervenciones que Hamilton comenzó a desarrollar a partir del año 1996, ya sea con papel mural en la Basílica de El Salvador, o en las columnas del frontis del Museo de Arte contemporáneo en 1997, o en el revestimiento del monumento al Presidente Balmaceda en ese mismo año. Esta estrategia representacional irónica subvierte a través de una recuperación estética superficial una demanda de presencia *fantasmagorizada* que se sigue evanesciendo a pesar de su invocación cosmética. La obra transita y examina ese espacio que se ha ido “vaciando” poco a poco dentro de aquel horizonte contenedor de sentido, rastreando y discutiendo las formas en que circulan y se juegan los discursos oficiales.

Otro tanto realiza Sebastián Preece (1972 -), uno de los más interesantes artistas pertenecientes a esta “escena contemporánea” nacional. Preece excava la fisonomía constitutiva de la membresía institucional pública con sus estructuras perforadas, draga también la corteza a diferentes niveles como una termita formidable, haciendo túneles y explorando el interior oculto de las edificaciones. Haciendo las veces de arqueólogo del *futuro*, su curiosidad le lleva a parajes insospechados, los que va registrando en los resultados aparentes de su proceso como artista-investigador. Con respecto a su propio estilo de obra, Preece señala lo siguiente:

“Escarbar tiene que ver con ir detrás de huellas que nunca te llevan al lugar que imaginabas. Uno rompe, abre, destruye, y después ve cómo se las arregla para seguir adelante, porque lo interesante está en el descubrimiento. [...] Lo que a mí me preocupa es el modo en que la forma neutraliza los objetos, trato de hacer el registro de exploración misma, del movimiento, por mucho que el movimiento también sea una forma. Vivo incómodo con la idea del resultado; sé lo difícil que es eludirlo, porque todo puede ser un resultado. [...] Ese momento lo eludo cuando llego a la conclusión de que el trabajo no se termina sino que se abandona⁴⁸¹”.

En estas intervenciones artístico-médicas que Preece practica sobre dichas arquitecturas, las conclusiones fotográficas que logra son como radiografías telescópicas de una geografía de inframundos. El artista concibe el conocimiento de las cosas sobre la base de una operación de destrucción parcial y segmentarizada de su forma, como si necesitara llegar a un núcleo invisible donde poder efectuar una autopsia que declare la razón última de la catástrofe temporal que hizo sucumbir dicha distribución momentánea de elementos y materiales. Escarbar, como lo hace *cualquier* desenterrador o profanador de universos paralelos, sobre una “naturaleza” donde *todo está siempre apareciendo y desapareciendo a la vez*. De cierta manera, la labor de Preece es parecida a la del psicoanalista que se afana por desocultar un pasado que lucha por permanecer enterrado, pero que aparece irremediabilmente por doquier.

“(...) sí tiraba abajo muros de cartón yeso o tabiques o muros institucionales (era) para que se notara que lo que había ahí debajo no es nada ni tiene ninguna importancia o para desvelar, por así decirlo, la sintaxis de esos centros de poder, para revelar o para descubrirlos. En el Bellas Artes, en la Galería Gabriela Mistral, en el ARCIS mismo hice la experiencia de tirar abajo los muros o de atravesar directamente los espacios por lugares que no estaban previstos. Como las instituciones se revisten de tanta potencia o de tanta autoridad, resulta interesante desnudar de vez en cuando el artificio sobre el que se sostienen⁴⁸²”.

Preece, además, ha llevado acabo cortes excavatorios en el Hospital Salvador, antiquísimo establecimiento de salud pública, para hundirse prolijamente en medio de los intestinos recónditos de ese gran animal moribundo. Recorre sus cimientos “prehistóricos”, los cuales son sacados a la luz, exhumando lo pretérito. En este sentido comparte una cifra familiar con la

⁴⁸¹ *Op. cit.*, p. 168.

⁴⁸² *Op. cit.*, p. 170.

obra de Gordon Matta-Clark, cuyo arte se construye también sobre la base de la destrucción. En esta azarosa búsqueda, sin remate claro, el artista nacional termina por “desentenderse” —en apariencia— del *arte público*, en una operación que se efectúa y nutre dentro de ese mismo espacio cívico, pero como ruina humanista. Cámaras, bóvedas, pasillos, fisuras, concreto, piedras, basura, fierros... son expuestos a la vista, sobre la base de gestos que desarman la arquitectura sucia e hiperbólica de estos levantamientos macizos, pero también precarios, dotándoles de una “nueva vida” a través de un proceso de mutación creativa. Este movimiento de *resurrección* les concede un “segundo aire” a estas construcciones republicanas que están suspendidas en una descomposición lenta, pero progresiva, próximas a ser demolidas.

La siguiente obra que traemos a colación se titula: *Del paisaje y sus reinos* (2013) del artista nacional Norton Maza, instalación que ha sido emplazada en el MAC de Quinta normal. El montaje recrea un búnker de clase acomodada, donde Jesucristo repta por el piso mientras es acorralado por los ejércitos de la “Humanidad”. Bombardeado por misiles, el diorama captura el momento exacto en que Cristo se arrastra en calzoncillos Calvin Klein JC, con un reloj de oro en la muñeca izquierda y una pistola en su mano derecha; en su espalda y brazos aparecen tatuajes con motivos religiosos y en su cabeza reluce, intachable, la característica corona de espinas sangrante. La obra ornamentada con decoración neoclásica y muebles barrocos, está rebosante de detalles; un espejo con pormenores religiosos, armamentistas y pornográficos, estantes con armas que nos recuerdan a la mafia, a los narcos o incluso a los tiranos en el poder. En la habitación se encuentra una biblioteca repleta de títulos extravagantes y también adornos y juguetes de explícitas connotaciones sexuales, frescos donde se mezclan imágenes angelicales, con demonios y santos con armas, donde incluso se “cola” —al estilo “encuentra a Wally— el retrato de Ronald McDonalds.

Sin duda, se trata de la escenificación decomisada de la distopía del fin los tiempos; un narcosalón donde se amalgaman muchas referencias, tanto al sexo reprimido, al poder eclesiástico, al narcotráfico, a la violencia religiosa y a la guerra en medio oriente. Es un mundo donde el juicio final es convocado y

“la humanidad”—por lo menos la parte que toma las decisiones armamentistas en occidente (léase la ONU o la OTAN)— ajusta cuentas con el “Dictador del Universo”. La escena congela el preciso instante en que un segundo misil, en pleno vuelo, penetra por una de las paredes de la habitación, dejando un agujero por el que se puede apreciar el vuelo supersónico rasante de un bombardero estadounidense. Esto nos recuerda la frase del Apóstol Mateo 12 : 30 del *Nuevo Testamento*: “*El que no está conmigo está contra mí*”. En este retardo en tres dimensiones, lo único que continúa al compás del tiempo real es la música, un coro de canto gregoriano que carga de misticismo y éxtasis religioso la escena.

Si bien la producción visual de Hamilton y Preece, por ejemplo, exhibe rendimientos altamente eficaces y reflexivos sobre sus procedimientos aplicados al cinismo en el arte, la obra de Maza, sin embargo, se muestra simplemente como un efecto o síntoma de determinadas circunstancias inerciales, vale decir, la estrategia misma en su diorama no es totalmente consciente del estatuto que alberga y se queda solamente merodeando en la superficie bromista de su enunciado.

11.7. No decir simplemente ¡No!, decir ¡Ya no!

En una esfera de producción visual distinta, dos de las cintas dirigidas por el escritor y cineasta nacional Alberto Fuguet (1964 -): *Se arrienda* (2005) y *Velódromo* (2010), se atreven a explorar, no sin dificultades, los rendimientos de este encuadre cínico. Los protagonistas de estas historias: Gastón Fernández y Ariel Roth son individuos que, paralelamente, habitan su adultez en un permanente estado de tramitación; sin proyectos, sin ambiciones, con un miedo solapado a crecer y a hacerse responsables ante los otros, este recelo anímico los paraliza ante la inminente posibilidad del fracaso. Mantienen de esta forma, sus acciones en un limbo de impotencia y suspensión con respecto al futuro. Vemos cómo estos personajes viven un particular tipo de alienación, la de su desafección y descompromiso consigo mismos y con aquellos que pudieran estar, eventualmente, alrededor suyo. Un tipo de inhibición de la

voluntad que funciona como escudo, que blindo, pero a la vez impide que se puedan articular proposicionalmente sus “destinos”.

En el mundo de Gastón Fernández, los adultos deben negociar o dejar de ser coherentes entre aquello que *desean* y lo que están *obligados* a hacer para ganarse la vida. Están plenamente conscientes de este doble discurso que instala el pacto social y que los empuja a estar en un estado de malestar psíquico sobre todo cuando deben relacionarse con los otros. En la mayoría de los casos, crecer, significa tranzar, venderse o arrendarse al sistema, de ahí el nombre de la película. En el contexto de Ariel Roth en cambio, el contacto con el resto siempre entraña una dificultad, implica reiteradamente un molesto compromiso o sortear demandas que el protagonista preferiría ahorrarse; de ahí que, como él mismo lo señale, la única relación que le acomoda y le brinda momentos intensos sea los que mantiene arriba de su bicicleta pedaleando sobre la ciudad.

Individuos desencantados, desvinculados, solitarios y carentes de ilusiones, que se desalientan antes de emprender acciones propositivas para salvaguardarse de cualquier posible frustración. Seres que de algún modo le temen también a reproducirse, no tanto por miedo a formar una familia, sino a reproducir en sí mismos el poder que los ha formado. O como señala Sloterdijk:

“Quien está marcadamente desilusionado lleva incluso algo de ventaja al destino y obtiene un pequeño margen para la autoafirmación y el orgullo⁴⁸³”.

Otro tanto podemos observar en la película *No* (2012) del director chileno Pablo Larraín (1976 -), guión escrito por Pedro Peirano (Plan Z, El Factor Humano, 31 minutos) a partir de la obra inédita *El plebiscito* de Antonio Skármeta. La cinta narra la historia de *la campaña política del No*, la cual buscó y consiguió derrotar en las urnas a Augusto Pinochet Ugarte durante el plebiscito del 5 de octubre de 1988. El *film*, pone un marcado acento en la campaña televisiva como hito fundamental para derrotar al dictador, pero

⁴⁸³ Ver Peter Sloterdijk (2003 : 231 ss.)

también sitúa la reflexión en un punto paradójico; de si el triunfo electoral del No termina acaso por instalar y consagrar el modelo económico de Pinochet. La película propone que es el propio neoliberalismo —abriéndose paso dentro de un nuevo escenario de exigencias e incipientes técnicas de mercado— quién vence a la figura obsoleta del tirano, el que deja de ser conveniente para sus demandas democrático-expansionistas y totalizantes, echando a la vez por el suelo cualquier ideal nostálgico de protesta o de conciencia cívica panfletaria. De hecho, más que ciudadanos ejerciendo *libremente* un derecho cívico; el de destituir a un dictador del poder político sufragando en conciencia, la cinta propone la prefiguración del actual *consumidor informado*, quien baraja opciones y se deja encandilar, al mismo tiempo, por los brillos y dobleces espectaculares de la publicidad. En este mismo sentido, la cinta propone que *la alegría política arcoirisante* que nunca arribó, simplemente habría sido el *slogan* de una exitosa campaña publicitaria, a la cual sólo se podría acusar de publicidad engañosa.

Hablar del documental *Robar a Rodin* (2017), del director Cristóbal Valenzuela Berríos es, de alguna manera, adentrarse también en los estrechos márgenes de la precaria condición de “subalternidad” del arte nacional y reflexionar sobre la menoscabada figura que ocupan los artistas dentro del escenario de nuestra contingencia cultural. Vale decir, significa implícitamente hacerse preguntas del tenor de ¿qué significa ser un artista en Chile?, ¿y qué tan *contemporáneo* es, en última instancia, el arte contemporáneo criollo en comparación con el de otras latitudes?

El autor de la cinta dibuja y resuelve creativa e hilarantemente el testimonio de varios de los involucrados en uno de los hechos más curiosos y sorprendentes de la crónica policial de la década pasada: el robo de la escultura *El Torso de Adele* del famoso artista francés Auguste Rodin. El hecho ocurrió una mañana del mes de junio del año 2005, cuando los guardias del Museo Nacional de Bellas Artes notaron tardía y torpemente la ausencia de una de las millonarias piezas del escultor que se exhibía en ese minuto en el Museo junto a una importante colección de obras de su autoría. El robo generó

un gran revuelo mediático e incluso podría haber llegado a poner en aprietos las relaciones diplomáticas del gobierno de la época. Sin embargo, la obra aparecería a las pocas horas de la mano de un estudiante de arte de la ahora extinta Universidad Arcis, Luís Emilio Onfray Fabres, sin aparente daño. El alumno relataría a la policía, en una primera versión a medias fortuita y heroica de la historia, haber encontrado casualmente la escultura envuelta entre plásticos y cartones bajo un matorral en el aledaño parque Forestal. Sin embargo, a las pocas horas de ser entregada, la policía ya tenía a un autor confeso del delito, y a un héroe que se había ido deslavando y transformado en el trascurso de pocas horas en el villano de la historia, el propio Onfray.

En una segunda explicación de lo ocurrido, el estudiante de arte habría señalado que casi por una cuestión de azar habría logrado llegar hasta la obra, al encontrarse ese día participando de la inauguración de la muestra de un profesor de su universidad (Guillermo Frommer; 1953 - 2017) al interior del edificio decimonónico, y que *sin pensarlo dos veces*, en un acto más bien impulsivo, tomó la obra y la guardó dentro de su mochila, saliendo enseguida del señero recinto, sin ser advertido por el personal de seguridad de la institución. Más tarde, cuando debía presentar su alegato de defensa ante la fiscalía, volvió, en compañía de su abogado, a cambiar la versión de los hechos, añadiendo un provocador y persuasivo argumento, que esta vez promovía derechamente motivaciones de carácter artístico con un programado plan trazado con antelación. El proyecto de arte consistía, en hacer manifiesta *la falta* de la obra expresada en la dualidad presencia-ausencia, cuestión que hacía patente la maniobra de préstamo o de secuestro de la pieza por un *fin mayor* y de índole estético. La pérdida traería a la memoria, según Onfray, lo que no está, en un homenaje al arte inmaterial y a la estrategia vanguardista del plinto vacío como lugar de elaboración y producción conceptual. Si esa fue la idea original de su autor o no, lo cierto es que luego del hecho artístico-delictual, la exposición de Rodin se transformó en la exhibición más vista por el público chileno hasta esa época.

El documental de Valenzuela Berríos tiene sin duda muchos momentos notables, sobre todo aquellos en que, con humor e ironía, logra conducir a sus

entrevistados hasta el meollo casi ridículo y poco prolijo del actuar de todas las partes involucradas. Es también tremendamente acertado el montaje que realiza el director en el relato visual con la incorporación de películas antiguas, dándole ligereza a una historia que no cansa y que mantiene al espectador atento entre risas cómplices y colaborativas desde sus primeras escenas. De alguna forma la película rescata un hecho singular de prensa, que en su momento no pasó de ser una simple noticia insólita, pero que contemplada a la distancia, parece encerrar o transmitir un nuevo mensaje sobre su contenido y volver a problematizar la figura del artista como un bufón, un loco o un incomprendido, exento por supuesto de las responsabilidades éticas típicas de su actuar en medio de un contexto social definido. La acción de Onfray podría ser cifrada, si uno quiere, entre los mismos argumentos y contraargumentos de nulidad, intrascendencia o como diálogo sólo de entendidos en nombre del *arte en nombre del Arte*. Como señala muy bien Baudrillard, “(...) *el arte contemporáneo apuesta a esa incertidumbre, a la imposibilidad de un juicio de valor fundado, y especula con la culpa de los que no lo entienden, o no entendieron que no había nada que entender*⁴⁸⁴”.

¿Será finalmente el documental de Valenzuela Berríos el elemento estético que termine por otorgar el *aura artística* al gesto de Luís Emilio Onfray? ¿Si las obras se inventan en su recepción y en la construcción social de sus significados, de qué manera aporta *Robar a Rodin* el mecanismo visibilizador que inviste a una acción recontextualizada —que en su momento pasó completamente inadvertida como programa artístico y no así como jugarreta delictual adolescente, incluso para los entendidos—, en la más original *performance* del periodo? Si se ha acusado a Duchamp de ser el gran estafador y la piedra angular el arte contemporáneo como fantasía improductiva, ¿no es el gesto de Luís Emilio una cita tercermundista a ese embauque ahora añoso y siempre incómodo que nos instala ante la cuestión de discernir y aceptar que *cualquier cosa* pueda pasar por y devenir arte?

⁴⁸⁴ Ver jean Baudrillard (2007 : 65 ss.)

En otro flanco, en el ámbito de la literatura actual, la obra del escritor Álvaro Bisama se inserta al interior de una órbita de pesimismo *kitsch* flagrante, donde sus relatos parecieran habitar un presente sin mañana, cual bitácora de una travesía destinada a la catástrofe. En estas narraciones, el pasado pareciera estar hecho de fragmentos deshilvanados, los que ni siquiera tramitan ya la añoranza por un tiempo pretérito mejor, al contrario, cuelgan, en la mayoría de los casos, fracturados o como el inventario irreversible de fracasos previos y momentos fallidos. *Los muertos* (2014) por ejemplo, su libro de relatos breves, encarna el revés de cualquier proyecto afirmativo, donde los “apocalipsis” parecieran haberse situado en varios momentos a lo largo de una *historia* discontinua y no sólo en un futuro clausurante. Es así como en *Noize*, el protagonista:

“Lo que pasó, pasó hace mucho tiempo. / Fue antes de ese fin del mundo que no llegó. / Mucho antes del fin del mundo que sí llegó. / Mi madre dejó a mi padre y se fue a Argentina y nos quedamos solos en ese departamento cerca de la Plaza Ñuñoa. / Yo tenía 14 y aún no salía de la básica. / A veces daba vueltas con los skaters de Bustamante. / Algunos eran mis amigos. / Nos metíamos a los patios de edificios vacíos y buscábamos rampas y ellos hacían lo suyo. / Yo bebía pisco con jugo en polvo, las cosas que se toman a los 14 años. / Miraba. / Lo vomitaba todo antes de volver a mi casa. / Mi padre no se daba cuenta. / Mi generación está hecha de eso, de padres que no se dan cuenta, de voces que nunca entendimos porque parecían mal sintonizadas. / No me pasaba a mí nomás. / Le pasaba a mis amigos que se pelaban las rodillas y se rompían los huesos para sentir algo. / Algunos trataban de hablar de eso pero no podían. / Había algo que los superaba⁴⁸⁵”.

Textos aparentemente contruidos dentro de un espacio fronterizo de memoria afásica y de relato punitivo sin moraleja. Cuán lejos, por ejemplo, están todos estos personajes o sus pesares biográficos de aquellas obras de la *Aufhebung* del *Bildungsroman* alemán o incluso de las “tragedias” existencialistas en el sentido clásico y actual. Los leves rastros de esas vidas van siendo administrados como si fueran las últimas cenizas de un fuego ya extinto. Sin pasiones, sin ilusiones, sin sentimientos de culpabilidad o de esperanza venidera, cada uno escribe su pasado como si éste ya no le perteneciera. El sexo por otro lado, ha perdido toda posibilidad de redimir o unir a los sujetos. El azaroso amor es tan débil que se fractura sin motivo o

⁴⁸⁵ Ver Álvaro Bisama (2014 : 119 ss.)

explicación. La muerte, la cual uno no sabe muy bien dónde ubicarla, es la única “garantía segura”, aunque a ratos pareciera que ella ya hubiese acontecido. La ciudad como telón de fondo, es el paraje desolado, la atmósfera en ruinas que espejea el alma de esos individuos como una suerte de radiografía externa de sus historias. Una ciudad que nos recuerda en cada esquina que ya no existen héroes. El protagonista de *Noize* señala:

“La ciudad estaba vacía para nosotros. / Nadie nos veía, éramos invisibles. / Éramos fantasmas dando vueltas por los parques y monumentos, por las plazas abandonadas, por las piletas sin agua; (...) Me gustaba el aire sucio y sin memoria de Santiago: la sensación inminente de que todo estaba sujeto a demolición y no había nada que hacer. (...) El mapa de aquella ciudad no era físico: un Santiago de parques vacíos sostenía la respiración esperando una bomba nuclear que nunca llegó, hecho de monumentos a héroes que nadie recordaba⁴⁸⁶”.

Lo que se aprecia en todas estas historias, es la explotación meticulosa de una memoria personal, la fabricación rebosante y narrativizada de hechos personales exhibidos sin pudor, sin vergüenza. Una suerte de proliferación literaria amparada generacionalmente en el surgimiento de memorias comunes pero huérfanas de comunidad. Lo que se puede apreciar acá, es un exhibicionismo descarnado sin moraleja, la confesión de una conciencia que en su último gozo, disfruta tenuemente con la idea de escandalizar a sabiendas que su voluntad no es capaz de cambiar el curso de las cosas.

⁴⁸⁶ *Op. cit.*, p. 120.

Conclusión.

Como hemos podido apreciar a lo largo de esta investigación, el Cinismo, como síntoma, es hijo de un tiempo confuso y de una crisis que hace frente o acompaña al malestar cultural reinante. Sin embargo, el clima de desencanto y sinsentido desde donde emerge este fenómeno cultural; muy parecido quizá a nuestro actual estado imperante, es en más de un sentido similar al que empapó las anécdotas del Diógenes de la literatura laerciana. El Diógenes de la tradición, es decir, aquél que encarna los reveses de la fortuna y la amenaza de un futuro incierto; sin ciudad, sin casa y apartado de su patria, personifica en su estampa todas las maldiciones trágicas, que como él mismo lo señalara, se le han venido encima. De esta forma, a pesar de sufrir “en carne propia” el infortunio, Diógenes pregona una salida inteligente y adecuada contra los reveses del destino. El Cinismo filosófico se presenta entonces como una solución extrema ante la angustia existencial, en cuanto administración consciente de la voluntad, como inhibición de la misma (del apetito) y desinhibición del cuerpo, todo ello para poder salir a fin de cuentas, airoso de las dificultades. En este mismo sentido, el cinismo filosófico es una estrategia extrema, pero positiva de la voluntad para afrontar el azar y las vicisitudes de la vida cotidiana. Sus principales presupuestos teórico-prácticos pueden ser definidos del siguiente modo:

- a) Ante todo el Cínico antiguo se considera filósofo y de acuerdo con ello se alista así mismo en ese selecto club huraño que pretende tener algo que aportar a la sabiduría ética y al conocimiento de la vida práctica, todo ello a través de ejemplares enseñanzas pedagógicas y de un estricto abandono de las costumbres que obstaculizan el arribo a la tranquilidad de ánimo.
- b) El Cinismo antiguo es ante todo una autoafirmación metodológica del propio ser del filósofo, que se empeña en conseguir la autarquía o el gobierno de sí mismo con miras a la felicidad y a la virtud (*areté*), teniendo presente, siempre, la preocupación pagana por la transformación de uno mismo (máxima expresada en el adagio pindárico: *llega a ser el que eres*).

- c) Sus recursos programáticos son: la libertad de palabra (*parrhesía*), la desvergüenza (*anaídeia*) y la indiferencia (*adiaphoría*) hacia todo lo que no sea virtud o frugalidad, en cuanto ejercitación pública del ánimo y del cuerpo por medio de la *askesis* o disciplina racional.
- d) La felicidad consiste en vivir en concordancia con la *Naturaleza*, la cual es ante todo mostrable, es decir, mentalmente inteligible y posible de ser interpretada, por lo tanto aquella está al alcance de cualquiera que esté dispuesto a demorarse y entregarse a una ejercitación física y mental adecuada.

De todos modos el Cínico antiguo que personifica las anécdotas, es un personaje “ilustrado”, pero con una cuota de extravagancia que lo convierte, sin duda, en un “intelectual” fuera de serie, quien pone el acento en su animalidad y ocupa la cultura como dispositivo contra sí misma. Esa relación ambigua con la cultura se manifiesta, por ejemplo, en que como *movimiento* literario haya podido producir y reactualizar filosóficamente un gran número de estilos tales como la sátira menipea, la diatriba, el diario, el testimonio y la epístola. Su misma actitud impúdica distaría mucho de ser algo espontáneo o “natural”, siendo, más bien, algo ensayado y asumido de antemano frente a los demás; como una suerte de *teatralización* provocadora a modo de *Happenings* literarios. Es por eso que su apelación a la Naturaleza la podemos considerar como una toma de posición crítica frente a la sociedad más que una verdadera regresión a la barbarie. El Cínico de los relatos, se resiste encarecidamente a abandonar la *polis*, pues disfruta del bullicio, de la multitud y de la chusma (en este sentido es un misántropo con aires filantrópicos), y sabe, en el fondo, que sin ese marco de acción que le otorga el *nómos* no se podría definir a sí mismo como un ácido transgresor.

No se debe olvidar que para el Cínico (lo mismo que para todos los demás filósofos de la antigüedad), el fin de la labor filosófica consistía, principalmente, en alcanzar (por vía de un método riguroso) “la felicidad” y aspirar a la concreción de su bienestar por intermedio de la implementación sistemática de una ética autónoma o por lo menos racionalmente crítica. Por lo mismo, cada corriente filosófica antigua se esforzó en aplicar una determinada

“técnica” intelectual que persiguiera, eficazmente, alcanzar tal fin, siendo la *libertad* su precondition necesaria, ya que sólo el hombre *libre* era capaz de alcanzar la anhelada felicidad y llegar a sentirse a gusto consigo mismo. Demonax, el Cínico, lo expresa con cierta dosis de inoculado pesimismo: “*Sólo es libre quien no espera nada ni le teme a nada.*”⁴⁸⁷ Ya en Demonax se observa un sutil cambio de perspectiva, bajo la forma de una incipiente apatía como temple y dominio de ánimo, con un tono y actitud algo diferente al de Diógenes o al del propio Crates; el más amable y querido de todos los Cínicos. En este mismo sentido, ya en el Cinismo antiguo y en su desplante polifacético de rostros e idiosincrasias particulares, existe también un peculiar tipo de voluntarismo nihilizante.

En la actualidad, el desmoronamiento de la Ilustración como proceso histórico de armonía universal o de mesianismo político, ha detonado en la amenaza de una falta de sentido general que se traduce en la vanidad de todo hacer. Dicha desazón Nietzsche logra expresarla filosófica y poéticamente en varios pasajes de su obra, pero por sobre todo en un pequeño fragmento de *Así habló Zaratustra*:

“(..) –y vi venir una gran tristeza sobre los hombres. Los mejores se cansaron de sus obras.
Una doctrina se difundió, y junto a ella corría una fe: ‘¡Todo está vacío, todo es idéntico, todo fue!’...”⁴⁸⁸

Esa especie de entropía espiritual, como diagnóstico, marca el sino de cierto agotamiento o resignación dentro del periplo crepuscular de occidente, donde todas las formas de nihilismo han penetrado en la cultura o son efecto de ella misma. Para el propio Nietzsche, la *inversión de los valores en uso* se torna fundamental a la hora de combatir contra ese grávido *espíritu de la pesadez*, que es síntoma de ese nihilismo pasivo que azota nuestra época. Nietzsche supo atisbar en la solución cínica un remedio contra el pesimismo

⁴⁸⁷ Ver Michel Onfray (2000 : 71 ss.)

⁴⁸⁸ Ver Friedrich Nietzsche (2014b : 197)

recalcitrante y vio en su buen humor algo que lo emparentaba con su ciencia jovial.

Hoy, dentro de esta trama de horizonte temático, el cinismo se ha llegado a transformar en un fenómeno de masas, donde los estertores de los proyectos revolucionarios han sido sustituidos, como dice Bourriaud, por “*numerosas formas de melancolía*.”⁴⁸⁹ En este sentido, la condición ilustrada del cínico ha variado; si en la antigüedad podía ser considerado como un ilustrado particular que ejercía, desde su trinchera combatiente, una crítica positiva y ética al discurso idealista. Hoy, en cambio, cuando la época en su contexto es ilustrada, la labor del intelectual es la inversa: exhibir el cinismo compartido por todos. Para Peter Sloterdijk: “*La época es cínica en todos sus extremos, y corresponde a la época desarrollar en sus fundamentos el contexto entre cinismo y realismo*”⁴⁹⁰.

El acento epocal de nuestra desilusión demarcaría en la actualidad el timbre de nuestro escepticismo, el cual se manifestaría expresamente en el uso de un discurso que desnuda toda pretensión de verdad esencialista (el que seguiría, sin embargo, operando con ribetes de pensamiento crítico), pero a la vez resultaría estéril, en el sentido que sería una especulación que llevaría a ultranza la desconfianza, incluso sobre sí mismo y por ende, castraría toda posibilidad de alterar radicalmente el estatuto de lo cotidiano.

Si bien el filósofo “guerrillero” Cínico levantaba, como sentido de protesta el núcleo animal de su naturaleza como estrategia de subversión y autodomínio soberano, un segundo sentido, más moderno, verá en el cinismo una suerte de resignación metodológica ilustrada que hace frente a las amenazas ya conocidas; vale decir, una vez perdida la ilusión, también se destruiría la posibilidad de volver a creer; produciendo un particular tipo de alienación que desemboca en un modo patológico de la indiferencia y de la melancolía. Esta indiferencia, sin embargo, es distinta a la propiciada por la

⁴⁸⁹ Ver Nicolás Bourriaud (2008 : 10 ss.)

⁴⁹⁰ Ver Peter Sloterdijk (2003 : 22 ss.)

adiaphoría filosófica, cuyo propósito teleológico consistía en propiciar la autoderminación del aspirante a sabio a través de la templanza del ánimo.

Esto quiere decir, que este último estadio no buscaría una posición que proteja de la desilusión, como lo hacía el Cínico antiguo o aún el ilustrado moderno; acosado por la mala conciencia cínica de la ideología, sino que simplemente no *cree ya* que exista tal posición de salvaguarda, ni certeza o comprensión alguna posible.

En la era del desprestigio de la política —y no sólo de los políticos como fenómeno particular—, pensar el cinismo hoy, es pensar también en la despolitización del espacio público pero como cancelación del diálogo ideológico conformado por las ideas movilizadoras y los valores *trascendentales* que eran, hasta hace sólo un par de décadas, el horizonte referencial discursivo de los metarelatos sociales y del activismo político utópico o revolucionario. La pérdida de relevancia del conflicto ideológico, ante un escenario neoliberal como materialización de una economía de orden planetario, ha terminado convirtiendo a toda la clase política en una suerte de: “representantes de los intereses del electorado”. La política dentro de este nuevo espacio de contingencia se tornaría autoreferente y ese llamado a producir cambios de la mano de los grandes valores que impulsaron al humanismo ilustrado —como justicia, equidad, libertad y el derecho a la libre expresión, por nombrar sólo algunos—, irían quedando lentamente relegados dentro de un contexto de *libre* competencia y como anulación de los referentes de comprensión al interior del mercado. Cuando las categorías movilizadoras de lo político han entrado en crisis —por haberse retirado del conflicto ideológico las “ideas importantes”, dejando su sitio a los “intereses particulares de la mayoría”—, estas categorías parecen ya no producir “realidad”, o por lo menos quedar supeditadas a los *slogans* publicitarios de moda en cuanto remedos de significación y circulación *kitsch* .

Por otro lado, cuando el saber se ha transformado en información descomunal, sin importar ya tanto el significado de éste, sino su acumulación y disponibilidad, los individuos terminan transformándose, al mismo tiempo, en

sujetos lúcidos y escépticos, en el sentido que esa autoreflexividad les termina quitando el elemento de trascendencia a sus acciones y volviéndoles impotentes para asumir y proponer tareas de cambio en sus contextos sociales. El cúmulo de información ya no produciría significación, en el sentido que la información, en cuanto administración técnica de su volumen colosal, ya no sería capaz de transmitir un significado real y lúcido sobre el mundo y su experiencia concreta. La neutralización de la crítica termina del mismo modo provocando el debilitamiento del orden cuestionador de la cultura, por lo tanto, esa lucidez prístina en vez de convertir a los sujetos en agentes de cambio propositivo, termina dejándoles inmobilizados y perplejos ante la chatura de lo cotidiano.

Ya lo hemos mencionado con anterioridad a lo largo de toda esta investigación: el cinismo presenta una estrecha relación con la *verdad*, en el sentido que aquél pretende ser el emisario fiel de ésta última; de una verdad sin tapujos y sin retórica, he ahí su vínculo, por ejemplo, con la *parrhesía*. Sin embargo, como también lo hemos mencionado, su figura se asocia inmediatamente con la del mentiroso. Desconfiamos del cínico de nuestros días porque la falsedad de su enunciado no tiene tanto que ver con el contenido propuesto en el mensaje, sino más bien con el modo en cómo *dice* performativamente esa verdad. De todas maneras el cínico está convencido de que *habita en la realidad misma de las cosas*. La paradoja de este decir es que formula una verdad que no puede ser aceptada y en este mismo sentido es que podemos señalar que es una verdad sin consecuencias, que pone al mismo tiempo, en evidencia, una diferencia explícita entre *saber* y *creer*. La performance cínica por lo tanto, no procede revelando una verdad oculta, sino que expone al destinatario de esa verdad ante su propia conciencia y la propia vergüenza pública de su hipocresía. El *decir* cínico es el habla de esa *distancia* de la desafección que permitiría enunciar esa verdad descarnada; es decir, el cinismo contemporáneo es esa “distancia” crítica devaluada en la que nos encontramos *todos*, pero que trataría de una verdad que sólo puede ser dicha sin la posibilidad explícita de reflexionar su decir.

Hoy lo cotidiano se daría en la comunicación como *pensamiento* que el sujeto no alcanza a pensar, por el hecho de que es imposible subjetivar o apropiarse de esa información descomunal almacenada y exorbitante. Lo que no hemos generado entonces es una *inteligencia ética* acorde a nuestros fines y que resuelva esa *distancia* que queda encriptada en aquella brecha del pensamiento en torno a *lo real* (cosa que el Cinismo antiguo supo resolver al proponer, al menos literariamente, una ética como camino más corto a la felicidad).

Por lo mismo, el lugar o la tarea del arte hoy es darle cuerpo a ese lenguaje y a ese pensamiento como reflexión en torno a aquella inconmensurabilidad, pues su labor principal siempre ha sido o es, la de desnaturalizar lo cotidiano; esa conciencia de que habitamos dos órdenes diferentes como dimensiones de lo real. Lo cotidiano parece ser una zona o superficie infinitamente profunda regida por convenciones, definiéndose en la contemporaneidad como una inestabilidad contenida, no resuelta. Esta inestabilidad de lo cotidiano tiene que ver con el ingreso de magnitudes inéditas e irrepresentables, como efecto de los avances de la ciencia y la informática; es decir, con el desarrollo hipertrofiado de la técnica. De esta manera, por ejemplo, cuando el universo es experimentado o hace su *entrada* en el horizonte de comprensión humano, se hace incomprensible e infinito. Entonces lo cotidiano aparece o se presenta como una enorme capacidad de absorción (la absorción aquí significa contención). Curiosidad y habladurías, de eso estaría hecho el cotidiano, es decir, un habla profundamente densa y técnica al mismo tiempo, pero sin reflexión.

Ante una realidad que se ha vuelto tremenda y que desborda por todos lados nuestras capacidades cognitivas, ella misma (la realidad) hoy se ha vuelto una incógnita, ante lo cual, penosamente, no pareciera existir ninguna alternativa para paliar ese colosal enigma. La realidad hoy se nos sustrae y ante ese nuevo horizonte intelectualmente incomprensible sólo queda, aparentemente, la resignación de la impenetrabilidad; fruto de aquello también es que se llega a producir, de la mano del cinismo contemporáneo, un abandono de toda esperanza para una máxima realización, y en eso radica la

resignación actual del sujeto y de su pesimismo. El pesimismo tiene que ver con cierta manera de entender el mundo; el presentimiento de que ya no cabe *algo* que esperar. El pesimismo contemporáneo se manifiesta de este modo en un *pathos* melancólico, resignado y agotado.

Comprender lo real ha consistido, esquemáticamente, en habérselas con el conflicto entre la subjetividad y los modos de apropiación de la realidad. Hoy sin embargo, asistimos a un presente que se nos resiste y que lleva, al mismo tiempo, al límite nuestras propias posibilidades, un presente que no sería posible de ser subjetivado en cuanto momento crucial de derrota del pensamiento. Según esta hipótesis, los horizontes de sentido y de afirmación han entrado en crisis, deviniendo la realidad en pura opacidad e incógnita. Esto significa que aunque la matriz sujeto–objeto siga funcionando, en sí, ya no es operativa.

Lo que se llama individuo en la actualidad está estrechamente emparentado con la forma contemporánea de cinismo, e ahí la importancia de pensar esta figura y sus alcances. Cuando la desilusión, como señala Peter Sloterdijk, hace época, cuando ya no hay nada a que aferrarse, la figura del “Yo” parece adquirir máximo protagonismo en una relación del individuo consigo mismo máximamente autoreflexiva. Rojas nos señala, el individualismo es la ideología del presente, es la ficción que genera realidad hoy, afirmando al mismo tiempo, curiosamente, una soberanía de la radical desvinculación⁴⁹¹. A propósito de esto, dentro del contexto, por ejemplo, de la obra del escritor francés Michel Houellebecq, concretamente en el ámbito del placer, la sexualidad se termina agotando estrictamente en lo genital. En este sentido, el sexo haría posible una relación del sujeto consigo mismo, en cuanto sexualidad masturbatoria, aún cuando literariamente se estén describiendo orgías. Hoy ser un individuo inmerso en un sistema tardocapitalista es, en última instancia, estar insatisfecho, pues no habría nunca, en sentido estricto, un ajuste entre

⁴⁹¹ Discusiones y apuntes del profesor Sergio Rojas de su curso: *Para una teoría del cinismo contemporáneo, decir la verdad v/s nombrar lo real*. Clase del 30 de agosto del segundo semestre académico del año 2017. Facultad de Artes, Universidad de Chile.

deseo y sujeto, al punto de que los deseos serían exacerbados hasta el paroxismo, sin la posibilidad de poder concretamente ser saciados.

Lo humano se torna algo pendiente y el cinismo contemporáneo es uno de esos nombres con el que se podría designar ese pensamiento cancelado e inoperante. El cínico entonces pone en el centro de su discurso ese intento por habitar dos órdenes inconmensurables entre sí, por un lado el orden de esa exigencia de pensamiento, y por otro, el orden sedimentado del pensamiento trivializado en el ámbito de lo cotidiano. O en otros términos: la exigencia de un pensamiento para una *ética futura*, propositiva y generadora de valores nuevos, y por otro, el acomodaticio espacio de una moralina irreflexiva sin riesgos. El cínico contemporáneo, a diferencia de su antecesor, se hace un lugar en esa brecha, pero operando al mismo tiempo como crisis del criticismo, es decir, como crisis de la crítica.

Cuando hablamos de cinismo en el arte contemporáneo lo hacemos también refiriéndonos a esa crisis del pensamiento crítico como apropiación de aquel espacio de inoperancia discursiva. El concepto de razón cínica instala, implícitamente, esa relación entre pensamiento y crisis del criticismo, citando, por ejemplo, formas anteriores, pero adoptando irónicamente la postura de la mercancía, es decir, el arte crítico se transforma en arte de la razón cínica cuando esta ironía se hace de forma explícita como mercancía. Con el cinismo la crítica ha devenido mercancía, porque la obra que este arte crítico termina produciendo es una mercancía que en su tratamiento crítico acaba siendo mercancía autoconsciente. Esto se produce porque la crítica ha agotado su prestigio cuestionador señero y el cinismo ejerce entonces, en su nombre, una despolitización ocupando hoy ese espacio.

Hoy en día, el arte junto con todo su aparataje exhibitivo, ha llegado a convertirse en una preciada mercancía que genera a la vez un mercado paralelo con sus propias reglas y flujos importantes de capital, produciendo, a fin de cuentas, como señalábamos más arriba, no un arte crítico, sino cínico. Como apunta acertadamente Houellebecq en *Plataforma*, los artistas se han transformados en una suerte de empresarios *sui generis* del mundo del arte:

“La mayoría de los artistas que conocía se comportaban exactamente como *empresarios*: vigilaban atentamente los nuevos mercados, y luego intentaban posicionarse lo más deprisa posible. Como los empresarios, salían en masa de las mismas escuelas, estaban hechos en el mismo molde. Con ciertas diferencias: en el terreno artístico, la prima de innovación era más alta que en casi todos los demás sectores profesionales; por otra parte, los artistas se movían a menudo en *jaurias* o *redes*, al contrario que los empresarios, seres solitarios y rodeados de enemigos: los accionistas, siempre dispuestos a abandonarlos, los directivos, siempre dispuestos a traicionarlos⁴⁹²”.

Aquí se hace también presente un índice de economía operativa insólito en la producción artística, diseñada en una ecuación simple, pero a la vez poderosa; *mínimo esfuerzo del artista, máximo esfuerzo del espectador*. Que traducido se expresa como el mínimo esfuerzo en el afán por hacerse entender, versus el máximo esfuerzo del espectador por encontrarle significado a ese *algo* vacío de significado. Esto trae como consecuencia que el espectador a fin de cuentas se haya transformado en un consumidor de significados. El arte cínico en este sentido, sustrae operacionalmente el núcleo de inteligibilidad de la obra, retirando el significado. Lo que se intenta entender entonces es ese retiro del significado. Buena parte del arte contemporáneo se solaza en jugar con el propio fracaso de sus alcances críticos. En este sentido, el signo irónico de la obra autoconsciente parece volverse sobre el propio arte. El último gesto político del arte sería ironizar su propia impotencia política, porque en sentido estricto, el arte ya no hace diferencia política. Nuestro malestar cultural entonces es nuestra propia manera trunca de relacionarnos con la realidad como totalidad y esa relación se terminaría dando bajo una suerte de estetización de la realidad misma.

¿Entonces, cuál es la relación que podría mantener el cinismo con la estética o con las variadas formas con que esa misma estética podría estar deviniendo arte en cuanto literatura, artes visuales, fetichismo espectacular de la mercancía, etcétera? Primero, el cinismo es propia y concretamente un pensamiento estético, un pensamiento volcado y vaciado en una estética sin la cual no podría llevarse a cabo. En este mismo sentido, categóricamente, es un

⁴⁹² Ver Michel Houellebecq (2011 : 165 ss.)

pensamiento condicionado por la estética. Un elemento interesante de observar a la vez, es cómo el cinismo se logra vincular estéticamente con la crítica, pero como sobregiro y agotamiento de ésta misma, provocando en última instancia, una neutralización del pensamiento crítico como pensamiento de la intrascendencia en el orden naturalizado por el poder. Las reglas del juego parecen hoy ser cínicas, en el presupuesto implícito de que hoy nuestro campo de inmanencia parece ser la ausencia de un correlato de sentido para nuestros conceptos e ideas. En esta misma forma, el cínico contemporáneo sabe o sospecha que sus creencias son falsas o ideológicas, pero se aferra a ellas como autoafirmación de sí mismo. Su pesimismo, en cuanto humanismo trasnochado, es una forma de resistir a lo inédito de la actualidad.

Bibliografía.

- Ana María Leunda (2013). *Cultura y formas de vida II. Retóricas del cuerpo*. Córdoba: Facultad de Lenguas - Universidad Nacional de Córdoba.
- André Bretón (1991). *Antología del humor negro*. Traductor Joaquín Jordá. Barcelona: Anagrama.
- Álvaro Bisama (2014). *Los muertos*. Santiago: CyC Impresores.
- Anónimo (1978). *Fábulas de Esopo, Vida de Esopo, Fábulas de Babrio*. Traducción de Pedro Bárdenas de la Peña. Madrid: Biblioteca Clásica Gredos.
- Anónimo (2014). *Gilgamesh*. Traducción de Javier Alonso López. Madrid: Alianza Editorial.
- Baldine Saint Girons (2013). *El acto estético*. Traducción de Francisco de Undurraga A. Santiago: LOM Ediciones.
- Beatriz Cortez (2010). *Estética del cinismo*. Guatemala: F&G Ediciones.
- Bret Easton Ellis (2000). *American Psycho*. (Sin nombre del traductor). Guatemala: El Periódico.
- Carlos García Gual (2003). *La secta del perro*. Madrid: Alianza Editorial.
- Charles Jencks (2005). *The Iconic Building*. Michigan: Rizzoli.
- Claudia Giannetti (1994). *Metaformance. Proceso troposomático en la performance multimedia*. Barcelona: ACC L'Angelot.
- David Le Breton (2007). *Adiós al cuerpo*. Traducción de Ociel Flores Flores. México D. F.: La Cifra.
- Demóstenes (2004). *Discursos*. Estudio Preliminar y Traducción de Francisco Montes de Oca. México D. F.: Editorial Porrúa.
- Denis Diderot (2012). *El sobrino de Rameau*. Traducción y estudio preliminar de Alejandro Ariel González. Buenos Aires: Editorial Losada.
- Diógenes Laercio (2013). *Vidas de los filósofos ilustres*. Traducción y prólogo de José Ortiz y Sanz y José M. Riaño. México D. F.: Editorial Porrúa.
- ----- (1999). *Vidas de los más ilustres filósofos griegos*. Traducción José Ortiz y Sanz. Barcelona: Ediciones Folio. Tomo II.

- Edgar Castro (2011). *Diccionario de Foucault*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- Enrique Vila-Matas (2016). *Bartleby y compañía*. Buenos Aires: Penguin Random House Grupo Editorial.
- Epicuro (1997). *Sobre la felicidad*. Traducción y estudio preliminar de Carlos García Gual. Bogotá: Grupo Editorial Norma.
- Ernst Behler (1984). *Irony and the Discourse of Modernity*. Seattle: University of Washington Press.
- Espasa Calpe (1993). *Diccionario de Sinónimos y Antónimos*. Madrid: Espasa-Calpe S. A.
- Federico Galende (2011). *Filtraciones III*, Santiago: Editorial ARCIS y Editorial Cuarto Propio.
- Federico López Silvestre (2004). *El paisaje Virtual. El cine de Hollywood y el neobarroco digital*.
- François Rabelais (1967). *Gargantúa y Pantagruel*. (Sin nombre del traductor). Madrid: Biblioteca E.D.A.F.
- ----- (1956). *Gargantúa y Pantagruel*. Prólogo Anatole France y traducción de Fernando Ávila. Buenos Aires: El Ateneo.
- Frederic Jameson (1991). *El postmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Traducción de Pardo Torio. Barcelona: Paidós.
- Frederich Nietzsche (2014a). *Sobre la utilidad y el perjuicio de la historia para la vida*. Traducción de Nicolás Gelormini. Buenos Aires: Editorial Losada.
- ----- (2014b). *Así habló Zaratustra*. Introducción, traducción y notas de Andrés Sánchez Pascual. Madrid: Alianza.
- ----- (2012). *Más allá del bien y del mal*. Introducción, traducción y notas de Andrés Sánchez Pascual. Madrid: Alianza.
- ----- (2011). *Ecce homo*. Traducción por Andrés Sánchez Pascual. Madrid: Alianza Editorial.
- ----- (2006). *Nihilismo europeo, fragmentos póstumos (otoño, 1887)*. Traducción y notas de Elena Nájera. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva.
- ----- (2003). *La gaya ciencia*. Traducción Andrés Sánchez Pascual. Madrid: Alianza Editorial.

- ----- (1990). *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*. Traducción de Luis ML. Valdés y Teresa Orduña. Madrid: Tecnos.
- Gianni Vattimo (1987). *El fin de la modernidad*. Traducción de Alberto L. Bixio. Barcelona: Gedisa.
- Gilles Deleuze & Félix Guattari (2008). *Kafka, por una literatura menor*. Traducido por Jorge Aguilar Mora. México D. F: Ediciones Era.
- Giorgio Agamben (2007). *Estado de excepción*. Traducción y entrevista por Flavia Costa. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- ----- (1995). *Homo Sacer*. Traducción y notas de Antonio Gimeno Cuspinera. Valencia: Pre-Textos.
- Guy Devanport (2012). *Heráclito y Diógenes*. Traducción y notas de Cristóbal Joannon. Santiago: Ediciones Tácitas.
- Hal Foster (2001). *El retorno de lo real*. Traducción de Alfredo Brotons Muñoz. Madrid: Akal Ediciones.
- Hans Ulrich Gumbrecht (2005). *Producción de presencia*. Traducción de Aldo Mazzucchelli. México D. F: Universidad Iberoamericana Biblioteca Francisco Xavier Clavigero.
- Harold Bloom (2012). *Genios*. Traducción de Margarita Valencia Vargas. Barcelona: Anagrama.
- Harold Lamb (2010). *Alejandro de Macedonia*. Prólogo de Luís Alberto Cuenca y traducción de Josefina Martínez Alinari, revisada y corregida por Vicente Corbi. Madrid: Ediciones Espuela de Plata.
- Hanif Kureishi (2012). *Intimidad*. Traducido por Mauricio Bach. Barcelona: Anagrama.
- ----- (2001). *Siempre es medianoche*. Traducido por Mauricio Bach. Barcelona: Anagrama.
- Hans Blumenberg (2000). *La risa de la muchacha tracia*. Versión castellana de Teresa Rocha e Isidoro Reguera. Valencia: Pre-textos.
- Hans Robert Jauss (2002). *Pequeña apología de la experiencia estética*. Introducción y traducción de Daniel Innerarity. Barcelona: Paidós.
- Herman Melville (2005). *Preferiría no hacerlo*. Traducción y notas José Luís Pardo. Valencia: Pre-Textos.

- Henry Noel Brailsford (1998). *Semblanza de Voltaire*. (Sin nombre del traductor). México D. F: Fondo de Cultura Económica.
- Homero (1996). *La Iliada*. Traducción revisada por Carlos García Gual. Madrid: Gredos.
- Ignacio Szmulewicz (2012). *Fuera del cubo blanco*. Santiago: Ediciones Metales Pesados.
- James Miller (2011). *Vidas sujetas a escrutinio*. Traducción de Óscar Luís Molina S. Santiago: Ediciones Tajamar.
- Jean Boudrillard (2007). *El complot del Arte*. Traducción Irene Agoff. Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- Jean Clair (2007). *De Inmundo*. Traducido por Santiago E. Espinosa. Madrid: Arena Libros.
- Jenelle Pöttsch (Ed.), (2017). *Jonathan Swift and Philosophy*. London: Lexington Books.
- Joan Corominas (1990). *Diccionario crítico etimológico castellano hispánico*. Madrid: Editorial Gredos.
- Jonathan Swift (2016a). *Los viajes de Gulliver*. Introducción de Robert DeMaría, Jr. y traducción de Pedro Guardia Massó. Bogotá: Penguin Random House Grupo Editorial.
- ----- (2016b). *Tulipas radiantes*. Ensayo de presentación, traducción y notas de Pablo Oyarzún R. Santiago: Editorial LOM.
- ----- (2013). *Cuento de un tonel*. Traducción y edición crítica de Pablo Oyarzún R y Francisco de Undurraga. Santiago: LOM.
- José Ferrater Mora (1999). *Diccionario de filosofía*. De la revisión actualizada de Josep-María Terricabras. Barcelona: Editorial Ariel.
- Juan Rivano (1991). *Diógenes; los temas del Cinismo*. Santiago: Bravo y Allende Editores.
- Julian Fung (2017). "Early Condensations of Gulliver's Travels: Images of Swift as Satirist in the 1720s", en *Studies in Philology*, 114(2).
- Julien Offray de la Matrie (2005). *Discurso sobre la felicidad*. Traducción y prólogo de Diego Tatián. Buenos Aires: El cuenco de plata.
- Kate Nesbitt (1996). "Theorizing a New Agenda for Architecture", en *An Anthology of Architectural Theory 1965-1995*. New York: Princeton Architectural Press.

- Kenneth Frampton (1983). "Towards a Critical Regionalism: Six Points for an Architecture of Resistance", en, Hal Foster (ed). *Postmodern Culture*. London: Pluto Press.
- Klaus Heinrich (1972). *Antiguos cínicos y cinismo contemporáneo*. Santiago: Escritos breves del Departamento de Filosofía de la Universidad de Chile.
- Lao Tse (1990). *Tao Te King*. Traducción de Gastón Soublette. Santiago: Cuatro Vientos Editorial.
- Luís Alfonso de la Fuente Suárez (2016). "Towards experiential representation in architecture". *Journal of Architecture and Urbanism*, 40(1).
- Lin Zhang & Taj Frazier (2015). "Playing the Chinese card': Globalization and the aesthetic strategies of Chinese contemporary artists", en *International Journal of Cultural Studies*. (August 24, 2015).
- Lisa Landrum (2016). "Theory's Theatricality and Architectural Agency." *Architecture and Culture*, 4(3).
- Manuel Jofré (2005). "Don Quijote de la Mancha; Dialogismo y carnavalización, diálogo socrático y sátira menipea", en *Revista Chilena de Literatura*. Santiago: Departamento de Literatura de la Universidad de Chile. (67).
- Marcel Duchamp (2010). *Cartas sobre el arte 1916 – 1956*. Traducción de Viviana Narotzky. Barcelona: Editorial Elba.
- Marcel Schwob (1967). *Vidas imaginarias*. Traducción de Hugo Acevedo. Buenos Aires: Editorial Brújula; Brevarios de información literaria.
- Martin Seel (2010). *Estética del aparecer*. Traducido por Sebastián Pereira Restrepo. Buenos Aires: Katz Editores.
- Matthew Gertken (2016). 'Chiefly Disgusted with Modern History': Swift and the Past", en *The Cambridge Quarterly*, 45(1).
- Michel Houellebecq (2017). *Lanzarote*. Traducción de Javier Calzada. Barcelona: Anagrama.
- ----- (2015). *Sumisión*. Traducción de Joan Riambau. Barcelona: Anagrama.

- ----- (2012a). *Ampliación del campo de batalla*. Traducción de Encarna Castejón. Barcelona: Anagrama.
- ----- (2012b). *Las partículas elementales*. Traducción de Encarna Castejón. Barcelona: Anagrama.
- ----- (2011). *Plataforma*. Traducción de Encarna Castejón. Barcelona: Anagrama.
- Michel Onfray (2010a). *Los ultras de las luces*. Traducción de Marco Aurelio Galmarini. Barcelona: Anagrama.
- ----- (2010b). *El cristianismo hedonista*. Traducción de Marco Aurelio Galmarini. Barcelona: Anagrama.
- ----- (2009a). *La escultura de sí*. Traducción de Irene Antón. Madrid: Errata Naturae.
- ----- (2009b). *Los libertinos barrocos*. Traducción de Marco Aurelio Galmarini. Barcelona: Anagrama.
- ----- (2002). *Cinismos*. Traducido por Aleira Bixio. Buenos Aires: Paidós.
- Michel Serres (2011). *Variaciones sobre el cuerpo*. Estudio preliminar de Andrián Cangí y traducción de Víctor Goldstein. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Mijaíl Bajtín (2011). *Estética de la creación verbal*. Traducción de Tatiana Bubnova. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- ----- (2003). *La Cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*. Traducción y comentarios de Julio Forcat y César Conroy. Madrid: Alianza Editorial.
- Miško Šuvaković (2016). "Aesthetics relation between art, culture, politics: social turn", en *КОММУНИКАЦИОННЫЕ ТРЕНДЫ МНОЖЕСТВЕННОЙ МОДЕРНОСТИ*. (50 – 56)
- Moses I. Finley (1975). *Aspectos de la antigüedad*. Traducción de Antonio Pérez-Ramos. Barcelona: Editorial Ariel.
- Nathaniel Hawthorne (2005). *Wakefield y otros relatos*. Traducción de Eduardo Stilman. Buenos Aires: Lonseller.
- Nicolas Bourriaud (2008). *Estética relacional*. Traducción de Cecilia Beceyro y Sergio Delgado. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editores.

- Nicolás Maquiavelo (2014). *El príncipe*. Prólogo, traducción y notas de Miguel Ángel Granada. Madrid: Alianza Editorial.
- ----- (2010). *El archidiablo Belfegor*. Traducido por Helena Martínez. Madrid: Editorial Gadir.
- Octavio Paz (1994). *Obras Completas; Los privilegios de la vista I; Arte Moderno Universal*. México D. F: Fondo de Cultura Económica. Tomo 6.
- Pablo Oyarzún (2014). *Una especie de espejo*. Santiago: Editorial Universitaria.
- ----- (1996). *Dedo de Diógenes*. Santiago: Dolmen Ediciones.
- Patrick Hamilton (2013). *Progreso/Progress*. Santiago. Museo de Arte Contemporáneo Facultad de Artes de la Universidad de Chile.
- Richard Rorty & Pascal Engel (2007). *¿Para qué sirve la verdad?* Traducción de Alfredo Grieco y Bavio. Buenos Aires: Paidós.
- Pedro Lomba (Ed.) (2009). *Antología de textos libertinos franceses del siglo XVII*. Selección, introducción, traducción y notas Pedro Lomba. Madrid: Machado Grupo de Distribución.
- Peter Eisenman (1988). *Terror Firma: In Trials of Grotexes* En: NESBITT, Kate (1996). "Theorizing a New Agenda for Architecture. An Anthology of Architectural Theory 1965-1995". New York: Princeton Architectural Press.
- Peter Sloterdijk (2003). *Crítica de la razón cínica*. Traductor Miguel Ángel Vega. Madrid: Siruela.
- Peter W. Ferretto (2016). "A Taxonomy of the Real: Seoul", en *Architecture and Culture*, 4(3).
- Philipp Blom (2012). *Gente peligrosa*. Traducción de Daniel Najmías. Barcelona: Anagrama.
- ----- (2007). *Encyclopédie*. Traducción de Javier Calzada. Barcelona: Anagrama.
- Platón (2014). *Fedro*. Prólogo y traducción de Emilio Lledó. Madrid: Editorial Gredos.
- ----- (2005). *La República*. Traducción de José Manuel Pabón y Manuel Fernández-Galiano. Madrid: Alianza Editorial.

- ----- (1988). *Parménides*. Diálogos V. Traducción y notas de María Isabel Santa Cruz. Madrid: Editorial Gredos.
- ----- (1988). *Teeteto*. Diálogos V. Traducción y notas de A. Vallejos Campos. Madrid: Editorial Gredos.
- Ramón Sopena (1972). *Diccionario Griego-Español*. Barcelona: Editorial Ramón Sopena, S. A.
- René Descartes (2016). *Meditaciones metafísica*. Introducción y traducción Guillermo Graíño Ferrer. Madrid: Alianza Editorial.
- ----- (1981). *Discurso del método, dióptrica, meteoros y geometría*. Prólogo, traducción y notas de Guillermo Quintás Alonso. Madrid: Ediciones Alfaguara.
- Richard Rorty (1996). *Contingencia, ironía y solidaridad*. Traducido por Alfredo Eduardo Sinnot. Barcelona: Paidós.
- Robert Bracht Branham & Marie-Odile Goulet-Cazé (Eds) (2000). *Los Cínicos*. Traducción de Vicente Villacampa. Barcelona: Editorial Seix Barral.
- Roberto Espósito (2006). *Categorías de lo impolítico*. Traducción de Roberto Raschella. Katz, Buenos Aires, Argentina.
- Rodrigo Zuñiga (2005). *Arte visual y expropiación de la ceguera*, Tesis Doctoral. Santiago: Universidad de Chile.
- ----- (2008). *La demarcación de los cuerpos*. Santiago: Metales Pesados.
- Ross Jenner (2014). "The Sage handbook of architectural theory. Fabrications", en *The Journal of the Society of Architectural Historians, Australia and New Zealand*, 24(1).
- Sarah Vandegrift Eldridge (2017). "What Is Fiction For? Literary Humanism Restored by Bernard Harrison (review)", en *Eighteenth-Century Fiction*, 29(2).
- Sergio Rojas (2017). "Desde el concepto kantiano de mal radical", en Daniela Alegría y Paula Órdenes (Coordinadoras), *Kant y los retos práctico morales de la actualidad*. Madrid: Tecnos.
- ----- (2013). *La sobrevivencia cínica de la subjetividad*. Santiago: Cuadro de Tiza Ediciones.
- ----- (2012). *El arte agotado*. Santiago: Editorial Sangría.

- ----- (2010). *Escritura neobarroca*. Santiago: Palinodia.
- ----- (1999). *Materiales para una historia de la subjetividad*. Santiago: Editorial la Blanca Montaña.
- Shane Herron (2016). "Dark Humour and Moral Sense Theory: Or, How Swift Learned to Stop Worrying and Love Evil", en *Eighteenth-Century Fiction*, 28(3).
- Simon Critchley (2008). *El libro de los filósofos muertos*. Traducción de Alejandro Praderas. Madrid: Taurus.
- Slavoj Žižek (2015). *Mis chistes, mi filosofía*. Traducción de Damià Alou. Barcelona: Anagrama.
- ----- (2008). *Ideología*. Traductores: Cecilia Beltrame, Mariana Podetti, Pablo Preve, Mirta Rosenberg, José Sazbón, Tomás Segovia e Isabel Vericat Nuñez. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Stacie Friend (2017). "The real foundation of fictional worlds", en *Australasian Journal of Philosophy*, 95(1).
- Tommaso Campanella (2006). *La ciudad del sol*. Edición de Emilio García Estébanez. Madrid: Akal.
- Teun A. Van Dijk (2003). *Ideología y discurso*. (Sin nombre del traductor). Barcelona: Ariel.
- Thomas Hobbes (2009). *Leviatán o de la materia, forma y poder de una república eclesiástica y civil*. Traducción y prefacio Manuel Sánchez Sarto. México D. F: Fondo de Cultura de Económica.
- Tomás Moro (2011). *Utopía*. Traducción de Pedro Voltes. Madrid: Espasa libros.
- Tim Gough (2016). "Are We So Sure It's Not Architecture?", en *Architecture and Culture*, 4(1).
- Valeriano Bozal (1999). *Necesidad de la ironía*, Madrid: Editorial Antonio Machado.
- Vladimir Sfatle (2008). *Cinismo e Falencia da Crítica*. Sao Paulo: Boitempo Ed.
- Voltaire (2013). *Cándido y otros cuentos*. Traducción de Guillermo Graño Ferrer. Madrid: Alianza Editorial.
- William Keith Chambers Guthrie (1970). Traducción de... *Orfeo y la religión griega*. Madrid. Editorial Gredos. Volumen 3.

- Wladimir Jankelevitch (1982). *La ironía*. Versión castellana de Ricardo Pochtar. Madrid: Taurus.
- Wolfgang Kölher (1925). *Mentality of apes*. London: Ed. Kegan.
- Yan Marchand (2012). *El filósofo-perro frente al sabio Platón*. Traducción de Irene Antón Centenera. Madrid: Errata Naturae.