

Diógenes y sus tragedias a la luz de la comedia*

Juan L. López Cruces

I. Diógenes, tragediógrafo

De las tragedias que en la Antigüedad se atribuyeron a Diógenes sólo conservamos tres versos seguros —el último de ellos, incompleto— y unos treinta dudosos¹. Tampoco nos han llegado muchas informaciones sobre ellas. Diógenes Laercio recoge siete títulos en el primer catálogo de obras del Cínico: *Helena*, *Tiestes*, *Heracles*, *Aquiles*, *Medea*, *Crisipo* y *Edipo*, a los que la *Suda* añade una *Sémele*, que debe atribuirse a un tragediógrafo

* Deseo expresar mi agradecimiento al Dr. Xavier Riu (Univ. Barcelona), organizador del coloquio *Poètica, teatre. Punts de vista de la filosofia*, quien tuvo la gentileza de invitarme a presentar este trabajo; al Dr. Carles Garriga (Univ. Barcelona), por sus indicaciones sobre los orígenes de la tragedia; al Dr. Javier Campos (Univ. Almería), por su estimulante conversación, y a cuantos participaron en el debate que siguió a la conferencia. Este trabajo forma parte del proyecto BFF2002-00084, cuya financiación agradezco a la DGICYT de España.

1. Cfr. Diog. fr. 1h-7 SNELL (*TrGF* I pp. 256-258). No deja de sorprender la pervivencia de las tragedias cónicas a pesar de carecer de un soporte institucional y de que muy pronto fueron ya objeto de *excerpta*. Filodemo sólo conoció una serie de pasajes especialmente escandalosos, que se incluían en una lista de pasajes censurados de los primeros estoicos, obra, probablemente, de Atenodoro Cordilión, un estoico del siglo I a.C.; *vid.* M. SCHOFIELD, *The Stoic Idea of the City*, Chicago - Londres 1991 (reimpr. *ibid.* 1999), p. 8 ss.; S. DÍAZ-GALLEGRO HUSSON, *Les cyniques et la cité. La pensée politique des premiers cyniques*, Diss. Univ. París IV, 1995 (publ. Lille, 1997), p. 393 s. Por el contrario, puede que autores posteriores como Dión de Prusa o Enómao de Gádara aún las leyeran enteras, y otro tanto cabe decir de Juliano, si hemos de creer sus palabras citadas *infra*, n. 4; *vid.* E. WEBER, «De Dione Chrysostomo Cynicorum sectatore», *LS* 10, 1887, pp. 77-268, esp. pp. 143-154; A. BRANCACCI, «Le orazioni diogeniane di Dione Crisostomo», en G. Giannantoni (ed.), *Scuole socratiche minori e filosofia ellenistica*, Bolonia 1977, pp. 141-171 (sobre Dión) y «Libertà e fato in Enomao di Gadara», en *La filosofia in età imperiale. Le scuole e le tradizioni filosofiche*. Atti del colloquio, Roma, 17-19 giugno 1999, a cura di A. Brancacci (Elenchos, 31), Nápoles 2000, pp. 37-67 (sobre Enómao).

ateniense homónimo, de finales del siglo V². Por su parte, el epicúreo Filodemo nos informa de que en las tragedias dedicadas a *Edipo* y a *Atreo* — denominación ésta alternativa del *Tiestes*—, Diógenes presentaba como agradables la mayor parte de las acciones vergonzosas y las impiedades que también aparecían en su *República*³: las relaciones de Edipo y Yocasta servirían para justificar el incesto, y el impío banquete de Tiestes, el canibalismo. Debieron de ser especialmente escandalosas, porque varios siglos más tarde todavía exclamaba el emperador Juliano: «¿Quién, tras leerlas, no las consideraría repugnantes y creería que no quedan por detrás de las otras —se refiere a las del cínico Enómao— en la exageración de lo abominable?»⁴.

Este contenido provocador explica que los escritores alejandrinos moralizantes las atetizaran ya en el siglo II⁵: el peripatético Sátiro y, tras él, Sosícrates de Rodas, autor de unas *Sucesiones*, negaron que Diógenes hubiera escrito jamás ni una sola línea⁶. A ello se sumó en los siglos siguientes la voluntad de los estoicos de rehabilitar los comienzos de la escuela, lo que explica que Soción excluyera las tragedias del catálogo general de sus obras⁷. Se trataba de ocultar las escabrosidades que Zenón de Citio llegó a proponer en su *República*, compuesta a imitación de la diogénica. Para eliminar esta última recurrieron al expediente de atribuirla a un homónimo,

2. Cfr. D.L. VI 80, resumido en Ps.-Eudocia, *Violar.* 332 p. 245, 10-14 (= SSR V B 117); *Suda*, s.v. Διογένης (Δ 1142 = SSR V B 130). Al tragediógrafo homónimo hay que atribuir la anécdota recogida por Plutarco en *Aud.* 7, 41cd (= *TrGF* 45 T 2, I p. 184 = SSR V B 129): «Del mismo modo que las muchas faltas de quienes cantan al son de la flauta pasan inadvertidas a sus oyentes, así también un estilo rebuscado y grandioso (πειριττή καὶ σοβαρὰ λέξις) deslumbra al oyente en relación con el contenido. Melantio, según parece, cuando se le preguntó por la tragedia de Diógenes, respondió que no había podido verla adecuadamente, de tan ensombrecida que estaba por los vocablos (ὑπὸ τῶν ὀνομάτων ἐμπροσθομένην)». La atribución se basa en dos argumentos: uno, se habla de «la tragedia de Diógenes», en singular, lo que cuadra con la *Sémele*, única tragedia conocida del homónimo; dos, el Melantio tragediógrafo famoso, objeto de las burlas de los cómicos, era de tiempos del Diógenes tragediógrafo, no del Cínico.
3. Phldm., *Sto.* (V.H.1 VIII, PHerc. n.º 339) col. XIII-XXII DORANDI (= SSR V B 127): ἀν]τὸς θ' ὁ Διογένης ἔν τε τῷ Ἀτρεΐ κα[ὶ] τῷ Οἰδίποδι [κα] τ[ὶ] τῷ Φιλί]σκωι τὰ πλεῖστα τῶν κατὰ τ[ὴν] Πολιτείαν αἰσχρῶν καὶ ἀνοσίων ὡς ἀρέσκοντα καταχωρ[ί]ζει. La referencia a las tragedias figura a caballo entre las cols. XVI-XVII, dentro del catálogo de menciones que los filósofos estoicos —básicamente de Cleantes y Crisipo— hacen de la *República* diogénica (col. xv-xvii); cfr. *supra*, nota 1.
4. Iul., *Or.* VII 8 p. 211d-212a (= SSR V B 128): Τὰς ἀναφερομένας δὲ εἰς τὸν Διογένη τραγωδίας [...] τίς <οὐκ> ἐπελθὼν βδελύξαιτο καὶ νομίσειτο ὑπερβολὴν ἀρρητουργίας οὐδὲ ταῖς ἐτέραις ἀπολελεῖσθαι;
5. Sobre la autenticidad de las tragedias diogénicas, cfr. M.-O. GOULET-CAZÉ, *L'ascèse cynique: Un commentaire de Diogène Laërce VI 70-71* (Histoire des doctrines de l'Antiquité Classique, 10), París 1986, pp. 85-88; DÍAZ-GALLEGO HUSSON, *Les cyniques et la cité* (n. 1), pp. 391-398; I. GUGLIERMINA, *Le Cynisme unitaire chez Diogène Laërce: Fondements et enjeux*, Diss. Univ. Lille III, 2002, pp. 287-290.
6. Cfr. D.L. VI 80 (= SSR V B 117).
7. El catálogo de Soción es recogido por Diógenes Laercio en VI 80 (= SSR V B 117), después del catálogo anónimo (cfr. nota 1).

cuyos escritos supuestamente se habrían confundido con los del Cínico⁸. Y, quizás para no abusar del procedimiento, las tragedias las atribuyeron no a un homónimo, sino a otro personaje, ya fuera Filisco de Egina, discípulo de Diógenes⁹, ya el enigmático «Pasifonte, hijo de Luciano», a quien quizás hay que identificar con el falsario originario de Eretria¹⁰.

Las dudas que estas atribuciones provocaron en la Antigüedad se disipan, en gran medida, si atendemos al testimonio de Filodemo, de quien obtenemos las siguientes informaciones: una, que tanto Cleantes como Crisipo consideraron auténtica la *República*; y dos, que las impiedades contenidas en ésta reaparecían en el *Edipo* y el *Atreo* (= *Tiestes*). Es de presumir que los escolarcas estoicos se informaran a conciencia junto a su maestro Zenón, fundador de la escuela, a quien unas fuentes convierten en discípulo de Crates, quien hubo de saber qué había escrito su maestro Diógenes y qué no¹¹. Por ello la tendencia actual es a considerarlas genuinas¹².

8. Phldm., *Sto.* (V.H.1 VIII, PHerc. n.º 339) col. XVII DORANDI (= SSR V B 127): καὶ φασί τινες: ‘ἀλλ’ οὐκ ἔστ[ιν] ἢ Πολιτεία τοῦ Σινοπέως, ἀλλ’ ἐτέ[ρου] | τινός. κ[ακ]ῶν γὰρ τις, οὐ Διογέ[ι]ς...’ Aunque el mal estado del papiro impide leer lo que sigue, la voluntad de exculpar a Diógenes parece clara.
9. Cfr. D.L. VI 73 et 80 y Iul. *Or.* IX (VI) 7 p. 186c (= SSR V B 128). Según GIANNANTONI, SSR IV Nota 45, p. 475 s., es posible que la atribución a Filisco de las tragedias derive de una mala lectura del pasaje de Filodemo glosado *supra*, n. 3, donde el epicúreo citaba consecutivamente «el *Atreo*, el *Edipo* y el *Filisco*».
10. La atribución, debida a Favorino, se lee en D.L. VI 73 (= SSR V B 128). Sobre la identidad de Pasifonte y la posibilidad de identificarlo con el homónimo falsario de Eretria, *vid.* el estado de la cuestión que ofrece A. BARIGAZZI, *Favorino. Opere*, Florencia 1966, p. 231.
11. Hay que reconocer que el testimonio de Filodemo (*Sto.*, col. XIII) permite reconstruir, aceptando los suplementos de KOERTE, una secuencia Sócrates > Antístenes > Diógenes > Zenón, omitiendo a Crates, maestro del fundador del estoicismo según la mayor parte de las fuentes antiguas. Sobre la filiación Diógenes > Zenón, cfr. Ps.-Gal., *Hist. philos.* 3, p. 600, 4-8 DIELS (= SSR I H 8): τοῦτου δὲ (*scil.* Διογένους) Ζήνων ὁ Κιτιεύς ἀκήρσεν, ὃς τὴν Στωικὴν φιλοσοφίαν ἐξεῦρεν, y F. ALESSE, *La Stoa e la tradizione socratica* (Elenchos, 30), Nápoles 2000, pp. 38-39. Como indicó D.M. SCHENKEVELD, «Prose Usages of AKOYEIN ‘To Read’», *CQ* n.s. 42, 1992, pp. 129-141, ἀκήρσεν no implica un contacto personal entre ambos sabios, habiendo de entenderse, por el contrario, que Zenón murió años antes de la llegada del estoico a Atenas. Ello explica que el reconocimiento de autenticidad por parte de Cleantes y Crisipo no sea un argumento absolutamente definitivo, como señaló T. DORANDI, «Filodemo. Gli Stoici (PHerc. 155 E 339)», *CronErc* 12, 1982, pp. 91-133, en concreto p. 122. Admitiendo esta reserva, nos sumamos al juicio de DÍAZ-GALLEGO HUSSON, *Les cyniques et la cité* (n. 1), p. 395: «Si nous considerons que Satyros est à l’origine de l’attribution de ces tragédies à Philiskos d’Égine et qu’il niait d’autre part que Diogène ait rien écrit (ce que le témoignage de Philodème infirme, tout au moins au sujet de la Πολιτεία), il nous semble alors que Philodème et les anciens stoïciens qu’il rapporte sont une source plus fiable et que, par conséquent, les tragédies étaient authentiquement de Diogène»; cfr. también p. 71 ss.
12. *Vid.* D.R. DUDLEY, *A History of Cynicism. From Diogenes to the 6th Century A.D.*, Londres 1937 (reimpr. Chicago 1980), pp. 25-27, y GOULET-CAZÉ, *Ascèse* (n. 5), p. 88, así como el elenco de estudiosos que apoyan la autenticidad, recogido por GIANNANTONI, SSR IV, Nota 45, p. 476 n. 53. Desde la perspectiva dramática, el problema es de una importancia secundaria, porque, tanto en un caso como en el otro, las obras circularon bajo el nombre de Diógenes, de modo que es a él a quien tenía en mente el lector. A

II. El Cínico como actor en el escenario de la vida

Ahora bien, ¿por qué Diógenes escribió tragedias? En nuestra opinión, esta elección literaria forma parte de un posicionamiento a favor del medio teatral y en contra de la solución antitrágica de Platón. En los últimos decenios, y en paralelo con el análisis de la comedia antigua a la luz del carnaval, ha cobrado el interés debido la concepción teatral de la filosofía diogénica, que buscaba representar el papel del sabio en el variopinto escenario de la vida¹³. Puesto que las circunstancias cambian, el sabio debe adaptarse a ellas y representar en cada momento el papel que la Fortuna le asigne¹⁴. Esta adaptabilidad comportaba, sin embargo, el riesgo de que la

ello debe sumarse que la acusada tendencia de los actores de tiempos de Diógenes a elegir papeles dramáticos adecuados a su persona podía conducir a imaginarse al cínico encarnando un papel de su propia tragedia —cosa que, como veremos más adelante, ocurría de hecho.

13. H. NIEHUES-PRÖBSTING, *Der Kynismus des Diogenes und der Begriff des Zynismus*, Múnich 1979, p. 169, denunciaba la pérdida de sensibilidad de las interpretaciones recientes para apreciar los aspectos literarios y teatrales del cinismo, pérdida que se ha subsanado en los decenios siguientes: cfr. R.B. BRANHAM, *Unruly Eloquence. Lucian and the Comedy of Traditions* (Revealing Antiquity, 2), Cambridge, MA - Londres 1989, pp. 52-53: «El retrato de Diógenes conservado por la tradición es el de un iconoclasta que se representa a sí mismo (*self-dramatizing*), que vivía en las calles y enseñaba a quien quisiera escucharlo mediante la paradoja, el chiste subversivo y la hipérbole»; D. DAWSON, *Cities of the Gods. Communist Utopias in Greek Thought*, Nueva York - Oxford 1992, p. 128: «Lo que convirtió el cinismo en algo distinto de una filosofía fue su novedoso y conspicuo estilo de vida teatral». Como indica A. BRANCACCI, «L'attore e il cambiamento di ruolo nel cinismo», *Philologus* 146, 2002, 65-86, en concreto p. 78, las fuentes antiguas no ponen en boca de Diógenes el parangón del sabio con el buen actor que sabe cambiar de papel según las circunstancias (cfr. *infra*), pero sí que evidenció esta versatilidad por medio de sus cambios de razas caninas conforme a sus necesidades. Cfr. Diog. SSR V B 143 = *PVindob. Gr.* 29946 (= CPF 48 T 8), col. II, ll. 1-6: «Cuando unos le preguntaron quién era, contestó: “Yo, un perro”. “¿De dónde?”, preguntaron. “Yo —contestó—, cuando tengo hambre, laconio; cuando como, maltés, y cuando estoy saciado, moloso”».
14. Cfr. Bio Borysth. fr. 16A KINDSTRAND (*ap.* Teles II p. 5, 2-6, 8 HENSE = pág. 134 FUENTES GONZÁLEZ): «Del mismo modo que el buen actor debe representar como es debido el papel que el poeta le asigne, así debe representar también el hombre de bien cualquiera que le asigne la fortuna. Pues también ella, dice Bión, como poetisa, unas veces asigna papel de protagonista, otras de personaje marginal, y unas veces de rey, otras de vagabundo. No quieras, por tanto, cuando seas un personaje secundario, el papel de protagonista. Si no, desentonarás. Que tú gobiernas como es debido; yo, dice [*scil.* Teles], soy gobernado. Que tú lo haces sobre muchos; yo sobre éste solo aquí presente, como preceptor que he venido a ser. Y que tú, que has llegado a ser hombre de muchos recursos, das con liberalidad; yo recibo de ti con entereza de ánimo, no humillándome ni comportándome innoblemente ni quejándome de mi suerte. Que tú estás empleando como es debido lo mucho; yo lo poco, pues no se entiende, dicen, que sea posible que lo caro alimente ni que sea posible emplearlo con provecho y, en cambio, no sea posible emplear así lo poco y lo barato, si acompañan prudencia y carencia de vanidad» (trad. de P.P. FUENTES GONZÁLEZ). Sobre el motivo de la vida como actuación, *vid.* M. KOKOLAKIS, *The Dramatic Simile of Life*, Atenas 1960, cuya lectura debe complementarse, sobre todo para el tema que nos ocupa, con la de BRANCACCI, «L'attore» (n. 13).

figura del sabio se diluyera en una serie de representaciones inconexas e incoherentes. Para evitar este peligro, Diógenes escogió una indumentaria fácilmente reconocible que provocara una asociación con un héroe omnipresente en la dramaturgia griega en todo tipo de situaciones, trágicas y cómicas: Heracles. El tabardo del Cínico era como la piel del león de Nemea, su bastón, como la maza heraclea, y la alforja, como la aljaba de héroe¹⁵. Y, a juzgar por su presencia —para nosotros escasa— en la escena cómica contemporánea, Diógenes logró que su indumentaria adquiriera un carácter emblemático¹⁶. El *Persa* de Plauto, cuyo original griego suele situarse en tiempos de Demóstenes, es la única comedia que conserva una descripción del filósofo, próxima a la que el género ofrece de Heracles¹⁷. En ella, el *cynicus egens* con el que se compara al parásito —Diógenes, sin duda— aparecía provisto de más posesiones que sus perrunos seguidores (vv. 124-126): encontramos, cómo no, el tabardo (*pallium*) y el zurrón (*marsuppium*), pero junto a ellos se enumeran otros elementos que no cuadran del todo —como las sandalias (*soccas*) y el famoso vaso (*scappibium*) del que, según la tradición, acabará prescindiendo¹⁸— y otros que son específicos de Diógenes, como la estregadera (*strigilem*) y la botella (*ampullam*), que servían para frotarse el cuerpo y ungrirse de aceite des-

15. Cfr. e.g. Ps.-Diog., *Epist.* XXVI. En el *Fedón* (87b-88b) Platón había puesto en boca de Sócrates el símil del cuerpo precedido como un manto del alma inmortal, que ella viste y desecha cuando ya está viejo para cambiarlo por otro. Para Diógenes, en cambio, cuerpo y alma forman una unidad indisoluble, de modo que el manto no es ahora el cuerpo, un envoltorio ajeno al alma, sino una verdadera indumentaria coherente con la persona que lo porta. Sobre la indumentaria cínica, cfr. SSR V B 152 ss. Ps.-Diog., *Epist.* XIX, potencia la asimilación a Agamenón: «Hace poco que he me reconocido como Agamenón: tengo mi bastón por cetro, mi tabardo doblado por clámide y mi zurrón de piel por escudo». De Crates cuenta Diógenes Laercio (VI 87 = SSR V H 4 = Antisthen. Rhod. fr. 8 GIANNATTASIO ANDRIA) una asimilación semejante a un modelo heroico: abrazó la vida cínica cuando vio sobre la escena el miserable aspecto del Télefo de Eurípides, vestido de harapos y con un cestillo de mimbre. Cfr. Ps.-Diog., *Epist.* XXXIV 26 ss.
16. Sorprende que no nos hayan llegado apenas informaciones de los comediógrafos contemporáneos, los autores de la Μέση, acerca de unos filósofos tan rentables desde la perspectiva cómica y escénica; cfr. los pasajes recogidos *infra*, n. 19; M.-O. GOULET-CAZÉ, «Le livre VI de Diogène Laërce: analyse de sa structure et réflexions méthodologiques», en W. Haase (ed.), *ANRW* II 36.6, 1992, pp. 3880-4048, en concreto p. 3914 s., y, en general sobre la presencia de filósofos en la comedia, R. HELM, *Lukian und Menipp*, Lipsia - Berlín 1906, pp. 371-386.
17. Cfr. U. VON WILAMOWITZ-MELLENDORFF, *Kleine Schriften*, vol. I, reimpr. Berlín - Amsterdam 1971, p. 227, propuesta apoyada por F. LEO, «Diogenes bei Plautus», *Hermes* 41, 1906, pp. 441-446, y T.B.L. WEBSTER, *Studies in Later Greek Comedy*, Manchester - Nueva York 1970², p. 78. Existen, con todo, otras propuestas de datación del original del *Persa*: E. FRAENKEL, *Elementi Plautini in Plauto*, Florencia 1960, p. 406, y G. CHIARINI, *La recita. Plauto, la farsa, la festa*, Bolonia 1979, p. 21 ss., lo han situado en la Comedia Nueva, ya sea en la época menandrea (CHIARINI), ya en sus postrimerías (FRAENKEL).
18. Cfr. SSR V B 156-161.

pués del ejercicio físico¹⁹. El Cínico es, pues, presentado aquí como un deportista parásito, no muy diferente del Heracles cómico.

La tradición biográfica diogénica explotó esta asimilación a Heracles. Por ejemplo, incluye el episodio novelesco de la esclavitud del Cínico en Corinto. Una de sus fuentes es la *Venta de Diógenes*, obra del también cínico Menipo de Gádara, quien la construyó seguramente sobre el modelo del *Sileo* de Eurípides, un drama satírico donde se escenificaba la venta de Heracles al cruel viticultor que esclavizaba a cuantos viajeros pasaban por sus tierras²⁰. De tal venta nos cuenta Filón de Alejandría exactamente lo que dice de la del cínico más adelante: que ni siquiera en el momento de ser vendido el héroe parecía un esclavo: por el contrario, era libre y habría de convertirse en el amo de quien lo comprara²¹. También son heracleos sus últimos momentos, en los que se comporta exactamente como el Heracles de *Las Traquinias* de Sófocles: no busca prolongar artificialmente su vida y sabe cuándo debe acabarla, una actitud patente en el epitafio que adornó su tumba y en la tradición epigramática que de él deriva²².

19. Esta tradición relativa al cuerpo aseado de Diógenes, frente al desaliño que otra parte de la tradición refiere tanto a él como a sus seguidores, parece ser antigua. Se halla, si aceptamos los suplementos de Bastianini, el editor, en una *perikopé* diogénica recogida en el *PVindob. Gr.* 29946 (= *CPF* 48 T 8), col. v, *Anécdota* 7 (= *SSR* V B 143), del siglo III a.C.; cfr. también LEO, «Diogenes bei Plautus» (*cit.* n. 17), p. 445. Dos dichos diogénicos, que aparecen seguidos en D.L. VI 51, perfectamente pueden proceder de comedias, directamente o a través de recopilaciones de sentencias en trímetros yámbicos, como la de Macón en el siglo III a.C.: τὸν (τε) πρὸς χάριν λόγον ἢ ἔφη μελιτίνην ἀγχόνην εἶναι καὶ τὴν γαστέρα ἢ Χάρυβδιν ἔλεγε τοῦ βίου (*vid.* J.L. LÓPEZ CRUCES, «Diogenic Sayings in Comedy (D.L. VI 51)», *Hermes* [en prensa]). La imagen estándar del cínico como parásito sucio y estrafalario cristalizará en la Comedia Nueva, cuyo comienzo coincide con los años de la muerte de Diógenes. Para Mónimo, cfr. Men. fr. 193 K.-A (*PCG* VI.2 p. 142, *ap.* D.L. VI 83 = *SSR* V G 1); para Crates e Hiparquia, cfr. Philem. fr. 134 K.-A. (*PCG* VII p. 296 *ap.* D.L. VI 87 = *SSR* V H 4) y Men. fr. 114 K.-A. (*PCG* VI 2 p. 100, *ap.* D.L. VI 93 = *SSR* V H 96). Ateneo recoge otras dos menciones más del parasitismo cínico sin mención de un nombre concreto, una de Eubulo (fr. 137 K.-A., *PCG* V p. 269) y otra de Antífanos, en cuya *Bolsa de cuero* tenía lugar una discusión entre un cínico y un personaje que hace burla de su pretendida frugalidad (fr. 132 K.-A., *PCG* II p. 383 s.). Así pues, los cínicos acabaron convertidos en los filósofos mendicantes por excelencia de la escena, puesto que durante el siglo IV habían desempeñado los pitagoristas; cfr. J.L. SANCHIS LLOPIS, «Los pitagóricos en la Comedia Media: parodia filosófica y comedia de tipos», *Habis* 26, 1995, pp. 67-82; DAWSON, *Cities of Gods* (n. 13), p. 122.
20. Fue HELM, *Lukian und Menipp* (n. 16), p. 241, quien detectó el modelo dramático a partir del *testimonio* de Filón de Alejandría, que describe sendas ventas; cfr. la nota siguiente. Hay que reconocer, sin embargo, que la propuesta no es de aceptación general.
21. Cfr. *Quod omn. prob. lib. sit* 98-104 para Heracles y 121-124 para Diógenes (= *SSR* V B 74).
22. Cércidas de Megalópolis (siglo III a.C.) califica a Diógenes de Ζανὸς γόνος («vástago de Zeus»), que en toda la tragedia conservada se aplica únicamente a Heracles en *Las Traquinias* (vv. 956 y 1066), y una de las veces, en un contexto especialmente significativo; cfr. J.L. LÓPEZ CRUCES, «Sófocles, Diógenes y Cércidas», en *Sófocles el hombre/Sófocles el poeta*, Congreso internacional con motivo del XXV centenario del nacimiento de Sófocles (497/6 a.C. ~ 2003/4), Málaga, 29-31 de mayo de 2003 (en prensa).

III. Los papeles cómicos de Diógenes

Y del mismo modo que la indumentaria permite asimilar al cínico a Heracles, sus actos potenciarán la asociación con otros personajes de la escena, mayoritariamente cómicos²³. Fue la comedia, en efecto, el género que más influyó en la puesta en escena de Diógenes²⁴, y ello por medio de dos temáticas básicas: la nostalgia de un pasado feliz y la presentación de mundos distintos de la Atenas contemporánea.

Un primer papel cómico que Diógenes representó, para nosotros crucial, fue el del buen salvaje de los tiempos del dios Crono²⁵, cuyo modo de vida había descrito Hesíodo en el mito de las razas (*Op.* 122 ss.). Estos primeros hombres, que ni siquiera conocen la distinción entre varones y mujeres, llevaron una vida feliz en compañía de los dioses, viviendo de lo que la madre Tierra producía para ellos espontáneamente y, tras una muerte especialmente plácida semejante a un profundo sueño, fueron convertidos por Zeus en genios benignos (*daímones*), protectores y vigilantes de los mortales. Las comedias, por la nostalgia de aquel pasado que se recuperaba en las Dionisias, llevaban a la escena con frecuencia este mundo idealizado de la Edad de Oro: por ejemplo, el cómico Crates presentó en *Las bestias* un mundo sin esclavos, en el que el coro de animales —que aún hablaban, como los hombres— convencía a los protagonistas humanos de que abandonaran la alimentación carnívora y abrazaran la vegetariana²⁶.

23. Por ejemplo, Máximo de Tiro (*Philosoph.* XXXVI 5, ll. 137 ss. Trapp = SSR V B 299) nos cuenta que el cínico se liberó de las ataduras de la vida en sociedad y vivió libre «como un pájaro dotado de inteligencia (ὄρνιθος δίκην νοῦν ἔχοντος)», que es, justamente, lo que hacen los protagonistas de *Las aves* aristofánicas. Un poco más adelante (*ibid.*, ll. 168 s.) añade que, mientras que Grecia estaba en guerra y todos combatían entre sí, «sólo él mantenía el armisticio, desarmado entre hombres armados, en tregua entre todos los combatientes»: el modelo obvio es Diceópolis, el héroe de *Los Acarnienses* de Aristófanes, que logra firmar una paz privada mientras que sus compatriotas sufren la guerra contra Esparta y logra instalar en su finca un pequeño reducto de la Edad de Oro. Vid. X. RIU, *Dionysism and Comedy*, Lanham MD 1999, p. 211 ss., donde se detallan los elementos de excentricidad que distancian a Diceópolis de la comunidad a la que pertenece.
24. Ya Marco Aurelio observó que Diógenes había aprendido de la comedia que no debemos ser fatuos, y que de ella tomó la *parrhesía*, la franqueza propia de los pedagogos; cfr. M. Ant. XI 6, 2 (= SSR V B 474) y G. RUDBERG, «Diogenes the Cynic and Marcus Aurelius», *Eranos* 47, 1949, pp. 7-12. Se ha llegado a considerar al Cínico, con razón, el legítimo heredero de la *parrhesía* de la comedia ática: cfr. e.g. J. ROCA FERRER, *Kynikòs trópos. Cinismo y subversión literaria en la Antigüedad* (BIEH 8), Barcelona 1974, pp. 94-100; NIEHUES-PRÖBSTING, *Der Kynismus des Diogenes* (n. 13), p. 177 s.; cfr. C.W. WEBER, *Diogenes. Die Botschaft aus der Tonne*, Múnich 1987, pp. 32-33.
25. Sobre los salvajes de la comedia, vid. P. CECCARELLI, «Life among the savages and escape from the city», en D. HARVEY - J. WILKINS (eds.), *The Rivals of Aristophanes. Studies in Athenian Old Comedy*, Londres 2000, pp. 453-471 (reelaboración de «Le monde sauvage et la cité dans la comédie ancienne», *Études de Lettres* IV.1, 1992, 23-37).
26. Otras comedias donde se evocaba la Edad de Oro son los *Anfictiones* de Teleclides (fr. 1-10 K.-A., *PCG* 7 pp. 668-672), *La raza de oro* de Éupolis (fr. 298-325 K.-A., *PCG* 5 pp. 471-484) o los *Tagenistaí* de Aristófanes (fr. 504 K.-A., *PCG* III 2 p. 265 s.). En

El salvaje era un modelo especialmente atractivo para Diógenes: le permitía situarse fuera de la sociedad civilizada y criticarla desde una posición de autoridad, en la medida en que poseía una sabiduría prístina y sabía cómo había sido el mundo antes de que la naturaleza se contaminara con la cultura²⁷. El contraste lo hallamos en una de las *Epístolas* que falsamente se atribuyeron a Diógenes, pero que reelaboran material genuino, donde el cínico contraponía el lujo de la corte de Dionisio, el tirano de Sicilia, con la «libertad de tiempos de Crono» (ἐλευθερία ἢ ἐπὶ Κρόνου)²⁸. De pasajes como éste surgió la idea del primitivismo cínico, de larga tradición en el pensamiento moderno²⁹, que quedó consagrada a mediados del siglo xx en la monografía que Lovejoy y Boas dedicaron al primitivismo antiguo³⁰: la «naturaleza» a la que los cínicos propendían era aquello que no estaba contaminado por la técnica, algo previo, por tanto, al don prometeico del fuego³¹, un mundo originario en que leyes, costumbres y códigos morales

general sobre la utopía cómica, *vid.* I. RUFFELL, «The world turned upside down: Utopia and utopianism in the fragments of Old Comedy», en D. HARVEY - J. WILKINS (eds.), *The Rivals of Aristophanes* (n. 25), pp. 473-506; A. MELERO, «La utopía cómica o los límites de la democracia», *Cuadernos de Literatura Griega y Latina* 3, 2001, pp. 7-25 y, sobre todo, la monografía de M. FARIOLI, *Mundus alter. Utopie e distopie nella commedia greca antica*, Milán 2001. Los textos esenciales pueden leerse en J. LENS TUERO - J. CAMPOS DAROCA (trads.), *Utopías del mundo antiguo. Antología de textos*, Madrid 2000, pp. 83-86. En cuanto al vegetarianismo cínico, hay que reconocer que contrasta con algunas informaciones —básicamente Plu., *Es. carn.* I 6, 995cd (= SSR V B 93) y Iul., *Or.* IX [VI] 12 p. 191c-193c (= SSR V B 95), donde encontramos a Diógenes practicando la omofagia. La no contradicción de ambas prácticas la argumentará el cínico en su *Tiestes*; cfr. *infra*.

27. Esta visión gozó de una gran aceptación en los años '70 y '80 del siglo xx. Recordemos a M. DETIENNE, *La muerte de Dioniso*, Madrid 1982, p. 121 ss. (ed. orig., *Dionysos mis à mort*, París 1977), quien alineó a los cínicos por su actitud antiprometeica, patente en el rechazo del fuego y de las técnicas como factores de civilización, con los seguidores de Dioniso, no menos ansiosos que los cínicos por regresar al salvajismo originario; la diferencia estribaba en que mientras que los fieles de Dioniso buscaban destruir la ciudad, los cínicos pretendían introducir en ella lo que Platón llamaría el Otro. Para la tradición sofística de la oposición *physis/nomos*, *vid.* NIEHUES-PRÖBSTING, *Der Kynismus des Diogenes* (n. 13), pp. 63-77. Según J.M. GARCÍA GONZÁLEZ, «La autarquía como elemento de ruptura en las alternativas del cinismo primero», *Actas del I Congreso Andaluz de Estudios Clásicos* (Jaén, 9-12 diciembre, año 1981), Jaén 1982, pp. 203-207, la *physis* diogénica supone una radicalización tal del concepto sofístico de *physis* que supuso una ruptura con él.
28. Ps.-Diog., *Epist.* XXXII (a Aristipo). Cfr. Luc., *Fug.* 17 ὁ ἐπὶ Κρόνου βίος, y WEBER, «De Dione Chrysostomo» (n. 1), p. 118: «Diógenes predicaba aquella vida que, según su parecer, había sido dichosa para los hombres en tiempos del reinado de Cronos». *Vid.*, al respecto, T. COLE, *Democritus and the Sources of Greek Anthropology* (Philological Monographs, 25), The American Philological Association 1967, pp. 150-152, y L. EDELSTEIN, *The Idea of Progress in Classical Antiquity*, Baltimore, Maryland 1967, pp. 58-63.
29. La tradición moderna de esta visión primitivista del cinismo ha sido estudiada con detalle por NIEHUES-PRÖBSTING, *Der Kynismus des Diogenes* (n. 1), pp. 167-169.
30. A.O. LOVEJOY - G. BOAS, *Primitivism and related Ideas in Antiquity*, Baltimore 1935, p. 117 ss.
31. Sobre el rechazo diogénico del fuego, cfr. Plu., *Es. carn.* I 6, 995c-d, *Aq. ign.* 2, 956b (= SSR V B 93); Iul., *Or.* IX (VI) 12 p. 192a (= SSR V B 95); D.Chr. VI 25-29 (= SSR V B 583).

quedaban establecidos por un consenso general y se aplicaban automáticamente, siempre y en todo lugar³².

La beatitud de este mundo originario se trasladaba a veces, como en *Los persas* de Ferécates³³, al mundo de los bárbaros, por una confusión entre márgenes cronológicos y geográficos y en este contraste de mundos de nuevo encontramos un papel dramático grato a Diógenes: el bárbaro. El buen salvaje no viene ahora del pasado, sino de los confines del mundo, pero se sorprende igualmente del lujo de la vida civilizada y de sus absurdas costumbres. Cuando le enseñaron a Diógenes un reloj, dijo: «Un artefacto útil para no llegar tarde a la cena»³⁴; el comer depende del hambre, no de un objeto que sanciona las horas. El *Anacarsis* de Luciano y su extrañeza ante la lucha griega son modélicos en este sentido³⁵.

Otras veces el mundo feliz se trasladaba no ya a tierra de bárbaros, sino a los mismos Infiernos, como en los *Mineros* de Ferécates, donde el submundo poseía comida en abundancia, muchachas que amenizaban el simposio y una bebida que se duplicaba mágicamente³⁶. Una variante de esta temática del Infierno paradisiaco era la llegada desde el Hades de seres que venían a regenerar la ciudad de Atenas de la corrupción imperante³⁷. En *Los Quirones* de Cratino, por ejemplo, surgía de la tierra un coro formado por centauros, por un Quirón multiplicado, que controlaba si los atenienses cumplían los Preceptos del centauro, las famosas *Cheíronos hypothekai* que los Antiguos atribuyeron a Hesíodo; en los *Plutos*, del mismo

32. LOVEJOY y BOAS, *Primitivism* (n. 30), p. 122, dieron un paso en su explicación del primitivismo cínico que no satisfizo a todos: para ellos, lo que distinguía a estos filósofos de sus predecesores es que «no sólo alabaron, sino que, en lo esencial, vivieron la vida de los hombres primitivos, o lo que ellos concebían como tal, y lo hicieron en medio de una sociedad civilizada». El salto de los presupuestos teóricos a la práctica vital fue rechazado, entre otros, por F. SAYRE, *The Greek Cynics*, Baltimore, Maryland, 1948, pp. 5-6, para quien la diferencia entre los mundos pasado y presente imposibilitaba tal pretensión; según él, los cínicos no vivían en cuevas, no vestían pieles ni tampoco se preocupan de su sustento, sino que buscaban obtenerlo siempre de otros en los lugares públicos. Recientemente, A.A. LONG ha señalado que la posición defendida por Lovejoy y Boas minimiza la dimensión ética y social de su actitud anticonvencional; cfr. «The Socratic Tradition: Diogenes, Crates, and Hellenistic Ethics», en R.B. BRANHAM - M.-O. GOULET-CAZÉ (eds.), *The Cynics. The Cynic Movement in Antiquity and its Legacy*, Berkeley - Los Angeles 1996, pp. 28-46, en concreto p. 39 ss. (trad. esp., Barcelona 2000, pp. 45-68, en concreto p. 59 ss.); también DAWSON, *Cities of the Gods* (n. 13), pp. 143-146.

33. Cfr. Pherecr. fr. 131-141 K.-A., *PCG* 7 pp. 167-172; *vid.* FARIOLI, *Mundus alter* (n. 26), pp. 104-115.

34. D.L. VI 104 (= SSR V B 369).

35. Cfr. BRANHAM, *Unruly Eloquence* (n. 13), p. 88.

36. Cfr. Pherecr. fr. 113-116 K.-A., *PCG* 7 pp. 155-161; *vid.* FARIOLI, *Mundus alter* (n. 26), pp. 92-104.

37. *Vid.* A. MELERO, «El infierno en escena: representaciones del Más Allá en la comedia griega», en A. GARZYA (ed.), *Ideas y formas en el teatro griego*, Nápoles 2000, pp. 359-381, esp. p. 361 ss.; IDEM, «La utopía cómica» (n. 26), pp. 13-15; en concreto sobre *Los Quirones*, M. FARIOLI, «Mito e satira politica nei *Chironi* di Cratino», *RFIC* 128, 2000, pp. 406-431.

autor, los Titanes salían de los Infiernos para visitar en Atenas a su hermano Cronos, momento que aprovechaban para derrocar a Zeus —que no es otro que Pericles— y restaurar la Edad de Oro³⁸. Este papel también pasará a la tradición biográfica de los cínicos: encontraremos a Diógenes convertido en emisario de los dioses para corregir a los hombres y en un genio benigno (ἀγαθὸς δαίμων) que administra la casa de Jeníades de Corinto³⁹, a Menipo, vestido de Furia infernal para levantar acta de las faltas de los hombres e informar a los dioses de Ultratumba⁴⁰ y a Crates tratado por los atenienses como un lar familiar que resolvía las disputas domésticas⁴¹. En resumen, tres grandes papeles de Diógenes y sus seguidores, el buen salvaje, el bárbaro y el *demon*, eran de raigambre cómica y comportaban siempre un contraste entre un mundo concebido como natural y deseable y una Atenas corrupta, necesitada de regeneración.

Ahora bien, junto a estos papeles positivos de la comedia, el Cínico extraía del género otros negativos. Su misantropía, por ejemplo, tiene mucho de cómica⁴². Entre los modelos de personalidades impasibles, Plinio juntó a Diógenes con Timón el misántropo, que llegó «al aborrecimiento de todo el género humano»⁴³. Tan peculiar personaje entró pronto en la comedia: *Los Salvajes* de Ferécates, por ejemplo, tenía un coro integrado por misántropos del estilo de Timón⁴⁴. En el *Monótrofo* de Frínico (frr. 19-31), representada el mismo año que *Las aves* de Aristófanes, el protagonista se presenta en unos términos que recuerdan los que la tradición biográfica atribuyó al Cínico: «Mi nombre es Monótrofo (i.e. *el solitario*), vivo la vida de Timón, sin casarme, sin esclavo, irascible, inabordable, sombrío» (fr. 19 K.-

38. Cfr. Cratin. frr. 246-268 K.-A., *PCG* 4 pp. 245-257 (*Quirones*) y frr. 171-179 K.-A., *PCG* 4 pp. 204-213 (*Plutos*); *vid.* FARIOLI, *Mundus alter* (n. 26), pp. 31-57.

39. D.L. VI 74 y *Suda*, s.v. Διογένης (Δ 1144) (= SSR V B 70) sobre el papel de genio; Arr., *Epict.* III 22, 23 s. (= SSR V B 27) sobre el de mensajero de los dioses. *Vid.* también J.L. LÓPEZ CRUCES - J. CAMPOS DAROCA, «Physiologie, langage, éthique. Une reconstruction de l'*Edipe* de Diogène de Sinope», *Ítaca* 14-15, 1998-99, pp. 43-65, donde hemos propuesto que en su *Edipo* era la Esfinge la que encarnaba el papel del filósofo cínico.

40. *Suda* s.v. φαίος (Φ 180). Que la información debe atribuirse a Menipo y no a Menedemo (cfr. D.L. VI 102) ha sido señalado por J.C. RELIHAN, «Vainglorious Menippus in the Dialogues of the Dead», *ICS* 12, 1987, pp. 185-206.

41. Iul., *Or.* IX 17, 200b (= SSR V H 84).

42. El universo teatral permite superar el hiato entre los dos filones, filantrópico y misántropo, de la tradición biográfica diogénica, sin necesidad de negarle historicidad a ninguna de ellas, como hizo G.A. GERHARD, «Zur Legende vom Kyniker Diogenes», *ARW* 15, 1912, pp. 388-408, reimpr. en M. BILLERBECK (ed.), *Die Kyniker in der modernen Forschung. Aufsätze mit Einführung und Bibliographie* (Bochumer Studien zur Philosophie, 15), Amsterdam 1991, pp. 89-106.

43. Cfr. Plin., *HN* VII 19, 79 s. (= SSR V B 517). Sobre la relación de proximidad y distancia entre las misantropías de Timón y Diógenes, *vid.* NIEHUES-PRÖBSTING, *Der Kynismus des Diogenes* (n. 13), pp. 85-87.

44. Cfr. Pherecr. frr. 5-20 K.-A., *PCG* 7 pp. 106-115; *vid.* FARIOLI, *Mundus alter* (n. 26), pp. 174-186.

A.)⁴⁵, «un viejo de tanta edad, sin hijo, sin esposa» (fr. 20 K.-A.). La diferencia básica es que, mientras que el misántropo huye de la civilización y marcha a vivir con los salvajes, constatando de este modo que no existe ninguna vida posible fuera del sistema político, Diógenes acude a la ciudad a mostrar a sus habitantes que es precisamente fuera de la *polis* donde está la única vida que merece ser vivida. Y esta diferencia puede extenderse a toda la comedia utópica, porque el Cínico no se toma a broma, sino muy en serio, los modos de vida absurdos que la comedia pone en escena: salvajes caníbales, bárbaros, ancianos rejuvenecidos mediante cocción, mujeres en huelga de sexo, una ciudad gobernada por mujeres, otra integrada por aves..., y se plantea la validez teórica de estos modelos alternativos a la *polis*⁴⁶. En este sentido, Diógenes parece un *personaje* que ha abandonado la escena cómica y permanece en la ciudad una vez que ha pasado el momento del carnaval y que todo ha vuelto a su orden. La risa y el absurdo, fuera de las instituciones que conjuran su potencial destructivo, pierden su carácter cívico y recuperan la agresividad del yambo antiguo⁴⁷. Dicho de otro modo: cuando todos los ciudadanos vuelven al mundo serio dominado por las instituciones, Diógenes, excluido del cuerpo cívico, se permite vivir permanentemente en el mundo seriocómico del carnaval, entendido como un retorno a un mundo prístino, previo a la distinción entre seriedad y comicidad y a la consiguiente especialización de la seriedad para caracterizar a las instituciones⁴⁸.

La ignorancia cínica de la distinción entre seriedad y comicidad avala la legitimidad del paradójico calificativo de *seriocómico* que Estrabón aplicó al cínico Menipo (σπουδογέλιος, XVI 2) y que, habitualmente, se considera definitorio de todo el movimiento: ser seriocómico equivale a remontarse al universo de los orígenes. En nuestra opinión, esta indistinción de los cínicos hubo de plasmarse necesariamente en su actividad literaria y, como veremos de inmediato, en sus tragedias, y hay indicios de que los Antiguos también lo entendieron así⁴⁹.

45. En el fragmento se añaden otros elementos de la caracterización del misántropo («sin conversar con nadie, reservándome mi opinión») que, hay que reconocerlo, no cuadran siempre con el cínico.

46. *Vid.*, sobre «il mondo alla rovescia» en la comedia, FARIOLI, *Mundus alter* (n. 26), p. 139 ss., y, sobre su aprovechamiento a manos de Diógenes, J. CAMPOS DAROCA - J.L. LÓPEZ CRUCES, «Spoudaiogéloion, cinismo y poesía helenística», *In memoriam J. Cabrera Moreno*, Granada 1992, pp. 37-50, donde se aprovecha el trabajo de A. BRELICH, «Commedia e religione», *ACD* 5, 1969, pp. 21-30 (reimpr. en M. DETIENNE [ed.], *Il mito. Guida storica e critica*, Roma - Bari 1982, pp. 103-118); igualmente X. RIU, «Entre el ritual i els cínicos», *Itaca* 12-13, 1996-97, pp. 103-120, esp. pp. 116-119.

47. *Vid.* C. MIRALLES, «La tradizione giambica», *QS* 29, 1989, pp. 111-132.

48. *Vid.* BRANHAM, *Unruly Eloquence* (n. 13), p. 20, y CAMPOS DAROCA - LÓPEZ CRUCES, «Spoudaiogéloion» (n. 46), pp. 44-46.

49. En las siguientes secciones del trabajo expondremos algunas hipótesis que pueden guiarnos en la reconstrucción de las tragedias diogénicas.

IV. *Tragedias con bromas y tragedias en broma: hacia los orígenes del drama*

Si Diógenes hubiera escrito comedias, sus reivindicaciones habrían quedado atenuadas en gran medida por la simple elección del género. Pero no: escribe tragedias, y éstas, como dice Juliano, no eran normales. Tras exponer sus dudas sobre la autenticidad de las tragedias diogénicas, observa: «Aun cuando sean de Diógenes, nada de extraño tiene que el sabio bromee (παίξει), ya que es evidente que muchos filósofos lo han hecho», y aduce el ejemplo de Demócrito⁵⁰. Como mínimo, este *paízein* podía estar representado —como se ha señalado, en concreto, para su *Heracles*— «por chistes e intervenciones cómicas, o por interpretaciones bromistas de elementos secundarios del mito, que contribuían a dar una dimensión más humana, más “burguesa”, a la figura del héroe [...]; y también habrán tenido cierto relieve algunos motivos del travestimiento cómico»⁵¹.

La hibridación de tragedia y comedia en manos del filósofo era algo inusitado, pero no inimaginable. La historia del teatro pudo sugerirle esta idea, en la medida en que los géneros dramáticos no eran compartimentos perfectamente estancos y mantenían tendidos muchos puentes entre sí. Comenzando por las sustituciones genéricas, sabemos que en las Dionisias del año 438 Eurípides hizo representar su *Alceste* en el puesto del *satyrikón*, situación que algún estudioso ha extendido a otras tragedias eurípideas, consideradas «prosatíricas»⁵². Al año siguiente, el cómico Calias llevó a la escena *Los sátiros*, una comedia con un coro satírico, como lo sería, años más tarde, el *Dionisalejandro* de Cratino⁵³. Y es que desde finales del siglo V asistimos a un influjo recíproco entre drama satírico y comedia que conduce a su hibridación. Por un lado, en el drama satírico el protagonismo pasa del coro de sátiros a un héroe modelado sobre su imagen cómica; debe destacarse, en este sentido, la presencia masiva de Odiseo y Heracles en los *satyriká* de Eurípides⁵⁴. Como contrapartida, en la primera mitad del siglo IV asistimos al triunfo de la comedia mitológica, modelada en buena medida sobre tragedias de Eurípides. En cuanto a las relaciones entre tra-

50. Iul., *Or.* IX (VI) 7 p. 186c (= SSR V B 128).

51. A. BARTALUCCI, «Una probabile ricostruzione dell'*Eracle* di Diogene di Sinope», *SCO* 19-20, 1970-1971, pp. 109-122, en concreto p. 115. Por su parte, B.M. MARTI, «The Prototypes of Seneca's Tragedies», *CPh* 42, 1947, pp. 1-16, llegó incluso a hablar de «pseudotragedias» por esta presencia de elementos cómicos, que ayuda a «representar la vida de una manera más realista» (p. 7).

52. D.F. SUTTON, *The Greek Satyr Play*, Meisenheim am Glan 1980, pp. 180-190, caracterizó como «prosatíricas» tanto la *Helena* como la *Ifigenia entre los Tauros*; cfr. R.A.S. SEAFORD (trad., comm.), *Cyclops of Euripides*, Oxford 1984 (reimpr. Londres 1998), p. 24 s.

53. Cfr. Calias Com., *PCG* 4 p. 49; Cratin. *hypoth.* l. 41 ss., *PCG* 4 p. 140. C.W. MARSHALL, «*Alceste* and the Problem of Prosatyric Drama», *CJ* 95/3, 2000, pp. 229-238, ha propuesto que la tragedia de Eurípides y la comedia de Calias fueron puntuales transgresiones genéricas, resultado de la prohibición de *κωμωδεῖν* en Atenas, en vigor desde comienzos de los años '40.

54. N. CHOURMOUZIADES, *Σατυρικὰ*, Atenas 1974, pp. 115-120.

gedia y comedia, junto a la parodia cómica de escenas y versos trágicos para producir la risa, constatamos también una *paracomedia* trágica, limitada casi a Eurípides, que contesta a los comediógrafos mediante alusiones y usos verbales característicos de la comedia⁵⁵. Finalmente, qué podemos decir de sendas *Comotragedias* de Alceo y Anaxándrides, comediógrafos de tiempos de Diógenes, o del *Anfitrión* de Plauto, cuyo original debe remontarse a esta misma época y en cuyo prólogo el dios Mercurio definía la obra como una «tragicomedia»⁵⁶. Diógenes pudo ver en escena algunas de estas mezclas y leer otras directamente o a través de los primeros tratados que durante los siglos V y IV se escribieron sobre el teatro y sus orígenes⁵⁷. Cabe, pues, pensar que cuando Diógenes introduce el *paízein* en sus tragedias las está aproximando a otros dos géneros dramáticos: uno, el drama satírico, que un crítico de la Antigüedad definió como *tragōidía paízousa*⁵⁸, y, otro, la comedia mitológica, que triunfaba cuando Diógenes llegó a Atenas y que merecía no menos que el drama satírico el calificativo de «tragedia en broma».

En nuestra opinión, la introducción de elementos cómicos en sus tragedias es coherente con la voluntad diogénica de retornar a los orígenes para «asilvestrar la vida»: se trataba de recrear un género dramático integral, previo a la compartimentación de géneros dramáticos serios y cómicos que Atenas consumó al institucionalizar el teatro. Para el Cínico, ese género único era el que él decidió cultivar: la tragedia, pero aquella que antaño había integrado tanto la tragedia como su contrapartida en broma, sea la comedia o el drama satírico. La idea, probablemente, no era nueva, y es fácil remontarla al ámbito peripatético. En la *Poética*, Aristóteles había asignado un papel en el surgimiento de la tragedia al elemento satírico (*satyrikón*), término ambiguo que pudo entender —como, de hecho, siguen haciendo algunos estudiosos— como «obras del estilo de los dramas satíricos»⁵⁹. El peripatético Cameleonte (siglos IV-III), en su monografía sobre

55. G.W. DOBROV, *Figures of Play. Greek Drama and Metafictional Poetics*, Oxford 2001, pp. 126-130; J. KIRKPATRICK - F. DUNN, «Heracles, Cercopes, and Paracomedy», *TAPhA* 132, 2002, pp. 29-61.

56. Cfr. Alcaeus Com. *PCG* II p. 9; Anaxandrides *PGC* II p. 250; Plaut., *Amphitr.* 59, 63. Existe un acuerdo unánime en no aceptar como bueno el testimonio del *Antiaticista*, que atribuye una comedia del mismo título a Dinóloco, autor del siglo V. Como propuso KAIBEL, lo más probable es que haya caído una glosa de su comentario y se hayan mezclado dos informaciones diferentes; cfr. K. LATTE, «Zur Bestimmung des Antiaticista», *Hermes* 50, 1915, pp. 612-630, en concreto p. 614 (= *Kleine Schriften*, Múnich 1968, pp. 373-394, esp. p. 376 s.). A propósito del original del *Anfitrión* plautino, que debe datarse poco después del año 331, *vid.* la aprobación de WEBSTER, *Studies* (n. 17), p. 86 ss. y, además, J. ROMÁN BRAVO (trad.), *Plauto. Comedias*, vol. I, Madrid 1998, pp. 110-111, quien repasa las diferentes propuestas de datación.

57. La tratadística anterior a Aristóteles ha sido recogida ordenadamente por A. BAGORDO, *Die antiken Traktaten über das Drama* (Beiträge zur Altertumskunde, 111), Stuttgart - Lipsia 1998, pp. 11-19.

58. τραγωδία παίζουσα, según Ps.-Dem., *Eloc.* 169.

59. Arist., *Po.* IV 1449a19-21: «Y, además, su grandeza: abandonando los argumentos mínimos y la dicción risible por ser resultado de una transformación del coro de sátiros

Tespis, el fundador ateniense de la tragedia, explicaba que la transición de los *satyriká* dionisiacos a las tragedias dejó muy descontento al público ateniense, que gritaba a menudo el famoso Οὐδὲν πρὸς τὸν Διόνυσον⁶⁰, información que encontró gran eco en autores de los siglos siguientes, como Horacio, que explicaban el surgimiento del drama satírico precisamente como reacción a que la tragedia hubiera abandonado los temas dionisiacos originarios⁶¹.

Así pues, podemos suponer que la dramaturgia diogénica, en coherencia con la doctrina aristotélica⁶², habría tratado de devolver a la tragedia aquello que había perdido. La prueba de lo acertado de su visión la pudo encontrar Diógenes en la paretimología del nombre de la tragedia como «canto de los machos cabríos», que nosotros conocemos por el *Etimológico Magno*. Según éste, el nombre de la tragedia podía proceder, entre otras posibilidades, de que el premio del canto fuera un macho cabrío, pero también de que las más de las veces los coros estaban constituidos por sátiros. Y añade: «Esta denominación la tenía (*scil.* la tragedia) en común con la comedia, puesto que aún no se habían diferenciado ambos tipos de poesía [...]. Pero finalmente la tragedia conservó la denominación común⁶³. A pesar de ser una teoría errónea, el caso es la idea de una vinculación originaria entre tragedia y drama satírico —o de tragedia y come-

(διὰ τὸ ἐκ σατυρικοῦ μεταβαλεῖν), adquirió más tarde un tono solemne, y el metro de tetrámetro trocaico pasó a ser trímeter yámbico. Pues en un principio empleaban el tetrámetro trocaico por el hecho de ser esa poesía satírica y un tanto coreográfica (διὰ τὸ σατυρικήν καὶ ὀρχηστικωτέραν εἶναι τὴν ποιήσιν), pero al surgir la conversación, la naturaleza misma encontró el metro apropiado, pues el yambo es, de entre los versos, conversacional en la mayor medida» (trad. de A. LÓPEZ EIRE). Debemos a W. BURKERT, «Greek Tragedy and Sacrificial Ritual», *GRBS* 7, 1966, pp. 87-121, esp. p. 89 ss., una clarificación definitiva de la significación del término τραγωδία y de la falsedad de la derivación drama satírico > tragedia. *Vid.* igualmente W. KRANZ, *Stasimon. Untersuchungen zu Form und Gehalt der griechischen Tragödie*, Berlin 1933, p. 11 («Ein Satyricon war die Tragödie, sagt Aristoteles, also kein Satyrspiel, dessen Name stets Σάτυροι lautet, sondern nur ein Stück seiner Art») y B. SEIDENSTICKER, «Philologisch-literarische Einleitung», en R. KRUMEICH - N. PECHSTEIN - B. SEIDENSTICKER (eds.), *Das griechische Satyrspiel* (Texte zur Forschung, 72), Darmstadt 1999, pp. 6-8.

60. *Vid.* SEAFORD, *Cyclops* (n. 52), pp. 11-12.

61. Cfr. Hor., *Ars.* 216; Ps.-Acron *ad Hor. Artem* 216; Zenob. V 40; *Suda s.v.* οὐδὲν πρὸς τὸν Διόνυσον (O 801). Al respecto *vid.* I. GALLO, «Satirografi minori», *Dizionario degli scrittori greci e latini*, Milán 1987, vol. III, pp. 1915-1925 (= *Ricerche sul teatro greco*, Nápoles 1992, pp. 95-106, en concreto p. 96).

62. Dado que la *Poética* formaba parte de los tratados esotéricos, restringidos al ámbito de la escuela, puede que Diógenes haya llegado a una idea semejante a la aristotélica por una vía independiente.

63. *Etym. Magn. s.v.* τραγωδία (764.5): Κέκληται δὲ τραγωδία, ὅτι τράγος τῇ ᾠδῇ ἄθλον ἐτίθετο· ᾠδὴ γάρ ἢ τραγωδία. [...] ἢ ὅτι τὰ πολλὰ οἱ χοροὶ ἐκ σατύρων συνίσταντο· οὐς ἐκάλλον τράγους, σκώπτοντες, ἢ διὰ τὴν τοῦ σώματος δασύτητα, ἢ διὰ τὴν περὶ τὰ ἀφροδίσια σπουδήν· τοιοῦτον γὰρ τὸ ζῶον. ἢ ὅτι οἱ χορευταὶ τὰς κόμας ἀνέπλεον, σχῆμα τράγων μιμούμενοι. [...] ἢ ὅτι τὸ ὄνομα τοῦτο κοινὸν καὶ πρὸς τὴν κωμῶδιαν· ἐπεὶ οὐπω διεκέκριτο τὰ τῆς ποιήσεως ἐκατέρως· [...] ὕστερον δὲ τὸ μὲν κοινὸν ὄνομα ἔσχεν ἢ τραγωδία. Cfr. Hesych. *s.v.* τράγους ἢ σατύρους, διὰ τὸ τράγων ὄτα ἔχειν.

dia— circulaba ya en el siglo IV y pudo ser conocida y aprovechada por Diógenes en su lucha con las clasificaciones del mundo civilizado⁶⁴.

V. *Tragœdia continuata*

La pretensión de lograr un drama integral, con la consiguiente mezcla de géneros, permite comprender mejor la aplicación en las tragedias diogénicas de algunos procedimientos cómicos, siendo el más destacado la composición de los dramas como continuación de tragedias existentes. Este proceder lo ha estudiado con detalle Dobrov para la comedia aristofánica⁶⁵. Por ejemplo, la *Paz* comienza donde terminaba el *Belerofontes* de Eurípides: de un héroe que cae desde los cielos, de la grupa del alado Pegaso, a otro que asciende a los cielos a lomos de un alado escarabajo gigante, de la soledad y el ateísmo melancólico de Belerofontes a la cooperación panhelénica del culto innovador de la diosa Paz. Igualmente, *Los Acarnienses* es continuación utópica del *Télefo* de Eurípides, *Las Aves* lo son del *Tereo* de Sófocles y *Las Ranas*, del Pirítoos de Eurípides —o de Critias—. En otro trabajo hemos propuesto que Diógenes concibió su *Edipo* como la continuación del *Edipo rey* de Sófocles⁶⁶. Según el parecer del Cínico, su drama era necesario para comprender la transformación que se había operado en-

64. ROCA FERRER, *Kynikòs trópos* (n. 24), p. 184, considera un experimento próximo a las tragedias cínicas las hilarotragedias del siracusano Rintón —posterior a Diógenes, pero contemporáneo de Crates—, a quien Estéfano de Bizancio (*s.v.* Τάρσας) describe como φλύαξ, τὰ τραγικὰ μεταρροθμίζων ἐς τὸ γελοῖον. Sus obras, que se caracterizaban por la voluntad exclusiva de hacer reír, frente al seriocómico cínico. En su voluntad de recrear el drama originario Diógenes hubo de reparar en Epicarmo, el poeta siciliano que fue tenido por inventor de la comedia (cfr. ROCA FERRER, *ibid.*, p. 94), y ello por diversos motivos. Primero, sus piezas eran cortas, como cabe presumir de las diogénicas, que Sátiro (en. D.L. VI 80 = SSR V B 128) tildó de *tragodária*, un diminutivo que puede comportar igualmente un sentido peyorativo. Segundo, carecían, al parecer, de partes líricas, y los cínicos rechazaban la música como actividad inútil (cfr. D.L. VI 104 = SSR V B 369). Tercero, Epicarmo empleaba un máximo de dos actores en escena (cfr. fr. 98, l. 52 K.-A., *PCG* I p. 64), un rasgo que no contradice las reconstrucciones que hemos llevado a cabo de las tragedias diogénicas. Finalmente, pudo servir a Diógenes para deslegitimar a Platón: el historiador siciliano Alcimo, contemporáneo de Platón y del Cínico, escribió una obra titulada *Contra Amintas*, en la que trataba de demostrar la enorme deuda intelectual que Platón había contraído con el comediógrafo (sobre el historiador y su destinatario, *vid.* R. GOULET, *s.v.* «Alcimos» A 90, *DphA* 1, 1989, p. 110 s., y T. DORANDI, *s.v.* «Amyntas d'Héraclée» A 152, *ibid.*, p. 175 s.). *Vid.* J.L. LÓPEZ CRUCES, «P.Oxy. 2454 (=TrGF adesp. 653): cuestiones de datación, género y autoría», *Myrtia* 19, 2004 (en prensa), donde consideramos la posibilidad de que el fragmento trágico del P.Oxy. 2454 pertenezca al *Heracles* diogénico. En él el absurdo γηγενέστερον («más hijo de la Tierra»), referido al gigante Alcioneo y considerado corrupto por KANNICHT y SNELL, encuentra su mejor paralelo en el no menos absurdo αὐτότερος («más mismo») del *Alcioneo* de Epicarmo (fr. 5 K.-A., *PCG* I p. 18).

65. DOBROV, *Figures of Play* (n. 55), pp. 33-53, 89-156.

66. Cfr. LÓPEZ CRUCES, «Sófocles, Diógenes y Cécidas» (n. 22), que complementa la reconstrucción ofrecida en LÓPEZ CRUCES - CAMPOS DAROCA, «Physiologie» (n. 39).

tre el momento en que el impetuoso tebano, conociendo su desgracia, se arranca los ojos y aquel otro que Sófocles representó en *Edipo en Colono*, en que lo encontramos ya convertido en una prefiguración del sabio cínico, vagabundo, sin patria y semejante a un genio benigno. En el caso del *Heracles*, Diógenes pudo continuar *Las traquinias* de Sófocles y, si trataban realmente el mismo tema, *Los Heraclidas* de Esquilo. De hecho, en el *P.Oxy.* 2454, cuya autoría diogénica no es imposible, se han detectado ecos verbales tanto de un tragediógrafo como del otro⁶⁷.

La diferencia con respecto a las continuaciones cómicas era que las tragedias diogénicas no comportaban el tránsito a un mundo utópico, sino que tenían lugar en los mismos escenarios, con los mismos personajes y diciendo exactamente el mismo tipo de cosas⁶⁸. Cabe pensar, en efecto, que Diógenes no modificaba a placer el final del episodio. Lo sorprendente era justamente eso, que, representando el mismo conflicto que en la tragedia que le había servido de modelo, por medio de la explicación adecuada lograba que la peripecia, en lugar de empeorar la suerte del héroe, la mejorara; tan sólo era cuestión de analizar correctamente los hechos. La idea está bien condensada en un dicho diogénico: «Acostumbraba a decir que se habían abatido sobre él todas las maldiciones de las tragedias, que estaba

*sin ciudad, sin morada, privado de patria,
pobre, vagabundo, viviendo al día*⁶⁹,

pero que, como añade una fuente más tardía, «a pesar de ser tan grandes los males que me acontecen, presto estoy a medirme con el rey de los persas en felicidad»⁷⁰.

De este modo la tragedia operaba su catarsis del temor y la compasión: no hay que compadecer a alguien que acaba de zafarse de las limitaciones de la vida en sociedad, y tampoco hay que sentir temor, porque héroe y público comprenden que el miedo desaparece cuando uno aprende a renunciar a cualquier vínculo y posesión, incluso a la vida.

67. Cfr. J.L. LÓPEZ CRUCES, «P.Oxy. 2454» (n. 64).

68. Esta fidelidad al mito establecido permite, por lo demás, diferenciarlas de las comedias mitológicas. En ellas, con un lenguaje que a menudo imitaba la dicción trágica, se representaba un episodio mitológico conocido por la tragedia, pero con innovaciones sustanciales. Por ejemplo, Aristóteles (*Po.* 1453a 36-39) refiere que una comedia terminaba con la reconciliación de Orestes y Egisto; en otra, la *Antíope* de Eubulo (fr. 9 K.-A., *PCG* V p. 194), los gemelos Zeto y Anfión, en vez de partir juntos a reinar en Tebas, se separan: el tragón Zeto marcha a Tebas, porque allí los panes se venden más baratos, y el espiritual Anfión, a Atenas, a conversar con los parlanchines atenienses.

69. D.L. VI 38 (= SSR V B 263). Sobre la importancia de los trágicos —y de Homero— en su aprendizaje de la filosofía, cfr. Ps.-Diog., *Epist.* XXXIV 1 (= SSR V B 564).

70. Gnom. Vat. 743 n° 201 (= SSR V B 263).

VI. El Cínico, personaje de tragedia

Esa comprensión adecuada de la realidad se lograba en la tragedia gracias a un personaje que sabía ver las cosas correctamente. Si, como suele aceptarse, Diógenes utilizó las tragedias como vehículo de disputa filosófica, es de suponer que detrás de este personaje dramático sabio está el filósofo cínico con sus ideas. Se producía, entonces, una superposición de identidades que obligaba a repensar desde una perspectiva inusitada el personaje mitológico, que quedaba así convertido en un antepasado del sabio cínico⁷¹. Cabe, pues, aplicar a Diógenes y a Crates las palabras de Winkler sobre Luciano: el Cínico y sus papeles «forman un par asimétrico cuyas representaciones están simultánea e indisolublemente conectadas: el que habla (esto es, el personaje) y su acompañante silencioso (el autor). Oyendo una sola voz, escuchamos hablar a las dos personas»⁷². Döring recordaba hace años el ejemplo más claro que podemos extraer de las informaciones antiguas: Medea, la denostada heroína de *Las Pelíades* y la *Medea* de Eurípides, era presentada por Diógenes, según el testimonio de Estobeo, como una filósofa cínica que enseñó su ascesis a hombres que hasta entonces vivían en la molicie, y ellos, ejercitándose, se convirtieron en personas fuertes y robustas⁷³.

De aquí dedujo Döring una hipotética estructura que podía recurrir en otras tragedias cínicas. En muchas de ellas se escenificaría una conversión al cinismo: un personaje, en el que es fácil descubrir al filósofo, sacaba de su desvarío a otro, que abandonaba las leyes de la vida civilizada y abrazaba la filosofía cínica. Esta hipótesis se ha demostrado rentable para la reconstrucción de sus tragedias. En el *Edipo*, la Esfinge, un animal divino, como Diógenes, volvía de los Infiernos para explicar al tebano, convicto ya de parricidio y de incesto, las deficiencias de su conocimiento como ciudadano, liberándolo así de la esclavitud de la vida cívica⁷⁴. En la *Antíope*, a la que pudieron pertenecer los fragmentos trágicos 6 y 7 SNELL de Diógenes, Zeto, modelo de sabio cínico que vive en la naturaleza, convencía a su hermano Anfión de que abandonara la estéril actividad musical y los vicios refinados que acompañaban la educación del ciudadano⁷⁵. Un enfren-

71. LÓPEZ CRUCES - CAMPOS DAROCA, «Physiologie» (n. 39), p. 61.

72. J.J. WINKLER, *Auctor & Actor: A Narratological Reading of Apuleius' «Golden Ass»*, Berkeley 1985, p. 275, cit. por BRANHAM, *Unruly Eloquence* (n. 13), p. 20. También N. PALOMAR, «La figure du poète tragique dans la Grèce ancienne», en N. LORAUX - C. MIRALLES (eds.), *Figures de l'intellectuel en Grèce ancienne*, París 1998, pp. 65-106, en concreto p. 75: «Le poète-acteur met en scène, représente, actualise le héros tragique; le héros tragique, à son tour, met en scène, représente, actualise le poète», idea que se desarrolla en pp. 94-106.

73. Cfr. Stob. III 29, 92 (= SSR V B 340). Ya WEBER, *De Dione Chrysostomo* (n. 1), p. 147, había deducido la innovación diogénica de la asociación del nombre de Medea con la prudencia (φρόνησις): «Ita ex Medea (...) philosopha cynica fit».

74. LÓPEZ CRUCES - CAMPOS DAROCA, «Physiologie» (n. 39), pp. 60-61.

75. J.L. LÓPEZ CRUCES, «Une Antiope cynique?», *Prometheus* 29/1, 2003, pp. 17-36.

tamiento semejante entre gemelos hubo de tener lugar en el *Tiestes*, donde se defendía, a partir de las costumbres de pueblos extranjeros, que el canibalismo no era algo impío. La base de la argumentación era la doctrina anaxagorea de las *homeomerías*: el personaje que hacía las veces del cínicó en la tragedia, seguramente Atreo, decía que «todo está contenido en todo y en todas partes; que, en efecto, hay carne en el pan y pan en las legumbres»⁷⁶. Convencía así a su hermano Tiestes de lo correcto de engullir la carne de los propios hijos, convirtiendo así el canibalismo en una práctica tan legítima como el vegetarianismo —y, en el fondo, identificándolas⁷⁷. El caso del *Heracles* hubo de presentar la peculiaridad de que el personaje errado no precisaba de otro que le explicara su *hamartía*, sino que se daba cuenta él mismo de su error y se convertía así en sabio: el Heracles mortal renunciaba a su apego a lo corporal y a los placeres subiendo a la pira funeraria del monte Eta y, merced a los dioses, se libraba de la segunda piel en que se había convertido la emponzoñada túnica de Deyanira y se convertía, de este modo, en un dios.

VII. Tragedia cínica vs. diálogo platónico

En resumen, el Cínico hacía prevalecer sus opiniones sobre los valores establecidos, dentro de los cuales la crítica ha reconocido unánimemente un ataque contra las escuelas filosóficas de éxito en la Atenas del siglo IV. Tanto para los Antiguos como para sus herederos, los estudiosos del XIX y de comienzos del XX, no puede comprenderse la filosofía cínica si no es como un posicionamiento contra la filosofía platónica y la imagen de Sócrates que ésta difundía⁷⁸. Cuando Diógenes llega a Atenas se encuentra con que la escuela platónica es profundamente hostil al teatro⁷⁹. Éste era

76. Cfr. D.L. VI 73 (= SSR V B 132).

77. Cfr. Porphy., *De abstín.* II 27, un pasaje derivado de Teofrasto donde se mezclan igualmente el vegetarianismo con el sacrificio humano. Vid. P. VIDAL-NAQUET, «El mito platónico de *El político*, las ambigüedades de la edad de oro y la historia», recogido en *El cazador negro. Formas de pensamiento y formas de sociedad en el mundo griego*, Barcelona 1983, pp. 329-347 (ed. fr., París 1981; la versión original del trabajo es de 1975), pp. 330-331.

78. Fuentes antiguas sobre enfrentamientos con Platón, Espeusipo y Aristóteles están recogidas en SSR V B 55-68, a los que hay que añadir Stob. IV 52a, 17 (sobre Espeusipo). S. HUSSON, «La *Politeia* de Diogène le Cynique», en G. ROMÉYER DHERBEY (dir.), *Socrate et les Socratiques*, París 2001, pp. 411-430, ha demostrado que la *República* de Diógenes es una contestación, punto por punto, de la obra homónima de Platón. No es, pues, implausible la hipótesis de que también las tragedias contuvieran ataques contra doctrinas platónicas; cfr. *infra*. Sobre el marcado contraste entre la filosofía diogénica y la platónica, vid. K. HEINRICH, *Parmenides und Jona*, Basilea - Frankfurt am Main 1966 (reimpr. 1982), trad. ital. Nápoles 1988, p. 147 ss.

79. Otro tanto cabe decir de la escuela de Isócrates, quien insertó sus discursos en la tradición sapiencial de Hesíodo, Teognis y Focílides, modelos de educación regia en oposición a Homero y el teatro, promovidos por el régimen democrático y adecuados a un populacho que sólo busca placer, nunca instrucción. Cfr. *Ad Nicocl.* (II) 48 s.: «Es,

una piedra basilar del aparato educativo de la sociedad ateniense, la cual, entre otras cosas, había ocasionado la condena a muerte de Sócrates, su maestro. En este sentido, es muy significativa una anécdota de la vida de Platón que refiere su iniciación en la filosofía: cuando joven, fue a participar en un concurso de tragedias, pero, tras oír a Sócrates, quemó sus versos⁸⁰. Desde entonces fue un severo crítico del teatro, que quedó excluido de las manifestaciones literarias que el filósofo aceptaba en su República ideal.

Para Platón, la tragedia era perniciosa, como ha expuesto Nussbaum, por mostrar un mundo contradictorio lleno de pasiones que entran en conflicto: el héroe debe tomar decisiones que comportan siempre la renuncia de algo que se desea, con la esperanza de conseguir algo mejor o de librarse de algo peor, y dicha renuncia comporta sufrimiento⁸¹. Por desgracia, el héroe trágico se equivoca: Edipo se equivoca al buscar con insistencia al asesino del antiguo rey, porque así acaba sabiendo que fue él el regicida; que, además, el difunto rey era su padre y que, tras matarlo, Edipo se casó con su madre y tuvo hijos de ella. Se equivocaron también los griegos acampados a las puertas de Troya, que decidieron por unanimidad condenar a muerte a Palamedes, el más sabio de los griegos de entonces, acusado absurdamente de colaborar con los troyanos. Así pues, ni el individuo ni la colectividad están libres de realizar elecciones vitales equivocadas. Esto lo vio Sócrates y trató de construir una ciencia objetiva del conocimiento que diera estabilidad a la vida del sabio, pues si sabe siempre tomar la decisión acertada, su vida será dichosa y no se verá sometida a los avatares de la fortuna. Platón siguió la senda de su maestro y cultivó un nuevo género literario, iniciado por los seguidores directos de Sócrates: el diálogo, que en sus manos se convirtió en una tragedia a la que se le han extirpado las pasiones humanas, quedando así reducida a la reflexión intelectual.

pues, evidente que quienes pretenden hacer o escribir algo agradable a la mayoría no deben buscar los razonamientos más provechosos, sino los más fabulosos (τὸς μυθωδεστάτους); porque al oír cosas así, lo pasan bien, lo mismo que al ver combates y luchas. Por eso debe admirarse la poesía de Homero y de los primeros inventores de la tragedia (τὸς πρώτους εὐρόντας τραγωδίαν), ya que, por conocer la manera de ser de los hombres, utilizaron para su poesía estos dos temas. Pues Homero fantaseó los combates y las guerras de los semidioses, y los poetas trágicos repusieron los mitos como combates y acciones, para que no sólo fuéramos oyentes, sino también espectadores. Con tales ejemplos queda demostrado a quienes desean cautivar el alma de sus oyentes que deben evitar reprender y aconsejar, y, en cambio, han de decir lo que a su juicio agrade más a la multitud» (trad. de J.M. GUZMÁN HERMIDA).

80. D.L. III 5; Ael. VH II 30.

81. Sobre el conflicto de intereses del héroe trágico, *vid.* M.C. NUSSBAUM, *The Fragility of Goodness. Luck and Ethics in Greek Tragedy and Philosophy*, Cambridge 1986 (trad. esp., Madrid 1995), y sobre el espacio doble que ocupa el teatro en la Atenas clásica en cuanto refuerzo de la cohesión política y, simultáneamente, cuestionamiento de ese mismo vínculo, N. LORAUX, *La voix endeuillée. Essai sur la tragédie grecque*, París 1999.

Esto, por supuesto, no significa que Platón deje de aprovechar las posibilidades de los géneros dramáticos, pero lo hace siempre en términos de competencia: el diálogo es un género en el que se opera el vaciamiento del teatro, del mismo modo que en aquél se habían vaciado los géneros líricos arcaicos⁸². En el *Banquete* encontramos explicitada esta concepción. Platón demuestra allí saber imitar el estilo cómico de Aristófanes y el trágico de Agatón. Al final Sócrates obliga a cómico y trágico «a reconocer que era cosa del mismo hombre saber componer comedia y tragedia, y que quien con arte es autor de tragedias también lo es de comedias»⁸³, entre otras cosas, porque, como declaba el propio Sócrates en el *Filebo*, la realidad del trágico y del cómico son una y la misma⁸⁴.

Por lo demás, el cambio de género, del teatro al diálogo, lograba conjurar el peligro del encantamiento que producía la palabra poético-imitativa. Capra ofrece buenos ejemplos de ello en su reciente estudio sobre el *Protágoras* platónico⁸⁵: aquellos diálogos en los que se produce una mayor concentración de elementos cómicos, básicamente el *Protágoras* y el *Banquete*, van significativamente precedidos de diálogos-marco, que convierten en narración lo que, de no existir aquéllos, sería imitación directa de acciones cómicas. Podemos decir, por tanto, que Platón presenta sus diálogos como una evolución deseable de los géneros dramáticos en una forma de comunicación distinta, que Reale ha llamado la oralidad dialéctica⁸⁶.

Pues bien, Diógenes opta justamente por el camino contrario: no se tratará de una evolución del teatro, sino —de aceptarse nuestra anterior propuesta— de una involución y, frente a la oralidad dialéctica, recuperará la oralidad poético-imitativa con todos sus riesgos, negando la existencia de caminos distintos que conduzcan a la poesía y a la filosofía. Sus tragedias están pobladas de pasiones, crímenes, incestos, canibalismo, escenas

82. Vid. J. HERINGTON, *Poetry into Drama. Early Tragedy and the Greek Poetic Tradition*, Berkeley - Los Angeles - Londres 1985; G. NAGY, «Early Greek views of poets and poetry», en G.A. Kennedy (ed.), *The Cambridge History of Literary Criticism*, vol. 1: *Classical Criticism*, Cambridge 1989, pp. 1-77, esp. pp. 65-69.

83. Pl., *Symp.* 223c-d: Ἀριστόδημος... ἔφη... προσαναγκάζειν τὸν Σωκράτη ὁμολογεῖν αὐτοὺς τοῦ αὐτοῦ ἀνδρὸς εἶναι κωμῳδίαν καὶ τραγωδίαν ἐπίστασθαι ποιεῖν, καὶ τὸν τέχνη τραγωδοποιῶν ὄντα <καὶ> κωμῳδοποιῶν εἶναι. Trad. de M. Martínez Hernández.

84. Pl., *Phlb.* 50b: «El razonamiento nos indica, pues, que en los duelos y en las tragedias y comedias, no sólo en el teatro, sino también en toda la tragedia y comedia de la vida (τῆ τοῦ βίου συμπάσῃ τραγωδία καὶ κωμῳδία), los dolores están mezclados con los placeres, y también en otras muchísimas ocasiones» (trad. de M^a A. Durán).

85. A. CAPRA, *Ἀγὼν λόγων. Il «Protágora» di Platone tra eristica e commedia*, Milán 2001, pp. 48-51.

86. No es un modo de comunicación nuevo, pues encuentra sus antecedentes en filósofos como Parménides, Meliso o Zenón de Elea. Ya E.R. HAVELOCK identificó en los filósofos anteriores a Platón propuestas nuevas, que explicaban el mundo de un modo diferente sobre la base de un vocabulario y una sintaxis más adecuados al pensamiento abstracto; cfr. *Prefacio a Platón*, Madrid 1994 (ed. orig., Cambridge 1963), citado por G. REALE, *Platón. En búsqueda de la sabiduría secreta*, Barcelona 2002² (ed. orig. Milán 1998), pp. 75-123. Estos antecedentes permiten a Platón construir una «antigua disputa» entre poesía y filosofía y negar el teatro al mismo tiempo que lo asimila.

infernales..., en fin, de todo aquello que Platón trataba de eliminar. Si en *Las leyes* recomendaba alejar los mitos de Edipo y Tiestes de la mente del ciudadano, por la marcada impronta negativa que dejaban en ella (838c), Diógenes escribirá sendas tragedias dedicadas a estos personajes, justificando sus atrocidades. Y si la comedia ática había heredado del yambo antiguo la figura del enemigo ritual, podemos suponer, como hipótesis de trabajo para la reconstrucción de las tragedias diogénicas, que el Cínico la hereda de la comedia: ese enemigo puede ser Platón, al que se descubre detrás de las ideas equivocadas de uno de los personajes principales de varias de sus tragedias⁸⁷. Así, Platón había definido al hombre como un ser bípedo dotado de razón: Diógenes en su *Edipo* demostrará por medio de la Esfinge que el verdadero ser humano, el *ánthrōpos*, es un animal divino, más semejante a un animal cuadrúpedo o a un trípode divino que al ciudadano bípedo que Edipo pretende ser, y que, más que un *lógos* racional, posee una *phoné* animal para expresar pasiones⁸⁸. En el *Gorgias* platónico, Calicles había asumido el papel de Zeto, el personaje de la *Antíoipe* de Eurípides, y comparado a Sócrates con el músico Anfión: en la *Antíoipe* cínica se demostrará que los papeles estaban cambiados: Sócrates era, en realidad, un Zeto redivivo, mientras que Calicles, el orador sin escrúpulos, podía ser fácilmente asimilado a Anfión⁸⁹. Finalmente, en el *Heracles*, tal como lo hemos reconstruido⁹⁰, Diógenes contravenía diversas indicaciones que Platón da en los libros II-III de la *República*⁹¹: en vez de concebir a un dios como un ser simple que no cambia de aspecto (*R.* II 380d ss.), en la tragedia aparecían tres representaciones diferentes del héroe, mortal, dios y espectro; si había que rehuir la presentación del Hades por provocar el temor a la muerte (cf. *R.* III 386b ss.), el Heracles espectro desciende a los Infiernos asustado por lo que los mitos escatológicos de Platón vaticinan para quien, como él, ha cometido un buen número de delitos de sangre. En estos ataques, los cínicos se alinean con la visión que los comediógrafos crearon del filósofo en general y de Platón en concreto como personaje cómico, lo que les permitió no sólo llevarle la contraria, sino incluso ridiculizarlo; veamos un par de ejemplos. Aunque Platón valora más el alma que el cuerpo, defiende una educación equilibrada de ambos elementos para los guardianes de la *República*; pues bien, la *Antíoipe* cínica aprovechaba la distinción sancionada por Eurípides y el cómico Eubulo entre Zeto, defensor de las labores corporales, y Anfión, entregado a la música y al cuidado del alma, para reconvertirlos en un filósofo cínico que cultiva el cuerpo para fortalecer el alma y un filósofo contemplativo, Platón, que se

87. Sobre la tradición yámbica del cinismo, *vid.* MIRALLES, «La tradizione giambica» (n. 47), p. 127; sobre la herencia del enemigo ritual de los poetas yámbicos en la comedia, R.M. ROSEN, *Old Comedy and the Iambographic Tradition*, Atlanta, Georgia 1988.

88. Cfr. LÓPEZ CRUCES - CAMPOS DAROCA, «Physiologie» (n. 39), pp. 52-53, 58-59.

89. Cfr. LÓPEZ CRUCES, «Une Antiope cynique?» (n. 75).

90. J.L. LÓPEZ CRUCES, «Une tragédie perdue: l'*Héraclès* de Diogène le Cynique» (en prensa).

91. Cfr. Pl., *R.* 377d ss.

ha desentendido de todo lo corporal; y ello, a pesar de que Sócrates en el *Gorgias* no se pronunciaba sobre su asimilación a Anfión a cargo de Calicles. Por su parte, en el *Heracles* se hacía burla de los mitos platónicos de Ultratumba asimilándolos a las creencias populares en los Infiernos, a pesar de que en el *Fedón* (77d-e, 70a) el filósofo rechazaba éstas como infantiles. Un buen paralelo cómico de lo que pudo hacer Diógenes en el *Heracles* lo leemos en un pasaje del cómico Alexis, citado por Diógenes Laercio⁹². En él un personaje, quizá una aparición fantasmagórica surgida de los Infiernos, describe a otro la transformación que experimentó al morir: «*Mi cuerpo, la parte mortal de mi ser, se secó, / mientras que mi parte inmortal se elevó por los aires*». El interlocutor pregunta: «*¿No es eso lo que enseña Platón?*». Como señala Arnott en su comentario del pasaje, «es fácil ver cómo la imaginación profana pudo haber confundido (*scil.* las creencias populares en el más allá) con las propias visiones platónicas de la inmortalidad de la ψυχή y su liberación del cuerpo al morir»⁹³. Diógenes, pues, trató a Platón como un personaje de comedia, pero en ropajes trágicos.

Y no queremos concluir sin recordar el diálogo que en el *Político* (271c ss.) mantienen Sócrates y el Extranjero⁹⁴. Este último recuerda la maravillosa vida que vivieron los hombres de la Edad de Cronos, la que Diógenes enseñaba. Sin régimen político, sin mujer ni hijos, carecían de todo, pero es que no precisaban de nada: la tierra espontáneamente les ofrecía sustento y lecho. Cuando el Extranjero pregunta a Sócrates qué vida le parece más feliz, si la de la Edad de Oro o la del Hierro, en la que viven, el Sócrates platónico contesta:

Si los retoños de Zeus, al tener tanto tiempo libre y la posibilidad de trabar conversación no sólo con los hombres, sino también con las bestias, usaban todas esas ventajas para la práctica de la filosofía, hablando tanto con las bestias como entre sí y preguntando a uno y otro si advertía que alguno de ellos, por poseer una capacidad propia especial, presentaba alguna superioridad sobre los demás para enriquecer el caudal de su saber, fácil es decidir que, comparados con los de ahora, los hombres de entonces eran muchísimo más felices. Pero si, por el contrario, dándose en exceso a la comida y a la bebida, no hacían sino contarse entre sí y a las bestias mitos como

92. Alexis, fr. 163 K.-A. (*PCG* II p. 113), *ap.* D.L. III 28. Como señala G. ARNOTT en su comentario del pasaje (*Alexis: The Fragments. A commentary*, Cambridge 1996, pp. 477-478), no podemos saber si Alexis entendió mal o bien obvió la diferencia entre los puntos de vista platónicos y los que se le atribuyen en el pasaje, o incluso si lo puso en boca de un personaje para hacer reír.

93. ARNOTT, *ibid.*

94. El pasaje ha sido analizado con detalle por VIDAL-NAQUET, «El mito platónico de *El político*» (n. 77).

los que ahora efectivamente se narran sobre ellos, también en este caso [...] es muy fácil decidirse⁹⁵.

En resumen, Diógenes es, en casi todos los aspectos, antiplatónico: reivindicará la Edad de Oro, la convivencia con los animales y, lo que ahora nos resulta más interesante, también las historias que tradicionalmente se cuentan sobre los dioses y los personajes mitológicos. Y lo hará en un medio «antiplatónico»: la tragedia.

95. *Pol.* 272bc. En *R.* IV 415a Platón reelabora el mito de las edades de Hesíodo: al crear a la humanidad, la divinidad «introdujo oro en la composición de cuantos de vosotros están capacitados para mandar, por lo cual valen más que ninguno; plata, en la de los auxiliares, y bronce y hierro, en la de los labradores y demás artesanos» (trad. de J.M. PABÓN - M. FERNÁNDEZ-GALIANO). Más adelante (V 469ab) recuerda las honras fúnebres que recibirán aquellos ciudadanos que mueran en combate: serán considerados hombres «del linaje de oro».