

archivo

n°1 / 2

Memoria del arte /
memoria de los medios

n°3

El arte y lo cómico

n°4

Las muertes de las
vanguardias

n°5

Las tapas de
semanarios del siglo

XX

n°6

Estéticas de la vida
cotidiana

n°7

Objetos de la crítica

n°8

Centros y fronteras. El
cine en su tercer siglo

n°9

Dispositivos
mediáticos: los casos
de las tapas de revistas
en papel y en soporte
digital

n°10

Sobre historia y teoría
de la crítica I

búsqueda



Contacto

Comentarios

Suscripción

El arte y lo cómico

n° 3

abr.2005

semestral

Secciones y artículos [II. Fronteras de la comicidad]

Los tortuosos caminos de la ironía y lo cómico

Mónica Virasoro

abstract
texto integral
notas al pie
autor
bibliografía
comentarios



Abstract

Abordamos el tema desde una perspectiva filosófica, le agregamos un punto de vista histórico; un recorrido por las distintas formas de la ironía, el humor, lo cómico. desde Sócrates a nuestros días. Entendemos que se trata tanto de formas de conocimiento que llaman a la inteligencia, como estilos de estar en el mundo, modos en que el hombre se enfrenta a lo inexorable y tiene que vérselas con su propia finitud. Confrontamos con la seriedad del sistema y hallamos que nos hace más libres; confrontamos con lo trágico, dicho su opuesto, y hallamos que no es tal, que las fronteras son oscilantes, que toda tragedia tiene algo de risa y que lo risible proviene fundamentalmente de lo trágico de nuestra insignificancia.

Palabras clave

ironía, cómico, humor, conocimiento, ver, mostrar.

Abstract en inglés

The winding ways of the irony and the comedian.

We approached the subject from a philosophical perspective, we added a historical point of view; a route by the different forms of the irony, the humour, the comedian from Sócrates to our days. We understand that so much are knowledge forms that call to intelligence, like styles to be in the world, ways in which the man faces the inexorable thing and has to do with his own finite nature We confronted with the seriousness of the system and found that it makes us more free; we confronted with the tragic thing, said its opposite, and we found that it is not so, that the borders are oscillating, that all tragedy has something of laughter and that the laughable thing comes fundamentally from the tragic thing, of our insignificance.

Palabras clave

irony, comedian, humour, knowledge, to see, to show.

Texto integral

Entre tragedia y comedia

- 1 El discurso se mimetiza con su objeto; lo cómico, la ironía, el humor, detestan el sistema, juegan con lo fragmentario. Este texto se adaptará a los rasgos del objeto con que trata: imposibilidad de sistematizar, imposibilidad de jugar a las clasificaciones y decidir sobre los términos más abarcativos y aquellos que encierra en su clase. Nada general se puede decir de la ironía, lo cómico y el humor sin tropezar con contradicciones. Mejor, como la ironía, desplegar todas las posibilidades y jugar con las multiplicidades yuxtapuestas.
- 2 No sólo por la diferencia se asocia en nuestra mente la comedia a la tragedia. Hay algo que las vincula y no en cuanto a su esencia sino en cuanto a su lugar en el mundo. Si nos remontamos a Aristóteles hallamos un primer bosquejo de la semejanza, la imitación. Ambas expresiones artísticas responderían a esta actividad propia y sólo propia del hombre. Hallamos también las primeras notas acerca de la diferencia, que atañe a los objetos y a los modos, y delinea la frontera con gruesos y decididos trazos. Los objetos de la tragedia son los hombres virtuosos, héroes, reyes o dioses; los modos de la imitación, elevados. Los objetos de la comedia son los vicios de los hombres vulgares, y su modo de pintarlos es a través del ridículo, la deformidad, lo feo, que no produce dolor sino risa. El rasgo peyorativo queda inscripto como un sello en la palabra comedia de *comos*, "aldea" y por extensión "procesión" pues alude al carácter trashumante de los comediantes que iban de aldea en aldea.
- 3 Pero la marcación muy rígida de las fronteras no hace a los bellos discursos ni contribuye a la persuasión. Allí donde no se trata de clasificar sino de aprehender en su médula, nos inclinamos más hacia las palabras del filósofo poeta, Platón, quien en *El Banquete*, deslumbrante retrato del ironista, nos dice, en implícita alusión a la tragedia y la comedia que son dos, los modos del ver y del mostrar, a lo que podríamos añadir, son dos, también, los modos de estar en el mundo y de vérselas con esa realidad vacilante entre visibilidad y misterio, superficie y abismo.
- 4 Ambas pues, tragedia y comedia no son más que modos en que el arte nos hace presente la vida, siempre la misma serpentina oscilante entre dolor y alegría, fragilidad y grandeza, lo finito y lo infinito como juego macabro de eterno retorno.
- 5 En la tragedia todo está claro, todo se halla en un plano de visibilidad, preparado para la comprensión, casi didáctico. Los héroes, sean estos nobles o plebeyos, se deslizan sin remedio de la felicidad a la catástrofe, acaso castigados por la propia falta o por una justicia destinal. A ellos nos mueve la simpatía, todos comprendemos su dolor, la responsabilidad por su dolor, o apenas la oscuridad o sin razón de algún designio.
- 6 La comedia en cambio instala la confusión, llama a la inteligencia; huye de la explicación y del argumentar porque quiere hacernos más libres. El mismo movimiento que nos arroja a la perplejidad nos carga de energía para el interpretar y descifrar los signos. Ya entre los griegos era conocido el valor cognoscitivo de la risa. Sabemos por cierto que comenzó asociada a las celebraciones y fiestas dionisiacas de la fertilidad y el vino para la diversión y solaz de las clases populares, que continuó en la Edad Media, vinculada a los cultos religiosos, en la modalidad de misterios, milagros y moralidades y como comedia profana en la forma de farsas, sátiras, *sotties*, sobre temas cotidianos públicos o privados.
- 7 Pero ya Platón, poeta, dramaturgo, se nutrió ampliamente de las virtudes y potencialidades de la comedia. Sus primeros diálogos, los llamados socráticos, son precisamente un género híbrido que se alimenta de todos los géneros, todos los estilos; bebe sobretodo de la comedia, del mimo. Lo vemos en sus escenificaciones, en la pintura de sus personajes más vivos, tal el Sócrates y el Alcibíades de *El banquete*, el Protágoras, el Gorgias, el Hippias, el Cratilo de los diálogos homólogos, todos ellos marcados por una intención artística y hasta satírica. No se busca la verdad del concepto, es más se la elude, se la esquiva; esto es Sócrates, siempre presto a recomenzar, el eterno inicio del ironista. Se busca más bien, la pincelada de lo pintoresco, el trazo de la burla, el desnudar, dejar perplejos, sin conclusión. El filósofo, que luego se tornará serio, juega todavía los arabescos y malabares de su personaje, para luego, en el más imperceptible pliegue de su *Banquete*, ese apenas

disimulado retrato del ironista, nos lanza la clave que sostiene, que sirve de basamento a su discurso. Aristodemo, voz del narrador, ya en la coda de su relato y entre los vahos de la borrachera, olvidado de los detalles sólo recuerda lo capital: "que Sócrates les obligó a reconocer que era propio del mismo hombre saber componer tragedia y comedia, y que el que con arte es poeta trágico también lo es cómico". Son pues dos, los modos del ver y del mostrar.

- 8 Y por cierto que lo cómico^[1] lo es. "El cine de Chaplin es un modo de ver", dice Eisenstein, a lo que agregamos: un modo de ver que en el mismo instante se trasmuta en un modo de mostrar; las dos caras simultáneas del conocimiento, un saber que se descubre y un saber que se trasmite. Acudamos para nuestro auxilio a la etimología que tiene siempre algo que decir. El ver está vinculado a la teoría; la ironía al interrogar. Ese interrogar que se posiciona en otro lateral, que observa desde improbables ángulos y hace estallar el campo labrado de las familiaridades; he aquí un rasgo sustancial de lo cómico y la ironía. Sus gestos favoritos: la inversión, la alteración de las jerarquías, elevar lo bajo, burlar lo alto, burlar todas las antiguas autoridades: es el caso de las reminiscencias proustianas, una manera de exorcisar los fantasmas de la infancia a través de la memoria, la narración como medio de desjerarquización. Por sobretodo procura el desajuste de los espíritus autosatisfechos, de esa desenvoltura pequeño burguesa que el ironista Kafka añoraba para sí, pero perforaba en su obra con la fuerza de sus fantasmagorías lindantes con la locura; procura, en suma, obturar el automatismo de lo cotidiano agazapado en el comportamiento o en el léxico, hacer vivir lo habitual como extraño.
- 9 Otro rasgo que compone la diferencia: la acción y efecto de lo cómico y la ironía es andar en busca de una escucha, construir su propio interlocutor que a diferencia del espectador de la tragedia no estaría allí para compartir a través de la simpatía el dolor del héroe trágico sino para inteligir. El humorista espera encontrarse con la mirada inteligente, el alma despierta, los oídos alertas. Busca más que nada un *partenaire* que pueda seguirlo en la danza de ese juicio que juega, quiere poner en movimiento, forzar a pensar, a interpretar; que el otro ponga en marcha todo el arsenal de los códigos compartidos y de las complicidades en juego. El humor es fecundante, una agilidad que requiere de una agilidad, de una capacidad especial de captar e interpretar los guiños, las sutilezas, los dobles sentidos, todos los artificios de la gestualidad y del lenguaje. Aquí y allá lo presente y lo ausente, el pasado y el futuro, los juegos de montaje; los secretos inclusive, porque siempre se trata de secretos; en esto consisten los famosos *gags* tanto visuales como verbales. En suma el humorista intenta establecer una alianza con un interlocutor, construir un diálogo de iguales, un pacto de cooperación, una amistad. Puesto que hay complicidad hay amistad, hay secretos compartidos y para ello el humorista es capaz de autosacrificio, de colocarse a sí mismo como conejillo de indias en la mesa de experimento, el autorretrato como espejo del mundo, como espejo de la eterna fragilidad humana, piénsese en el cine de Woody Allen, del mismo Chaplin, quien dijera "el gran dictador soy yo", de casi todas los personajes de Kafka nombrados con o sin la enigmática K.

Ironía disolvente

- 10 Algo diferente, aunque semejante, ocurre con la ironía cuando se trata de la ironía socrática. Sócrates, por autodefinition también un despertador de almas, armado de la ironía en su sentido etimológico de interrogación, la famosa mayéutica. Pero esta que debiera ser puesta al servicio de sacar a luz las ideas —como dice en varias ocasiones Sócrates— las más de las veces permanece tan sólo en la fase del desnudar, de revelar ignorancias, zona oscura de la vergüenza. Es la queja de Alcibíades, la manera en que la ironía es sentida en la carne del otro. Un sólo objetivo se persigue: el desajuste de la seguridad de los espíritus autosatisfechos representados en la figura del político, del estratega, del retórico a la manera del sofista. El ironista busca revolver las aguas calmas de las evidencias, voltear las defensas lógicas y abandonar al otro en la aporía. A veces suele ser cruel, el interrogar no es más que un arma de deconstrucción; no hay en ello búsqueda de un acuerdo o una alianza, de una cooperación mutua para un diálogo de iguales. Si Sócrates se empeña en la definición no es por la definición misma sino para hacer patente su ineficacia o su imposibilidad. Su dialéctica a diferencia de la analítica que divide las partes para volverlas a unir o de la dialéctica hegeliana que pone y niega para superar conservando, se agota en el despliegue y yuxtaposición de todas las posibilidades para no quedarse con ninguna. Nos evoca la impecable metáfora de las nubes de Aristófanes, una pura movilidad que adopta todas las formas, pura máscara sin rostro, figura evanescente, inapresable, obcecada en la disolución.
- 11 La dialéctica socrática no cumple ni promete ninguna conciliación porque su fin no es salvar nuestra familiaridad con las cosas, ni siquiera, como tantas veces sostuviera, devolver la elasticidad originaria del pensamiento, motivo por el cual decía preferir a los jóvenes, motivo que justificaría la ironía en tanto instrumento contra la cosificación o cristalización del pensamiento. Aquí la movilidad no busca sino desestabilizar, abandonar en la perplejidad. No hay el guiño ni la complicidad de los que gusta el humorista, no hay la duda como método al modo cartesiano. Con la duda por delante y la duda por detrás, campo desértico por el que transcurre su dialéctica, lo que se manifiesta es el descreimiento de la objetividad y del progreso. "No se trata

de que yo esté seguro y siembre dudas en las cabezas de los demás, sino por estar yo más lleno de dudas que cualquiera, hago dudar también a los demás" (*Menón*)

- 12 Es por esta desertificación del terreno por el que transita, que rehúsa la tarea de sistema, no hay pensamiento a sistematizar. Su legado es más método que contenido. Hemos de creerle acerca de su esterilidad, él que se creía heredero de su madre la comadrona pero reconocía la diferencia "Ya que también soy estéril de sapiencia, y el reproche que ya tantos me han hecho que interrogo a los otros pero que no manifiesto mi pensamiento acerca de ninguna cuestión, ignorante como soy, es un acertado reproche" (*Teeteto*).
- 13 Y aquí, dentro de la semejanza, otra diferencia con el humor, al menos con algunas formas del mismo. Recordemos: lo cómico, a partir de una mirada oblicua, opera desjeraquizando e invirtiendo, por lo que a la deconstrucción le sucede necesariamente una reconstrucción, esa otra manera de ver de la cual hablaba Einsenstein refiriéndose al mundo de Chaplin. Es el caso también de la ironía kafkiana quien en su creación fantasmagórica sabe colocar un otro mundo al lado de aquel que acusa y subversiona. No es el caso de la ironía socrática, ironía disolvente, donde tras la deconstrucción nada se construye; ese juego incansable de malabares, ese arabesco sin fin, ese eterno recomenzar que más nos evoca algunas escenas del cine mudo, mismo de Chaplin, con sus persecuciones y huidas infinitas, corte de montaje y nuevo inicio. En los diálogos socráticos el corte de montaje se hace presente cuando casi a punto de llegar a la idea, el ironista, en su traje y artimañas de mago-burlador, interrumpe abruptamente para comenzar por otro lado.
- 14 Pero volvámonos de una vez serios para sentir en qué medida la ironía socrática, no es lo opuesto sino más bien proviene de, y deviene en lo trágico; y ya veremos como no sólo ella, entre las formas del humor y la ironía. Regresemos al *Banquete* de Platón, obra de innumerables pasadizos secretos y no tan ocultas analogías, el tema es el amor, deseo de lo que se carece, esa pura ausencia. El amor se análoga a la filosofía, ese también puro deseo de la sabiduría ausente, de la sabiduría imposible. Conocemos la letanía de Sócrates, "Sólo sé que no sé nada"; imposible entenderla al modo aristotélico como simulación, falsa modestia o sutileza de la jactancia; sabemos también a través de Platón de su escasa esperanza de poder escrutar los secretos de la naturaleza en el breve lapso de una vida. Es sobre la base de este mínimo saber acerca de su persona, que podemos comprender el sentido oculto de su mayéutica, esa forma de la interrogación que más que un método de conocimiento parece adoptar las formas de un ritual. La ironía socrática no es más que la emergencia visible de una experiencia trágica, experiencia de lo inconmensurable, de esa falla originaria del hombre, de su finitud, su extrema fragilidad, experiencia que es el mínimo y grandioso saber socrático que su ritual quiere transmitir.

Ensueño y huída

- 15 Tras presentar en escena la ironía socrática sobrevolamos milenios y aterrizamos en el romanticismo. El salto no es arbitrario, seguimos en esto los desarrollos de Kierkegaard quien en su extenso trabajo *El concepto de la ironía* se detiene ampliamente en estos y sólo estos momentos de la ironía. Su elección tampoco es arbitraria porque es en el romanticismo alemán cuando el humor, la ironía, lo cómico se hacen presentes en la expresión artística y devienen para pensadores como Schlegel, Solger, Jean Paul, Tieck, Hegel, temas de la filosofía.
- 16 Pero ahondemos en los motivos que vinculan esos dos momentos. Sócrates es la figura en que la ironía aparece por primera vez en el mundo luego retorna con el romanticismo alemán radicalizada y convertida en ensueño. El motivo común a estos dos puntos de emergencia es su pertenencia a una época de crisis. Son dos —decíamos— en el arte y en la filosofía las maneras del ver y del mostrar, la vida, las cosas, el mundo. Estos modos marcan épocas que se suceden por intervalos mediados por el cansancio. Generaciones demasiado serias se alternan en la historia con generaciones de ironistas. Los jóvenes se revelan contra los padres: frente a la obsesión del sistema, la solidez de las creencias, el espíritu autosatisfecho, el parloteo ininterrumpido, oponen el gusto por el fragmento, la duda, el interrogante, un minuto de silencio, una pausa. El humor y la ironía son propios de un momento de valor cero donde se prepara el terreno para algo nuevo. Sócrates, caso ejemplar, se hace presente en la historia no por lo que crea, estéril como es, sino como una posibilidad para otra cosa. Llega para completar la acción de los sofistas, un charlatán también pero no para hacer ganar a una verdad entre dos sino para vencerlas a todas, es un desbrozador de caminos, saca todo del medio para hacer un blanco pero no sale del blanco sino que se queda contemplándolo embriagado por el sabor de la nada.
- 17 Algo similar ocurre en el romanticismo marcado por otro hartazgo, contra la razón totalizante y sistematizadora, contra la ilustración que no acepta lo incommensurable, frente a la conciencia de absoluto del Idealismo que supone la unidad del todo, destaca el incesante juego de lo finito y lo infinito, lo visible y lo invisible.
- 18 La ironía romántica es el resultado, según Schlegel, de la concentración del yo en el yo que ha roto sus lazos con el mundo, descrea de lo concreto y de la moral y quiere afirmarse en su pura subjetividad. El individuo busca realizarse, dar a su vida una

forma artística, Solger dirá que quiere imitar la creación divina pero como toda obra humana si se la compara con la divina no es más que vanidad sobreviene ese sentimiento de insatisfacción, impotencia, vacío, *ennui*, que acompaña a la nostalgia de lo absoluto y al sentimiento de la propia nulidad. En esta vía de ver todo desprovisto de sustancia termina descreyendo de sus propias creaciones, no puede tomar en serio ni su propia realización. A sus ojos nada es serio y entonces sólo queda la ironía como contrapeso del entusiasmo, como medio de ensayar en el arte una concepción ideal de mundo. Jean Paul, para quien en el universo todo es ironía, dice: "El alma moderna consciente de lo infinito que hay en ella y de las limitaciones que descubre a su alrededor, se refugia en el humor que es el indicio de ese conflicto entre el ideal inmanente y la realidad invencible. Al no poder conciliar estos contrastes, el humor juega con ellos en una especie de desesperada jovialidad". Y aquí se hace presente el lacerante contraste Jean Paul definirá el humor como "una lágrima en un ojo que sonrío". Este será el sentimiento romántico, la ironía que es siempre ironía trágica, aparece cuando el hombre comprende que la comprensión de todo equivale a la destrucción de todo, y esto no es fruto de la imaginación sino la base del reconocimiento de la realidad.

Paradoja y sacrificio.

- 19 Para Kierkegaard, casi un romántico que critica al romanticismo desde una posición casi hegeliana, el romántico está roto y no satisfecho, cuando aparece una respuesta se desvanece, es la expresión más completa de la conciencia desgraciada; al igual que Sócrates pero en un grado superior, pura disonancia; de tanto cuestionar lo real, la moral, lo concreto se ha perdido a sí mismo, vive abstractamente, estéticamente. Es el sujeto negativamente libre que embriagado en el entusiasmo de la destrucción, pierde la realidad y en ese mismo movimiento acaba perdiéndose como individuo. La ironía romántica en la realidad histórica corresponde a lo negativo en el sistema. Caballero metafísico de lo negativo, llama Kierkegaard al romántico que se agota en la visión de lo nulo. Es cierto, que queriendo responder a las exigencias de la ironía quiere vivir artísticamente, crearse a sí mismo, pero en esa tarea no quiere conservar ningún en sí, nada dado. En su obcecada voluntad de partir siempre de cero, se empantana en el juego de las mil posibilidades, en el encantamiento de las máscaras y de los disfraces, y no logra llegar a la elección, todo en su existencia queda librado al destino. Esto supone suspender la ética, el romántico vive como esteta, un poco infantil, soñador, su vida se torna abstracta y él deviene más un espectador que un actor. Al rechazar la realidad que considera filistea se dirige al ideal que nunca llega, y termina transformándolo en pura alegoría; todo lo toca y nada resuelve. Su poesía no es más que exclamación aforística, del pasado no acepta más que el mito o el cuento de hadas.
- 20 Pero —decíamos— casi un romántico, el propio Kierkegaard parece dirigir estas palabras de reproche a su misma persona. Kierkegaard, el ironista, el de las máscaras y los disfraces, confundido en el despliegue de las posibilidades infinitas, hastiado del modo subjuntivo, vive la ironía como una tragedia personal, como la conciencia de una falla, aunque a través de ella buscará también afirmarse como excepción. Ser excepcional es el que se da cuenta, el despierto, el que puede reír de todo, hasta de sí mismo. Kierkegaard lo asocia al ironista cuya defensa ensayará observando desde este ángulo. La clave de la ironía es el "darse cuenta", ella nos enseña a hallar la verdad en lo finito, en la limitación, no en el más allá que es pura quimera sino en este mundo, único lugar donde se cumple el destino del hombre. En este aspecto hay algo de común en la tragedia y la comedia. Ambas muestran la nada de las cosas humanas: la tragedia la nada de lo grandioso, la comedia la nada de lo pequeño. De ahí la verdad sale victoriosa. La conciencia de la nada me eleva, la ironía eleva, torna consciente la fragilidad humana. Pero para ello —dice Kierkegaard— la ironía debe ser dominada y dos son los casos de esta ironía dominada.
- 21 Shakespeare, a quien la ironía no hace perder la objetividad sino que le abre paso hacia ella permitiendo que la obra fluya y el poeta no se pierda a sí mismo. Goethe, porque en él se ha instalado la conformidad entre la vida de poeta y la realidad; la ironía se ha puesto a su servicio y eso le asegura libertad en la realidad a que pertenece.
- 22 La ironía debe ser dominada —dice Kierkegaard— pero no se la puede abandonar, porque ella es tan necesaria a la vida, como la duda a la ciencia. Es cierto que es preciso coraje para resistir a su encanto, resistir a sus cantos de sirena, pero también es cierto que es recomendable, ya no como verdad sino como camino. Kierkegaard, que contra Hegel, opone la vida al sistema, dirá que ninguna existencia es auténticamente humana sin ironía. Ella limita, finitiza y con ello confiere verdad; el que no la escucha carece de vida personal, del baño de rejuvenecimiento que nos salva de la cosificación. La ironía dominada nos enseña a poner el énfasis adecuado en la realidad no para idolatrarla sino para considerarla en su justo valor, no como purgatorio sino como historia, de modo que la felicidad no sea entendida como huída del mundo sino como permanencia en él, como ese tener que vérselas con las cosas en la asunción de la propia finitud.
- 23 En el plano del conocimiento la ironía también cumple ese rol de despertador y

consejera: si bien la esencia debe mostrarse en el fenómeno, la ironía debe evitar su idolatría aún cuando no crea, con razón, que siempre hay la cosa en sí escondida detrás de él. Un modo de conocimiento, entonces, un modo de estar en el mundo; en la teoría como en la práctica, siempre la ironía en ese papel de vincularnos con el peligro y con la victoria.

- 24 Con palabras, finalmente elogiosas, concluye Kierkegaard su tesis doctoral sobre el concepto de ironía. Pero no es este el único lugar en que se ocupa del tema. Él que se debatía entre ser esteta o poeta de lo religioso, por tanto siempre poeta, en suma, un esteta, atareado en la creación de sí, interesado más por la vida que por el pensamiento, discurre insistentemente en sus diarios, en los tantos ensayos que componen su voluminosa obra *O bien o bien*, sobre la ironía, el humor y lo cómico a veces marcando diferencias, a veces como si se tratara de la misma cosa. Él que había utilizado a Hegel como arma de combate contra el romanticismo, se hace él mismo un poco romántico y arremete con toda su furia contra las veleidades del sistema. Recordemos, para Hegel, el momento socrático, como primera versión de la ironía, es "la conciencia de que la realidad de la moralidad se ha hecho vacilante en el espíritu del pueblo" (*Esthétique*), expresa lo que flotaba en la época pero sólo de un modo negativo pues se trata de un comienzo para otra cosa que finalmente se desvanece y no da frutos. La ironía romántica, a su vez, no es más que la concentración del yo en un yo para quien todos los lazos se han roto y no hace valer más que su subjetividad por lo que adviene la impotencia, el vacío, el sentimiento de la propia nulidad; pura huída y autodestrucción.
- 25 A este punto de vista del sistema con sus trombones y platillos de los momentos necesarios y las superaciones, opondrá Kierkegaard el punto de vista de la vida para el cual las oposiciones no se pueden reducir a puras abstracciones ni se pueden mediatizar. "Hay heterogeneidades radicales, novedades absolutas, lo contrario es matar la vida, es desparramar sobre todas las cosas el polvo de la abstracción" (*Diario* 15.3.37). La consigna será, para el estético como para el religioso, vivir en la paradoja, no conciliar.
- 26 Al movimiento hegeliano que avanza de posiciones en negaciones hacia una síntesis superior, le opone la dialéctica del salto, movimiento de riesgo hacia una locura superior que se sustenta en el contraste y puede permanecer en él. Es cierto, en esto concuerda con Hegel, la ironía y el humor escapan a la historia, a la lógica, a la ética; en el desarrollo del concepto son el momento negativo, especie de agilidad que no puede integrarse al sistema, un momento que se desvanece al igual que la duda. Pero en la vida —dice Kierkegaard— no se desvanecen pues le son consustanciales.
- 27 No hay vida sin humor e ironía, estos se afirman como testimonio de la experiencia de lo inconmensurable, de ese componente residual que opone al charlatanismo infinito del sistema, un silencio, una pausa, la ironía como camino a la verdad de la vida. Pues no se trata de especulación —dice, poniendo sin duda los ojos en Hegel— sino de vida individual, un modo de estar en el mundo, afirmación de lo singular y único que necesita abismarse perderse, en el contraste, en la paradoja, en el absurdo, para salvarse, o sea, también con un sentido religioso. Si antes había atacado a la ironía desde la ética, ahora la salva desde lo religioso y para la vida estética.
- 28 Aquí es donde se aprecia también la ironía como síntesis de comedia y tragedia: comedia porque hace reír, darse cuenta, y tragedia porque pertenece a la esfera de los que se maceran en los márgenes para salvar a los frutos del centro, hombres en soledad, el genio, el mártir, el hombre de excepción, el santo, (*Diario*) modos todos ellos de estar en el mundo, fuera del mundo.

La ciencia jovial

- 29 Con Nietzsche ya no hablaremos de ironía ni de lo cómico ni del humor sino de risa como un término genérico que comprende todas esas cosas y otras tantas más; un temple de ánimo, un gusto en música, una manera de llevárselas con el clima, un estado de salud, una manera de estar parado. La risa es algo que adviene, un humor, que pertenece a un momento superior pero nada tiene que ver con las superaciones hegelianas; se trata para decirlo a tono con el filósofo de una transfiguración. Pero también de un último expediente, una última manera, como recurso, de vérselas con el mundo después de un camino pedregoso, sembrado de escollos y peligros.
- 30 Y si se trata de un tránsito, de algo a lo que se llega, preguntamos: ¿qué significa ironizar el pensamiento, virar a la comedia? Una clave hallamos en el inicio de *La ciencia jovial*, obra que ya en su título anuncia el sentido del viraje. Nietzsche se pregunta si hay un porvenir para la risa y halla que este se hará presente cuando el hombre abandone toda idea de un *telos*. Por ahora estamos en la época de la tragedia, las morales y las religiones. La comedia de la existencia no tiene conciencia de sí, hace falta que el hombre logre cierto estado de emancipación que lo haga ganar distancia sobre las cosas, que lo despegue de la lucha por la sobrevivencia, que le permita reír de sí mismo. "Entonces acaso la risa se unirá a la sabiduría y sólo habrá ciencia jovial" —dice Nietzsche. Se trata de algo por venir, y sin embargo ya se nos anuncia la jovialidad en el título de la obra lo que nos hace pensar en una conquista ya alcanzada, y efectivamente ha sido alcanzada.

- 31 Retrocedamos hasta el prólogo que como todos los prólogos, precedido por la obra misma, tiene un poco más que decirnos de todas las cosas. La obra es una aventura personal, una victoria, triunfo sobre el invierno, dice el autor, pues ha sido escrita con el lenguaje de los vientos del deshielo, por sobretodo significa una curación. Pero ¿de qué se cura? La respuesta a esta pregunta responde también por el qué del gay saber y el lugar de la risa en el mundo. De lo que se cura es de todas esas cosas que quedan atrás, disueltas por el viento del deshielo: el agotamiento de la incredulidad, el vacío, esa especie de senilidad prematura proveniente de un congelamiento en plena juventud, esclerosis juvenil, esa opción del aislamiento para protegerse del desprecio de los otros. El autor nos promete que todas las páginas de este libro aportarán, después de tantas privaciones del pasado, fiesta y celebraciones, esperanza en el porvenir de aventuras próximas, fe. Y luego con el guiño propio del ironista nos deja un poco perplejos e instala la sospecha. Acaso el *Incipiet tragedia* anunciado al final del libro no sea más que una apariencia maliciosa, un engaño, ese modo de decir una cosa por su contrario propio del humor y la ironía, en verdad —nos induce a interpretar— *Incipiet parodia*.
- 32 Y aquí es donde la cosa se vuelve interesante porque el pensar vincula la salud a la filosofía. Esta vinculación deslinda el territorio de dos clases de filósofos: los que en razón de sus debilidades filosofan desde la angustia por lo que en ellos la filosofía cumple función de apoyo o reconstituyente, y los que por su fortaleza sólo la tienen de adorno, una especie de superabundancia "que necesita esculpir su idea en el cielo de las ideas". Por fortuna no se trata de territorios comunicados porque es el mismo filósofo que atraviesa estados diferentes de salud y que en esa misma senda, pues en este ámbito no se separa el cuerpo del alma, recorre otras tantas filosofías, se trata de las famosas transfiguraciones. Es el caso del autor que desde las zonas de frías alturas y desde las oscuras excavaciones "vuelve regenerado de (...) abismos", vuelve con la piel fresca de la mudanza, ataviado con una segunda inocencia: paladar más fino para las cosas buenas, en suma, una inteligencia más aguda y jovial, buen humor, amigos.
- 33 Entonces olvidar también todas aquellas cosas que saben o persiguen los iniciados; el artífice del gay saber no quiere que se lo confunda con aquellos jóvenes egipcios que por la noche rondaban los templos para sacar los velos a todas las estatuas y descubrir aquello que por buenas razones se había ocultado. Haciendo implícita alusión a esa etapa invernal de topo subterráneo, dice que para nada le seduce ya esa obsesión de la verdad a toda costa, que tanto lo había perseguido en su juventud, locura de mancebo enamorado de la verdad, hasta hacerle mudar el lema de la primera etapa "la verdad en tanto sirva a la vida" por "*Fiat veritas, pereat mundos*". Ya nada interesa la verdad desnuda, lo horrendo detrás de los velos, ahora sólo valen el decoro y el pudor, sobretodo epidermis, superficies, nada de excavaciones. Adorar como los griegos las apariencias, las bellas formas, los sonidos; como ellos, los griegos, tan amantes del buen gusto, tan profundos de tan superficiales, tan perfectos.
- 34 La risa en este contexto tiene que ver con lo ligero, la levedad, lo contrario al espíritu de la pesadez pero no se crea que por ello se vuelve ignorante. Tiene, por el contrario, un valor cognoscitivo muy superior a los otros estados de ánimo. Tiene la virtud de distraernos del miedo, de liberarnos de todo pragmatismo, de esa idea de un *telos* que nos aboca sin descanso a la tarea de autoconservación; sabe sustraernos a la obligación del deducir y el demostrar. Nos permite sobretodo el reírnos de nosotros mismos, mirarnos como tercera persona, con los ojos de otro, a la lejanía que es la mejor de las distancias. Y no se crea que el juego de las superficies es un saber regalado; ellas esconden más de lo que revelan; los griegos que de tan profundos amaban las superficies, gustaban del enigma y de las oscuridades. La risa, en ese movimiento a nivel de las superficies, llama a la inteligencia, quiere revelar secretos pero para ello interpela a las almas despiertas, quiere que se agucen los oídos y se fije la mirada, pues la verdad llega ahora velada, femenina, lejana, mujer. Tampoco se crea que se agota en la observación pasiva; la risa como mirada de superficies es potencialmente creadora, capaz de transvalorar, alterar jerarquías, desencantar y resacralizar.
- 35 Pero retrocedamos ahora a nuestra pregunta del comienzo de cuya respuesta hemos quedado un tanto alejados ¿cómo se vira de la tragedia a la comedia, cuáles son las condiciones para que advenga la risa, para que se produzca la transfiguración? En el Zaratustra tenemos los personajes en escena: el pastor que muerde y escupe la cabeza de la serpiente y así se libera de la ponzoña. Ese pastor lanza entonces la carcajada que jamás lanzó hombre alguno. La risa es un gesto afirmativo, pero no el sí del que siempre ha dicho sí, sino de aquél que ha recorrido mucho terreno pedregoso y estuvo a punto de envenenarse, que libró muchos combates y logró muchas victorias. No se trata ya de la ironía trágica de un Sócrates o de un romántico, experiencia de lo inconmensurable, conciencia de la distancia infinita, resultado tragicómico de la visión de la nada; no se trata todavía de la ironía nihilista de la tardo modernidad como mirada impávida a modo de nostálgico inventario. Se trata de decir sí, después de muchos no, de mucho abismo y dolor. Estado de ánimo triunfal acompaña a *La ciencia jovial* —dice Nietzsche en uno de los tantos prólogos a la obra—, un espíritu fortalecido por la guerra y la victoria, liberación por fin después de una larga tensión. Faltaría decir sobre qué se ejercen esas victorias: sobre la ciencia en primer lugar que hasta ahora sólo nos ha entregado la universal falta de verdad, la idea de que hay cosas iguales, de que algo es idéntico a sí mismo, que todo tiene una causa o es efecto

de algo; sobre la moral que nos mantiene a cada momento en la angustia y el temor de resbalar y caer, en resumen sobre todas las cosas sagradas. Y en gratitud por todas estas victorias, un tributo al arte que las hizo posible.

- 36 Tras la etapa de los hielos, cuando había menospreciado el arte por pertenecer a una etapa infantil de la humanidad, porque el poeta miente, el artista miente, vuelve el arte a tomar papel protagónico como artífice de un culto de lo no verdadero, "la comprensión de la locura y el error como una condición de la existencia que conoce y siente" (*La ciencia jovial*, II, 107), en suma una buena voluntad para la apariencia. Lo que este arte, absolutamente nuevo, arte que ha de ser insolente, fluctuante, bailarín, burlón, ha de aportarnos, es hacernos la vida tolerable, ahora, como fenómeno estético. Él nos provee los ojos y las manos, sobretudo la buena conciencia para vivirla como tal, sobrevolar por encima de la moral, jugar por encima de ella para de tanto en tanto descansar de nosotros mismos, "mirar por arriba y por debajo de nosotros para reír o llorar por nosotros". He aquí el sentido de la risa como un atributo que el arte imprime al conocimiento y a la vida. "*Nuestra última gratitud al arte*", entonces, que así reza el título del fragmento, por todas esas cosas locas e imprudentes que nos brinda, esa posibilidad de descubrir el héroe y el loco que nos habita, ese sentimiento orgulloso de diosa adentro que pide un niño a su servicio, ese baile y esa mueca, todas esas cosas locas que nos hacen artistas creadores.
- 37 En el último tramo del recorrido de este modo loco, fluctuante, burlón, hecho arte o modo de conocimiento, vinculado a la tarea de hacerse un estilo, de adoptar un ritmo, nos dice Nietzsche que es lo que trae consigo nuestra jovialidad, el anuncio de "la muerte de Dios", acontecimiento que hecha sombras, que ha borrado el horizonte de todas nuestras creencias, parecido a un eclipse solar y sin embargo o por ello mismo, lejano, difícil de comprender, tanto que casi no participamos de él. Su carácter incommensurable es el lado oscuro, trágico, pero este suceso tiene su otra cara de Jano. A la inversa de lo que cabría esperar, sus consecuencias no son oscurecedoras para nosotros, los "hombres joviales" pues trae una nueva aurora, alivio, regocijo, un mar como nunca abierto y otros puertos de donde puedan zarpar las naves hacia otras aventuras y peligros. Lo trágico y lo jovial, entonces, como eterno juego de la vida. La risa como camino hacia "la muerte de Dios" y desde "la muerte de Dios", como risa disolvente y risa creadora, atributo indispensable de la voluntad de poder.

Desacralización y grotesco

- 38 El pensamiento de Nietzsche, vuelto ya arte, vida, filosofía, porque no reconoce fronteras, es contemporáneo de lo que algunos llaman modernidad clásica, la que comienza a mediados del siglo XIX en la poética de Baudelaire continuada y radicalizada más tarde en las vanguardias estéticas. La base de sustentación consciente o inconsciente de los cambios que irrumpen, es el contenido del anuncio nietzscheano de la "muerte de Dios", desacralización del mundo, devaluación de los valores supremos, un acontecimiento en que Nietzsche hallaba un motivo a la vez de terror y de alegría. Lo que la modernidad hace suyo, de este suceso, es lo que él trae como posibilidad de renovación tras la disolución de todos los viejos valores; en arte y literatura, esto alcanza tanto a la revolución de las formas como a la ponderación de los motivos.
- 39 Esta renovación absoluta tendrá un medio privilegiado, un medio, que puede contarse entre los más comunes en todas las formas del humor y de lo cómico, la inversión; sobretudo la inversión de las jerarquías: bajar lo alto, elevar lo bajo. He aquí la clave de casi todas las novedades: la irreverencia aplicada a los valores tradicionales. Ya lo decía Marx: la última fase de una forma histórica mundial es la parodia. El motivo de tal inversión: hacer posible que la humanidad abandone su pasado con alegría. El surrealismo, el dadaísmo, son ejemplos paradigmáticos, ambos movimientos expresan la muerte del siglo pasado a través de la farsa. Por cierto que a los modernistas les atrajo la idea de la desacralización y sin embargo no para dejar un desierto sino para volver a sacralizar: "nuevos dioses y nuevos mitos", será la consigna. El campesino de Aragon en *Le paysan de Paris*, vagabundea acompañado por sus musas a través del nuevo paisaje natural de las mercancías fetichizadas. Reconoce en los expendedores de nafta los grandes dioses de hoy, semejantes a las divinidades egipcias. En el mismo movimiento en que se busca trivializar todo lo honrado y venerado por el pasado, lo trivial se transforma en objeto de reverencia, son los nuevos dioses, que emanan de los objetos más cotidianos que se exhiben en las vitrinas, en los escaparates con que se entretiene el *flaneur*, el milagro por doquier en cualquier rincón de lo doméstico de donde emana triunfal en tanto novedad y como tal precedero, condenado a la transitoriedad.
- 40 Baudelaire sugiere, induce a buscar los héroes de nuestro tiempo: el vagabundo, las prostitutas, los conspiradores, el hombrecito gris, el poeta que ha perdido la aureola en el fango del *macadam*, o el poeta con su levita en la figura del albatros: promete que se hallarán muy superiores a los héroes homéricos, pero ya sabemos, toda segunda versión es parodia, aparece lo grotesco, el componente satírico. El poeta se ríe de sí mismo y de su época. Este es también el sentido de la deformación del cubismo. Una manera de vérselas con el sin sentido, la angustia de la no identidad, la falta de armonía del mundo: es el caso del teatro del absurdo, de la Alicia de Lewis

Carol que nunca puede hallar su talla ni saber quien es, que siempre se halla comprometida en juegos sin reglas, es el caso del cine de Chaplin, de las mil fantasmagorías de Kafka con sus hombres que devienen animales y sus animales que deviene hombres, todos ellos incómodos por no hallar su lugar en el mundo. Y nos preguntamos con Nietzsche, ¿es la tragedia que vira a la comedia o a la inversa, qué es lo que realmente comienza? Nos recuerda una vez más la definición de Jean Paul: una lágrima en un ojo que ríe. Ya no lo tragicómico sino un humor triste, melancólico, combinado con lo grotesco y lo deforme.

Pastiche y muerte de la risa

- 41 La tardo modernidad trae otro escenario y otros protagonistas. No quiere esto decir que haya un corte abrupto. Se trata de la aparición de algo nuevo que convive y ha de convivir todavía con formas residuales de la modernidad clásica. La película *Brasil*, por ejemplo, tragedia hecha risa como una manera de compensación y alivio del hombre común frente a un mundo hostil; en la escena se revive el terror del hombre primitivo, enfrentado, ahora, a una segunda naturaleza, el mundo tecnológico, como entidad misteriosa y malévolas que no puede controlar y experimenta como una amenaza insalvable. Pero se trata todavía de un fruto ejemplar de la modernidad clásica.
- 42 Lo nuevo en la tardomodernidad tiene que ver con un descreimiento radicalizado. Recordemos "la muerte de Dios" traía consigo cierto regocijo porque borrado el horizonte de todas las creencias, hacía posible nuevas configuraciones. Un arte nuevo, jovial y aventurero podía hacer de los filósofos, artistas creadores, nuevos dioses. Los modernistas trasladarán este regocijo al mundo del arte, buscarán en su propio tiempo los modelos y los héroes que compondrán su nuevo Olimpo. Ocurrida la "muerte de Dios" que arrastra consigo el descreimiento de la objetividad, el artista se siente liberado para la propia creación, crearse un estilo, hacerse único, modelarse una identidad privada, personalísima. Recordemos para Kierkegaard mismo la ironía era necesaria para devenir persona, ser sí mismo, darse cuenta; acaso el mismo sentido que Nietzsche da al reírse de sí mismo.
- 43 Pero el descreimiento de la objetividad empaña al propio sujeto, ya no existe el individuo, ese ser persona que reclamaba Kierkegaard, ya no el individuo que para Nietzsche encarnaba la voluntad de poder, ya no el artista en busca de su identidad de los modernistas, se habla incluso de la muerte del hombre. Qué hablar entonces de un estilo personal, de una visión única del mundo, qué decir de las excentricidades de los vanguardistas. Del sujeto moderno se dice que es cosa del pasado, algunos incluso que nunca existió, que se trata de un mito, de una falsificación filosófico o cultural, pura ideología. El correlato en la esfera del arte, es la pérdida no sólo del estilo personal sino hasta de la autoría. En el marco de un nuevo tipo de vida social correspondiente al capitalismo tardío, multinacional, y globalizado, y de este nuevo acontecimiento que es la muerte del sujeto, se producen transformaciones culturales que afectan a las formas artísticas. Hay modalidades y recursos que denuncian esas transformaciones.
- 44 Detengámonos en el pasaje de la parodia al pastiche. La parodia tiene que ver con la modernidad clásica. Si el modernista buscaba revolucionar las formas y erigir nuevos dioses y héroes, si en esa búsqueda de captar su propio tiempo a menudo viraba hacia la parodia de su sociedad y de sí mismo, el posmoderno ya no busca nada, está tan harto de lo viejo como de lo nuevo. La revolución de las formas ya está agotada, la mezcla de los géneros, de los estilos, de las visiones de mundo, la ausencia absoluta de toda norma hace imposible toda crítica, toda burla, hace imposible también el reír de algo. La parodia da lugar al pastiche; ambos dice Jameson en *Posmodernismo y sociedad de consumo* (1982), recurren a las imitaciones o mímica de otros estilos y en especial de los amaneramientos y retorcimientos estilísticos tan abundantes en aquellos escritores modernos propensos a crearse un estilo. Pero mientras la parodia se apodera del carácter único de estos estilos, su idiosincracia y excentricidades, para producir una imitación que se burla del original pero desde el reconocimiento de su originalidad, el pastiche no se burla de nada, es imitación pero neutral, sin el impulso satírico, sin risa, sin ese sentimiento de que existe algo normal respecto al cual lo que se imita es cómico.
- 45 El pastiche, como una forma de lo cómico, hoy degradado, es parodia neutra que ha perdido el sentido del humor, ironía inexpresiva, ya no trágica porque no valora, ya no disolvente porque todo está disuelto, ironía como decíamos, como inventario nostálgico, pura contemplación colocada en un plano de indiferencia, es la manera en que el artista se las ve con el nihilismo ya no creador sino decadente, un nihilismo que proveniente de la evanescencia de todos los viejos valores, se ha vuelto estéril y ya no puede generar nada nuevo.
- 46 Es el mismo arte el que hoy envía el mensaje del fracaso del arte, de la muerte del arte. Su expresión acaso sea el fracaso de las mismas utopías modernistas: el culto de lo nuevo que ha terminado fagocitándose a sí mismo y de aquel programa baudelairiano de descubrir nuestros propios héroes. Somos incapaces de una representación estética de nuestro tiempo y por eso nos refugiamos en el *revival*, las repeticiones infinitas, los plagios de tramas y títulos, películas nostálgicas mal

llamadas históricas y la nostalgia invadiendo hasta la representación de lo actual, es la moda *retro*, que es una forma del *pastiche*, esa parodia sin risa.

- 47 Queda por preguntar que es lo que ha hecho perder la risa a lo que respondemos: probablemente el mismo movimiento del imperativo de la novedad. La risa que como hemos visto tiene como uno de sus ardidés más frecuentes la inversión de las jerarquías y la puesta en presencia de lo otro, se diluye, se anula cuando ya no hay otro al que traer a presencia. El mundo de la tardo modernidad es un mundo desjerarquizado que ya no puede invertir, en un mundo del "todo vale", donde todo se halla en un mismo plano y nada sobresale, no hay nada que criticar, ni nada de que reír. Si la ironía como hemos visto se hace presente en el mundo para oponerse a la seriedad del sistema, a la rigidez del dogmatismo y la normatividad de las formas, como una pausa que expresa una duda y que impone un silencio, la aceptación incesante y acrítica de lo otro le quita su derecho a la existencia. La ironía se vuelve contemplación nostálgica, la parodia *pastiche*, el silencio que otrora fuera pausa necesaria, escudera de la duda y desencadenante de la risa, se hace presencia misma de la nada (Cage: 1999). Si ahora reímos, reímos de la nada.

Coda

- 48 Comenzamos con la tragedia y fuimos de tanto en tanto salpicando un leit-motiv: la evanescencia de las fronteras entre tragedia y comedia, la procedencia de una de la otra, el vaivén infinito, un equilibrio inestable. Algo en el camino quedó claro: la vida es tragedia y comedia. Por momentos la ironía aparece como síntesis ineludible porque pone alerta, hace reír pero en ese mismo movimiento de risa y despertar nos pone en habla con nuestra insignificancia; tragedia, en suma, porque pertenece a esos hombres de excepción que se sacrifican en los márgenes.
- 49 Queda en pie la pregunta a la que nos arroja la deriva nietzscheana, ¿cuándo se vira y hacia dónde? La muerte de Dios, hecho trágico y horrendo, trae cierto alivio y algo de jovialidad, una nueva aurora, otros puertos y otros mares. Aquí como allá, entonces, lo trágico y lo alegre como eterno juego de la vida. Y hasta puede que nos quede titilando la pregunta de que es lo más infinitamente triste, si la tragedia o la comedia. ¿Hay acaso algo más triste que un payaso? Adherimos con gusto a la definición de Jean Paul "esa lágrima en un ojo que ríe". Pero acaso la pregunta más triste, la pregunta sin retorno, sea ¿De qué reímos cuando ya no hay de que reír? Nihilismo a secas, ni decadente ni positivo, mirada impávida, apenas nostálgica, que si mira hacia atrás, no es porque espere del pasado que ilumine su presente, sino para poblar su zona desértica y llevar un poco de ruido a su silencio.



Notas al pie

1. Hablaremos por el momento indiferentemente de lo cómico, la comedia, el humor, la ironía, la risa: No porque consideremos que es la misma cosa sino porque para los fines que nos proponemos todas estas expresiones entran dentro de la mismo género; tampoco estamos seguros de cual de entre ellas abarcaría a las demás. (volver al texto)



Bibliografía

Aristóteles: *Poética*

Bergson, H. (1885) *La risa*, España, Altamira.

Cage, J. (1999) *Escritos al oído*, Valencia, La Olivereta.

Hegel, G.W.F. (1955) *Lecciones de Historia de la filosofía*, México, Fondo de Cultura Económica.

– (1966) *Esthétique*, Paris, Aubier.

Jameson, F. (1982) "Posmodernidad y sociedad de consumo", en FOSTER Hal, HABERMAS J., BAUDRILLARD, J., (et. al.) *La posmodernidad* ed. México: Colofón, 1988.

Jankélévitch, V. (1964) *L'ironie*, Paris, Flammarion.

Kierkegaard, S. (1991) *O conceito de ironia*, Petropolis, Vozes.

– (1973) *Ou bien... ou bien*, Paris, Gallimard.

– (1955) *Diario íntimo*, Buenos Aires, Santiago Rueda.

Nietzsche; F. (1999) *La Ciencia Jovial*, Caracas, Monte Avila,

– (2000) *Así Habló Zaratustra*, Barcelona, Alianza Editorial,

– (1950) *Arte y artistas en Obras completas, XI*, Buenos Aires, Aguilar

Platón: *El Banquete*

– *Menón*

– *Teeteto*

Vattimo, G. (1986) *El fin de la modernidad*, Barcelona, Gedisa.

Virasoro, M. (1997) *De ironías y silencios*, Barcelona, Gedisa.



Autor/es

Mónica Virasoro es Licenciada en Letras y Filosofía, y Magister en Ciencias Sociales. Actualmente se desempeña como Titular concursada de Filosofía y Estética I y II en el Instituto Universitario Nacional del Arte (IUNA) donde dirige la investigación Iunacyt: *La concepción trágica del mundo y del hombre en la estética romántica*. Es autora de: *De ironías y silencios*, Gedisa 1997 y de *Los griegos en escena*, Eudeba2000, *Zaratustra, la experiencia del guerrero*, *Vida y sabiduría en el pensamiento de Nietzsche*, Prometeo, 2007 y *Trágico y sublime. Notas para una estética romántica*, Baudino ediciones, 2010. Ha participado en libros de varios autores, y *ha colaborado* con artículos en revistas especializadas extranjeras y argentinas como: *Microfisuras*, España, 2000, *Cuadernos Nietzsche*, Sao Paulo, 2001, *Figuraciones*, Buenos Aires, 2005.

mvirasoro@tutopia.com

<http://www.revistafiguraciones.com.ar>

Instituto Universitario Nacional de Arte - IUNA Crítica de Artes

Yatay 843 (C1184ADO) Ciudad Autónoma de Buenos Aires 54 011 4861.0324



Realizar comentario

Comentario

Nombre y apellido

E-mail

Referencias personales (opcional)

Enviar