

## LA IRONÍA NIETZSCHEANA Y SU INFLUENCIA EN LA LITERATURA CONTEMPORÁNEA

---

ELIZABETH SÁNCHEZ GARAY\*

---

### RESUMEN

El presente ensayo analiza la ironía en Nietzsche, a partir de tres momentos. Primero, de manera sucinta se desarrolla el concepto de ironía desarrollado por Friedrich Schlegel, quien define a la ironía como conciencia del caos del universo, la cual asume la forma de la paradoja. Segundo, se analiza la ironía Nietzscheana en *Así habló Zaratustra* como propuesta estética del pensar narrativo para subrayar la pérdida del sentido unívoco de lo real. Tercero, se estudia su influencia en la literatura contemporánea como forma de liberar al pensamiento de finalidades últimas.

PALABRAS CLAVE: ironía, Schlegel, Nietzsche, literatura contemporánea.

---

### LA NOCIÓN DE IRONÍA Y SU ACEPTACIÓN ROMÁNTICA

De inicio, podríamos decir que la ironía es un concepto elusivo. Suele confundirse con el sarcasmo, la sátira, el humor y el chiste. Cotidianamente, la noción de ironía es utilizada para referirse a un desenlace trágico, chusco o inesperado. Además, se acostumbra decir que alguien es irónico cuando es mordaz o cómico, lo cual, por supuesto, responde a concepciones erróneas del concepto.

Incluso los teóricos no han llegado a ponerse de acuerdo con respecto a lo que la ironía significa. En lo personal, muy reducida y estrecha me parece la concepción retórica de la noción como figura utilizada para dar a entender lo contrario de lo que se dice. Por supuesto que el estudio de la ironía desde esta perspectiva es importante para el análisis del discurso, en general, y para el análisis literario, en

---

\* Profesora del Centro de Investigaciones en Ciencias, Artes y Humanidades de Monterrey, A.C. (Monterrey, Nuevo León, México).  
E-mail: bethsang@hotmail.com

particular. Sin embargo, creo que esta orientación inhibe la posibilidad de tejer un sutil pero importante vínculo entre arte y vida, al tiempo que limita la reflexión en torno al diálogo irónico entre autor y lector, desde un horizonte tendente a diluir el sentido unívoco de lo real. Quizá la definición retórica del concepto responda a una interpretación ceñida de la ironía socrática, la cual ciertamente incluye el aspecto de la simulación. Sin embargo, en el disimulo socrático concurren, además, lo lúdico, lo epistemológico y lo existencial, como veremos más adelante.

Más interesante, desde mi punto de vista, es la idea romántica de la ironía como conciencia de caos del universo, la cual asume la forma de la paradoja, según la definición de Friedrich von Schlegel, porque da cuenta de una de las características fundamentales del ironista, consistente en asumir una postura distanciada del mundo de los valores establecidos (y anquilosados) y de los sistemas conceptuales cerrados, ya que el autor irónico no establece dogmas ni afirmaciones incólumes. Incluso, Schlegel se aleja de la tradición retórica del término, como queda establecido en sus escritos sobre ironía publicados en la revista *Lyceum*, en 1797. Ahí señala que la acepción retórica puede ser de gran utilidad en las polémicas, pero al lado del diálogo socrático constituye lo que una oración equivale a la grandeza de la tragedia griega.

En efecto, el gran ironista de la antigua Grecia es Sócrates. Él acuñó una de las frases más importantes del pensamiento occidental, vinculada a nuestra temática: “Sólo sé que no sé nada”. Esta oración da cuenta de la imposibilidad humana de aprehender con certeza la realidad. Así, para mostrar que el hombre es falible, Sócrates -según nos narra Platón en sus *Diálogos*- “simulaba” con los sofistas ser totalmente ignorante de las cosas que entre ellos dialogaban, motivo por el cual externaba sus dudas para que el interlocutor, supuesto conocedor del tema, las resolviera. Pero las respuestas llevaban a nuevas y nuevas preguntas hasta que, finalmente, el sofista terminaba por reconocer su propia ignorancia.

Lo que Sócrates pretendía con los diálogos reseñados por Platón era promover la asunción, tanto de los interlocutores como de los oyentes, de que los saberes son relativos. Como señala Pere Ballart, en *Eironeia. La figuración irónica en el discurso literario moderno*, “La humildad socrática, enemiga de toda petulancia, así como su profundo

relativismo, pone los cimientos de lo que será el pensamiento irónico, con más o menos variantes, hasta nuestros días” (1994, p. 41-42).

Además, como ya se ha mencionado, en la propuesta socrática convergen tres elementos. El primero hace referencia al carácter lúdico de la ironía, en el que coexisten la agudeza, la imaginación y la paciencia. Agudeza porque el juego irónico exige velocidad de pensamiento y viveza del ingenio. Imaginación para crear caminos aleatorios, generar nuevos argumentos, elaborar analogías y crear imágenes diversas, con el fin de destruir el saber osificado. Paciencia porque para mostrar la ignorancia del interlocutor y la propia es necesario seguir un largo camino de preguntas, sin elaborar una contra respuesta inmediata, lo que llevaría a un diálogo de sordos y no a un aprendizaje mutuo.

En cuanto a lo epistemológico es indispensable aceptar la imposibilidad de alcanzar la certeza absoluta y el conocimiento universal y totalizador. No obstante, es relevante señalar, desde una lectura actualizada de la ironía socrática, que no se trata de culpar a la ciencia de todos los males del mundo moderno, como lo hacen algunos teóricos posmodernos, sino de reconocer el carácter provisorio y relativo del conocimiento humano.

Tal convencimiento es fundamental para el aspecto existencial de la ironía socrática. Gracias a él es posible modificar la relación con la naturaleza, con los otros y con uno mismo. Desde nuestro presente, la propuesta socrática adquiere una importancia vital. Una lectura ampliada de ella podría llevarnos a aceptar que la entronización de la Razón ha destruido el vínculo entre hombre y naturaleza, al tiempo que la racionalidad puramente instrumental ha implicado el empobrecimiento de las relaciones interpersonales. Desde esa lectura renovada, podríamos decir que Sócrates propone una trama intelectual construida sobre la base de un conocimiento fragmentario y singular, donde interactúan el peso del saber y la levedad irónica. Ello implicaría pasar de la afirmación categórica a la exploración y a la consulta. Incluiría, también, desechar cualquier atisbo de dominio y poner en tela de juicio las propias convicciones, lo cual estimularía, a su vez, el despliegue de la intersubjetividad creativa.

Esos aspectos son los que retoma Schlegel de la ironía socrática, al tiempo que regresa la noción al campo de la literatura y de la filosofía.

Para el pensador romántico, la ironía significa libertad absoluta y sus reflexiones en torno al concepto ponen énfasis en el papel central del lector y del crítico literario en el proceso de recepción literaria. Jugando ese doble papel, el autor llega a afirmar que las novelas modernas constituyen lo que los diálogos socráticos representaban en la Grecia antigua porque reproducen el juego de Sócrates con los sofistas, sobre todo en aquellas obras que establecen un claro proceso comunicativo con el lector, como es el caso de *El Quijote de la Mancha*. Asimismo, señala que la filosofía es la patria de la ironía porque toda forma de filosofar requiere el ejercicio de ella. Desde su perspectiva, para quien es incapaz de crear ironía ésta se le presenta como un enigma. En cambio, para el artista irónico representa la más libre de todas las licencias; también la más necesaria porque estimula la autoparodia, con el fin de socavar las propias convicciones. Es decir, solamente al representar sus limitaciones con ironía podrá el artista liberarse de sus ataduras y, con ello, estará en condiciones de trascenderlas para mirarlas por encima.

Ahora bien, mientras Pere Ballart señala que Schlegel define a la ironía como conciencia de la paradoja, Pierre Schoentjes, en *La poética de la ironía*, considera que el pensador romántico la concibe como conciencia del caos del universo. Ambas posturas no son irreconciliables sino más bien complementarias. Quizá podría decirse, como se ha señalado, que la ironía para Schlegel es conciencia del caos del universo, la cual asume la forma de la paradoja. En todo caso, más allá de la distinción, resulta interesante reflexionar en torno a la relación del hombre con el Absoluto desde la perspectiva del concepto, pues no es lo mismo establecer la existencia de un orden del mundo in-aprehensible para el hombre, que la suposición de que ese orden es ilusorio aunque se intente organizar las contradicciones del mundo para disminuir la angustia existencial. Ello aun y cuando en ambos casos se tenga conciencia de que el intento está abocado al fracaso.

Con el fin de ejemplificar estas dos últimas concepciones es necesario hacer un breve paréntesis de la teoría romántica para ir al texto *Retórica de la ironía*, donde Wayne C. Booth analiza el tipo de ironías que se derivan de ellas. Al diferenciar las ironías estables de las inestables, supone que en estas últimas, fundamentalmente filosóficas, no hay una invitación inequívoca a su reconstrucción por parte de los autores que las utilizan en la literatura, sino que, por el contrario,

buscan subrayar la imposibilidad misma de efectuar la reconstrucción. Dentro del rubro de las ironías inestables reconoce, entre otras, dos posibilidades que van con nuestro tema.

En primer lugar, podemos identificar las ironías que niegan la capacidad cognoscitiva humana para comprender el mundo, partiendo del supuesto, sin embargo, de que existen regularidades o un orden de verdad que está por encima del saber humano. Así, podría decirse metafóricamente que hay un Ironista Supremo (o la Verdad misma) que está por encima de los individuos observando la forma patética, cósmica o trágica, a través de la cual los hombres se esfuerzan por llegar a él. La conclusión de esta forma de ironía es que la vida no es absurda, sólo el orgullo del hombre que se cree capaz de saber algo acerca de ella. En cierto sentido, esta concepción remite a las ideas desarrolladas por Jenófanes, quien dice que la verdad absoluta sobre los dioses y sobre todas las cosas del mundo no las conoce ningún humano y ninguno la conocerá. Incluso aunque alguien anunciara alguna vez la verdad más acabada, él mismo no podría saberlo, pues todo está entreverado de incertidumbre. Para Booth, el escritor por excelencia de este tipo de ironías es Platón y está presente en las tragedias griegas, como sería el caso de *Edipo*.

En segundo lugar, Booth hace referencia a las ironías que llegan al extremo de aceptar la ausencia de todo significado, como sucede en la obra de Samuel Beckett. Sin embargo, de acuerdo al teórico, aunque en principio se acepta que las ironías del escritor francés son indescifrables, en un segundo momento el lector busca reconstruir la estructura mental del autor para entrar en una silenciosa comunicación con él, “mientras, allá abajo, en la superficie de las cosas, se desarrolla el drama <<sin sentido>>” (1989, p. 327). Dicho en otros términos, si bien la obra de Beckett se muestra como infinitamente inestable, autor y lector crean un proceso comunicativo que podría definirse como paradójico: el enigma permanece, pero se comprende que en esa circunstancia –aceptada mutuamente– la obra real se puede realizar.

La distinción es importante para comprender el concepto de ironía de Schlegel, mucho más cercana a la acepción desarrollada por Beckett y vinculada directamente al arte. De acuerdo con el pensador romántico, existen poemas que emanan el soplo divino de la ironía. Éstas obras no sólo pertenecen al mundo moderno; también datan de la

antigüedad y se reconocen porque en ellas la realidad es percibida a la manera de un calidoscopio sin soporte alguno porque está suspendida al borde del abismo

Sorprendente idea ésta que supera incluso la afirmación de Cesare Pavese cuando dice que la literatura moderna se caracteriza por ser fundamentalmente irónica, a diferencia del arte antiguo que era sobre todo religioso, lo cual es cierto, pero Schlegel pone énfasis en la ironía poética más allá de la temporalidad de los poemas, debido precisamente a la actualización de las obras en el proceso de recepción.

Como se puede deducir, es claro que la ironía en la obra de Schlegel hace hincapié en los tres aspectos incluidos en la propuesta socrática: lo lúdico, lo epistemológico y lo existencial. Sin embargo, a pesar de la lucidez analítica del autor, es necesario reconocer que la profundización en el estudio de la noción no impidió que la cuestión quedara en parte oculta por el velo hermético, quizá porque el propio filósofo romántico, paradójica y acaso justificadamente, se opuso a encerrar el fenómeno en un concepto rígido que negara a su vez la propia condición del concepto. No obstante, de nítida manera dejó constancia de su interés por subrayar la absoluta libertad del arte, sobre todo en aquellas obras donde las contradicciones del pensamiento mismo quedan representadas y los supuestos convencionales son trastocados constantemente para posibilitar la creación original, gracias a la distancia irónica. Desde el punto de vista de Schoentjes, estos aspectos aparecen tanto en las obras que destruyen la ilusión como en aquellas que refuerzan el pensamiento crítico:

La utilización de estos procedimientos tiene consecuencias tanto sobre la forma de ver el arte como la de ver el hombre. La intervención directa del autor en la ficción que está elaborando, al socavar la verosimilitud del relato, lleva a destacar lo artificial en el arte. En cuanto al desdoblamiento del autor en una instancia objetiva que contempla a distancia el yo subjetivo, implica un nuevo concepto del sujeto: el hombre no se percibe ya como una unidad homogénea, sino como un ensamblaje en tensión de elementos contradictorios. Esta escisión del ser anuncia la imagen cada vez fragmentada que se tendrá de la personalidad y que desemboca al final del siglo XX con la visión escindida de la que la literatura da testimonio. (2003, p. 98)

En efecto, como veremos a continuación, no son pocos los pensadores, artistas y escritores modernos – especialmente contemporáneos – que han utilizado la ironía para mostrar las paradojas de la existencia y del conocimiento, y para romper la ilusión de la ficción narrativa como forma subversiva del arte.

#### NIETZSCHE Y LA LITERATURA CONTEMPORÁNEA

Quizá podría parecer extraña la inclusión de Nietzsche en el análisis de la ironía, porque, a diferencia de Schlegel, hay en su obra escasas referencias explícitas a esta noción. Sin embargo, resulta casi imposible reflexionar sobre las artes y la filosofía contemporáneas sin tener en cuenta a este pensador alemán que hace de la ironía su principal aliada para destruir el discurso de la metafísica y el espíritu de la pesadez, dado que su objetivo es liberar la parte creadora del hombre. A ello se debe que Nietzsche anticipe y ejerza una significativa influencia en el arte que se opone a la centralidad de la razón y en la literatura experimental (e irónica) que busca inspirar un pensamiento no sistemático e invita a pulverizar las imágenes osificadas del mundo.

Nietzsche, efectivamente, establece tres procesos que son indispensables para el pensar irónico: el rechazo a la idea que tenemos del “yo” (crítica a la noción de sujeto), la transvaloración de los valores (rechazo a la imposición de una determinada concepción de vida) y la aceptación de que Dios ha muerto (negación de la moral y el ascetismo religioso).

Por medio de la ironía, Nietzsche invita a poner en suspensión los valores heredados, el saber clásico, la noción del sujeto moderno. Utiliza para ello, de manera especial, la figura del niño como representación del pensar irónico. Por ejemplo, en la primera parte de *Así habló Zaratustra*, menciona el personaje las tres transformaciones que debe vivir el espíritu para alcanzar la ligereza del vivir y, con ello, la libertad creativa. Señala que sólo después de transformarse en camello (que carga con culpas ajenas) y en león (que quiere su destino), puede el espíritu convertirse en niño, el cual es capaz de crear porque es inocencia y olvido, mas, como sugiere Manuel Barrios en *La voluntad de poder como amor*:

[...] no es el mero olvido animal, sino el *olvido de la culpa* que acompaña a la metamorfosis del espíritu en niño, quien por eso puede proclamar la inocencia del devenir; frene a la visión del espíritu de la pesadez, que con su ‘fue’ cancela la posibilidad de cambio y creación en el mundo, la voluntad creadora afirma por el contrario que todo está por venir. La carga de un pasado que nos aplasta y somete al carácter irrevocable de su historia ya acontecida aparece así transfigurada ahora bajo el peso de una nueva responsabilidad. (1990, p. 133-134)

Lo mencionado por Barrios es relevante para comprender la imagen del niño como figura irónica antitética del pensamiento cristiano que establece como dogma (o decreto) el pecado original de todo ser venido al mundo. Con ello, Nietzsche busca la emancipación del hombre de la tutela divina que inhibe la creación e impulsa a la virtud humana a estrellarse contra paredes eternas, al llevar consigo demasiadas cargas impuestas. Así, la transformación del espíritu —de camello en león y finalmente en niño— no es un regreso sino un después, en oposición a la cultura que impone al hombre, desde que está en la cuna, los pesados valores del “bien” y el “mal” que conlleva la actitud nihilista de negación de sí:

Dejamos que los niños se acerquen a nosotros —dice Zaratustra— para impedirles que aprendan a amarse a sí mismos, y eso es obra del espíritu de la pesadez. Entonces nosotros arrastramos fielmente la carga que se nos impone, la echamos sobre nuestra espalda y vamos con ella a cuestras a través de las áridas montañas. [...] Pero el que llega a decirse “¡Éste es mi bien y éste es mi mal!” es quien realmente se ha descubierto a sí mismo, pues son ellos los que dicen: “Esto es bueno para todos, y esto es malo para todos. (p. 135)

El niño, como figura irónica, es el grado superior de la plenitud a alcanzar, pero también es imagen de lo leve porque es sinónimo de inocencia, porque está libre de culpa, porque no daña, porque ignora el lugar del límite. El niño es como las “efímeras” que serpentean el vacío y disuelven lo pétreo del mundo. Acaso ello explique la visión y el enigma de Zaratustra, quien camina y camina por el sendero ascendente cargando con olor y agobio toda la pesadez de su pensamiento, casi sucumbiendo a la idea del camello, hasta que adquiere valor sabiéndose

en el abismo. Sólo entonces descubre la levedad del instante y el eterno retorno; sólo entonces desaparece esa mitad gnomo, mitad topo. Carga su pesadez como serpiente que asfixia y destruye la vida, pero después corta su cabeza y la escupe lejos. Recupera, así, el instante que nunca cesa de comenzar porque en él convergen las eternidades del pasado y del futuro en un centro que no está en ningún lado y siempre en todas partes.

El niño representa, entonces, la conciencia de la paradoja porque el sueño en él no es una pérdida sino temple de los sentidos y de la experiencia, donde la verdad funciona como juego y donde el nuevo comienzo actúa paradójicamente como potenciación de un hombre que se eclipsa.

Ustedes, los creadores -dice Zaratustra-, habrán de sufrir varias muertes a lo largo de la vida, porque solamente habiendo pasado por ello podrán proclamar y defender todo lo perecedero. Para que el creador pueda convertirse en el niño que vuelve a nacer, debe querer ser la parturienta y sufrir sus dolores. Yo les digo con toda sinceridad que he tenido que abrirme paso a través de cien almas, de cien cunas y de cien dolores de parto. (p. 68)

Desde mi punto de vista, esta articulación de la ironía con la figura del niño hace que la propuesta nietzscheana se aleje de todo contenido nihilista y se acerque al carácter lúdico de la ironía. Por eso Zaratustra menciona que el camino más corto en las montañas es el que va de una cima a otra; pero recorrer esos caminos, donde puede respirarse el aire puro y ligero, sólo pueden hacerlo los guerreros que son valientes, que saben reír y actúan de manera despreocupada e irónica. De ahí que el personaje sostenga que quien logre enseñar a los hombres a volar “ése habrá cambiado de sitio todos los mojones de piedra; [...] y él bautizará de nuevo a la tierra, llamándola <<la Ligera>>” (p. 134).

Asimismo y gracias al carácter irónico de su obra, Nietzsche anticipa el agotamiento del gran estilo en literatura, basado en la fuerza unificadora y sintética donde la simplificación se impone a lo informe. De manera paradójica, Zaratustra no sólo invita a danzar por encima de los cielos para ampliar la mirada; también propone el refinamiento del órgano para que puedan ser percibidas muchas cosas pequeñísimas

y fugaces emancipadas de la totalidad, siempre que se asuma la actitud de asombro que es propia de la infancia.

Un ejemplo de literatura que ejercita el aspecto lúdico de la ironía y que recurre a la actitud infantil para rescatar la capacidad de sorpresa es, sin lugar a dudas, *Marcovaldo* de Italo Calvino. El entrañable personaje no es un niño, pero lo representa. De espíritu simple, sin más fuerza que su constancia y su intenso amor al elemento natural, Marcovaldo escudriña la ciudad en búsqueda de la naturaleza perdida. Así, con su ingenuidad atraviesa y rasga el mundo de la industrialización para mostrar lo que muchos han olvidado cotidianamente: su poder destructor. En cierto sentido, el personaje descubre que la obstinación está hecha de líneas finas y que el desafío está sostenido por el juego.

En cuanto al aspecto epistemológico de la ironía, creo que Nietzsche pone especial atención, en *Así habló Zaratustra* y en otros textos filosóficos, a la imposibilidad de crear un lenguaje capaz de encerrar lo real para controlarlo. Si el mundo ha dejado de percibirse orgánico y armónico, ¿cómo puede el hombre ordenarlo y darle forma desde un lenguaje cerrado y pétreo? Toda tentativa de *decir*, desde el discurso de la totalidad, resulta infructuosa porque lo real es ahora infinitud, dislocación de fragmentos. Indispensable es por ello destruir las metáforas osificadas para estimular la gestación de otras nuevas.

Por ejemplo, en uno de los sermones Zaratustra comenta:

¿“Voluntad de verdad” llamáis vosotros, sapientísimos, a lo que os impulsa y os pone ardorosos? Voluntad de volver pensable todo lo que existe: ¡así llamo *yo* a vuestra voluntad! Ante todo queréis *hacer* pensable todo lo que existe: pues dudáis, con justificada desconfianza, de que sea ya pensable. ¡Pero debe amoldarse y plegarse a vosotros! Así lo quiere vuestra voluntad. Debe volverse liso, y someterse al espíritu, como su espejo y su imagen reflejada. (p. 241-242)

Asimismo, en “Sobre verdad y mentira en sentido extramoral” menciona que la regeneración del lenguaje no puede surgir en el ámbito de la ciencia ni en el discurso religioso, sino sólo en el mito y en el arte, pues en estos últimos el hombre puede demoler las rúbricas y las celdas de los conceptos para construir nuevas extrapolaciones, metáforas, metonimias, de tal forma que el mundo existente puede volverse

multicolor, irregular, inconexo y eternamente nuevo como en el mundo de los sueños:

[...] si cualquier árbol puede un día hablar como una ninfa o si un dios bajo la apariencia de un toro puede raptar doncellas, si la misma diosa Atenea es vista de repente en compañía de Pisistrato recorriendo los mercados de Atenas en un hermoso carro de caballos –y esto el honrado ateniense lo creía-, entonces, en cada momento, como en los sueños, todo es posible y la naturaleza entera ronda al hombre como si ella solamente fuese la mascarada de los dioses que no se tomase sino a broma el engañar a los hombres en todas las figuras. (NIETZSCHE, 1988, p. 49-50)

Un ejemplo literario de la crisis del lenguaje, analizada por Nietzsche, lo encontramos en un texto fundamentalmente irónico. Me refiero a *Carta de Lord Chandos* de Hofmannsthal. El personaje escribe una misiva a Francis Bacon, donde le dice que el lenguaje es para él una especie de jardín donde se escuchan ruidos que no sabe de qué voz emanan. Sabe Chandos que habita en sus tratados, pero ya no se reconoce en ellos. Roto el encanto de la palabra no queda sino el vacío. Y no hay fe que pueda salvarlo: ésta se aleja cada vez que intenta atraparla. Ha dejado de sentir la naturaleza; ha dejado de sentirse a sí mismo en ella.

El lenguaje evoca ahora la desesperación de lo impronunciable: las palabras abstractas se le descomponen en la boca como hongos podridos; mas, paradójicamente, son las únicas que posee frente a la proximidad de las cosas. Las palabras son como fantasmas; él, también. Queda sólo una trama de indicios desparramados, cuya dispersión se observa hasta en un trozo de piel que asemeja una llanura de surcos y hoyos, pues siente que todo se descompone en partes y nada se deja atrapar por un concepto.

Sin embargo, Lord Chandos encuentra un remanso de paz precisamente en el pensamiento inmediato, febril y fluido. Es la palabramundo la que ha concluido. Por ello, señala en su carta a Bacon:

El lenguaje en el que me fuera dado, no sólo escribir, sino incluso pensar, no es el latín, ni el inglés, ni el italiano o el español, sino un lenguaje del que no conozco una sola palabra, un lenguaje en el que

me hablan las cosas mudas y en el que quizá, una vez en la tumba me justificaré ante un juez. (1981, p. 32)

Finalmente, en lo referente al aspecto existencial de la ironía nietzscheana, habría qué decir que ésta se orienta a destruir la noción del sujeto moderno. Zaratustra invita, así, a asumir una voluntad de ocaso para dar cauce a lo nuevo. El personaje es explícito en este aspecto:

Yo amo a quienes, para hundirse en su ocaso y sacrificarse, no buscan una razón detrás de las estrellas; sino que se sacrifican a la tierra para que ésta llegue alguna vez a ser del superhombre.

[...] Yo amo a aquel cuya alma está tan lleva que se olvida de sí mismo, y todas las cosas están dentro de él: todas las cosas se transforman en su ocaso. (p. 36-37)

La historia milenaria de la construcción del yo, y de su dominio, tiende a invertirse con Nietzsche a partir de la emancipación dionisiaca. Esto será retomado, de manera especial, por el arte vanguardista, donde la ironía funciona como principio liberador y como práctica revolucionaria. Ciertamente, la literatura experimental posterior a Nietzsche, influenciada por Nietzsche, ya no pretenderá aprehender el yo porque sabe que eso es imposible. La ironía será utilizada, entonces, no para mostrar la totalidad sino la fragmentación, cuestionará la noción del sujeto moderno, será conscientemente paradójica, unirá lo diverso y separará lo más afín en el campo de la imaginación. Al respecto, Milan Kundera comenta:

El pensamiento auténticamente novelesco siempre es asimétrico; indisciplinado; está próximo al de Nietzsche; es experimental; fuerza brechas en todos los sistemas de ideas que nos rodea; examina (en particular por mediación de los personajes) todos los caminos de reflexión procurando llegar hasta el final de cada uno de ellos. (En ese sentido), el pensamiento experimental no debe persuadir sino inspirar; inspirar otro pensamiento, poner en marcha el pensamiento; por eso un novelista debe sistemáticamente de-sistematizar su pensamiento, dar patadas a la barricada que él mismo ha levantado alrededor de sus ideas. (1994, p. 188)

Entre la amplia variedad de obras que centran su relatos en torno a la fragmentación del yo, me parece singularmente recomendable la obra del escritor italiano Carlo Emilio Gadda, pues en ella se muestra el mundo como una alcachofa infinita que al deshojarla descubre dimensiones siempre nuevas y encontradas. De manera especial, en su novela *El aprendizaje del dolor*, el autor lanza su furia contra el pronombre yo y contra todos pronombres que son parásitos del pensamiento:

[...] el yo, yo... ¡El más asqueroso de todos los pronombres!... ¡Los pronombres! Son los piojos del pensamiento. Cuando el pensamiento tiene piojos, se rasca como todos los que tienen piojos... y en las uñas, entonces... se encuentran los pronombres: los pronombres personales. (1989, p. 218)

Sobre el mismo tema, en el ámbito latinoamericano sobresale, además de algunos relatos de Jorge Luís Borges, de Macedonio Fernández y de Julio Cortázar, la narrativa de Felisberto Hernández, asiduo lector de Nietzsche. Por ejemplo, en *Diario de un sinvergüenza*, el narrador, firmando con las iniciales del autor, FH, habla del día en que descubre que su cuerpo (al que llama “el sinvergüenza”) no le pertenece, que su cabeza (a la que llama “ella”) lleva una vida aparte, y que, además, cuerpo y cabeza se entienden muy bien al margen de él, por lo que ha tomado la decisión de dedicarse a encontrar su “yo”. Escrito a manera de diario, llega un día a la siguiente conclusión:

En una etapa de optimismo, y casi de cura, el autor (del diario) buscó cierta unidad de lucha, por lo menos, entre el cuerpo, la cabeza y él, para poder tener una actitud leal ante el mundo. Pero después cayó en una gran desilusión. Su yo, además de fantasma inaprensible, era solitario. Ni el cuerpo, con sus múltiples codicias, pudo hacer de él un “yo” social; ni la cabeza, con su astucia y con una inmensa fuerza de pensamientos ajenos, pudo atraparlo. Aún no sabe, mi yo, cómo vive con ellos y con todos. Parece que quisiera crearse otra existencia que no sabe cómo será, sin importársele gran cosa [de] él, con un egoísmo que no parece ni del cuerpo ni de la cabeza. (p. 378)

La destrucción del yo también está presente en un cuento del mismo escritor llamado *El cocodrilo*, donde el personaje, de profesión

pianista, se ve obligado a vender medias para subsistir y se acostumbra a llorar para que la clientela compre sus productos. La ironía, como conciencia de la paradoja, es utilizada por el narrador para mostrar que el yo del personaje es inaprensible. En eso consiste el juego narrativo. Los recursos literarios utilizados para ello son varios. El protagonista no tiene nombre. No se sabe nada de él, a excepción de que es músico y vendedor de medias. El narrador no ofrece información de su vida pasada (no hay recuerdos) ni de su vida privada (no se menciona si está casado o tiene hijos, dónde vive, dónde ha nacido, qué desea además de vender y tocar el piano, qué piensa respecto de la vida, la muerte o la sociedad en la que vive, etcétera). No posee rasgos físicos, pues no hay una sola descripción de su persona por más mínima que sea.

A lo anterior habría que añadir que ni sus actos ni sus pensamientos ayudan a conocer ese “yo” que narra en primera persona: sus acciones están restringidas a vender medias y persuadir a los otros de la importancia de los conciertos. Sus pensamientos también están limitados a describir la angustia cotidiana del personaje para sobrevivir. Es decir, acciones y pensamientos responden solamente a la situación existencial de un presente que se muestra difícil para él. ¿Quién es realmente el protagonista de esta historia: el hombre que encierra su felicidad en un objeto pensado, el pianista, el que llora para vender medias o el publicista de sus propios conciertos?

Milan Kundera en *El arte de la novela* menciona que la novela suele orientarse hacia el enigma del yo. De esta manera, si los primeros narradores europeos dibujaban a los personajes a través de sus acciones, esta búsqueda se ve frustrada en la narrativa moderna, donde el personaje mismo ya no se reconoce en los actos realizados, los cuales son paradójicos y contradictorios. A eso se debe que la narrativa, en la búsqueda del yo, se encauce hacia la vida interior de los personajes, como sucede en la obra de Joyce y Proust. También en la de Felisberto Hernández. Kundera llega a la conclusión de que esta búsqueda terminará siempre en una “paradójica insaciabilidad”, puesto que el yo no puede ser aprehendido. Es decir, el yo es y será siempre un enigma.

Después de mencionar algunos ejemplos de la literatura irónica contemporánea, a partir de lo lúdico, lo epistemológico y lo existencial, no quisiera dejar de mencionar que el elemento irónico puede seguir otros cauces. Sería el caso de aquellas novelas donde se busca

destruir la ilusión del tiempo lineal, como sucede en *La casa de de Robbe-Grillet*, quien a través del pensamiento abismal hace coincidir la escritura consigo misma, privilegiando una duplicación mimética. Así, en el relato un mismo personaje es el asesino, el asesinado y el observador del asesinato, al tiempo que el lugar del crimen varía a lo largo de la narración. Aquí la recepción literaria exige que el lector reconozca el carácter irónico de la novela para que la interpretación pueda llevarse a cabo, pues Robbe-Grillet busca despojar a las cosas de las significaciones culturales que las falsean, además de reproducir el caos del universo, a través de una historia que se anula a sí misma.

También el juego de paradojas puede tener como objetivo el despliegue de la imaginación literaria. Pienso, por ejemplo, en un pequeño relato que Italo Calvino cita en *Collezione di sabbia*. Es una narración, del escritor de la primera vanguardia japonesa Tarufo Imagachi, llamada *La luna en el bolsillo*:

Una noche la luna camina por la calle llevándose a sí misma en el bolsillo. En la cuesta se le desata el lazo de un zapato. La luna se inclina para atarse el zapato y se le cae del bolsillo la luna, que echa a rodar veloz por la calle asfaltada y mojada por una lluvia repentina. La luna corre tras la luna, pero la distancia aumenta por la aceleración de la gravedad de la luna que rueda. Y la luna se pierde a sí misma en la niebla azul, allá en el fondo de la cuesta. (p. 192)

En fin, podríamos citar muchísimos ejemplos más de escritores que comparten la visión irónica de Nietzsche en cuanto a vida, arte, existencia y escritura: Musil, Kafka, Woolf, James, Ionesco, Buzatti, etcétera.

Acaso valdría la pena añadir que para el filósofo del pensamiento experimental y para el artista irónico (ambos fundidos en Nietzsche y cuya influencia se observa en la obra de los autores citados), la capacidad de olvido del pensar irónico ha sido confundido, en algunas recepciones sobre su obra, con ingenuidad que nos libera de hacer promesas, dando lugar, como diría Claudio Magris, en *El anillo de Clarisse*, a nueva épica de la indiferencia que conduce a un nihilismo extremo al convertir la ausencia de todo valor en premisa para la libertad.

Desde mi punto de vista, ésta no es la apuesta de Nietzsche al contraponer la sobreabundancia de vida frente a la idea de un exceso de esencia y entidad. Más cercana a su posición es, me parece, la propuesta de Benjamin cuando analiza *El Ángel* de Klee, quien incita a desarrollar la mirada incisiva del conocimiento de la crisis, la mirada que se mueve en el desorden, en la paradoja y la multiplicidad, pero tiene la esperanza de un tiempo redimido e históricamente comprendido que nos permita aspirar un hálito del aire respirado por aquellos que nos han precedido. Dicho en otros términos, desde la ironía, Nietzsche y los autores analizados invitan a la creación estética con absoluta libertad y al margen de los dogmas. Invitan, como el niño nietzscheano, a generar una renovada fuerza vital y a transfigurar, por medio de la literatura y desde la literatura, las imágenes osificadas de la realidad.

#### THE NIETZSCHEAN IRONY AND ITS INFLUENCE IN CONTEMPORARY LITERATURE

##### ABSTRACT

This essay analyzes the irony in Nietzsche, taking into account three moments. First, succinctly construct the concept of irony developed by Friedrich Schlegel, who defines irony as awareness of the chaos of the universe, which takes the form of a paradox. Second, we examine the irony in Nietzsche's *Thus Spoke Zarathustra* which proposes an aesthetics of thought through narration to highlight the unambiguous loss of reality. Third, we study its influence on contemporary literature as a way of releasing the thought of ultimate purpose.

KEY WORDS: irony, Schlegel, Nietzsche, contemporary literature.

---

##### NOTA

- 1 De manera breve se puede afirmar que el término surge en el teatro griego con la aparición de dos personajes muy bien tipificados: *Alazon* o falso sabio y *Eirón* o falso tonto que simula ser ingenuo. El segundo, por tanto, aparece como contrapunto del anterior. A partir de *Alazon* surge el concepto *Alazoneia* con el que se describe la conducta jactanciosa –y en cierta medida necia- de quien cree tener aptitudes que está muy lejos de poseer. De *Eiron* se crea la noción de *Eironeia*, la cual hace referencia a una actitud lúdica y aparentemente ingenua de quien recurre a ciertos ardises para salirse con la

suya y mostrar lo absurdo de los dogmas. Así, *Eironeia* pasará a significar “disimulo” o “interrogación fingiendo ignorancia”.

#### REFERENCIAS

- BALLART, Pere. *Eironeia*. La figuración irónica en el discurso literario moderno. Barcelona: Quaderns Crema, 1994.
- BARRIOS, Manuel. *La voluntad de poder como amor*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1990.
- BOOTH, Wayne C. *Retórica de la ironía*. Tradução de Jesús Fernández y Aurelio Ramírez. Madrid: Taurus, 1989.
- CALVINO, Italo. *Lezioni Americane*. Sei proposte per il prossimo millennio. Milano: Garzanti, 1993.
- CALVINO, Italo. *Collezione di sabia*. Milano: Mondadori, 2001.
- CALVINO, Italo. *Marcivaldo*. Milano: Mondadori, 1994.
- GADDA, Carlo Emilio. *El aprendizaje del dolor*. Tradução de Juan Petit y Juan Ramón Masoliver. Madrid: Cátedra, 1989.
- HERNÁNDEZ, Felisberto. *Narraciones incompletas*. Madrid: Siruela, 1990.
- HOFMANNSTHAL, H. Von. *Carta de Lord Chandos*. Valencia: Col. Oficial de aparejadores de Madrid, 1981.
- KUNDERA, Milan. *Los testamentos traicionados*. Tradução de Beatriz de Moura. Barcelona: Círculo de Lectores, 1994.
- MAGRIS, Claudio. *El anillo de Clarisse*. Tradução de Pilar Estelrich. Barcelona: Península, 1993.
- MÉNDEZ, Ma. Teresa. *La mirada inútil*. La obra de arte en la edad contemporánea. Madrid: Julio Ollero editor, 1992.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Así habló Zaratustra*. Tradução de Andrés Sánchez Pascual. Madrid: Alianza Editorial, 1991.
- NIETZSCHE, Friedrich. Sobre verdad y mentira en sentido extramoral, en *Nietzsche*. Edición de Joan B. Linares Chover. Madrid: Alianza Editorial, 1988.
- ROBBE-GRILLET, Allain. *La casa de citas*. Tradução de Joseph Escué. Barcelona: Anagrama, 1990.
- SCHOENTJES, Pierre. *Poética de la ironía*. Tradução de Dolores Mascarell. Madrid: Cátedra 2003.