

6

4/11

1043) "1997" Rom

6

1600116306 X



Universitat de Lleida
Registre General

10 MARÇ 1997

E: 853

S:

RAQUEL ROMERO GUILLEMAS

LA IRONÍA EN EL DISCURSO ROMÁNTICO

(ESPRONCEDA, ZORRILLA, CAMPOAMOR Y BECQUER)



TESIS DÓCTORAL DIRIGIDA POR EL

DR. PERE ROVIRA I PLANES.

0110-47060

RAQUEL ROMERO GUILLEMAS

ENERO DE 1997

UNIVERSITAT DE LLEIDA

FACULTAD DE LETRAS

INDICE

0. Introducción	7
1. Orígenes del romanticismo español.....	12
2. La ironía	39
2.1. La ironía romántico-filosófica	52
2.2. La ironía retórica	71
2.3. La ironía pragmática	84
3. Normas para la ironía	103
3.1. Normas	108
3.2. Objetivos	125
4. Espronceda	131
4.1. Estrategia discursiva	138
4.2. La polifonía como estrategia para la ironía	190
5. Zorrilla	198
5.1. Las historias de don Juan	205
5.1.1. Don Juan y Zorrilla.....	208
5.1.2. Don Juan de Zorrilla.....	220

6. Campoamor	252
6.1. El poeta y su público	259
6.2. Experiencia cultural	273
7. Bécquer	306
7.1. Ironía en la palabra	312
7.2. Ironía en el texto	330
7.3. Ironías	355
9. Conclusión	370
8. Bibliografía	377



INTRODUCCIÓN

El presente ensayo analiza los diferentes procedimientos que cuatro autores concretos, Espronceda, Zorrilla, Campoamor y Bécquer, utilizan para que el lector de sus obras comprenda y reconozca sus manifestaciones irónicas.

Ante cualquier tipo de ironía, tan difícil de encerrar entre las líneas maestras de un esquema teórico, caben fundamentalmente dos posturas: observar y analizar. Si optamos por la primera gozaremos del placer de sentirnos parte de un juego que la literatura viene proponiendo desde sus orígenes. Si, por el contrario, queremos realizar un análisis de los medios y los fines que dan sentido a la ironía, deberemos partir de dos supuestos básicos sin los que difícilmente saldremos adelante.

El primer supuesto es aquel según el cual poseemos la seguridad absoluta de enfrentarnos a

un fenómeno doblemente subjetivo, porque si la ironía, en primera instancia, depende de la voluntad creadora del emisor, también está íntimamente unida a la capacidad interpretativa del lector; tanto es así que de la pericia de éste último depende, en gran medida, el éxito o fracaso del ironista.

El segundo de los postulados en que se funda cualquier análisis de la ironía nos dice que no encontraremos un método-receta que sirva para el estudio de textos distintos, porque cada emisor irónico se vale, según su peculiar concepción del proceso creativo, de estrategias textuales particulares que dan lugar a expresiones irónicas diversas. Es más, cualquier autor puede utilizar y combinar en una misma obra *formas* irónicas distintas, y mediante ellas especular con los diversos ámbitos de actuación de la ironía; solamente así puede explicarse el uso de fórmulas auto-irónicas, o la simple sugerencia de aquello que no es lo dicho, también la valoración de situaciones o personas, incluso la parodia de discursos propios o ajenos. En definitiva, no existe una retórica de la ironía, irónicamente así lo dice Booth, más que en un sentido: esclarecer cómo y en qué condiciones particulares autor y lector pueden compartir ironías.

Ello significa que el análisis que aquí se presenta, además de ser subjetivo, está conducido por *mi pericia lectora*, exige que a cada autor se le asigne un método analítico distinto, porque distinta es su concepción de lo irónico y, en consecuencia, su forma de plasmarlo en el discurso. Sin embargo, hay unas normas, unos principios básicos que nos permiten discriminar los usos irónicos sistematizando, en la medida de

lo posible, sus rasgos. Así, la ironía puede definirse desde tres perspectivas bien diferenciadas, que observan tres vertientes funcionales distintas de un mismo fenómeno.

En primer lugar podemos distinguir un tipo de análisis irónico que tiene su origen en principios extraliterarios: es la ironía filosófica que suele identificarse habitualmente con la ironía romántica. Para definirla hemos de recurrir a conceptos que poco tienen que ver con la literatura, pero que ofrecen un punto de partida imprescindible para entender algunos de sus postulados. Así, debemo's considerar que la ironía es una disposición del hombre; una forma de conocimiento del mundo o bien un modo de expresar la individualidad por oposición a la colectividad.

En segundo lugar, recurrimos a la retórica para perfilar los límites literarios que el fenómeno irónico implica. La retórica nos va a reconciliar con la terminología pero seguirá sin ofrecernos una respuesta satisfactoria porque acabará reduciendo el valor de *una forma de entender el mundo* a una contradicción en la que los aspectos intencionales y significativos de la ironía quedarán sin analizar.

Para ello acudiremos a la pragmática y desde ella estableceremos algunos principios que, por ser mucho más generales que los acotados por la retórica o la filosofía, serán también, más útiles por cuanto que abrirán un abanico de posibilidades que tanto la retórica como la filosofía parecían cerrar. Para la pragmática, la ironía es una modalidad del discurso que se produce cuando el locutor al emitir un mensaje le imprime, además de significado, intencionalidad. De este modo el mensaje irónico puede definirse como aquel cuyo

valor significativo final deriva de sí mismo, de las intenciones de su emisor y de la capacidad que el lector posea para identificarlas.

La pragmática también nos dice que existe una diferencia fundamental entre el discurso oral y el literario en lo que se refiere a la aparición de marcas textuales indicativas de intenciones e inclinaciones por parte del emisor. El discurso literario no posee evidencias, como la entonación, el gesto, la expresión del rostro o el contexto, que en cambio sí posee el texto oral. Como contrapartida, el texto literario ofrece al lector otras señales, no menos importantes, encaminadas, también, a marcar la aparición de ironías.

Estas señales son las marcas que las distintas estrategias irónicas explicitan, y son, también, los indicativos de la dirección interpretativa que ha de seguir el lector irónico para poder compensar el esfuerzo del ironista. Así, al leer las Rimas de Bécquer o el Don Juan Tenorio vamos averiguando, a medida que avanza la lectura, cuáles son las estrategias, las marcas y las intenciones específicas de cada autor. Tanto es así que -como hemos indicado- no existe una única dirección metodológica para el análisis de la ironía porque su mecánica no siempre se adecua a una sola faceta o ámbito de estudio.

Este es el caso que nos ocupa. La ironía en el discurso romántico se compone de tantas formulaciones irónicas como autores y obras se incluyan en el adjetivo *romántico*, es decir, se impone, como principio metodológico, la necesidad de acotar autores y obras. Zorrilla, Bécquer, Campoamor y Espronceda ofrecen, cada uno de ellos, un modelo de expresión irónica diferenciada y suficiente para ejemplificar la diversidad. Cada

autor está representado por una parte de su obra, aquella que nos ha parecido más significativa. De cada obra, hemos estudiado aquel aspecto irónico, que era diferente y específico, procurando que no se repitieran ni los esquemas ni los temas a analizar, enriqueciendo así la visión de conjunto.

El tema de la ironía como propuesta de trabajo se ha convertido, en los últimos años, en una constante. Los estudios teóricos o prácticos - estos últimos en menor medida, como acostumbra a suceder en la práctica del comentario de texto-, desde diferentes perspectivas, han proliferado considerablemente en los últimos años. Sin embargo, lejos de haber aportado luz sobre una posible metodología de análisis, ha fomentado la diversificación a partir de la excesiva especificación de fenómenos teóricos muy concretos. Textos como el de P. Ballart, W.C. Booth, W. Jankelevitch, Marina Mizzau, o planteamientos como el de Graciela Reyes, suponen un balón de oxígeno para quien pretenda iniciar un análisis del fenómeno irónico, aunque, a pesar de todo, siguen sin ofrecer una solución de método eficaz y minuciosa; aportan, en cambio, aproximaciones parciales a un tema cuya extensión difícilmente puede ser calculada.

1. EL ROMANTICISMO ESPAÑOL

1. ORIGEN DEL ROMANTICISMO ESPAÑOL ¹

El Romanticismo, dice Navas Ruiz (Madrid, 1982), se inicia alrededor de 1770 coincidiendo con la gestación de tres acontecimientos históricos que significarán la ruptura definitiva del orden social, económico e ideológico del Antiguo Régimen. A cada uno de ellos le otorga el privilegio de ser, primero, la ruptura de una tradición política y, después, el inicio de un nuevo orden, una nueva tradición, que dará origen

¹ No es el objeto de este estudio establecer o resolver qué es, si es que es, el romanticismo en España, cuánto dura, quiénes lo componen y cuáles son sus características fundamentales. La gran cantidad de manuales que sobre el romanticismo, en sus más variados aspectos y representaciones, pueden consultarse, convertirían esta introducción en una reiteración más de sus postulados o en un listado bibliográfico inacabable, además de desviarnos del eje argumental del presente ensayo.

a la modernidad poética. Semejante transición vendrá marcada por tres acontecimientos revolucionarios, y cada uno de ellos incidirá directamente en aquellos puntos en los que el viejo sistema había ido evidenciando de forma paulatina su caducidad y fragilidad: la Revolución francesa (1789) romperá con el estatismo social e incluirá en el vocabulario habitual de todo ciudadano el término libertad; la Declaración de Independencia Americana (1776) implicará la revisión del papel del hombre respecto del Estado y en relación a sí mismo, es decir, reivindicará al individuo por encima de la colectividad; y, en último término, la Revolución Industrial Inglesa (1760-1840), será el lento pero efectivo proceso de reestructuración económica mediante el cual la burguesía europea consolidará definitivamente su poder, no sólo porque ha accedido a ciertos privilegios de la nobleza, sino porque, de este modo evidenciará que el poder político, para ser realmente un poder efectivo, deberá caminar de la mano del poder económico.

Junto a estos factores históricos cabe destacar la labor cultural que desde Alemania, Inglaterra y Francia se venía realizando: pensadores y poetas como Kant, Hegel, Schlegel, Goethe, Rousseau, Bentham, Voltaire y Adam Smith, ponen los pilares teórico filosóficos que consolidarán, de forma paulatina pero sólida, la asunción de todos y cada uno de los cambios que se irán sucediendo a lo largo de un siglo de revoluciones. Desde la perspectiva artística tanto la filosofía como la literatura buscan cómo configurar un nuevo marco estético e ideológico para poder proyectar, al resto de Europa, los caracteres fundamentales de aquel conjunto de

ideas que poco a poco irán perfilándose como el movimiento cultural e ideológico al que hoy denominamos Romanticismo.

Tres son, en términos generales, las vías a través de las cuales el romanticismo se manifiesta en Europa. Una primera línea marcada por el aristocraticismo, cuya expresión literaria tiene su exponente tanto en la elitista figura de Byron como en la novela histórica; lógica derivación -por otra parte- del utilitarismo inglés. La segunda es aquella que incide en la búsqueda de la identidad del individuo y de la nación; proceso que, según Octavio Paz, es la consecuencia necesaria del protestantismo, entendido como aquella práctica que fundamenta su razón de ser en la interiorización de *la experiencia religiosa, a expensas del ritualismo romano*² de tal modo que el individuo podía contemplar desde su perspectiva personal tanto lo físico como lo metafísico constituyéndose en la única y verdadera medida de todas las cosas. En esta segunda línea se inscribe el romanticismo alemán. Y, finalmente, aquella vía que tiene por bandera la famosa frase de Victor Hugo: el romanticismo es el liberalismo en las letras, correlato literario de la revolución francesa.

En los tres caminos se observa inequívocamente una tendencia convergente que culmina en la idea matriz del hombre romántico: la preeminencia del individuo sobre la colectividad, o por mejor decir, la independencia radical que hace del hombre romántico un ser

² PAZ, Octavio, Los hijos del Limo, Barcelona 1971 p. 95.

aislado y esencialmente único, es decir, solo y distinto.

Las tres vías, además, reflejan magistralmente la mentalidad de la clase que las genera, la burguesía incipiente, y pretenden resolver el conflicto que les da contenido sin llegar a conseguirlo jamás. Se trata de un contrasentido típico del romanticismo: el hombre, prisionero de una estructura social, y la sociedad, creada y utilizada por los hombres, se enfrentan en una lucha esencialmente trágica. Y esto es así tanto si lo miramos desde la perspectiva subjetivista del trascendentalismo kantiano, como si nos limitamos a la observación rusoniana de una sociedad que es, objetivamente, anti-natural y corruptora. En ambos casos el Romanticismo ofrece al individuo la posibilidad de acceder a un primer término absoluto, es decir, lo convierte en el único traductor posible de un proceso de reorganización que afecta tanto a los elementos sociales, ideológicos, políticos y económicos como culturales. Dicho en términos más concretos: el hombre pasa a ser la unidad interior desde la cual se vertebra, se estructura y adquiere sentido la polaridad exterior. En definitiva estamos hablando de la necesidad de atesorar poder y obtener identidad propia y así poder transferirlos al grupo: la burguesía busca la forma de resolver sus contradicciones internas para consolidar su fuerza y conseguir asentarse en un ambiente social que aún no le es del todo favorable.

Lo mismo puede decirse al referirnos al orden literario: el autor, el poeta, el literato, guiado por el convencimiento absoluto de ser un individuo singular, busca al genio, ya sea en el

sentido individual, ya en su expresión colectiva; ensalzando el espíritu nacional a partir de la determinación de unas raíces creativas populares que marcan el carácter individual de cada conjunto. De ahí no sólo el retorno a las mitologías nacionales, al predominio de la religión sobre la razón, también la creación de modos particulares de entender la naturaleza, de contemplar el idioma o de retomar las épocas doradas del arte nacional.

Si lo dicho hasta aquí es la ecuación en cuyo resultado hallamos el complejo mundo romántico, debemos admitir que en España, es decir, en la mente del hombre español que vive la primera mitad del siglo XIX, no existe la posibilidad ni remota de imaginar el romanticismo.

Entrar en la que debería ser la España romántica es como cerrar la puerta al progreso y la cultura, y es que parece opinión generalizada entre los historiadores de la primera mitad del siglo XIX español que, en este país, entre 1800 y 1814, no existió vida literaria propia, aunque sí hubo, en cambio, una gran actividad editorial encargada de hacer llegar a los círculos intelectuales las traducciones de aquellas obras que les ofrecen

la oportunidad de enterarse de cosas tan románticas como el mal del siglo, la belleza del cristianismo y el brumoso medievalismo de Inglaterra³.

³ NAVAS RUIZ, Ricardo El Romanticismo Español, Madrid, 1982. p. 36-37.

La llegada de la guerra y el reestablecimiento de la monarquía cortan de raíz los frutos que el conocimiento de Rousseau, Chateaubriand y Goethe hubiera propiciado. Ni siquiera el siglo Ilustrado, con su pretendido tecnicismo y su afán de progresos, consiguió desprenderse de una tradición cuyo pesado lastre impedía evolucionar claramente hacia nuevas metas científico-culturales; sí es cierto, sin embargo, que el siglo Ilustrado nos legó una de las características básicas de la modernidad romántica: el cosmopolitismo⁴. De él, de este sentimiento que Cadalso, Feijoo o Jovellanos expresaron como un *aspecto supranacional de la vieja república literaria* ⁵ se valieron una minoría de intelectuales innovadores que junto con Feijoo albergaron la pretensión de abrir España a las nuevas ideas Europeas teniendo como puntos de referencia artísticos, científicos o empresariales, países como Francia, Italia e Inglaterra. Esa minoría intelectual e innovadora constituía la única representación efectiva de los ideales ilustrados; ni el poder, ni la Iglesia ni siquiera las Universidades y mucho menos la incipiente burguesía, se identificaban con el afán renovador que pretendía dar el impulso definitivo al espíritu del siglo XVIII.

Entramos en el siglo XIX con carencias fundamentales: no tenemos una clase portadora de los ideales liberales, porque la burguesía no es lo suficientemente numerosa como para imponerse

⁴ SEBOLD, Russel P., El rapto de la mente (Poética y poesía dieciochesca), Barcelona, 1989. p.185.

⁵ SEBOLD. opus cit. p. 184.

ideológicamente al resto del país; y tampoco es económica y socialmente tan poderosa como para hacer cambiar las estructuras arcaicas de un país sumido en su propia superchería. Y si esto fuera poco, podemos añadir dos agravantes más que suponen, si cabe, un lastre aún mayor: la burguesía ha ido evolucionando a tenor de las circunstancias políticas que la han favorecido y así se ha convertido paulatinamente en una clase conservadora, monárquica y profundamente religiosa, tres condiciones indispensables para hacer de ella un grupo social que aspira a mantener y aumentar los privilegios que ha ido atesorando. Finalmente, la herencia universitaria: el siglo XVIII dejó las universidades envueltas en polémicas constantes⁶ entre conservadores (religiosos o nobles en su mayoría) y reformistas (alta burguesía); mientras, las cosas continuaban igual, ni siquiera la expulsión de los jesuitas (1767) permite la necesaria reforma porque quienes ocuparon los puestos que habían quedado vacantes realizaron una política de continuidad e inmovilismo conservador fundamentada en el afán de medro más que en el interés docente. Años después, a la llegada del Fernando VII, la Universidad Española continuaba en manos del clero; la iglesia -representada por la orden de los dominicos- mostró

en todos los planos educativos toda su fuerza y

⁶ Sobre el tema véase el profundo y detallado análisis de FERNANDEZ, Roberto, Manual de la Historia de España, 4. Siglo XVIII (La España moderna S.XVIII), Historia 16, Madrid 1993.

hasta dónde estaba dispuesta a resistir los posibles embates del poder secular ⁷.

Los únicos escenarios en los que puede aún hallarse algún resquicio de los ideales progresistas e ilustrados del siglo XVIII son Cádiz y Barcelona, ciudades prósperas cuya estructura, aburguesada por el comercio exterior y la lejanía de la corte, respondía en mayor medida a los cánones de la ciudad moderna, y además porque allí, especialmente en Cádiz, se ubicaba una

burguesía progresiva, liberada de todos los prejuicios de una decadente concepción nobiliaria de la vida ... era el marco único que podía brindar España en aquella época para el ensayo, juego o representación de un régimen político constitucional, es decir, de una España moderna ⁸.

Pero hablamos de dos ciudades muy alejadas del centro de la península, de la corte, y en consecuencia con un desarrollo económico y cultural independiente y diverso, caldo de cultivo inmejorable para la gesta liberal y progresista de una Constitución como la de 1812,

sólo en aquel ambiente - y mientras el país real estaba entregado a la cruenta tarea de hacer la guerra o de padecerla - pudo producirse el espejismo de una España toda ella, más o menos, como Cádiz ⁹

⁷ FERNANDEZ, opus cit., p. 948.

⁸ ARANGUREN, José Luis, Moral y Sociedad (La moral Española en el Siglo XIX), Madrid, 1982. p. 44.

⁹ ARANGUREN, opus cit. p. 45

pura alucinación porque mientras Cádiz aboga por el parlamentarismo, Madrid pide Rey.

En medio de la guerra contra el invasor francés, una guerra guiada, más que por la ideología o el ánsia de independencia, por el instinto de conservación; la escasa burguesía liberal española no fue capaz de canalizar y utilizar aquel poderoso instinto popular porque ni siquiera tenía la fuerza suficiente para consolidarse como clase e imponer sus esquemas sociales, políticos e ideológicos. Para hacerlo necesitaba tiempo, pero *el tempo de España* - dice Aranguren-, corría mucho más lento que el del resto de Europa. Allí la Ilustración había proporcionado sólidos argumentos críticos que permitían cuestionar la continuidad de ciertas instituciones y valores que el romanticismo se encargaría de revalorizar o reconvertir; mientras

en España la burguesía y los intelectuales no hicieron la crítica de las instituciones tradicionales o, si la hicieron, esa crítica fue insuficiente: ¿Cómo iban a criticar una modernidad que no tenían? ¹⁰

Los escasos intelectuales españoles, ya fueran liberales, ya ilustrados, dependían ideológicamente de los pensadores extranjeros ¹¹;

¹⁰ PAZ, p.123.

¹¹ La mayoría de los estudiosos de la Ilustración coinciden en admitir la existencia de un grupo de intelectuales demasiado reducido para dejar sentir su huella en la cultura española. Octavio Paz afirma que la España Ilustrada no es más que un reflejo de lo que ocurre en Francia: *El siglo XVIII fue un siglo crítico, pero la crítica estaba prohibida en España. La adopción*

y todo cuanto intentaban trasladar a este lado de los Pirineos, estaba condenado a ser un espejismo, porque España quería mantenerse, por convicción inquisitorial, tan alejada del continente como pudiera.

El parco y desolador panorama cultural español acaba, según muchos estudiosos, el 14 de Septiembre de 1814, fecha en que *El Mercurio Gaditano* publica un artículo de Böhl de Faber titulado *Reflexiones de Schlegel sobre el teatro traducidas del alemán*, texto de marcado carácter conservador y romántico que provoca las iras de José Joaquín de Mora -liberal clasicista-, desencadenando una auténtica batalla que durará hasta 1820 ¹². Esta ya mítica polémica sirvió como trampolín desde el que se proyectaron algunas de las nuevas ideas provenientes de Alemania, y, desde él, también, se precipitaron hacia el vacío muchas de las ya trilladas y excesivamente rígidas propuestas ilustradas.

La referencia a Fernando VII es, ahora, obligada. Cuando el deseado monarca se sienta en el trono español, los Pirineos adquieren un nuevo protagonismo, ya no son sólo la barrera geográfica que siempre fueron, ahora son la frontera, en muchos aspectos, difícil de salvar. El tópico de una España anhelante de absolutismo, autocensurada y sometida por voluntad propia a la

de la estética neoclásica francesa fue un acto de imitación externa que no alteró la realidad profunda de España. PAZ, O. opus cit. p. 123.

¹² LLORENS, Vicente, *Liberales y románticos*, Madrid 1979. *En su exilio en Inglaterra, Mora declara en varias ocasiones su reconciliación con aquella literatura romancesca de los pueblos del norte que tantas veces había ridiculizado en Madrid.* p. 166.

Santa Inquisición, debe dejar paso a la evidencia histórica de un país severamente castigado por la censura, con un exacerbado sentimiento anti-francés, una difícil situación económica y un no menos complicado escenario político. Las tres revoluciones, que marcaron el inicio de un nuevo orden en Europa y que no eran otra cosa que el producto final de un siglo cuyo principal argumento creativo fue la crítica, quedan aplazadas en España tanto por la guerra como por la voluntad despótica de un tristemente deseado monarca.

La llegada de Fernando VII significó un sustancial cambio en las expectativas políticas, económicas y sociales del país. Los llamados afrancesados hubieron de abandonar España; aquellos que se habían destacado como liberales, afrancesados en términos populares, también fueron perseguidos por el monarca al que habían ayudado a recuperar su trono, confeccionando y promulgando la constitución de 1812.

Con los afrancesados y los liberales habían desaparecido en realidad de la vida pública las minorías dirigentes del país. En consecuencia, no hubo en España una restauración ni siquiera aparente del anterior orden de cosas, sino una destrucción mayor, una mutilación poco menos que irreparable en todos los órdenes de la vida nacional ¹³.

El deseado monarca subió al trono en 1814 y hasta su muerte en 1833 dedicó sus esfuerzos a implantar e institucionalizar la mediocridad y la brutalidad. Las tres grandes épocas en las que se

¹³ LLORENS, V., opus cit. p. 166

divide su reinado son el símbolo del desmoronamiento progresivo de la nación: hasta 1820, tras anular la Constitución de Cádiz, el rey recobra una tradición de intrigas y camarillas cortesanas, dedicando gran parte de sus esfuerzos a perseguir y encarcelar tanto a los liberales como a los llamados afrancesados; y, no contento con ello, establece una férrea censura gubernativa casi siempre en manos de oscuros eclesiásticos, y

se pregunta uno qué sentido tenía encomendar la censura de libros a gentes que habían de juzgarlos por lo que no eran, que propendían a buscar en las novelas tratados de teología moral, y se sentían defraudados cuando no los hallaban ¹⁴.

Entre 1820-1823, el llamado trienio liberal, parece despertar al país del letargo político con la vuelta al constitucionalismo, el regreso de algunos intelectuales y la aparente liberalización del país. Es una ilusión, Europa experimenta una reacción profundamente conservadora, y Francia, estandarte en su día del liberalismo político, ve ahora en la conflictiva situación española la chispa que puede prender una nueva oleada de revueltas en Europa, y ayuda al monarca a restablecer sus poderes a través de los ultraconservadores y católicos Cien mil Hijos de San Luís, liderados por el duque de Angulema.

Entramos en la llamada década ominosa,

¹⁴ MONTESINOS, José F., Introducción a una historia de la novela en España en el siglo XIX (Seguida de un esbozo de una bibliografía española de traducciones de novelas 1800-1850), Madrid, 1982. p. 26.

1823-1833: represión absoluta, Inquisición, política reaccionaria, censura, luchas dinásticas e inicio del carlismo ¹⁵, son los rasgos que la definen. Entre tanto la intelectualidad perseguida se dedica a entrar y salir del país; los índices de alfabetización¹⁶ continuaban siendo precarios, la industrialización quedaba reducida a zonas como Catalunya y el país Vasco; el campo ya empieza a desertizarse, aparecen los primeros núcleos urbanos y con ellos nuevos conflictos, es decir, se agravarán cada día más los complejos problemas que definen el primer tercio del siglo XIX.

Sin embargo, este marco que en nada favorece al país, es visto desde fuera de nuestras fronteras como el perfecto y exótico escenario en el que constantemente se está representando el drama romántico

Voilà donc notre terre d'Espagne, dont un

¹⁵ Ver LLORENS, V. opus cit.

¹⁶ A principios de siglo la alfabetización del país había llegado al 34% de la población - según algunos autores, aunque debemos puntualizar que no existía censo alguno que lo demostrase-. Se trata no obstante de una cifra irreal por cuanto que se consideran alfabetizados todos aquellos que son capaces de estampar su firma. Hay, sin embargo, otras cifras menos optimistas que, junto con NAVAS RUIZ y LLORENS, dibujan un panorama desolador: el índice de analfabetismo en España en 1830 es del 90% de la población, y seguramente el público lector es muy inferior a ese 10% restante, porque muchos de los potenciales lectores que lo componen no leían nada en absoluto, y ello era debido, fundamentalmente, al elevado coste de los libros. La moda de las novelas por entregas más asequibles por su peculiaridad editorial, no mejoraba el triste panorama ya que la difusión de los periódicos o revistas en que éstas aparecían quedaba reducida a Madrid y algunas otras capitales de provincia.

historien aussi modéré que Sismondi disait qu'elle faisait entendre *le langage fleuri et l'imagination fantastique de l'Orient*, devenu le pays des rêves les plus ardents des romantiques, le pays qui résumait en lui seul le romantisme entier, le pays romantique par excellence. Les Espagnols eux-mêmes, communément taciturnes et sensés, étaient convaincus de la vérité de cette affirmation: no hay país más romántico que el nuestro. C'est donc ici, dans la terre du Cid, de la chevalerie et de l'honneur, la terre des extases religieuses, de la ségrégation monacale, la terre qui offrait dans l'histoire, dans le caractère et les moeurs les contrastes les plus fiers, les luttes les plus poignantes, et les plus acharnées, que devaient se passer les aventures les plus extraordinaires, se dérouler la tragédie humaine dans le sombre, le farouche et le truculent. C'était la terre qui ouvrait tous les enfers et tous les paradis de la passion à l'imagination la plus vigoureuse. Oh lovely Spain! renown'd, romantic land! Le cri du pèlerin byronien tremblait dans le coeur de tout bon romantique. ¹⁷

El levantamiento del pueblo contra el invasor, la lucha por la independencia, la vuelta del rey, el

¹⁷ FARINELLI, A., *Le romantisme et l'Espagne*, en *Revue de Littérature Comparée*, XVI, Paris, Octobre-Décembre, 1936. p.673-674. (Hé aquí España, tierra de la que un historiador tan moderado como Sismondi, dijo que hacía entender *el lenguaje creativo y la imaginación fantástica de Oriente*, convertida en el país que encarnaba los sueños más ardientes de los románticos, el país que contenía en sí mismo el romanticismo al completo, el país romántico por excelencia. Los españoles, en general silenciosos y sensatos, estaban convencidos de la veracidad de esta afirmación: No hay país más romántico que el nuestro. Es pues aquí, en la tierra del Cid, de la caballería y el honor, la tierra de los éxtasis religiosos, de la segregación monacal, la tierra que ofrecía en su historia, su carácter y costumbres los contrastes más evidentes, las luchas más crueles y encarnizadas, donde debieron ocurrir las aventuras más extraordinarias, desarrollarse en la sombra las grandes tragedias humanas, lo terrible y lo truculento. Esta era la tierra que abría a la imaginación más despierta los infiernos y los paraísos de la pasión. Oh, hermosa España, famosa, romántica tierra! El grito del pelegrino byroniano trepidaba en el corazón de todo buen romántico.)

estatismo social y político impuestos por el monarca, la extrema pobreza, la religiosidad supersticiosa y ancestral, la rebeldía del bandido, la sangrienta Inquisición, el Cid y Don Quijote, ofrecían al viajero y al soñador un espectáculo cargado de sensualidad y caballería, digno de recibir el calificativo de romántico de no ser porque, en honor a la verdad, la lista de adjetivos debe continuar con términos como bárbaro, primitivo, miserable y hasta gratuitamente sangriento

Se cuentan por decenas los desgraciados que murieron en el cadalso. Y las venganzas son alucinantes por oponerse al Golpe de los Sargentos, en 1836 fue asesinado el general Quesada, sus dedos cortados sirvieron como cucharillas a sus enemigos en el Café Nuevo.¹⁸

La idílica visión exterior aumentó en Europa la afición por lo español que habían inaugurado los viajeros ilustrados, tanto es así que proliferaron las ediciones francesas, alemanas e inglesas de romances históricos, la adaptación y estudio de dramas calderonianos y, sobre todo, el gusto por el viaje a la península. Si embargo, el viajero no era el crítico con la pretensión de conocer el trasfondo del tópico, sino el artista ávido de experiencias apasionantes y románticas que inspiraran sus nuevas obras, y el país surtía a Europa de aquello que ésta le pedía para componer la obra romántica: escenarios, fábulas y personajes. Y fue esta actitud la que contribuyó a crear el

¹⁸ VILAR, Pierre, Historia de España, Barcelona, 1980, 10ª edición. p.93.

mito del romanticismo español que aún hoy arrastramos: el montaje escénico más adecuado para urdir una turbia y brumosa leyenda en la que todo cabe: ídolos de paja e ilustres decapitados.

La situación del intelectual español era muy diferente a la que se venía viviendo en Europa desde el último decenio del siglo XVIII. La férrea censura fernandina y la caza indiscriminada del liberal, mantuvieron encarcelados a pensadores y literatos de la talla de Martínez de la Rosa o Quintana, obligando a otros a permanecer en el exilio. Así las cosas, los intelectuales que permanecieron en el país sólo pudieron conocer las obras fundamentales del pensamiento y la literatura románticos europeos mediante traducciones y comentarios¹⁹, no siempre tan acertados y aceptables como hubieran querido. Mientras, quienes se vieron obligados a exiliarse, tenían acceso a todas las novedades, ya literarias, ya ideológicas que ofrecía Europa, y a su regreso, una vez muerto el monarca (1833), quisieron que la imagen del profundo cambio que había vivido el mundo durante aquellos veinte años de oscurantismo fernandino quedara salvada y lavada de un plumazo con un trasplante ideológico que consiguiera suplir años y años de cerrazón.

Lo que sí difundieron, y vale la pena remarcar, es el resultado de un proceso al que se llegó después de críticas racionalistas, revoluciones y evoluciones ideológicas y sociales de una amplitud difícil de igualar; lo que no pudo reproducirse fue el proceso que reajustó

¹⁹ A este respecto es interesante la amplia relación de publicaciones reseñada por NAVAS RUIZ, MONTESINOS, FERRERAS, LLORENS, SEBOLD, entre otros.

todo un sistema político, ideológico y social abriendo paso a una nueva era. Definitivamente España no sufrió ninguno de los cambios que había vivido Europa porque careció de los elementos de fondo que resultaban imprescindibles: no hubo una Ilustración crítica y analítica que iniciara el desgaste de las instituciones nacionales; no hubo una clase poderosa y numerosa, necesitada de un poder real mediante el que consolidarse y asentar un nuevo orden; tampoco hubo un proceso ideológico que canalizara y diera sentido a los cambios históricos que debían producirse. El romanticismo español fue superficial, se asemeja más al retrato que Mesonero hace del Romántico en su famoso artículo costumbrista, que a la idolatrada imagen del poeta divino, víctima y verdugo de su propia existencia; en definitiva,

el romanticismo español fue epidérmico y declamatorio, patriótico y sentimental: una imitación de los modelos franceses, ellos mismos ampulosos y derivados del romanticismo inglés y alemán. No las ideas: los tópicos; no el estilo: la manera; no la visión de la correspondencia entre el macrocosmos y el microcosmos; tampoco la conciencia de que el yo es una falta, una excepción en el sistema del universo; no la ironía: el subjetivismo sentimental ²⁰.

Ello no significa que figuras como Larra, Espronceda o Bécquer no puedan llamarse románticas; aunque observando detenidamente vemos que la obra de Bécquer se publica entre 1859 y 1870, cuando ya se han publicado Las flores del mal (1857).

²⁰ PAZ, O. opus cit. p. 117.

Ya hemos hablado de la famosa polémica que mantuvo ocupados a Mora y los Böhl de Faber durante seis largos años; una discusión en la que salen a relucir términos como romántico ²¹, romancesco y ossiánico, sinónimos que se oponen, en conjunto a clasicista y que poseen un marcado matiz despectivo. ¿Podemos decir que este es el principio de la ruptura entre románticos y clasicistas? Rotundamente no, porque en esta pretendida polémica se estaban reproduciendo, sin lugar a dudas, los patrones literarios de una lucha política en la que a Mora y sus seguidores les tocó blandir los estandartes franceses (clasicistas), mientras que a los Böhl de Faber les correspondieron los nacionalistas (románticos). Naturalmente la situación era menos simple, porque si a Mora se le acusaba de afrancesado era por su tradicional liberalismo y también, no debemos olvidarlo, por su formación neoclásica ²², formación que, dicho sea de paso, compartía con Espronceda; del mismo modo, cuando el matrimonio gaditano era defendido por sus seguidores, no solamente se estaba reconociendo

21 Al respecto es interesante el artículo de BECHER, Hubert, *Nota histórica sobre el origen de la palabra «romántico»* en *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, 13 (193); también en *El romanticismo*, Ed. de David T GIES, Taurus, Madrid, 1989.

22 LLORENS en su obra *El Romanticismo Español*, (ps. 53-67) ofrece un esbozo de la personalidad poética y crítica de Mora en el exilio londinense en la que se aprecia un paulatino cambio de posturas hacia el romanticismo; tanto es así que el propio Llorens afirma que en ciertos aspectos de su obra crítica e igualmente en algunas narraciones y romances de esta época, Mora es un verdadero romántico, incluso por encima de los planteamientos contra los que iniciara la polémica con los Böhl de Faber.

explícitamente su aportación literaria, también se ponían de manifiesto las tendencias políticas que la intelectualidad española defendía y profesaba: radical y conservadora, católica y, sobre todo, claramente opuesta al liberalismo y al espíritu democrático. Los Böhl de Faber fueron el mejor aliado de Fernando VII al expresar y representar, desde la perspectiva literaria, la voluntad política de consolidar el régimen absolutista, y con él, ofrecieron y ofrecen la evidencia de una dualidad en la que historia y literatura van de la mano: la existencia de dos Españas, magistralmente dibujadas por Larra, y que son el germen de una lucha política y social prolongada hasta bien entrado el siglo XX.

El verdadero alcance de la polémica no fue tan negativo como pueda parecer, si bien es cierto que el radical conservadurismo de los polemistas propició la adecuación casi total de las ideas románticas al régimen menos romántico de la Europa del momento, no es menos cierto que desde el

Mercurio Gaditano (1814) Faber había puesto las bases del romanticismo, difundiendo todas las ideas vigentes ya en Alemania e Inglaterra y que comenzaban a penetrar en Francia, eso sí, envolviéndolas en un fuerte tradicionalismo, usándolas para sostener su propio pensamiento político, bastante reaccionario. De cara al futuro, la polémica reseñada representa la primera escaramuza entre clásicos y románticos, a la que seguirían muy pronto no pocas discusiones entre ambos ²³.

Conviene refrenar el impulso porque es un poco

²³ NAVAS RUIZ, R., opus cit. p. 68.

arriesgado y hasta temerario decir que un solo artículo fuera el responsable de una transición tal que permitió dar a conocer una concepción del hombre y la naturaleza que había ocupado a toda Europa durante más de cincuenta años. Lo que hicieron los Böhl de Faber y lo que harán publicaciones como *El Europeo* consistió, básicamente, en divulgar una nueva ideología que ya estaba cosificada en obras como las de Goethe o Byron; y lo que no hicieron fue aportar el corpus poético que contenía la mencionada ideología, como tampoco ofrecieron los fundamentos estéticos de los que éste y aquella habían derivado.

Si nos trasladamos a la Ominosa Década (1824-1833), situada entre el Trienio liberal y la muerte del monarca, hallamos un espectacular retroceso que apenas podía dejar asomar lo que en los tres cortos años de apertura se había iniciado. La prensa en general, y de forma especial el semanario catalán *El Europeo* (1823-1824), habían difundido, durante su breve pero intensa vida, ideas que, desde el punto de vista literario y también político, debían conducir o reproducir el pensamiento romántico: orientalismo, libertad creativa, el sentimiento entendido como categoría estética, oposición entre lo romántico y lo clásico, religiosidad y nacionalismo, y una profunda voluntad europeísta y aperturista derivada de su espíritu cosmopolita, de su concepción universal y totalitaria del arte, y de su ubicación en una de las pocas ciudades españolas en las que aún quedaban ciertos resquicios de liberalismo burgués. *El Europeo* gozó de buena salud en su corta vida y su balance es, en la medida de sus reducidas posibilidades, muy positivo: muchos

poetas y pensadores europeos aparecieron en sus páginas, y hay quienes opinan que sin él el romanticismo no sería lo que es. Tal vez sea bueno recordar, para no desproporcionar ni los hechos, ni los datos ni las importancias, que el semanario al que hemos venido otorgando históricamente un papel fundamental en la transmisión del ideario romántico en nuestro país apareció en Noviembre de 1823 para desaparecer en Abril de 1824, en Barcelona, época en la que las tropas de Angulema controlaban la ciudad.

El panorama cultural sobre el que reina Fernando VII, presidido por la censura, pronto estará definido:

Si la producción literaria tenía que ser muy escasa dentro de España, en cambio quedaba abierto el campo a las literaturas extranjeras, cuyas novedades constituían la principal distracción del lector español. Mas ya desde los tiempos de los Indices inquisitoriales -que duraron hasta 1805, y volvieron en 1815- las obras de otros países, donde proliferaban la herejía y la impiedad, necesitaron de escrupuloso examen para ser introducidas en España ... Sobre ellas recayó, con resultados muy negativos, la censura previa, en manos casi siempre de eclesiásticos ²⁴.

En revistas y periódicos se mantienen vivas las polémicas entre románticos y clasicistas sin que asome por ningún lugar la

²⁴ LLORENS, V., opus cit. p.195. Más adelante (p. 199) añadirá: En una época en que la creciente industrialización de Francia e Inglaterra favoreció el desarrollo de la industria del libro, la censura contribuyó a retrasarla en España. La mayor parte de las traducciones que se hicieron al español en la década que estamos viendo, se publicaron en el extranjero, casi siempre en Francia. Sólo a partir de 1830 se invirtieron los términos.

posibilidad de dejar de una vez por todas zanjado el tema; aparecen artículos de costumbres que satirizan las modas y los abusos gubernamentales; se forman tertulias literarias, se agudizan ciertos sentimientos nacionalistas en regiones como Catalunya y Galicia; la novela histórica alcanza su periodo de mayor éxito. En definitiva, el país entero vive del recuerdo y de la escasa y lenta progresión ideológica que puede escapar a la censura. Cuando muere el monarca -dicen algunos- se produce en España la explosión del romanticismo porque en aquel preciso instante confluyen una serie de circunstancias políticas que lo posibilitan: la muerte del rey implica la apertura de nuestras fronteras y, consecuentemente, la vuelta de los exiliados. Además, los intelectuales que han quedado en el país han mantenido, durante los años 1820-1833, debatido, diseccionado y analizado, aunque vivo, un ideal romántico que supone la plataforma sobre la que se asentará definitivamente toda novedad proveniente de la ya no tan lejana Europa.

Pero ¿dónde encontramos las ideas, los autores y los acontecimientos literarios? Liberalismo y conservadurismo, polémicas literarias, Larra y Espronceda, Don Álvaro o la fuerza del sino, Don Juan Tenorio, ¿son elementos suficientes para definir una época? Creo que no. No es suficiente una base ideológica que permita describir el pensamiento alemán a partir de términos como *misterio* y *oscuridad*,

En el prólogo que escribió Alcalá Galiano para El moro expósito, habla atinadamente de Alemania como país de origen del romanticismo, y dice que dicho movimiento "está enlazado con sistemas filosóficos llenos de misterio y de

oscuridad" ²⁵.

Tampoco son suficientes las polémicas literarias entendidas como acontecimientos culturales de primera magnitud, porque es evidente que enmascaran con su barniz poético-crítico, una latente crispación política. Y en lo que respecta a los nombres podemos citar a Martínez de la Rosa, el Duque de Rivas, Mesonero Romanos, Hartzenbusch, Larra, Espronceda, Zorrilla, Bécquer, Campoamor y algunos más que entran y salen de las nóminas del romanticismo como si de un desfile se tratara; y aunque son bastantes se hace difícil encontrar entre todos ellos un punto común, un nexo que vaya más allá del siglo en el que vivieron.

Con todo, al hablar de Romanticismo español el primer nombre que a todos se nos viene a la mente es Bécquer: Gustavo Adolfo Bécquer significa la cumbre de un movimiento poético en el que cronológicamente no debería incluirse puesto que nace en plena efervescencia romántica (1836), cuando todos los autores tradicionalmente considerados como tales ya han publicado una parte de su obra, y muere en 1871, veinte largos años después de considerarse cerrado el periodo, catorce años después de la publicación en Francia de Las Flores del Mal, (1857), a veinte años de Azul (1890) de Rubén Darío. Para aumentar las dificultades podemos añadir un dato más, casi un siglo antes de la muerte de Bécquer, en 1789-1790, sale a la luz una de las obras precursoras del romanticismo español; en ella se conjugan los

²⁵ CERNUDA, Luis, Estudios sobre poesía española contemporánea, Madrid, 1975. p. 17.

elementos necesarios para considerarla la primera manifestación clara del incipiente romanticismo; se trata de Noches lúgubres, de Cadalso, coetánea de Werther (1774), Los Bandidos de Schiller (1781), Crítica de la razón pura, (1781), Crítica de la razón práctica (1788), y algunas otras igualmente significativas.

En definitiva, si Cernuda tenía razonables dudas acerca de la existencia de un fundamento filosófico capaz, como en los países nórdicos, de soportar con cierta entereza el alud ideológico y estético del romanticismo español, éstas aumentan y se afianzan cuando ni siquiera podemos establecer con claridad los periodos y las nóminas de autores que se identifican con él. No se niega aquí que haya existido un romanticismo en España,

lo que se niega es que los románticos hayan tenido conciencia de grupo²⁶

y que haya habido alguna otra relación entre el romanticismo europeo y el español que no sea la puramente mimética, relegada a las formas externas sin entrar de lleno en los contenidos.

La pregunta, ahora, es ¿qué criterio o criterios aplicamos para construir una nómina del romanticismo español? Navas Ruiz considera románticos a quienes publicaron sus obras fundamentales entre 1830-1850; Vicente Llorens a quienes lo hicieron entre 1834-1844; 1800-1844 son las fechas que Alison Peers propone; para Russel P. Sebold el periodo romántico se inicia

²⁶ NAVAS RUIZ, R., opus cit. p.39.

en 1770 para terminar en 1860, dividiéndolo en tres apartados:

1) entre 1770 y 1800 aproximadamente, se da el primer romanticismo español, 2) por unos treinta años se interrumpe en conjunto el progreso del romanticismo debido a las represiones antinapoleónicas de los últimos años del reinado de Carlos IV, debido al espíritu de partido que regía a todos durante el reinado de José I, y debido a las represiones casi continuas del reinado de Fernando VII, treinta años durante los que no es sorprendente que predominen las tragedias y odas patrióticas a lo Quintana y las fábulas de intención política; 3) desde 1830 hasta 1860, más o menos, se extiende el segundo romanticismo, porque se seguían publicando obras de técnica romántica después de la aparición de los primeros antecedentes del realismo, de igual modo que ciertos escritores siguieron cultivando el neoclasicismo por algunos años tras haberse iniciado la segunda corriente romántica ²⁷.

Parece una broma de mal gusto -quizá una ironía romántica- no saber si debemos empezar a contar y estudiar desde 1770 o desde 1834: en 60 años cabe toda una vida o seis romanticismo según Vicente Llorens.

Una cuestión tan amplia como controvertida no constituye el objeto de estas páginas, más aún cuando ya se han dedicado tantos esfuerzos a clarificarla. Sería bueno empezar a leer en profundidad a todos y cada uno de los poetas, novelistas, periodistas o autores teatrales que publicaron su obra durante el pasado siglo para extraer de ellas afinidades o divergencias que apoyándose, en el único elemento válido, la obra,

²⁷ SEBOLD, Russel P, Trayectoria del romanticismo Español, Barcelona, 1983, p.127.

pueden justificar la existencia o no de escuelas, grupos o individualidades. Y únicamente en este contexto, el de la búsqueda de elementos afines o contrapuestos, es donde adquiere sentido el presente estudio, porque la ironía es uno de los tópicos que siempre surgen al hablar del romanticismo, aunque pocas veces se le ha prestado la atención necesaria. No faltan, en las páginas críticas referidas al siglo XIX español, alusiones al sentido irónico de fragmentos o frases, pero con alusiones se hace difícil adquirir una visión de conjunto de un fenómeno tan complejo como significativo y más difícil aún darle el protagonismo y la importancia que en realidad posee.

No creo que esté de más recordar que la ironía es un rasgo de modernidad y que demasiadas veces decimos que la modernidad surge del especial pulso que el hombre romántico mantiene con su entorno; de donde podemos deducir que la trilogía modernidad-ironía-romanticismo sólo adquiere sentido cuando cualquiera de los términos asume un protagonismo tal que en sí mismo es capaz de dar sentido pleno a los dos restantes, convirtiéndose en su eje. Esta es la intención que preside las páginas que siguen, explicar cómo la ironía es un rasgo ligado a la producción literaria del siglo XIX español, y en qué medida o bajo qué aspectos se evidencia.

Son demasiados los artistas y más aún las obras que caben en un siglo, de modo que se impone una selección de unos y otras; metodológicamente cualquier intento de acotación puede describirse desde infinidad de perspectivas, pero acaba siempre imponiéndose una: la relación que el lector establece con el

autor. De ahí que solamente dos razones justifiquen la presencia de Bécquer, Campoamor, Zorrilla y Espronceda en este estudio. La primera la necesidad de acotar espacios, razón que -como ya he dicho- solamente se sostiene mediante un subjetivo y aleatorio criterio, el de la predilección; la segunda razón, dar agilidad a los contenidos de modo que no se repitan esquemas ni se acabe en una estadística temática. Tanto Bécquer como Zorrilla, Campoamor o Espronceda entienden la ironía desde perspectivas distintas y a veces distantes, se valen de argucias retóricas, métricas o temáticas dispares y, sobre todo, encaminan sus pasos hacia un lector que suele ocupar diferentes espacios en la mente del autor.

2. LA IRONÍA

2. LA IRONIA

El rigor con que se emplea el término ironía deja mucho que desear. En el quehacer cotidiano van apareciendo constantemente sucesos, discursos, o ideas a los que alguien califica de irónicos para poner de manifiesto su carácter más o menos crítico, sorprendente o risible. Con frecuencia encontramos en los medios de comunicación frases del tipo *discurso satirico*, *burla del destino*, o *fino humor*, en las que la palabra sátira, humor o burla es sustituida sin ningún rubor por el término ironía, y es sabido que el uso indiscriminado en el habla cotidiana de cualquier término produce un efecto distorsionante cuya tendencia natural es conducirlo hacia una pérdida progresiva de su precisión significativa, tanto es así que en muchas ocasiones, y concretamente en esta,

el empleo común de la palabra la suele volver

inservible para su aplicación al destino original ¹.

Intentemos, como nos aconseja Ballart, devolver la ironía a su destino original aun a sabiendas de que uno de los problemas que en origen plantea la ironía es el de la delimitación de los ámbitos en que se aplica: filosofía o literatura. Y nada mejor que buscar una definición de ironía susceptible de encuadrarse en esferas de conocimiento distintas; y que dicha definición sea ambigua en la medida necesaria, de tal modo que permita rechazar o incluir los matices que consideremos oportunos.

Ironía es aquella figura retórica por medio de la cual se da a entender lo contrario de lo que se dice explícitamente. He aquí la definición primera y la que adolece de más defectos por ser la más recurrida. Es una definición restrictiva en dos sentidos: en primer lugar por cuanto que elimina categóricamente cualquier otro campo de actuación que no sea el literario, es una figura retórica; y en segundo lugar por su sentido funcional, es decir, porque define explícitamente una mecánica de actuación basada en la equivalencias de los contrarios.

Vistas así las cosas es difícil pensar en una posible discusión acerca del término, de su aplicación y de su mecánica, porque está perfectamente claro qué es y cómo es la ironía. Sin embargo sigue planteando problemas porque la definición tradicional no responde a la que es seguramente la cuestión fundamental: ¿cuál es la

¹ BALLART, Pere, Eironeia. La figuración irónica en el discurso literario moderno, Barcelona. 1994. p. 19

naturaleza de la ironía? es decir, ¿qué especie de consenso entre hablantes-lectores hace que una frase, un discurso o un acontecimiento puedan ser calificados como irónicos? ¿cuál es ese rasgo que fácilmente reconocemos pero que nos cuesta tanto describir?. Busquemos un camino distinto.

Es conocida por todos la norma según la cual en una definición nunca debe emplearse el término definido, de lo que se infiere que para explicar que es la ironía en primer lugar debo olvidar el término vinculado a su concepto y usar en su defecto otras palabras que sirvan al fin propuesto con semejante precisión. En cualquier diccionario de sinónimos encontramos términos equivalentes como guasa, sorna, reticencia, antifrasis, humor, broma, burla sátira y algunos más como ingenio ático o atenuación, entre otros. Pero con ninguno de ellos puede arriesgarse una posible definición de ironía: en todos falta o sobra alguna cosa, y componer un mosaico no servirá de mucho; lo que sí es útil es observar atentamente los términos propuestos y extraer de ellos las conclusiones oportunas.

Vemos en la lista de sinónimos que existe un lugar común a todos ellos, un componente que parece darles la coherencia necesaria para configurarse como lo que pretenden ser, sinónimos de ironía. El lugar común no es otro que la risa, una risa que puede ir desde la carcajada más estridente hasta la más tímida de las sonrisas. Así, el conjunto de términos que el diccionario emparenta con ironía y que más comunmente se utilizan como sus sinónimos, poseen un nexo: su sentido último se encamina a producir la risa -o cualquiera de los grados que separan la sonrisa de la carcajada-. Parece que ya estamos en

posesión de una de las características de la ironía: sea cual sea su naturaleza o el ámbito de saber del que parta o hacia el que se encamine, la tendencia propia de la ironía es producir risa.

Otro elemento que podemos adivinar observando los sinónimos de ironía es que se trata de términos que en su mayoría se aplican a formas de decir más que a actos provocados o acontecimientos aleatorios. Así, reticencia, guasa, sorna, antifrase y sobre todo sátira, cuya definición no deja duda alguna en cuanto a su naturaleza:

discurso, escrito o dicho en que se ridiculiza algo o alguien ²,

es decir, no se trata de un discurso oral o escrito que en sí mismo produce risa, sino de la re-utilización o manipulación del discurso con la intencionalidad evidente de ridiculizar bien al propio discurso, bien a su emisor, a ambos o a un tercero o terceros, convirtiéndolos en risibles.

Por último observamos también que entre algunos términos - antifrasis, burla, broma, incluso guasa, si nos atenemos a su acepción más usual- existe otro punto de unión peculiar, el de la mentira. Punto que, por otra parte, también se adivina en la definición retórica de ironía. Se trata, por supuesto, de una mentira en términos de ficción-realidad, es decir, una mentira que se define como tal no por el engaño sino por la

² MOLINER, María, Diccionario de uso del Español, Madrid, 1986.

falta de adecuación del discurso a la realidad a la que se refiere.

Pues bien, aunque parece cierto que la ironía

1. produce risa,
2. intenta manipular el discurso, no los hechos; y,
3. refleja la no adecuación del discurso a la realidad a que se refiere,

ninguna de estas tres ideas por separado consigue definir el concepto de ironía. Está claro que cualquier persona es capaz de generar o recordar un discurso en el que intervenga alguno de los factores mencionados, y aunque no puede decirse que la ironía es o utiliza la mentira o la manipulación, o ambas cosas, con la intención última y única de provocar hilaridad, tampoco puede afirmarse categóricamente lo contrario.

Tomemos como ejemplos,

a. En una carta muy poco humorística, un amigo me comunica: *Nos han puesto un brigadier como decano: los nuevos programas de la facultad serán nacionales, occidentales y cristianos.*³

b. ¡Hace un día perfecto!

Cualquiera de estos enunciados, ubicados en el contexto adecuado, pueden producir en el lector, por supuesto, una sonrisa -difícilmente provocaran carcajadas-, con la que se consigue poner de manifiesto que las pistas que el emisor

³ REYES, Graciela, Polifonía Textual. La citación en el relato literario, Madrid, 1984, p. 159.

ha dejado en sus mensajes han sido entendidas.

Uno de los errores que con más frecuencia se comete al hablar de ironía es emparentarla con lo *gracioso*, lo *humorístico*, lo *chistoso*, y convertirla en una subespecie del humor ⁴. Ni a., ni b. son discursos *graciosos*, nadie se pone a reír cuando lee a., porque quien escribe a. no quiere provocar carcajadas en el lector, lo que quiere es comunicarle un estado de ánimo, o un sentimiento, o un deseo, o un miedo; en fin, hacer llegar hasta el lector un mensaje, y en el proceso de comprensión cabe la sonrisa como modo de evidenciar la complicidad entre los interlocutores. Esta es una de las diferencias fundamentales entre la ironía y cualquier forma de humor, el hecho de que la risa sea un medio y jamás un fin en sí misma.

En el punto 2., se afirmaba que la ironía manipula el discurso, no los hechos, y así es: cualquier discurso irónico es la reutilización de otro discurso al que se refiere y del que no depende porque en términos reales no existe. Hablamos de ironía como citación o enunciación polifónica. Veámoslo a través del ejemplo a..

⁴ SALVADOR, Vicent, El gest poètic. Cap a una teoria del poema, València, 1986. p. 117-120. MIZZAU, Marina, L'ironia. La contraddizione consentita., Milano, 1986. p. 40-41. HUTCHEON, L., *Ironie et parodie: stratégie et structure*, en *Poétique*, 36, p. 466-477. y *Ironie, satire, parodie. Une approche pragmatique de l'ironie* en *Poétique*, 46. p. 140-155, entre otros, consideran que la relación o diferenciación entre humor e ironía deben ser objeto de un profundo estudio que permita, más allá de la mera terminología, establecer nociones y conceptos claramente diferenciables.

En primer lugar, el emisor irónico que describe al *nuevo decano* no pretende ser humorístico, intenta expresar de un modo muy concreto cuál es su punto de vista, cómo valora la nueva situación y cómo se siente ante ella, es decir, comunica al lector una información que no se contiene literalmente en el mensaje. Debemos entender que la información no explicitada en el texto, pero expresada en él, forma parte de un texto original en el que sí aparecía y del que debería eliminarse para no *comprometer* al emisor — recordemos que el texto especula sobre cómo serán las cosas en adelante y no cómo son ahora—. Estamos ante un proceso de descomposición—recomposición y contextualización del discurso para darle una forma, un contenido y un entorno comunicativo adecuados a las intenciones primeras sin que éstas aparezcan. El proceso podría ser el siguiente

- creación de un discurso original
- re-creación del discurso base en función del fin a que se encamina. El proceso de recreación se compone de tres momentos:
 1. elección del contexto
 2. elección de los términos
 3. elección de las ideas
- discurso final o discurso irónico.

Este discurso resultante está producido por un hablante desdoblado en hablantes (mi amigo, el narrador de la carta, alguien que habla como un brigadier) que se dirigen a un oyente, desdoblado a su vez en otros oyentes, tantos como hablantes. Y ambos, hablantes y oyentes, colocados en sus respectivos contextos, reconstruyen un proceso

comunicativo simétrico cuyo resultado final es la correcta interpretación del mensaje original a través del discurso final.

Así, cuando el lector sonríe ante el retrato marcial del decano, admite que ha entendido el proceso, que ha recorrido algunos de los pasos que ha dado el emisor en sentido inverso, y que, en consecuencia, la información no explícita, aquella relativa a la valoración y punto de vista del emisor y que se incluía en un discurso original del que el lector carece, ha sido entendida. También admite que reconoce un contexto y un vocabulario, en este caso concreto, un discurso específico mediante el que un grupo determinado sustenta un sistema de valores y fija unas normas de conducta individuales y colectivas; en consecuencia, el lector reconoce, en la unión de ambos presupuestos, las ideas que el autor quiere comunicarle,

mi amigo *hace hablar* al brigadier, con su lenguaje y su ideología que yo sé que no comparte, y me comunica que habrá cambios.⁵

La última de las ideas propuestas era aquella que afirmaba que la ironía refleja la no adecuación del discurso a la realidad a que se refiere, es decir, la ironía como mentira.

Que la ironía es una forma de engaño parece deducirse directamente de su misma definición retórica: uso de un término o varios para significar su contrario; sin embargo, en la

⁵ REYES G., opus cit., P. 159-160.

práctica, parece no ser una norma de estricta aplicación. El Diccionario de la Real Academia de la Lengua define

mentira. F. Expresión o manifestación contraria a lo que se sabe, cree o piensa. Cosa que se dice sabiendo que no es verdad, con la intención de que sea creída.

En el ejemplo b. ¡hace un día perfecto! el emisor irónico nos da una información que puede ser *la manifestación contraria a lo que se sabe* si hoy es un día lluvioso, nublado o frío; los lectores sabemos *que no es verdad* pero también sabemos que el ironista *no tiene la intención de que su mensaje sea creído* literalmente. La intención del emisor no es ni siquiera que entendamos lo contrario de lo que dice, porque su mensaje no es equivalente a

b'. ¡hace un día imperfecto!, o
b''. ¡hace un día horrible!, o
b'''. ¡hace un día catastrófico!;

de ser así la dificultad que entraña definir lo irónico quedaría salvada con un buen diccionario de antónimos. El emisor intenta decirnos, es cierto, que el día no es perfecto, y puede decirlo así, sin riesgos, pero entonces el mensaje carece de sentido, no es efectivo porque no aporta información alguna. todos sabemos que *hace un día horrible* ¿qué sentido tiene decirlo?

Si, por el contrario, elige la fórmula irónica no sólo llena de contenido un mensaje hueco sino que pone de manifiesto valores compartidos, impone un punto de vista o intenta persuadir al oyente de la adecuación de su perspectiva. El interlocutor no sólo recibe la

información implícita en el discurso, también la explícita y de ambas extrae el significado último y verdadero del mensaje irónico.

Planteemos ahora otro problema. Si ironizar es hacer ironía sólo podremos hablar de ironía cuando el ironista o actante de la ironía actue con la voluntad explícita de producirla; esto es, cuando el ironista no tenga duda alguna de que su actuación va encaminada a producir ironía. Ello significa que la ironía se produce siempre en activa, esto es, existe un yo, un individuo actuante, que toma una actitud especial ante el discurso, actitud que va encaminada a convertirlo en discurso irónico.

La cuestión es ahora si puede entenderse el término ironizar desde otra perspectiva, no como un término activo sino como una actitud pasiva. Sí, la ironía puede producirse de forma pasiva, es decir, puede ironizarse invirtiendo los términos porque cabe la posibilidad de que el individuo receptor no tenga en cuenta la intención o la voluntad del ironista y, en su ignorancia, interprete una ironía como no-ironía o, a la inversa, una no-ironía como ironía. De ocurrir así, de producirse un desfase entre la intencionalidad propuesta por el actante y la interpretación del receptor, el efecto provocado sería distinto, es evidente, al intencionado, del mismo modo que sería distinto el mensaje, acto o realidad recibidos, pero ello no significa que existan dos tipos de ironía, sino que ésta puede operar bien por exceso, bien por defecto.

La diferencia fundamental entre interpretar un mensaje no-irónico como irónico o simplemente no entender un enunciado irónico, se halla en el

proceso de reconocimiento de las marcas textuales que el emisor va dejando en su discurso. Si un interlocutor no es capaz de reconocer las señales más o menos evidentes que aparecen en un texto irónico, entonces el discurso leído no se corresponderá con el discurso final; lo que significa que el proceso según el cual de la creación de un discurso original llegábamos a un discurso irónico final, mediante la re-creación del enunciado primero, es un proceso no compensado por el interlocutor y, en consecuencia, desaparece dando lugar a un discurso no-irónico. Estamos ante una decodificación anómala por defecto.

Al contrario, cuando un texto es interpretado como irónico sin que su emisor haya puesto en él intención irónica alguna, y por tanto no posea marcas, nos encontraremos, también ante una anomalía en el proceso interpretativo, pero en esta ocasión se tratará de una anomalía por exceso. El oyente, que recorre el proceso de creación de forma inversa, interpretará, a través de su actitud ante el mensaje recibido, que sí se han recorrido todos los pasos y que existe un mensaje original al final del camino. Naturalmente estamos ante una decodificación por exceso.

Recapitulando obtenemos que ironizar es, por activa o por pasiva, hacer ironía, esto es, distorsionar la relación existente entre realidad y ficción y/o manipular un discurso con la intención de evidenciar dicha distorsión. También parece evidente que no existen grados, que la ironía existe ya sea por creación o por interpretación, que a la postre no es más que una forma de re-creación; y con ello llegamos a la

última consideración: ironizar más que una actividad es una prerrogativa del hombre y como tal éste la aplica sólo cuando y dónde lo cree oportuno, de tal modo que no podemos hablar de ironía más que como un concepto genérico del que derivar, por medio de calificativos, expresiones concretas de dicho fenómeno.



2.1. La ironía romántico-filosófica

La ironía no es, en origen, un principio vinculado directamente a la literatura; tradicionalmente ha venido identificándose con una peculiar disposición de cierto tipo de hombre y, en consecuencia, es aplicable a un determinado aspecto, más o menos amplio, de la vida humana, más cercano a la filosofía que a la literatura. Es lógico, pues, que

la definición remarkable qu'Aristote donne déjà de la notion d'ironie ne procède pas de la description d'un estyle littéraire, mais se situe dans le cadre d'une analyse systématique des attitudes fondamentales de l'être humain. C'est bien pourquoi elle se trouve non dans la Poétique ou la Rhétorique d'Aristote, mais dans l' Éthique à Nicomaque, et l'exemple concret d'un comportement ironique qui y est donné n'est pas celui d'un personnage ni d'un auteur littéraire féru d'ironie, mais celui de Socrate lequel incarna le premier le comportement ironique, dans la mesure où il en avait fait le principe de sa maïeutique, la méthode de base de sa technique de

l'accouchement philosophique. A partir de lui, pendant des millénaires, la notion de l'ironie socratique que parle encore Friedrich Schlegel la première fois qu'il aborde à fond le thème de l'ironie ¹.

Vistas así las cosas lo mejor será empezar por el principio, y en el principio irónico hemos encontrado a Sócrates, figura incómoda en la sociedad de su tiempo, difícil y escurridiza que con su vida y actitudes consiguió iniciar un proceso de ruptura que supuso la clave argumental de la evolución y revolución del pensamiento humano. Como paradigma histórico de la ironía, Sócrates ha encarnado el molesto papel del hombre frívolo, exasperante, desvergonzado, irritante y provocador que ejemplifica y evidencia la dualidad contradictoria que define al hombre como animal social. La ironía socrática reside en el método dialéctico, en el juego del conocimiento y en la conciencia de esa específica y contradictoria dicotomía que encierra la norma social y el instinto individual.

Como filósofo y pensador Sócrates ocupará en estas páginas el espacio necesario para dar coherencia a un breve recorrido por el término *ironía* pero no será uno de sus protagonistas. Para el filósofo ateniense ironizar es utilizar una especie de máscara o predisposición intelectual inquisitiva capaz de poner de

¹ ALLEMAND, Beda, *De l'ironie en tant que principe littéraire*, en *Poétique* nº 36, 1978. p. 385-386. También JANKELEVITCH en *La ironía*, Madrid 1982, nos habla de Sócrates. *Sócrates - dice - es un sofista... , es la conciencia de los atenienses, toda la conciencia: la limpia y la sucia, ... es, por tanto, una especie de remordimiento encarnado para la ciudad frívola; la distrae, pero también la inquieta; es un aguafiestas.* p. 12-13.

manifiesto un peculiar modo de entender el mundo en el que el individuo se halla inmerso; en este sentido, el filósofo pretende conocer o, al menos, buscar una fórmula susceptible de explicar el porqué y el cómo del pulso que el hombre y su inteligencia mantienen con el entorno en que se mueven, pero no evidencia la intención de otorgar o no a su búsqueda peculiar un carácter literario o estético. A diferencia de él, el poeta, que toma como punto de partida supuestos distintos entre los que destaca la voluntad estética por encima de cualquier otra consideración cognoscitiva; se aventura a re-crear una realidad parcial y, en la mayoría de las ocasiones particular y propia, subjetiva. Ambos pueden partir de un supuesto similar según el cual la ironía es una actitud, pero en cada caso el matiz será distinto: para el primero es únicamente una actitud cognitiva ante el mundo; es decir, para el filósofo el mundo es un fin en sí mismo. Para el poeta en cambio la ironía es además una actitud ante el discurso, es decir, una forma de re-crear la realidad a través del filtro de la palabra, o lo que es lo mismo, un medio desde y hacia el que proyectar su realidad personal. Y a pesar de esta radical diferenciación, el romanticismo alemán auna en la figura del poeta al filósofo y al iluminado, creando una mezcla cuyo resultado inmediato será una nueva concepción del poema, una nueva sensibilidad, una nueva actitud; y aunque no fueron los románticos alemanes quienes inventaron la poesía, sí la convirtieron en un sacerdocio proclamándose sus guardianes y defensores.

Como ya dijimos en otro apartado, admitimos con Octavio Paz que el protestantismo favoreció la reflexión personal y la interiorización de la

experiencia creando un clima mucho más propicio al subjetivismo que el que había venido manteniendo durante siglos el cristianismo. Esta absoluta preeminencia del yo interior frente a la llamada otredad impone un cuestionamiento constante del mundo y su existencia en términos de mera y simple necesidad. Duda insalvable que es, una vez más, la constatación del dilema socrático que enfrenta al hombre consigo mismo: conciencia social frente a instinto individual; sin embargo ahora se ha producido un significativo desplazamiento de los adjetivos que nos obliga a hablar de consciencia individual frente a instinto social. Es decir, desde Sócrates hasta el fin del siglo XVIII el hombre ha dejado paulatinamente de cuestionarse, por evidente, la necesidad y universalidad de la ciencia de la naturaleza (el hombre como animal, el hombre como ser civilizado), para interrogarse acerca de la simple y llana existencia de dicha naturaleza (el hombre como conciencia, el hombre como objeto material).

F.Schlegel² propuso una definición de ironía no como el resultado de la combinación de determinados elementos en un fragmento concreto, susceptible de ser reducido al pequeño fenómeno literario aislado que la tradición había impuesto, sino como el conjunto de todos aquellos fragmentos pequeños y grandes, implícitos y

² ...En 1797 Friedrich Schlegel publicó 127 fragmentos críticos en la revista berlinesa *Lyceum der Schönen Künste* probablemente no sabía que acababa de desencadenar un debate que ha ocupado desde entonces a muy variadas generaciones de poetas y filósofos. La discusión acerca del concepto y el alcance de la ironía tiene aquí su punto de partida. INNERARITY, Daniel, Hegel y el romanticismo, Barcelona, 1993. p. 187.

explícitos, que configuran un peculiar universo literario y filosófico, y cuya función primordial es la de modificar, o poner en tela de juicio, la arcaica perspectiva desde la que el hombre había estado mirando y recreando el mundo. La propuesta literaria totalizadora lanzada por Schlegel quedó un tanto mermada por su propia concepción de la ironía, mucho más cercana a la filosofía que a la poesía: la ironía, viene a decirnos, es una actitud intelectual a través de la que podemos acceder a un nuevo conocimiento del entorno en el que nos movemos; el intelecto humano se expresa a través de variados mecanismos, y una de las más peculiares manifestaciones de dicho intelecto es la literatura. Si la ironía es una actitud intelectual, una forma de expresión, es decir, un acto cognoscitivo mediante el cual puede explicarse al hombre en relación al mundo, y la literatura es una forma más de expresar este antagonismo, la ironía puede y debe formar parte del discurso literario, pero en sí misma no es únicamente una licencia para los poetas,

digamos solamente que la ironía se sitúa en el mismo plano que el logos, es decir, el pensamiento expresado y expresable, y que supone la existencia de un interlocutor actual y virtual, al que se revela sólo en parte ³.

Quienes junto a Schlegel o en oposición a él iniciaron un estudio filosófico-poético del concepto ironía, coincidieron en que la ironía es un rasgo de autor, una marca estilística que otorga al texto una nueva perspectiva, un punto

³ JANKELEVITCH, W. op. cit. p. 40.

de vista particularmente crítico, distinto y distanciado de aquel que marcó la literatura del periodo anterior. Es cierto, y no debemos perderlo de vista, que sin el periodo racionalista e ilustrado, filosóficamente prolífico, la ironía romántica, que es en la mayoría de los casos conciencia crítica, no habría podido existir:

el concepto de ironía recibió su significado central no sólo en virtud de su relación con un determinado estado de cosas en un sentido teórico, cuanto más aún, de un planteamiento puramente intencional. Como tal, este planteamiento ... servía de exteriorización de una oposición siempre viva contra las ideas dominantes y, a menudo, como una máscara de su desamparo frente a ellas.⁴

Desde la perspectiva de los románticos alemanes, la ironía no era ni más ni menos que una actitud, en el sentido más amplio del término, y como tal otorgaba al hombre cierta individualidad que venía dada por su conciencia de élite. Se trata pues de un planteamiento que parece ubicar sus postulados en el ámbito filosófico mucho más que en el literario hasta tal punto que Walter Benjamin afirma que, para los románticos, en especial para Schlegel, la ironía es .

el único modo a través del cual podría la crítica afrontar directamente lo nulo⁵.

⁴ BENJAMIN, Walter, El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán, Barcelona 1988. p. 121.

⁵ BENJAMIN, W., opus cit. p. 119.

Sin olvidar que ironizar también es, para el poeta alemán, la experiencia de la contradicción, la negación del conocimiento sistematizado que encierra la realidad y pretende explicarla como un corpus cerrado y concluido.

El arte, o mejor, el poema; el texto, puede *revestirse* de ironía y convertirse en una especie de *meta-poesía* que confiere a su creador la cualidad de conocedor absoluto no sólo del texto, sino de éste y su contexto. Dicho de otro modo: el poeta irónico lo es por su doble condición de poeta y filósofo, por su capacidad a la hora de combinar ambas disciplinas y, sobre todo, por su peculiar forma de concebir el texto -irónico o no- como el reflejo del Arte, la Poesía y el Conocimiento Universales.

El poeta, consciente y consecuente con su dualidad individualizadora, hombre y artista, consciencia e instinto, utiliza la ironía no como figura literaria sino como fórmula según la cual el arte se autorrepresenta ⁶, porque si bien cualquier forma artística como vehículo de expresión puede participar del peculiar punto de vista irónico, la palabra es especialmente adecuada para transmitir esta nueva sensibilidad en tanto que siempre ha sido el punto de referencia común y obligado de todos los ámbitos del conocimiento.

Vistas así las cosas deberíamos preguntarnos si realmente el romántico era consciente de este proceso de autorrepresentación artística o si no es más que una de las muchas fórmulas tipificadas

⁶ ALLEMAND, B., op. cit. p. 387.

que la crítica ha venido desarrollando. Lo cierto es que en la Alemania romántica Schlegel y Novalis, por ejemplo, habían propiciado debates literario-filosóficos que pretendían clarificar actitudes vitales y rasgos literarios partiendo del término ironía. Y ello debe ser significativo porque si el país desde el que se exporta a Europa el romanticismo dedicó parte de su tiempo y producción a la ironía, no debió de ser por casualidad, sino por la evidencia y la conciencia de que uno de los componentes fundamentales de su producción estuvo marcado por ese rasgo.

Y así fue, durante el primer cuarto del siglo XIX se inició, tomando como punto de partida los 127 fragmentos que Friedrich Schlegel publicara en la revista *Lyceum der schönen Künste*, el análisis de la ironía entendida como fenómeno específicamente romántico y puntualmente literario. La ironía no representaba ni más ni menos que una postura, un punto de vista, cuya funcionalidad última era la de reflejar la actitud intelectual propia de un determinado tipo de hombre. Naturalmente esta formulación filosófico-literaria de lo irónico se apoyaba directamente en una concepción tradicional del término, el punto de partida de la cual no era otro que la figura de Sócrates.

Pero Sócrates era, para Kierkegaard por ejemplo, y en cierto modo para Schlegel, el punto opuesto a la ironía romántica porque, ya lo hemos dicho, él es el paradigma de la ironía vital: es en sí mismo una ironía. La ironía romántica, a diferencia de la socrática, es un principio estructural y específico del acto literario puesto que determina e impone una forma de expresión concreta producto de una visión del

mundo que, a su vez, se refleja en una actitud ante la vida vertida, necesariamente, en el objeto artístico. No existe pues un componente filosófico y otro componente literario distintos y yuxtapuestos; para el romántico filosofía y poesía son elementos que solamente pueden existir interrelacionados porque su unión - junto con un tercer componente, el religioso - da como resultado la poesía universal.

Pretender disociar filosofía, literatura y religión en el contexto en que nos hallamos es absurdo, dice W. Benjamin refiriéndose a Schlegel; el hombre desarrolla una teoría peculiar y particular, individual, sobre la configuración del mundo que le rodea teniendo siempre en cuenta la dualidad cuerpo-alma; una vez la imaginación ha logrado establecer las relaciones oportunas entre cada uno de los componentes, surge la necesidad de expresar las conclusiones mediante la palabra y través de un planteamiento intencional que permita reflejar el necesario y radical desacuerdo del hombre con su entorno, y, a la vez, protegerse de la hostilidad que le rodea. La única forma de expresión que auna la protección y la agresión es la ironía porque en su doblez es expresión del subjetivismo y reflexión sobre el objeto. Es decir, la ironía permite al poeta, y al artista en general, convertirse en poesía, o en arte, en tanto que su criterio es la única ley; es el ser absoluto que se identifica con su creación; y permite, además, a través de la reflexión sobre el objeto, expresar el conflicto que el arte mantiene constantemente con la naturaleza. En este sentido afirmábamos que la ironía es un medio de autorrepresentación artística, no sólo porque es el vehículo estructural a través del cual

expresar y dar sentido al objeto artístico, sino porque pone de manifiesto la constante dialéctica entre el arte y la reflexión sobre el arte, esto es, entre el lenguaje artístico y el lenguaje crítico, y hasta tal punto es así que en último término debemos convenir con Schlegel que

la mediatiez de la ironía es ... el único modo a través del cual podría la crítica afrontar directamente lo nulo ⁷.

Estamos dibujando un panorama literario-filosofico en el que intervienen artistas y pensadores europeos cuya tradición cultural se halla cercana al criticismo; en el ámbito meramente literario y estético Schlegel, Schelling, Novalis o Holderlin, debaten el gran tema que da sentido a muchas de las facetas peculiares del romanticismo: *la relación de la naturaleza con el arte*, título que encabeza una magistral lección de Schelling publicada por primera vez en 1809, aunque dos años antes, en octubre de 1807, ya había leído en Munich, ante la Academia de Ciencias, con motivo del cumpleaños del rey.

La relación entre la naturaleza y el arte se formula en los siguientes términos: el arte es aquella forma mediante la que podemos eternizar la naturaleza por cuanto que es capaz de apresar el momento de máximo esplendor bien por ser una forma de purificación y perfeccionamiento intencional por parte del artista, en cuyo caso nos hallamos ante una manipulación del objeto y de su naturaleza; bien por la propia perfección

⁷ BENJAMIN, W., opus cit. p. 119.

que se observa en el objeto representado. La mente del hombre evoluciona con el tiempo y la historia del arte se escribe a través de la progresiva perfección del artista no en cuanto a técnica sino en cuanto a percepción, esto es, en cuanto a capacidad crítica. Schelling describe pormenorizadamente esa peculiar relación que todo artista establece con el objeto de su creación y afirma que solamente el alma es capaz de ir superando y asimilando paulatinamente los grados o estadios en que podemos dividir la historia del arte. Así el artista se define como un ser cuya esencialidad reside en la condición o peculiaridad de su alma y en la relación que ésta establece con la naturaleza. Novalis vertebró una de las líneas fundamentales de su pensamiento en la comunión que hemos establecido entre artista y naturaleza:

Las relaciones con las fuerzas de la naturaleza, con los animales, las plantas, las piedras, las tempestades y las olas, debe, necesariamente; asimilar los hombres a dichos objetos, y la asimilación la transformación y la resolución de lo humano y lo divino en fuerzas ingobernables, constituyen el propio espíritu de la naturaleza, la horrible devoradora.⁸

Los Discípulos en Sais refleja a la perfección ese intento de fusión o confusión del poeta con la naturaleza: el hombre forma parte de una cadena biológica que puede ser interpretada y explicada sólo a partir de una excepcionalidad, el alma. En un sentido amplio, perder el alma

⁸ NOVALIS, Los discípulos en Sais, Ed. y Trad. de Félix de Azúa, en Cuadernos de la Gaya Ciencia IV, Barcelona 1976. p. 34.

equivale a diluirse con la naturaleza en un todo homogéneo; pero también pone de manifiesto que el hombre es capaz de reconocer y reconocerse distinto en su calidad de ser pensante.

En definitiva, el poeta ansía diluirse en la naturaleza para comprenderla y apropiársela, es por ello que

Novalis defiende la apropiación poética de la naturaleza: cuando el poeta vibra al unísono con ella, no sólo la comprende sino que la transforma, ya que la pretensión novalisiana es que las formas de la naturaleza muten en formas del espíritu y viceversa; cada pensamiento una creación, cada creación evolutiva un pensamiento nuevo.⁹

pero con esta peculiar pretensión más que fusión hallamos confusión: el ser que se diluye pierde toda su identidad y su intento de comprender, de subjetivar la otredad, acaba, irónicamente, en la pérdida de identidad. Y ello significa que el poeta romántico, consciente de las limitaciones que su naturaleza individual le impone; consciente de que el sujeto no es extrapolable de sí mismo para analizar y analizarse desde un contexto tan amplio y diverso como la naturaleza, debe elegir entre la pura imitación artística, esto es, 'la contemplación pasiva, fiel reproducción de una naturaleza estática e inamovible; o la re-creación, esto es, la contemplación activa, temporal y reflexiva, fiel reproducción de un ideal de naturaleza encaminado a la consecución de la belleza absoluta. Para Schelling la continua relación que el hombre

⁹ AZUA, F., opus cit. p. 19.

establece con la naturaleza se expresa en términos de objetivación del sentimiento: espiritualizar la naturaleza es mostrarla al observador o lector de tal modo que a él le impresione tanto como al propio artista, quien para realizar su obra busca en la naturaleza porque ella es la única fuente posible, es decir, porque solamente de la naturaleza de los objetos y de los seres puede entresacarse la emoción y el conocimiento.

La ironía romántica reside, seguramente, en la paradoja que encierra el culto a la otredad y la intensa pero infructuosa búsqueda de la individualidad: el poeta se expresa porque algo exterior y ajeno a él le causa un determinado sentimiento; sin la indefinida otredad exterior no existiría sentimiento alguno que manifestar, luego no tendría sentido el texto, la obra de arte. En términos generales, ni el poema ni el poeta tienen sentido por separado, porque ambos existen necesariamente en función no del sentimiento mismo que debe manifestarse, sino de la voluntad de expresar, de evidenciar y diseccionar el estado en que dicho sentimiento deja al hombre. La ironía romántica no tiene como meta manifestar el conflicto existente entre el sentimiento y su contemplación, pero sí facilita y hasta proporciona la distancia necesaria entre el objeto y el sujeto contemplativo.

La naturaleza es la otredad que proporciona materia y sentimientos, dando sentido al artista, no a la inversa, ésa es la ironía romántica. La manipulación premeditada del entorno, la utilización fría y metódica de la palabra no como expresión del sentimiento o la fantasía del creador, sino como expresión que provoca en el

lector un estado de ánimo y una emoción concretas. El poema, dice Edgard A. Poe, es la ecuación según la cual debemos obtener siempre un valor final que se

adecuara a la vez al gusto popular y al crítico ¹⁰

y para ello deben combinarse elementos como extensión, provincia, tono y recursos -nos dice- de tal modo que aunque

la mayoría de los escritores -y los poetas en especial- prefieren dar a entender que componen bajo una especie de espléndido frenesí, una intuición extática, y se estremecerían a la idea de que el público echara una ojeada a lo que corre en bambalinas ¹¹

lo cierto es que toda composición exige un proceso de meticulosa elaboración, de calculada utilización de los recursos y cautelosa selección tanto del vocabulario y del tema, como de los escenarios o los personajes

hasta quedar completa, con la precisión y el rigor lógico de un problema matemático ¹².

Seguramente si tuviéramos más presentes ciertas evidencias y no nos dejáramos arrastrar por el brillo del aparato teórico-filosófico que

¹⁰ POE, E. A., Ensayos y críticas, Madrid, 1973, Trad. de Julio Cortázar. p. 67.

¹¹ POE, E. A., opus cit., p. 66.

¹² POE, E. A., opus cit., p. 67.

justifica moral, política y estéticamente las acciones y las obras que el romanticismo europeo produjo, podríamos despojarnos de algunos tópicos que, demasiadas veces nos impiden ver el justo equilibrio que existe entre el creador y la creación románticas.

Centrémonos ahora en la producción romántica española. En el primer capítulo de este estudio decíamos que en España no existió propiamente un movimiento romántico por varios motivos, el más importante de todos era aquel según el cual el grito de libertad que venía sonando en el mundo civilizado desde 1776 se había transformado en un *¡Viva las caenas!* Las implicaciones culturales que semejante actitud conllevó no pasan desapercibidas: el oscurantismo fomentado por la monarquía, así como la ignorancia y el fanatismo religioso, constituyeron un escenario excepcional y una especie de factoría de personajes ideales para el romanticismo europeo.

Al hablar de ironía filosófica, es imprescindible - ya lo hemos dicho- establecer, en primer lugar, un fuerte vínculo entre poesía y filosofía para poder relacionar a ambos con el término ironía, y observar en última instancia que ésta es la expresión del conflicto universal que el hombre debe intentar resolver a lo largo de su vida. En la mayoría de los casos e incluso en alguno de aquellos temas más serios, la ironía romántica, decíamos, se hallaba presente más por cuanto que es la forma de expresión ideal del distanciamiento emocional, que por su peculiaridad como recurso estilístico. Hemos dicho también que entre los términos naturaleza, otredad, sentimiento, subjetivismo, objetividad, existe una estrecha relación, tanto es así que

difícilmente podemos explicar cualquiera de ellos sin tener la imperiosa necesidad de recurrir a los restantes. Finalmente hemos recurrido a Poe para explicar, desde su Filosofía de la composición la relación que el autor establece con su obra y con los elementos que tiene al alcance de la mano para poder concluirla.

Pues bien, al volver la mirada sobre el romanticismo español, es decir, al observar las obras de aquellos autores que se han venido considerando románticos de un modo incuestionable, léase Bécquer, Larra, Espronceda y Zorrilla, entre otros, no reconocemos en ellos más que ligeras pinceladas y algunas influencias puntuales del quehacer romántico europeo. La precaria situación que vive el país hace que no exista una base teórica que permita asentar un nuevo orden porque, precisamente, no ha habido ningún cambio en el orden; los pocos teóricos liberales que en España han sido se hallan en el exilio o en la cárcel, y la burguesía, teórica depositaria del espíritu ilustrado que iluminará el camino de los primeros románticos, ni tiene ni quiere tener en sus manos las llaves de un cambio que en nada le favorece. En España la Ilustración fue un movimiento cultural que únicamente fraguó entre un reducido grupo que a su vez había sido extraído de entre los mejores; al romanticismo le pasó lo mismo, pero arrastraba ya una carencia insalvable, la base ilustrada que había de proporcionarle argumentos ideológicos capaces de mostrar al artista la forma de expresar el nuevo modo de entender al hombre y sus relaciones con el mundo. ✓

En buena lógica, pues, la producción literaria de la primera mitad del siglo XIX en

España, distará mucho de la del resto de Europa, porque tanto los temas como su tratamiento serán distintos. La lógica, sin embargo, nos engaña: todos sabemos que el espíritu romántico es ante todo histriónico, posee una tendencia innata a la exageración y al mimetismo, así que el artista, para ganarse el favor del público, emulaba las obras de aquellos grandes autores europeos que eran leídos con auténtico frenesí ¹³. De este modo los temas románticos se repetían en nuestro país como clichés de época sin que por ello se asimilara el trasfondo que el medievalismo de W. Scott, o los grandes rebeldes de Byron, pretendían evidenciar. Los lectores únicamente intentaban escapar de una existencia gris

¹³ Resulta interesante observar las costumbres literarias del romanticismo, sobre todo en lo que se refiere al tipo de lectores, las obras que consumían, el mensaje que de ellas podía extraerse, y al mismo tiempo fijarse en las costumbres cotidianas de dichos lectores. La doble moral de que nos habla Aranguren se manifiesta claramente a través de los gustos literarios, de ahí que resulte del todo imprescindible, para un conocimiento real del periodo que nos ocupa, la consulta de la obra de MONTESINOS (1982). En ella podemos observar curiosidades tales como el hecho de que Byron llegara a España a través de traducciones al castellano hechas en Francia, y no como poeta, sino como novelista; en 1818 aparece en castellano El Sitio de Corinto, unos años después, en 1827, El Corsario, también en prosa, sin embargo, *contra las intenciones del editor francés, Byron no debió ser entre nosotros pasto del gran público y su influencia se redujo, sin duda, a Círculos literarios que para nada necesitaban traducciones.* p. 65-66. Los autores más leídos eran Walter Scott y Victor Hugo, detrás de ellos aparece una larga lista de autores franceses, Balzac, Chateaubriand, Dumas, Choderlos de Laclos, etc. De Goethe sólo se publicarán dos obras, Werther y Hermann y Dorotea, el primero en 1833 ya que un primer intento en 1803 fue abortado por la censura; ningún otro escritor alemán aparecerá en el escenario literario español hasta la primera traducción de las obras de Heine por parte de Angel M^a Decarrete y Eulogio Florentino Sanz (1850)

imitando la grandilocuencia y el fatalismo de ciertos personajes cuyas azarosas vidas discurrían entre el fastidio universal y la muerte de/por amor; mientras, a la hora de salir a la calle, la moral social imperante exigía del hombre honrado el rechazo de todas estas manifestaciones extravagantes e indecorosas que atentaban contra las buenas costumbres de una burguesía monárquica y católica.

La ironía en este contexto tiene poca cabida: al lector no le interesa ni el fondo, ni la forma, sencillamente consume un argumento novelesco que le aleja momentáneamente de la realidad. Es curioso observar que la ironía más evidente va a ponerse de manifiesto cuando el autor, y sus lectores, claro está, tengan como objetivo fundamental presentar ante los ojos de la sociedad española sus defectos. Estamos hablando de Larra y Mesoneros, pero sobre todo del primero; el retrato de personajes, ambientes y situaciones localizadas en el Madrid de la época, evidencian la amarga, aunque distanciada, visión que de la realidad tenían unos pocos elegidos. Visión que a buen seguro sirvió de modelo a Larra cuando con su suicidio llevó el mimetismo y la grandilocuencia literarias hasta las últimas consecuencias.

En último término, la ironía romántica española no es una actitud que permite conocer el mundo distanciando el sujeto del objeto para diseccionarlo y manipularlo en función de un juego particular; la ironía romántica española es una forma de expresión de las contradicciones que el existir cotidiano evidencia; no hay búsqueda y conocimiento, no hay proceso cognitivo que justifique la objetivación del entorno, no hay,

para entendernos, más que miedo a la oscuridad y el misterio de los sistemas filosóficos germánicos,

y el pensamiento indudablemente asustaba a los románticos españoles más que el misterio y la oscuridad, porque éstos al menos los prodigaron, entre bambalinas y tormentas de guardarropía, como recursos melodramáticos ¹⁴.

¹⁴ CERNUDA, Luis, Estudios sobre poesía española contemporánea, Madrid, 1975. p. 17.

2.2. La ironía retórica

El punto cero en el estudio de la ironía retórica debe buscarse en las figuras de Aristóteles y Platón. Para el último ironía es un término inevitablemente asociado a la figura de Sócrates y, en consecuencia, es un concepto que engloba tanto un método específico de conocimiento como una forma de persuasión. Aceptar que la ironía es una forma de entender y explicar el mundo equivale a otorgarle una dimensión filosófica, pero añadir que se trata de un método de persuasión implica, necesariamente, extender su ámbito de aplicación para acercarla de hecho al campo de la oratoria.

Aristóteles es mucho más concreto que Platón. Para él la ironía es, en Moral a Nicómaco¹, una fórmula de relación con la verdad, pero una

¹ ARISTÓTELES, Moral a Nicómaco, Madrid, 1992, Trad Y Ed. de P. Azcárate.

relación mediante la cual la ficción intenta afrontar la realidad, así,

La ficción, que altera la verdad, se llamará, si exagera las cosas fanfarronería, y el que tenga este defecto será un fanfarrón; si, por el contrario, disminuye las cosas, se llamará disimulación (eironeia), y el que lo haga, un disimulador (eirón) ².

Observamos que en este fragmento Aristóteles plantea una de las claves para el estudio de la ironía, la distancia. Según él la alteración de la verdad puede producirse a través del acercamiento, esto es, la exageración; o a través del distanciamiento, la disimulación. Ninguna de ellas prevalece sobre la otra, no hay valoración en cuanto a si la fanfarronería es mejor o peor que la disimulación. Sin embargo, en la Retórica ³, afirmará que la ironía es más adecuada para el hombre libre que la fanfarronería o bufonada, porque

el ironico hace el chiste para sí mismo, el chocarrero para divertir a otro ⁴.

lo que equivale a decir que la ironía no únicamente es una forma de humor sino que al ser propia del hombre libre es social y cualitativamente mejor que la bufonada.

Aristóteles, además, reconoce de forma explícita que la ironía es un recurso retórico

² ARISTÓTELES, Opus cit., p. 116.

³ ARISTÓTELES, Retórica, Madrid, 1971. Ed. de A Tovar

⁴ ARISTÓTELES, Opus cit., p. 212.

incluido en el apartado de la elocutio, y que su funcionalidad última es la expresión de lo ridículo. También en la Poética⁵ aparecerá el concepto retórico de ironía aunque no como estrategia verbal, relacionada con el humor, sino como *peripeteia*, es decir, como revés del destino, como

un giro de la acción en un sentido contrario al que venía siguiendo ⁶.

Las palabras del Estagirita apuntan una de las claves que en la actualidad consideramos indisociables del concepto de ironía: su relación con el destino. Es posible que en el desarrollo de la obra aristotélica, el término ironía no sea, en un sentido absoluto, un concepto básico, sin embargo las tres ideas que parecen desprenderse de las obras mencionadas ofrecen una visión clara de lo que a lo largo de los siglos acabará siendo la ironía.

Cicerón, muy en la línea del pensamiento aristotélico, retomará, en sus obras de carácter teórico-literario, el estudio de la ironía. En el tratado sobre la elocuencia, cuya línea argumental es el retrato del orador ideal y, por extensión, del discurso ideal, Cicerón afirma que un discurso no es más que una forma de hablar y

el modo como se habla consiste en dos cosas, en

⁵ ARISTÓTELES, Poética, Madrid, 1979.

⁶ ARISTÓTELES, *Opus cit.*, p. 93.

la acción y en la elocución ⁷

siendo la primera la voz y el gesto del orador y la segunda la corrección en el hablar. Un buen discurso debe basarse en la adecuación de la acción a la elocución y a la inversa; cuando cualquiera de los elementos citados no cumple su cometido el discurso se resiente perdiendo una parte importante de su fuerza. Así, el discurso ático, dice el autor, siendo sobrio y sencillo deberá acompañarse de una acción igualmente sobria y sencilla en la que el tono de voz, más que el gesto, será el modulador de la elocuencia. Es por ello que precisamente en este tipo de discurso una de las formas de expresión más adecuadas es la agudeza porque con ella se consigue un gran efecto;

las hay de dos clases, los chistes (*facetiarum*) y la mordacidad (*dicacitatis*). Usará una y otras pero una al narrar festivamente algo, la otra al disparar los dardos del ridículo ⁸.

El ridículo es una forma de ataque que puede plantearse de diversos modos; para Cicerón lo más importante es no abusar de él y así se evita caer tanto en la *bufonada* como en la *obscenidad*, la *pantomima*, la *agresividad*, el *descaro*, lo *inhumano*, lo *repulsivo* o lo *ultrajante*, esto es, el mal gusto o la falta de decoro.

Del mismo modo que lo hiciera Aristóteles, Cicerón no entiende la ironía como una categoría en sí misma sino como un subapartado del ridículo. Una vez determinada su naturaleza, el

⁷ CICERÓN, El Orador, Barcelona, 1967. p. 23.

⁸ CICERÓN, Opus cit., p. 35.

autor latino realizará una brillante aproximación al tema cuyo punto de origen se halla en su tratado Rhetorica ad Herennium. En ella propone una diferenciación entre dos formas de *dissimulatio*, aquella que opera por cambio de sentido y aquella cuya funcionalidad está basada en el disimulo:

OCULTATIO existe cuando se espresa diferencia, ignorancia o no se desea decir exactamente lo que uno dice en este mismo momento.

PERMUTATIO consiste en dar al contenido un significado diferente al de la forma ⁹

sin embargo ambas inciden en la idea genérica según la cual la ironía o antifrasis es la fórmula mediante la que el emisor, al decir una frase, quiere que se entienda su contraria.

De Oratore supone un avance en el intento de establecer una tipología de la ironía; Cicerón planteará tres fórmulas que supondrán, por un lado, un resumen de la concepción ciceroniana del término, y, por otro, una visión global del fenómeno que incluirá tanto su aspecto oral como su condición literaria. Las tres fórmulas aludidas bien podrían resumirse como sigue:

I. Ironía simple: decir algo distinto de lo que se quiere decir, esto es, antifrasis.

II. Ironía del receptor: entender algo distinto de lo que se dice; de donde se infiere que la ironía puede tener como soporte cualquier

⁹ FINALY, Marike, The Romantic Ironi of Semiotics. Friederich Schlegel ang the Crisis of Representation, Berlin, 1989. p. 17. La traducción es mía.

recurso retórico además de la antífrasis.

III. Ironía genérica: introduce aspectos ilocutivos, es decir, incluye un concepto como contexto, imprescindible en el estudio de la ironía, con lo que se amplía considerablemente la simplificación en términos de oposición binaria.

A esta primera sistematización de la ironía podemos añadir las aportaciones de Quintiliano incluidas en el libro noveno de su Institutio Oratoria ¹⁰. Para el autor hispano la ironía puede operar a dos niveles diferentes: siendo un tropo o siendo una figura del pensamiento, la diferencia se halla en que

en el tropo la oposición es sólo verbal; en la figura, el pensamiento y a veces toda la exposición de la causa están en oposición con el lenguaje y el tono de la voz adoptados. ¹¹

De este modo se abre la posibilidad de ensanchar los límites de la ironía más allá del tropo para extenderla hasta el texto completo: auna, en un mismo concepto, dos interpretaciones que parecían no poder converger más que en la figura de Sócrates; además, cierra el que podríamos llamar periodo clásico de la ironía, periodo del que se surtirá la retórica hasta la llegada del Romanticismo.

A modo de resumen podemos afirmar que de los distintos acercamientos a la ironía que la retórica clásica nos ofrece, se infiere que un texto o frase es irónico cuando puede incluirse

¹⁰ QUINTILIANO, Institutio Oratoria, Madrid, 1947.

¹¹ QUINTILIANO, Opus cit , p. 183

en cualquiera de estas cuatro formulaciones:

1. El emisor dice *p* cuando quiere decir *no p*; fórmula denominada de ironía simple o *inversio verborum* basada en la oposición de los términos. La ironía simple no va más allá de la inversión semántica y por ello queda reducida al ámbito de la frase.

2. El emisor dice *p* y *no p* es entendido por el receptor. Se trata de una variante de la fórmula anterior según la cual el papel del receptor se enfatiza de forma muy especial. Seguimos en el ámbito de la frase, aunque ahora no tenemos en cuenta la voluntad del emisor como sujeto activo de la comunicación, sino que consideramos fundamental la participación del receptor quien, teniendo o no en cuenta al propio emisor, interpreta el texto convirtiéndose, él también, en sujeto activo cuya capacidad o competencia determina la existencia o no de la ironía.

3. El emisor dice *p* y también quiere decir *no p*. Esta tercera variante rechaza la tradicional estructura binaria de la antifrase introduciendo nuevos elementos tales como la intencionalidad del autor o el contexto. En los dos apartados anteriores únicamente habíamos tenido en cuenta el texto que resultaba una vez sustituíamos lo dicho por su sentido opuesto. Ahora debemos fijarnos tanto en lo dicho de forma evidente como en lo insinuado, porque ambos son fundamentales para la correcta interpretación de la ironía, y porque ambos constituyen el discurso final. Estamos ante una fórmula mucho más sofisticada de ironía que las dos anteriores, porque ésta no funciona por eliminación, es decir, por sustitución de contrarios, sino por

asimilación, esto es, por superposición de significados en un contexto determinado. Y, finalmente,

4. Con independencia de la intencionalidad o no intencionalidad del emisor, y de la capacidad o competencia del receptor para modificar o no el discurso, existe una fórmula meramente retórica que pretende clarificar el concepto de ironía aplicando el esquema que sigue

$$(\mathbf{p} \text{ y } \mathbf{no p}) = (\mathbf{p} \text{ y } \mathbf{q})^{12}$$

de donde se deriva que ironía o es un tropo, en cuyo caso puede describirse como antífrasis, esto es, contradicción (\mathbf{p} y $\mathbf{no p}$); o bien es una figura de pensamiento (\mathbf{p} y \mathbf{q}), y debemos entender que su significado se infiere de la superposición no contradictoria sino complementaria de términos, frases o fragmentos. En ningún caso la ironía puede ser ambas cosas a la vez.

Básicamente estos cuatro puntos, derivados de la retórica clásica, conforman la base desde la que los teóricos del siglo XX empiezan a construir su propia visión de la ironía, una visión que queda perfectamente resumida en el siguiente fragmento de Norman Knox:

L'ironie peut se définir comme le conflit de deux significations possédant une structure dramatique qui lui est spécifique: tout d'abord une signification, l'apparence, se présente comme vérité d'évidence; mais quand le contexte de cette signification se développe, en profondeur ou dans le temps, il révèle, en surprenant le lecteur, un sens inattendu et conflictuel, la réalité, à l'aune duquel le

12 FINLAY, M. Opus cit., p. 18.

premier sens apparaît alors comme faux ou limité et, dans son assurance même, comme aveugle sur sa propre situation.¹³

Podemos ver, en la definición de N. Knox, algunos de los elementos citados anteriormente, aunque con ciertos matices distintivos. Knox no habla de ironía simple sino de conflicto entre el significado aparente de una determinada estructura dramática y la sorpresa que opera en el lector cuando éste interpreta -ayudado por el contexto-, que dicho significado entra en claro conflicto ya sea con la realidad ya con la ideología del autor, ya con la tradición literaria o nacional, ya con el propio contexto en el que se halla el mensaje, en fin, cuando el significado evidente y el significado encubierto -utilizando la terminología de Booth- no coinciden por la causa que fuere.

Al hablar de significados de una determinada estructura dramática estamos admitiendo que la ironía se adentra en un campo de actuación que va más allá de la frase; implica, también, incluir un nuevo término que la retórica tradicional ya insinúa: el contexto. La importancia de ambos elementos para una correcta interpretación del mensaje irónico es incuestionable: el significado por sí sólo es incapaz de transmitir al lector toda la intencionalidad del mensaje, precisa del contexto para aportar al lector una parte importantísima de la información que le es necesaria para aventurarse o no a una lectura de carácter irónico. Naturalmente no entendemos por

13 WIENER, P. P., ed. Dictionnaire de l'histoire des idées, New York, 1973, vol. II, p. 626-634. Cifr. en Analyses de l'ironie, en Poétique, n° 36, 1978, p. 478-494.

contexto únicamente el literario, nos referimos a un concepto mucho más amplio, tanto que no sólo engloba el ámbito físico de la comunicación, sino también el conjunto de todos y cada uno de los elementos intra y extra textuales que intervienen en el acto de la lectura.

La pragmática nos ofrece una descripción cuidadosa y exhaustiva de la mayor parte de los conceptos citados hasta el momento. Términos tan amplios como significado y contexto quedan delimitados a la perfección cuando nos enfrentamos a un texto oral, pero no ocurre lo mismo en el ámbito de lo literario. La estructura cerrada de la obra, la unilateralidad del mensaje -ya sea en el momento de la transmisión, ya en el de la recepción-, la ausencia de una tipografía que marque explícitamente el inicio y el fin de la ironía, y en ocasiones la no coincidencia social, política, cronológica e ideológica entre el autor y el lector, dificultan considerablemente la tarea de este último. Es por ello que es imprescindible acudir a conceptos que unifiquen en lugar de dificultar el proceso de comprensión de la ironía.

Uno de los elementos fundamentales, con el que parece cerrarse el círculo en torno a la ironía, es precisamente el mecanismo que permite que emisor y receptor interpreten un texto otorgándole un valor similar. Umberto Eco afirma¹⁴ que la ironía es el resultado de un proceso en el que emisor y receptor coinciden en re-utilizar el código otorgándole un significado o valor distinto al común, dicho en otros términos,

¹⁴ ECO, Umberto, La estructura ausente, Barcelona, 1978.

ironizar es romper con el código, evitar las normas tácitas que le confieren una forma unívoca para así utilizarlo de forma equívoca o ambigua. Umberto Eco parte de una suposición según la cual la ironía existe o no, no es matizable; el emisor, único conocedor -sobre el papel- del significado último de su mensaje no puede ser ambiguo para sí mismo, aunque pueda propiciar el equívoco para convertirlo en ironía.

La re-utilización del código, espacio en sí mismo neutro en el que ~~convergen emisor y receptor~~ y receptor, sólo podrá ser efectiva, esto es, sólo podrá interpretarse correctamente el mensaje emitido, después de un proceso de codificación y descodificación que tenga en cuenta no únicamente el código, o el significado, o el contexto, o las infinitas posibilidades que derivan de la coincidencia de todos y cada uno de los elementos citados, sino todos ellos y además todas las circunstancias interpretativas que el lector quiera o pueda aportar de forma unilateral al mensaje irónico emitido.

Cabe ahora una reflexión: en el plano teórico todo parece estar bajo control, cada elemento tiene su funcionalidad claramente delimitada, definida y asumida. Tanto es así que casi pasamos por alto el espacio práctico en el que debemos movernos: todo texto literario ofrece al lector únicamente un plano comunicativo (el conjunto de términos que ordenados configuran el discurso), la elocución ciceroniana, la otra parte significativa del discurso (la entonación, los gestos, las connotaciones, los juicios de valor, las insinuaciones), la acción, debe ponerla o tomarla o adivinarla entre líneas el lector quien, no lo olvidemos, es, en principio, un

receptor ajeno a la intencionalidad del autor.

Tenemos un enunciado creado y desarrollado por un determinado emisor, en él se proyectan todas las marcas culturales, tradicionales, lingüísticas, ideológicas, etc., que nuestro emisor quiere transmitir; pero el enunciado no las explicita: el texto impreso que el lector observa no tiene señales ni signos específicos que indiquen cómo debe ser leído e interpretado. Cualquier texto, sea irónico o no, se asemeja a otro por cuanto que ambos recurren al mismo código, y en él no existen más signos que aquellos que la convención ortográfica nos permite utilizar, aunque -dicho sea de paso-, un buen uso de ellos es tan efectivo en el discurso irónico escrito como pueda serlo el gesto, el guiño o la entonación en el discurso oral. El tono, las connotaciones, los deseos que el autor quiere comunicarnos son componentes textuales que el lector debe ir descubriendo para poder, asumiendo el riesgo que como intérprete le corresponde, actualizar el discurso.

El arriesgado lector, un individuo encuadrado en un contexto histórico-literario propio e intransferible, podrá entender e interpretar un enunciado de muchas formas. Puede ocurrir, de hecho ocurre en algunas ocasiones, que la interpretación del lector -ya lo apuntaba la retórica clásica-, no tenga en cuenta, ni en lo elemental, la intención primera del autor; se genera entonces un nuevo texto que posee un valor distinto al original. Un valor que deriva, necesariamente, de los *gestos*, *intenciones* y *valoraciones* que el lector proyecte sobre el discurso ajeno. El escepticismo con que hemos llegado hasta aquí nos obliga a afirmar que si

9 cada lector interpreta su propio texto, habrá tantas lecturas como lectores; del mismo modo, el acuerdo entre éstas y la intencionalidad del autor será tan remoto que bien puede decirse, sin miedo a exagerar, que sólo unos pocos conseguirán compensar debidamente el juego que pone de manifiesto la voluntad del autor.

Sin embargo hay graves fisuras en el planteamiento anterior; el lector puede - creo que debe - interpretar el texto haciéndolo, en cierto sentido, suyo. De este modo la lectura será un ejercicio que descubra marcas - propias o ajenas-, por sutiles que parezcan, y ponga de manifiesto afinidades, para que, unas y otras, puedan valorarse en el justo *desequilibrio* en el que se hallan.

El texto irónico se diferencia del no-irónico esencialmente por el constante contraste que lo define. Es por ello que reclama del lector una valoración constante e inmediata tanto de los vocablos como de las estructuras sintácticas, conjuntos significativos, alusiones, menciones e intenciones presentes; es decir, el texto irónico requiere la atención absoluta de un atento y concentrado lector capaz de moverse por el texto con una soltura similar, igual o superior a la del autor.

Así pues, ironía es contradicción cuando su ámbito de actuación no escapa del espacio máximo en el que emisor y receptor pueden mantener la tensión retórica necesaria para hacer efectiva la antífrasis. Desde esta perspectiva carece de sentido hablar de la ironía de una obra cerrada, porque la antífrase solamente puede explicar un conflicto de significados de modo que su espacio de actuación queda limitado al fragmento puntual

que difícilmente excede el sintagma. El concepto lingüístico de ironía sólo admite la aparición de dos significados, uno evidente, literal y manifiesto, otro sugerido, latente e intencionado; para reconocer la duplicidad del mensaje deberá aparecer alguna marca o señal que indique que nos enfrentamos a la imperiosa necesidad de efectuar una maniobra interpretativa en un sentido específico: debemos descodificar un mensaje a través de la transformación de los términos aparecidos en el discurso. Es imposible mantener, a lo largo de toda una obra como Don Juan de Byron, por ejemplo, este juego de duplicidad semántica por una única y contundente razón, Byron no pretendía decir en cada verso de su magistral obra lo contrario de lo que está diciendo, porque de ser así hubiera escrito otro texto.

No obstante es cierto que una frase, por breve que sea, y aunque no se la considere en sí misma irónica, puede conferir a todo un texto o fragmento el carácter de irónico, bien por su especial ubicación, bien por su relevancia, bien por su reiteración. En cualquiera de los tres casos nos hallamos ante una situación un tanto especial ya que una frase en sí, fuera de su contexto significativo, no puede ser definidora de todo un texto, porque, aislándola, se le amputan las relaciones significativas que su contexto específico le confiere; la frase, el fragmento, tomará su condición de *ironizador* de su resonancia, esto es, de su sentido final en relación al contexto en el que se halla y al que da un sentido específico. Es decir, una frase, cualquiera que sea su naturaleza original, insertada en un espacio concreto asume un status específico mediante el cual se inician una serie

de relaciones significativas especiales entre ella y el contexto en que se inscribe, y de dichas relaciones surge la tensión irónica. ✓
Acabamos de entrar en el terreno delimitado por la pragmática.

2.3. La ironía pragmática

Ironía es distanciamiento porque a través de ella se interpreta y se conoce el mundo para, con posterioridad, poder plasmar ese conocimiento en el arte de tal modo que se convierta en su auto-representación. El poeta, el filósofo, el ironista, analiza, disecciona, se ubica en una perspectiva, toma conciencia de su superioridad y hace que de ella derive una forma de texto que carece de matices trágicos o cómicos, críticos o laudatorios. Es la visión periférica y de conjunto de la realidad analizada, la que nos permite acercarnos a ella sin tener que formar parte de su mecánica interna. La ironía, desde esta perspectiva no es puntual, es global, afecta a una realidad compleja, a un texto en el más amplio sentido.

La ironía es también una peculiaridad en el estilo, una negación de lo dicho a través del doble sentido, una fórmula semántico-poética que

permite expresar, por oposición, sentimientos, deseos o realidades. Hasta el momento hemos definido la ironía teniendo en cuenta cuál es su espacio de actuación de ahí que no exista contradicción ninguna en lo que acabamos de ver, nos falta un aspecto más, un nuevo espacio de actuación. Podría hablarse de lo que algunos autores llaman la ironía situacional frente a la ironía por mención o repetición. La primera se define como aquella ironía que tiene por objeto una realidad ajena al discurso: puede ironizarse sobre el tiempo metereológico, sobre la calidad de cierta novela, incluso sobre la propia ironía, pero en ningún caso el objetivo de una ironía situacional podrá hacer referencia al propio discurso. Cuando se refiera a éste, ya por repetición de términos, ya por utilización de verbos de lengua, estaremos frente a la llamada ironía por mención o repetición. Se trata de una visión puramente formal del término ironía del que hablan Dan Sperber y Deirdre Wilson ¹.

También Booth², en Retórica de la ironía, habla de ironía estable e inestable. La diferencia entre ambas estriba fundamentalmente en la intencionalidad del emisor. Calificaremos como estable aquella ironía que no admite dudas, ya desde una primera descodificación, acerca de la intencionalidad de su emisor. Por el contrario, cuando sea el lector quien, por su cuenta y riesgo, califique de irónico un texto sin que pueda aportar evidencias universalmente admitidas de esa intencionalidad, estaremos

1 SPERBER, D., y WILSON, D., en *Les ironies comme mentions* en *Poétique*, nº 36 p. 399-412.

2 BOOTH, W., Retórica de la ironía, Madrid, 1986.

hablando de ironía inestable.

Observemos que entre ambos autores se da una radical diferencia: mientras en el primer caso el eje de análisis es la estructura del propio mensaje irónico, su forma sintáctica; en el segundo ejemplo estamos ante una propuesta que tiene como origen al lector, personaje al que Booth concede el honor de determinar, por ciertos privilegios adquiridos, el carácter irónico o no irónico de cualquier texto, con independencia de la intencionalidad de su emisor.

La ironía, conviene recordarlo aunque resulta del todo obvio, es una forma de comunicación, es decir, existe con anterioridad e independencia de cualquier planteamiento retórico o filosófico. Ironizar es, pues, comunicarse, y como todo proceso comunicativo, la ironía posee y desarrolla sus propias normas: el emisor produce un mensaje mediante un código; los significados reales generados implican cierto conflicto respecto de los significados aparentes, conflicto que debe resolverse mediante el acto de decodificación realizado por el receptor, quien deberá prestar especial atención a todas y cada una de las marcas que el contexto comunicativo, el contexto cultural que envuelve al emisor, y su contexto personal le aporten. La teoría nos dice que culminar el proceso equivale a admitir que todas las señales, marcas o intencionalidades abocadas en el texto, han sido perfectamente asimiladas, comprendidas y evaluadas por el receptor en la justa medida que el emisor haya querido darles. De este modo se produce un equilibrio entre el discurso intencional y el discurso decodificado, todo ello a través de una decodificación minuciosa que no deja al azar

ningún eslabón de la cadena comunicativa. La práctica, en cambio, nos dice que emisor y receptor puede no llegar a esa perfecta comunión comunicativa - y así ocurre en muchos casos -, y que un mensaje irónico, al igual que cualquier otro mensaje, puede perder por el camino parte importante de su valor primero. Es decir, emisor y receptor podrán no coincidir de forma absoluta en cuanto a la valoración o catalogación última de todas las marcas que aparezcan en el mensaje, y ello no significará que el proceso comunicativo de la ironía haya quedado en un intento fallido; podremos considerarlo como tal cuando exista una total falta de coincidencia interpretativa, y ésta sea la consecuencia de un error, esto es, cuando cualquiera de los dos actantes pase por alto o se estanque en alguno de los momentos del proceso.

En este sentido podremos hablar de error por exceso, cuando emisor o receptor incidan de forma especialmente evidente en un aspecto o eslabón del proceso, así, por ejemplo, reiterar ostentosamente las marcas de ironía produce el efecto contrario al deseado: cuanto más evidente es la existencia de un mensaje irónico, menos intenso resulta el placer de desenmascararlo,

Les signaux de l'ironie littéraire sont d'une espèce tellement cachée qu'on n'a presque plus le droit de parler de signaux. Il existe, bien entendu, certains signes de ponctuation qui, entre autres, peuvent marquer une ironie: tirets, points de suspension ou point d'exclamation entre parenthèses (!). Mais ce n'est pas du tout un hasard si de telles aides informatives, volontiers utilisées dans une littérature déjà ancienne importent

aujourd'hui le lecteur, gâté et exigeant, de textes ironiques et diminue considérablement le plaisir qu'il prend au jeu de l'ironie. ³

Y también podremos hablar de errores por defecto, esto es, ambigüedades que son interpretadas de una determinada forma sin tener en cuenta las marcas histórico ideológicas, sociales o de cualquier otro tipo.

El segundo tipo de error, parece muy cercano al primero, sobre todo en cuanto a ironía literaria se refiere. Si la ironía literaria está marcada mediante señales evidentes el placer que provoca en el lector participar plenamente en el juego irónico se reduce de forma considerable, y, paradójicamente, la postura contraria, el grado cero en cuanto a las marcas provoca también un problema grave puesto que

là où les signaux manquent, et où le manque de signaux devient même la condition *sine qua non* du degré le plus haut que puisse atteindre l'ironie, la pure analyse de forme doit nécessairement échouer; car du point de vue formel, on ne peut caractériser davantage ce qui est un pur signal-zéro ⁴.

Naturalmente esa señal inexistente puede conducir a la ambigüedad, al equívoco, y tanto una como otro causan en el lector poco ejercitado cierto

³ L'ironie littéraire -continuará diciendo el autor- est d'autant plus ironique qu'elle sait renoncer plus complètement aux signaux d'ironie, sans abandonner sa transparence. Une telle affirmation signifie du même coup qu'il ne peut absolument pas y avoir de définition convenable et purement formelle de l'ironie en ce qui concerne la littérature. ALLEMAND, Beda, *De l'ironie en tant que principe littéraire*, en *Poétique*, n° 36, Paris, Novembre 1978. p. 390.

⁴ ALLEMAND, Beda, opus cit. p. 390.

malestar, cierta incomodidad y una especie de agresividad contra el autor al que suele calificarse de poco serio o, en el límite de los buenos modales, de trivial. Pero volvamos a nuestro lector y a nuestro tema: la ambigüedad y el equívoco:

Molti equivoci interpretativi nascono dal fatto che il parlante non ha valutato bene l'interlocutore e la situazione interattiva, che qualcosa non ha funzionato in quella complessa operazione che in genere compiamo quando parliamo, che consiste nel calibrare il discorso in funzione della competenza comunicativa dell'altro, operazione particolarmente complessa nel caso di comunicazione ironica. Non sempre comunque l'equivoco avviene inintenzionalmente: in alcuni casi può essere cercato proprio attraverso lo "sfruttamento" dell'ambiguità ironica. ... questa possibilità ha due punti di vista: quello del parlante che in qualche misura cerca l'ambiguità, favorisce il fraintendimento, e quello del destinatario della comunicazione ironica che sfrutta l'ambiguità fingendo di fraintendere l'intenzione ironica del parlante. ⁵

Así, la no adecuación en el proceso de descodificación de la ironía entre emisor y receptor puede provocar errores interpretativos que calificamos de errores por exceso o por defecto. Los primeros son patrimonio exclusivo del emisor, mientras que los segundos parecen ser errores imputables tanto al receptor como al emisor.

Nos estamos introduciendo de lleno en el proceso comunicativo y, desde dicho proceso parece ponerse de manifiesto que la ironía es una

5 MIZZAU, Marina, L'ironia (La contraddizione consentita), Milano. 1984. p. 88.

anomalía comunicativa porque, como dice Berrendonner⁶, es una argumentación que no se somete a regla alguna de coherencia, y con ello se le permite no sólo moverse en el terreno prohibido, que delimita la norma, sino escapar a cualquier sanción que pudiera derivarse de esa rebeldía. En primer lugar, es una anomalía en cuanto a la codificación y descodificación del mensaje; pero hay más; es una anomalía porque lo que en términos meramente lingüísticos se ha denominado referente, en el proceso irónico puede recibir otros nombres, entre ellos el de víctima o blanco irónico. El referente, es decir, el objeto sobre el cual recae el discurso puede adoptar infinidad de formas, tantas como posibles blancos irónicos puedan existir, sin embargo, lo más adecuado es reducir una tan extensa nómina a su mínima expresión, y ésta es, sin duda, aquella que delimita tres casos o tres blancos irónicos:

- a). el emisor-víctima;
- b). el receptor-víctima; y,
- c). el referente-víctima, es decir, el no-emisor/no-receptor.

Pensemos que el referente-víctima incluye cualquier sujeto u objeto que no participe como actante en el proceso comunicativo; de este modo mensaje, código, proceso comunicativo, contexto, intención, color o ropaje pueden convertirse en blancos de la ironía: pensemos por un momento en Don Quijote, no sólo metaliteratura, incluso autoironía.

⁶ BERRENDONNER, Alain, Éléments de pragmatique linguistique, Paris 1981.

Estamos ante una nueva anomalía: el referente irónico, la víctima de un mensaje irónico no tiene por qué explicitarse en el mensaje mismo, puede ser una referencia, una cita del discurso de otro cuyas connotaciones permiten adivinar relaciones entre lo dicho y aquello que pretendía decirse; en definitiva, tenemos tres grandes elementos: emisor, receptor y blanco-referente. De la peculiar combinación que podamos hacer con ellos resultarán formas diferentes de ironía, cinco nos dice Marina Mizzau:

a) Casi di coincidenza tra $A_{r(icevente)}$ e $A_{v(ittima)}$...

b) Casi di messaggi a doppia decodifica, in cui la vittima è ignara del significato vero del messaggio a lei rivolto e il parlante è l'unico interprete di un ambiguo gioco a rischio ($A_{p(arlante)} = A_r$)...

c) Casi in cui si ha la stessa situazione che in b) ma vi è un terzo a conoscenza dei presupposti... In questi casi i tre attanti sono rappresentati da tre persone separate.

d) Casi in cui la vittima si identifica con il locutore stesso ($A_p = A_v$), inconsapevole del significato secondo delle sue parole....

e) Infine, la coincidenza tra A_p e A_v , locutore e vittima, non produce solo l'ironia involontaria ... ma anche la consapevole autoironia ⁷

De no hallarse incluida en esta nómina, sige diciéndonos Mizzau, cualquier expresión que pueda parecer irónica no pasa de ser lo que Kerbrat-Orecchioni denomina contradicción de hechos, o Booth ironía situacional o ironía involuntaria, y

⁷ MIZZAU, opus cit., p. 19-20.

no podrá considerarse como tal en tanto que su mecánica no presupone la superposición de diferentes niveles semánticos. Naturalmente esta es una postura absolutamente radical y poco aplicable al ámbito literario: el texto responde implícita y necesariamente a una intención clara y precisa al menos para su autor; la interpretación que de él pueda hacerse irá en aquella dirección que el lector quiera tomar sin que por ello el texto original pierda un ápice de la intencionalidad primera que le confirió su autor.

Interviene ahora de nuevo un elemento ya citado, la ambigüedad; está claro que ésta únicamente existe para el lector, no puede haber un mensaje ambiguo para quien lo emite; y aunque parezca obvio no está de más recordar que un texto es ambiguo cuando el mensaje que proporciona no puede ser interpretado en una sola dirección con la convicción absoluta de que es imposible hacerlo de otro modo. Cuando un texto es intencionada y explícitamente ambiguo ya no es únicamente ambiguo, puede ser un texto irónico; pero sólo lo será cuando en él coincidan dos componentes intencionales: el primero de ellos, poner de manifiesto la voluntad de ofrecer un mensaje que pueda ser interpretado, es decir, evaluado, en su sentido literal y en todos aquellos otros sentidos que su ambigüedad nos permita imaginar. Y después, poner de manifiesto la voluntad irónica. Por otra parte, cualquier receptor o lector podrá aceptar, sin demasiadas objeciones, que la ambigüedad de un mensaje no es un defecto sino una cualidad, y que ésta favorece y permite, casi invita, a la realización de un ejercicio interpretativo en una dirección, la irónica, aún sin que exista intencionalidad por

parte de su emisor. Y podrá hacerlo así cuando entienda, según sus competencias lingüísticas, culturales o históricas, que únicamente así puede explicarse o interpretarse de forma coherente el texto al que se enfrenta.

Uno de los problemas que más ha preocupado a los estudiosos de la retórica es la distinción entre el valor de una antífrasis, que suele provocar en sus receptores cierta sonrisa, el de la sátira o la parodia, o cualquier otra figura, incluso género literario, cuyo efecto inmediato consista en provocar en el lector una reacción que puede ir desde la sonrisa hasta la carcajada. Linda Hutcheon realiza un estudio acerca de las diferencias existentes entre la ironía y otras formas de humor con la intención de establecer diferencias formales y hasta funcionales que desliguen definitivamente términos como ironía, sarcasmo, sátira o caricatura. Para ello define ironía a partir de una doble caracterización, semántica y pragmática que permite el establecimiento de dos ámbitos constantes y simultáneos de análisis tanto para la forma como para el funcionamiento y los fines claramente específicos del texto irónico.

Desde la perspectiva semántica, ironía es antífrasis, esto es, es una forma o significante que puede adoptar varios significados, todos ellos contrarios al literal; es decir, la ironía, vista por la semántica, se pone de manifiesto mediante un proceso de contradicción entre lo dicho de forma explícita y aquello que pretendía hacerse entender; y todo ello con la finalidad de evidenciar el conflicto meramente lingüístico, o bien extrañar al lector para que de este modo su atención quede fijada no en el texto evidente y

manifiesto, sino en el oculto latente.

Se trata de una pobre perspectiva dada su unilateralidad - ironía = contradicción -, aunque ofrece la posibilidad de explicar desde un ámbito meramente significativo el funcionamiento básico de la ironía. Es obligado empezar ahora a hablar del componente pragmático, aquel que nos va a permitir retomar la figura del receptor como piedra de toque interpretativa del discurso irónico.

La pragmática, dice M^a Victoria Escandell, es

el estudio de los principios que regulan el uso del lenguaje en la comunicación, es decir, las condiciones que determinan el empleo de enunciados concretos emitidos por hablantes concretos en situaciones comunicativas concretas, y su interpretación por parte de los destinatarios. La pragmática es, por tanto, una disciplina que toma en consideración los factores extralingüísticos que determinan el uso del lenguaje, precisamente todos aquellos factores a los que no puede hacer referencia su estudio puramente gramatical: nociones como las de emisor, destinatario, intención comunicativa, contexto verbal, situación o conocimientos del mundo van a resultar de capital importancia ⁸.

Referida al ámbito literario, la pragmática pone de manifiesto que el concepto tradicional de comunicación sufre, por decirlo así, algunas modificaciones, las necesariamente derivadas de un proceso en el que la distancia cultural, temporal e incluso lingüística entre emisor y receptor, puede extenderse de forma infinita. Por

⁸ ESCANDELL, M^a Victoria, Introducción a la pragmática, Barcelona 1993. p. 16.

tanto la preeminencia del emisor como iniciador del contacto, la necesidad comunicativa que le empuja a emitir su mensaje, el contexto en el que éste se inscribe y la exigencia o necesidad de respuesta más o menos inmediata, son roles asumidos por el receptor, a quien deberíamos llamar lector; del mismo modo que deberíamos denominar autor al emisor.

En contra de lo que ocurre normalmente (el receptor) es el que tiene la iniciativa del contacto: es él quien se acerca al mensaje. Tampoco este acercamiento suele ser fruto de la urgencia comunicativa o la necesidad práctica. Su interacción con el emisor se realiza necesariamente a distancia: puede que no coincidan ni en el lugar ni en el tiempo. Por otro lado, y en virtud de este desconocimiento, el mensaje no está construido especialmente para él, sino que se le presenta como una realidad cerrada, conclusa: podrá asentir o disentir, pero nunca dialogar, replicar o modificarla ⁹.

Tampoco el contexto es idéntico al de cualquier situación comunicativa, sino que ahora será doble: por un lado el llamado contexto exterior, referido al lugar, época, cultura, etc., y por otro, el contexto que la propia obra literaria crea, es decir, un contexto interno y específico para cada texto ¹⁰. Lo mismo ocurre con el mensaje y el código; el primero podría definirse, por oposición al mensaje oral, como constante, inamovible y específico, aunque ello

⁹ ESCANDELL, op. cit. p. 238.

¹⁰ Podría aún añadirse un nuevo contexto, el contexto literario según el cual cada obra se inscribe dentro de un género literario específico del que forma parte en un sentido doble: añadiéndose como novedad a una tradición y repitiendo los esquemas que dicha tradición explota.

no significa que el uso del código deba ser distinto al de la situación comunicativa normal. En este contexto especial, la ironía deberá ser definida, en cuanto a su forma, a través de lo que en el discurso oral llamaríamos fuerza ilocutiva o intención que encierra el mensaje, es decir, a través de una específica estructuración del mensaje en el que determinados elementos más o menos significativos en sí mismos pasarán a ser las marcas o señales que nos inciten, como lectores, a realizar un desplazamiento en cuanto a nuestra postura interpretativa del texto.

Por lo que se refiere a su funcionamiento, la ironía parece estar abocada a la especulación valorativa; la peculiaridad formal de cada expresión irónica nos ofrece un número de señales o marcas concreto y específico que nos dará la clave interpretativa del texto; esto es, la inversión meramente significativa que produce la antífrasis, aún pudiendo ser tan clara y evidente como parecía derivarse de una primera aproximación semántica, esconde la necesidad de llevar más allá el juego irónico poniendo sobre la mesa la capacidad y competencias del lector, cualidades que serán las que de un modo definitivo dotarán del significado necesario a las marcas mencionadas. De este modo cada señal será un eslabón significativo tanto para la interpretación como para la valoración del texto irónico.

En último término, la finalidad irónica no puede encauzarse en una única dirección. De forma tradicional ha venido aceptándose que el ironista elige un blanco al que atacar con voluntad agresiva, crítica y polémica, aunque jamás deja ver con claridad sus intenciones - para evitar

toda responsabilidad sobre lo dicho -; incluso se ha dicho que la ironía posee

un aspect transgressif ..., sauf que c'est alors le sens littéral, et non le sens insinué, qui se trouve pour l'énonciateur frappé d'un certain tabou: plaisir pervers de s'approprier par feinte des propos que dans le même temps, on récuse violemment, et de pouvoir par là même tenir un discours que l'on s'interdit ¹¹.

A pesar de ello creo que la agresión, el lugar prohibido, no son ni el único móvil ni el fin específico de la ironía aunque puede que muchas de ellas carezcan de otro objetivo. Es mejor pensar que el móvil de toda ironía es el resultado evidente y necesario de la necesidad intrínsecamente humana de valorar y evaluar situaciones, personas o mensajes; o lo que es lo mismo, la aparición de cierto conflicto y su resolución por medio de la crítica, el elogio o la descalificación, todos ellos encubiertos y solapados bajo un disfraz que permite ver las cartas de quien lo plantea aunque no las ponga sobre la mesa.

Ironizar es, entre otras cosas, escapar a la sanción lingüística que se deriva de la ruptura de una norma específica, la de la adecuación argumentativa. Lo que equivale a decir que la ironía es terreno único del emisor, el transgresor de la norma, mientras que al receptor le queda únicamente la posibilidad de adivinar qué regla ha sido transgredida, de tal modo que pueda reconstruir el mensaje que se le ofrece sin

11 KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine, *L'ironie comme trope*, en *Poétique*, nº 41, Paris, Février 1980. p. 125.

que su papel interpretativo adquiriera más protagonismo que el de evidenciar su competencia lingüística. Al menos en lo que respecta al mensaje literario esto no es así. Cualquier lector al acercarse a un texto lo hace con la intención de interpretarlo descodificando su mensaje; y esa intencionalidad manifiesta indica la voluntad de que este ejercicio obtenga un resultado: un mensaje derivado que será tanto más adecuado al mensaje original cuanto más se acerque a la intención que originariamente el autor depositó en él. Se trata de un acto voluntario que encierra no pocos riesgos y al menos dos grandes problemas:

a. el autor emite un mensaje intencionadamente irónico, o bien un mensaje intencionadamente no irónico, y en ningún caso existe la posibilidad de graduar o estratificar - siempre desde la perspectiva del autor - la condición de irónico/no-irónico;

b. el lector, para descodificar un mensaje que, en principio, no es distinto de cualquier otro, debe poner sobre la mesa todas sus competencias ya sean de carácter cultural, lingüístico, literario, ideológico, social o referidas a la tradición, y a través de ellas, acercarse en lo posible a la intencionalidad primera del autor.

Ahora bien, si el mensaje irónico es siempre un mensaje intencionado porque su emisor no puede no saber en qué dirección se mueve su mensaje, ¿de qué manera podemos medir la voluntariedad del texto si éste se define como constante, inamovible y específico, y no forma parte de su naturaleza ni busca como fin una respuesta? Y si

el lector debe acercarse al texto consciente de que para llevar a buen término su ejercicio de descodificación deberá usar y abusar de sus competencias -recordemos que éstas son personales y por tanto intransferibles-, ¿hasta dónde podrá garantizarse la autonomía de la intencionalidad del autor, y en qué medida ésta podrá ser absorbida por las propias competencias del lector? ...

A la primera pregunta podemos responder con cierta facilidad: precisamente porque el texto se define como un conjunto monolítico e invariable, el discurso que en él se encierra posee una estructura y sólo una, unas marcas, unos condicionantes, unas características que lo identifican como único dentro de su género.

Además, todo discurso se genera bajo unas condiciones sociales, políticas, históricas, culturales, ideológicas y literarias, y pertenece a un individuo que, inmerso en ellas, les confiere una valoración especial acorde con su peculiar forma de entenderlas y evaluarlas. En la combinación de estos elementos característicos que otorgan especificidad al texto podemos ver, ya sea por evidencias o por supuestos, la intencionalidad del autor; y, no olvidemos que existen, también, marcas, guiños, que el autor utiliza para poner de manifiesto su intencionalidad irónica.

El segundo de los interrogantes planteados es de difícil solución. Hasta qué punto el lector puede otorgarse el privilegio de suplir las intencionalidades del autor, es un problema que ni la retórica, ni la filosofía, ni siquiera la semántica, han podido resolver, aunque tampoco lo



ha hecho la pragmática de un modo definitivo.

No es que no existan respuestas, lo que ocurre es que con demasiada frecuencia se tiende a reducir la eficacia de unas fórmulas en favor de otras no más útiles que las primeras, de tal modo que parece que nos hallamos en universos distintos cuando hablamos de la ironía filosófica, de la ironía retórica o de la ironía pragmática; y la realidad es muy otra. La ironía es, por encima de cualquier otra consideración, una realidad que afecta al texto literario a partir del romanticismo y que ha llegado hasta nuestros días. Esta peculiaridad hace que en muchas ocasiones lo irónico sea la piedra de toque que nos permita entender un período literario especialmente cercano a nosotros. Llegar a conocer, aunque sea de modo parcial, su mecánica práctica equivale a poder explicar alguno de los logros de nuestra literatura actual así como muchos de sus temas, y el tratamiento que éstos reciben.

Semejante perspectiva me lleva a pensar en la legitimidad de establecer mi propio planteamiento teórico, aunque sea en forma de mosaico, proponiendo unas premisas, a modo de reglas, que me permitan analizar el juego irónico.

3. NORMAS PARA LA IRONÍA

3. LAS NORMAS DEL JUEGO

La ironía, se diferencia de la risa porque ésta constituye uno de los fines de aquélla, de tal modo que mientras sonreír es un reflejo y

la risa es una explosión, es decir, una reacción irreflexiva, espontánea; la ironía, en cambio, es una reacción reflexiva, secundaria ¹

de donde se obtiene que ironizar, es un acto voluntario, calculado y premeditado que requiere un plan, una normativa más o menos sistematizada, para llevarse a término; y que tiende a unos objetivos también previstos. Cuál es el plan y cuáles son las metas que persigue es lo que pretendemos exponer en el siguiente apartado.

El ironista, -que lo es por voluntad propia-

¹ JANKELEVITCH, Vladimir, La ironía, Taurus, Madrid, 1983. p. 115.

utiliza su texto como arma arrojadiza, lo manipula, modifica la relación existente entre éste y la realidad a la que se refiere, y lo ofrece al lector para que, interpretándolo, comprenda y devuelva un nuevo discurso ahora equilibrado, es decir, un discurso en el que la manipulación sea compensada hasta el punto de reestablecer las relaciones - en la medida de lo posible - entre el objeto y su correlato irónico. En este sentido Jankelevitch afirmará que ironizar es *rodear la dificultad* ², entendiendo que dificultad equivale a objeto, a realidad susceptible de ser convertida en blanco de la ironía. Y entendiendo, también, que rodear no significa evitar sino observar el blanco irónico a través de todas sus partes diseccionadas y distanciadas de nuestro yo; no se trata por tanto de decir con palabras que digan lo contrario, se trata más bien del propio mecanismo que pone en marcha el juego de oposiciones;

El juego - dice Aristóteles - es pueril y frívolo, pero el hecho de jugar es serio ³.

Solemos caer en el error de pensar que ironía es sinónimo de crítica, y admitimos que es una fórmula que bajo un disfraz satírico o burlesco, cuestiona una porción de la realidad de un modo certero, efectivo, e hiriente, en tanto que toma una forma peculiar cercana al humor para intensificar así el efecto ridiculizador. Pero esta idea tiende a reducir su amplitud porque, aunque ironizar es a veces una forma de criticar,

² JANKELEVITCH, V., opus cit., p. 91.

³ Idem. p. 135.

también puede ser un intento de reforzar los lazos de la complicidad, una forma de ejercer autoridad o un método suasorio.

Lo cierto es que la ironía es una forma de expresar la relación, sea del tipo que sea, que el hombre mantiene con su entorno, y como forma de expresión es susceptible de ser analizada mediante un método algo más riguroso que la mera intuición interpretativa. Si en el juego irónico la piedad o el amor hacia el objeto no tienen sentido alguno; si son la inteligencia, la rapidez, el reflejo mental y la casuística los que marcan las pautas, entonces ironizar será utilizar una posición de poder⁴, dominar la situación. Pero ¿quién ostenta el poder, el autor o el lector? ¿quién domina la situación? ¿quién ejerce realmente de ironista?

Lo más fácil ahora sería decir que la ironía es especialmente relevante en relación con la poética romántica porque así responderíamos a los interrogantes planteados sin ningún rubor. El poder es del poeta, porque es el único interpretador o traductor de la realidad exterior, por tanto él es quien domina la situación ya que en su faceta de recreador ejerce las funciones de mediador entre el hombre y la obra de la naturaleza. Y solamente el artista puede ejercer como ironista porque es el único que disfruta de la distancia y lucidez necesarias para rodear el objeto y porque sólo él posee la cualidad de traductor. El lector es un mero receptor pasivo, no tiene relevancia alguna en el proceso porque su

⁴ Una idea similar propone Norman KNOX en su artículo *Ironie*, citado en MUECKE, D.C., *Analyses de l'ironie, Poétique*, n°36: L'ironie a généralement un auteur qui, métaphoriquement, possède un pouvoir surhumain en quelque domaine d'observation. (pág. 489).

presencia no es ni necesaria: la ironía existe con o sin espectador porque no es un espectáculo sino una perspectiva privilegiada desde la que describir el mundo. Por tanto, tampoco es un juego, y siendo así, no tiene normas, la única verdad por la que se rige es que ella impone su propia regla y puede transgredirla siempre que quiera.

No es este el camino adecuado. Importa responder a las cuestiones planteadas, pero importa más establecer un punto de partida, y éste no es otro que el romanticismo español, y lo es por el simple y extraordinario hecho de ser el punto cero de la ironía moderna. Lo es, además, porque ser románticos en España es tanto como ser un hombre que vive y se expresa en la primera mitad del siglo XIX, es decir, que prepara la llegada del nuevo siglo estableciendo los pilares de la que va a ser nuestra cotidianeidad. Y a diferencia de la formulación teórico-filosófica del romanticismo germánico, o del individualismo enfermizo de algunos poetas ingleses, el español será un romanticismo más cercano a la realidad, más superficial, más materialista, es decir, más acorde con el acontecer diario.

La ironía en el discurso romántico español estará a la altura de la propia concepción y conciencia de sí que los románticos tenían, en consecuencia debemos olvidar palabras altisonantes como traductor o recreador de la naturaleza, porque al poeta español del siglo XIX más que la naturaleza le interesaba el hombre, y más que un traductor tuvo que ser un trabajador centrado en la difícil tarea de sobrevivir.

*¡ cómo
muchos!*

3.1. Normativa

El juego de la ironía involucra siempre a un número indeterminado de actantes, ya sean activos, esto es, quienes ejecutan o son receptores del mensaje irónico, o pasivos, aquellos que conforman el llamado blanco irónico; aunque en su mínima expresión quedan reducidos a tres: uno emite el mensaje, otro lo interpreta y el último recibe directamente sus efectos. Naturalmente podríamos limitar aún más el campo porque es obvio que tanto el emisor como el receptor pueden - y de hecho así ocurre en gran cantidad de ocasiones - convertirse en los blancos o víctimas del mismo discurso que los relaciona. Aún así, el triángulo que sostiene los vértices de la ironía ha de existir, de lo contrario, de desaparecer uno de los ejes, las combinaciones posibles, aún siendo numerosas,

jamás podrían denominarse irónicas. Debe ahora puntualizarse que de las afirmaciones que preceden se deriva una conclusión necesaria que no es otra que la constatación de un hecho crucial para el entendimiento de la ironía, y que sin embargo parece plantear un dilema. Supongamos que,

a. poseemos un mensaje con voluntad irónica, es decir, existe o existió un emisor irónico,

b. y el mensaje es recibido, es decir, existe un rector que reconoce e interpreta dicho discurso

puede ocurrir que el receptor en su interpretación del mensaje,

b₁. coincida con el emisor reconociendo la misma víctima que éste propuso;

b₂. reconozca una víctima que no sea más que el producto de su errónea interpretación del mensaje; y finalmente,

b₃. no reconozca víctima alguna

Solucionar este pequeño contratiempo es fácil si recurrimos a un cuarto elemento que se halla implícito tanto en el concepto de autor como en el de lector: la competencia. Podríamos definir competencia como aquella capacidad que poseen tanto uno como otro para conducir o interpretar un mensaje en la dirección más correcta, entendiendo que ésta es tanto más adecuada cuanto más consigue acercarse a la intencionalidad del mensaje emitido.

Emitir e interpretar son pues las funciones manifiestas, sin embargo bajo ellas, solapadas,

se hallan los fines. Habrá siempre, en consecuencia, dos motivos o intencionalidades distintas o al menos independientes: la del emisor y la del receptor. Tanto una como otra deberán acercarse hasta convertirse en secuencias significativas interdependientes. Como vemos el proceso llevado a cabo por el emisor es inverso al que deberá efectuar el lector, y también más *simple* en tanto en cuanto ningún emisor-autor puede plantearse, ni siquiera remotamente, duda alguna acerca de cuál es la intención de su discurso. Es el lector quien realiza todo el esfuerzo porque a él se le está imponiendo la dura tarea de dar cumplida y cabal cuenta de un mensaje que ostenta como una más entre sus peculiares cualidades la de ser ambiguo.

El emisor irónico utiliza un código estándar para emitir su mensaje, lo sitúa en un contexto o situación comunicativa también estándar y utiliza un canal cualquiera; realiza, por tanto, un acto comunicativo que no es en sí mismo distinto de aquel mensaje no definido como irónico. Ahora bien, existe una diferencia fundamental dentro del proceso de emisión y ésta viene determinada por la naturaleza última del referente convertido ahora en víctima o blanco del mensaje que genera. Es en él más que en el código mismo -como afirma Umberto Eco¹- donde se halla la ruptura o el desequilibrio que permite re-interpretar y

¹ ECO, Umberto, La estructura ausente, Barcelona, 1978. ECO afirma que toda ironía es el resultado de un proceso en el que emisor y receptor coinciden en re-utilizar el código otorgándole un significado o valor distinto al común. Dicho en palabras de Booth, es la experiencia común del vocabulario, su uso en relación a una tradición cultural común, lo que permite a emisor y receptor emitir y recibir en toda su amplitud cualquier texto, sea o no irónico.

otorgar sentido completo al texto irónico. A fin de cuentas se trata de violar una norma básica según la cual a todo enunciado le corresponde un referente, de tal modo que en el caso del mensaje irónico un enunciado podrá aludir a tantos referentes como contextos distintos sean capaces de generar tanto el emisor como el receptor.

El ironista desde su privilegiada posición de poder realiza sus movimientos atendiendo tanto al mensaje que emite su interlocutor, como al contexto en el que se ubican una a una las piezas, mediante un código idéntico para ambos; sin embargo cada nuevo movimiento es la consecuencia directa de una ruptura del equilibrio anterior que genera un nuevo contexto cuya valoración final vendrá determinada por su propia casuística, por el referente inmediato que él genera teniendo en cuenta todos y cada uno de los elementos citados. En definitiva, el ironista, sirviéndose de todos los elementos propios del acto comunicativo, guardará escondido un comodín, la verdadera idea mental, el mensaje último que pretende emitir a través de lo que vamos a llamar un submensaje.

A este mal llamado sub-mensaje, que también podría denominarse mensaje evidente, por oposición al mensaje encubierto y real, debemos otorgarle la función que le es propia, que no es otra que la de equilibrar, mediante las marcas en él contenidas, el desfase que necesariamente ha de existir entre el mensaje encubierto y final, y la evidencia explícita que se ofrece al lector. Es por ello que la ironía se convierte irremediabilmente en un juego de relaciones, es decir, en un juego cuyo objetivo fundamental es la compensación del esfuerzo realizado por el

emisor a la hora de producir su peculiar mensaje, y dicha compensación sólo puede llevarse a cabo a través de la justa interpretación del mensaje irónico por parte del receptor. Se trata de un proceso interpretativo teóricamente sencillo: a la codificación de un mensaje le corresponde su descodificación; sin embargo bajo la sencilla apariencia del más rudimentario proceso de comunicación se esconde una sofisticada fórmula comunicativa que exige un espacio (ya sea intelectual, cultural, ideológico, estético, moral, o de cualquier otra índole) en mayor o menor medida compartido por emisor y receptor, sin que por ello sea imprescindible la coincidencia espacio-temporal: nos hallamos ante lo que la pragmática denomina una implicatura, esto es,

el significado extra inferible en el contexto de comunicación ².

En este sentido, la ironía, el juego de compensaciones y equilibrios, fundamentará su éxito/fracaso en el reconocimiento final por parte del receptor de ese único referente posible. La misma idea, aunque en otros términos expone Booth: el juego de lo irónico es similar al juego de la metáfora: tanto en uno como en otra existe un elemento figurante y otro figurado; ambos constituyen un bloque indisoluble que no sólo proporciona sentido pleno tanto a la metáfora como a la ironía, sino que les otorga, además, forma única y, en consecuencia, individualidad. Y ello es así por dos razones: ✓

² REYES, Graciela, La polifonía textual, Madrid, 1984. p 154.

para el autor, en primer lugar por discriminar significantes y significados hasta dar con aquellos que comunican mejor su idea original; y, en segundo término, para el lector, quien debe realizar un ejercicio destinado a unificar significantes y significados concretos y dar con una idea que deberá estar lo más cerca posible de la que el autor quiso reflejar. El ejercicio de individuación -aunque en cada caso tome una dirección distinta- es evidente: autor y lector hacen suya la idea para así interpretarla. Permítaseme añadir aquí una pequeña reflexión: ¿qué ocurre cuando al leer aquellos famosos versos de Bécquer,

¿Qué es poesía?, dices, mientras clavas
en mi pupila tu pupila azul.

¿Qué es poesía? ¿Y tú me lo preguntas?

Poesía... eres tú.

(Rim., XXI)

conscientes como somos de ser individuos capaces de reflexionar, interpretar e interrelacionar nuestras experiencias lectoras, nos negamos a admitir que el poeta quiera obligarnos a suspirar, entornando los ojos, y a cerrar las páginas del libro con ademán melancólico?

La ironía estable, al igual que la metáfora, la metonimia o cualquier otra figura del discurso, comporta una mecánica, una normativa o mimesis de creación, que debe ser seguida paso a paso tanto por el emisor como por el receptor, aunque a éste último se le *perdonen* ciertas lagunas interpretativas: aquellas que en nada afectan a una primera interpretación o reconocimiento del texto irónico.

Booth afirma que toda ironía estable - definida por su forma unívoca - es un juego de

compensaciones en el que el lector/receptor del mensaje irónico debe buscar, mediante un desplazamiento, en la dirección más adecuada, el significado último, *la conclusión encubierta y aceptable* que deriva, ineludiblemente, de una *afirmación manifiesta e inaceptable*³. Los términos aceptabilidad e inaceptabilidad son, evidentemente, conceptos cuyo significado podría y debería carecer de toda connotación valorativa, es decir, aceptable e inaceptable en relación al discurso, jamás en relación a una condición moral o ideológica. Y, sobre todo, aceptable e inaceptable en términos globales referidos a la concepción última del texto, esto es, correspondiéndose directamente con la calificación irónico-no irónico.

Y esto es así porque el discurso irónico, aún siendo un juego de menciones y contradicciones consentidas y aceptadas carece de matices. La ironía no puede medirse mediante una escala que progresa o decrece en gradaciones periódicas y marcadas. La ironía -ya lo hemos dicho- es o no, sin intervalos o términos medios, sin matices de intensidad, ni siquiera de cantidad. Sin embargo sí podemos aplicarle una escala que valore, en un sentido unilateral, su efectividad: la facilidad o dificultad con que el mensaje es asimilado por el lector; o lo que es lo mismo: la capacidad irónica del autor. Naturalmente -o ficticiamente, los matices son siempre matices -, un texto explícitamente irónico no deja al lector la posibilidad de indagar, el goce de desenmascarar al ironista

³ Booth, W.C., La Retórica de la Ironía, Madrid, 1986. p. 69.

compensando, mediante la sonrisa del cómplice, el juego propuesto.

Si la ironía no es gradual, si no admite modulaciones de cantidad, si existe o no, y si en el proceso de reconocimiento implícito de la ironía descansa toda una concepción del discurso y, por extensión, toda una formulación del peculiar conocimiento del mundo que el emisor posee y que ofrece al receptor, si esto es así, significa que aunque, como dice Booth, el criterio de la falseabilidad no sea aplicable en el conocimiento literario, sí lo es en el reconocimiento de la ironía porque,

o bien (el autor) juega con la ironía o bien no está jugando; no hay dos posibles formas de entenderlo, si usted y yo optamos por una lectura irónica, demostraremos que o bien ambos tenemos razón o bien ambos estamos equivocados.⁴

Los participantes deben conocer, saber interpretar y aplicar las normas desde su perspectiva puntual, ya sea como emisor, ya como receptor. Situarse en uno u otro lado implica realizar el proceso en una u otra dirección; y ese viaje de ida o vuelta sobre la ironía requiere una atención especial por parte del lector en tanto que éste debe reconocer un texto creado con una intencionalidad perfectamente delimitada y enmascarada bajo un sutil disfraz. No obstante siempre hay alguna pista, algún indicio que nos confirma que estamos jugando, y que de una determinada afirmación manifiesta e inaceptable debemos pasar a una afirmación encubierta y aceptable. Este proceso, que

4 BOOTH, W. C., Opus cit., p. 43.

efectuamos como lectores re-interpretadores de un texto literal y literario, se invierte en el caso del emisor, y así el itinerario a seguir por el creador deberá pasar por las siguientes etapas:

1. Creación de un discurso previo-encubierto.

2. Recreación de dicho discurso base en función del fin a que se encamina: discurso manifiesto. A éste se llega a través de:

- elección de los términos: vocabulario.
- elección de las ideas: contenidos.
- elección del contexto: fondo cultural en el que se asienta ⁵.

Es por ello que la ironía debe ser entendida como un fenómeno de carácter extra e intra textual en el que intervienen un conglomerado de elementos que hemos ido determinando a lo largo de las páginas anteriores. Ya hemos visto que es fácil recurrir a la retórica para confirmar que lo irónico es un recurso según el cual el emisor intenta afirmar lo contrario de lo que dice, pero el lector - que no el oyente - no puede aceptar sin más una solución tan simple; y tampoco el oyente, que no lector.

Tomemos como punto de partida tres principios inamovibles:

⁵ Naturalmente este proceso debe ser seguido tanto por el emisor como por el receptor. En el preciso instante en que uno de los dos rompe la norma, olvida las reglas, el mensaje irónico se pierde, o lo que es más grave, deja de ser entendido y en su lugar se instala un texto absolutamente nuevo y distinto.

A. La ironía es un hecho extra e intra-textual.

B. La ironía no es únicamente afirmar lo negado.

C. La ironía es o no es, carece de términos medios.

El punto A se fundamenta en el hecho de la no exclusividad de lo irónico en el texto escrito, y además en la necesidad de acudir, en algunas ocasiones, a elementos ajenos al propio texto para determinar su carácter irónico/no-irónico. Si leemos a modo de título *Cuatro palabras sobre mi Don Juan Tenorio* debemos: a. contrastar el mensaje con su correlato real, ¿es voluntad del autor referirnos cuatro trazos sobre su obra? ¿por qué, entonces, escribe casi veinte páginas al respecto?; b. extraer, de la comparación, una conclusión que irá en una única dirección -ironía/no-ironía-: ¡Hablemos de mi Don Juan! y, finalmente, c. clasificado el discurso en uno u otro sentido, dilucidar si realmente existe voluntad irónica en el emisor. Si es así, hemos acertado en el camino pero ¿y si no es esta la intención del emisor, si lo que realmente dice es aquello que piensa y ciertas malas costumbres le han llevado a no cumplir en el texto la promesa del título? ¿adquiere el discurso, en este supuesto, un tono absolutamente distinto y debe ser interpretado en consecuencia? No.

Admitimos que es nuestra lectura la que determina la carga irónica del discurso porque, aún desconociendo parte importante de la información que conlleva el texto oral: guiños,

elevaciones de voz, gestos, tonos, etc. que no pueden transmitirse en el discurso escrito; y desconociendo, también, la verdadera intencionalidad del autor al escribir y titular el artículo, nuestra experiencia lectora nos permite aceptar el riesgo y la satisfacción de compensar el desequilibrio existente entre la propuesta y su resultado. Satisfacción que, por otra parte, hace que nos sintamos, como dice Allemand, iniciados, eufemismo bajo el que se esconde el término competencia lectora.

Todo texto, aun cuando aparentemente oculte información al lector, está ofreciendo pistas suficientes para que pueda interpretarse de la forma más adecuada. El problema estriba en encontrar esas pistas e identificarlas de modo que proporcionen una lectura que compense la intención del autor. Naturalmente los indicios que el texto nos va ofreciendo no son irónicos porque las palabras en sí mismas, aun teniendo muchos significados y gradaciones, nunca, de forma aislada, son irónicas. Cuando las situamos en un lugar concreto, enmarcadas por un contexto, y flanqueadas por un conjunto de términos determinados, entonces sí provocan - o pueden provocar - la ironía, porque ésta no es un rasgo inherente a la palabra, sólo puede derivarse del contexto en el que se halla; un contexto que, por otra parte, no es únicamente el texto, sino el texto y todos los elementos extra-textuales que determinan tanto su forma como su contenido.

Entendida así, la ironía no queda limitada ni a la palabra ni al sintagma, afecta al texto por completo, o dicho en otros términos, deriva de la conjunción de todos los elementos textuales, del análisis valorativo de la

totalidad de la obra en relación al autor y en relación al lector. Cualquier símbolo indicador del inicio o el fin de una ironía chocará inevitablemente con la subjetividad del lector, con sus condicionantes y con su independencia respecto del texto.

Concedamos definitivamente al lector la posibilidad -o el privilegio- de saborear un texto, incluso aquellos que puedan catalogarse de irónicos, sin olvidar que el placer personalizado de cada lectura en ningún momento puede traicionar los pactos establecidos o romper las normas del juego prefijadas por el autor.

Así cada vez que nos enfrentamos a un discurso escrito y pretendemos leerlo, esto es, comprenderlo tan ampliamente como nos sea posible, tenemos el deber de considerarlo en su unicidad⁶, atendiendo no sólo a los guiños que su autor sea capaz de transmitir, sino también, y es aquí donde adquiere sentido el acto de la lectura, a todas aquellas vinculaciones extra o intra literarias que seamos capaces de establecer.

Hemos determinado algunos de los elementos que definen el carácter de la ironía olvidando que la relación entre emisor y receptor va más allá de las barreras idiomáticas. Responder a

⁶ Cualquiera que sea la naturaleza de un texto lo concebimos siempre como un conjunto cerrado en sí mismo aun tratándose de un fragmento. Es a través de su correcta descodificación cuando podemos establecer las relaciones oportunas con el contexto en el que se halla, recorriendo el camino que va desde el micro discurso (léase poema, novela, cuento, ensayo...), hasta el macrotexto que lo envuelve (personalidad ideológica y poética del autor, época en que se inscribe, significación histórico literaria...).

cómo son y cómo pueden establecerse las mencionadas fronteras es quizá el más complejo de los problemas que plantea la configuración de lo irónico entendido como comportamiento más que como apoyatura retórica. Decíamos que la ironía es un intento de rodear la dificultad para así dominarla a través del distanciamiento, utilizábamos como ejemplo el título con el que Zorrilla encabeza su personal interpretación del Tenorio, y nos preguntábamos qué ocurría con el texto si nuestra interpretación -suponiendo que hubiéramos acabado incluyendo el discurso en la categoría irónico- no respetara la intencionalidad del autor. Respondíamos que lo verdaderamente importante no es aquello que intentan decirnos sino lo que entendemos y cómo lo entendemos, otorgando al lector el privilegio de una lectura no condicionada por elementos externos al texto escrito, configurándolo como el único interpretador válido y absoluto. A él, al lector, corresponde tanto el placer como el esfuerzo de comprender e interpretar la ironía. Por la misma razón la única víctima posible es el emisor irónico, y, en consecuencia el propio texto, que corre el peligro de pasar inadvertido y ser sepultado bajo sus propias ruinas.

En el discurso literario la determinación del rango irónico pasará, por tanto, por la observación de los gestos, tonos y guiños que el autor irá depositando en el texto, y que podemos identificar atendiendo a: 1. el grado de fidelidad o infidelidad al referente inmediato ⁷;

⁷ No es el grado de fidelidad o infidelidad al código lo que marca la ironía, sino la coincidencia emisor/receptor en el referente. Así, cuatro palabras significará veinte páginas porque en realidad esa es la extensión del

su hoja
viola p. 4

2. la convención sobre el valor sociocultural de determinadas manifestaciones; 3. la experiencia del vocabulario, y 4. las advertencias en la voz del autor, entre las que destacamos: 4.1. la proclamación del error conocido; 4.2. el contraste de estilos, y 4.3. los conflictos de creencias⁸.

Situados en el ámbito de lo literario, intentemos establecer de qué manera los elementos 1,2,3 y 4 nos ayudan a desenmascarar la ironía. Para ello recordemos que cualquier forma de ironía es inequívocamente un disfraz, una máscara bajo la cual debemos descubrir una realidad intuída por su autor. La ironía, y en consecuencia el texto irónico, se convierte así en un juego, en un movimiento

que espera ser compensado: esto no significa que espere ser recompensado⁹,

y esta compensación se inicia en el momento de la lectura, justo en el instante en que el lector se sitúa frente al texto con la intención de descodificarlo. La clave para la interpretación viene dada por el código usado de tal modo que entre un texto y otro, entre un lector y otro, las variaciones interpretativas serán tantas como posibles códigos, pero sólo una conseguirá compensar debidamente el movimiento del ironista:

discurso de Zorrilla. El término *cuatro* posee un significado que será modificado a partir de la asignación de un referente inmediato distinto al habitual.

⁸ BOOTH, p. 123-126.

⁹ JANKELEVITCH, Vladimir, La ironía, Taurus, Madrid, 1983. p. 76.

aquella capaz de situar al lector en el mismo nivel que el autor. Y esto es así porque la formulación y recepción del mensaje irónico depende, en gran medida, de la capacidad de registros o códigos que emisor y receptor son capaces de manejar, de lo que hasta aquí hemos denominado competencias tanto de uno como de otro.

La relación que el ironista ha de establecer con sus receptores parte de la unicidad en el uso de un determinado bagaje cultural en el que ambos, autor y lector, deben hallarse sumergidos; de no ser así, de existir diferencias elementales en el uso y la comprensión de ciertos elementos definidos específicamente por la tradición, el mensaje irónico corre el riesgo de perderse o confundirse: perderse en tanto que pasa desapercibido para el lector que ignora el correlato real del mensaje, y en consecuencia la ironía desaparece y muere; y confundirse por cuanto que en este involuntario asesinato corremos el riesgo de la reinterpretación o, por mejor decir, la creación de un nuevo discurso que poco o nada tiene que ver con el original. Sin embargo el concepto de ironía, o la clasificación irónico/no-irónico no depende únicamente de la determinación de un buen número de experiencias culturales comunes, de ser así nos sería del todo imposible reconocer los juegos irónicos de Byron, Musset, Nietzsche o Tolstoi. Tomemos como ejemplo un fragmento del Canto Primero del El Diablo Mundo, el poeta exclama:

Y yo, ¡pobre de mí!, sigo tu lumbre,
también ¡oh gloria! en busca de renombre
trepar ansiando al templo de tu cumbre,
donde mi fama al universo asombre:
quiero que de tu rayo a la vislumbre

brille grabado en mármoles mi nombre,
y espero que mi busto adorne un día
algún salón, café, o peluquería.
(EDM, 1476-1483)

la ironía, auto-ironía, en estas líneas no pasa por un estadio de reconocimiento de códigos, ni tampoco por la búsqueda de una tradición cultural común en la que hallar los modelos de conducta que tipifiquen el contenido del discurso; se fundamenta más bien en la experiencia del vocabulario, esto es, en la interpretación conjunta de vocablos como lumbre-gloria, busto-adorno, y otros. Es la simetría de los contrarios la que da sentido al fragmento configurando su ironía particular. Y esa configuración irónica opera por contexto, es decir, teniendo en cuenta las palabras, pero sobre todo las palabras en cuanto referentes y relacionantes del hombre y su entorno. Una vez más la figura del lector se superpone a la del autor. La lectura del fragmento, la interpretación conjunta de sus términos, los referentes y relacionantes no son más que guiños o pistas que el autor ha dejado en su texto. Es el lector quien debe re-crearlos dándoles una nueva forma del contenido que, aún partiendo de un acuerdo según el cual la palabra es/significa aquello que el diccionario nos dice, será, esa nueva forma del contenido matizadamente distinta para cada nuevo lector que la re-crea, aunque jamás opuesta a la intencionalidad del autor que la creó.

Y mientras para Espronceda la ironía parte del juego de palabras para Zorrilla en Recuerdos del Tiempo Viejo la ironía, cuando la hay, es el producto de la objetivación de la propia vida a partir del texto. Es decir, objetivar el texto para convertirlo en una realidad ajena al yo que está narrando, observarlo desde fuera, desde la

perspectiva del *ahora*, ~~significa~~ analizarlo e interpretarlo de forma distanciada, fría y meticulosa; y en toda reflexión a posteriori se disecciona de tal modo que se ven claramente diferenciadas las causas y las consecuencias de lo analizado.

Partimos pues de una doble afirmación: ninguna lectura debería distanciarse tanto del texto que llegara a negar de la intencionalidad del autor/ironista. Y si lo hiciera, si una interpretación sobrepasara el límite de las intenciones explícitas e implícitas, entonces estaríamos ante un lector/ironista. En otras palabras, entendemos que debe diferenciarse entre la ironía intrínseca, contenida en el texto, y la extrínseca, vertida en el texto; de este modo podemos hablar de objetivos previstos y de objetivos conseguidos. .