

Lauro Zavala

## Para nombrar las formas de la ironía

### I. INTRODUCCIÓN

A CONTINUACIÓN se ofrecen algunas reflexiones sobre la ironía narrativa, especialmente en relación con la novela moderna. La pertinencia de estas reflexiones y la solución a los problemas que aquí se plantean dependen, necesariamente, del análisis de los propios textos literarios, pues toda teoría debe surgir y transformarse a partir del análisis de los materiales de estudio. Lo anterior significa que la teoría literaria, lo mismo en su formulación que en su aplicación crítica, debe estar sometida a las exigencias de lectura planteadas por la especificidad de cada obra. Esto determina una relación dialéctica entre la formulación de un concepto y su reformulación a partir de la lectura crítica de los textos.

En este trabajo se ha considerado la conveniencia de adentrarse en la lectura (o relectura) de un texto literario —y si éste es marcadamente complejo con mayor razón— después de haber explorado el terreno de la investigación teórica pertinente a su estudio, pues con ello esta misma lectura será menos ingenua, y se podrán formular con mayor precisión algunas preguntas que de otra manera podrían permanecer en el nivel de una mera intuición o una impresión de lectura.

La idea central que anima la vertebración de estas reflexiones y que les sirve de presupuesto es la siguiente:

te: si la narrativa moderna recurre a la ironía como a una estrategia que permite expresar las paradojas de la condición humana y los límites de nuestra percepción de la realidad, ello exige la presencia de un lector capaz de reconocer las distintas estrategias de autoquestionamiento que este mismo discurso pone en juego.

Por otra parte, el estudio de las formas más complejas de la ironía, precisamente aquellas propias de la novela moderna, permite entender desde una perspectiva privilegiada no sólo aquello que estas formas de la ironía exigen a su lector, sino también la visión del mundo, las rupturas con la tradición y las contradicciones que definen a esta misma modernidad.

Un estudio de la ironía que considere todo lo anterior (al lector y las convenciones que el autor intenta cuestionar) debe partir del reconocimiento de que todas las formas de la ironía *juxtaponen* las perspectivas de *hablantes, enunciados y situaciones*. En el caso de la ironía narrativa, estos tres términos pueden ser sustituidos, a *grando modo*, por los de *autor, texto y lectura*. Por ello, en todo lo que se leerá a continuación se discuten, en ocasiones simultáneamente, tres niveles de análisis que son indisolubles en el estudio de la ironía.

El primero de estos niveles es *casuístico* o *formal*: en él son identificados únicamente los recursos lingüísticos y estilísticos de la ironía. Se trata de un nivel puramente descriptivo, centrado en el estudio del propio texto, y que, a pesar de ser el que ha recibido más atención por parte de la crítica, resulta insuficiente por sí solo para el estudio de la narrativa experimental. Por estas razones, este nivel recibe escasa atención en este trabajo.

El siguiente nivel, *propositivo* o *funcional*, es aquel en el que podrán ser identificadas las intenciones del autor implícito, es decir, la visión del mundo y de la literatura que éste pone de manifiesto al emplear la ironía.

El último nivel, *dialogico*, requiere la identificación

de las competencias que la presencia de la ironía presupone en el lector implícito, así como la identificación de las rupturas que la ironía suele establecer, especialmente en la narrativa moderna, frente a las formas de continuidad textual (fragmentación, metaficción, etcétera) e intertextual (parodia, alusión irónica, ironía "polifónica", etcétera).

Si bien la mayor parte de los estudios sobre la ironía se han centrado en las *formas* que adopta y en las *funciones* que cumple, en los años recientes el propio desarrollo de la narrativa ha obligado a los especialistas a considerar las estrategias de *lectura* que la ironía de la novela moderna exige. Este trabajo apunta hacia el estudio de este problema.

## 2. EL PROBLEMA CONCEPTUAL

La ironía parece ser ubicua. La podemos encontrar en cualquier texto, en cualquier género, en cualquier ideología. Como ha señalado Wayne Booth en su imprescindible *A Rhetoric of Irony*, a la ironía la descubrimos "oscureciendo lo que es claro, mostrando el caos donde había orden, liberando por medio de la destrucción del dogma o destruyendo al revelar el inevitable germen de negación que hay en toda afirmación".<sup>1</sup>

El problema inicial, entonces, de todo trabajo sobre la ironía, consiste en definir el concepto. ¿Qué es, pues, la ironía?

Antes del siglo xviii, nos dice el mismo Booth, la ironía era "sólo un recurso retórico entre muchos otros, el menos importante de los tropos; al concluir el romanticismo, se había convertido en un gran concepto hegeliano (...) e incluso un atributo de Dios; y en nuestro siglo es un elemento distintivo de toda la literatura, o al menos de la buena literatura".<sup>2</sup> Aunque esta última

<sup>1</sup> W. Booth 1974, II.

<sup>2</sup> W. Booth 1974, I.

frase deberá ser precisada, matizada y contextualizada,<sup>3</sup> por el momento conviene dejar de lado este problema y el desarrollo histórico del término para pasar directamente al reconocimiento de los términos que habrán de estar presentes en la discusión del concepto de ironía.

Empecemos por considerar la acepción más común del término. La forma más usual, y la que ha recibido la mayor atención por parte de la crítica (al parecer por su tradición retórica) es la llamada "ironía verbal".<sup>4</sup> Un ejemplo aparentemente sencillo es el de un personaje que pronuncia la frase "¡Qué hermoso día!" en el momento de entrar a su casa, empapado por el agua de la lluvia que cae en la calle.<sup>5</sup> Se trata, en principio, de la existencia de una contradicción entre lo que se dice y lo que debe ser entendido, si bien debe señalarse que esta contradicción no se encuentra en el enunciado mismo (como ocurre con la paradoja), sino en la relación entre la proposición y lo aludido por ella. Tampoco se trata de una contradicción entre lo que se sabe y lo que se dice (como en el caso de la mentira), sino entre lo que se dice y lo que se piensa.

Ahora bien, a lo anterior debe añadirse que sin la existencia de alguien que perciba el carácter paradójico, incongruente o fragmentario de algún aspecto del mundo, la ironía no llega a existir. Además, sin un lector que entienda el texto irónico como tal, la ironía desaparece, y le sobrevive sólo un sentido literal.

Ya en esta aproximación preliminar, descriptiva, del fenómeno irónico, hemos reconocido las relaciones entre

el autor y su enunciado; la relación entre el enunciado y su referente, y la importancia decisiva del lector. Son precisamente estos aspectos los que habrán de ser discutidos con mayor detenimiento al comentar, respectivamente, la intención la perosimilitud, y la lectura de la ironía.

Una limitación de esta aproximación inicial al concepto —aproximación suficiente por el momento para mostrar la complejidad del fenómeno— consiste en que puede ser igualmente válida para referirse a aquellas figuras que son empleadas para "decir" una cosa y "significar" otra, como en el caso de la metáfora, la alegoría, la sinécdoque, la litote, la hipérbole y muchas otras que pueden, a su vez, formar parte de una estrategia irónica.

Pero los problemas apenas comienzan. Hasta aquí sólo se ha discutido la llamada "ironía verbal" (término confuso, ya que toda ironía puede ser expresada verbalmente), y más adelante serán comentadas otras especies de la ironía, todas ellas presentes en la narrativa moderna. La atracción que el término parece ejercer sobre los críticos literarios y la naturaleza de un término que por su naturaleza sólo existe en una situación "oscilante, intermedia, indecisa" (entre la burla explícita y el sentido literal)<sup>6</sup> han llevado a algunos teóricos, como Northrop Frye, a utilizar el término en un sentido muy amplio, incluso arquetípico, aplicable a la historiografía de los géneros literarios.<sup>7</sup>

<sup>3</sup> La expresión es de Boris Allenam.

<sup>4</sup> Así, N. Frye, en su *Antiquary of Criticism* (1957) utiliza el término "ironía" para pasar de la descripción de una técnica dramática (la distinción aristotélica entre un actor que aparenta ser alguien de lo que realmente es, y un actor, con el cual se identifica el espectador) a la generalización de una técnica alegórica, en algunos de los casos se lee que "se dice poco y se implica mucho"; en otros casos del término, afirma Frye, se sigue el principio que subyace a la técnica retórica que se aleja del sentido literal (Frye 1957, 40). Con este amplio liberosmo del término, Frye estudia la comedia a partir de una distinción de sea "farsa trágica" (Frye 1957, 225-230), y distingue, en la evolución de la tragedia, otras tantas fases, que van de lo burlesco a lo irónico (Frye 1957, 219-222). La ironía, según Frye, vive con el realismo del arte aristotélico y Depo-

<sup>5</sup> Según Cleanth Brooks, lo que distingue a un texto poético de uno no poético es que el primero es "irónico". Sin embargo, como ha demostrado Peter Roster (P. Roster 1978), lo que Brooks llama "ironía" es equivalente a lo que Brooks llama "elemento aludido", como elemento propio de la poesía. Habría que añadir que no se trata de un elemento, sino de un sentido que depende del contexto discursivo en el que aparece, y que lo hace distanciarse del sentido conversacional que tienen las palabras que conforman el poema.

<sup>6</sup> Cf., por ejemplo, P. Roster 1978.

<sup>7</sup> Esta amplia visión, en contextos diferentes, ha sido discutida, con variaciones, por W. Booth, E. Kerlins-Grecchioni, Sperber & Wilson, entre otros.

En síntesis, puede afirmarse que quien decide enfrentarse a la bibliografía teórica sobre el concepto habrá de evitar la Caribdis de restringir el término a una acepción retórica, como figura de estilo, y la Escila de extender su aplicación hasta convertir el mismo término en una categoría tan general que termine por ser inutilizable.

Ante este panorama interpretativo, ante lo "reshalizado" del concepto (recuérdese cómo, según la visión romántica, definir a la ironía es traicionar lo más característico de su espíritu), y con el fin de resolver los problemas que se han señalado, en lo que sigue se ha adoptado como punto de partida la propuesta teórica que ofrece Jonathan Tittler en su *Narrative Irony in the Contemporary Spanish-American Novel*. Esta propuesta es más flexible que otras, interesadas únicamente en los recursos lingüísticos y estilísticos de la ironía (Laufer, Novais, Kerbrat-Orecchioni, Sperber & Wilson, G. Reyes, Holdcroft, Roster, Heller, Nash),<sup>8</sup> y a la vez lo suficientemente precisa para discutir también los problemas de la intención del ironista, el proceso de lectura y los niveles de verosimilitud (o convencionalidad literaria) que están en juego en toda enunciación irónica, y muy especialmente en la narrativa contemporánea.

### 3. HACIA LA "IRONÍA NARRATIVA"

¿Qué es lo que distingue a la ironía de las figuras del lenguaje? El hecho de que la ironía es el producto de la presencia simultánea de perspectivas diferentes. Esta coexistencia se manifiesta al yuxtaponer una perspectiva explícita, que *aparenta* describir una situación, y una perspectiva implícita, que *muestra* el verdadero

hasta las formas del mito que exigen un sacrificio, así, por ejemplo, el phormios o clavo explícito, al no ser inocente ni culpable, es la visión perspectivista de la ironía trágica.

<sup>8</sup> Ver la bibliografía de este trabajo.

sentido paradójico, incongruente o fragmentario de la situación observada. Esta es la definición básica del concepto que será utilizada en adelante.

La distinción entre una situación percibida como irónica y la expresión verbal que manifiesta, en su propia estructura, la percepción de tal situación, corresponde, respectivamente, a la distinción entre una ironía *intencional* y una ironía *accidental*.<sup>9</sup>

A la primera la llamamos intencional porque exige la existencia de un ironista, cuya intención consiste, precisamente, en mostrar la presencia de una situación paradójica. De lo anterior se desprende que todo *enunciado* irónico (*ironical*) se refiere a una determinada *situación* irónica (*ironic*).<sup>10</sup> percibida como tal por un determinado observador.

Ahora bien, la existencia de un enunciado irónico y de una situación irónica son hechos que podemos considerar como objetivos, en la medida en que ambas formas de la ironía pueden ser distinguidas del estado mental que estas especies de la ironía producen en todo aquel que las percibe como irónicas.

Hasta aquí, entonces, hemos encontrado tres especies básicas de la ironía: una ironía *objetiva intencional*, expresada como una figura del lenguaje, en la que se yuxtaponen distintas perspectivas; una ironía *objetiva accidental*, que consiste en una situación incongruente o un giro paradójico de los acontecimientos, percibidos como tales por un observador que yuxtaponen distintas perspectivas, y una ironía *subjetiva*, definida como el estado mental producido por la ironía objetiva.

En estas especies de la ironía clásica hay un elemento común: la *distancia* entre las distintas perspectivas yuxtapuestas. J. Tittler ha propuesto aplicar esta noción de distancia para referirse a formas de la ironía específicas de la narrativa, que surgen precisamente de la coexistencia de perspectivas diferentes entre cualesquiera-

<sup>9</sup> Cf. Tittler 1984, 15-6.

<sup>10</sup> Esta distinción de la lengua inglesa es tomada por Tittler.

ra de los "elementos narrativos": "autor, narrador(es), personaje(s) y lector. Al producto de estas formas de distancia interelemental, el mismo Tittler propone llamarlas *ironía narrativa*.

A todas estas especies de la ironía habría que añadir, como términos complementarios, los conceptos de *ironía intraelemental* y *desironía*. El primero se refiere a la distancia que puede existir en el interior de uno de los cuatro elementos narrativos, al escindirse y adoptar perspectivas conflictivas en relación con su propia función dentro del relato. El segundo es la ausencia de distancia irónica entre los elementos del relato, a lo que W. Booth llamó "identificación".

Antes de discutir las convenciones frente a las cuales toda ironía establece una determinada distancia, conviene detenerse un momento a comentar, a partir del modelo de Tittler, de la existencia de algunas de las especies tradicionales de la ironía, muchas de las cuales suelen estar presentes en el relato.<sup>11</sup>

En primer lugar, debe observarse que la presencia de la ironía accidental en una narración no se reduce a la situación paradójica de un personaje en una determinada situación (la *ironía situacional* de una bailarina que, al recibir un premio a su elegancia, tropieza), sino que engloba también las formas de la *ironía del destino* (cuando el resultado de una acción no es el esperado)<sup>12</sup>

<sup>11</sup> J. Tittler 1984, 27 ss.

<sup>12</sup> Dejamos de lado en este trabajo las discusiones sobre la diferencia entre ironía, humor, burla, sarcasmo y sátira, pues las distinciones entre todos estos conceptos, que con frecuencia son confundidos, dependen de la perspectiva lingüística, retórica y filosófica que se adopte, y porque esta discusión no incide directamente en el hilo conductor de nuestra argumentación.

Para una discusión lingüística sobre ironía y sarcasmo, cf. W. Nash 1985, 132-154; sobre ironía y sátira, cf. L. Feinberg 1967, 143-178; sobre ironía y humor, cf. J. Portilla 1968. Según J. Portilla, "la ironía nos libera hacia un valor positivo; el humor nos libera de un valor negativo, de una adversidad", op. cit., p. 74.

<sup>13</sup> La ironía del destino suele estar asociada, en sus orígenes, a la ambigüedad del discurso oracular; el mejor ejemplo es el del oráculo de Delfos: "Si Cronos va a la guerra, destruirá un poderoso imperio", refirién-

y de la *ironía metafísica*, que es el producto de reconocer que el hombre, a pesar de aspirar al infinito, está condenado al polvo.<sup>13</sup>

Un caso particular de la ironía narrativa es la *ironía dramática*, trágica o sofocleana, en la cual un observador (lector, espectador o interlocutor) posee un conocimiento que la víctima de la ironía no posee en el momento de actuar, lo cual establece una distancia entre quien posee el conocimiento y quien, en ese momento, lo ignora. Este es el caso de Edipo, que abandona Corinto para dirigirse a Tebas, creyendo que así escapará a la profecía oracular, sin saber que se dirige precisamente al lugar condenado por la profecía.<sup>14</sup>

Por último, algunos ejemplos de ironía intraelemental son la *autoironía* del narrador que comenta irónicamente lo que él mismo escribe, o bien la *ironía de carácter*, que consiste en la oposición entre lo que un personaje cree o dice ser, y lo que realmente es.<sup>15</sup>

dos, sin saberlo de antemano, a la caída del propio Cronos. Cf. Fowler 1983.

<sup>14</sup> Para un análisis de lo presentado en la novela moderna, cf. C. Gluckberg 1969.

<sup>15</sup> En la tragedia edípica existen simultáneamente ejemplos de ironía dramática e ironía del destino. En la primera, la víctima es consciente de la estructura de la ambigüedad (tema "autoestructural"), es una ironía por ignorancia. En la segunda, la estructura se mantiene oculta para todos (tema "criptoestructural").

Para una discusión de las estructuras mínimas como un caso particular de la distinción entre "función" y "manifiesto de manifestación", proveniente de la lingüística, cf. Heller 1983.

Como puede observarse, la ironía dramática o de situación es de naturaleza sincrónica y exige la presencia simultánea de un actor (la víctima de la ironía) y un observador, que sabe algo que aquél ignora y que puede o no participar en la misma situación. La ironía del destino, en cambio, es de naturaleza diacrónica, pues la contradicción entre una expectativa y su correspondiente frustración sólo puede observarse en la estructura de una secuencia. Es en este sentido que puede decirse que la ironía dramática es una anticipación de la ironía del destino, como ocurre, precisamente, en la ironía oracular.

<sup>16</sup> La ironía accratia tiene como objetivo lograr que el interlocutor reconozca esta misma contradicción. Al ser llevado a formular las contradicciones de un supuesto saber, el interlocutor termina por reconocer la contradicción fundamental entre su ignorancia sobre y el conocimiento verdadero. De hecho, la ironía accratia es una especie de ironía subje-



A partir de este punto, lo que sigue es una discusión acerca de las condiciones de posibilidad y las condiciones de interpretación de la ironía, sin atender al hecho, tan frecuente, de que las distintas formas de la ironía objetiva y narrativa se presentan en un relato de manera simultánea y complementaria.

#### 4. LOS NIVELES DE VEROSIMILITUD

Todas las formas de la ironía que encontramos en la narrativa, al ser la expresión de una coexistencia de perspectivas conflictivas sostenidas por un mismo elemento narrativo (narrador o personaje) o por varios de ellos (incluyendo autor y lector), establecen una distancia, y en ocasiones producen una ruptura, en relación con una o varias de las convenciones acerca de lo que, como lectores, creemos que es el mundo o la literatura.

Con el fin de entender lo que está en juego, y en los presupuestos en los que se apoyan —como su condición de posibilidad— las distintas formas de la distancia irónica, es necesario detenerse ahora a reconocer los niveles de complejidad y de articulación de estas convenciones, a los que Jonathan Culler ha llamado "niveles de verosimilitud". Se trata, en todos los casos, de las convenciones que permiten a un autor establecer relaciones entre un enunciado y su referente, por lo que, necesariamente, al ser parte de la "apuesta" irónica, conllevan una intención que apela al lector implícito.<sup>27</sup>

El nivel más elemental de verosimilitud o convencionalidad discursiva (e.d., de recuperación o naturalización del sentido) que está presente y constituye todo

texto narrativo, es el que corresponde a "un discurso que no requiere justificación porque parece derivar de la estructura del mundo". Es el texto de la "actitud natural", por lo menos en la cultura occidental: si alguien inicia un viaje, o bien llegará a su destino o abandonará el viaje; cuando un texto no menciona esta terminación, la damos por sentada como parte de su inteligibilidad. A este nivel de verosimilitud, que no es sino una forma del sentido común, previa al mismo lenguaje, lo llamamos lo "real".

Evidentemente, la existencia de una situación incongruente o paradójica, para ser percibida como tal, debe tener como parámetro este nivel de verosimilitud, y por ello da lugar a la ironía más elemental y universal de todas, precisamente la ironía accidental.

El segundo nivel de verosimilitud está constituido por los estereotipos culturales, que son reconocidos por la propia cultura como generalizaciones. Este nivel controla también el "umbral de la pertinencia fundamental" de toda descripción, que al ser trascendido permite el acceso a lo que los formalistas rusos llamarán "extrañamiento". A este nivel de verosimilitud lo llamamos lo "natural", pues permite la identificación de lo extraño. Consiste, en el fondo, en naturalizar lo artificial, como un mecanismo de mitificación.

La ironía intencional generalmente se apoya en esta forma del sentido común ("Al subir las escaleras, decidió no subir ambos pies a la vez") y en sus fórmulas lexicalizadas ("Era callado, a pesar de ser italiano"). Con frecuencia, el humor suele apelar a este nivel de verosimilitud, y ésta es una de las razones por las que ironía y humor son confundidos.

El siguiente nivel de verosimilitud, propiamente literario, es el del género, cuyas convenciones no sólo permiten establecer un contrato entre el escritor y el lector, en términos de una determinada tradición discursiva, sino que también suelen expresar la visión del mundo implícita en estas mismas convenciones. De hecho, las formas de la ironía accidental e intencional

riva, que existe en la conciencia de quien percibe una contradicción entre el ser y la apariencia de un interlocutor, es decir, de quien es víctima de una ironía de carácter. Cf. R. Laferrière 1971.

<sup>27</sup> La oposición que sigue está inspirada en el capítulo "Convención y naturalización" de *La poética estructuralista*, de J. Culler, quien a su vez parece haberse inspirado en una idea apuntada por R. Barthes en el capítulo 21 ("La ironía y la parodia") de su *S/Z*. Cf. J. Culler 1979 (1975), 168-225 y R. Barthes 1980 (1970), 30 ss.

suelen instalarse cómodamente en este nivel, sin por ello alterar las convenciones genéricas.

Es precisamente la *apelación* o la *oposición a las reglas del género* lo que constituye, a su vez, un nivel de verosimilitud que recurre a la desviación o la ruptura de la norma para establecerse como una nueva convención. Es aquí donde encontramos la ironía que hemos llamado "narrativa". Así, por ejemplo, muchas de las formas que adopta la metaficción son parte de una estrategia irónica, como en el caso de ciertas novelas estructuradas según el principio de "construcción en abismo",<sup>20</sup> el cual constituye en sí mismo una convención derivada de las reglas genéricas.

Las variaciones son, al parecer, inagotables: podemos encontrar narraciones cuyo autor relata el hallazgo de un texto cuyo narrador lo contradice, y que a su vez es desautorizado irónicamente por un personaje que relata el hallazgo de un texto que es el mismo que el lector está leyendo. O bien encontramos la presencia de un narrador que, en algún momento del relato, se dirige al lector para hacer algún comentario irónico sobre su propia lectura.

En casos extremos, el personaje central puede ser el propio lector,<sup>21</sup> o puede simplemente estar ausente de la obra, provocando con ello la "identificación irónica" del lector, a la que se refiere Hans Robert Jauss en su estudio sobre los mecanismos de identificación del héroe y su "audiencia".<sup>22</sup>

Otra de las formas de la ironía narrativa que se deriva de una alusión a las convenciones del género, es la del empleo de cierto tipo de comentarios lexicalizados genéricamente, que al ser pronunciados por algún perso-

naje provocan una reacción irónica en su interlocutor, lo que facilita la aceptación de esta misma convención por parte del lector. Un ejemplo de este mecanismo es el caso de un ama de llaves que, en una novela policiaca, exclame: "¡Hay un cadáver en la biblioteca!", a lo que el dueño de la casa podrá responder: "Has leído muchas novelas policíacas últimamente". Sin embargo, como lectores del género en esta versión "moderna" y completamente convencionalizada, sabemos que efectivamente habrá un cadáver en la biblioteca.<sup>23</sup>

Indudablemente, la parodia, como un recurso metaficcional, puede ser considerada como un "espejo crítico", inevitablemente irónico, de las convenciones de la escritura y la lectura de la ficción.<sup>24</sup>

Por último, todas las formas de la *ironía* que hemos examinado constituyen, por derecho propio, una forma extrema de verosimilitud. La ironía es, entonces, la estrategia más compleja de recuperación del sentido y de coherencia textual e intertextual. La yuxtaposición de perspectivas que la caracterizan es una manera de apostar, a la vez, las convenciones que el lector es capaz de reconocer (como lo "real", lo "natural" o lo "genérico") y un distanciamiento ante estas mismas convenciones.

Una vez integrados en nuestra definición del concepto los rasgos comunes a las distintas especies de la ironía y sus *condiciones de posibilidad*, pasemos ahora a examinar los problemas relativos a las *condiciones de interpretación* de todo texto irónico, cuya discusión gira en torno a la identificación de la intención irónica.

<sup>20</sup> El término es empleado por Christian Metz, quien a su vez lo toma de la heráldica, para referirse a todas las formas del relato dentro del relato. Cf. C. Metz: "La 'construcción en abismo' en Obo y novela de Fellini", *Ensayos sobre la significación en el cine*, Buenos Aires, Trópicos Contemporáneos, 1972 (1968), 377-345.

<sup>21</sup> Italo Calvino: *Si una noche de invierno un viajero*. Traducción de Esther Benítez. Barcelona, Bruguera, 1980 (1979).

<sup>22</sup> H. R. Jauss 1973, pp. pp. 313 ss.

<sup>23</sup> El ejemplo está tomado del mismo J. Geller, a propósito de la verosimilitud construida sobre la convención genérica. Cf. J. Geller, op. cit., pp. 213-214.

<sup>24</sup> Cf. L. Hutcheon 1984. En este trabajo sobre la parodia en la cultura moderna y posmoderna, la autora reelabora algunas ideas presentadas en su libro anterior sobre la metaficción.

En esta sección serán retomados los elementos de análisis que se han presentado hasta aquí, y para ello se comentará el problema de lectura planteado por un texto cuya intención irónica es ambigua.

Al estudiar las formas de la ironía que Wayne Booth ha llamado "ironía estable", es decir, aquellas que, una vez reconocidas como irónicas, es posible identificar la intención subyacente,<sup>21</sup> se llega a la conclusión de que toda ironía parece tener un autor, armado de una determinada intención, que dirige sus dardos contra una determinada víctima. Debe observarse que la ironía estable suele adoptar la forma de lo que hemos llamado precisamente ironía intencional.

Ahora bien, ¿cómo garantizar la intención de un narrador que no manifiesta explícitamente su reacción (o la de sus personajes) ante una situación paradójica? Se trata de una de las formas más complejas de la ironía narrativa, precisamente aquella en la que existe una distancia implícita entre la perspectiva del narrador y la del lector, yuxtapuestas durante el acto de la lectura.<sup>22</sup>

Veamos un ejemplo entre muchos. Cuando Flaubert describe el hecho de que madame Bovary adquiere rosarios y amuletos como forma de acceso a la santidad, el lector posee un conocimiento que el personaje parece ignorar: la dificultad de conciliar la autenticidad de la fe y la adquisición hiperbólica de objetos de culto. En este ejemplo, la expresión de una ironía accidental (el carácter paradójico de la acción de Emma) se logra por medio de la ironía narrativa: el narrador se distancia del personaje, aparentando distanciarse de su lector, provocando así que éste aplique su propio conocimiento del mundo, o sea, de aquello que hemos llamado lo

"natural", y que el mismo narrador parece ignorar. Se trata, en otros términos, de una forma de la ironía dramática, pues un personaje ignora algo que en ese momento, el momento de la escritura y de la lectura, alguien sí sabe: precisamente un narrador que finge ignorarlo, y su lector, que reconoce la estrategia irónica.

Evidentemente, un narrador puede *mostrar* una situación irónica, dejando como responsabilidad del lector la *reacción* ante esta situación. Esta ausencia de indicadores de la ironía, y por lo tanto de una intención explícita, genera una ambigüedad en cuanto a la manera como el texto debe ser interpretado.

Si el reconocimiento de la coexistencia de sentidos opuestos en todo enunciado irónico exige del lector de la ironía el reconocimiento de las convenciones utilizadas por el autor, este reconocimiento no puede darse sin la posesión, por parte de este mismo lector, de determinadas competencias que le permitan reconocer los niveles de versimilitud que están en juego en el enunciado irónico.

La posesión de estas competencias es más determinante aún, para reconocer el sentido de un enunciado irónico, que la presencia de indicadores cotextuales (como el empleo de las comillas) o contextuales (como el tono de un pasaje).<sup>23</sup>

Estas competencias, entonces, no son sólo lingüísticas y retóricas (conocimiento del lenguaje y del estilo del texto), sino también, como ya hemos visto, culturales e ideológicas (percepción de alusiones y connotaciones) y genéricas (reconocimiento del sentido de totalidad del texto y de las convenciones a las que esta coherencia, con sus eventuales rupturas, responde).

Sin embargo, es posible también, para todas las for-

<sup>21</sup> W. Booth 1974. Sobre las formas de la ironía estable, cf. esp. pp. 233 ss.

<sup>22</sup> Cf. la tesis doctoral de J. Giller, sobre "los usos de la narratización" (J. Giller 1974), esp. el cap. sobre la ironía.

<sup>23</sup> Los índices contextuales según C. Kerbrat-Orecchini, pueden ser, para la ironía: 1) comentario metalingüístico ("es irónico que..."); 2) modalidades distanciar (comillas, etc.); 3) modalidades evaluativas ("evidentemente", "como se sabe"); 4) expresión contextual contradictoria; y 5) inferencia o sobresimilitud del texto global. Cf. C. Kerbrat-Orecchini 1980, esp. p. 115.



mas de la ironía, utilizar una competencia de lectura que no depende de ninguna forma de verosimilitud, y que no hemos considerado hasta aquí.

## 6. LA INTENCIÓN IRÓNICA

La discusión relativa a la interpretación de un texto irónico requiere establecer una distinción preliminar, que consiste en el reconocimiento de que la intención irónica tiene dos vertientes: a la vez mostrar una situación paradójica, incongruente o fragmentaria, y persuadir al lector a que acepte los valores y la perspectiva desde la cual una situación es percibida como irónica. Lo primero se logra cuando el lector reconoce las convenciones que el ironista pone en juego. Lo segundo sólo se logra si el lector comparte la visión del mundo que el ironista propone.

La posibilidad, por parte del lector, de compartir la visión del mundo propuesta por el ironista, depende de que éste posea una competencia de lectura específica, a la que Wayne Booth ha llamado "competencia axiológica", y que es independiente de todas las anteriores.<sup>24</sup> De ella dependerá que el texto irónico no sólo tenga "sentido", es decir, que su intención sea entendida por el lector, sino que también tenga "significación", con lo cual este mismo lector podrá coincidir con la perspectiva (y el conjunto de los valores en los que se apoya) que propone el autor irónico.

Así, por ejemplo, el reconocimiento del sentido irónico en el caso de un texto ambiguo es independiente del reconocimiento de su significación axiológica para un determinado lector.

A partir de la discusión sobre las competencias que

requiere el lector para reconocer el sentido y la significación de un enunciado irónico, puede ser reformulado el problema de la intención en los términos siguientes: ¿es el texto una unidad absolutamente determinada y determinante, en función de las convenciones y valores que el autor pone en juego, o bien es un pretexto para el juego de lectores individuales?

Según la primera postura, el sentido último de un texto irónico es no sólo estético sino principalmente ético, y no se cumplirá cabalmente si no hay coincidencia en la visión del mundo del ironista y su lector.

Según la postura complementaria, el valor axiológico de una ironía, al ser independiente de su función referencial, permite que el lector se identifique o se aleje, en su propia visión del mundo, de la percepción que propone la ironía. En este último caso, pueden tener preeminencia las competencias axiológicas del lector, independientemente de que éste reconozca las convenciones utilizadas por el autor de la ironía.

En el fondo, lo que está en juego en la lectura de los textos irónicos —especialmente en la ironía que encontramos en la novela moderna— es el debate clásico entre buscar en el texto lo que el autor quiere decir (*intentio auctoris*) o lo que el texto dice, ya sea como una interpretación atenta a su propia coherencia (*intentio operis*) o como un uso por parte del lector, según sus pulsiones, gustos y deseos (*intentio lectoris*), un uso frente al cual el autor y el mismo texto dejan de ser responsables.<sup>25</sup>

<sup>24</sup> Para un panorama de las antecedentes y el estado actual del debate entre las distintas teorías de la lectura literaria, cf. Umberto Eco, "El extraño caso de la *intentio auctoris*", *Revista de Occidente* 69, febrero 1987, pp. 3-25.

<sup>25</sup> La distinción entre "interpretación" (lectura fiel al texto) y "uso" (lectura fiel al lector) y la distinción entre *intentio auctoris*, *operis*, *lectoris* proviene del mismo Eco. Cf. Eco 1987. Esta distinción coincide con la que hemos propuesto al inicio de este trabajo, entre las novelas emulativas, propositivas y dialógicas en el estudio de la ironía. Para el estudio de la ironía como estrategia dialógica en el discurso filosófico, cf. Mary Ann Doane, "The Dialogic Text: Film's Irony and the Spectator", Ph.D. Dissertation, U. of Iowa, 1970.

<sup>26</sup> Los antecedentes teóricos y los problemas de interpretación de la perspectiva axiológica propuesta por Wayne Booth en su *A Rhetoric of Irony* han sido discutidos por Susan Solomon en un importante artículo en el que revisa el libro de Booth, "Interpreting Ironies", publicado en *American Lit.* 5, Solomon 1978.

A su vez, lo que aquí hemos llamado "interpretación", siguiendo la terminología propuesta por Umberto Eco, termina por ser una búsqueda de la intención original del autor. En cambio, el "uso" termina por ser una superposición de la visión y los valores del lector sobre los que propone el texto, independientemente de que se reconozca la intención original del autor.

Ahora bien, esta distinción entre una función perceptiva (illocutiva)<sup>20</sup> de la ironía, que sólo requiere ser entendida, y una función persuasiva (perlocutiva), que requiere la complicidad del lector, deja de ser relevante en algunos de los textos más complejos de la novelística contemporánea, pues el concepto mismo de intención deja de ser relevante, sin por ello dejar de existir la yuxtaposición de perspectivas que definen a toda ironía.

¿En qué consiste y qué consecuencia tiene esta ironía, en la que el concepto de intención deja de ser relevante?

## 7. LA INTENCIÓN IRRELEVANTE

Al estudiar la ironía en la novela moderna y postmoderna,<sup>21</sup> Alan Wilde llega a la conclusión de que, en este contexto, el concepto de intención es irrelevante, pues ya no importa si se habla de una percepción de la fragmentación o de la existencia de un mundo fragmentario.

<sup>20</sup> Según la lingüística de los actos de habla, todo enunciado puede ser, a la vez, un acto locutivo (sentido literal del enunciado), un acto illocutivo (sentido intencional) y un acto perlocutivo (efecto esperado en el interlocutor). Para el caso de la ironía, cf. D. Hohlcroft 1963.

<sup>21</sup> La discusión sobre la cultura (la literatura, el cine, la música, la arquitectura, el escenario, la filosofía) moderna y postmoderna es tema para una investigación. Escritores tan diferentes como Octavio Paz, Julio Barón y Umberto Eco parecen unidos en señalar que lo postmoderno es una forma de lo moderno, surgida en los últimos 25 años, en la cual coexisten elementos "clásicos" (en el caso de la novela y el cine, caracterizados por una *lectura accesible*) y elementos "modernos" (el umbral de *lecturas experimentales*). Cf. Anacryll Cienfuegos: "Julio Cortázar como respuesta a la literatura del siglo veinte", ponencia presentada en el Coloquio Internacional sobre la Literatura de Julio Cortázar, Oklahoma, 1996.

El ironista no es ya (o no es únicamente) un manipulador sino un perceptor de la disparidad.<sup>22</sup>

Más que una ausencia de intención, sería más preciso decir que la intención es puramente perceptiva, como reflejo de una conciencia de la fragmentación del mundo. Pero no forma parte de esta ironía la intención de persuadir al lector acerca de la validez de esta misma percepción.

Convencionalmente, intención y persuasión son indisolubles. Pero al no haber el deseo de persuadir, la idea misma de intención deja de ser relevante, lo mismo que la distinción que la sustenta, entre ironía objetiva y subjetiva, entre causas y efectos, entre el mundo y sus habitantes. El lector tiene ante sí un texto que le permite descubrir y reinventar nuevas formas de la ironía y perspectivas ante el mundo no previstas por el autor.

Ello exige un lector que esté inmerso en el mundo que le propone la novela, y que a la vez logre distanciarse de él, arriesgándose a sumergirse en este juego de paradojas, discontinuidades y mundos figurados, precisamente como una manera de "usar" el texto.

Algunos textos de la novela moderna contemporánea parecen tomar como punto de partida aquello que para otras generaciones de escritores era un punto de llegada en el horizonte de su escritura: la ironía puede estar en las contradicciones del mundo o en el observador y en su manera de mirar el mundo. Sin embargo, esta diferencia —y la intención de señalarla y de expresarla— ha dejado de ser relevante, pues la novela misma y su lenguaje, el narrador y sus contradicciones, el personaje y sus paradojas, el lector y sus interpretaciones, todo ello es una expresión y a la vez un indicio de esta fragmentación.

No se trata ya de comentar irónicamente las contradicciones, incongruencias o paradojas del mundo. La

<sup>22</sup> A. Wilde 1981, 20.

formas extremas de la ironía narrativa son una muestra, ella misma, de esta contradicción.

Por eso resulta concomitante a la propia naturaleza de la novela moderna el ser autoconsciente, autoirónica, autoparódica, frecuentemente redefinida por los juegos de la metaficción. Al establecer una distancia irónica frente al mundo y frente a sus propias tradiciones genéricas, la novela moderna no deja por ello de ser parte de ese mundo, ni se aleja, tampoco, de su propia tradición de ruptura.

Se trata de un nuevo horizonte de lectura, que no por rebasar los recursos de la ironía "estable" deja de recurrir a ella con extraordinaria intensidad.

Para enfrentarse críticamente a esta nueva estrategia discursiva, en la que coexisten todas las formas anteriores de la ironía y en la que se subvierten los niveles de verosimilitud ya mencionados, Wilde propone la distinción entre ironía *satírica* o *mediata* (como mediación de una visión satírica), que imagina un mundo "alejado temporalmente de una norma recuperable", e ironía *post-satírica* o *moderna*, en la que se vive un mundo fragmentado y confuso. Esta ironía puede ser a su vez *general* (moderna) o *absoluta* (posmoderna).<sup>22</sup>

En la ironía general existe un personaje que ha sido definitivamente expulsado de un mundo familiar y coherente. En la ironía absoluta se expresa un balance entre visiones opuestas, e.g., cielo e infierno, la realidad (irónica) y el sueño (*antirónico*, e.d., producto de una visión de "integración, conexión, armonía y coherencia").<sup>23</sup> Un ejemplo de esto último, señala el mismo Wilde, es la novela *Rayuela* de Julio Cortázar, pues en ella se integran simultáneamente el caos y el orden.

Tal vez deba añadirse que se trata de novelas cuya intención radica en ser leídas como carentes de una intención específica independiente del propio autocuestionamiento lúdico de su escritura, y que exige una lectura participativa, que permanentemente invita al lec-

<sup>22</sup> A. Wilde, 9, 35, 11.

<sup>23</sup> A. Wilde, 30, 116.

tor a compartir, cuestionar e incluso reventar en diversas formas de ironía, ironizando el propio texto.

Una lectura ingenua de estos textos, que busque en ellos una propuesta cerrada, no será sino el producto de una falacia intencional.

## 8. CONCLUSIÓN

Si todo texto es el producto de la intertextualidad, la novela moderna tiende a exhibir, entre otros recursos, una intertextualidad irónica, lo cual es en sí mismo una forma de metaficcionalidad y de reflexión sobre la naturaleza de la modernidad a la que pertenece esta escritura.

¿Cómo ha de leerse críticamente un texto semejante?

En la ironía de la novela moderna, el nivel axiológico parece haberse desplazado del contenido (la intencionalidad del autor, que ironiza sobre el mundo) a la forma (el enunciado y su intención son ambiguos, incluso autoirónicos), y toda interpretación es responsabilidad exclusiva del lector.

Aunque la ironía es siempre el producto de una actitud que hemos llamado "oscilante, intermedia, indecisa", su presencia en la novela moderna puede ser entendida, cada vez con mayor certeza, como un índice de afirmación del mundo, como un desafío al absurdo de la condición humana y como parte de una escritura que no se conforma con un mero compromiso estético, sino que implica ya un compromiso existencial, por lo que exige un lector igualmente comprometido con su propia búsqueda.

No se trata, sin embargo, de la búsqueda romántica de un lenguaje poético, como puente entre el humilde y sus aspiraciones de trascendencia, pues el fracaso de esta búsqueda dio origen, precisamente, al surgimiento de una apertura a la experiencia de una "otredad no metafísica".<sup>24</sup>

<sup>24</sup> A. Wilde, 192.

Podemos concluir señalando que cuando la ironía se vuelve contra sí misma, cuando entra al servicio no sólo de la autoparodia, sino del absurdo, el inconsciente y la indeterminación como principio de escritura, esta ironía puede ser entendida como moderna, como expresión de las crisis en el mundo y de la crisis de un lenguaje que intenta expresar la conciencia de su propia fragmentación y de su propia incompletitud.

Se trata, entonces, de una ironía que exige un lector que reconozca en ella no sólo el "estallido constante del principio de resolución" (e.d., la existencia de una terminación siempre prometida pero nunca alcanzada),<sup>22</sup> sino también la necesidad de ser aceptada (en lugar de ser trascendida), como la manera más satisfactoria de reconocer las contradicciones del mundo y de la literatura. Un mundo ante el cual el lector ha de reconocer que, por el hecho de formar parte de él, él mismo es también su cómplice ("not only a part but a partner").<sup>23</sup>

El *enjeux*, la apuesta vital que está en juego en las ironías de una novela como *Ragueta*, es toda la literatura: los límites de la expresión literaria, consignados por escrito; los límites de la lectura, provocados por el humor, el *understatement*, los sobreentendidos; los límites, en fin, de la cultura occidental aludiendo a lo diferente desde una perspectiva familiar, y a lo próximo por medio de formulaciones paradójicas.

El sentido lúdico de esta apuesta puede llevar, al lector que se arriesga a reconocerse en la vertiginosa formulación de sus ironías, al acceso a nuevas reglas del juego. Incluyendo, por supuesto, las reglas de la lectura crítica.

<sup>22</sup> A. Wilde, 7.

<sup>23</sup> "But the history of the phenomenal world is not an objective thing 'out there': it is the subjective, but no less real, result of being in the world: the shifting boundary of human depth, the pledge of man's necessary interaction with a world of which he is not only part but partner". Cf. Alan Wilde, *op. cit.*, pp. 186-187.

## Referencias Bibliográficas

- Alleman, Beda: "La ironía como principio literario". *Literatura y reflexión*, vol. 2, Buenos Aires, Albatros, 1976 (1973), 7-26.
- Barthes, Roland: "La ironía, la parodia", cap. 21, y "Los tres códigos juntos", cap. 59, 8/Z, traducción de Nicolás Rosa, México, Siglo XXI Editores, 1980 (1970).
- Beristain, Helena: "Ironía". *Diccionario de retórica y poética*, México, Porrúa, 1985, 271-279.
- Booth, Wayne: "Variaciones de distancia" (147-151). "In convenientes de la ironía en la literatura primitiva" (299-307). *La retórica de la ficción*, traducción, notas y bibliografía de Santiago Gubern Gargita-Nogués, Antoni Bosch, 1978 (1961).
- : *A Rhetoric of Irony*, Chicago: The University of Chicago Press, 1974.
- Culler, Jonathan: "Irony". *Flaubert. The Uses of Uncertainty*, Ithaca, Cornell University Press, 1974, esp. 185-207.
- : "Convención y naturalización". *La poética estructuralista. El estructuralismo, la lingüística y el estudio de la literatura*, traducción de Carlos Manzano, Barcelona, Anagrama, 1978 (1975), esp. 188-228.
- Feinberg, Leonard: *Introduction to Satire*. Ames, Iowa State University Press, 1967.
- Frye, Northrop: "The Mythos of Winter: Irony and Satire". *The Anatomy of Criticism*, Princeton, Princeton University Press, 1973 (1957), esp. 40-49, 60-67, 131-141, 210-239.
- Glicksberg, Charles: *The Ironic Vision in Modern Literature*. La Haya, Martinus Nijhoff, 1969.
- Heller, Louis: "Puns, ironies (plural), and other type-4 patterns". *Poetics Today* 4:3, 1983, 437-449.
- Holdcroft, David: "Irony as a trope, and irony as discourse". *Poetics Today* 4:3, 1983, 493-511.
- Hutcheon, Linda: *Narcissistic Narrative, The Metafic-*



- tional Paradox. Ontario, Wilfrid Laurier University Press, 1980.
- . *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth Century Art Forms*. New York, Methuen, 1984.
- Jaakolevitch, Vladimir: *La ironía*, traducción de Ricardo Pochar. Madrid, Taurus, 1986 (1964).
- Jauss, Hans Robert: "Levels of identification of hero and audience". *NLH* 5, 1974, 283-317.
- Kaufer, David: "Irony, interpretive form, and the theory of meaning". *Poetics Today* 4:3, 1983, 451-464.
- Kerbrat-Orecchioni, Catherine: "L'ironie comme trope". *Poétique* 41, 1980, 108-127.
- Lefebvre, Henri: "Sobre la ironía, la mayéutica y la historia". *Introducción a la modernidad*, traducción de Dámaso Álvarez-Monteagudo Rizo, Madrid, Tecnos, 1971, esp. 15-52.
- Lausberg, Heinrich: "Ironía". *Manual de retórica literaria*, Madrid, Gredos, 1967 (1960), vol. 2, 290-294.
- Lukács, Georg: "El alma y las formas" y "Teoría de la novela", traducción de Manuel Sacristán, México, Grijalbo, 1985 (1920), esp. 359-360.
- Muerke, D. G.: "Irony markers". *Poetics* 7, 1978, 363-375.
- Nash, Walter: "Ironies". *The Language of Humour: Style and Technique in Comic Discourse*, Essex, Longman, 1985, esp. 152-4.
- de Novaes Paiva, Maria Elena: *Contribuição para uma estilística da ironia*. Publicações do Centro de Estudos Filológicos, Lisboa, 1961.
- Portilla, Jorge: "La ironía" (64-71) y "Relajo, humor e ironía" (81-87). *Fenomenología del relajo*, México, SEP 1984 (1966).
- Reyes, Graciela: "Ironía". *Polifonía textual. La citación en el relato literario*, Madrid, Gredos, 1984, esp. 153-179.
- Roster, Peter: *La ironía como método de análisis literario: la poesía de Salvador Novo*, Madrid, Gredos, 1978.

- Sperber, Dan: "La ironía". *El simbolismo en general*, Barcelona, Promoción Cultural, 1978, esp. 153-159.
- Sperber, Dan & Deirdre Wilson: "Irony and the use-mention distinction". Peter Cole, ed.: *Radical Pragmatics*, New York, Academic Press, 1981, 295-318.
- Tittler, Jonathan: *Narrative Irony in the Contemporary Spanish-American Novel*. Ithaca, Cornell University Press, 1984.
- Urey, Diane: *Galdós and the Irony of Language*. Cambridge, Cambridge University Press, 1982.
- Wilde, Alan: *Horizons of Assent. Modernism, Postmodernism, and the Ironic Imagination*. Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1981.