

TEATRALIDADES CÍNICAS, ESCENIFICACIÓN Y VIDA FILOSÓFICA

CYNICAL THEATRICALITIES, STAGING AND PHILOSOPHICAL LIFE

JONATHAN CAUDILLO LOZANO

Universidad Nacional Autónoma de México

<https://orcid.org/0000-0002-7003-7904>

jonathan.caudillo@cenart.gob.mx - elyphaslevi@gmail.com

RECIBIDO: 1 DE AGOSTO DE 2021

ACEPTADO: 7 DE SEPTIEMBRE DE 2021

Resumen: La anécdota y el gesto, junto con su antidogmatismo y rechazo a la erudición, por momentos acerca al cinismo filosófico, más al arte que a la filosofía sistemática. Por tal motivo, la escenificación cínica de otra manera de vivir, nos obliga a repensar las maneras en las que entendemos la expresión de la filosofía. Es así que, este trabajo indagará en esta zona de convergencia entre la teatralidad y la filosofía, donde dicha indagación articulará un diálogo con algunos elementos de las vanguardias artísticas del siglo XX entorno a la teatralidad, como crítica a las formas de representación de los cuerpos en relación a sí mismos y a los otros. Finalmente se mostrará el caso del artista colombiano Augusto Diez y su postura ante el arte, como una manera de desentrañar una posibilidad de vivir filosófica y artísticamente de otra manera.

Palabras clave: cinismo, teatralidad, nomos, physis, performance.

Abstract: The anecdote and the gesture, together with its antidogmatism and rejection of scholarship, at times closer to philosophical cynicism, more to art than to systematic philosophy. For this reason, the cynical staging of another way of living forces us to rethink the ways in which we understand the expression of philosophy. Thus, this work will investigate this area of convergence between theatricality and philosophy, where said investigation will articulate a dialogue with some elements of the artistic avant-garde of the 20th century around theatricality, as a critique of the forms of representation of bodies in relation to themselves and others. Finally, the case of the Colombian artist Augusto Diez

and his position towards art will be shown, as a way of unraveling a possibility of living philosophically and artistically in another way.

Keywords: cynicism, theatricality, nomos, physis, performance.

Introducción

El movimiento filosófico conocido como cinismo, nace en Grecia durante el periodo helenístico, y es una expresión vital e intempestiva, no solo para su época sino también para la nuestra. Es muy común para nuestro imaginario tardomoderno, ver a la filosofía como una práctica teórica que, en su preocupación por la erudición y la corrección argumental, depende de una forma de expresividad únicamente teórica y conceptual.

Aproximarse al cinismo desde un punto de vista estrictamente académico presenta varias dificultades, entre ellas el hecho de que no haya tenido una estructura sistemática, escolástica o conceptual y tal vez sea la razón por la que, con el paso del tiempo, los manuales de filosofía hayan pasado de largo por el cinismo sin darle mayor importancia. Esto no ha impedido que existan ciertas resonancias del cinismo en la filosofía moderna y contemporánea, desde Rousseau o Nietzsche hasta llegar a Peter Sloterdijk, sin embargo, comúnmente las recuperaciones del cinismo pierden un elemento que siempre caracterizó su práctica en la antigüedad, su corporalidad performativa. El cinismo antiguo, no solo dependerá de la expresión verbal para hacer crítica de las formas convencionales de vivir, sino que primordialmente se propone satirizarlas. El cínico no solo habla de otra opción de vida, sino que la muestra, como una puesta en escena a manera de un *performance*, que relativiza y se burla de las convenciones y el género de vida dominante (*nomos*).

La preocupación de que la filosofía se manifieste en una forma de vida no es exclusiva del cinismo, ya que es un rasgo común a todas

las escuelas de filosofía del helenismo, pero el punto de partida del presente artículo es que en el cinismo hay una teatralidad filosófica que le es inherente y que, para poder dar cuenta de su profundidad, se requiere establecer un diálogo con las artes escénicas, sobre todo las que emergieron durante el periodo de las vanguardias. La razón de esto, es que, durante los movimientos de vanguardia, en particular Dadá y el Situacionismo, las artes de la escena como el *performance* o el *happening* y sus resonancias en el teatro y la danza, estaban orientadas a la crítica de la representación, no solamente en el territorio estético sino fuera de él ya que es en el mundo de la vida cotidiana en donde las formas de poder se consolidan a través de sus formas de representación. Si bien es cierto que la filosofía contemporánea ha tenido un profundo acercamiento con las artes, la singularidad del cinismo es que la anécdota y el escándalo, son formas de expresión filosófica internas al movimiento.

El objetivo de problematizar este punto de encuentro de la filosofía y la teatralidad, no solo pretende comprender el cinismo en sí, sino también aproximar otro territorio de la práctica filosófica que no se limite al lenguaje conceptual y teórico, sino también a la acción y la gestualidad como otra manera de abordar las preguntas vitales que nos atraviesan desde la dimensión corporal de la filosofía. Es por este motivo que el diálogo propuesto con la teatralidad se apoyará en las reflexiones abiertas por las vanguardias del siglo XX, ya que en ellas hay un giro hacia la corporalidad que es cercana a las preocupaciones del cinismo.

A lo largo del presente texto nos detendremos en los principios rectores de la práctica cínica, para mostrar cómo es que esta filosofía se constituye como práctica de transformación crítica de las maneras convencionales de vivir. Hay que tomar en cuenta que, el hecho de que las fuentes que tenemos del cinismo antiguo provengan de su recepción tardía en la época del imperio romano, supone que hay un inevitable elemento de interpretación desde el

inicio que dificulta cualquier aspiración a la objetividad, sin embargo, este hecho es precisamente la razón de ser de este artículo, ya que permite mostrar al cinismo como una actitud filosófica y vital de profunda vigencia y plasticidad, que apertura múltiples formas de expresión.

Nomos y Physis

De entre el amplio abanico de principios fundamentales para este movimiento filosófico, la oposición *physis/nomos* es la que tiene un lugar importante y sirve de base, y en parte también de criterio, para el resto de las prácticas de los sabios perros. Se sabe que los filósofos de la naturaleza -mal llamados presocráticos- tenían a la *physis* como objeto de sus reflexiones, que no tenía nada que ver con lo que ahora entendemos como ciencia, al menos en el sentido instrumental. La *physis* es la totalidad de lo viviente y los filósofos de la naturaleza intentaban comprender que era el *arjé*, es decir, su principio generador. En este momento los filósofos intentaban comprender lo viviente desde un andamiaje que no fuera el de la mitología ni el de la religión, lo que no necesariamente supone una desacralización del mundo por una comprensión protocientífica, como se ha querido ver en algunos manuales de filosofía.

La importancia de la *physis* para el cinismo es que es la base de lo viviente como exuberancia inagotable de formas y posibilidades que nunca se reducen al *nomos*, es decir, las leyes y convenciones de los seres humanos. Si bien es cierto que no se sabe si los cínicos escribieron algún tratado propiamente acerca de la naturaleza, hay una mención de Diógenes de Sinope que es recogida por Diógenes Laercio que, a pesar de lo inmediatamente escandalosa que puede parecer, en realidad nos da algunos indicios de una física cínica:

No le parecía nada impropio llevarse cualquier cosa de un templo ni comer la carne de cualquier animal. Ni siquiera le parecía impío el devorar trozos de carne humana, como ejemplificaba con otros pueblos. Incluso comentaba que, según la recta razón, todo estaba en todo y circulaba por todo. Así, por ejemplo, en el pan había carne y en la verdura pan, puesto que todos los cuerpos se contaminan con todos, interpenetrándose a través de ciertos poros invisibles y transformándose conjuntamente en exhalaciones¹

Efectivamente por un lado puede verse la crítica a las costumbres griegas, ya que en su época el canibalismo era una práctica conocida para los griegos, que daba cuenta o de culturas bárbaras, o del pasado arcaico de sus propios antepasados. Pero es la segunda parte de esta anécdota la que nos interesa. Cuando Diógenes nos dice que “todo está en todo”, pareciera remitirnos a una radical materialidad en la que lo viviente es una especie de unidad múltiple, que no tiene inherentemente distinciones ni jerarquizaciones. En otras palabras, hay una univocidad del ser que necesariamente descentra la supuesta importancia de la humanidad con respecto a todo lo viviente, pero más aún, esta radical transversalidad de la *physis* pone en cuestión todo intento de jerarquización despótica, pues lo viviente, está presente y tiene valor tanto en el hombre libre como en el esclavo, los hombres y las mujeres, en lo griego y lo bárbaro, incluso esta univocidad de la *physis* supone una ontología que descentra la supuesta superioridad humana sobre lo animal. A pesar, de que hay pocos textos directamente del cinismo griego, y que nuestra imagen del cinismo dependa de la recepción tardía, es relativamente legítimo suponer una ontología cínica en donde lo vivo, atraviesa todos los seres y que su transversalidad muestra la arbitrariedad de los intentos humanos por construir criterios y organizaciones de verticalidad jerárquica.

¹ Laercio, Diógenes: *Vidas de los filósofos más ilustres*, Editorial Alianza, Madrid, 2007, p.312.

Esta es una de las razones por las que la práctica cínica siempre está poniendo en cuestión el *nomos*, o sea las convenciones y costumbres humanas, pero primordialmente griegas, ya que el cinismo se considera a sí mismo como una mirada extranjera que en su exterioridad muestra la arbitrariedad de las organizaciones de poder que atraviesan lo político. Los cínicos conocían los primeros textos de etnografía de Heródoto y sus relatos sobre culturas extranjeras, pero fue durante la época helenística que el cínico Onesícrito, acompañó a Alejandro en su viaje a la India y pudo ver que las costumbres griegas no son un absoluto incuestionable. Sin duda, históricamente los cínicos interpretaron equivocadamente algunas de las costumbres de India, creyendo que eran una sociedad menos jerarquizada y que se regía por las leyes de la naturaleza, cosa que de hecho es falsa. Pero lo importante de esta interpretación es que nos permite entender la concepción del cinismo sobre la *physis* así como también su interacción con el *nomos*.

Cuando al sabio Diógenes se le pregunta por su lugar de origen él contesta que es un ciudadano del mundo (*Kosmopolites*), y si bien es cierto que esto puede interpretarse simplemente como un juego irónico del filósofo de Sinope, en realidad pareciera que es coherente con la concepción cínica de la *physis* como una totalidad viviente unívoca presente transversalmente en todos los seres y que, por medio de los cínicos, pone en cuestión las convenciones, pero principalmente aquellas convenciones sociales que parecen justificar el ejercicio de dominación de unos sobre otros.

La crítica al *nomos* no solamente es local, sino que la disolución de las fronteras en la época de Alejandro de Macedonia, llevó al movimiento cínico a ver su propia práctica como una crítica a todo proceso civilizatorio, sobre todo en la medida en que significa un alejamiento de la naturaleza, o sea, un alejamiento de esta unidad múltiple de lo viviente. Esta univocidad de la *physis* se manifiesta directamente en lo viviente y, en el caso del ser humano, se

manifiesta en el cuerpo; este es el rasgo que muestra el carácter antiplatónico del cinismo, ya que para esta filosofía el cuerpo es una manifestación de la *physis*, en donde las convenciones sociales son un alejamiento de la naturaleza en la medida que son un extrañamiento de la realidad corporal del humano que colinda con lo animal. En la superficie sensible de la corporalidad no hay diferencia entre humanos y animales pues ambos pueden sentir placer, dolor, hambre y sed, de tal manera que la ontología del cinismo es una ontología de la carne, ya que la comprensión de la *physis* como una fuerza que atraviesa todo lo vivo, proviene de una experiencia concreta de la carne.

Es así que, para el cinismo, el mal moral se aprende en la relación con el *nomos* y la virtud (*areté*) para el cínico es precisamente el esfuerzo de llevar una vida, lo más acorde a la naturaleza, es por esto que la misión del cínico es desaprender al *nomos*. Este “desaprender” implica una rigurosa ascética (*askesis*) orientada por la transformación del cuerpo y los deseos que, dicho sea de paso, no se asemeja a la concepción religiosa occidental en donde encontramos un proceso de purificación a través de la automortificación. Más bien, hay que pensar las prácticas ascéticas del cinismo como la manifestación de un forcejeo ante las formas de domesticación que atraviesan el cuerpo.

El devenir animal cínico, reconoce que la animalidad humana no es la misma que la animalidad no humana, ya que esta última es inmediata. La animalidad humana es una pérdida que resulta del proceso de domesticación que opera en los cuerpos por causa de la tradición, las prohibiciones y las costumbres, de tal suerte que, si bien esa animalidad subyace a nuestra configuración humana, son necesarias un conjunto de técnicas (*techné*), para develarla y reencontrarnos con esa animalidad.

Esta es la razón por la que la figura heroica de Heracles para los cínicos era el modelo por excelencia del modo de vida virtuoso. Al respecto Rodolfo Mondolfo retoma un viejo diálogo en donde un

cínico (no especifica quién) es cuestionado y muestra el proceso de transvaloración de los valores propios de la vida ascética:

¿De quién eres secuaz? –de Heracles... como Heracles hago la guerra a los placeres y...por mi propia cuenta me he librado al oficio de purgar la vida humana...yo soy el libertador de los hombres, el médico de sus pasiones; en suma, soy el profeta de la franqueza y de la verdad. (...) te obligare a fatigarte, a cansarte, dormir en tierra, beber agua, nutrirte de cualquier alimento, tal como lo ofrezca la ocasión. Si tienes riquezas y quieres escucharme las arrojarás al mar. No te preocuparas de tu esposa, de los hijos, ni de la patria; no serán ya nada para tí²

En este pasaje, se puede ver que cada uno de los principios de la escuela cínica no eran solamente conceptos teóricos sino una actitud existencial, un modo de vivir, pero, además, hay un imperativo de transformación de la colectividad, no desde la construcción de una filosofía entendida como ejercicio teórico, sino tomando la singularidad e inmanencia del modo de vida como táctica de demostración o, más correcto sería decir, de teatralización de las convenciones y un develar otra manera de vivir. En otras palabras, la posibilidad de la virtud para el cínico solo se muestra jugándose en ello la propia existencia.

De esta manera, el cinismo tiene como principal táctica de acción la ascesis cuyo sentido es complejo y que suele asociarse a su sentido religioso, sin embargo, el concepto griego *askesis*, del cual proviene, era la forma en la que la sociedad espartana designaba su entrenamiento militar. Mucho más tarde, en la época del cristianismo temprano, el ascetismo se entendía como ejercicio espiritual, como parte de una purificación y conversión religioso-teológica. El ascetismo cínico, no es únicamente un endurecimiento corporal pero tampoco es un ejercicio religioso, sino que es una manera de entrar en una relación de forcejeo con y desde el cuerpo,

² Mondolfo, Rodolfo: *El pensamiento antiguo*, Editorial Losada, Buenos Aires, 1980, p.187.

en donde opera una desgarradura de la subjetividad conformada por la interiorización del *nomos*.

En este punto, es muy importante recalcar que, si bien es cierto que el cinismo no es la única escuela filosófica que pretende una transformación existencial, pareciera que la especificidad del cinismo radica en la centralidad de la potencia corporal en este proceso. La vergüenza, aspecto que se abordará con mayor profundidad más adelante, y la vanagloria o importancia personal conocida en griego como *typhos*, son la marca de la moralidad convencional que determina, o más bien impone, lo bueno y lo malo, lo bello y lo feo, y esta serie de imposiciones, domestican la posibilidad de un pensar y vivir autárquico, porque se arraigan en el cuerpo y la sensibilidad, de tal manera que la única manera de romper con estas ataduras, y reconstruir una relación con la *physis* que subyace a la carne es desde la carnalidad misma, es por esta razón que Diógenes de Sínope:

Decía que hay un doble entrenamiento: el espiritual y el corporal. En este por medio del ejercicio constante, se crean imágenes que contribuyen a la ágil disposición en favor de las acciones virtuosas. Pero que era incompleto el uno sin el otro, porque la buena disposición y el vigor eran ambos muy convenientes, tanto para el espíritu como para el cuerpo. Aportaba pruebas de que fácilmente se desembocaba de la gimnasia a la virtud³

Para el cinismo el entrenamiento no solo se reducía a una modificación de las representaciones, sino que la ascesis es un ejercicio de afirmación de la corporalidad en su devenir; el cuidado de sí y el placer por sí mismos no son un mal, a menos que sean una forma de esclavitud de las pasiones.

La virtud en el cinismo no era de ninguna manera un valor convencional como se entendía en la *polis*. Más que un tipo de

³ Laercio, Diógenes: *Vidas de los filósofos más ilustres*, Editorial Alianza, Madrid, 2007, p. 311.

cualidad, la virtud, se entendía como el esfuerzo que transforma las pasiones y los deseos, de tal manera que la virtud era un ejercicio de descentramiento de la subjetividad, entendida como la creación de una forma de vivir lo más cercana posible a la *physis*, como univocidad y transversalidad de lo viviente, pero esta aspiración no dependía de la producción de un complejo sistema teórico sino de una transformación de la corporalidad. Por momentos, la eticidad cínica se acerca mucho a algunas ideas epicúreas que intentan regresar a las virtudes de una vida sencilla, que se complica por la corrupción que las convenciones ejercen sobre el cuerpo y los deseos.

Principios y problemática del cinismo antiguo

No existe una genealogía definitiva del cinismo, si bien este movimiento es tradicionalmente considerado como heredero de las enseñanzas de Sócrates, algunos historiadores⁴ han llegado a considerar que este supuesto origen es más un relato producido por el estoicismo romano para construir un árbol genealógico que se originara con Sócrates, pasando por Antístenes hasta llegar al nacimiento del estoicismo; sin embargo, no hay prueba definitiva de ello. Lo que sí se sabe es que sus principales exponentes son Antístenes, discípulo de Sócrates, que más que un cínico propiamente dicho es un precursor, Diógenes de Sinope, quien será la figura más representativa de este movimiento, Crates e Hiparquía, pareja cínica que se unió en *canigamia*, que sería un tipo de matrimonio cínico, Metrocles y Menipo, entre algunos otros.

⁴ Bracht Branham R., Goulet-Gazé M., *Los cínicos*, Editorial Seix Barral, España, 2000.

La emergencia de la palabra cínico, viene de la palabra griega *Kyon* o *Kynes* que puede traducirse como canino, perro, o perruno, aunque la razón por la que se nombró así a este movimiento filosófico tiene un origen más complejo. El primer motivo de relacionar a esta filosofía con los perros tiene que ver con la forma de vida que caracterizaba a estos filósofos, la fuente de esto la podemos encontrar en *Vidas de los filósofos más ilustres* de Diógenes Laercio, como sigue:

Un escoliasta de Aristóteles dice que «hay cuatro razones por las que los cínicos son llamados así. La primera es por la “indiferencia” de su manera de vivir (*diá tó adiáphoron tés zoés*), por que cultivan la indiferencia y, como los perros, comen y hacen el amor en público, van descalzos y duermen en toneles y encrucijadas... la segunda razón es porque el perro es un animal impúdico, y ellos cultivan la desvergüenza, no como algo inferior a la vergüenza, sino por encima de ésta... la tercera es que el perro es un buen guardián y ellos guardan los principios de su filosofía... la cuarta razón es que el perro es un animal selectivo que puede distinguir entre sus amigos y sus enemigos; así ellos reconocen como amigos a quienes atienden a la filosofía, y a éstos los tratan amistosamente, mientras que a los contrarios los rechazan, como los perros ladrándoles»⁵

El primer sentido del nombre cínico para describir a estos filósofos está relacionado con la manera de vivir que ostentaban, el cual, tenía dos características fundamentales que se pueden extraer de este fragmento y que además nos ayudan a entender la manera en la que sus principios filosóficos se manifestaban en su forma de vida. De tal manera que, si esquematizamos las características señaladas en el pasaje anterior, el modo de vida cínico se distingue por:

- a) La indiferencia
- b) La desvergüenza

Si, coloquialmente, dijéramos de alguien que es indiferente, lo que estaríamos diciendo es simple y llanamente, que no le importa

⁵ Laercio, Diógenes: *Vidas de los filósofos más ilustres*, Editorial Alianza, Madrid, 2007, p.294.

nada, esto es parcialmente cierto al referirnos al cinismo, pero requiere analizarse más de cerca. La indiferencia para el cínico puede entenderse de dos maneras: una es la *ataraxia*, que implicaba la búsqueda de un cierto estado de serenidad, de jovialidad diría Nietzsche, que no se preocupa por los embates de la fortuna, ya que es capaz de adaptarse a cualquier acontecimiento y permanece despreocupado de la mala fama, que en el régimen del *nomos* puede suscitar su manera de vivir, ya que la búsqueda de una vida cercana a la naturaleza, en donde se vive en una cierta zona intersticial con lo animal, puede provocar los juicios y las habladurías de la gente.

En segundo lugar, la indiferencia tiene que ver con la puesta en cuestión de las diferencias que la sociedad ateniense imponía jerárquicamente. No solo en relación a los hombres libres y los esclavos, sino también, al lugar central del ser humano (*anthropos*) con relación a los animales. El modo de vida indiferente del cínico es aquel que no solo pone en tela de juicio las jerarquías sociales dictadas por la tradición y las costumbres (*nomos*), sino que además se burla de ellas al adoptar como modelo ético al perro callejero, al ratón, y otros miembros de la fauna citadina que comúnmente son tomados como seres sin importancia. La práctica de la indiferencia cínica es una forma de relativizar tanto la moralidad convencional como las jerarquías que determinan las relaciones sociales y que se dan como verdaderas, recordemos que ya Aristóteles había pensado que el esclavo estaba determinado a cumplir ese lugar social por naturaleza y que la finalidad de los animales era servir a los seres humanos. El cínico vestido con harapos, y sin lugar fijo de residencia, escenifica otra manera de vivir que relativiza las jerarquías que la tradición y la costumbre han hecho pasar como inamovibles; a esta relativización la llamaremos teatralidad.

Varios pasajes del texto, *Vidas de los filósofos ilustres* de Diógenes Laercio, deja entrever que el epíteto de perros era frecuentemente

una manera peyorativa de dirigirse a los que pertenecían a este movimiento filosófico, pero dado que ya en la cultura griega la figura del perro es una figura liminal, sobre todo el perro callejero que esta entre en *nomos* y la *physis*, los cínicos abrazaron este nombre con gusto pues mostraba con claridad el carácter intersticial de su *bíos* filosófico.

La vergüenza es de los problemas cínicos que deben ser tomados con mucho cuidado ya que se corre el riesgo de pensarlo sin su respectiva complejidad. ¿Qué es la vergüenza desde la perspectiva cínica? La palabra griega *typhos*, puede traducirse como vanidad, orgullo o altanería superflua y se puede decir que es la huella que las prohibiciones y aspiraciones de la sociedad, que dejan su impronta en el cuerpo, el territorio del orden humano (*nomos*) que está en confrontación con el espacio indiferenciado de lo viviente (*physis*). *Typhos* puede entenderse como la importancia personal que es resultado de la interiorización de los valores morales y estéticos de la sociedad civilizada. La vergüenza es la frontera que protege a esa importancia personal y sus aspiraciones. La crítica cínica a la importancia personal radica en reconocer que el *typhos* es una construcción de la vida convencional del *nomos* que se interioriza a nivel corporal por el hábito y la repetición, produciendo así una forma de subjetividad, de tal manera que al recuperar la crítica del cinismo podemos deducir que la construcción del yo es al mismo tiempo construcción del cuerpo bajo las condiciones de su cultura y de las relaciones de poder que le son propias. Al recuperar esta crítica del cinismo y ponerla en diálogo con las reflexiones contemporáneas sobre la subjetividad puede verse que, el sujeto vive esta construcción como cotidianidad, en sus pensamientos, deseos, y afectos, pero también en los hábitos y prácticas del cuerpo. En el artículo *Técnicas del cuerpo*, Ugo Volli caracteriza las técnicas cotidianas de la siguiente manera:

Son todas las técnicas del cuerpo, citadas hasta ahora, aunque no sean utilizadas constantemente por toda la población: saltar y llevar pesos, comer y hacer el amor, parir y marchar, dormir y trepar... todas estas técnicas son consideradas “naturales” “simples”, “normales” por cualquier cultura⁶

Las técnicas cotidianas son las formas en las que se utiliza el cuerpo de acuerdo a los criterios de la cultura, dichas técnicas no sólo caracterizan la identidad individual del sujeto, sino que determinan la identidad colectiva de la civilización. Este aspecto permite entender las implicaciones de la crítica de la sabiduría perruna, pues la perspectiva radicalmente vitalista y corpórea del cinismo muestra que las convenciones sociales no solamente operan a nivel racional, sino que se insertan en lo más profundo de la carne. En el territorio del *nomos* se configura la vida social a partir de un conjunto de prohibiciones, y una organización de los espacios públicos y privados. La desnudez, el deseo sexual, las necesidades corporales pueden manifestarse en el espacio privado, pero nunca en el público, a riesgo, no solo de la sanción, sino sobre todo de la vergüenza, entendida como interiorización de las prohibiciones exteriores que hacen que el ciudadano común vea su corporalidad como algo que hay que esconder. Sin embargo, el *bíos* cínico ve la *physis* como fuente de una eticidad que no solo es observable en los animales, sino que también se manifiesta en el cuerpo pues es una manifestación directa de la *physis* y avergonzarse de la corporalidad es avergonzarse de lo que nos hace ser parte de la comunidad de lo viviente. Es por este motivo que el cultivo de la des-vergüenza, (*atyphos*) tiene como consigna hacer en público, todo lo que la *polis* ha condenado por pudor a la esfera de lo privado.

⁶ Eugenio Barba, Nicola Savarese, *Diccionario de antropología teatral*, Editorial S.E.P.-I.N.B.A, México, 1988, p. 199.

En este punto, hay que situar la comprensión de la corporeidad en la cultura griega de acuerdo a algunas coordenadas contextuales. La *areté* entendida como excelencia estaba primordialmente circunscrita a la aristocracia ateniense, y las menciones homéricas suelen asociar dicha excelencia a la clase guerrera y esto implica una concepción del cuerpo. Sócrates es quien comenzará a poner en cuestión esta idea llevándola a un territorio ético-existencial, pues la excelencia no será entendida solo en el sentido guerrero y político sino también como una transformación vital. En la sociedad griega hay una concepción de la corporeidad divinizada por la imagen del panteón mítico, la aristocracia guerrera en lo alto y los esclavos, mujeres y animales, como la base de una organización vertical.

La corporeidad humana contrasta con la corporeidad divina en que la primera esta siempre conectada con el curso y devenir de la *physis*, este cuerpo reconocido en su fragilidad solo puede superar su finitud a través de la gloria y la fama, ya que la cultura aristocrática aspira a que, a pesar de la finitud de la carnalidad concreta, al menos los nombres queden grabados en la posteridad. La filosofía de Platón, con la que Diógenes el cínico polemizaba constantemente, intenta superar esta finitud a partir de la división del alma y el cuerpo, en donde la primera aparece como lo verdadero, eterno e inmutable, en oposición al cuerpo, condenado a la finitud, las pasiones, la animalidad y la muerte. Las convenciones, leyes, y la moralidad de la *polis*, a los ojos del cínico, cristalizan la aspiración de alejarse de esa realidad originaria de la *physis* en donde el cuerpo es parte del devenir, la animalidad y la muerte.

Esta contraposición entre un cuerpo representado como divino, aristocrático, y ajeno al cuerpo carnal concreto sujeto a la vejez y la finitud propias de la *physis*, pareciera que sigue presente en las formas de representación de la corporalidad en el capitalismo. La visualidad que es promovida en medios masivos, impone una

“idea” de corporalidad que, además de inalcanzable, opera como aparato de captura del deseo, que tiene como resultado la producción de una subjetividad permanentemente afligida porque, ante estos dispositivos de representación del cuerpo, promovidos por una especie de *nomos* global, siempre estará en falta. Esta crítica a la construcción de la vida a través de la imagen ideologizante, recuerda a las palabras de Guy Debord en *La sociedad del espectáculo* donde señala que:

La ideología es la base del pensamiento de una sociedad de clases en el curso conflictual de la historia. Los hechos ideológicos no han sido jamás simples quimeras, sino la conciencia deformada de las realidades, y como tales factores reales ejerciendo a su vez una real acción deformante; con mayor razón la materialización de la ideología que entraña el éxito concreto de la producción económica autonomizada, en la forma del espectáculo, confunde prácticamente con la realidad social una ideología que ha podido rehacer todo lo real según su modelo⁷

Hay cierta cercanía entre la crítica de Debord y el cinismo antiguo, si se considera que las formas de representación del cuerpo, van de la mano con las relaciones de poder de las que son resultado, de tal manera que dichas representaciones se vuelven una estrategia de sometimiento de los cuerpos, que termina por ser deseada. Este es uno de los factores que nos permite entender la vigencia del cinismo, ya que la crítica a la vergüenza producida por la importancia personal (*typhos*) permite entender el elemento político e histórico que atraviesa la percepción del cuerpo sobre sí mismo, el cual no ha sido superado en las formas de producción de la subjetividad en la época contemporánea, sino que de hecho ha llegado al paroxismo.

⁷ Debord, Guy: *La sociedad del espectáculo*, Archivo situacionista hispano, Madrid, 1998, pp. 161-162.

Teatralidad como ejercicio subversivo

Para el cinismo la realidad convencional es una sucesión de puestas en escena porque se dirige a mantener cierta relación entre “actores” y “espectadores”, como reparto jerarquizado del poder en el orden de lo sensible. A pesar de que, en el modo de vida cínico, se ha querido ver un carácter radicalmente individualista, se debe recordar que el *bíos* cínico solo tiene sentido en relación con los valores dominantes de la *polis*. Dicho de otra manera, la forma de vida marginal del cinismo, se juega en el “entre”, en el dentro-fuera de la *polis*. Liberar a los seres humanos del mal, no debe entenderse en sentido metafísico, como si hubiera una esencia del mal, sino en la singularidad del vicio moral de la forma de vida producida por los valores dominantes, que debilitan el cuerpo y alejan a los seres humanos de las leyes de la *physis*. En otras palabras, el mal en el cinismo, es moral no metafísico, y está emparentado con el orgullo y altanería (*typhos*) que hemos asociado a la importancia personal, pero también a las formas de organización jerarquizada de la *polis*. Los cínicos, en este sentido, se consagraban a mostrar el camino de la virtud (*areté*), no desde la construcción de un sistema conceptual sino desde la inmanencia de sus propios cuerpos.

Si revisamos la raíz etimológica de teatro en toda su sencillez, veremos que *theá* refiere a la visión, y *tron* al lugar físico, de tal manera que teatro es el lugar de la mirada, lugar de repartición de lo visible y lo invisible, o sea, en sentido político, es la distribución de lo público y lo privado. Hasta ahora en los diversos análisis sobre el movimiento cínico, llama la atención que no se ponga suficiente atención al hecho de que el teatro es parte importante de la constelación cultural de los griegos y que, si bien el cinismo nunca hablara de sí mismo en términos de teatralidad, ya que este arte está destinado institucionalmente a la tragedia y la comedia, los sabios perrunos recurren constantemente al escándalo, la anécdota (*chreia*) y el gesto como una forma de expresión

filosófica. Contrario a la preponderancia de la idea de la escuela platónica que ya gozaba de bastante popularidad en la época, el cínico recurre al hablar claro (*parresía*) y a la anécdota como una forma de escenificación que relativiza la aparente realidad inamovible de las convenciones sociales. El término “idea”, más allá de la concepción platónica, también refiere a la apariencia que en el espacio social tiene que ver con la visibilidad ante el otro, en términos, de fama y decoro. La *anaídeia* cínica por un lado es una renuncia a la erudición teórica, en la medida que implica un alejamiento de manera concreta de vivir pero, por otro lado, es la despreocupación por la apariencia social y las presiones que ejerce el *nomos* respecto a cómo debe verse el individuo ante el otro.⁸

En oposición a la concepción platónica de una filosofía que dependa de un mundo fuera del mundo, y de un ejercicio de separación entre el alma y el cuerpo, la sabiduría perruna es una sabiduría de la inmanencia que más que privilegiar la enseñanza teórica, propondrá una pedagogía de la gestualidad, una apertura a otra manera posible de vivir, mediante la escenificación, como en la célebre anécdota (*chreia*) en donde según Laercio: “Como una vez exclamara: ¡A mí, hombres!, cuando acudieron algunos, los ahuyentó con su bastón, diciendo: ¡Clamé por hombres, no desperdicios!”⁹. independientemente de la veracidad de las anécdotas diogénicas, lo importante es la técnica de escenificar, que encontraremos frecuentemente como un modo de expresión cínica que privilegia la gestualidad, o lo que aquí se entiende como teatralidad, como una manera de *performance* filosófico cuya efectividad está dirigida no solamente a la reflexión teórica, sino a la sensibilidad de la audiencia.

Es en este sentido que es posible decir que hay una teatralidad cínica, ya que esta forma de vida es una puesta en escena que no

⁸ Pajón Leyra, Ignacio: *Los filósofos cínicos*, Antología de textos, Editorial Tecnos, Madrid, 2019.

⁹ Laercio, Diógenes: *Vidas de los filósofos más ilustres*, p.293

cumpliría su labor si no fuera visible para la sociedad. Difícilmente podría equipararse al cínico con el anacoreta de la India ya que el primero no pretende alejarse definitivamente de la muchedumbre, sino más bien ser un agente desestabilizador para sí-con-los-otros. El cínico puede entenderse en cierta medida como un *trickster* de la filosofía, pues se encuentra en el “entre” que desestabiliza las fronteras de lo público y lo privado, y las jerarquías de lo aristócrata y lo plebeyo. Por esto es que la teatralidad cínica nada tiene que ver con la representación, sino que está más cerca de la performatividad de las vanguardias artísticas, en donde la teatralidad es una potencia que relativiza y pone en cuestión el orden jerárquico de representación, ético, político, y ontológico. En este punto hay que detenerse a profundizar un poco en las diferencias entre teatralidad y representación, así como, precisar la razón por la que el uso del concepto de teatralidad, aquí manejado como una práctica filosófica del cinismo, se acerca más a las reflexiones de las vanguardias artísticas del siglo XX que al teatro textocentrista al que solemos estar más acostumbrados. Oscar Cornago en su texto *¿Qué es la teatralidad?* muestra las diferencias con la representación de la siguiente manera:

Esta es la diferencia esencial entre teatralidad y representación, términos que a menudo se confunden, incluso por la crítica especializada, que tiende a sustituir el segundo por el primero, de modo que ya no se habla de representaciones, sino de teatralidades, teatralidades sociales, teatralidades políticas, teatralidades religiosas o teatralidades escénicas. La representación constituye un estado, mientras que la teatralidad es una cualidad que adquieren algunas representaciones y que se puede dar en mayor o menor medida, a diferencia de la representación, que no admite gradualidad, es decir, no se representa más o menos, se representa o no se representa. La teatralidad supone una mirada oblicua sobre la representación, de tal manera que hace visible el funcionamiento de la teatralidad. Tiene lugar, por tanto, un efecto de redoblamiento de la representación, una especie de representación de la representación; esto es, el travesti no representa el ser-mujer, este sería un estadio de

representación que se encuentra de manera normal en las mujeres. Los tacones, el vestido, el maquillaje o el pelo se convierten en signos del ser-mujer¹⁰

En la mirada teatral, la representación se pone en cuestión mostrando las condiciones bajo las cuales funciona, efectivamente esto no implica que la teatralidad sea privativa del teatro en su sentido tradicional, o sea, como ejercicio aislado del espacio público. Por el contrario, la teatralidad es el ejercicio crítico que reconoce las relaciones sociales, el *nomos*, como un reparto de representaciones, en la medida que sirven a estructuras culturales, políticas y morales que se dan por verdaderas e inmutables. El cinismo como práctica filosófica, en un ejercicio muy adelantado a su época, ya que pone en cuestión las formas de vida promovidas en la civilización teatralizándolas, en otras palabras, relativizándolas a través de la puesta en escena de otras maneras de vivir. Para concretar este ejercicio, el cínico se ubica en una zona límite, dentro-fuera, con un pie en el *nomos*, y el otro en la *physis*. El propio cínico sabe que no se encuentra del todo fuera, nunca se está absolutamente en la *physis*, es por esto que la ascesis será tan importante para el cinismo en el sentido anteriormente mencionado. La mirada de la teatralidad cínica es en este caso, una mirada crítica, que corre al margen del teatro institucional de la época, es un teatro filosófico que tiene matices tragicómicos y mucho de *performance* ya que las calles y la plaza pública son sus principales escenarios. De hecho, en este punto cabe recordar, la unión libre de Crates e Hiparquia quienes era conocidos por manifestar su amor sexual en las calles y por haberse unido en una

¹⁰ Cornago, Oscar: *¿Qué es la teatralidad?, paradigmas estéticos de la modernidad*, disponible on-line en https://www.tdterror.com/uploads/1/6/1/7/16174818/que_es_teatralidad_oscar_cornago.pdf?fbclid=IwAR1rov1Cp2NkHg3VApzGoxeexOuldn2wHxuOmkbH42hcsrP2FQw4C8sQK_M

práctica llamada *canigamia*, una especie de unión libre que contraria al matrimonio convencional, no pretende ejercer una relación de propiedad sobre la pareja sino construir un espacio de autarquía compartida. Las formas de teatralidad cínica muestran las condiciones de representación petrificada del *nomos*, que operan en diversos dominios de lo vital y parecieran inamovibles.

En este punto es muy importante decir que para el cínico la teatralidad funciona en una dirección dual, como mirada crítica hacia las formas de vivir del *nomos*, pero también se pliega como un ejercicio sobre sí mismo. Como fue mencionado, la importancia personal (*typhos*) es precisamente esa imagen de aparente superioridad, o inferioridad dependiendo del caso, resultado de las costumbres y jerarquizaciones del *nomos*, y la vergüenza es un mecanismo sensible, no tanto racional, que opera casi como un reflejo de obediencia al *nomos*. Ignacio Pajón Leyra en su texto *Los filósofos cínicos*, muestra la función política de la vergüenza de la siguiente manera:

La vergüenza es un elemento de gran importancia en los procesos conformadores de la cohesión social en lo que al comportamiento se refiere. La puesta en vergüenza de un miembro de la sociedad sirve a la misma como medio de punición por obrar de un modo que se sale del establecido en la norma. La mera posibilidad de la vergüenza pública contiene las acciones imprevisibles o aun las distintas de las habituales¹¹

El problema de la organización de las representaciones en el espacio político-social, implica una organización jerarquizada verticalmente del poder entre hombres libres y esclavos, hombres y mujeres, lo griego y lo bárbaro, incluso lo humano y animal, pero al mismo tiempo, cada individuo formado en esta distribución de lugares, construye la percepción de sí mismo en función de esta repartición; se construye afectivamente en función del lugar que el

¹¹ Pajón Leyra, Ignacio: *Los filósofos cínicos, Antología de textos*, Editorial Tecnos, Madrid, 2019, p. 152.

azar del nacimiento le imponga en esta distribución. Es por esta razón que, siguiendo con la mirada teatral, el individuo se construye una identidad personal, una máscara de acuerdo al origen etimológico del concepto de persona *prósopon*. Pero esta máscara se vuelve una carga, y fuente de sufrimiento, en la medida que se olvida su carácter artificial. Una máscara que se tiende a sustancializarse y se confunde con una verdad inamovible. En resumen, la existencia en el *nomos* limita a individuo a su realidad convencional clausurando toda otra posibilidad de estar en el mundo, reificando así a un personaje social. La poética del cínico, es mostrar precisamente que esta “identidad social” es una construcción, una apariencia (*idea*) que no tiene por qué determinar tiránicamente la manera de vivir.

El cínico propone otra manera de estar en el mundo sin clausurar la naturaleza que habita el cuerpo, pero para poder lograr eso, se requiere un ejercicio sobre sí que implica el desmontaje del personaje social, para ello el cínico propone ejercer la desfachatez (*anaídeia*), ejercitar la desvergüenza, en otras palabras, estar dispuesto a vivir de una manera críticamente diferente. Pajón Leyra muestra esta práctica de la siguiente manera:

La pérdida de vergüenza era considerada por los miembros de la corriente cínica como un rasgo de tal importancia para la integración en la misma, que se llevaba a cabo incluso algún tipo de “prueba de desfachatez” para admitir como discípulo al candidato a nuevo miembro del grupo. Esta prueba, tal y como se nos relata, solía consistir en un acto absurdo y ridículo llevado a cabo en público. Ponerle una correa a un arenque, un queso o un cántaro y pasearlo por el barrio del Cerámico como si fuera una mascota es el ejemplo más conocido. Este acto, que desde nuestra óptica contemporánea casi nos parece un *performance* dadaísta, puede resultarnos actualmente poco vergonzoso; [...] Pero en el siglo IV a. c., aparece ante la polis como un loco, como alguien que ha perdido la razón¹²

¹² Ibid., p. 151

Este análisis resulta muy pertinente a efecto de nuestra reflexión ya que estos actos no son casos aislados en el movimiento cínico, de hecho, son lo suficientemente frecuentes para decir que estas anécdotas son en realidad un recurso constituyente del cinismo antiguo. En este caso, podemos ver que el cínico no puede predicar una vida que él mismo no vive, y que debe ejercer sobre sí mismo un trabajo de desmontaje del “personaje social” a través de un ejercicio que, curiosamente, se asemeja mucho a algunos de los ejercicios practicados por quienes aspiran a ser actores en algunas escuelas de teatro. Y es que el arte del actor, sobre todo en las reflexiones de teóricas del teatro del siglo XX como el caso de Jerzy Grotowski entre otros muchos, no está enfocado en el adiestramiento de capacidades que le permitan “representar” mejor a múltiples personajes, sino más bien, es un ejercicio corporal de deconstrucción de la personalidad, y de expansión de las capacidades del cuerpo.

Aunque en este fragmento la alusión a la performance responde más a fines pedagógicos, no deja de ser verdad que mucho del gesto cínico, intencionadamente o no, atravesó de manera decisiva la búsqueda de Dadá que como señala Jorge Juanes en su texto *Territorios del arte contemporáneo*, los dadaístas se caracterizan por ser: “Antidogmáticos, ellos dicen: Dadá nunca tiene razón, lo que dice Dadá no hay que creérselo, Dadá dice lo mismo sí que no. Dadá es un movimiento abierto que no se casa con ninguna verdad consagrada.”¹³ Este elemento de cuestionamiento radical a toda verdad que parezca incuestionable es una característica compartida por ambos movimientos, ya que, si bien es cierto que Dadá es un movimiento artístico, su objetivo es desbordar las potencias del arte con el fin de proponer nuevas maneras de vivir. Esta defensa de la autarquía cínica, compartida por el movimiento dadaísta, podemos

¹³ Juanes, Jorge: *Territorios del arte contemporáneo*, Editorial Ítaca, México, 2010, p. 195.

leerla en uno de los manifiestos de Tristán Tzara de la siguiente manera:

Así nació DADA de una necesidad de independencia, de desconfianza para la comunidad. Aquellos que nos pertenecen conservan su libertad. No reconocemos ninguna teoría. Estamos hartos de las academias cubistas y futuristas: laboratorios de ideas formales¹⁴

Al ver estas características del movimiento dadá es muy difícil no hacer una asociación con el cinismo, y es legítimo hacerlo, ya que este movimiento filosófico al ser una actitud vital centrada en la crítica a las maneras de vivir impuestas por la obediencia irreflexiva de las convenciones, será el motor de muchos movimientos de contracultura, ya sea que hagan o no referencias directas al cinismo.

Por último, hay que mencionar que la llegada del cinismo a la cultura romana supuso un cambio importante en su práctica, ya que se pondrá mucha más atención al ejercicio escritural, pero no por esto el cinismo se adhirió al estilo filosófico convencional ya que la escritura de cínicos como Luciano de Samósata conserva ese toque teatral al producir diálogos satíricos que están dirigidos a la crítica de las costumbres y convenciones creando un género cómico reflexivo que se conoció como serioburlesco, aquí podemos ver un ejemplo de los diálogos de Luciano:

Diógenes: — Te voy a encargar, Pólux, que en cuanto hayas vuelto a subir ahí arriba — pues te toca, creo, revivir mañana—, si ves por algún sitio a Menipo el perro —bien podrías encontrarlo en Corinto por el Cráneo o en el Liceo, burlándose de los filósofos que discuten entre sí— le digas lo siguiente: «Menipo, te invita Diógenes, por si estás ya harto de burlarte de cuanto sucede sobre la faz de la tierra, a acudir aquí para que te rías a mandíbula batiente. Que allí tu burla al fin y al cabo tiene el beneficio de la duda, y

¹⁴ Tzara, Tristán: *Siete manifiestos dadá*, Editorial la cucaracha ilustrada, Venezuela, 2016, p. 10.

es muy corriente el ‘¿Quién sabe con certeza lo que hay después de la vida?’. Aquí en cambio no dejarás de reír a mandíbula batiente exactamente igual que yo ahora, máxime cuando veas a ricos y sátrapas y tiranos mondos y lirondos, reconocibles tan sólo por sus lamentos y lo fofos y descastados que están, recordando los avatares de su vida en la tierra»¹⁵

Puede verse con toda claridad cómo este diálogo conserva el estilo incisivo y la burla a la concepción convencional de la muerte como un mal. Como anteriormente fue mencionado, la mortalidad es constitutiva del cuerpo, sin distinción de clases sociales, y por lo tanto inherente a la naturaleza. Es así que, para el cínico, no solo se debe aceptar la muerte como una manifestación de la *physis*, sino que además la costumbre de tenerle miedo a la muerte es motivo de carcajadas para Diógenes quien en este diálogo ríe desde el Hades. Pareciera que, en el terreno de la filosofía, el cinismo se circunscribió al ámbito de las letras, pero en realidad, el gesto cínico se expande más allá de las fronteras del academicismo y puede ser encontrado en diversas manifestaciones artísticas contemporáneas. Sería una tarea imposible abarcar todas las manifestaciones que conservan ciertos rasgos cínicos, como algunas manifestaciones del movimiento punk, pero mostraremos un caso particular en Latinoamérica que permite comprender la vigencia y potencia del gesto cínico.

Un caso: Augusto Diez, el Diógenes colombiano

Hay muchos ejemplos en la historia de occidente, en la filosofía y el arte, que se pueden recuperar como casos en donde encontramos la potencia de la gestualidad cínica, pero el caso de Augusto merece ser explorado precisamente por no ser suficientemente

¹⁵ De Samosata, Luciano: *Diálogos de los muertos*, Editorial Gredos, Barcelona, 1992, p. 15.

conocido. Augusto Diez nace el 16 de noviembre de 1947 y fallece en la misma fecha del año 2011 en Medellín (Colombia), aunque era un apasionado del arte no sería correcto decirle artista ya que él se consideraba a sí mismo como un “hacedor de fiestas” y decía que esta era su profesión. Desde joven, sintió atracción por el teatro, aunque en realidad nunca le gustó trabajar, ni ahorrar, no le gustaba hacer nada más que estar de fiesta. Pero la postura que tuvo respecto a la fiesta deja entrever algunos elementos que hay que destacar para poder explicar su proyecto, al respecto Augusto dijo:

Las fiestas nacen en el momento de bonanza, por ejemplo, cuando un pueblo produce hartos café, entonces hace la fiesta del café y lo mismo pasa con el algodón, con el arroz, la papa, el cacao, el maíz, la piña, la papaya, o acaso ¿Usted ha oído mencionar la fiesta de la gripa? ¿La fiesta de la conjuntivitis? ¿De la diarrea? ¿Del infarto? ¡No! Mire, yo quisiera tener algún día una situación así como medio solvente para dar una lora bien horrible. ¿Sabe qué? Me lanzaría al Senado, como el candidato de la fiesta, yo sé que no llegaría, pero bueno lo haría para estar poniendo carpas, ir de pueblo en pueblo y hablando de la fiesta. Pero es que aquí a uno le cortan mucho las alas y ¡hacer una fiesta es tan fácil!¹⁶

Esta relación entre arte y fiesta como punto de arranque poético-vital para Augusto Diez no es cosa menor, y precisamente muestra su relación con el cinismo. La fiesta es entendida como una expresión vital de exuberancia, de bonanza, que además tiene la potencia de abrir un espacio de relaciones que no se limitan a la instrumentalidad de lo cotidiano. La fiesta en su origen carnavalesco tenía precisamente la función de ser un espacio de irrupción de la alteridad transversal de lo viviente, ya que el tiempo de la fiesta es el tiempo en el que los roles sociales se relativizan, en donde el tiempo sagrado de la fiesta es la irrupción de la *physis*

¹⁶ Cardona D. Cindy, *Augusto le arma la fiesta*, disponible on-line en www.elmundo.com/portal/resultados/detalles/?idx=86597 (último acceso 16 de abril 2021).

como exuberancia que produce otra temporalidad en donde el *nomos* queda en suspenso. La fiesta es precisamente la entrada de la naturaleza que muestra la relatividad de los roles sociales, la moralidad, y el tiempo del trabajo. A propósito de la importancia del tiempo de la fiesta Bolívar Echeverría señala lo siguiente:

En la ruptura festiva de la rutina el esquema de uso autocrítico del código que presenta el comportamiento humano es diferente. La irrupción del momento extraordinario es en este caso mucho más compleja porque no conmociona ya solamente a la vigencia en general de toda ley, sino a la vigencia de una ley “encarnada”, la ley de la subcodificación identificadora del código. Lo que en la ruptura festiva entra en cuestión no es ya solamente la necesidad o naturalidad del código, sino la consistencia concreta del mismo, es decir, el contenido del compromiso que instaura la singularidad, individualidad, “mismidad” o identidad de un sujeto en una situación histórica determinada¹⁷

La ruptura festiva tiene precisamente la función de mostrar que el *nomos* no es un absoluto y que es factible otra temporalidad en la que la exuberancia de la vida presenta otras maneras de estar en el mundo, la posibilidad de otra cotidianidad. Es por la fiesta, y el arte en su función festiva, que se actualiza la plasticidad de la *physis*. Pero regresando a Augusto, como un Diógenes antioqueño, él parece reconocer que, la época contemporánea, no es la época de esa potencialidad de la ruptura festiva, y que la función emancipadora de la fiesta y sus posibilidades se han perdido. Diez no se dice a sí mismo artista, porque sería entrar a ese círculo que ahora cada vez se aleja más de la inmanencia de la vida, por eso se llama “hacedor de fiestas” pero Augusto sabe que es en las artes en donde está la semilla de la ruptura festiva. La forma de ver la vida de Augusto Diez resultó no solo una inspiración para algunos antioqueños sino que demostró ser una posibilidad real de una vida

¹⁷ Echeverría, Bolívar. *Definición de cultura*, Editorial Fondo de Cultura Económica, México, 2019, p.177.

fuera de la violencia, y otras situaciones de precariedad. Él creía que era por medio del arte en su sentido festivo que era posible una genuina transformación de la vida y por este motivo hablaba de su proyecto de la siguiente manera:

Bueno y la idea es que yo he trabajado toda mi vida en aras de montar una Universidad Lúdica, una universidad monárquica, esa es la herencia que le voy a dejar a Chelo. Entonces la cuestión es que la universidad tiene dos facultades. La Facultad de Malabares en que tenemos: pelotas, swing, diabólos, golos, cadenas, clavos, monociclos y telas; y la Facultad del Encanto donde tenemos trompos, gorros, máscaras, títeres, maquillaje artístico, origami, fuchi, plastilina, zancos, ajedrez y cometas¹⁸

La Universidad Lúdica de Augusto Diez tiene precisamente el objetivo de ser un espacio de ruptura festiva en donde a pesar de las difíciles condiciones sociales y económicas, se muestra la posibilidad de vivir de otra forma y, en general, de aprender de otra manera. La apuesta por una Universidad Lúdica tiene resonancia en lo que Echeverría menciona sobre la ruptura festiva, a saber, que dicha ruptura pone en cuestión la ley encarnada, el tiempo festivo es ante todo la posibilidad de otra sensibilidad y otra corporalidad. Tal vez de manera intuitiva, o perfectamente consciente, el proyecto de Augusto Diez apela a la educación artística libre y transversal como una manera de transformar la vida desde el cuerpo.

En un gesto de matices profundamente cínicos, Augusto comprende que un espacio de esta naturaleza implica una puesta en cuestión del poder, no solo en su sentido político estatal, sino en su manifestación cotidiana, es decir, para Augusto hay algo que se ahoga de la vitalidad cuando toda relación la condicionamos al poder, a las diversas formas de dominación familiar, escolar, política, pues la crítica cínica desde sus inicios radica en que todo proceso civilizatorio implica un ejercicio autoritario que jerarquiza

¹⁸ Ibid.

las organizaciones sociales. Diez y su Universidad Lúdica, están contruidos como espacio festivo del arte en donde el tiempo corre de otra manera suspendiendo las lógicas instrumentales del mundo del trabajo que atraviesan la vida cotidiana. Es por esto que Augusto establece los requisitos de ingreso de la Universidad de la siguiente forma:

¿Usted sabe cuáles son los requisitos para la Universidad Lúdica? Primero: ser o no colombiano de nacimiento; segundo, ser mayor o menor de edad y tercero hablar menos de 37 idiomas. En el horario de estudio, la entrada es cuando quiera y la salida es cuando le provoque. El título y el cargo es: Hacedores de fiestas y generadores de alegría¹⁹

Las ideas de Augusto resultaron contagiosas ya que logró que varios artistas de artes circenses entraran como profesores a la Universidad Lúdica con la firme convicción de que la práctica y el juego logran transformar la vida y que el aprendizaje se logra mejor a través del juego. Resulta muy singular el hecho de que el proyecto de Diez sin ser frontalmente político, ni insertarse en una ideología política particular, llega a ser profundamente crítico, ya que depende de un reconocimiento de la raíz festiva del arte como potencia transformadora de las formas de vivir.

Augusto padecía una diabetes avanzada que le aquejó severamente a sus 62 años y siempre le expresó a sus estudiantes y amigos que le gustaría una fiesta en su funeral, cosa que logró en vida; casi como un *performance*, la comunidad de artistas circenses le organizó un funeral en vida ya que querían que Augusto estuviera presente para disfrutarlo. Sin embargo, el 16 de septiembre de 2011 en un acto similar, parece que igualmente con su gente cercana y en medio de la fiesta -aunque de esto no hay documentación- Augusto terminó con su vida arrojándose desde el puente Bolombolo al río Cauca. Al parecer, la diabetes se agudizó y reusaba la amputación

¹⁹ Ibid.

de su pierna, tal vez esta es una de las razones de su decisión, y por causa de este padecimiento podía vérselo caminando con una larga barba blanca, un morral y un bastón, accesorios característicos de los sabios perrunos. El proyecto de Diez no se quedó en el olvido ya que continúa a la fecha en Medellín.

A manera de conclusión

Como hemos visto, el cinismo estaba muy lejos de como entendemos esa palabra en la actualidad, ya sea como abuso y alarde de vicios morales, propia de políticos corruptos, o como la desfachatez del abusador. A pesar de que este movimiento filosófico es relativamente poco conocido, su duración fue de un milenio, con poderosas resonancias en la modernidad occidental y en la época contemporánea. Sin duda, la forma de vida de estos filósofos callejeros puede parecernos lejana por su aparente radicalidad. ¿Pero no será posible, incluso necesaria, una relectura de estos filósofos perros? ¿No nos encontramos en un momento en el que la supuesta superioridad, la centralidad humana y otras jerarquizaciones sociales y políticas deben ser puestas en duda? ¿No es una época en donde debemos preguntarnos por la manera en la que el poder se inscribe y captura nuestros cuerpos y deseos? ¿No es necesario preguntarnos por la animalidad que somos y reencontrarnos con una corporalidad afirmativa en donde, al menos en parte, el ejercicio filosófico este mucho más cerca del arte como potencia de construcción de otras formas de sensibilidad? Pareciera que en un momento en el que los estereotipos que proliferan en la vida cotidiana se vuelven una administración sistemática de la banalidad narcisista, de la importancia personal, y la construcción de formas de vergüenza sobre la carnalidad concreta, con sus vellosidades y sus pliegues, y en donde se consolidan un conjunto

de dispositivos de captura del deseo, un ejercicio de la desvergüenza se vuelve un proyecto necesario.

En este sentido, a lo largo de este trabajo se intentó explorar las posibilidades de revitalizar el cinismo, no únicamente desde la esfera filosófica entendida como ejercicio teórico, sino desde una concepción crítica de la teatralidad que, desde esta perspectiva, aparece como un elemento constituyente del cinismo. Explorar la teatralidad cínica no solamente tiene como finalidad comprender otro elemento del cinismo filosófico, sino intentar abrir una sensibilidad a otras maneras de expresividad del pensamiento y vida filosófica que no solamente se circunscriban a la teorización académica. Sin duda alguna, este recorrido difícilmente puede considerarse ni concluyente ni exhaustivo, pero más que esto, su finalidad es abrir algunas líneas de fuga en la práctica filosófica que nos permitan pensar en la riqueza del diálogo con las artes y generar otras posibles maneras de expresión y, por qué no decirlo, didáctica de la filosofía en donde se apele a un ejercicio del pensar que incluya la singularidad y potencia de los cuerpos.

Bibliografía

- Almandós Mora L, - y López Gómez C.: *Fiero y Manso: La figura del perro en La República de Platón*, Eidos, 2020, pp. 76-104.
Recuperado de:
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7498807>
- Barba, E. - Savarese, N.: *Diccionario de antropología teatral*, Editorial S.E.P.-I.N.B.A., México, 1988.
- Bracht Branham R., Goulet-Gazé M., *Los cínicos*, Editorial Seix Barral, España, 2000.
- Cardona, C., *Augusto le arma la fiesta*, disponible on-line en www.elmundo.com/portal/resultados/detalles/?idx=86597
- Cornago, O.: *¿Qué es la teatralidad?, paradigmas estéticos de la*

- modernidad*, disponible on-line en https://www.tdterror.com/uploads/1/6/1/7/16174818/que_es_teatralidad_oscar_cornago.pdf?fbclid=IwAR1rov1Cp2NkHg3VApzGoxeexOu1dN2wHxuOmkbH42hcsrP2FQw4C8sQK_M
- Debord, G.: *La sociedad del espectáculo*, Archivo situacionista hispano, Madrid, 1998.
- De Samosanta, L.: *Diálogos de los muertos*, Editorial Gredos, Barcelona, 1992.
- Duch L. - Mélich J., *Escenarios de la corporeidad*, Editorial Trotta, Madrid, 2012.
- Echeverría, B.: *Definición de cultura*, Editorial Fondo de Cultura Económica, México, 2019.
- Foucault, M.: *El coraje de la verdad, el gobierno de sí y de los otros II*, Editorial Fondo de Cultura Económica, México, 2017.
- García Gual, C.: *La filosofía helenística*. Editorial Síntesis, España, 2008.
- Hadot, P.: *¿Qué es la filosofía antigua?*, Editorial Fondo de Cultura Económica, México, 2000.
- Homero: *La Ilíada*, Editorial Gredos, España, 2015.
- Homero: *La Odisea*, Editorial Gredos, España, 2014.
- Jenofonte: *Recuerdos de Sócrates*, Editorial Gredos, España, 1997.
- Juanes, J.: *Territorios del arte contemporáneo*, Editorial Ítaca, México, 2010.
- Laercio, D.: *Vidas de los filósofos más ilustres*, Editorial Alianza, Madrid, 2007.
- Luciano: *Diálogos de los muertos*, Editorial Gredos, España, 1998.
- Martín García, J.: *Los filósofos cínicos y la literatura moral serioburlesca*, Editorial Akal, Madrid, 2008.
- Mondolfo, R.: *El pensamiento antiguo*, Editorial Losada, Buenos Aires, 1980.
- Onfray, M.: *Cinismos, retrato de los filósofos llamados perros*, Editorial Paidós, Barcelona, 2007.

Pajón Leyra, I.: *Los filósofos cínicos, Antología de textos*, Editorial Tecnos, Madrid, 2019.

Prusa, D.: *Discursos*, Editorial Gredos, Madrid, 1988.

Quignard P.: *Morir por pensar*, Editorial El cuenco de plata, Argentina, 2015.

Sloterdijk P.: *Crítica de la razón Cínica*, Editorial Siruela, España, 2008.

Tzara, T.: *Siete Manifiestos dadá*, Editorial La cucaracha ilustrada, Venezuela, 2016.

