

La máscara de la desvergüenza. El teatro cínico desde Diógenes hasta Fernando Vallejo.

Mercado-Millán, Danilo.

Cita:

Mercado-Millán, Danilo (2016). *La máscara de la desvergüenza. El teatro cínico desde Diógenes hasta Fernando Vallejo*. *Revista Puentes de crítica literaria y cultural*, (6), 50-59.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/danilo.jose.mercadomillan/3>

ARK: <https://n2t.net/ark:/13683/pyKT/V9c>



Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons.
Para ver una copia de esta licencia, visite
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es>.

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.

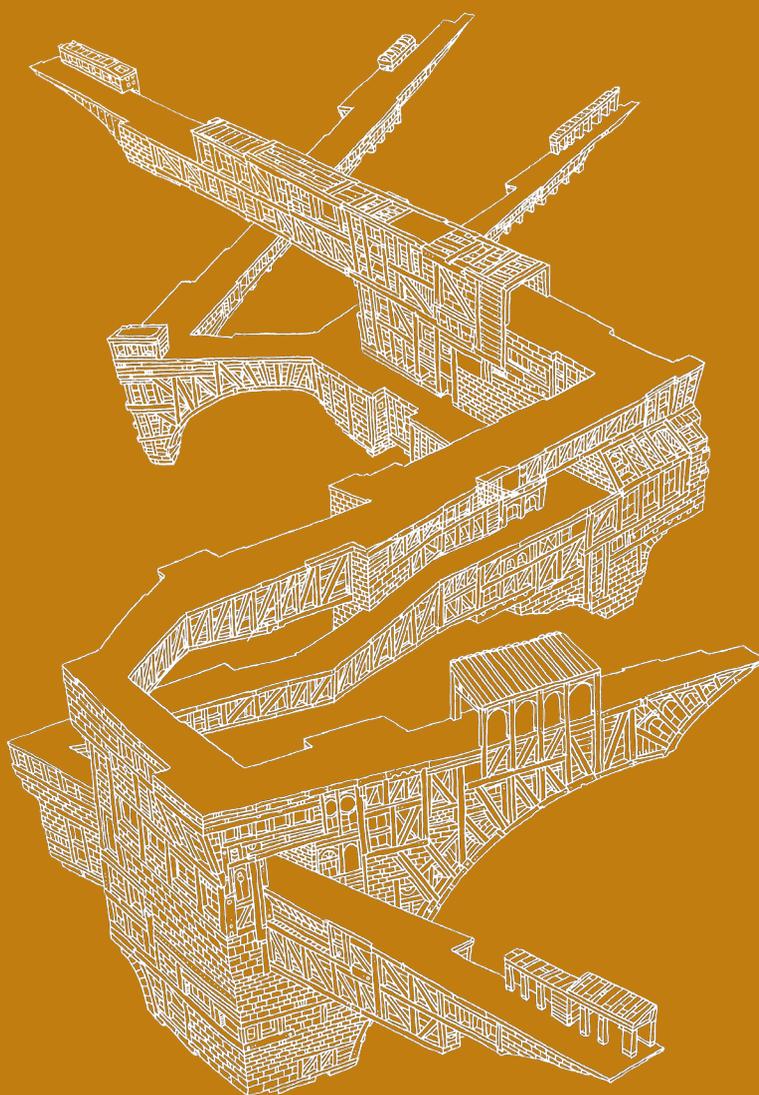
PUENTES

de Crítica Literaria y Cultural

8€ | NÚMERO 6

OCTUBRE 2016

TOPOGRAFÍAS Jorge Peralta LETRAS RARAS: PRESENTE Y FUTURO DE LOS ESTUDIOS LGTBQ EN ARGENTINA Y ESPAÑA [6-12] ■ **ENSAYOS** Fernando Larraz LA GENERACIÓN DEL 36 Y FALANGE [14-21] Guillermo de Torre LA GENERACIÓN DEL 36 [22-27] Victoria García CONTRA LA CANONIZACIÓN. NOTAS PARA UNA ELEGÍA DE PEDRO LEMEBEL [28-39] Diana Sanz Roig HACIA UNA NUEVA HISTORIA LITERARIA: REDES, MEDIADORES CULTURALES Y HUMANIDADES DIGITALES [40-49] Danilo Mercado Millán LA MÁSCARA DE LA DESVERGÜENZA: EL TEATRO CÍNICO DESDE DIÓGENES HASTA FERNANDO VALLEJO [50-59] Fernando Valls LA CRÍTICA LITERARIA [60-62] ■ **CRITERIOS** [63-71] ■ **MATERIALES** Ana Rodríguez Callealta REFLEXIONES EN TORNO A LAS ANTOLOGÍAS POÉTICAS FINISECULARES [72-87] ■ **CONFLUENCIAS** Sofía González Gómez, Fernando Larraz LAS LISTAS DE GRANTA [90-97] Jorge Peralta ENTREVISTA A LEOPOLDO BRIZUELA [98-106]



BARCELONA | BUENOS AIRES | MADRID



LA MÁSCARA DE LA DESVERGÜENZA: EL TEATRO CÍNICO DESDE DIÓGENES HASTA FERNANDO VALLEJO

Danilo Mercado Millán

¿Quién, después de haber sido recibido por un rico, no ha lamentado no disponer de océanos de saliva para verterlos sobre todos los propietarios de la tierra? ¿Y quién no ha vuelto a tragarse su pequeño escupitinajo por miedo a lanzarlo a la cara de un ladrón respetado y barrigón?

Somos todos ridículamente prudentes y tímidos: el cinismo no se aprende en la escuela. El orgullo, tampoco.

Emil Cioran, *Breviario de podredumbre*

Desde hace años de años rompí mi pasaporte humano y soy un perro: alzo la pata y me orino en la estatua de Bolívar, la Catedral Primada, el hemiciclo de Juárez... psssss...

Fernando Vallejo, *Entre fantasmas*

La historia cuenta que, en Corinto, donde alguna vez vivió Diógenes de Sinope, se erigió en su honor una columna sobre la que descansa un “perro” de mármol, en cuyo pedestal hay un epitafio en el que se denomina al filósofo como al animal. Tal fue el mote, tradicionalmente despectivo, que usaron sus coetáneos para imputarle su desvergüenza, su *anaideia*. Pero en el insulto halló Diógenes una designación ajustada a su comportamiento. Le era indiferente si comía, defecaba o se masturbaba en el mismo sitio, aun cuando fuese público. Es decir, seguía los lineamientos de vida de un perro callejero, cuyas satisfacciones se encuentran en el entorno y están dadas por la naturaleza misma. En la *anaideia* advirtió un emblema, un instrumento cortopunzante de enseñanza contra las convenciones, la cultura y la tradición.





Sobre su conducta se trazó un marco de reflexión que daría voz a una doctrina. Aunque la historia de la filosofía ha situado los orígenes en las ideas de Antístenes, discípulo de Gorgias y de Sócrates, en el cinismo prima la praxis sobre la teoría. Como apunta el profesor R. Bracht Branham: “la teoría cínica es la mera continuación de la práctica –el ejercicio de la libertad– por otros medios. La ‘teoría’ surge para justificar y racionalizar la práctica, la cual se basa en el compromiso con la libertad”. Es evidente que Antístenes no encarna la figura provocadora y rebelde que Diógenes representa en la praxis. Más aún, es conocido su recelo ante el paroxismo de su “no querido discípulo”, sin lo cual el cinismo no se habría configurado y menos hubiese tenido la repercusión que llegó a tener... sobre todo en la literatura. Sin embargo, Antístenes representa para el movimiento la nada despreciable conexión con el pensamiento socrático. De ahí que la historia ponga su empeño en establecer esa línea de sucesión que desemboca en el estoicismo: Sócrates-Antístenes-Diógenes-Crates-Zenón.

Esa dualidad entre teoría y praxis, entre pensamiento y acción, rodea prácticamente toda la fundamentación del cinismo. Diógenes es el gran cínico, pero no tanto por sus ideas como por sus acciones, aunque éstas tengan el sustento de aquellas. Su paso a la posteridad se debe sobre todo al peso que tienen sus anécdotas (las *chreiai*), a su ingenio, su humor y su sagacidad; pero también se debe a la voluntad que tuvieron escritores diversos de consignar todo aquello en sus propios textos. De la escritura de Diógenes (se sabe que escribió algún tratado y retocó versos homéricos y tragedias) se conservan acaso algunos fragmentos, pero basta con registrar su nombre en un buscador para encontrarse con un prontuario que hoy se consideraría casi criminal, relacionado con su carácter.

“En la anaideia advirtió un emblema, un instrumento cortopunzante de enseñanza contra las convenciones, la cultura y la tradición”

DEL BÍOS AL TRÓPOS: DEJAR EL PROTAGONISMO DEL CUERPO A UN LADO

Una suerte de frontera se abrió paso tras su legado en el interior del movimiento, dejando dos líneas: el cinismo práctico y el crítico. El primero –ese *modus vivendi* ascético y escandaloso– es por supuesto crítico también. Pero el segundo –esas formas discursivas adoptadas desde la literatura con un estilo propio– ya no fue práctico nunca más; al menos no a la manera de Diógenes, cuyo legado se exalta allí donde él mismo infringió el límite entre pensamiento y acción.

En él reposa una manifestación que actúa en dos vías cadenciosamente articuladas: su modo de vida, el *bíos*; y su estilo expresivo, el *trópos*. Para ambas se apoya en una rutina de entrenamiento físico y espiritual (la ética cínica es ante todo un ejercicio). Sin embargo, la desarticulación de estas dos vías es lo que da lugar a un tipo de cinismo adaptado a nuevas circunstancias, un cinismo re-configurado, un cinismo sólo crítico. Así, por una parte, había surgido un legado a medias que apelaba a la pantomi-



ma representativa de Diógenes, a su *bíos*. Tratando de imitarlo, tomaron el zurrón y el manto, llevaron el pelo y la barba enmarañados y vagaron en la indigencia, pero no lograron la agudeza discursiva ni el humor cáustico del maestro. Se origina entonces una respuesta sugerentemente dialéctica del movimiento mismo. Otro grupo en escena se especializa en el *trópos*, pero ya no se ocuparán de seguir el paroxismo natural ni la desvergüenza ética de aquel anciano, único en sus formas. El filólogo y traductor español Carlos García Gual los refiere: “Con ellos la filosofía se disuelve en literatura. No se trata ya de practicar la ascética vida del cínico, sin patria ni

“Vallejo no sólo ha creado un antihéroe rabioso, subversivo y cínico en sus novelas, sino que ha construido en sí mismo un personaje”

hogar ni profesión ni dinero, sino de mantener en sus escritos una óptica desenfadada y crítica, subversiva y despiadada [...]. Es decir, uno puede pensar y expresarse como un cínico, pero vivir de modo más cómodo y burgués”.

Este grupo, el *trópos kynikós*, se embarca en una aventura retórica sin precedentes en la filosofía, configurando lo que, según Donald Dudley, será una de las tres características principales del cinismo antiguo: el robusto cuerpo de géneros literarios. Ningún otro movimiento logró un influjo semejante en la literatura y el discurso escrito. La palabra se convierte así en el primer símbolo del quehacer cínico. Mientras en Diógenes la más importante garantía subversiva descansa en su cuerpo (su fuente de autoridad cínica, en palabras de Branham), en el cínico crítico el cuerpo cede el lugar a la *parrhesía*: decir lo que se quiera y como se quiera. En la escena cínica el protagonista ya no será más el cuerpo. La palabra, o valga decir, la libertad de palabra, asumirá el papel principal.

Ahora bien, ¿es Fernando Vallejo uno de los cientos de escritores del *trópos kynikós* a través de la historia, es decir, un cínico crítico, una consecuencia de aquella desarticulación entre el *bíos* y el *trópos* de Diógenes? Por supuesto que lo es. Y tal es objeto de otro estudio. Es decir, las formas literarias cínicas y la tradición “serioburlesca” (*spoudogéloion*) representada en la narrativa de Vallejo. Pero lo que se intenta arriesgar aquí es que, a pesar de ello, su cinismo no sólo descansa en las formas literarias utilizadas, en su *parrhesía*, sino también y sobre todo en una vuelta al *bíos* de Diógenes, en una suerte de regresión al cuerpo, una revisión de lo que realmente significaba ser cínico. Lo que se propone aquí es que todo su discurso, sus peroratas, sus diatribas, se mueven en el marco de dos de las manifestaciones más importantes de Diógenes: la anécdota y la “vida como teatro”.

De ahí la importancia de un estudio que no sólo se ocupe de su literatura, puesto que en el valor de su cinismo parece haber mucho más. Vallejo no sólo ha creado un antihéroe rabioso, subversivo y cínico en sus novelas, sino que se ha ocupado de construir en sí mismo un personaje. Sus discursos públicos, sus respuestas rápidas y mordaces, su ironía y su propio carácter, apuntan a la teatralidad y a la generación de la anécdota, a la ambientación de una escena. Su cinismo, en fin, se inscribe de nuevo en esa articulación del cuerpo y la palabra, del *bíos* y el *trópos*.





EL INTELLECTUAL QUE ES VALLEJO

La resistencia a corrientes de pensamiento, ideologías dominantes o valores y modelos estéticos no es algo nuevo, ni tampoco exclusivo del cinismo. Bourdieu explicó en *Las reglas del arte* de qué manera un autor deja huellas de su resistencia, escribiendo para una fracción más autónoma del campo literario. La metaficción, la autoficción o, desde mucho antes, el cinismo, confluyen algunas veces como formas de anti-dominación dentro de un tejido estético. De ahí que las autoficciones de Vallejo se inscriban en una lucha abierta por la “autonomía del arte”.

Si bien es cierto que hay que valorarlo por su prosa, como ha reclamado el editor y romanista Jacques Joset, quien ha encumbrado su obra, la apreciación del carácter cínico y su construcción intelectual no pueden agotarse en el texto escrito. Primero, porque la obra de Vallejo trasciende la literatura: es también cineasta, músico, biógrafo y biólogo; y segundo, porque su paso a la posteridad, sin duda, se deberá en gran parte al peso de sus propias anécdotas, al rastro de sus contestaciones y sus burlas, a sus discursos, al teatro de su vida.

Abrir enfoques nuevos para estudiar la literatura sin ocuparse *únicamente* de ella no sólo se debe, en este caso, a la mera configuración del cinismo, como se ha explicado líneas antes, sino también a la manifestación de circunstancias que determinan la recepción de las obras. El escritor profesional de hoy parece construir sobre sí una suerte de aura mítica, ayudado por sus agentes de mercado, lo que sin duda afecta la ecuación oferta-demanda. Vallejo ha repetido muchas veces que él no es vendedor de libros, sobre todo cuando lanza uno, pero su abanico discursivo y su construcción intelectual influyen de manera irremediable, para mal o para bien, en la demanda de su obra y en su recepción crítica. Es algo que se escapa de su alcance. Es como si la literatura ya no debiera estudiarse abordando sólo el texto literario, lo cual fue deseable por muchos escritores desde siempre. Entonces, ¿es pertinente preguntarse por el tipo de intelectual que es Vallejo? ¿Contribuye esto a la interpretación de su obra? ¿Cabe sólo quedarse con la valoración de sus autoficciones, sus ensayos, sus artículos o sus tratados?

El viejo debate por la valoración de la obra artística lo exaltó en su momento el propio Miguel de Unamuno, al referirse, con cierta vehemencia, al caso Poe. Su posición es clara: “Debería estar prohibido escudriñar en la vida privada de los artistas [...]. ¿Qué importa como vivan en su casa? Un artista se explica por su obra y no su obra por él”. En aquel contexto, y tratándose de Poe, estoy seguro de que tiene razón. Pero en general mi posición es más ambigua, más mística, si se quiere. Parece que estoy más con Cortázar cuando intervenía en aquel debate: “un balance de la obra de Poe y sus consecuencias, de lo absoluto y lo relativo en ella, no puede lograrse si se la reduce a un caso clínico, o a una serie de

“Su cinismo se inscribe de nuevo en esa articulación del cuerpo y la palabra, del bíos y el trópos”



textos literarios. Hay más, hay siempre más”. ¿Cómo reducir, entonces, el balance de la obra de un personaje como Vallejo a una serie de textos literarios, cuando él mismo se ocupa de manera consciente de su construcción cínica, de mostrarse como un intelectual, un escritor y un artista cínico? ¿Cómo no escudriñar en su vida privada cuando sus novelas constituyen una aproximación autobiográfica con ciertos visos de ficción, y cuando él mismo es quien habla de su sexualidad y sus apetitos carnales?

Mucho se ha dicho sobre Vallejo, sobre su carácter, su moralidad, su ingenio o su rabia. Se puede decir que es un “desesperanzado” —en tanto corriente filosófica— (y, por lo demás, cercano en ello a Álvaro Mutis). Se puede decir que es un “desencantado” —en tanto corriente estética—. Pero lo cierto es que ambas etiquetas ya tenían un valor semántico en el legado cínico. Esto sin contar la importancia que tiene desligarlo de corrientes (escritor posmoderno) o generaciones (escritor *posboom*), cuya relación podría terminar distorsionando de manera significativa un marco de aproximación analítica a su obra.

Hay mucho de moralismo en sus novelas y su pensamiento, como han sugerido Óscar Collazos y Jacques Joset, además de ser un normativo de la lengua (todas sus novelas exhiben la conciencia del lenguaje). Lo mismo ha invertido energía en canonizar a Rufino José Cuervo, el “gran gramático”, que en imputar farsas científicas a Newton y a Darwin. Ha publicado un “inventario de crímenes” de la Iglesia Católica en un libro que llamó *La puta de Babilonia*, retomando una antigua arenga contra esa institución, así como dedicó años de pesquisas documentales para escribir sus biografías de escritores colombianos. Ya es casi un manual de literatura su *Logoi*, un tratado que recopila los procedimientos de la prosa usados

por escritores de por lo menos cinco lenguas distintas, y que le sirve de bastión para “considerar la literatura como el reino de lo recibido, como el vasto dominio de la fórmula, del lugar común y del cliché”. Sus largometrajes fueron opacados por retratar con

“Vallejo es un actor y, en cuanto tal, idealiza un personaje y ejercita su construcción, como lo hacía Diógenes”

extremada violencia el conflicto colombiano. Uno de sus blancos preferidos es la reproducción humana, sobre todo en los pobres. Y ni hablar de la que quizá es su mayor causa: la defensa de los animales.

Ya se ha visto cómo numerosos críticos han evidenciado el código nihilista que parece regir su obra y su pensamiento. Pero hay que hacer un repaso a algunas de sus manifestaciones para determinar, en cualquier caso, todo el ideario cínico que atraviesa su construcción intelectual.

LA MÁSCARA ATENIENSE PARA OTROS FINES

En una entrevista con Gloria Valencia de Castaño, a propósito de su lectura de *La virgen de los sicarios*, ella comentaba: “Estaba conmocionada, yo no sabía exactamente qué pensar [...] no me diga que la escribió y quedó tan tranquilo, Fernando”. Sonriente como pocas veces se le volvió a ver en una entrevista, quizá porque la insolencia con los años arrecia y ella era mayor que él, Vallejo le respondió: “Yo soy muy cínico”. Gloria, conocedora de





su obra, de su vida y de su familia, le increpó: “Ese cinismo usted se lo ha inventado. Es una de las otras mascaritas que tiene”. Y tenía razón: el cinismo es una manera deliberada de actuar, de posar ante la existencia. El de Vallejo es también una manera de escribir. Ante la pregunta que le hicieron en otra entrevista en 2004, sobre si su narrador antes que nada era un cínico, él contestó: “Ése sería el mayor halago que me podrían hacer. Si un narrador es cínico nunca puede decir que es cínico porque uno no puede decir nunca lo que es [...]. Si fuera de verdad cínico, eso es un estamento literario. Uno necesita muchísimo”.

Decir que un escritor es cínico es casi caer en el terreno del cliché. El cinismo crítico puede verse diseminado, como se ha sugerido antes, en incontables párrafos sueltos de muchas de las obras que flotan en el océano de la literatura universal. Cualquier escritor que se precie de ser un “buen escritor” habrá transitado al menos una de las rutas cínicas en la literatura y el pensamiento. Ya lo dijo Oscar Wilde: “No soy en absoluto cínico; sólo tengo experiencia... lo que, en último término, es lo mismo”. Pero en Vallejo hay una intención casi explícita por actuar y escribir de manera cínica, y tal es lo que aquí se resalta.

Vallejo es un actor y, en cuanto tal, idealiza un personaje y ejercita su construcción, como lo hacía Diógenes. Él mismo se encargará de generar ambigüedad entre ficción y realidad, a la vez que el lector decide si el personaje de las autoficciones es el propio Vallejo. Mientras Diógenes lleva lo privado a lo público a través de la masturbación en la plaza, Fernando Vallejo lo hace a través de la literatura y los medios de comunicación. En un mundo en el que, como argumenta Sloterdijk en su *Crítica de la razón cínica*, la vergüenza sigue siendo “la más íntima atadura social” que nos liga a “los patrones generales de comportamiento”, un acto subversivo tiene que cargar el lastre de la desvergüenza, ponerse la máscara. De ahí la importancia del emblema cínico de la *anaideia*. La respuesta se manifiesta en la “publicación de lo privado”, como un juego que consiste en cambiar la etiqueta de las dos esferas: la íntima y la pública. Sloterdijk lo dice más claro: “Llevar a la calle lo bajo, lo separado, lo privado, supone subversión”.

Foucault ha explicado las concepciones históricas sobre la sexualidad, partiendo de un marco donde sitúa el lienzo de su estudio: todas las sociedades y culturas han problematizado las prácticas sexuales. Visto desde allí, el plano sexual se esconde detrás de un rostro pudoroso. La sociedad contemporánea no espera del militar ni del político ni del clérigo una charla sobre sus rutinas de placer carnal. Sobre ellos pesan toneladas de una moralidad pública que segrega lo privado y concede a la sexualidad el quiste de la vergüenza, como si fuera un lunar benigno, aunque demasiado feo para exhibirse.

La sexualidad aparece, entonces, como un dispositivo de ataque cínico desde esta perspectiva, en procura de romper una atadura que se configura como forma sistemática de control social. Por ello el discurso subversivo reclama con tanta vehemencia al narrador en primera persona. La virtualidad del Yo que gravita en las novelas y confesiones de Vallejo está mucho más allá de ser apenas una tensión contra las formas de la novela moderna, porque la única vía de publicar lo íntimo consiste en la ex-



perencia más personal del individuo. Lo demás solamente deja el sabor de la ficción: de ahí su pugna constante contra el narrador omnisciente. Así camina su relato en *El don de la vida*: “—¿Quién tiene la verga más grande en este bar de maricas? —pregunté al entrar todo borracho y me trajeron a un muchacho. [...] Atropelladamente le fui quitando la ropa mientras él me iba quitando la mía y nos besábamos: la camisa, los zapatos, las medias, los pantalones... Cuando le quité los calzoncillos se levantaba hacia ti, Padre Eterno, inabarcable en la boca, en las manos y en el alma y a una cuarta del ombligo, el aparato sexual más grande que haya parido en sus putos días la puta tierra. O mejor dicho Colombia, que fue la que lo parió. ¡Cómo no te voy a querer, mamacita!”. Su arenga, en definitiva, es contra la reproducción, el mayor crimen humano, en sus propias palabras. Mientras “el sexo es inocente... con lo que sea”. ¿No es esa una de las reflexiones que llevan a Diógenes al acto de la masturbación en la plaza?

Increpado en una entrevista por un artículo que escribió contra García Márquez donde, pregunta la periodista, al parecer aprovecha para hacer exhibicionismo del hecho de ser homosexual, Vallejo responde: “Yo no soy homosexual. Yo soy bisexual: me gustan los niños y los muchachos”. No se trata, por supuesto, de una ambigüedad o un desconocimiento del término; se trata de una simple burla. El cinismo advirtió algo más que la comedia ateniense ya había patentado: contra la solemnidad y el ritualismo del dogma, el mejor artefacto es el chiste y la sátira, como lo ha explicado Mary Douglas.

“El cínico sale a la esfera pública con una máscara que lo exime de toda atadura social. Su arrojo lo ubica en el plano de la libertad”

Diógenes vio cómo los dogmas se instalan en la cultura con una inmunidad misteriosa, por lo general malsana, como elefantes que caminan demasiado lento. Por eso actúa con decidida sagacidad.

La pedagogía del cinismo se comporta enérgica y velozmente demoleadora. Con métodos escandalosos e inusuales sacude la conciencia y agita el deseo de conculcar las normas en apariencia inamovibles. Increpar un dogma con otro es caer en el dogmatismo también. De ahí la respuesta desestabilizadora que provoque una reacción distinta. La anécdota que registra Diógenes Laercio cuenta que al decir Platón que el hombre es un animal bípedo e implume, Diógenes “desplumó un gallo y lo introdujo en la escuela y dijo: ‘Aquí está el hombre de Platón’. Desde entonces a esa definición se agregó ‘y de uñas planas’”. El narrador de Vallejo en *El fuego secreto* así expresa su inconformidad con la filosofía, con el dogma: “¿No sabía el padre tomasino que la filosofía no es ciencia? Es arte, exhibición. Se agota en sí misma como el chorro de agua o el amor. La gran filosofía es, digamos, la vuelta’el bobo”.

Se trata de fijar un carácter en marcha, al filo de la inmediatez. Como el actor, el cínico ejercita la improvisación. Cada acción o comentario lo deja a milímetros de ser ridiculizado él mismo. Pero el terreno del cínico es idéntico al que pisa el comediante: nadie en el público se atreverá a increparle durante el acto. Solo que el acto del cínico es continuo y permea todo su *bíos*. Como bien observa Sloterdijk, ni siquiera Sócrates,



el maestro de la argumentación, podrá con Diógenes en su terreno. Ello explica la difamación por parte de Platón, quien lo llamó “Sócrates enloquecido”.

Y ni hablar de las difamaciones que ha recibido el propio Vallejo de parte de críticos y colegas suyos: “pederasta amargado”, fue una de las últimas que leí. Aunque el personaje de sus autoficciones ya había respondido: “en mi amplio corazón sin distinciones caben todas las razas y condiciones sociales, con tal de que no pasen de los veinte años, la perra vejez. Ay Padre Eterno, [...] dame uno de estos dos chiquillos sucios de cuerpo, limpios de alma, que ensopados, empapados, me acaba de traer el aguacero. Míralos paraditos muertos de risa, junto a mí. ¿Que son muy niños? Dámelos ambos. Catorce años que tenga el uno y catorce que tenga el otro suman veintiocho, nadie puede protestar”.

Al comer carne cruda o consumir la autosatisfacción sexual en la plaza, Diógenes busca exacerbar la conducta conforme a las necesidades naturales. Su regreso a lo natural lo lleva a evaluar el comportamiento animal, y en ellos encuentra un modelo. Esa pantomima lo convierte en el padre de una disciplina hasta entonces inacabada: la economía de la necesidad. De allí que su lamento en el acto de la masturbación pública vaya en otra vía: “¡Ojalá fuera posible frotarse también el vientre para no tener hambre!” ¿Por qué esconderse para practicar un acto tan necesario? ¿También se esconde el sujeto cuando pretende satisfacer su sed o su hambre? ¿No son todas estas necesidades naturales?

Ver en los animales un patrón de conducta sostiene la más grande arenga contra la construcción social humana. ¿No ha hecho Vallejo de los animales su principal causa? La misma reproducción, tan condenada por él, es en los animales un acto inocente puesto que “es ciega”. En el ser humano, en cambio, es un crimen: “el mundo en manos de estas vaginas delincuentes, empeñadas en parir y parir y parir perturbando la paz de la materia y llenándonos de hijos [...] ¡Ay, que dizque si no los tienen no se realizan como mujeres! [...] Empanzurradas de animalidad bruta, de lascivia ciega, se van inflando durante nueve meses como globos deformes que no logran despegar y alzar el vuelo”.

Ya se ha dicho el para “qué” de toda la pedagogía cínica. El “cómo” es más simple: la burla, el escándalo y la pantomima. Todas ellas habían sido parte esencial del montaje teatral de la comedia. El teatro cínico emula la máscara ateniense con un fin distinto. Fernando Vallejo no puede ser un indigente (aunque varias veces ha dicho que durmió en las calles bogotanas), no podrá defecar o masturbarse en la calle, y quizá su salud no le permitirá comer carne cruda (hace años que ya no come carne), pero esa deuda la salda un personaje, real o ficcional, creado para el mismo fin con el que Diógenes elaboró su propia figura. El cínico actúa en dos niveles: sobre su conducta, con el régimen de entrenamiento y preparación para la vida hostil del perro; y sobre sí mismo, para ser mordaz e irónico a través de sus mecanismos retóricos. Como afirma Branham: “la invención más brillante de Diógenes no fue una serie de doctrinas, por no hablar ya de un método, sino él mismo, una concreta aunque maleable demostración de un *modus dicendi*, una manera de adaptarse verbalmente a las circunstancias (por lo general hostiles)”.



La actitud cínica se ensaya. El cínico se entrena y sale a la esfera pública con una máscara que lo exime de toda atadura social. El arrojo para hacer y decir lo ubica en el plano de la libertad. Un cínico como Vallejo usa la máscara de la ficción para crear un personaje que pueda decir lo que quiera. Pero con frecuencia tratará de usar la máscara también en la realidad. Se puede saber de un escritor, se oye su nombre, pero se reconoce en él sobre todo a un personaje, a una leyenda: “pocos recuerdan al Diógenes escritor, y todos al actor de su propia farsa tragicómica”, dice García Gual. Mientras Sócrates contó con sus discípulos Platón y Jenofonte para que pusieran su nombre en la posteridad, la leyenda de Diógenes nace desde su propia representación teatral. Tal es la materia prima de la anécdota, cuyo radar se activa sobre lo extraordinario, lo que sale de los límites de la cotidianidad.

Con la anécdota, que va de boca en boca, el humano se vuelve héroe y el héroe, superhéroe. Diógenes escribió, como sugieren los filólogos, pero sobre todo se hizo célebre por sus actos públicos. Bien sabía que la leyenda se forja en el escenario, no desde los libros. Pero cuidado: Diógenes es ante todo un filósofo. No se está sugiriendo que toda su vida quede sumida en una impostura teatral. Diógenes realmente ve en la “vida como teatro” un modelo de sabiduría subversiva. Cuando le increparon: “Aunque no sabes nada te dedicas a la filosofía”, Diógenes respondió sonriendo: “El mero hecho de que aparente sabiduría ya es practicar la filosofía”. Branham explica esta anécdota: “Aquí Diógenes parece afirmar que la vida filosófica es una especie de obra, un acto (*prospoioumai*), y anticipa así la idea de que el filósofo es un actor adaptable”.

Hoy un acto de Diógenes en alguna plaza pública quedaría evaporado en el afán de las oficinas y los transportes. Por eso el cínico actual reserva la máscara para los actos públicos a los que asiste, para cuando se prenden las cámaras. El cinismo de Vallejo no se reduce a un narrador furioso que dice lo que quiere. Su postura frente a los medios de comunicación termina de consumir un ritual que desafía la cultura y la tradición. Está claro, sin embargo, que la actitud impúdica del cínico dista mucho de ser algo espontáneo y natural. Se trata, más bien, de una postura bien ensayada y asumida frente a los demás, una actitud no sólo agresiva, sino también defensiva, que no es tanto el final como el comienzo de una toma de posición crítica frente a la sociedad y sus objetivos.

Pero la máscara de la desvergüenza va más allá: busca perpetuar de paso el nombre de quien la lleva puesta. Mientras habla el público lo escucha, ríe. Llena auditorios en cada acto a donde asiste y sus discursos se repiten en periódicos, canales y emisoras. Su nombre, asegurado ya en algún episodio de la historia, se cuela a través de lectores acuciosos de su obra, pero sobre todo a través de incautos ávidos de irreverencia y buen humor. Hay un riesgo: su crítica, como la de Diógenes, puede disolverse en la mera diversión; y la subversión, perderse en el ruido de la carcajada. Pero es el mismo riesgo que había tomado la comedia ateniense.

- 
- I *¿Cuál es, a su juicio, la función y la utilidad del canon literario?*
- II *¿A qué conceptos asocia usted el concepto de canon literario? ¿Qué instituciones o actores inciden en la actualidad en su configuración? ¿De qué manera afecta o condiciona la circulación o la recepción de una obra literaria?*
- III *¿Se puede hacer crítica o historia literaria haciendo abstracción de la categoría de valor?*
- IV *¿Puede haber literatura sin canon?*
- V *¿Tiene usted como lector un canon personal de escritores? En caso afirmativo, ¿podría explicar con qué criterios lo ha conformado y en qué medida ha afectado a su gusto literario?*

PREGUNTAS AL AIRE

Invitamos a nuestros lectores a reflexionar libremente, a partir de unas pocas preguntas, en torno al canon literario. Las preguntas pueden responderse en una extensión no superior a 500 palabras, una a una, en parte o en su conjunto, enviando un correo a redaccion@puentesdecritica.com

