

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

**EL MODO IRÓNICO DE SIGNIFICACIÓN:
UNA APROXIMACIÓN ESTÉTICA**

Juan Claudio Retes Campesino

Facultad de Filosofía y Letras
Maestría en Letras Latinoamericanas
Tesis de Posgrado
Dr. Jorge Alcázar Bravo
México, 2008



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Agradezco encarecidamente a los doctores Jorge Alcázar, Tatiana Bubnova, Ignacio Díaz, José Pascual Buxó, Susana González y Mariana Ozuna, sin cuyo apoyo hubiera sido imposible la escritura de esta tesis.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	4
1. MODELOS EXPLICATIVOS DE LA IRONÍA	10
1.1. La ironía en el marco de la lengua	10
1.2. La ironía como manifestación del habla	20
2. LA IRONÍA COMO MODO DE SIGNIFICACIÓN	33
2.1. Nociones preliminares	33
2.2. El signo lingüístico irónico	35
2.3. Sentido irónico <i>versus</i> sentido denotado	42
2.4. La semiosis irónica	46
2.5. Funciones de la ironía	55
3. LA EXPRESIÓN A LA SEGUNDA POTENCIA	59
4. LA SOSPECHA COMO TAREA	74
5. LA PALABRA INTERNAMENTE DIALÓGICA COMO IRONÍA	103
5.1. La palabra bivocal	103
5.2. La palabra irónica	107
5.3. La palabra paródica	115
5.4. La palabra satírica	119
5.5. La imagen bicorporal	123
CONCLUSIONES	126
BIBLIOGRAFÍA	132

INTRODUCCIÓN

Si bien durante siglos —desde la antigüedad clásica hasta el Romanticismo— la ironía fue objeto casi exclusivo de la retórica y, como tal, estuvo reducida a su instrumentalidad, a su función persuasiva, a partir del Siglo XVIII, con el pensamiento romántico, cobró un valor central como sustancia de la relación entre el individuo y el mundo, y menos de cien años más tarde se hubo convertido en pieza clave de más de un sistema filosófico. Esta preeminencia como modelo de relación entre el hombre y su mundo redituó en su beneficio, pues durante el siglo XX habría de ser abordada por diversas disciplinas desde un sinfín de perspectivas, convirtiéndose en un concepto muy recurrido por los teóricos.

Las dos polémicas principales en torno al concepto se reducen, una, a la discusión acerca de si el sentido sugerido de una ironía es el contrario del que aparenta tener o si es producto de un conflicto terminológico que no necesariamente se concreta como una antinomia y, la otra, al desacuerdo entre quienes sostienen que la ironía se puede tipificar como una cualidad de la lengua y aquellos que aseguran que sin la ayuda del contexto ninguna ironía puede aspirar a realizarse. Los que la comprenden como una forma de contradicción implícita abogan por la estabilidad de su significado; los que, en cambio, ven en su seno un choque de elementos significantes, opinan que su sentido se enrarece en los caminos de la interpretación, mientras que aquellos que la consideran un hecho de lengua la circunscriben, o bien al ámbito de la retórica, o bien al de la lingüística formal, en oposición a aquellos que, atribuyéndola a la situación, abordan su estudio desde la lógica pragmática. Ambas discusiones se remontan a Cicerón y Quintiliano. Para el primero, que la llama, según la terminología latina, *dissimulatio*, puede consistir

simplemente en decir algo distinto de lo que se piensa, mientras que para el segundo la ironía es un recurso que, oscilando entre el tropo de dicción y la figura de pensamiento, sirve para decir lo contrario de lo que se piensa y se hace evidente gracias a la entonación, a la naturaleza de quien habla o al asunto mismo. No obstante, definiciones muy anteriores, como la de Demóstenes, prefieren limitarse a hablar de un proceso de simulación y disimulación mediante el cual una persona hace burla de otra.

En este marco se sitúa el capítulo inicial, en el que reviso someramente los diversos postulados que ambas polémicas, tan añejas, han suscitado en el seno de la teoría contemporánea. He decidido conjuntar en un solo capítulo tanto las aproximaciones que entienden el fenómeno como un hecho de lengua, en el marco de la retórica tradicional, como las que lo consideran una manifestación del habla, desde el punto de vista de la lingüística pragmática y la teoría de los actos de habla, porque me parece que ambas vías pueden y deben circunscribirse a un mismo ámbito, el de la semiótica, en el que hoy en día goza de gran aceptación la propuesta de Morris de que los estudios se realicen atendiendo a tres grandes ejes: sintáctico, semántico y pragmático. Aún así, presento las dos perspectivas por separado en el entendido de que, aunque comparten el objeto y la mayoría de los fines, cada una procede a partir de plataformas metodológicas distintas. Para el desarrollo de este capítulo ha sido de invaluable ayuda la guía del teórico catalán Pere Ballart, que en su libro *Eironeia. La figuración irónica en el discurso literario moderno* traza el extenso periplo que ha recorrido el concepto a lo largo de los siglos. Su obra es, no cabe duda, una valiosísima herramienta para todo aquel que desee conocer el cuantioso cúmulo de aproximaciones al fenómeno.

Las páginas subsiguientes, en las que se halla el punto medular de la investigación, proponen una visión integral del fenómeno, el cual, a mi juicio, supera los límites de la

contradicción y también los del contexto y la situación. Intentan demostrar que la ironía es un hecho de lengua y, más que eso, que es un modo del lenguaje capaz de subvertir el sistema lingüístico y sus procesos de significación. Explican la ironía como una clase particular de signo lingüístico y, de la mano del lingüista danés Louis Hjelmslev, ponen atención a los aspectos formales y sustanciales de los dos planos del signo, el de la expresión y el del contenido. Estas páginas se abocan a tipificar la ironía como *una clase de semiosis que opera en virtud de una interferencia controlada de los ejes del lenguaje*. A partir de una cita extraída de un cuento de Julio Cortázar, se apreciará la ironía como un modo de lenguaje que, simulada y disimuladamente, contrasta unidades en el eje de asociación y asocia unidades en el de selección o, lo que es lo mismo, *una enunciación que elige sintagmáticamente y significa paradigmáticamente*. En el plano expresivo, esto supone un desdoblamiento al interior de la expresión, una trabazón que obliga a cogerla con pinzas para mirar detrás de su transparencia — más o menos opaca, según el grado de estabilidad del sentido—, donde surge la silueta de otra expresión, semejante en la forma y distinta en cuanto a su función. Lo mismo sucede en cualquier uso figurado del lenguaje, en ese sentido se puede decir que la ironía cumple una función poética; sin embargo, desde el momento en que a la simulación le suma la crítica de la simulación, este funtivo trasciende las fronteras de lo poético y se instala en el reino de lo estético. Al contrario de lo que sucede en el de la expresión, en el plano del contenido el desdoblamiento se desplaza hacia afuera. La forma léxica internamente contrastada señala la presencia de un segundo código que, oculto, hace un comentario del primero con la intención de criticar veladamente a sus referentes. Toda vez que se construye a partir de la referencia, este segundo código no surge del interior del primero, pues lo proveen los hablantes en virtud de sus formas de significar el mundo. Esta naturaleza metalingüística de la ironía les permite expresar su opinión sin manifestar un

compromiso, una reserva mediante la que el sujeto se determina negativamente libre y que, por lo tanto, cumple también una función ética.

En atención a su aspecto estilístico, el capítulo tercero se ocupa del componente formal del plano expresivo, donde la ironía cobra la forma de una *mención ecoica*, de una expresión que de algún modo se atribuye a otra voz, distinta de la que habla. Con este fin, recupera los postulados lógico-pragmáticos de Dan Sperber y Deirdre Wilson y, sobre la base de un romance de Mateo Rosas de Oquendo, atiende al proceso citacional que se verifica al interior de toda ironía. El apartado siguiente da cuenta de la *función crítica* que desempeña el aspecto sustancial de la expresión irónica, producto de una determinación negativa de la subjetividad que, de este modo, se expresa, opina, sin manifestarse. Para ello echa mano de las consideraciones de Soren Kierkegaard acerca de la ironía socrática y, a partir de un cuento de Rubem Fonseca, las opone al modelo de pensamiento dominante en el ocaso de la modernidad con el objeto de que se comprenda hasta qué grado la ironía es consecuencia de una postura negativamente radical del sujeto. No es casual la falta de estructura de este apartado, que si bien ilumina una función lógica, enfatiza la imposibilidad de aprehender la sustancia de una expresión desde una plataforma formalista. El capítulo quinto traza las problemáticas que se desprenden del plano del contenido donde, en un sentido retórico (o léxico, si se prefiere), la ironía cobra una *forma paródica* y, en el semántico, posee una *sustancia satírica*. En el marco de las teorías de Mijaíl Bajtín sobre el dialogismo y los géneros paródico-satíricos, y con ejemplos extraídos de obras narrativas de Roberto Arlt, Adolfo Bioy Casares y José Revueltas, este apartado subraya los mecanismos mediante los cuales la ironía se relaciona, por un lado, con el lenguaje, a partir de una imitación estilizada, de una simulación y, por otro, con el mundo, sobre la base de una crítica velada, de una disimulación, pues.

A excepción de éstos, y de aquellos que me dictan el gusto, el interés personal y la necesidad de claridad que exige la exposición, ningún otro criterio condicionó la elección de autores y el empleo de los modelos de análisis, con sus variaciones correspondientes. Habida cuenta de que este trabajo no pretende comprender un análisis sociológico o historiográfico, salvo en los casos en que, por cuestiones obvias, resultaría inoperante, en particular los que tocan a las sustancias tanto expresiva como semántica, he tratado de comprimir y descontextualizar en la medida de lo posible los ejemplos literarios; esto, con la intención de que se comprenda que el irónico es un fenómeno verificable ya en las unidades de sentido más pequeñas. Si bien explica de una manera integral la operatividad del signo lingüístico irónico, el presente trabajo ciñe el análisis a su función estética dentro de los límites impuestos por la lengua y sus procesos, de modo que recurre lo menos posible a los contextos que corresponden a los extractos analizados con la esperanza de iluminar el hecho de que el aspecto verbal de la ironía se halla al interior del código lingüístico, al interior del diálogo, donde diálogo hace referencia al proceso comunicativo pero no necesariamente a la situación en que éste se manifiesta. A esta aproximación sobre la base de las relaciones entre unos signos y otros la llamo estética (estetológica, si se quiere), y no sintáctica, como tal vez haría Morris, por el simple hecho de que, cuando menos en el caso de la ironía, las implicaciones, que no dejan de darse en el seno mismo de la estructura sintáctica, son motivadas por una actitud del *designatum* mediante la cual se expresa una intención del interpretante. Se dirá, y con razón, que semejante proceso se da en el caso de todo signo vivo, ante lo que cabe acotar que el irónico es siempre un signo vivo, con el agregado de que sus relaciones con otros signos incluyen siempre una estilización y, además, una crítica de dicha estilización y, por lo tanto, comprenden una dimensión estética de la que se sigue la imposibilidad de abordar el fenómeno desde una perspectiva exclusivamente formalista.

Queda pendiente, pues, el análisis de los contenidos irónicos y de sus consecuencias epistemológicas, de los componentes que Morris llama semántico y pragmático, respectivamente, un camino cuyo horizonte metodológico habrá de ampliarse hasta incluir al mundo, al sujeto y las relaciones que los unen. Entonces podrá decirse que el modo irónico de significación ha sido comprendido cabalmente, y sólo entonces estaremos capacitados para rescatar el sentido unitario de un término que, en nuestros días, suele atribuirse indiscriminadamente a manifestaciones disímbolas de la cultura, las más de las veces, de manera irreconciliable.

Por otro lado, habrá a quien le parezca arriesgado compaginar en un mismo aparato teórico los presupuestos de Hjelmslev con los de Bajtín, por el simple hecho, tal vez, de que al primero le interesa el lenguaje por lo que tiene de sistema, de estructura, mientras que el segundo defiende la riqueza de sus procesos, los cuales se manifiestan entre la gente que se comunica. Es precisamente este hecho, no obstante, el que me motiva a emparentar a ambos teóricos, ya que el sentido que recorre todo signo lingüístico va siempre de un lado al otro. Sea cual sea la manifestación del lenguaje, la forma está siempre motivada por la sustancia, mientras que ésta es significada por aquélla. Se trata de un movimiento de ida y vuelta que debe recorrer todo análisis fenomenológico digno de serlo. Anclada como está al estudio de los elementos sistémicos de la lengua, la lingüística formal difícilmente arroja evidencias fenomenológicas si no se la alumbraba con la luz de la filosofía del lenguaje, cuya mirada atiende también a la relación del lenguaje con el sujeto y con el mundo. Esta doble mirada es fundamental, en especial tratándose de una semiosis, la irónica, que sirve simultáneamente a dos actitudes vitales, una que tiene que ver con la estética, y la otra de carácter ético.

1. MODELOS EXPLICATIVOS DE LA IRONÍA

El hombre planea, proyecta, medita y relaciona. Se adelanta siempre a sí mismo, e intenta comprender la totalidad de la vida desde un punto de vista. Pero precisamente por ello se queda siempre a la zaga de sí mismo [...]

Emil Staiger

1.1. La ironía en el marco de la lengua

Las dificultades con las que se han topado los teóricos al momento de definir la ironía se desprenden del hecho de que la compleja gama de manifestaciones que comprende la esfera de lo irónico es muy extensa. Parecen ser muchos y de muy diversa índole los sucesos y acontecimientos de la realidad que pueden ser calificados de irónicos, y es por ello que todo intento por desarrollar una definición reducida del fenómeno está condenada, de antemano, al fracaso, pues siempre será posible hallar un ejemplo que la ponga en entredicho. De ahí que, con contadas excepciones, al echar un vistazo al extenso cúmulo de teorías formuladas al respecto, suela quedar un resabio amargo de insatisfacción, resultado de la falta de unidad entre unas y otras y de la ausencia de comprensibilidad de la mayoría, como si cada una tuviera el solo cometido de desmentir con una nueva simplificación a las anteriores, a las que trata como contrincantes o simplemente ignora. Lo cierto es que todas ellas poseen sus vicios y sus virtudes, que no hay que dejar de subrayar.

El vocablo griego *eironeia* significa originalmente disimulación, ignorancia fingida, e implica dos entidades en juego: un *eiros*, responsable de la expresión irónica y definido por

Demóstenes como alguien que evade una responsabilidad cívica a través de una irreverencia fingida, y un *alazon*, persona exageradamente solemne o presuntuosa, blanco de la expresión irónica: “Llamemos”, dice Aristóteles a Nicómaco, “a la pretensión, la exagerada, fanfarronería, y al que la tiene, fanfarrón [*alazon*]; la que se subestima, disimulo, y disimulador [*eiron*], al que la tiene”.¹ El término *alazoneia* se refiere a la exageración voluntaria de la falsa representación, cuyo sentido recae en la víctima de la ironía.² En términos literarios, el *eiron* corresponde o bien al destino cruel, en la tragedia, o bien al personaje de la comedia que, lo mismo que aquél aunque en sentido opuesto, triunfa, mediante un juego de disimulaciones, sobre el *alazon*, cuya exagerada presunción lo convierte en la víctima ideal de su oponente encubierto.

Henk Haverkate distingue entre la ironía del sino, conformada por aquellos acontecimientos que suceden al contrario de como esperaban sus protagonistas o testigos, la ironía verbal, cuya contradicción se basa en una representación lingüística,³ y la ironía dramática, modalidad en la que confluyen las dos anteriores, pues refleja en forma verbal la ironía del sino.⁴ Así, pues, el fallecimiento de un niño constituye una ironía del destino, por cuanto sería de esperar que la muerte de un individuo llegara al final de su vida, y no en el comienzo, mientras que en la obra teatral *Soledad* (1921), de Miguel de Unamuno, presenciamos el drama que sufre una pareja al perder a su único hijo siendo todavía pequeño y,

¹ *Ética nicomáquea* (tr. Julio Pallí Bonet), Madrid, Gredos, 1985, pp. 172-173, II, 18, 1419b. Citado en Pere Ballart, *Eironeia. La figuración irónica en el discurso literario moderno*, Barcelona, Quaderns Crema, 1994, p. 45.

² V. “Irony”, en R. E. Asher, *The Encyclopedia of Language and Linguistics*, v. 4, Oxford, Pergamon Press, 1994, p. 1776.

³ Hasta aquí se trata de una distinción análoga a la planteada por Douglas C. Muecke entre ironía verbal, aquella que “*implies an ironist, someone consciously, and intentionally employing a technique*”, y otra clase que Ballart llama situacional, la cual “*does not imply an ironist but merely a «condition of affairs» or «outcome events»*”: *The Compass of Irony*, London, Methuen, 1969, p. 42. V. Ballart, *op. cit.*, p. 191.

⁴ “La ironía verbal: un análisis pragmalingüístico”, *Revista Española de Lingüística*, 15, 2, 1985, pp. 344 y 345.

al mismo tiempo, somos testigos de expresiones irónicas. Todo ello puede hallarse condensado en el diálogo que sostienen Soledad, la madre, Gloria, la actriz que solía representar los personajes femeninos que escribía el padre, Agustín, y éste, que ha dejado la dramaturgia para dedicarse a la política, en la que, a causa de sus nobles ideales, su fracaso es rotundo y ha resultado prófugo de la justicia, cuyos representantes lo reclaman: ¡Me aguardan —exclama Agustín— los ministros... de la justicia! ¡Dignísimos... funcionarios! ¡Anás, Caifás y compañía!” A continuación, Soledad se queja amargamente de la justicia, a la que califica de podrida, abyecta y vil. “En un drama me hacía decir el autor que la justicia es la hija predilecta de Dios Padre”, comenta la actriz al respecto; “¿De Dios Padre —pregunta Soledad—? ¿Y con qué justicia se llevó Dios Padre a mi hijo?”⁵ El parlamento de Agustín, que compara a los dignísimos funcionarios con quienes condenaron a Jesús, expresa a luces claras una ironía verbal, mientras que los de Gloria y la madre vendrían a ser la suma de una ironía dramática, de una representación verbal de la ironía del destino que constituye la pérdida de un hijo pequeño. Sería casi una necedad, con semejante ejemplo, no columbrar los límites entre estas tres grandes modalidades de lo irónico, por lo que, en principio, cabe convenir en ellas, si bien, como se verá más adelante, existen casos en que las fronteras se debilitan y la convergencia vuelve inoperante todo intento de reducción definitiva.

En cuanto a la ironía verbal, señala Ana Rosa Domenella que según la retórica clásica es “un enunciado cuyo significado es el contrario del que se afirma”;⁶ o sea que, en la obra de Unamuno, Agustín llama a los ministros de la ley “Dignísimos funcionarios” por no llamarlos “Funcionarios indignos” y, en forma análoga, en la novela *Los albañiles* (1963), de Vicente Leñero, luego de que el agente Pérez Gómez confiesa estar borracho y acepta recurrir a la

⁵ En “Teatro completo”, Madrid, Aguilar, 1959, p. 630.

⁶ “Entre canibalismos y magnicidios”, en *De la ironía a lo grotesco*, México, UAM, 1992, p. 88. Está claro que la autora se refiere exclusivamente a Quintiliano, y de

tortura en sus interrogatorios, su colega Munguía le dice “Sigue así, hombre. Vas muy bien”,⁷ por no decirle “Detente. Vas muy mal”. Está claro que Domenella se refiere exclusivamente a Quintiliano, y que soslaya la opinión de Cicerón quien, medio siglo antes que su homólogo, hablaba ya de la posibilidad de que la disimulación se ocupara de significar algo distinto, y no necesariamente contrario, de lo que simula.⁸ No obstante, a partir de aquél, y hasta nuestros días, la mayoría de los retóricos se ha visto en la disyuntiva de definir la ironía como tropo estilístico o bien como figura de pensamiento.⁹ Los que la ven como figura del lenguaje se han concentrado en señalar los componentes verbales de las expresiones irónicas y han chocado irremediablemente con su aparente indeterminación léxica y sintáctica. Los que, en cambio, han puesto su atención en los mecanismos de pensamiento que resultan en expresiones irónicas, han debido enfrentarse con una indeterminación lógica igual de aparente. Ambas tentativas tienen validez, pero corren el riesgo de resultar demasiado verticales, al exceso de reducir la ironía a las categorías de antífrasis, desde la perspectiva léxica, y de contradicción, según los criterios de la lógica. Sin embargo, antífrasis y contradicción, en el caso de ser dos componentes de una unidad —por verlo de una manera optimista—, no son términos suficientes para explicar la complejidad de un fenómeno como la ironía verbal.

A esta línea de la retórica tradicional se suma Helena Beristáin al declarar que la ironía es una “figura retórica de pensamiento porque afecta a la lógica ordinaria de la expresión”, aclarando poco después que, cuando lo que está en juego es el sentido de las palabras próximas entre sí, “la ironía es un tropo de dicción (un metasemema) y no de pensamiento

⁷ Barcelona, Seix Barral, 1969 (1964), p. 243.

⁸ Cf. Ballart, *op. cit.*, p. 51.

⁹ Para Quintiliano, el tropo irónico es más claro y breve que la figura: “en la figura sucede que la ficción es de la intención, y tiene más de aparente que de clara o manifiesta; de manera que en el tropo las palabras son diversas unas de otras; pero en la figura es diverso el sentido de lo que las palabras suenan”: *Institución oratoria* (tr. Ignacio Rodríguez y Pedro Sandier), México, Conaculta, 1999, p. 398, IX, II, 2.

(metalogismo)”.¹⁰ Una vez más la distinción, en este caso entre metasemema y metalogismo, aún no basta para distinguir una gama compleja de manifestaciones verbales, como tampoco resulta suficiente argumentar que la ironía “consiste en oponer, para burlarse, el significado a la forma de las palabras en oraciones, declarando una idea de tal modo que, por el tono, se pueda comprender otra, contraria”,¹¹ pues la significación irónica no siempre adopta la forma de una contradicción, sino que se desdobra en múltiples facetas y es capaz de manifestarse en todas las formas posibles del discurso. Me pregunto, por ejemplo, cómo encajaría en la definición anterior una expresión como la que se lee en *Palinuro de México* (1976), de Fernando del Paso, cuando al bañarlo, siendo todavía niño, su madre le prohíbe al protagonista tocarse el pene: “Palinuro no dejó de tocarse la tripa —dice el narrador—, porque no se la estaba tocando. Sin embargo, obedeció a mamá”.¹² Desde luego que, en la cita, la ironía depende del significado de las palabras próximas entre sí, pero de ahí a reducirse a la categoría de los metasememas dista un largo trecho, porque también afecta a la lógica del pensamiento y, por otro lado, tampoco se la puede ver como concreción verbal de una idea contraria. ¿Acaso hay que entender que Palinuro dejó de tocarse la tripa porque se la estaba tocando o que, aun tocándose, no dejó de tocársela? El caso es que obedeció a mamá, pues no se la tocó, pero no dejó de tocársela precisamente porque no se la estaba tocando. La forma lógica que corresponde a la frase citada no es la contradicción; antes al contrario, se trata de una doble tautología, como lo sería decir que dejó de tocársela porque se la estaba tocando y, así, obedeció a mamá, pero la triple negación, que, a expensas del “Sin embargo” se convierte,

¹⁰ “Ironía”, en *Diccionario de retórica y poética*, México, Porrúa, 1997 (1985), p. 277.

¹¹ *Idem.*

¹² México, Diana, 1987, p. 367. En este ejemplo, cabe señalar, resulta muy complicado, si no es que imposible, establecer un límite preciso entre el metasemema y el metalogismo. Hay, desde luego, una operación con el sentido de las palabras próximas entre sí y, al mismo tiempo, una afectación de la lógica del pensamiento, con el agregado de que la primera no acarrea ningún cambio semántico ni ninguna desviación de los criterios de corrección lingüística, y de que la segunda de hecho resulta de una operación gramatical y aun así trasciende el nivel del léxico, “puesto que la desviación no se da entre el signo y su sentido”: Beristáin, *op. cit.*, p. 322.

estilísticamente hablando, en una litote, se suma al contexto —ante el que expresa una suerte de respuesta— para desplazar el sentido e imprimirle a las palabras un matiz incuestionablemente irónico.

Si bien la retórica contemporánea ha superado tentativamente los modelos tradicionales de aproximación a las metáforas, la idea de contradicción implícita¹³ ha permanecido como piedra angular de unas definiciones y otras. Es una idea que conlleva cierta noción de estabilidad, pues sugiere que en toda expresión irónica coexisten un significado explícito y uno implícito, contradictorios entre sí, y que es posible llegar de uno a otro, sin enredamientos de ningún tipo, siguiendo una serie de pasos aparentemente muy sencillos. Es lo que sostiene Wayne C. Booth al afirmar que son cuatro los rasgos fundamentales que distinguen a los enunciados irónicos: (1) Intencionalidad del autor o emisor, en tanto que son “creados deliberadamente por los seres humanos para ser oídos o leídos y entendidos con cierta precisión por otros seres humanos”; (2) encubrimiento del sentido latente, al ser “pensados para su reconstrucción con significados diferentes de los que se aprecian a primera vista”; (3) estabilidad semántica, “en el sentido de que una vez hecha la reconstrucción del significado, al lector no se le invita a socavarlo mediante nuevas demoliciones y reconstrucciones”, y (4) finitud en su aplicación, ya que “los significados reconstruidos son en cierto sentido locales, limitados”.¹⁴

Los dos primeros aspectos se aprecian con claridad en la cita de Del Paso: hay la intención de responder a la madre de Palinuro, pero esta intención permanece oculta detrás de

¹³ Lo que Beristáin llama dilogía o *disemia*, es decir, una falta de continuidad entre el significado manifiesto de una expresión y su sentido derivado, en el caso de la ironía se resuelve, para ella, en una contradicción, misma que Catherine Kerbrat-Orecchioni concibe como la característica semántica de la ironía verbal. Cf. Beristáin, *op. cit.*, p. 153, y Kerbrat-Orecchioni, “La ironie comme trope”, *Poétique*, 41, 1980, pp. 118 y 119.

¹⁴ *Retórica de la ironía* (tr. Jesús Fernández Zulaica y Aurelio Martínez Benito), Madrid, Taurus, 1986, pp. 30-31.

las palabras empleadas. También es evidente que el enunciado se refiere a un asunto particular y por ello tiene un sentido local, aunque es discutible que sea limitado. Lo que no es probable verificar es la estabilidad semántica, ya que, en este caso, el sentido se potencia en cada una de las tres negaciones, en especial en la tercera, el “Sin embargo”, que no es absoluta. Esta negatividad, de la que Kierkegaard se ocupó a conciencia, arroja todo menos estabilidad, puesto que, así como está claro lo que significa agarrarse la tripa, no lo está lo que significa no agarrársela, que puede comprender una extensa gama de acciones. De ahí que muchos teóricos hayan señalado la imposibilidad de acceder a una estabilidad semántica en la lectura de enunciados irónicos; entre ellos Stanley Fish, quien, en silencio acuerdo con Douglas C. Muecke, afirma que “cualquier fundamento que se emplee en el proceso de identificación de una ironía tendrá exactamente el mismo rango de lectura que (con certeza) se siga de él; dicho de otra manera, será el producto de una interpretación”.¹⁵

Como se comprenderá, la concepción antifrástica no termina de dar cuenta de un fenómeno verbal tan complejo como el irónico. Esta limitante es advertida por Muecke, para quien, más acorde con las consideraciones ciceronianas, el arte de la ironía “*is the art of saying something without really saying it*”.¹⁶ Si bien conviene en aceptar que existe un tipo de “ironía correctiva”, en el que un término de la dualidad contradice e invalida al otro, también advierte la existencia de una ironía “heurística”, cuya lectura de ningún modo atiende a un proceso estable de sustitución y cuyo resultado final se concreta en una visión paradójica de las cosas, una visión reveladora de incongruencias.¹⁷ No hay, para el australiano, enunciado ni situación que sean irónicos en sí mismos, sino en función de la interpretación que reciben, pues la ironía

¹⁵ *Práctica sin teoría: retórica y cambio en la vida institucional* (tr. José Luis Fernández Villanueva), Barcelona, Destino, 1992, p. 138. Citado en Ballart, *op. cit.*, p. 185.

¹⁶ *Op. cit.*, p. 5.

¹⁷ Cf. *ibid.*, pp. 5-13.

consiste en una oposición disimulada entre lo que se dice y lo que se quiere decir.¹⁸ Partiendo de esta base, el teórico de Monash advierte tres constitutivos básicos de toda manifestación irónica: (1) La presencia de un doble nivel, a cuyo estrato inferior corresponde la situación o expresión tal como es presentada por el ironista —y que puede equipararse al significado explícito de Booth—, mientras que el nivel superior lo ocupa la situación o expresión tal como se le aparece al ironista —estrato que de ningún modo es equivalente al significado implícito estable concebido por el de Chicago—; (2) una oposición o incongruencia entre los dos niveles mencionados, y (3) un elemento de inocencia fingida, al que corresponde el concepto clásico de *dissimulatio*.¹⁹

Estos tres factores se aprecian con claridad en la escena de *Tomóchic* (1892), de Heriberto Frías, en la que, durante la guerra contra los indios chihuahuenses y tras la captura de varios de éstos como prisioneros, los tomochitecos envían a una anciana decrepita y miserable a negociar con las milicias federales. “¡Vaya un «parlamentario» que nos envía la plaza!”, exclama Castorena, uno de los oficiales, al contemplar “la actitud estúpida de la desdichada mirando de hito al general”.²⁰ La expresión empleada por el oficial, que califica superlativamente a la mujer como parlamentario, corresponde al nivel inferior del que habla Muecke, mientras que el estrato superior lo ocupa la situación tal como la aprecia Castorena, en la que la anciana aparece como desdichada y con actitud de estúpida. La incongruencia sale a la luz, pero no necesariamente como una contradicción, pues parecer desdichado y aparentar estupidez no significan lo contrario que ser un parlamentario, ambos niveles marcan un contraste, pero no llegan a contradecirse. El fingimiento que posibilita esta tensión opera en

¹⁸ V. Ma. Ángeles Torres Sánchez, *Aproximación pragmática a la ironía verbal*, Cádiz, Universidad de Cádiz, 1999, p. 15.

¹⁹ Muecke, *op. cit.*, p. 14.

²⁰ En “La novela realista”, México, *Patria*, 1991 (1985), p. 587.

dos sentidos: el de la simulación, en el “vaya un *parlamentario*”, que aparenta adherirse a la causa de la anciana, y el de la disimulación, que oculta las verdaderas intenciones del militar y que puede apreciarse en el entrecomillado que afecta el tono de “parlamentario”.

Más que el reestablecimiento de un significado preciso, el resultado de dicha oposición cristaliza en una ruptura de expectativas entre lo que es y lo que aparenta ser, una discordancia que se concreta aun en los casos en que el receptor no sabe a ciencia cierta lo que es, pero se descubre en desacuerdo con lo que aparenta ser. En última instancia, y siguiendo los presupuestos de Jonathan Culler, no se trata de un acto afirmativo sino de una interrogante infinita: “Lo que se contrapone a la apariencia no es la realidad, sino la pura negatividad de la ironía ininterrumpida”.²¹ Para que se dé esta ruptura de expectativas y la ironía sea efectiva, este autor, representante del postestructuralismo norteamericano, considera preciso que los dos elementos en oposición pertenezcan a un mismo orden de cosas, a un mismo nivel de realidad, de tal modo que el empleo de la expresión irónica sea pertinente con el estado de cosas que pretende comunicar. En pocas palabras, que el sentido literal del enunciado observe un grado de verosimilitud pertinente con respecto al significado latente y viceversa, dado que el nivel de comprensión alcanzable es directamente proporcional al grado de verosimilitud guardada por ambos componentes de la dualidad. En el ejemplo de Frías, las cualidades de un parlamentario militar aparecen, dado el contexto, en el mismo campo semántico que la desdicha y la estupidez; son parte de un mismo orden de cosas. Esta característica corresponde a la finitud de la aplicación de la que habla Booth, pero no impone un límite al sentido que, a propósito de un solo asunto, puede expresar una infinidad de cosas.

²¹ *La poética estructuralista. El estructuralismo, la lingüística y el estudio de la literatura* (tr. Carlos Manzano), Barcelona, Anagrama, 1978, p. 225.

Al igual que otros teóricos, Culler apuesta por el contexto como aval de la significación irónica. Con más de dos décadas de antelación, Cleanth Brooks había ya asegurado que el contexto es el factor determinante de todo mensaje irónico, pues provee las señales necesarias que llevan al receptor a realizar una lectura distinta de la literal, señales que no es posible encontrar en el nivel léxico-semántico de los enunciados. Según el nuevo crítico estadounidense, no hay elementos suficientes en el texto verbal que adviertan la presencia de significados alternos en el mismo, sino que se precisa de un marco de referencia que invite a una lectura en sentido inverso.²² A esta tendencia se suma también Fish, para quien la incongruencia irónica, lejos de estar dada de antemano, la suple el interpretante a partir de ciertos supuestos interpretativos que el contexto le provee. Este autor arremete contra Booth al proponer que la interpretación no surge de la incongruencia, antes al contrario, que la incongruencia es el resultado de una lectura particular y que, por ello, no puede vérsela como parte del texto sino como una creación del sujeto receptor. Para el estadounidense, “la ironía no es una propiedad de la obra ni la creación de una imaginación desbordada, sino una manera de leer, una estrategia interpretativa que produce el objeto de su atención.”²³

Así, por ejemplo, el diálogo con que una de las lavanderas da inicio a la famosa escena de *Yerma* (1934), de Federico García Lorca, “A mí no me gusta hablar”,²⁴ se vuelve irónico porque la fama que acompaña al lavadero como fuente de habladurías es de sobra conocida y, encima, porque a continuación el lector o espectador es testigo de una conversación en la que el personaje, lo mismo que sus compañeras, se regodea en el chismorreo, siendo incuestionable, por otro lado, que la intención de la propia lavandera, y aun las lecturas de sus interlocutoras, pudieran no tener nada de irónicas. Desde esta perspectiva, en la lengua oral,

²² Cf. Ballart, *op. cit.*, pp. 151 y ss.

²³ *Op. cit.*, p. 157.

²⁴ *Bodas de sangre/Yerma*, México, Espasa-Calpe, 1971, p. 157.

por ejemplo, la ironía se muestra de diversas maneras, así en una señal explícita (la entonación, un guiño o gesto) como en una implícita (la situación, un acontecimiento). Desde luego que hay que subrayar las ventajas metodológicas de estos presupuestos, aprovechados en particular por la lingüística pragmática, pero cabe aclarar que aún están lejos de comprender el fenómeno en su totalidad, ya que es posible hallar un gran número de expresiones que resultan irónicas ya en el nivel léxico-semántico, como la del personaje de Rosita en *El obsceno pájaro de la noche* (1970), de José Donoso, cuando dice: “Suerte, morirse joven”,²⁵ y que sólo pueden dejar de serlo precisamente si se las inserta en un contexto preciso, como el de la novela, en el que la vida humana es llevada a los extremos de lo ruin y lo miserable y, por ello, es viable suponer que una persona considere una bendición el hecho de morirse joven. Un enunciado como el de Rosita sólo puede dejar de ser irónico si se lo descifra contextualmente y, aun así, únicamente dejaría de serlo parcialmente, pues estaría dando cuenta de una ironía del destino, que es precisamente el que la muerte prematura constituya una bendición. En el ejemplo, resta decirlo, desaparecen los límites establecidos por Haverkate entre las ironías del sino, verbal y dramática, de lo que tal vez pueda extrapolarse que la ironía verbal supone, de un modo u otro, la expresión de una ironía situacional, siendo la dramática únicamente una modalidad extendida de aquélla.

1.2. La ironía como manifestación del habla

La ironía constituye, pues, un recurso con el que cuenta el hablante para revelar una realidad, un pensamiento o un juicio sin mostrarlo explícitamente. De allí que, parafraseando a José Ferrater Mora, señale Domenella que es “una manera, casi un método, de hacer patente algo

²⁵ Barcelona, Seix Barral, 1974 (1970), p. 282.

sin exhibirlo directamente; no es un modo de *oscurecer*, sino de *transparentar* el sentido latente”.²⁶ La noción de transparencia es fundamental para comprender el funcionamiento del fenómeno irónico. La función de la ironía es, ante todo, reveladora, no en balde agrega la autora que “la ironía se opone a la mentira”.²⁷ Esta oposición radica en el hecho de que los enunciados irónicos no afirman un significado latente, implícito, sino que se limitan a negar el significado explícito, invalidándolo ante el receptor. No se trata, como señala Lauro Zavala, “de una contradicción entre lo que se sabe y lo que se dice (como en el caso de la mentira), sino entre lo que se dice y lo que se piensa”.²⁸ De esta distinción se ocupó a conciencia el filósofo francés Wladimir Jankelevitch quien, prescindiendo, por fortuna, del matiz de la contradicción, asegura que la ironía es “una mentira que, al proferirse, se destruye a sí misma como mentira [...] la ironía no quiere ser *creída*, sino *comprendida* [...] no nos hace creer lo que dice, sino lo que piensa”.²⁹ Y en otro pasaje: “alega lo falso para salvar lo verdadero”.³⁰

La lingüística pragmática opina que el componente irónico de la comunicación no se halla en el nivel de lengua, sino en el de habla, pues debe su identificación, más que al código lingüístico, a un conocimiento anclado en la situación en que éste es empleado, una opinión que, a su modo, comparten Brooks y Culler y que se remonta a Quintiliano, quien asegura que la inadecuación que subyace a toda ironía “se conoce, o por el modo de decir, o por la persona, o por la naturaleza del asunto. Pues si alguna de esas cosas no se conforma con lo que suenan las palabras, claro está que se quiere decir cosa diversa de lo que se dice”.³¹ Se trata de un

²⁶ *Op. cit.*, p. 88.

²⁷ *Idem.*

²⁸ *Humor, ironía y lectura. Las fronteras de la escritura literaria*, México, UAM, 1993, p. 37.

²⁹ *La ironía* (tr. Ricardo Pochtar), Madrid, Taurus, 1982, pp. 55-56.

³⁰ *Ibid.*, p. 69

³¹ *Op. cit.*, p. 383, VIII, VI, 2. Incluso Cicerón señala la posibilidad, muy frecuente, de que la expresión verbal de una ironía sea susceptible de ser interpretada, no ya en clave, sino en su sentido literal, y de que, siendo así, precise del contexto o la intención del orador para explicitarse. Cf. Ballart, *op. cit.*, p. 49. Por otro lado, ya en 1938, Morris iluminó el puente que une la retórica tradicional con la lingüística pragmática al considerar a aquella

modelo de aproximación que, grosso modo, puede resumirse en los postulados de Rainer Warning, para quien la identificación de las expresiones irónicas se manifiesta en virtud de un entendimiento previo no codificado que comprende, por parte del receptor, cierto conocimiento de los parámetros valorativos del emisor y, por parte de éste, la consideración del marco de expectativas de su interlocutor, por lo que la relación que se establece entre los hablantes es recíproca. Sin estas presuposiciones, asegura el alemán, el acto de habla no puede ser entendido como irónico por el oyente.³²

Según la teoría de los actos de habla, la ironía se detecta en atención a las contingencias del proceso comunicativo. Si bien el estadounidense John L. Austin, fundador de la escuela, discrimina de sus estudios la ironía y el resto de las formas del lenguaje figurado por considerarlas parasitarias e inconvenientes para la correcta comprensión de sus presupuestos, no así su continuador, John Searle, para quien la significación irónica es producto del contraste, no entre una expresión y su contenido, o una apariencia y una realidad, sino entre dos de las tres esferas que componen el acto de habla: entre el acto locutivo y el ilocutivo.

Searle distingue las esferas locutiva, ilocutiva y perlocutiva de los actos de habla, cada una de las cuales corresponde a uno de los tres elementos que participan en todo acto comunicativo; a saber, hablante, mensaje y oyente. En cada caso entran en juego tres factores fundamentales, la intención del hablante, la intención del oyente y la intención del mensaje en sí,³³ entre los cuales no necesariamente existe una continuidad. La actualización verbal de un enunciado, en su aspecto semántico, no necesariamente corresponde a lo que el oyente

como una forma restringida y temprana de ésta: V. *Fundamentos de la teoría de los signos* (tr. Rafael Grasa), Barcelona, Paidós, 1985, p. 68.

³² Cf. "Irony and the «Order of Discourse» in Flaubert" (tr. Michael Morton), en *New Literary History*, XIII, 2, 1982, p. 257.

³³ Los mismos tres factores que Umberto Eco, en sus libros *Lector in fabula* y *Los límites de la interpretación*, y recogiendo los presupuestos de Roman Jakobson, advierte en el proceso de lectura al hablar de las intenciones del autor, el lector y la obra.

entiende y, mucho más importante, a lo que el hablante quiso decir. La intención del mensaje se sostiene, sobre todo, en las convenciones de la lengua y en las regulaciones de la norma lingüística; en cambio, en lo que toca al hablante y al oyente la cosa se dispara rumbo a lo insospechado. Cabe resaltar que el acontecimiento del habla, en tanto que actualización del proceso comunicativo, se inserta en un contexto del que, en última instancia, es parte y sin el cual no puede aspirar a la significación; el acto de habla es eminentemente situacional. Esto quiere decir que, en el caso de la ironía, la discontinuidad no se manifiesta entre un significado explícito o patente y uno implícito o latente (figurado), sino entre el sentido del enunciado y el sentido de la enunciación, y el oyente la reconstruye (se apropia de ella) según sus propias bases, a partir de una o varias señales proporcionadas por el contexto o la situación. Para Searle, la clave de la expresión irónica es que si se la toma literalmente, resulta inapropiada para la situación, lo que invita al receptor a reconstruir el contenido de tal modo que resulte apropiado, y lo más natural es reinterpretarlo en sentido contrario.³⁴ Lo anterior se aprecia claramente en el diálogo que sostienen las hermanas Dolly y Nell en la novela dramática *El abuelo* (1897), de Benito Pérez Galdós. “¡Buena la has hecho!”,³⁵ exclama esta última al ver el libro de la lección que ambas tienen que estudiar, y que su hermana ha lanzado por los aires, atorado en una rama de la encina que les hace sombra. Viniendo de alguien que recién ha manifestado su intención de estudiar, el sentido del enunciado se revela contrario a la verdadera intención que lo soporta y que no es sino la del reproche y la reconvención.

Searle induce la ironía de las condiciones de adecuación que regulan el uso apropiado del lenguaje en el acto de habla, pero deja de observar la importancia de los componentes

³⁴ Cf. *Expression and Meaning*, Cambridge, Cambridge University Press, 1979, p. 113. Para una comprensión cabal de estos presupuestos, v. *Actos de habla* (tr. Luis M. Valdez Villanueva), Madrid, Cátedra, 1972.

³⁵ Buenos Aires, Espasa Caple, 1953, p. 32.

sintáctico y semántico y por ello sucumbe ante la tentación de reducirla, una vez más, a la categoría de contradicción. Un desliz semejante comete la teoría conversacional de Paul Grice, pues supone, de igual modo, que la consecuencia natural de una expresión irónica es propiciar una interpretación en sentido contrario. Grice comienza por distinguir el lenguaje formal de la lógica del lenguaje natural de la conversación, señalando que el primero resulta apto para la ciencia en el sentido de que a cada término le corresponde una definición racionalmente explicada y universalmente aceptada, mientras que el segundo, sujeto a las circunstancias, prescinde en gran medida de la racionalización objetiva y por ello sus términos tienden a expresar implicaciones más allá de los enunciados. En la base de toda conversación, y como condición necesaria de la misma, Grice coloca lo que él llama “principio de cooperación”, un acuerdo tácito de los hablantes sostenido por la interacción de una serie de máximas que regulan el intercambio de información según sus propios intereses. Haciendo honor a Kant —y, a través suyo, a la antigua retórica—, el teórico ordena las máximas que garantizan el uso apropiado del lenguaje en la conversación en las categorías de cantidad, calidad, relación y modo. La primera categoría corresponde a la cantidad de información intercambiada, que según la norma debe ser suficiente y no más que suficiente; la calidad se refiere al contenido de la información, y sus máximas exigen que los hablantes no digan lo que consideran falso o aquello de lo cual no poseen evidencias adecuadas; las máximas de relación exigen que la información intercambiada sea relevante y acorde con la situación, mientras que las de modo, que dependen de la perspicacia, conminan a ser claro, breve y ordenado, a evitar la ambigüedad y ser políticamente correcto... Desde luego que estas máximas actúan en concordancia unas con otras y no siempre en absoluto cumplimiento, pues se dan los casos en que los hablantes las violan, con lo que se arriesgan a ser malinterpretados, o que deben infringir una de ellas para cumplir cabalmente con otra, o que simple y ostensiblemente

prescinden de ellas con el objeto de propiciar cierta implicación.³⁶ En este marco de ideas, la ironía pertenece a un grupo en el que también figuran la metáfora, la meiosis y la hipérbole, y que se manifiesta cuando el hablante burla ostensiblemente la máxima de calidad, lo que lleva al oyente a reinterpretar las palabras en un sentido alterno. En el caso de la ironía, el sentido alterno que surgiría naturalmente es el contrario.³⁷

Concebidos a partir de metodologías distintas, los modelos de Searle y Grice también funcionan, cada uno a su modo, en casos como los extraídos de Unamuno, García Lorca y Leñero, pero difícilmente lo harán en lo que toca a los ejemplos de Del Paso y Donoso, los cuales confirman que lo irónico rebasa por mucho la categoría de contradicción. Lo que cabe elogiarles a ambos es la atención puesta en la dependencia de ciertas ironías con respecto a la situación en que son enunciadas, lo que subraya la necesidad, no de circunscribir el objeto a los parámetros situacionales del acto de habla, pero sí de contar con un modelo pragmático de aproximación al mismo.

Otra de sus virtudes, en especial de la teoría conversacional de Grice, es haber propiciado estrategias de aproximación al fenómeno como la de Dan Sperber y Deirdre Wilson, quienes introducen la distinción clásica entre uso y mención, y aseguran que la expresión irónica es siempre un caso de mención ecoica, no ya de empleo del lenguaje, y que ésa es su característica distintiva. Sin distanciarse de la lógica pragmática, la teoría citacional de estos autores, que atiende particularmente a un conflicto entre expresiones —más allá del contraste entre éstas y sus correspondientes contenidos—, permite ceñir el estudio de la ironía al marco de la lengua, con sus distintos planos referenciales, y al mismo tiempo lo libera del

³⁶ Cf. “Logic and Conversation”, en P. Cole & J. L. Morgan (eds.), *Syntax and Semantics 3. Speech Acts*, New York, Academic Press, 1975, pp. 41-50.

³⁷ *Ibid.*, p. 53. Resulta curioso que, sin darse tal vez cuenta de ello, el autor recurra, para explicar el concepto de implicación (“*implicature*”, lo llama en inglés), a un ejemplo evidentemente irónico en el que, sin embargo, no se obtiene un sentido contradictorio. Cf. *ibid.*, pp. 43 y 44.

antiguo lastre de la antífrasis y la contradicción. Esto me parece de radical importancia, y por ello he decidido dedicarle un capítulo aparte en el que, espero, se comprenderá a fondo el aspecto metalingüístico del fenómeno.

En una vertiente similar a esta última, la teoría del lenguaje de Oswald Ducrot, que parte del concepto de polifonía acuñado por Bajtín y advierte una confluencia de voces en toda expresión, distingue tres entidades constitutivas del acto ilocutivo: un sujeto hablante, un locutor y un enunciador. El hablante corresponde a la persona real, empírica, capaz de usar el lenguaje. El locutor es el sujeto que emite el enunciado —el sujeto de la enunciación— y es la suma de dos instancias, una que lo circunscribe al acto de habla en particular y otra que lo define como ser del mundo, como ser significante. Es la entidad que enuncia (todo enunciado supone una persona que lo emite, un alguien que dice, y por ende lleva implícito un “Yo digo que” como introducción). El enunciador, por su parte, es la entidad que aparece en el discurso como portavoz del enunciado, una entidad que habla y es hablada al mismo tiempo. No es la instancia que enuncia sino la que *se* enuncia; no sólo la que es enunciada (“Yo digo que *yo* corro”), sino también la que se enuncia (“Yo digo que *yo* digo”), y constituye el nexo que relaciona a la conciencia del individuo con lo otro, la posibilidad de que quien habla sea también parte del lenguaje, pues une al que dice con el mundo mediante lo dicho.³⁸

En este complejo teórico, la ironía, para Ducrot, resulta de una discrepancia entre las voces del locutor y el enunciador, y se revela gracias al absurdo, mecanismo con el que cuenta aquél para hacer notar que el enunciador es falso.³⁹ La exclamación de Nell en el diálogo de Pérez Galdós es clara en este sentido, pero más lo son los parlamentos de su hermana quien, renuente al estudio, anuncia su intención de lanzar el libro con las siguientes palabras: “¿Sabes

³⁸ V. *El decir y lo dicho* (tr. Sara Vassallo), Buenos Aires, Hachette, 1984.

³⁹ *Ibid.*, p. 140.

lo que se me ocurre? Que conviene que se instruyan también los pájaros... Toda la ciencia no ha de ser para nosotras”, y poco después defiende su proceder diciendo: “Los pájaros se enterarán ahora de lo que hicieron don Alejandro Magno, el señor de Atila y el moro Muza”.⁴⁰ Dolly, es evidente, recurre al absurdo como arma para defender su determinación de no estudiar, atribuyendo al enunciador la falsa —y descabellada— creencia de que las aves son capaces de leer. Ahora bien, el hecho de que los pájaros no lean dista mucho de autorizar a Nell y al lector a realizar la lectura del sentido inverso, el cual, dado el caso, infringiría no ya las normas de calidad de las que habla Grice, sino las de relación y modo.

En el marco de la lógica pragmática, los presupuestos de Ducrot se adhieren implícitamente a la escuela francesa de las ciencias del lenguaje, sobre la que tuvo especial influencia, a mediados de siglo, la corriente belga de Chaïm Perelman y Lucie Olbrechts-Tyteca según la cual la ironía es la figura en la que cobra forma el ridículo como expresión de una discordancia lógica en el interior del discurso. Representa, para estos autores, una figura cuasilógica que infringe una o varias normas del decoro argumentativo y que al mismo tiempo sirve para defender una causa argumentativa, pues constituye un “arma poderosa de la que dispone el orador contra los que amenazan con hacer vacilar su argumentación, rechazando sin razón, aceptar una u otra premisa del discurso”.⁴¹ En esta misma línea de pensamiento, aunque con la tendencia a reducir el fenómeno a la categoría de contradicción —a diferencia de sus maestros, que se limitan a hablar de un conflicto argumentativo—, Alain Berrendonner pone especial énfasis en el aspecto defensivo de la ironía. Atendiendo a los motivos que llevan a un hablante a preferir, en un caso determinado, una formulación irónica por sobre una literal, el francés llega a la conclusión de que la intención de todo enunciado irónico es expresar una

⁴⁰ *Op. cit.*, p. 34.

⁴¹ Perelman y Olbrechts-Tyteca, *Tratado de la argumentación. La nueva retórica* (tr. Julia Sevilla Muñoz), Madrid, Gredos, 1989, p. 322.

crítica con respecto a su referente; mientras que su función es eminentemente defensiva, pues le permite al hablante escapar a una serie de reglas impuestas por la convención sin el compromiso que implicaría expresar una crítica directa, la cual, en el caso dado, resultaría inapropiada. Ser irónico le permite al hablante “liberarse de una obligación normativa, sin tener que soportar las sanciones que acarrearía una infracción”.⁴² De este modo, quien utiliza una ironía lo hace con el fin de desacreditar un estado de cosas, escudándose detrás de sus palabras y dejando que sean ellas mismas las que expresen la crítica. “Yo no dije nada”, sería la respuesta del ironista si llegara a reprochársele su falta de tacto. Para Berrendonner, la ironía constituye un escudo que le permite al hablante no hacerse responsable por las palabras que, de hecho, no enuncia; pues, al contrario de lo que piensa Searle, lo que resulta inapropiado con respecto a la situación no es el uso de la expresión irónica, lo inapropiado sería usar una expresión literal, que, en el ejemplo citado, correspondería a una expresión de Nelly semejante a “No debemos estudiar”.

Berrendonner ordena las normas de la conversación en tres grandes ejes: el de necesidad, cuyo sentido amplio contempla las necesidades lógicas y materiales que se concretan en expresiones como “No es posible hacer X sin hacer Y”, mientras que el reducido exige la presencia de dos o más interlocutores para que se complete el proceso de la comunicación; el de calidad, que atiende a los casos en que se establece un nexo lógico entre un juicio de valor y el comportamiento de la enunciación, como en “No está bien hacer X sin hacer Y”, y el de coherencia, a partir del cual los hablantes contraen la obligación de que sus enunciaciones se

⁴² Berrendonner, *Elementos de pragmática lingüística* (tr. Margarita Mizraji), Buenos Aires, Gedisa, 1987, p. 197. Al iluminar la función defensiva de la ironía, el autor coincide silenciosamente con la definición de Demóstenes mencionada en las primeras páginas, aquella que considera al *iron* como una persona que evade una responsabilidad cívica mediante de una irreverencia fingida.

correspondan y sean compatibles entre sí.⁴³ Está claro que la expresión irónica de Nelly atenta contra las normas de necesidad, toda vez que los pájaros no leen, pero lo hace con el fin de no infringir las de calidad y coherencia, cosa que sí haría una expresión literal como “No debemos estudiar”.

Tal vez sea en este sentido que Linda Hutcheon se refiere a la necesidad de una triple competencia por parte del receptor al momento de decodificar un mensaje irónico: lingüística, genérica e ideológica. La primera de ellas corresponde a su dominio del idioma y sus usos dialectales, ora en la lengua hablada, ora en la escrita, y podría compararse con la noción de norma de necesidad de la que habla Berrendonner en un sentido restringido, por cuanto se refiere a la condición previa de todo acto comunicativo. La competencia genérica equivale, en el caso de la oralidad, a la familiaridad del oyente con el género discursivo en cuestión y, en el del texto escrito, al conocimiento de las normas literarias y retóricas que constituyen el canon; una categoría en la que bien cabe lo que el francés atribuye tanto a la normativa de calidad como a la de coherencia, si bien esta segunda ya tiende sus redes rumbo a la competencia ideológica a la que se refiere Hutcheon, y que corresponde a la exigencia de que el emisor y el receptor compartan ciertos postulados estéticos, morales, políticos, etcétera, al respecto del objeto de la enunciación irónica.⁴⁴

Entre lo más destacable de la teoría de la canadiense se encuentra el hecho de haber señalado la necesidad de contar con dos modelos simultáneos de aproximación al fenómeno: uno netamente semántico, que ponga atención al modelo de construcción de significados en el marco de la lengua, y otro de carácter pragmático, en relación con las particularidades

⁴³ Cf. *ibid.*, pp. 190-192.

⁴⁴ Cf. Hutcheon, “Ironie, satire, parodie”, *Poétique*, 46, 1981, pp. 150 y 151.

situacionales-contextuales de los distintos procesos comunicativos.⁴⁵ Se trata de un postulado que la autora recoge de Catherine Kerbrat-Orecchioni, para quien la ironía constituye un tropo semántico-pragmático,⁴⁶ y que desafortunadamente, en su aspecto semántico, reduce una vez más a la categoría de antífrasis, como también hace su homóloga francesa. A estos dos campos de investigación semiótica, Charles Morris agregaría un tercero, el sintáctico, que, amén de discernir, como se hará en el capítulo siguiente, la clase de relación gramatológica que comportan entre sí las palabras de una expresión irónica, habría de ocuparse de revisar las formas estandarizadas que reviste la ironía en el proceso de la comunicación.⁴⁷

En cuanto a las formas que adopta en el ámbito de la lengua, muchos son los que han tratado, en vano, de clasificarlas. En el plano estrictamente semántico se habla, por ejemplo, de ironías estables e inestables;⁴⁸ en el estilístico, aunque la antífrasis sea la más evidente de todas, los teóricos han detectado una considerable cantidad de variantes y modalidades, entre las que, por nombrar sólo algunas, se encuentran el autoelogio, el eufemismo, la repetición, la litote, la anticatástasis, el carientismo, la aporía, la antimetátesis... Se trata de mecanismos que, según procedimientos retóricos diversos, adopta la ironía en sus múltiples formas de manifestarse verbalmente. También en el marco de las teorías intencionales formuladas por la lógica pragmática se han dado intentos de clasificar las diferentes formas que adopta la ironía en la conversación: *v. gr.*, ironía denotativa, connotativa, tonal o de referencia (en cuanto a las

⁴⁵ Es en un trabajo posterior (*Irony's Edge : The Theory and Politics of Irony*, New York, Routledge, 1994) donde la autora desarrolla a profundidad esta doble mirada a propósito de la cultura contemporánea, en especial la canadiense, cuya identidad se debate entre la soberanía política y la reverencia a la corona británica. No es éste, sin embargo, el lugar para extenderse sobre el particular, tomando en cuenta que el presente trabajo sólo pretende delinear los aspectos semánticos del fenómeno y no se ocupa, en absoluto, de sus causas y efectos concretos como instrumento de la comunicación al servicio de los hablantes.

⁴⁶ V. art. cit., pp. 110 y 111.

⁴⁷ Cf. Morris, *op. cit.*, pp. 31-54.

⁴⁸ José Ferrater Mora distingue, al menos, tres clases de ironía según su aspecto semántico: la conceptuosa y amarga de Quevedo, la piadosa de Cervantes y la intelectual de Gracián. V. "Ironía", en *Diccionario de filosofía*, v. 1, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1965, p. 994.

figuras de discurso que le corresponden); ironía crítica o humorística (según su grado de agresividad); ironía en enunciados asertivos, directivos, comisivos, expresivos y declarativos (en conformidad con las clases de ilocución que contempla la teoría de los actos de habla)... Sin embargo, ninguna taxonomía puede resultar suficiente para comprender un fenómeno que se desplaza a sus anchas por el extenso terreno de la comunicación y que, fiel a su naturaleza, la *dissimulatio*, se disfraza con todos los vestuarios que encuentra en su camino.

Esta limitante es advertida por la mayoría de los autores contemporáneos, aunque se deduce naturalmente de lo expuesto anteriormente, por eso Warning señala que, al respecto de la ironía, difícilmente puede verse en el análisis formal de los actos de habla una solución a los problemas que los especialistas de la escuela estructuralista no fueron capaces de resolver.⁴⁹ Esto se debe a la naturaleza misma del fenómeno que, si bien en ocasiones se deja acariciar mansamente, en otras lanza la tarascada y demuestra más fuerza y alcance de los que cabría imaginar; y es que, como apunta Pere Ballart, la ironía constituye una figuración “proyectable a todas las figuras del lenguaje, esto es, capaz de dirigir cualquier operación retórica de desvío respecto de la norma, así como de superponerse y dar sentido al funcionamiento de cualquier metábole, sea cual sea su nivel de significación dentro de la jerarquía del sistema lingüístico”, y añade: “No hay ninguna de las cuatro operaciones retóricas fundamentales (supresión, adjunción, supresión-adjunción y permutación) que no pueda ser utilizada en su favor por una figuración irónica”.⁵⁰ De lo que se siguen, por un lado, la imposibilidad de construir un cerco reducido que pretenda definirla como tropo estilístico, dentro de los límites de la lengua, o bien como figura lógica de la conversación y, por otro lado, la exigencia de no ceñirse a un solo aparato teórico, en vistas del amplio horizonte que le atañe.

⁴⁹ Art. cit., p. 254.

⁵⁰ *Op. cit.*, pp. 365 y 366.

Aun cuando no llega a formular una definición concisa y autosuficiente del objeto, al que trata de figuración, el modelo de Ballart es innovador en la medida en que contempla los tres niveles semióticos de los que habla Morris, sintáctico, semántico y pragmático, y desarrolla el tema con diversos enfoques y desde distintas perspectivas con la intención de tipificarlo como constitutivo del estilo literario de la Modernidad. A lo más que llega el catalán, que no es poco, es a distinguir seis factores cuya suma constituiría el *minimum* operativo de la ironía: “(1) un dominio o campo de observación; (2) un contraste de valores argumentativos; (3) un determinado grado de disimulación; (4) una estructura comunicativa específica; (5) una coloración afectiva, y (6) una significación estética”, mismos que explica de la siguiente manera: “cuando escuchemos a alguien hablar de una «ironía trágica» [...] sabremos inmediatamente que hace referencia a la relación de una determinada ironía con el factor (5); si menciona una «ironía abierta», con el (3); si es «situacional», con el (1); si es «nihilista», con el (6)...”⁵¹ Salta a la vista que, a no ser porque los cuatro primeros factores se refieren a los procedimientos técnicos de la ironía, mientras que los últimos dos se relacionan con la actitud y la intención que la respaldan, semejante taxonomía prescinde casi por completo de un criterio jerárquico que posibilite su ordenamiento y, por ende, el análisis sistemático de sus múltiples articulaciones. Incluso así, la teoría de Ballart posee la invaluable virtud de haber detectado un esquema lógico al que, de un modo u otro, se supedita toda ironía, y que no es otro que el del contraste. Probablemente la suya sea la investigación más completa del fenómeno irónico entendido como manifestación del discurso, a la que hay que aplaudir su tino para recuperar los presupuestos valiosos de cada autor y, sin ocultar o desdeñar un ápice de información, formular contraargumentos y establecer distinciones.

⁵¹ *Ibid.*, p. 311.

2. LA IRONÍA COMO MODO DE SIGNIFICACIÓN

La ironía no encierra a priori ninguna finalidad inmediata de orden utilitario ni de orden moral, aunque despierte reacciones de ese tipo. Es en sí pura satisfacción del alma, de una pasión humana, la cual encuentra su expresión en el procedimiento indirecto, que consiste, en suma, en ensalzar lo que se quiere deprimir, o rebajar lo que se quiere exaltar, o admitir lo que se quiere negar, o desconocer lo que se quiere afirmar, o imitar lo que se quiere menospreciar, o criticar lo que se quisiera poseer.

Gustavo Pittaluga

2.1. Nociones preliminares

En lo que sigue intentaré esbozar una concepción integral del fenómeno irónico en el ámbito de la lengua, con el fin, por un lado, de sustraer del análisis la contingencia que, a mi parecer, suponen el contexto y la situación en el marco de un estudio fenomenológico, y por otro, quizá el más importante, de proponer que la ironía constituye un hecho de lengua antes que de habla, para lo cual echaré mano de algunas nociones fundamentales de la lingüística estructural.

En adelante se considerarán cuatro grandes aspectos de la ironía: (1) el estilístico, que corresponde a su carácter de palabra bivocal internamente contrastada, en particular de *mención ecoica*; (2) el lógico, en atención a su *función crítica*; (3) el retórico, que la define como imitación estilizada del lenguaje, como una *parodia*, y (4) el semántico, que la comprende como la materialización de una crítica velada del mundo, como una *sátira*. Juntos, estos cuatro factores son suficientes para definir la ironía como un hecho de lengua,

en el entendido de que, en especial el primero y el tercero, se circunscriben al ámbito de la lingüística formalista, restringidos, como están, al interior del marco propuesto por el signo lingüístico según lo entiende el estructuralismo, en especial el de Louis Hjelmslev.

Retomando el esquema saussureano que define el signo lingüístico como un objeto doble en el que coactúan un significante y un significado, una imagen acústica y una imagen conceptual, Hjelmslev prefiere referirse al plano de la expresión y el plano del contenido, a los que a su vez subdivide en dos, según se atienda a su forma o a su sustancia. Lo que para Saussure es la imagen acústica, para su homólogo danés corresponde a la forma de la expresión, al tiempo que la imagen conceptual del suizo no es otra cosa para Hjelmslev que la sustancia del contenido, con la consecuencia de que entre ambas categorías se abren dos escaños intermedios que conectan de un modo articulado la fonética con la semántica.¹ Para comprender la interrelación de los planos no hace falta comparar, como hace el teórico de Copenhague, unidades de diferentes lenguas. Dentro de los límites del español basta con el siguiente ejemplo: el tronco de los árboles es de un color, característico de su imagen conceptual, al cual se lo designa con la palabra *café* que, en este caso, constituye una forma de referir a un contenido cuya sustancia es el color del tronco; sin embargo, esta sustancia del contenido también es referida por la forma *marrón*, misma que en la lengua escrita se compone de las grafías m, a, r, r, ó, n, las cuales, al pasar a la oralidad, en boca de un

¹ El principio estructural de Hjelmslev radica en la distinción entre el sistema de la lengua y los procesos que se derivan de él. Opina este autor que el proceso corresponde a la realización de la forma, a la determinación del sistema lingüístico, entendido como abstracción de la materia con que se compone la lengua, y que juntos cumplen una función sígnica. Según esta jerarquía, el proceso dependería de la existencia del sistema, y no viceversa: “Es inimaginable un proceso [...] sin un sistema existente tras él. En cambio, no es inimaginable un sistema sin un proceso; la existencia de un sistema no presupone la existencia de un proceso. El sistema no adquiere existencia en virtud del hallazgo de un proceso”: *Prolegómenos a una teoría del lenguaje* (tr. José Luis Díaz de Liaño), Madrid, Gredos, 1974, p. 62. Lo cual no necesariamente significa que, en la comunicación, el sentido se desplace del sistema al proceso, simplemente quiere decir que es la forma la que determina la sustancia y se proyecta sobre ella “de igual modo que una red abierta proyecta su sombra sobre una superficie sin dividir”: *Ibid.*, p. 85. La distinción, que el danés explica en los términos de *lengua* y *texto*, es aplicable tanto al plano de la expresión como al del contenido, con lo que resulta que cada uno de éstos posee un aspecto formal, o sistémico, y un aspecto sustancial que se verifica en el proceso. Cf. *ibid.*, pp. 61-89.

puertorriqueño, por ejemplo, sonarán de un modo peculiar: probablemente pronunciará la vibrante múltiple en el punto de articulación del fonema /l/ y la n final con una nazalización propia del grupo fónico /ng/. Es decir que a la sustancia de un contenido, el color del tronco, corresponden dos formas de contenido, *café* y *marrón*, mientras que, si bien cada una de esas expresiones puede pronunciarse de diversos modos —con materiales fónicos diversos—, todos ellos dan cuenta de una forma gráfica distinta. La expresión se dice de una forma y con un material; el contenido tiene una forma de significar y un objeto de significación.

2.2. El signo lingüístico irónico

Sobre la base de estas consideraciones no resulta demasiado complicado explicar la ironía como un signo lingüístico que opera de un modo específico, y para ello he escogido un ejemplo que, faltando a los principios de contradicción y dependencia del contexto que restringen la comprensión del fenómeno desde tiempos de Quintiliano, resulta particularmente esclarecedor. En el cuento “El perseguidor” (1959), de Julio Cortázar, el protagonista Johnny Carter, al recibir la visita de su amigo el escritor, exclama: “Aquí el amigo Bruno es fiel como el mal aliento”,² una comparación cuyo matiz irónico evidentemente no supone una contradicción ni precisa de contexto alguno para darse a entender. La fidelidad y el mal aliento no son elementos antagónicos, sino que los une otra clase de nexo y los separa otro tipo de inadecuación, los cuales se comprenden sin la necesidad de explicaciones externas o complementarias pues, como puede verse, la ironía es inmanente a la frase.

² En *Las armas secretas*, México, Alfaguara, 1991, p. 85.

Más allá de eso, está claro que en la forma expresiva *fiel como el mal aliento* se establece un diálogo entre el elemento *fiel* y el elemento *mal aliento* que, estando unidos por un nexo de identidad, sugieren un mutuo contraste en virtud de la escasez de probabilidades de que aparezcan asociados en el discurso, lo que con seguridad sucede con poca frecuencia (aunque esto no significa que no pueda suceder, por eso el contraste es únicamente sugerido).³ A la luz de esta sugerencia, los elementos chocan entre sí, resultan inadecuados el uno para el otro toda vez que no forman parte de un mismo género discursivo sino que, a través de ellos, se expresan dos discursos, dos voces distintas. Se trata de una clase de bivocalidad que desestabiliza la forma y autoriza al lector a desconfiar de ella y, con miras a recuperar el equilibrio, a elevarla, cuando menos una parte, a una segunda potencia, la metalingüística. El lector se pregunta por la función que le atañe a una forma significativa internamente contrastada o, en términos bajtinianos, internamente dialógica, y lo primero que hace es relativizar uno de los polos del contraste, ponerlo entre comillas. De inmediato se da cuenta de que una de estas voces —puede ser cualquiera de las dos— se ha tomado prestada del repertorio de un alguien, real o hipotético, ajeno al ámbito estilístico de la otra, y de que lo que escucha, más que la voz de esta habla ajena, es su eco, una réplica que resuena con algún grado de distorsión o, lo que es lo mismo, una mención ecoica.

En lo que toca a la sustancia que le corresponde, aquella que resuena en la mente al leer la forma escrita, el lector se cuestiona acerca del sentido que subyace a una forma expresiva

³ El hecho de que, aunque baja, exista la probabilidad de que ambas palabras aparezcan en un mismo contexto lingüístico determina la pertinencia de la expresión en el marco de las regulaciones lingüísticas. La coexistencia de las formas es irregular, no cabe duda, pero no imposible, pues la probabilidad, siendo escasa, aún autoriza su mutua correlación; de lo contrario, la expresión sería leída como un disparate y el sentido no encontraría un camino para su realización, por eso dice John Lyons que “la importancia de un determinado contraste está relacionada con su frecuencia de aparición”: *Introducción a la lingüística teórica* (tr. Ramón Cerdá), Barcelona, Teide, 1981 (1971), p. 84. Con todo, su coexistencia en el sintagma atenta contra las máximas de modo que, según Grice, regulan el uso apropiado del lenguaje en la conversación, y que incluyen el compromiso de evitar la ambigüedad (v. supra, p. 23), como la que indudablemente resulta de comparar a una persona con el mal aliento.

bivocal, ya que dos voces en una cadena significativa pueden, o bien hablar juntas, o bien hablar la una con la otra. Dos voces pueden estar de acuerdo y servir a una misma intención, el conectivo *como* así lo indica, pero también pueden tener sus desacuerdos y entablar entre ellas una polémica oculta, una discusión velada; puede ser *X como Y*, pero también puede ser, como en este caso, *X como [si fuera] Y*. El contraste interno de la forma señala que las voces *fiel* y *mal aliento*, más que juntas, se encuentran frente a frente, que su función lógica es oponerse la una a la otra, intercambiar sus criterios divergentes o, en una palabra, criticarse mutuamente; para lo cual, diría Ballart, deben coincidir en un sólo campo de observación, deben pertenecer, como las dos premisas de un silogismo, a un mismo orden sintáctico o, como dice Lyons, ser parcialmente equivalentes, lo que se observa en que ambos poseen un sentido nominal.⁴ De modo que, lo que en un proceso de denotación supondría una relación sintagmática del signo expresivo con una sustancia unitaria exterior al mismo, en este caso se convierte en una oposición que divide al signo en dos y establece, al interior, un contraste entre unidades.

Por lo que atañe al plano del contenido, una vez que ha comprendido que el mal aliento no es fiel, el lector supone que la forma *fiel como el mal aliento* se refiere a una sustancia a la que corresponden otras formas de contenido, tal vez más adecuadas, tales como *pertinaz como el mal aliento* o *indeseablemente fiel*, según entrecomille uno de los polos o el otro. Si se considera el segmento *fiel* como depositario de la mención, entonces éste reviste una

⁴ “Dos unidades —dice el británico— no pueden guardar contraste a menos que sean parcialmente equivalentes en distribución (a las unidades en distribución complementaria no incumbe el problema del contraste)”: *Ibid.*, p. 73. Son distribucionalmente equivalentes dos unidades que aparecen en la misma clase de contextos, mientras que las unidades que no tienen contextos en común poseen una distribución complementaria. Entre estos dos polos, el autor distingue dos tipos de equivalencia parcial: cuando una de las unidades acompaña siempre a la otra, pero no viceversa, y por ende su distribución está incluida en la de ésta, y cuando hay algunos contextos en que la unidades aparecen juntas pero ninguna de las dos aparece siempre junto a la otra: *Ibid.*, p. 71. Es esta segunda clase de distribución, a la que llama parcialmente superpuesta, la que puede observarse en la expresión que ahora nos ocupa, con el agregado de que, no siendo muy alta la probabilidad de que las sustancias [fiel] y [mal aliento] aparezcan juntas en un mismo contexto, el contraste se acentúa.

forma restringida de significar, de la que han sido extraídos sus rasgos positivos, que derivan del hecho de que la fidelidad se considera una virtud, y enfatizados los de permanencia y constancia. Si, por el contrario, se le colocan las comillas al segmento *mal aliento*, entonces es la forma de éste la que se restringe, condensando sus rasgos de inconveniencia y prescindiendo de los demás, como los que se refieren a su causa patológica. La restricción, cabe aclarar, es controlada por la convención retórica, de ahí que difícilmente hayan de leerse las sustancias [devoto como el mal aliento] o [fiel como la indigestión]. En aras de una reducción metodológica, supongamos que el lector ha decidido atribuir el elemento *fiel* a un habla ajena (aunque, insisto, bien pudiera hacerlo al revés) y que, por lo tanto, la palabra constituye una réplica distorsionada de la forma que le sirve de disfraz, cuya sustancia necesariamente incluiría todos sus rasgos o, cuando menos, los principales, entre los que se cuentan los de lo virtuoso y lo devocional. La forma original se refiere a un contenido específico, estandarizado, que bien puede atribuirse a un marido que no engaña a su esposa con otras mujeres o a un feligrés que no está dispuesto a abandonar sus creencias religiosas, mientras que la réplica, relacionada con el mal aliento, probablemente posee un significado distinto, más acorde con el de las sustancias [obstinado] o [pertinaz]. La réplica es una forma semejante al original que, mediante el contraste, se asocia con un material semántico distinto o, lo que es lo mismo, significa otra cosa. A partir de esto se comprenderá que, en lo tocante a la forma del contenido, la ironía es eminentemente paródica. El enrarecimiento ocasionado por el contraste interno de la expresión condiciona el hecho de que la forma semántica (léxica), en lugar de contrastarse con otras hasta distinguirse suficientemente, busque otras formas más acordes con la intención de las cuales pueda tomar prestada la sustancia, con la que, sin salirse en absoluto del paradigma formal, establece una relación sintagmática.

Para acceder al significado, el lector debe relacionar la forma replicada *fiel* con otra más pertinente para calificar al mal aliento, misma que probablemente será *pertinaz* o una similar. Se percata de la impertinencia por el simple hecho de que lo que parece un elogio, la forma *fiel*, es cuestionado de inmediato por la forma *mal aliento*, cuya sustancia incluye rasgos no sólo distintos sino opuestos a los de aquélla, pero también se da cuenta de que la inadecuación no es radical, de que las sustancias del contenido [fiel] y [mal aliento] comparten un rasgo específico, la constancia. Lo que sucede es lo siguiente: la sustancia de la forma *fiel* no sólo se reduce a la constancia, el término medio de su relación con la sustancia [mal aliento], sino que adquiere rasgos de ésta, como lo indeseable y lo inconveniente, y se desplaza gradualmente hacia la sustancia de una forma como *chocante* o *desagradable*, sujeta, claro está, por sus propios rasgos sustanciales, por lo que probablemente no llegue a ese extremo y se estabilice como un material semántico más acorde con el de las formas *pertinaz* u *obstinado*. Así, mediante el contraste de su semejanza, la sustancia de contenido [mal aliento] afecta críticamente a la forma *fiel* hasta convertirla en una réplica de sí misma, cuya sustancia es más bien [pertinaz]. Como resultado, el lector lee la forma *fiel como el mal aliento*, la relaciona inmediatamente con otra como *pertinaz como el mal aliento*, con la que se queda para construir la sustancia, y finalmente entiende que Johnny opina que su amigo Bruno es pertinaz u obstinado como el mal aliento y que, en lugar de eso, dice *fiel como el mal aliento* porque quiere hacerle una crítica velada, no tan agresiva como aquélla, pero tal vez más certera. De este modo, la fidelidad de Bruno es cuestionada, convertida secretamente en obstinación, en terquedad, quizá en algo peor; es, en una palabra, satirizada.

Como los de cualquier signo, los cuatro aspectos de la ironía están imbricados, no operan de manera independiente, y su rango de influencia es integral, de modo que funcionan los unos en virtud de los otros en una amalgama sólidamente articulada. Lo que diferencia a

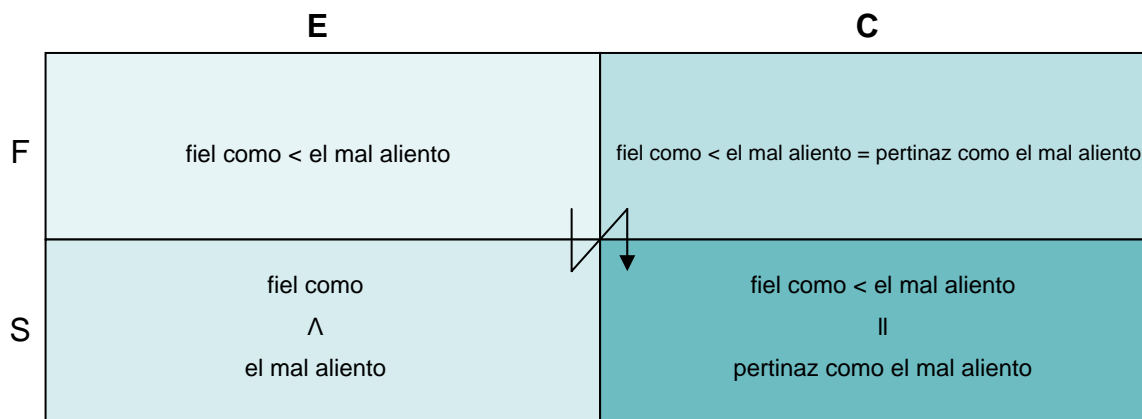
la ironía de otros signos es la naturaleza de la articulación, que en su caso consiste en un proceso dialéctico motivado por la crisis de la forma y la sustancia tanto en el plano de la expresión como en el del contenido, una operación que, sin embargo, no se concreta como una dialéctica positiva, ya que la síntesis que le corresponde permanece en la negatividad, nunca se hace presente. Se trata de una dialéctica negativa y no de una negatividad pura porque el proceso se realiza a partir de una sumatoria, representada en la cita por el conector *como*; más que restarle a una cifra positiva otra cifra positiva, la ironía le suma a la cifra positiva una cifra negativa, con lo que el derivado se desplaza hacia la negatividad pero nunca se explicita, queda, de algún modo, como incógnita, que se resuelve en la mente del lector cuando éste realiza la suma de los sentidos. El signo irónico posee, entonces, dos aspectos positivos y dos aspectos negativos articulados en el doble proceso que conduce del significante al significado.

El personaje de Johnny emplea una forma de expresión semejante a otras, la del elogio *fiel como un buen marido*, por ejemplo, o la de la invectiva *obstinado como el mal aliento*,⁵ pero que contiene en su interior un grado de contraste. La expresión se construye como una comparación positiva (lo uno como lo otro) y formalmente se sujeta a las normas gramaticales de la lengua que exigen que la similitud se plantee, por ejemplo, entre dos formas nominales, aunque la poca frecuencia con que los dos términos de la comparación aparecen en un solo contexto lingüístico señala el contraste, del que el lector se percata de inmediato. Lo que lee constituye una forma expresiva semejante a otras pero contrastada, hecho que lo conmina a oponer dos sustancias expresivas semejantes, a entender por el nexo

⁵ Dos ejemplos de una infinidad de formas semejantes del catálogo, entre las que se pueden contar, se me ocurre, *fiel como Perceval*, *apestoso como el mal aliento* y también otras como *rojo como la sangre*, *caliente como el sol*, *astuto como el zorro*...

que las relaciona.⁶ Esta oposición conduce a una mutua contaminación entre dos formas de contenido, una de las cuales —si no es que las dos— se transforma en una réplica de sí misma, en una forma que se refiere a una sustancia semántica distinta y, como consecuencia, a otro objeto del mundo. De manera que, al final, el lector descubre que para una misma sustancia de contenido, existen cuando menos dos formas distintas, una de las cuales aparece disfrazada, simulada y disimulada. Ambas formas son críticas, pero sólo una de ellas constituye una crítica velada.

El mecanismo se traduce en una interacción dialéctica y paradójica de las relaciones de asociación y de contraste en los diversos planos y aspectos del signo, la cual bien puede representarse con el siguiente esquema, donde la asociación se marca con el símbolo (=) y el contraste con (<), y se le atribuye el valor disminuido de la oposición al primer término con fines estrictamente metodológicos, considerando que es contaminado por el segundo y en el entendido de que podría ser de modo contrario:



⁶ Llamo semejanza a la relación que une a los miembros de un sintagma, lo que para Hjelmslev corresponde a la variabilidad del proceso con respecto al sistema y, en oposición, entiendo la invariabilidad de las unidades del sistema como una cualidad de distinción entre los miembros de un paradigma (cf. *op. cit.*, pp. 90-108). Motivo por el cual, en lo que resta del análisis las unidades calificadas de distintas hacen referencia a las invariables del sistema, mientras que las unidades semejantes se refieren a las variables de cada proceso. Hago la sustitución, no obstante, con fines eminentemente didácticos, con la esperanza de que se comprendan con mayor claridad las relaciones que sostienen unas unidades con otras.

La flecha indica el desplazamiento del sentido: Inicia con una forma (F) de la expresión (E) semejante a otras pero internamente contrastada, lo que sugiere la oposición de dos sustancias (S) expresivas semejantes entre sí —semejantes por el conector sintáctico que las relaciona—, pasa por la elaboración de una forma contrastada de contenido (C) a la que asocia una sustancia semántica distinta y, finalmente, comprende que dicha sustancia del contenido se sitúa en el punto de encuentro, en la asociación de dos formas distintas de significar, una de las cuales, recuérdese, no está presente de manera explícita.

2.3. Sentido irónico *versus* sentido denotado

A diferencia del irónico, el trayecto de un sentido denotado parte de una forma expresiva distinta de otras del catálogo, de una forma que establece, como todo paradigma, una oposición entre dos o más unidades, y acto seguido le atribuye una función acorde con su apariencia, le asocia una sustancia expresiva semejante que da cuenta del proceso natural que le corresponde en el marco de convenciones de la lengua. La forma se da como resultado de una reducción del inventario fonológico en virtud de la cual se restringe la función sintáctica de la expresión que, así, arroja una sustancia sólida y demarcada en concordancia con el código empleado. Cuando ha quedado establecido que la forma pertenece al catálogo y se ha comprendido la función que cumple en la cadena, entonces se le puede atribuir un significado a la expresión, el cual se construye en concordancia simétrica, puesto que inicia con el contraste entre la forma léxica empleada y otras formas del catálogo, de las que se distingue claramente, para señalar un referente demarcado por los rasgos formales del contenido.⁷

⁷ En atención a esta correspondencia formal, los planos de la expresión y del contenido de un signo denotativo son isomórficos; es decir que “contraen relaciones de solidaridad y complementaridad o, de otra manera, que son interdependientes: a una forma de la expresión corresponde una forma de contenido y sólo

Probablemente éste sería el desplazamiento del sentido si Johnny, ante sus constantes visitas, hubiera dicho de Bruno que es *cariñosamente fiel*, una unidad discreta escogida del catálogo fonológico del sistema lingüístico. En tal caso, con una intención análoga hubiera podido elegir otra forma, tal vez *fiel como un buen marido*, pero habría preferido aquella que, en los términos del código, más se apega a la función que pretende atribuirle y que no es otra que la sustancia [*cariñosamente fiel*]. Esta expresión, no obstante, puede referirse a distintas cosas del mundo, puede hablar de un cristiano muy afectuoso o de alguien cuyo cariño es verdadero o que es fiel como lo fue Perceval, formas diversas de las que, en el caso supuesto, se distinguiría por estar referida a las constantes visitas de Bruno motivadas por el cariño que le tiene a Johnny, una sustancia semántica acorde con los rasgos de la forma empleada, semejante a ella. Al contrario del que opera en el contraste de la forma expresiva, mediante el cual el sujeto hablante extrae de sí mismo una función sígnica, el catálogo léxico cumple la tarea de proyectar el sentido hacia adentro del sujeto oyente e iluminar en su mente una referencia semántica que, aunque contaminada por ciertos rasgos de las distintas formas puestas en contraste, es unitaria en el sentido de que se acopla naturalmente a la forma de la expresión empleada, de la que es semejante, y no a otras. Es semejante, cabe aclarar, y no idéntica, porque la sustancia es una materia informe que no pertenece del todo al sistema de la lengua; no está estructurada como éste ni se construye con los mismos materiales.⁸

Esta naturaleza unitaria del sentido denotado garantiza su comprensión. La sustancia de una forma distinta de expresión necesariamente se distingue de otras sustancias probables, pero nunca comparte el rango de presencia con ellas. La sustancia es ella sola distinta de otras. De modo inverso, la forma del contenido se contrasta con otras formas probables con

una”: José Pascual Buxó, *Las figuraciones del sentido. Ensayos de poética semiológica*, México, FCE, 1984, p. 29.

⁸ V. Hjelmslev, *op. cit.*, p. 79, 109-113.

las que comparte un espacio hipotético y designa una sustancia semejante a sí misma, pero discreta y unitaria. Resulta evidente, por otro lado, que en el camino que va de la forma a la sustancia, el sentido denotado parte de la distinción y se dirige a la semejanza, elige unidades invariables del sistema y las coloca como variables en el proceso. Parte de una forma distinta de otras y, recorriendo el marco de convenciones que establece el código lingüístico, pretende arribar a una sustancia semejante al de dicha forma. Chéquese, para el caso, el siguiente cuadro, en el que los paréntesis encierran los elementos probables que no aparecen de manera explícita, la semejanza indica la naturaleza combinatoria del aspecto, y la distinción, su carácter discrecional:

	E	C
F	Se contrastan dos formas distintas: <i>cariñosamente fiel</i> V (fiel como un buen marido)	Se contrastan dos formas distintas: <i>cariñosamente fiel</i> V (fiel como Perceval)
S	Se asocia una sustancia semejante: [cariñosamente fiel]	Se asocia una sustancia semejante: [cariñosamente fiel]

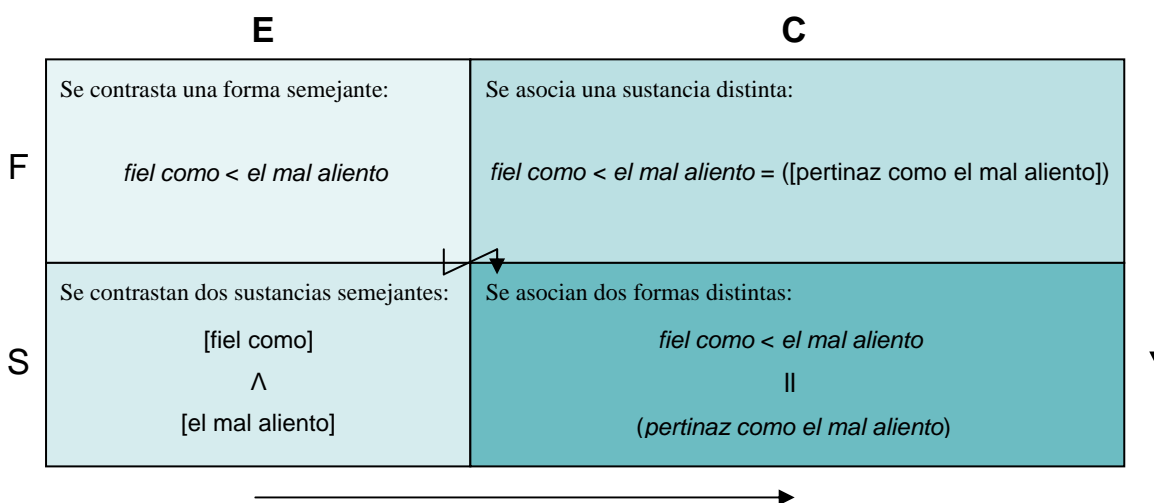
Es la exigencia de claridad la que me lleva a reducir el repertorio fonológico con base en un criterio semántico, suponiendo que el sujeto hablante elige directamente del catálogo léxico, dado que lo que lo inspira a hablar es la necesidad de comunicar un hecho del mundo y, por tanto, el código empleado se sujeta a tal fin. Queda entendido, sin embargo, que el oyente decodifica el mensaje en un sentido inverso; debe, primero que nada, reconocer el código, pasar de lo fonético a lo fonológico y de ahí a lo sintáctico, lo cual, en lo que toca al ejemplo analizado, pudiere equivaler al caso hipotético de un lector que, se me ocurre, toma

el libro de Cortázar por primera vez, sin revisar la portada, lo abre casualmente en la página señalada y lee la expresión de Johnny. Lo primero que hace es identificar la lengua en la que está escrita (si tiene nociones de tal código; si no, probablemente se quedará en blanco, con la única certeza, por tratarse de un libro, de que constituye un texto escrito en alguna lengua), distinguiéndola gráficamente de otras posibles expresiones, semejantes en la forma pero pertenecientes a otras lenguas. Una vez que hubiere comprendido que lo que lee es una forma del español, distinta de otras formas de otras lenguas y también de otras formas del español, es decir, una vez hecha la reducción del catálogo del lenguaje al catálogo de la lengua, estaría autorizado a asignarle una función sintagmática en relación con una sustancia expresiva. Si la expresión que lee fuere “cariñosamente fiel”, es probable que no encuentre complicaciones para atribuirle un contenido acorde con el código de la lengua, pero tratándose de la expresión empleada por el personaje de Johnny, antes debe descubrir un segundo código, oculto en el interior de la forma, una plataforma semiótica que surge, no ya del contraste de la forma con respecto a otras formas distintas, sino del contraste de la forma consigo misma o, más propiamente, con un doble de sí misma.

La semiosis irónica opera desde el momento en que lo que aparece como una cadena unitaria en realidad da cuenta de una dualidad contrapuesta, y lo hace en virtud de su contrastada semejanza con otra u otras cadenas.⁹ La dualidad interna se convierte en un paradigma con el que tiene que lidiar la sustancia expresiva, un paradigma que, además, y según indica la apariencia formal, se funda en la semejanza más que en la distinción. No se trata ya del contraste de una unidad con muchas otras probables, sino del contraste interno de dos unidades concretas que, como resultado, se contaminan mutua y controladamente y, así,

⁹ La dualidad se contrapone porque, aunque parece lo contrario, los dos términos no se relacionan por una variación libre, la que supondría su aparición conjunta y no contrastada en un mismo contexto, sino por una superposición parcial y controlada. V. Lyons, *op. cit.*, p. 71.

se critican la una a la otra. A su vez, esta crítica, instaurada como forma del contenido, en lugar de distinguirse por contraste de otras formas léxicas se asocia con una sustancia semántica distinta que opera ya en el terreno de lo formal, una interferencia de los aspectos que se completa cuando la sustancia semántica se coloca en el punto de encuentro de dos formas léxicas distintas. El sentido irónico va de una forma de expresión que, en su paso a la sustancia expresiva, se vuelve dual hacia adentro, a una sustancia semántica que, en su paso por la forma de contenido, se vuelve dual hacia afuera. La sustancia del contenido de una expresión irónica no corresponde ni a la forma léxica empleada ni a aquella que ésta suple, sino al punto medio entre ambas y, por eso, mira hacia fuera:



2.4. La semiosis irónica

A sabiendas de que el sentido se desplaza de la forma a la sustancia, Hjelmslev reduce la función del signo a los aspectos formales de la expresión y el contenido. Para él, el signo constituye una forma de significar una sustancia, un paradigma elegido del inventario de signos del sistema al que se le atribuye una función sintagmática en el proceso. En este orden, a las operaciones de asociación y de contraste que se realizan dentro de los límites de

uno de los planos las llama relaciones y correlaciones, respectivamente, mientras que a la mutación de una relación de un plano con respecto a la del otro la denomina permutación y al cambio de una correlación de un plano al otro, conmutación. Para los casos en que no hay conmutación, es decir un “cambio de un miembro de un paradigma por otro miembro perteneciente a un paradigma diverso”,¹⁰ el padre de la glosemática emplea el término de sustitución.¹¹ En lo que toca al lenguaje denotado, esto implica una correspondencia operativa entre la expresión y el contenido, cuyas formas en ningún momento se contrastan con unidades de paradigmas distintos, son sustitutivas, y por lo tanto no sufren mutación alguna.

La expresión irónica se presenta como (semejante a) una cadena, como una relación, cuando en realidad da cuenta del contraste entre dos correlatos. Contiene en sí misma una relación y, oculta, una correlación que, juntas, obligan a la sustancia a definirse hacia adentro mediante el contraste de dos elementos que, en la forma, aparecen unidos por un nexo de semejanza. El contraste interno de la forma conmuta en el de la sustancia al tiempo que su carácter asociativo permuta en la semejanza de los elementos de la oposición, y todo sin salir del plano de la expresión.¹² La doble naturaleza de la forma, asociativa y contrastiva, es señal de la interdependencia de los miembros del paradigma que, así, adquiere una función asociativa. En el plano del contenido sucede algo análogo, pero doble y, de cierto modo, inverso. La forma léxica que resulta del contraste de lo semejante de inmediato se relaciona con la sustancia semántica de una forma distinta, pero ésta no se hace presente como tal, sino

¹⁰ Pascual Buxó, *op. cit.*, p. 31.

¹¹ Cf. Hjelmslev, *op. cit.*, pp. 105-108.

¹² “Una oposición lingüística —dice Hjelmslev—, tal como se observa en la sustancia, es pues el reflejo de la correlación entre los miembros de un paradigma. Sólo podemos encontrarla partiendo del hecho mismo del paradigma, es decir de la función de forma, para describir según un procedimiento deductivo cómo ese paradigma se manifiesta a la sustancia”: *Ensayos lingüísticos* (tr. Elena Bombín Izquierdo y Félix Piñero Torres), Madrid, Gredos, 1972, p. 114.

que su sustancia contamina a la forma empleada. En este caso, el sintagma cumple una doble función paradigmática, al contrastar una forma semejante y asociar una unidad distinta perteneciente a otro inventario, una función que, a la conmutación natural de la sustancia en su paso de la expresión al contenido (el contraste de la semejanza), le agrega una permutación heredada de la forma. La interferencia del material semántico en el aspecto formal del contenido es recíproca, pues la sustancia se sitúa en el punto de unión de dos formas distintas, ni en la una ni en la otra, sino en la asociación entre ambas.

Considerando que las mutaciones se llevan a cabo en el recorrido que va de un plano al otro, salta a la vista que el lenguaje denotado no significa sino gracias a la función que cumplen ambos planos en su accionar conjunto. Ninguno de ellos es factor suficiente para la constitución del sentido denotado, a la que se accede mediante un doble accionar de las operaciones sintagmáticas y paradigmáticas en el traslado de las clases y los derivados de un plano al otro. En el sentido irónico, en cambio, permutación y conmutación se manifiestan ya en el interior del plano expresivo, que a causa de ello se convierte, por derecho propio, en una semiótica según la definición de Hjelmslev, es decir, en “una jerarquía, cualquiera de cuyos componentes admite su análisis ulterior en clases definidas por relación mutua, de modo que cualquiera de estas clases admite su análisis en derivados definidos por mutación mutua”.¹³

La doble operación sustancial de una expresión irónica, contrastada y semejante a la vez, permite derivar una función lógica, la oposición, y al mismo tiempo un resabio del contenido semántico, la crítica, de modo que la expresión se vuelve autosuficiente para significar. Es, como toda figuración del lenguaje, autosignificativa o, en palabras de

¹³ *Prolegómenos a una teoría del lenguaje*, ed. cit., p. 150.

Hjelmslev, una semiótica connotativa.¹⁴ ¿Cómo se entera de esto el lector? Por el contraste interno de la forma, que actúa como connotador, como un indicador que, bajo ciertas condiciones estandarizadas, se desplaza de un plano de la semiótica al otro. A este respecto, para Hjelmslev resulta “evidente que la solidaridad que existe entre ciertas clases de signos y ciertos connotadores es una *función de signo*, puesto que las clases de signos son *expresión* de los connotadores como *contenido*”.¹⁵

Pero si la expresión irónica es una semiótica en sí misma, otro tanto se puede decir de su contenido, en cuyo plano se da una interferencia de los aspectos formal y sustancial que también funciona como connotador. La interferencia es señal de la interacción negativamente dialéctica de las dos orientaciones que conforman el contenido irónico; esto es, de la parodia y la sátira. Sátira y parodia no existen la una sin la otra, como opina, por ejemplo, Gerard Genette,¹⁶ ya que todo contenido irónico es consecuencia de una imitación formal del

¹⁴ “Para Hjelmslev —dice Pascual Buxó— las semióticas connotativas contienen *derivados de sistemas diferentes* de aquel que rige principalmente a un proceso; de ahí que *varias partes o partes de partes de un texto* puedan componerse en *formas estilísticas* diferentes, *estilos axiológicos* diferentes, *medios* diferentes (habla, escritura, gestos, código de señales, etcétera), *tonos* diferentes y aun *idiomas* diferentes”: *op. cit.*, p. 28 n.

¹⁵ *Prolegómenos a una teoría del lenguaje*, ed. cit., p. 165. Las cursivas, en el original.

¹⁶ Cf. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado* (tr. Celia Fernández Prieto), Madrid, Taurus, 1989, pp. 23-44. Para el francés, la distinción entre una y otra radica en la clase de relación que guarda el texto imitante con respecto a su modelo y, por ende, en la función discursiva que está llamado a cumplir. De modo que, si un texto desvía el sentido de su fuente o la rebaja, se dice que la transforma, mientras que si sólo la exagera estilísticamente, únicamente puede hablarse de imitación. Sobre esta base, Genette define la parodia como el resultado de un mínimo de transformación, y travestimiento a la transformación que obedece a una función degradante; en contraparte, llama imitación satírica a la emulación con función crítica, y pastiche a la imitación que no cumple una función satírica. Esto le permite trazar un cuadro estructural en el que las relaciones de transformación, según si cumplen o no una función satírica, dan como resultado el travestimiento y la parodia, respectivamente, mientras que las de imitación, en el mismo orden, conducen a la imitación satírica y al pastiche. Finalmente, sustituye la categoría de *función* por la de *régimen* —enumera seis, incluido el irónico— para concluir que lo satírico se opone a lo lúdico, y que es en este último campo donde se halla la parodia. Convengo, de entrada, en que lo satírico atañe en mayor grado a una cuestión funcional, por ello se hace presente en el sintagma, en el proceso de la comunicación, y en que lo paródico tiende a sujetarse al tipo de relación (de correlación, diría Hjelmslev) que se establece entre los textos del paradigma. Pero de ahí a creer que la parodia puede ser transformadora sin operar una función satírica (crítica) sobre su modelo dista un largo trecho pues, como señala Víctor Bravo, “la parodia es imitación para, en el mismo instante, ser transformación. De allí que sea a la vez homenaje y crítica del objeto parodiado”: *Figuraciones del poder y la ironía*, Caracas, Monte Ávila, 1997, p. 117. Un trecho tan largo, además, como el que lleva a considerar posible una imitación satírica que no transforme el sentido de su fuente. Una transformación no satírica como la que Genette atribuye a la parodia supone una total autonomía de ésta con respecto a su modelo, lo que equivale a decir que *El Quijote*

lenguaje y de una crítica sustancial del mundo. No sólo eso, sino que el grado de distorsión de la forma imitativa conduce a una crítica sustancial del lenguaje, tanto del texto como de la lengua, y la crítica del mundo, siendo velada, incluye una imitación formal de ese mundo.¹⁷ Para burlarse de la forma, se la critica; para criticar al mundo, se hace mofa de él. Algo similar parece traslucir tras las palabras de Walter Nash cuando asegura que “la parodia se convierte en un arma satírica cuando al parodista le molestan las actitudes, los argumentos o la filosofía de un autor”.¹⁸ De manera inversamente complementaria, habría que agregar que la sátira se convierte en un disfraz paródico cuando el satirista imita con mofa las actitudes, los argumentos y la filosofía del mundo a su alrededor. Si ambos mecanismos operan por semejanza y contraste, y lo hacen soterradamente, entonces a su función conjunta se la puede definir como una dialéctica negativa. Parodia y sátira realizan, cada una, dos operaciones sintagmáticas y dos operaciones paradigmáticas, y la mutación que se verifica entre ellas es, por lo tanto, doble e inversamente proporcional. Resulta, entonces, que la forma del contenido irónico se vuelve cualitativamente dual y la sustancia de dicho contenido se vuelve dual en un sentido cuantitativo.

Desde esta perspectiva, la ironía constituye una semiótica connotativa toda vez que su expresión es en sí misma una semiótica, y una semiótica metalingüística en el entendido de que su contenido también lo es.¹⁹ Esto es posible gracias a una inversión controlada de los ejes lingüísticos, sintagmático y paradigmático, la cual autoriza a una semiótica expresiva a

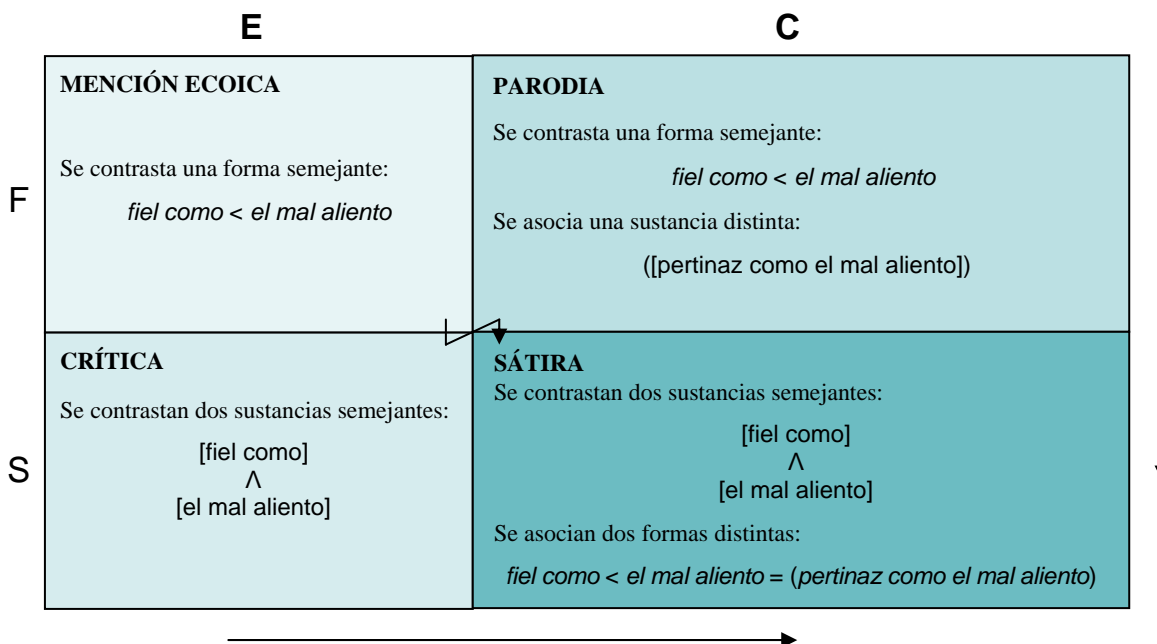
no es una novela de caballerías, sino otra cosa completamente distinta que ya no concierne al *Amadís* o a *Don Galaor*. Asimismo, la sátira entendida como crítica sin transformación podría hacernos caer en el error de no percibir que, en el *Coloquio de los perros*, el discurso del criado, del pícaro, incluso, se transforma en el de un cultísimo cuadrúpedo, parodia de aquél, que se toma el tiempo de reflexionar sobre su condición.

¹⁷ “El pensar irónico —dice Bravo—, que se fundamenta en la diferencia, supondrá de este modo no sólo una crítica a lo real sino también una crítica al lenguaje: el cuestionamiento de sus procesos de identificación y el hallazgo, en el lenguaje mismo, de vertientes de diferenciación desde donde es posible nombrar la dualidad y la escisión del ser y del mundo”: *Op. cit.*, p. 14.

¹⁸ *The Language of Humor: Style and Technique in Comic Discourse*, London, Longman, 1985, p. 85. La traducción es mía.

¹⁹ Cf. Hjelmslev, *Prolegómenos a una teoría del lenguaje*, ed. cit., pp. 167-173.

emplear como contenido a otra semiótica, y a una semiótica semántica a emplear como expresión a la primera. Una, la expresiva, consta de la acción conjunta de una forma semejante pero contrastada, de una mención ecoica, y del subsiguiente contraste de dos sustancias semejantes, de una crítica, pues; la otra, la semántica, resulta de la imbricación dialéctica y negativa de una parodia y una sátira:



El análisis anterior se le ha hecho a una expresión de aquellas a las que Quintiliano llamaba tropos irónicos, pues, en efecto, como diría Beristáin, lo que está en juego aquí es el sentido de las palabras próximas entre sí, pero ello no quita que lo admita cualquiera de las llamadas figuras irónicas. Esto se debe a que la ironía no constituye en sí misma ni un tropo de dicción ni una figura de pensamiento, sino una función lingüística que puede actuar sobre uno u otro o sobre ambos a la vez, como puede verificarse en el ejemplo del capítulo primero extraído de *Palinuro de México*. En el ejemplo de Cortázar, de hecho, el sentido irónico actúa sobre una comparación metafórica, en nada diferente por lo que cabe a la estructura semántica de una comparación metafórica como “Fiel como un rruiseñor”. En este sentido se

puede decir que la expresión es un metasemema, en tanto que la forma *mal aliento*, referida por comparación a la fidelidad de Bruno, opera un cambio en el sentido de ésta, y al mismo tiempo aparece en sustitución de otra, como una metáfora de algo más, de lo desagradable, por ejemplo. El sentido se construye, no cabe duda, por procesos de adición y supresión, de semejanza y distinción. Sucede, no obstante, que estos procesos están controlados por una función lógica: la crítica, que amén de mostrarse estilísticamente como contraste, según apunta Ballart,²⁰ afecta no sólo al sentido sino, de manera simultánea, al significado,

²⁰ Cf. *op. cit.*, pp. 324-355. El autor advierte tres posibilidades estilísticas para detectar una ironía, según si el contraste aparece entre elementos del mismo texto, si es reflejo de una discontinuidad entre el texto y su contexto inmediato o bien entre el texto y otro texto. En cuanto a esta última relación, me parece que ha quedado claro que toda expresión irónica constituye una réplica formal de sí misma pero marca un contraste sustancial, de lo que se sigue que en toda ironía coactúan, cuando menos, dos textos. Por lo que se refiere al contexto, es evidente que cualquier discontinuidad con el texto, para ser significativa, ha de reflejarse en una discordancia interna de este último. Una expresión como la examinada en el capítulo primero (v. supra, p. 22), “¡Buena la has hecho!”, con la que Nell reprende a su hermana por haber lanzado el libro de la lección por los aires, indica una discordancia con la situación en que es enunciada; sin embargo, para ser comprendida como irónica se la ha de contrastar internamente hasta hacerla decir que “Buena” no es precisamente como la ha hecho Dolly. Si no se detecta este contraste interno del texto, lo más probable es que la expresión pase por un disparate, es decir, por una expresión cuya lógica no se altera a pesar de no coincidir con el contexto inmediato (en esto, creo entender, se distingue el disparate del sinsentido y el galimatías). El contexto, en todo caso, es accesorio, puede incidir o no, mientras que el contraste interno del texto no lo es, pues de él depende que su sentido irónico, su función de signo, se ponga en marcha. Ballart pone en práctica el modelo de Hjelmslev para distinguir tres clases de desacuerdos del texto consigo mismo: uno que opone la forma de la expresión a la sustancia del contenido, cuyo exponente más vistoso sería la antífrasis, otro cuyo contraste se presenta entre un segmento y otro de la forma de la expresión, y un tercero, reflejo de la discordancia entre un elemento y otro de la forma del contenido. Sería una necesidad negar que el ejemplo de Cortázar pertenece al segundo grupo, por cuanto el segmento *fiel* de la forma expresiva se contrasta con el segmento *mal aliento*; ahora bien, la forma léxica *fiel como el mal aliento*, empleada para designar una sustancia semántica semejante a [pertinaz como el mal aliento] señala un contraste con otra u otras formas que, aun cuando no se hacen presentes, iluminan el contorno de un inventario léxico. Eso, por un lado; por otro, no se puede negar que la forma de la expresión *fiel como el mal aliento* marca un contraste con respecto a una sustancia del contenido como [pertinaz como el mal aliento], hacia la que apunta la semiosis irónica. Asimismo, habida cuenta de que no contiene rasgos estilísticos que señalen un conflicto entre elementos de la forma expresiva, una confesión como la del narrador de *Los relámpagos de agosto*, de Jorge Ibarguengoitia (v. infra, p. 69), “mi honradez a toda prueba, que en ocasiones llegó a acarrearle dificultades con la Policía”, habría de incluirse en el primer grupo. En el plano de la expresión no parece darse, a primera vista, un choque entre formas estilísticas, estilos axiológicos, medios, tonos o idiomas diferentes —a propósito de las consideraciones de Pascual Buxó en relación con las semióticas connotativas—, por lo que cabría suponer que el conflicto se refleja directamente sobre el aspecto sustancial del contenido, pero, ojo, si se mira con cuidado saltará a la vista que, en la forma expresiva, el elemento *honradez* es un impostor, lo que se comprende al observar la función que desempeña en el sintagma, en el que se le asocian atributos incompatibles. Sucede que, como en toda ironía, el plano del contenido actúa como un connotador que afecta a la forma de la expresión y autoriza a percibir un contraste entre sus elementos. Me sorprende que, habiendo comprendido que la instancia rectora del sentido irónico es el contraste, Ballart haya dejado de percatarse de que éste se manifiesta en todos los escaños del signo. Por otra parte, el catalán relaciona la ironía situacional o de acontecimientos con los contrastes entre elementos de la forma del contenido y, aunque no queda claro el criterio que sigue para hacerlo, es innegable que ciertas ironías del destino sólo lo son

ocasionando un cambio en la lógica del pensamiento. A resultas de lo cual se podría decir también que en este caso la ironía constituye un metalogismo, pues trasciende el nivel léxico; sin embargo, el análisis demuestra que no necesita más que del léxico para significar, por lo que tampoco cabe en tal categoría. Para definirla como figura, habría que decir que la ironía es una figura a un tiempo plástica, lógica y semántica, y aún así no sería suficiente. ¿Por qué?

Porque el contraste de la forma pone el énfasis en la expresión misma, como toda función poética del lenguaje, pero al ser elevada a la potencia de mención, la expresión también cumple una función metalingüística, en atención al código en el que se realiza su intercambio. La ironía depende de estas dos funciones, poética y metalingüística, para significar, con la salvedad de que, como bien señala Roman Jakobson, “la poesía y el metalenguaje están diametralmente opuestos: en el metalenguaje la secuencia se emplea para construir una ecuación, mientras que en la poesía la ecuación se emplea para construir una secuencia”.²¹ Ahí está la doble operación que realiza la ironía, a un tiempo apropiada e inapropiada, a un tiempo positiva y negativa, pues si “la función poética proyecta el principio de la equivalencia del eje de selección al eje de combinación”,²² entonces la función metalingüística proyecta el principio de contigüidad del eje de combinación al eje de selección. De lo que cabe concluir que la semiosis irónica es la que resulta de la interacción de dos semióticas, la metalingüística y la poética, o connotativa, diría Hjelmslev (otra cosa, me parece, no expresa el término *mención ecoica*), pero no de cualquier interacción, sino de

en virtud de la óptica con que se las mire, en virtud de la interpretación que se les dé o, en una palabra, de la forma de contenido que se les atribuya. Sin embargo, la ironía del destino referida por una forma de contenido como *falleció siendo muy pequeño* (v. supra, pp. 10 y 11) no se altera en absoluto si se la designa con una forma distinta, tal como *aún no cumplía un año cuando hubo de abandonar esta vida*. Como puede verse, el esquema de Ballart resulta insuficiente desde el momento en que deja de considerar que, en la semiosis irónica, la función del sintagma es controlada por una operación lógica, la crítica, que en todos los casos ilumina un contraste en su interior.

²¹ “Lingüística y poética”, en *Ensayos de lingüística general* (tr. Joseph M. Puyol y Jem Cabanes), México, Planeta/Artemisa, 1986, p. 361.

²² *Ibid.*, p. 360.

una articulación dialéctica, crítica. En este sentido se puede decir que la ironía pertenece al “tipo de semióticas que tienen una semiótica connotativa por expresión y una metasemiótica no científica por contenido”.²³

Por otro lado, he escogido una ironía relativamente estable por cuestiones de índole exclusivamente metodológica, a sabiendas de que otros ejemplos, menos precisos, hubieran dejado de arrojar suficiente luz al análisis. De cualquier modo, me parece que ha quedado claro que la sustancia del contenido irónico termina situándose en un punto intermedio entre dos o más formas de contenido, entre las cuales puede haber poca o mucha distancia, según sea el caso, y que esta distancia depende del grado de negatividad de la dialéctica.²⁴ En el ejemplo analizado, el grado de negatividad es mediano. No es en realidad el punto medio entre *fiel como el mal aliento* y *pertinaz como el mal aliento* donde se sitúa la sustancia; antes bien, lo hace entre aquélla y un número probable pero medianamente acotado de formas (es más probable que sea ésa y no muchas otras, como por ejemplo *devoto como el mal aliento*). La estabilidad de la ironía depende de esto: a mayor rango de probabilidad, mayor estabilidad; a menor rango, menos estabilidad. Esta relación es importante, y no un mero accesorio, porque parodia y sátira, respectivamente, pueden considerarse como positividad y negatividad en el sentido de que la una viene a ser lo que se dice y la otra lo que no se dice; ambas poseen funciones positivas y negativas, pero es un hecho que la parodia tiende a la positividad, a la presencia de la imitación, mientras que la sátira se desplaza hacia lo negativo, hacia la velación de la crítica. Así, pues, conforme más evidente es la imitación, más se restringe la crítica y se gana estabilidad; conforme la crítica se vuelve más amplia,

²³ Pascual Buxó, *op. cit.*, p. 74.

²⁴ “Todo acto cultural —dice Bajtín— vive esencialmente sobre fronteras: en esto radica su seriedad y significación. Abstraído de éstas, pierde el terreno, se hace vacío, arrogante, degenera y muere”: “El problema del contenido del material y de la forma en la creación artística verbal”, en *Problemas literarios y estéticos* (tr. Alfredo Caballero), La Habana, Arte y Literatura, 1986, p. 31.

más se oculta la imitación y la ironía se torna más ambigua. Esto no significa que la sátira sea oscura y la parodia evidente, simplemente quiere decir que conforme mayores son los rasgos paródicos de una expresión irónica, más claro se vuelve su sentido, que se oscurece conforme aumentan los rasgos satíricos. No existe, entonces, un grado cero de la parodia o de la sátira; la parodia es satírica en la medida en que se contrasta internamente y, a la inversa, la sátira es paródica en la medida en que disfraz la crítica de otra cosa.

2.5. Funciones de la ironía

Corresponde al plano expresivo la función poética de la ironía. Es allí donde el sentido se desplaza hacia adentro, al interior de la expresión. Es cierto que la mera forma expresiva es ya metalingüística, por cuanto tiene de mención, pero también lo es que la referencia al código —la ecuación, en palabras de Jakobson— se resuelve al sopesar, y sólo entonces, la influencia del plano semántico sobre el expresivo. La calidad de mención del mensaje se advierte de inicio, pero la sustancia que predomina es la del eco, la del disfraz, cuya función es obligar a que se realice un contraste lógico al interior de la expresión.²⁵ El segundo código se hace presente únicamente al comprender la naturaleza semántica del contraste, cuando sale a la luz la actitud precisa del eco con respecto a la mención y la metasemiótica comienza a hablar del código poético. Ahora bien, esta influencia del plano del contenido sobre el de la expresión hace de la palabra poética una entidad estética, comprendida ésta como la suma de la imagen poética y su comentario. Toda expresión constituye una imagen de sí misma, una imitación de la lengua, pero la palabra irónica es una imagen estética porque, a la crítica de la

²⁵ Es por ello que el signo lingüístico irónico opera como un funtivo lógico, más que sintáctico, que habilita la presencia de una semiótica connotativa en el plano de la expresión.

expresión, a la imitación misma, le agrega la crítica de la imitación, y ello sin salirse de los límites de la lengua como estructura.

Con todo, la expresión irónica podrá tener sentido en sí misma, sin salirse de los límites de la lengua, pero no puede aspirar al significado, y mucho menos a la referencia, si no trasciende esos límites y se dirige al mundo: “toda conducta verbal —dice Jakobson— se orienta a un fin”,²⁶ está al servicio de una intención, constituye un instrumento de comunicación. Es entonces cuando cobra relevancia el contexto como marco gracias al cual se hace la reducción de todo mensaje a su función referencial, una operación necesaria y constitutiva del proceso de la comunicación. El lenguaje siempre dice algo de algo, por eso asegura Hjelmslev que “totalmente aislado, ningún signo tiene significación; toda significación del signo ocurre en el contexto”,²⁷ aunque cabría matizar la noción de significación, que a mi juicio no se halla en el contexto, sino en los sujetos, y decir que todo *significado* del signo ocurre en el contexto. La ironía no es la excepción a la regla. Sirve a una clase particular de intención, la intención crítica, pero la sirve secretamente; es, en sentido figurado, un servicio de inteligencia al auspicio de la crítica.

En contraparte de la función estética de la expresión, la naturaleza metalingüística del contenido cumple una función ética, que tiene que ver con la crítica del código y con la crítica del mundo. Únicamente la primera se puede estudiar desde la lingüística estructural, puesto que la segunda no tiene estructura, y aún así, sólo de manera parcial, sólo en la medida en que se critica la forma del código. La crítica de la sustancia, que es, no cabe duda, una función lingüística, trasciende paradójicamente el marco de la lengua e incluso del

²⁶ *Op. cit.*, p. 349.

²⁷ *Op. cit.*, p. 70. Esto invalida de tajo la noción de contexto como distintiva de la ironía. Tratándose de un factor común a toda significación, y más que común, regulador, no se lo puede emplear para definir unas formas del lenguaje en oposición a otras. Por otro lado, constituye un elemento extraño a la lengua, mientras que la ironía, como toda forma del lenguaje, se construye al interior del sistema y de sus procesos.

lenguaje, está sujeta a una clase particular de relación entre un mundo y un sujeto, es ya esa relación. Que no tiene estructura, se podrá atestiguar en el capítulo cuarto, en el que, a partir de un cuento de Rubem Fonseca, se observará que la ironía deja un vacío sustancial, una negatividad de la sustancia. La forma del contenido irónico se puede abordar desde la lingüística, pero su sustancia es un tema que compete a la filosofía, en particular a la ética, disciplina a la que atañe el estudio del código en relación con el mundo y el sujeto.

A excepción del capítulo último, que trata ya las cuestiones básicas de la parodia y la sátira, en las páginas subsecuentes he tratado de ceñir el análisis a los aspectos expresivos de la ironía con la intención de subrayar su cualidad estética. Los capítulos tercero y cuarto se ocupan de su calidad de mención ecoica y de su función crítica, respectivamente, de sus aspectos estilístico y lógico, pues, mientras que el quinto perfila ya su doble naturaleza retórico-semántica, paródica y satírica. En este marco, las referencias al contenido, imprescindibles para la comprensión del fenómeno, servirán como herramientas metodológicas para delinear el contorno que toda expresión irónica constituye e iluminar el camino que recorre su sentido. El estudio de sus significados, sin embargo, permanecerá todavía como un trabajo por realizarse, aunque apuesto a que habrá de ser resultado de una aproximación al fenómeno desde la ética, mediante el análisis detallado de los componentes paródico y satírico que operan en el plano semántico de la ironía. Quizá entonces podrá decirse que el estudio fenomenológico del signo lingüístico irónico está concluido, y ni siquiera entonces, pues aún faltarían por revisarse las posibles consecuencias de la ironía en su calidad de instrumento de comunicación, en su calidad de expresión subjetiva de una visión del mundo o, lo que es lo mismo, en su calidad de fenómeno de la cultura, un componente de la semiosis que, a mi juicio, habrá de abordarse atendiendo a su carácter eminentemente epistemológico. En cualquier caso, se pueden ya atisbar algunas de las

transformaciones que, en los ámbitos disímbolos del sistema lingüístico y de sus procesos, operan en la mente y en el espíritu de quien descifra una ironía verbal, en el caso expuesto en las páginas anteriores, el lector de Cortázar.²⁸

²⁸ Lo más probable es que, después de leer la expresión de Johnny, no vuelva a ver a la fidelidad y al mal aliento del mismo modo, su imagen conceptual de tales expresiones habrá cambiado, se habrá ampliado en cierto grado por influencia de la otra. Tal vez, cuando escuche o lea otra expresión que hable de la fidelidad, inmediatamente pensará en el mal aliento. Si es una celebridad, con seguridad relacionará la expresión con aquellos de sus admiradores que la acosan y le impiden realizar un sinnúmero de actividades, amargándole parte de la vida. Si es un marido fiel, se verá a sí mismo, por ejemplo, como un lastre para su pareja. Si tiene mal aliento, quizá se dé cuenta de lo molesta que resulta su presencia para otras personas... Se puede seguir, pero no tiene sentido; el caso es que, de hecho, la ironía opera una transformación valorativa en la mente del lector, en su horizonte conceptual, y esta transformación es susceptible de ser analizada.

También ocasiona, no obstante, una transformación vital en su espíritu, que resulta de la relación del signo irónico, no ya con su significado, sino con su referente. Referido a Bruno, el signo imprime en su persona —real o imaginaria, da lo mismo— un efecto ridículo y un efecto patético. El primero deviene de la simulación del elogio a su fidelidad, mientras que el segundo es producto de la disimulación de lo indeseable que es el mal aliento (o, en otras palabras, su presencia). Ambos, ante el lector, hacen de Bruno un personaje rebajado por lo ridículo y al mismo tiempo señalado por algo que podría definirse como mal agüero, de tal manera que el personaje adquiere simultáneamente rasgos cómicos y rasgos trágicos. Esto, tan sólo en la página inicial del cuento. Pero estos rasgos cumplen una función literaria a lo largo de todo el horizonte textual. La función literaria de la expresión de Johnny sólo brilla con toda su luz al final de la lectura, cuando el lector comprende que la degradación cómica de Bruno enfatiza su carácter de narrador presencial, de testigo de los hechos, inclusive de intruso, por tratarse de un escritor hispanoamericano entre músicos de jazz de habla inglesa, y que su degradación trágica constituye una sombra de su papel narrativo como el personaje encargado de anunciar la inminente muerte de Johnny. Esta función literaria está en concordancia con lo que bien puede denominarse el nivel epistemológico del texto, es decir, con el texto como explicación del mundo, como comentario del mundo, y actúa en el espíritu del lector, más que en su mente, toda vez que no necesita hacerse presente para significar. Se trata de un nivel del que participa toda semiosis irónica, literaria o no, y que, cabe señalarlo, constituye su gran positividad, la que la convierte en una estrategia sensible de representación.

3. LA EXPRESIÓN A LA SEGUNDA POTENCIA

Mimo, imitación que se hace de una persona, repitiendo lo que ha dicho y remedándola en el modo de hablar y en gestos y ademanes, ordinariamente con el fin de burlarse de ella.

Real Academia de la Lengua

Una de las aproximaciones al problema de la ironía verbal que mayores ventajas metodológicas arroja es, a mi juicio, la de Dan Sperber y Deirdre Wilson, quienes recurren a la clásica distinción lógica entre uso y mención para definir la ironía como un caso de mención ecoica. En el marco de la lógica-pragmática y las ciencias cognitivas, mismo que comprende al enunciado como un fenómeno que, en todos los casos, ocurre en el seno de un contexto y que, por consiguiente, derrama implicaciones más allá de lo estrictamente oracional, estos autores aseguran que, más que en la oposición entre un sentido y otro, o entre una realidad y una apariencia, o una expresión y la situación en que es pronunciada, la problemática del fenómeno irónico se halla en las múltiples dimensiones referenciales del hecho lingüístico. Para ellos, lo esencial de la ironía radica en la posibilidad del lenguaje de referirse a sí mismo, por eso aseguran que la distinción clásica entre uso y mención es el único camino posible para superar las definiciones antifrásticas de la retórica. Lo que sostienen es que, para ser irónico, el hablante, lejos de emplear una expresión, la menciona, distanciándose de ella y haciendo ver, de alguna manera, que la rechaza por falsa, inapropiada o irrelevante para el momento o la situación que la enmarca. En cualquier caso, la proposición irónica consiste en una mención de esa misma proposición dicha o por decirse en otro contexto, en un contexto pertinente,

mientras que la actitud del hablante se concreta en el eco con que la expresión pasa de un plano al otro.¹

Según este criterio, una persona diría “Qué día más soleado” en medio de un aguacero, por no decir “Qué estúpido sería decir «que día más soleado»”, del mismo modo que un padre le dice a su hijo reprobado “Vaya que eres listo” por no decirle “Decir que eres listo sería mentir”. Se desacredita el contenido o la pertinencia del enunciado en una situación dada sin acreditar un significado alterno. No se trata de afirmar lo contrario de lo que se dice, sino únicamente de negar lo que se dice; “Qué día más soleado” en el marco de un día nublado no quiere decir “Llueve a cántaros”, quiere decir “«Qué día más soleado» es una proposición falsa o inapropiada para la situación”. Como puede verse, no se trata de una alusión explícita o literal, como lo sería una cita común (“Juan dijo: «no vendré a cenar esta noche»”) o un recordatorio (“Por la mañana te avisé que no vendría a cenar esta noche”), sino que, o bien el contexto evidencia la falta de adecuación, o bien se elude una parte de la expresión y se sustituye el faltante con una serie de indicadores que muestran lo inapropiado que resultaría el uso literal de la frase; por eso los autores aseguran que se trata de un caso de mención ecoica, porque hace eco de otra situación en la que tal proposición sí sería pertinente.² Según estos presupuestos, el regaño del padre a su hijo reprobado implicaría una especie de “decir que eres listo sería cierto si hubieras aprobado el curso”.

Lo primero que se desacredita es la expresión misma. Los indicadores extra o contextuales son un recurso para depositar el énfasis en la expresión, como una manera de advertir que hay que poner especial atención en el modo en que se articula el enunciado, un

¹ Cf. “Irony and the Use-Mention Distinction”, en P. Cole (ed.), *Radical Pragmatics*, New York, Academic Press, 1981, pp. 303-311.

² Simientes de esta teoría pueden hallarse ya en el Douglas C. Muecke de “*To be ironical is to say something without seeming to have said it; more than that, it is to use one form of words both to say and to unsay what you are saying*”: “Irony Markers”, *Poetics*, 7, 1978, p. 366.

“Fíjate en lo que voy a decir y en lo inadecuado que resulta en esta situación”. El enunciado se significa primero a sí mismo y ya luego, por inferencia, remite a un contenido alterno, mientras que los indicadores constituyen la señal de que no se está haciendo uso del lenguaje sino haciendo mención de él, y mostrando —con mayor o menor transparencia— lo que podría significar en otra situación hipotética. Sirviéndose de esta mención que pone el énfasis en la sola expresión, el ironista es capaz de mostrar su actitud con respecto al contenido de la misma, haciendo ver a su interlocutor que la desacredita por falsa, inapropiada, absurda, irrelevante, exagerada, tendenciosa, contradictoria, graciosa, reaccionaria, moralina, sospechosa, mojjigata... En cada caso el ironista expresa una actitud, primero hacia el lenguaje como imagen y, como resultado, hacia el mundo del que habla dicho lenguaje, y para ello cuenta con la ayuda, o bien de la situación, o bien —y esto es lo más importante— de ciertos rasgos de la proposición que decida emplear. Mención y actitud constituyen, para Sperber y Wilson, los rasgos característicos de la significación irónica y son suficientes para que el receptor, dada la situación, haga la reconstrucción correspondiente.³

Lo anterior puede verificarse prácticamente en cualquier ironía verbal, como la que se halla en la novela *El resplandor* (1937), de Mauricio Magdaleno, cuando el propietario del almacén que suministra de víveres a San Andrés de la Cal, don Melquíades Esparza, es interpelado por unos arrieros que, contrariados por la pérdida de sus cosechas a causa de las intensas lluvias y las heladas, le solicitan un crédito cuya garantía pende de la esperanza de que al regreso del gobernador Saturnino Herrera, hijo “pródigo” del pueblo, les serán entregadas las tierras de la fértil hacienda que a la sazón administra el colérico lugarteniente del funcionario, Felipe Rendón, quien, a expensas de la Revolución mexicana y, sobre todo, de su nuevo régimen, se ha convertido en el nuevo cacique de la zona. “Usted mismo dice que ya

³ Art. cit., p. 308.

viene *el Coyotito...*”, inquiera, ante la negativa, uno de los campesinos a don Melquiades, y éste de inmediato lo interrumpe para completar su frase: “Nos repartirá la veguita y tendremos nuestras cosechitas”.⁴ El tendero, de origen español, sabe muy bien que la entrega de tierras no ha de llegar y que el gobernador del estado, apodado “el Coyotito” por sus paisanos —en referencia al nahual que marcó su nacimiento— y recientemente promovido por el régimen revolucionario, sólo pretende explotar para su provecho la hacienda “La Brisa”, lo mismo que los antiguos caciques porfirianos, y con ese fin ha invertido recursos y confiado su manejo al tiránico Rendón:

Hubiera querido gritarles a la cara [*a los arrieros*], para de una vez arrancarles de su horrible ilusión. “¡No sean penitentes, muchachos, y ni se estén haciendo tarugos solos! ¡No habrá reparto de nada, ni cosechas, ni el diablo que les metió como cuña a uno de su mismo palo, o lo que es lo mismo, a don Saturnino, que es el águila más grande que vuela en el cielo patrio! ¿Ustedes creen que se ha gastado todo ese dinero en “La Brisa” nada más para tener el gusto de decirles mañana: repártanselo y que Dios los ayude?”

Les contestó, simplemente:

—Muy bien. Pero yo no fío un centavo más. La tienda también está muy endrogada.⁵

La frase de don Melquiades citada arriba, que bien pudiera colocarse entre comillas, constituye una mención de la que el campesino no pronuncia pero que probablemente piensa, sólo que en la mente de éste posee un sentido distinto del que de hecho tiene en los labios del tendero, cuyo pensamiento ulterior hace ver al lector que la desacredita por falsa. La actitud de descrédito, en este caso, se oculta a los oídos de los arrieros, auténticas víctimas de la ironía, por eso señala María Ángeles Torres Sánchez, al respecto de la teoría de Sperber y Wilson, que “la identidad del burlado no cabe buscarla ya en lo que se dice o en las personas a las que el enunciado se dirige, sino solamente en el presumible autor del enunciado que está siendo

⁴ En Antonio Castro Leal (ed.), *La novela de la Revolución mexicana*, v. II, México, Aguilar, 1971 (1960), p. 976.

⁵ *Idem.*

mencionado irónicamente”.⁶ Pero no se oculta a los del lector que, dado el contexto, está autorizado a imprimir en la frase de don Melquiades un tono burlón de sonsonete. Este tono resuena en la mente del lector como resultado de la dialéctica ejercida entre el grado de simulación con que se adhiere al discurso de los campesinos y el grado de disimulación con que oculta sus verdaderas intenciones.⁷ Se trata de una doble afectación que respalda el acto de citación, el cual, como señala Warning, “ha de ser iluminado por una relación ambivalente entre el distanciamiento y la repetición, entre la crítica y la redención, entre la ilusión engañosa y la semejanza estética”.⁸ Para este teórico de la recepción, como para otros autores, las señales resultantes de dicha relación ambivalente se dirigen, no precisamente al objeto de la ironía, sino a una tercera persona presente en el acto de habla, ya sea de facto o por implicación, como sucede con el lector de una obra literaria.

Cosa similar sucede en *Tirano Banderas* (1926), del español Ramón del Valle-Inclán, cuando el dictador interroga al polaco parrandero que practica las artes adivinatorias y asegura ser doctor en ciencias ocultas y haberse iniciado en el brahmanismo. Mujeriego y borrachales, el hombre se presenta como Michaelis Lugín y de inmediato hace gala de su lenguaje elevado y de un extenso currículum que incluye estudios en la Universidad del Cairo, experiencia académica en ciudades como San Petersburgo, Viena, París, Berlín, Londres y Río de Janeiro, publicaciones en la prensa de Chicago y Filadelfia y relaciones con la emperatriz de Austria, el presidente de Francia y el rey de Prusia. “¡Este Doctorcito se expresa muy doctoralmente!”, exclama Santos Banderas, y unos instantes después le pregunta: “¿Y cómo doctorándose en tan austeras doctrinas, y con tan alto grado en la iniciación teosófica, corre la farra por los lenocinios? Sírvase iluminarnos con su ciencia y justificar la aparente aberración de esa

⁶ Torres Sánchez, *op. cit.*, p. 78.

⁷ Cf. Warning, *art. cit.*, p. 257.

⁸ *Ibid.*, p. 255.

conducta”.⁹ Está claro que, en las frases citadas, el tirano ha tomado prestado un vocabulario más acorde con el discurso del supuesto mago, con el que aparenta solidarizarse, y menos apropiado para el suyo propio, que es soslayado, de lo cual resulta que las palabras se tiñen de un matiz distinto proveniente de su sospecha de que el polaco es un impostor, referida al lector un poco más adelante, de forma complementaria toda vez que la intención de arrestar al merolico está presente ya en las primeras palabras del general.

Los ejemplos anteriores resultan bastante oportunos para caracterizar la ironía como un caso especial de mención ecoica, pero ello no quita que dicha caracterización constituya un modelo adecuado para aproximarse a otros casos menos evidentes. Revítese, si no, el fragmento satírico del “Romance a México”, de Mateo Rosas de Oquendo, que incluye Alfonso Méndez Plancarte en el primer volumen de su antología de *Poetas novohispanos*.¹⁰ En su vagar por la Ciudad de México de finales del siglo XVI, el portador de la voz poética entra a una casa en la que “muchacha discreción se jacta”, expresión que, en un sentido literal (de uso), designa un lugar honrado y respetable. Sin embargo, el hecho —referido en los versos siguientes— de que en dicho lugar se encuentran cuatro mujeres jugando a la baraja pone en tela de juicio la discreción de que ahí se jactan. Sucede que en el verso citado la palabra “discreción” aparece en su calidad de mención, puesto que hace referencia a la discreción de la que presumen las mujeres vecindadas en la casa y que, dada su afición al juego, probablemente no sea discreción alguna. La mención expresa una crítica con respecto a la situación de uso a la que se refiere, y para ello hace eco de una segunda situación, en la que la palabra sería empleada consecuentemente. La cita se transforma, diría Warning, en virtud de la

⁹ México, Espasa-Calpe, 1993 (1937), pp. 209 y 210.

¹⁰ México, UNAM, 1942, pp. 118-119.

interacción de la simulación y la disimulación o, en otras palabras, de la dialéctica de la imitación y el ocultamiento.

En este caso, como en los anteriores, es el contexto vecino el que evidencia la actitud de la voz poética con respecto a la palabra “discreción” que, al pasar de una situación a otra, de un marco a otro (del cotidiano al poético), sufre una transformación de sentido. Esto quiere decir que, cuando las mujeres de la mentada casa se llaman unas a otras —o a sí mismas— “discretas”, emplean la palabra en su calidad de uso, puesto que ellas en verdad así se consideran, mientras que, en el poema, la palabra aparece mencionada, no sólo referida a ellas en un sentido citacional indirecto, sino transformada por un nuevo plano referencial en el que se refleja una actitud que la desmiente. En el nuevo plano, la palabra adjudicada a las cuatro mujeres, más que a la discreción, se refiere a otra cosa muy distinta, y es el eco de una situación hipotética —una casa en verdad decente y honorable— el que la desacredita y le confiere el nuevo sentido, que sólo se revela en el plano referencial del poema.

Al llegar a este punto, el lector del romance se pregunta por qué el poeta no empleó la forma correspondiente al contenido que quería significar y que, desde luego, está lejos de ser el de la palabra “discreción”, por qué simula solidarizarse con el discurso de las tahúras. Sucede que la distorsión afectada del fingimiento, que desplaza el énfasis a la expresión misma, a la palabra como objeto, tiene como fin resaltar la inadecuación del contenido y exagerar los rasgos del contraste: “La ironía —dice Ferrater Mora— no es [...] mera ficción; más bien sucede que la ficción es *utilizada* por el irónico con una intención determinada”.¹¹ El asunto no es que en la casa se jacten de discretos; lo verdaderamente importante es que

¹¹ *Op. cit.*, p. 993.

presumen de algo que *no* es discreción, circunstancia que se confirma en los versos subsiguientes, en los que aparecen las cuatro mujeres de la vida galante:

Entre las cuales hay una
que de catorce no pasa,
que me hizo más preguntas
que tiene pueblos España:
“¿A quién sirve? ¿De qué vive?
“¿Quién es y cómo se llama?
¿Es soltero? ¿Tiene hacienda?
¿Sirve acaso alguna dama?
¿Cómo le va en esta tierra?
¿Qué le sobra o qué le falta?”
Yo entre dientes respondí:
“Valga el diablo la rapaza!”

Resulta evidente que la convención exige el uso de las comillas para introducir una cita textual, aunque en este caso bien pudieran suprimirse y aun así el fragmento sería plenamente significativo; las comillas, gráficas o entonacionales, no sólo constituyen un recurso para señalar la citación en estilo directo, sino que funcionan como indicadores para introducir un tono paródico y, en opinión de Muecke, marcan un contraste entre dos segmentos de un mismo texto.¹² Está claro que, al pasar a la cita, las palabras de la joven se transforman en función de la actitud que la voz poética expresa con respecto a ellas, y que se concreta en los dos últimos versos del fragmento. La suma de las comillas, en tanto que marcadores gráficos de la mención, y la réplica de la voz autoral como reflejo de la actitud metalingüística (reacción a la reacción, diría Bajtín),¹³ es suficiente para desplazar las preguntas de la mujer de un orden discursivo (el cotidiano) a otro (el poético). En este segundo plano, las palabras

¹² V. “Irony Markers”, ed. cit., p. 370. La opinión de Mijaíl Bajtín al respecto de las comillas, entonacionales o gráficas, es que sirven para señalar un cambio del sujeto discursivo en los límites de un mismo enunciado que, como consecuencia, adquiere un carácter bivocal. Cf. “El problema de los géneros discursivos”, en *Estética de la creación verbal* (tr. Tatiana Bubnova), México, Siglo XXI, 2003 (1982), p. 283. Se trata, para Morris, de signos especiales que el lenguaje precisa para indicar las relaciones sintácticas entre los demás signos: “Esos signos funcionan predominantemente en las dimensiones sintáctica y pragmática; en la medida en que tienen una dimensión semántica, denotan vehículos sígnicos y no objetos no lingüísticos”: *op. cit.*, p. 63.

¹³ V. “Autor y héroe en la actividad estética”, en *Hacia una filosofía del acto ético. De los borradores y otros escritos* (tr. Tatiana Bubnova), San Juan, Anthropos/Universidad de Puerto Rico, 1997, p. 105.

citadas revelan su falta de propiedad debido a la presencia de una conciencia crítica, la del poeta, que en algo se distingue del resto de los participantes de la situación original.

En el contexto de una casa de citas, el interés lo es todo menos inapropiado; allí, las damas se ofrecen por interés económico y los caballeros acuden motivados por uno de carácter sexual. Incluso en el marco de la corte virreinal pueden encontrarse ejemplos del prestigio con que se veía el afán monetario durante los primeros siglos de la Colonia; unas décadas después del romance de Rosas de Oquendo, Bernardo de Balbuena dedicaría una cantidad considerable de tercetos de su *Grandeza mexicana* a las ventajas de contar con riquezas en las pródigas tierras de la Nueva España. En cuanto al ejemplo citado, es posible que, de haberlas dirigido a otro caballero menos sagaz, las palabras de la moza jamás se hubieran prestado a una lectura irónica. En el marco de la situación cotidiana, de hecho, lo más probable es que dicho caballero hubiera considerado natural que la prostituta expresara su interés económico; no así en el del poema, donde se expresa una crítica con respecto a las palabras citadas, contenida en la respuesta que, para sí, emite el poeta y que constituye el nexo entre ambos contextos. Cabe recordar, a este respecto, que el personaje que participa en los hechos, aunque corresponde virtualmente con la voz poética, pertenece a otro plano de la enunciación, ambos hablan en lugares y momentos distintos; sin embargo, la respuesta entre dientes se coloca entre un plano y el otro: extrae las palabras de la moza del contexto real al imprimirles una actitud que choca con él pero que resulta acorde con los lineamientos contextuales de un poema cómico-satírico.

A diferencia de lo que sucede en una casa de citas, cobijados por el poema los asuntos de carácter sexual cobran un nuevo matiz, en estrecha relación, si bien negativa, con las cuestiones de amor. En el entorno poético, el sexo por conveniencia resulta tan inapropiado como lo sería el sexo por amor en la casa de citas, de ahí que la voz poética se lamente de que,

más que el hijo de Venus, en las tierras mexicanas reine el interés, del que los versos siguientes del fragmento antologado por Méndez Plancarte ofrecen una caracterización alegórica (en el sentido de metáfora extendida):

Es un mancebo galán,
talle corto y calza larga;
de oro y brocado se viste,
aforrado en finas martas.
Valiente, sabio y discreto,
tañe, baila, danza y canta;
requiebros brota y produce,
aunque no habla palabra.
En su gran poder se encierra
cuanto el sol mira y abrasa;
con su brazo poderoso
sojuzga, atropella y manda.

Finalmente, la selección del romance de Rosas de Oquendo concluye en un tono cómico que, una vez más, recurre a un proceso de citación controlada detrás del que se esconde una segunda intención autoral:

las niñas le llaman “vida”,
y las mujeres “mi alma”,
“mi regalo” las viudas,
“mi gloria y bien” las casadas...

También aquí podrían suprimirse las comillas, y la significación no se alteraría en lo más mínimo. Para el propósito de este trabajo, no obstante, resultan bastante útiles, pues marcan las palabras que se integran a los versos no ya en su calidad de uso (directamente dirigidas a su objeto), mas de mención; es decir, cada una de ellas desdoblada en una segunda palabra que participa de la significación con un sentido restringido, controlado, a través del cual la voz poética expresa su actitud hacia ellas y hacia el objeto. Estricta y literalmente hablando, las mujeres llaman “mi alma” no directamente a las riquezas económicas, sino a sus pretendientes, quienes, entre sus atributos, deben contar con recursos y haber nacido en una

buena cuna. Un contexto cortesano acrítico, del que hacen eco los versos del poema, legitima este tipo de relaciones interpersonales; es más, una parte de la tradición literaria lo ha hecho. Sin embargo, al pasar al contexto cómico-satírico del romance, la impronta situacional se restringe y aporta una visión contrastada del lenguaje de las mujeres licenciosas de la Nueva España. A consecuencia de este proceso irónico, la visión expresa una crítica con respecto al frívolo mundo de la corte virreinal, crítica que, nótese, alcanza también al poeta.¹⁴

Como puede verse en el poema, el desdoblamiento metalingüístico propio de la ironía está muy lejos de reducirse a una simple contradicción estilística o aún lógica. Lo que salta a la vista en los versos de Rosas de Oquendo es un proceso de citación que elude fragmentos de discurso en virtud de una trasposición (restringida y controlada) de contextos. En el marco de una casa de citas novohispana, las mujeres llaman “mi alma” a sus clientes; en el del poema, en cambio, de ese modo llaman al dinero y, para que ello sea posible, el poeta elude una proposición que podría ser la siguiente: «Llamarle “mi alma” a un hombre es una falsedad, cuando lo que se desea de él son sus riquezas». Esta expresión, o una semejante, debe leerse entre líneas (en un tercer plano referencial), pues es sugerida por un contexto poético cuyo tono y estilo la evidencian tácitamente. Este mecanismo irónico, cristalizado en un proceso de citación controlada que expresa una crítica social, puede entonces, con fines metodológicos, reducirse a un problema de actitud con respecto al lenguaje e intención con respecto al mundo, una doble vía que posibilita la suma de los sentidos en una significación plena.

¹⁴ En el contexto de las colonias españolas en América, e incluso del Renacimiento hispano, la obra de Rosas de Oquendo resulta atípica no únicamente por haber desarrollado una vena satírica que prefigura al mejor Quevedo; también lo es porque el poeta, como hace notar José Joaquín Blanco, “se asigna mayores vicios que a las víctimas de sus textos; se precia de ser feo con cicatrices, y de jamás lavarse la cara; de vestir harapos y no pretender puestos ni dinero”: *La literatura en la Nueva España. Conquista y Nuevo Mundo*, México, Cal y Arena, 1996 (1989), p. 233.

En su crítica a los modelos pragmáticos de aproximación a los fenómenos lingüísticos, en especial al de Grice, Sperber y Wilson pretenden deslindar la ironía verbal de las implicaciones conversacionales del acto de habla, al sugerir que su especificidad semántica es el hecho mismo de que las palabras aparecen mencionadas y no directamente referidas al objeto. Desde luego que de ello depende su transformación en el nivel semántico de los enunciados; sin embargo, la percepción del traslado de las palabras al plano metalingüístico aún depende para ellos, como para Warning, de cuestiones externas a la lengua, las cuales se reflejan en su noción de actitud y remiten de inmediato a la situación y al contexto. No es difícil, empero, hallar casos en que un enunciado o una frase resultan irónicos ya en el nivel de la lengua, más allá de toda circunstancia. Una expresión como “mi honradez a toda prueba, que en ocasiones llegó a acarrear dificultades con la Policía”,¹⁵ enunciada por José Guadalupe Arroyo, general golpista de la novela *Los relámpagos de agosto* (1964), de Jorge Ibarguengoitia, resulta irónica sin la necesidad de un contexto o una situación; es más, necesitaría de un contexto —forzosamente— para dejar de serlo. O el sujeto de la oración aparece mencionado o bien su complemento, lo que se deduce lógicamente de su relación con la contraparte (una honradez a toda prueba no suele acarrear problemas con la justicia); en un sentido literal, de uso, el enunciado habría de referirse a una ironía situacional: una persona que en efecto contrajo dificultades legales a causa de su honradez, pero desde el punto de vista lógico-pragmático, en ese caso, al encauzarse directamente al objeto, la expresión dejaría de ser una ironía verbal y pasaría a engrosar las filas de la modalidad dramática.

No siempre es necesaria, pues, la incidencia de la situación para entender que un hablante echa mano de un término o una frase en su calidad de mención. Sucede que la irónica no es una mención ecoica únicamente por hacer referencia a una situación distinta de aquella

¹⁵ México, Joaquín Mortiz, 1997 (1964), p. 11.

en que es pronunciada, sino porque al sugerir un estado de cosas alterno al que expresa literalmente, se revela al mismo tiempo como apropiada e inapropiada, como un mecanismo apto para decir las cosas sin nombrarlas: para volverse irónica, la expresión no sólo se cita a sí misma, sino que hace eco de sí misma y, más que eso, hace eco de otra expresión. Conviene, pues, condicionar metodológicamente las nociones de contexto y situación como constantes inamovibles del fenómeno irónico e intentar restringir éste a un problema de correlación citacional entre expresiones, amparados en el hecho de que, cuando el contexto participa en la demarcación de una ironía, lo hace en la forma de un segundo texto, en el quiasma de una simulación y una disimulación, y no como un conjunto indiscriminado de elementos heterogéneos. Lo que Sperber y Wilson llaman actitud, y que consideran el rasgo esencial de la mención irónica, no debe buscarse necesariamente fuera del nivel de la lengua, como la manifestación de un rechazo por parte del hablante con respecto a su propia expresión, puesto que puede hallarse, y el ejemplo analizado en el capítulo precedente da cuenta de ello, en la relación que la palabra mencionada establece con su contraparte de uso. Dicho de otro modo, la actitud constituye un fenómeno que interviene en el paradigma lógico-semántico entre dos expresiones formalmente semejantes; actitud es ya la posibilidad de que dos términos establezcan una relación y una correlación al mismo tiempo. Ellos mismos lo intuyen cuando sugieren que su esquema lógico-pragmático de aproximación al fenómeno está muy cerca de convertirse en un modelo semántico, puesto que a partir de ambas esferas es posible afirmar que el fenómeno de la ironía verbal se reduce a proposiciones que expresan una intención del hablante y que son reconocibles por el oyente.¹⁶ La intención, cabe agregar, se concreta en el aspecto lógico del contraste entre las expresiones, mientras que la actitud, su reflejo formal, se manifiesta en el aspecto estilístico del mismo. Al pasar al plano semántico, la intención del

¹⁶ Sperber y Wilson, art. cit., p. 316.

extracto de Rosas de Oquendo se convierte en una crítica de las mujeres de la vida galante novohispana, y para ello, en el aspecto léxico, recurre a sus propias palabras y las contrasta al imprimirlas una nueva actitud. En este sentido, actitud corresponde a lo que Hjelmslev llama sistema, una potencia en vías de manifestarse, al tiempo que intención se empata con lo que el danés concibe como proceso, es decir, como la actuación de la lengua.

En adición a su pertinencia en un sentido teórico, los presupuestos de Sperber y Wilson ofrecen ventajas metodológicas incuestionables. Establecen, en primer lugar, un parámetro adecuado para demarcar las palabras precisas que desplazan la expresión irónica al nivel metalingüístico de la significación, las palabras dobles, pues. La percepción del desdoblamiento de la palabra es una condicionante para el reconocimiento de su matiz irónico, si bien la concreción de éste depende de factores mucho más específicos, los cuales se supeditan al tipo de relación que se establece entre ambas partes de la dualidad. Aquí es donde cobra particular relevancia el problema de la actitud, con el que se asocia la principal ventaja metodológica del concepto de mención ecoica. Con miras a superar las concepciones antifrásticas de la ironía, resulta imprescindible discernir la clase de relación que enlaza ambas expresiones, es decir, la actitud precisa a partir de la cual se crea la imagen del lenguaje.

Ahora bien, el contraste de la forma tiene como función destacar y exagerar la crítica de la sustancia como depositaria de la intención lógica de toda expresión irónica. Es en lo ecoico, entonces, donde hay que depositar el énfasis, ya que, habiendo tantos ecos posibles de una palabra como veces ésta haya sido pronunciada, la expresión irónica los restringe a uno solo, el del contraste interno, cuya precisión está en concordancia con la plenitud semántica alcanzada en cada caso. De esta restricción depende que la expresión trascienda los límites de lo textual y establezca un nexo con el mundo, del que parte y al cual se dirige. En cada caso, la

mención irónica expresa una actitud y comunica una intención, y lo hace mediante dos objetos dobles: por un lado, el de la crítica del mundo y la estilización del texto y, por otro, el de la crítica del texto y la estilización del mundo. A partir de una actitud reprobatoria con respecto a las palabras de la joven casquivana, el romance de Rosas de Oquendo evidencia una crítica al interior de la sustancia expresiva. De manera inversamente complementaria, las palabras (el texto) de las meretrices, que aparecen estilizadas por la actitud del poeta, actúan como una crítica de la sociedad novohispana, de la cual, a su vez, aquéllas constituyen una estilización cuyas palabras son criticadas por el texto.

Desde esta perspectiva, más que una figura estilística, lógica o semántica, la ironía constituye una propiedad del lenguaje, la propiedad de desdecirse a sí mismo. En cuanto que mención ecoica, la ironía se puede definir como un proceso de citación en el que el grado de distorsión con que la fuente pasa a la cita es directamente proporcional al grado de tensión irónica resultante. Cuando se cita para significar lo mismo que la fuente, se cita, hasta cierto punto, literalmente; en cambio, cuando la mención se hace queriendo significar algo diferente (sin mentir, sin tergiversar) la cita se vuelve irónica.¹⁷ Siguiendo los parámetros de Muecke, resta decirlo, la distorsión puede desplazarse por el espectro que separa lo correctivo de lo heurístico, y patentarse así en un rasgo fonológico, sintáctico o semántico de la frase, en el marco de la lengua, como en un elemento prosódico o en un factor extralingüístico, como el alzado de un ceja, un guiño, o un aspecto de la situación, en estos casos a nivel de habla.¹⁸

¹⁷ Distorsión se usa aquí en contraste con tergiversación y mentira. Al tergiversar se pervierte el sentido de la fuente original; al distorsionar, en cambio, se pervierte el sentido de la cita, en su calidad de mención, no de transcripción. Cuando se miente se pervierten ambos sentidos.

¹⁸ En el nivel grafológico, el ironista tiene que conformarse con los rasgos de la escritura misma y con el apoyo del contexto en el que su obra se inscribe, por lo que su labor, como la del lector, es mucho más ardua que la del hablante común.

4. LA SOSPECHA COMO TAREA

... no es el finalismo cósmico el que embelesa al sabio en su travesía sino, justamente, lo contrario, la falta de finalismo, la infinitud de los continentes interiores y exteriores por explorar: abiertas las murallas del mundo se ven surgir las cosas a través de la totalidad del vacío. El sabio descubre eso, y también que precisamente allí se encuentra el placer más exquisito, el placer de pensar lo prohibido.

Fernando Bahr

Una vez comprendido el funcionamiento metalingüístico de la ironía en el aspecto formal de su expresividad, su aspecto estilístico, pues, el presente capítulo intenta caracterizar la aspiración crítica de su sustancia expresiva y medir las implicaciones que dicha orientación puede llegar a tener en nuestra época, con la esperanza de que se observe la ironía como la expresión de una postura específica del sujeto ante el mundo y de que se comprenda hasta qué grado puede inclinarse su negatividad inmanente. Para ello, el análisis opondrá, al conocimiento objetivo y positivo que ha privilegiado la Era Moderna, una nueva clase de conocimiento negativo anclada en la afirmación de la subjetividad. Y se trata de una clase nueva sólo en el sentido de que responde con sus propias categorías a aquella que se ha formulado durante cuatro siglos y a partir de la cual se pretende llegar a un conocimiento verdadero de la realidad, ya que la intención radicalmente crítica que le corresponde ha estado presente desde los inicios de la cultura, sólo que a cada nueva etapa se ha reformulado con base en los elementos que la realidad misma le ofrece.

En los albores de la postmodernidad, esta intención crítica que yo, junto con Soren Kierkegaard y guardada toda proporción, llamo irónica por cuanto niega todo fundamento de lo real sin arrojar, a cambio, más que una rotunda negatividad que el filósofo refiere como vacío absoluto, se observa, en Occidente, en el pensamiento de diversos filósofos y creadores contemporáneos, entre ellos el escritor brasileño Rubem Fonseca. Fincada en la objeción de los modelos tradicionales de la modernidad, constituye un cambio radical de la conciencia y de sus modos de percepción y producción simbólica, toda vez que realiza un giro cultural, e incluso existencial, de ciento ochenta grados. Sobre la base de que la sociedad de consumo que caracteriza a la época actual es testigo de una suerte de suplantación de la realidad por una simulación teledirigida, se convendrá en que la intención irónica depende de una doble sustitución, aquella que atañe a la realidad en sí y la que supone el desmantelamiento de la misma, su vaciado, mediante la producción de textos y otras formas de representación.

Con la explosión y el desarrollo de la técnica y las ciencias del espíritu, la Era Moderna terminó acostumbrándose a percibirse como resultado de una inteligencia que, no conforme con apropiarse del mundo de los objetos, pretendía comprenderse a sí misma; de la duda sobre la cosa supuso extraer la certeza de la conciencia —dicho de otro modo, la conciencia de sí— y, de esta manera, se constituyó como una civilización que veía en su propio estado de desarrollo una réplica del sentido de la historia. El enciclopedismo del siglo XVIII, aunado a las categorías kantianas del conocimiento científico y, poco después, al saber absoluto de Hegel, no hizo sino reafirmar el privilegio que los primeros modernos atribuyeron al conocimiento objetivo del mundo y, como consecuencia, también de su propia capacidad de conocer y conocerse, a la necesidad de quitar el velo de la superstición que durante siglos había tratado de ocultar la verdad.

Ya en los siglos XVI y XVII, Copérnico y su continuador Galileo habían cuestionado la posición fija y central que ocupaba la Tierra en el sistema tolemaico de la cristiandad medieval y, un par de siglos más tarde, Darwin negó rotundamente la supuesta diferencia sustancial del hombre con respecto a las demás especies del reino animal.¹ Se trata, a juicio de Paul Ricoeur, de los dos primeros grandes golpes al narcisismo de Occidente, el tercero de los cuales, ya en el ámbito de la cultura, le corresponde a la fundación del psicoanálisis que, al introducir las nociones de inconsciente y preconscious, habría de socavar la afirmación de la autoconsciencia que parecía desprenderse de la concepción religiosa del mundo. Evidenciada por Freud, esta crisis del sujeto moderno, sin embargo, no aparece como producto de la generación espontánea, puesto que halla sus antecedentes directos en Marx y en Nietzsche, quienes objetaron la existencia de Dios y señalaron, respectivamente, la falsedad de la conciencia entendida como ideología y la voluntad del hombre de acumular poder. Estos tres pensadores se erigen, dice Ricoeur, “como protagonistas de la sospecha, como desenmascaradores”, y agrega: “Un problema nuevo ha nacido: el del engaño de la conciencia, de la conciencia como engaño”.²

Ahora bien, estas reformulaciones del concepto tradicional de conciencia como engaño, como ilusión, no suponen un escepticismo a ultranza, ya que, cada cual a su manera, los tres vislumbran ciertas vías de emancipación en aras de que el hombre acceda a un verdadero

¹ En *Los hijos del limo*, Octavio Paz habla de la modernidad como de una etapa cultural que supone en sí misma su propia negación, y para ello emplea el concepto de tradición de la ruptura, que se refiere a una constante interrupción de la continuidad: “La tradición de la ruptura —dice— implica no sólo la negación de la tradición sino también de la ruptura”, y unas líneas más adelante: “La modernidad es una tradición polémica y que desaloja a la tradición imperante, cualquiera que ésta sea; pero la desaloja sólo para, un instante después, ceder el sitio a otra tradición que, a su vez, es otra manifestación momentánea de la actualidad. La modernidad nunca es ella misma: siempre es *otra*”: “Obras completas” (ed. del autor), v. 1, México, Círculo de Lectores/FCE, 1994, p. 333.

² *El conflicto de las interpretaciones. Ensayos de hermenéutica* (tr. Alejandrina Falcón), Buenos Aires, FCE, 2003, p. 95.

conocimiento de sí,³ que a diferencia de lo que propone el modelo cartesiano del *cogito ergo sum*, no constituiría un punto de arranque sino un destino potencial en el desarrollo de la cultura. Es lo que considera Ricoeur; a saber, que “la adecuación de sí a sí mismo, que podría ser llamada en el sentido fuerte del término *conciencia de sí*, no está en el comienzo, sino en el final. Es una idea-límite; la misma que Hegel llamaba *el saber absoluto*”.⁴ Para comprender a fondo este presupuesto, el hermeneuta francés propone una metodología basada en la interacción dialéctica de la fenomenología hegeliana del espíritu y el psicoanálisis de Freud. Propone una vía arqueológica que, tal como hace el médico vienés, ve al inconsciente como origen, y que sólo se desentrañaría a partir del análisis de las figuras anteriores, infantiles en el caso del individuo y arcaicas en el de la cultura, y una teleológica que, en un sentido hegeliano, comprende a la conciencia como destino, como síntesis de las figuras posteriores ancladas en la posibilidad de generar un saber nuevo.⁵

Estas hermenéuticas de la sospecha se ocupan no ya del punto de encuentro de dos realidades, la de la cosa y la del sujeto, sino de una nueva relación que, al descubrir la falsedad

³ Marx propone la liberación de la *praxis* por el conocimiento de la necesidad, a partir de una toma de conciencia que responda con veracidad a las mistificaciones de la ideología (entendida como falsa conciencia); Nietzsche, por su parte, aspira a restaurar la fuerza primigenia del hombre, su voluntad, a cuenta de aumentar su poder, mientras que Freud pretende que el sujeto, al apropiarse del sentido irreflexivo e inconsciente que le era ajeno, se libere de las falsas ataduras que se impone a sí mismo al creerse poseedor de la totalidad de su alma. Cf. *ibid.*, pp. 140 y 141.

⁴ *Ibid.*, p. 97. El saber absoluto, noción que Hegel introduce en su *Fenomenología del espíritu* y que desarrolla a profundidad en su *Enciclopedia de las ciencias filosóficas* y en su *Filosofía del derecho*, se impuso como la meta del historicismo dialéctico que ya figura en el pensamiento de Fichte, en los términos de un idealismo subjetivo, y que aquél retomó como modelo teórico de su sistema filosófico. Se trata de un espíritu autoconsciente y sumamente desarrollado propuesto como meta del Estado, una entidad que, como el amor del padre de familia, se encarga de velar por la seguridad y cohesión de sus miembros, al tiempo que cada uno de ellos, desde su moral subjetiva, asume la obligación de salvaguardar la permanencia de la gran cabeza que representa el derecho objetivo.

⁵ La confluencia de ambas vías, la del inconsciente como génesis y la de la conciencia como destino, se articula como dialéctica toda vez que, sin traicionar a sus modelos, Ricoeur también coloca al inconsciente como destino, en el sentido de una regresión a la infancia mediante la comprensión analítica de los significantes-clave primordiales (Padre, Madre, Muerte, Falo...) y, simultáneamente, a la conciencia como historia, que se desarrolla a partir de la síntesis de significantes-clave más complejos y particularizados, inscritos en la posibilidad de acceder a nuevos conocimientos por medio del trabajo y la objetivación económica, política y cultural o, en otras palabras, del tener, el poder y el valer. Cf. *ibid.*, pp. 103-113.

ontogenética de la conciencia, se yergue entre una apariencia y una realidad, entre lo patente y lo latente. Sin embargo, esta relación es nueva sólo en un sentido restringido, ya que, si bien aparece en el ocaso del proyecto moderno y se perfila como detonador de lo que hoy se ha dado por llamar postmodernidad, sus raíces se remontan muchos siglos atrás, al pensamiento de Platón, que interpreta la realidad sensible como un mundo de sombras y apariencias que impiden al hombre aproximarse al verdadero conocimiento, al interponerse entre él y el mundo de las ideas. La toma de conciencia en Marx, la recuperación de la voluntad de poder en Nietzsche y la observación analítica del inconsciente en Freud se asemejan bastante, cada una a su modo, a aquel doloroso ascenso a la región inteligible del que habla Sócrates, a propósito del mito de la caverna, en su charla con Glaucón.⁶

Ahora bien, tanto éste como aquéllas implican un camino que se recorre de ida y vuelta, en el entendido de que, en efecto, es posible acceder al mundo de las ideas, en el caso de Platón,⁷ y a la conciencia de sí, en el de Marx, Nietzsche y Freud, y regresar de tal sitio con un conocimiento verdadero de la realidad que, entonces, podría ser compartido con el resto de los hombres.⁸ De lo que se sigue que, tras la sospecha inicial, ha de venir una nueva certidumbre: “En sí misma —dice Ricoeur—, la ilusión es una función cultural que presupone que los significados públicos de nuestra conciencia enmascaran los significados reales a los cuales sólo puede acceder la mirada desconfiada de la crítica”.⁹ En un sentido filosófico, no obstante, dicho entendido no pasa de ser una mera suposición, lo mismo que el saber absoluto que Hegel estuvo tentado a atribuirle al Estado prusiano de su época. Al menos en la esfera de

⁶ Cf. *La república* (tr. José Manuel Pavón y Manuel Fernández Galiano), Libro VII, Madrid, Alianza, 1988, pp. 368-373, 514a-517a.

⁷ *Ibid.*, pp. 373-375, 517b-518b.

⁸ Con la salvedad de que, para el ateniense, el resto de los hombres probablemente no habría de creer en semejante verdad.

⁹ *Op. cit.*, p. 399. Y aquí es donde Ricoeur y sus modelos, lejos de disentir, se adecuan al modelo cartesiano, al suponer que la duda ha de abrirle la puerta a una nueva certeza.

la cultura, el conjunto de los fenómenos —de los casos clínicos del psicoanálisis, por ejemplo— dista mucho de garantizar un conocimiento objetivo de la totalidad. La suma de las partes, en este caso, no hace al todo: no significa lo mismo describir cómo son las cosas que saber lo que son, en particular cuando el qué en cuestión trasciende los límites del lenguaje y, por ende, escapa a la *episteme*. En este sentido, toda interpretación de un lenguaje no articulado, por llamar de algún modo a algo que probablemente no pertenece al lenguaje en absoluto, será una invención o, en el mejor de los casos, una especulación.

Lo anterior puede constatarse en cualquier objeto digno de ser llamado artístico y, con mayor énfasis, en la obra literaria, por cuanto ésta se construye precisamente con el lenguaje articulado pero tiende sus redes más allá de los límites del mismo, hacia un sitio incognoscible en los términos de la razón e, incluso, de la conciencia. Para muestra, un botón. En su cuento “O campeonato” (1975), Rubem Fonseca narra la historia, situada en un futuro imaginario, del enfrentamiento de dos campeones de unión carnal, una competencia ilícita y en desuso, pero no por ello menos formal y bien organizada, consistente en realizar el mayor número posible de actos sexuales en un lapso de veinticuatro horas. Se trata de una historia breve y sencilla que, al final, deja al lector con las manos vacías, pues de ella, más allá de lo que celebra a título de “alegría de joder”, no resulta posible concluir si el autor, o el mismo texto, aprueba o condena semejante competencia, mientras que, si bien es evidente que se relaciona por contraste con la situación de la época contemporánea, en la que el sexo, lejos de caer en desuso y constituir una alegría, como en el relato, o de perder posiciones en el ámbito de la cultura, ha llegado a acaparar prácticamente todos sus escaños —lo que, en parte, le debemos a Freud—,¹⁰ únicamente es posible observar el contorno de esta relación iluminándola desde

¹⁰ “Nota: *A impotência coeundi* —aclara el narrador del cuento— *deixou de ser, como no século passado, uma doença social. A neurose, a angústia, a frustração, têm outra etiologia*”: *Contos reunidos*, São Paulo,

fuera. Resulta poco probable, pues, articular en un lenguaje codificado el conocimiento que se desprende de ella cuando se ha dado vuelta a la última página, ya que dicho conocimiento se halla en un lugar fuera del texto o, con mayor precisión, fuera de la textualidad.¹¹

Por ello me parece oportuno sumar un cuarto as a la tercia que propone Ricoeur, integrar una cuarta hermenéutica de la sospecha, más antigua aún que las precedentes y, también, más radical. Se trata de la mayéutica socrática,¹² presente sobre todo en los diálogos tempranos (*Lisis, Cármides, Georgias...*), mediante la cual el filósofo conduce a sus interlocutores a la aporía (incertidumbre o ausencia de una respuesta última), que se realiza al final de los textos cuando, no obstante percibir que han avanzado en sus esfuerzos por descubrir la verdad, los sujetos dialogantes se separan con la insatisfacción de no haber llegado a ella y con la mutua promesa de continuar investigando el tema tratado.¹³ Esta epojé se retrae conforme el pensamiento de Platón alcanza la madurez, en el *Fedón* o *La república*, por ejemplo, cediendo terreno a una forma más clásica de ironía según la entiende Ferrater Mora;

Companhia das Letras, 1994, p. 431. “Nota: La impotencia coeundi dejó de ser, como en el siglo pasado, una enfermedad social. La neurosis, la angustia, la frustración, tienen otra etiología.” Sigo, con ligeras variaciones, la traducción de Pablo del Barco del volumen de cuentos *Feliz año nuevo* (Madrid, Alfaguara, 1977).

¹¹ Se trata de la negatividad que acompaña al texto según la plantea Wolfgang Iser. Aquello que el texto calla o niega y que constituiría el motor principal del proceso de comunicación. En un sentido dialéctico, el repertorio del texto opera como negatividad en lo que calla y niega, lo cual supone una positividad situada más allá su propio horizonte, un conocimiento que el lector reconstruye en el proceso de lectura y que constituye la “realización del texto”. En contraste con otros fenomenólogos, como Gadamer y el propio Ricoeur, el suizo tiene la virtud de no intentar desenmascarar el contenido de dicha positividad, si bien comete un error análogo al de aquellos al concebir el acto de lectura como un correlato de la conciencia, cuando está claro que uno de los horizontes que aporta el lector es, no ya el de su inconsciente, sino el de su inconsciencia. V. *El acto de leer. Teoría del efecto estético* (tr. Manuel Barbeito), Madrid, Taurus 1987, y “El papel del lector en *Joseph Andrews* y *Tom Jones* de Fielding” (tr. Ricardo Sánchez Ortiz de Urbina), en Rainer Warning (ed.), *Estética de la recepción*, Madrid, Visor, 1979.

¹² Mayéutica o “arte de la partería”, como se refería el propio Sócrates a su labor filosófica dirigida a “alumbrar” la verdad, en comparación con el oficio de su madre, la partera Fenareta. V. Carlos García Gual, “Introducción” a Platón, *Diálogos* (tr. Luis Roig de Lluís), México, Espasa Calpe, 1999 (1938), p. 13.

¹³ De semejante particularidad deduzco que estos diálogos tempranos constituyen auténticos tratados, en toda la extensión de la palabra, en la medida en que se conforman con tratar los temas elegidos y nunca pretenden abarcarlos en su totalidad, mucho menos agotar su potencialidad dialéctica que, en última instancia, y más que una respuesta, es lo que buscan: “La verdad —dice Mijaíl Bajtín al respecto— no nace ni se encuentra en la cabeza de un solo hombre, sino que se origina *entre los hombres* que la buscan conjuntamente, en el proceso de su comunicación dialógica”: *Problemas de la poética de Dostoievski* (trad. Tatiana Bubnova), México, FCE, 2003 (1979), p. 161.

es decir, como el acto de fingir que se ignora algo cuando en realidad se lo sabe.¹⁴ En un caso, el método alumbra la ignorancia del otro; en el otro, la propia sabiduría, pero no en un sentido mayéutico, pues el partero está para ayudar a otro, y no a sí mismo, a dar a luz. Con todo, resulta difícil, en el marco de la obra de Platón, establecer límites precisos entre ambos polos. Así, en el *Cratilo*, uno de los diálogos de madurez, cuando Hermógenes lo interroga sobre el modo correcto de investigar, Sócrates responde:

La investigación más correcta, compañero, es aquella que se hace con los conocedores, pagándoles dinero y dándoles las gracias.¹⁵ Y éstos son los sofistas, a los que también tu hermano Calias pagó mucho dinero, por lo cual parece ser sabio. Pero, puesto que tú no tienes en tu poder la herencia paterna, es preciso que insistas a tu hermano y que le pidas que te enseñe la rectitud que él ha aprendido de Protágoras acerca de tales cosas.¹⁶

Está claro que, en la cita, Sócrates dista mucho de considerar que la mejor forma de profundizar en el estudio de los fenómenos la posean los sofistas, de cuya sabiduría desconfiaba, y por ello, cuando se refiere a Calias, hermano de su interlocutor, destaca burlescamente su *apariencia* de sabio al tiempo que subraya el mercantilismo asociado con la transmisión del saber. Aun así, no se postula a sí mismo como poseedor de la sabiduría verdadera, sino que invita a Hermógenes a la lectura de Homero, en el que halla ejemplos en relación con el tema en cuestión, en este caso, la naturaleza de las palabras. De modo que, en contraste con la de Ferrater Mora, me parece oportuna la opinión de Kierkegaard, para quien la socrática es una ironía que supera la distinción entre las formas clásica y romántica, en el sentido de que hay, en efecto, un fingimiento, pero aquello que oculta la simulación, aquello

¹⁴ Cf. *Op. cit.*, p. 993.

¹⁵ Recuérdese que Sócrates no cobraba por sus lecciones, ni enseñaba en el marco de una escuela establecida y cerrada. “No vendía una doctrina —señala García Gual—, sino que buscaba con los demás, en el diálogo, un saber racional”: *Op. cit.*, p. 13.

¹⁶ *Cratilo* (tr. Ute Schmidt Osmanzick), México, UNAM, 1988, p. 14, 391c.

que disimula, no se hace presente; en su lugar aparece un vacío, que en el ejemplo citado corresponde a la distancia que media entre Sócrates y Homero.¹⁷

Según afirma Ricoeur, y parece convenir en ello, el saber absoluto y la conciencia de sí constituyen, para Hegel y Freud, respectivamente, proyecciones verdaderas del destino de la historicidad; son, en sus propias palabras, ideas-límite, las cuales inician allí donde se desvanecen sus representaciones; en cambio, como bien señala Kierkegaard, Sócrates “tenía la idea como límite”,¹⁸ y su método, lejos de aspirar a formular una respuesta definitiva —un complejo psicoanalítico, por ejemplo—, se contentaba con un juego infinito de preguntas y respuestas, siempre seguidas de una nueva pregunta.¹⁹ Se dirá, y con razón, que semejante método se halla en concordancia con los modelos del historicismo dialéctico y del psicoanálisis en el sentido de que tanto el uno como los otros atienden al conocimiento como resultado de un sujeto que, lanzado hacia delante de sí, recorre una serie de figuras, cada una de las cuales halla su sentido en las que la siguen;²⁰ todo ello, no obstante, con la salvedad de que las dialécticas de Hegel y Freud aspiran a un conocimiento positivo de su objeto, aspiran a saber qué es la cosa, qué es el hombre, mientras que la de Sócrates se muestra consciente de su incapacidad en ese aspecto, y al conformarse con elucidar cómo es su objeto propicia un conocimiento negativo de la idea que probablemente le corresponde, toda vez que apariencia y esencia no coinciden.²¹

¹⁷ Cf. *Sobre el concepto de ironía en constante referencia a Sócrates* (tr. Darío González y Begonya Saez Tajafuerce), en “Escritos”, v. 1, Madrid, Trotta, 2000, pp. 290-295.

¹⁸ *Ibid.* p. 211.

¹⁹ El ateniense era, en la acepción original del término, un pensador dialéctico (διαλεκτικόν), un verdadero filósofo cuya sabiduría estribaba, precisamente, en saber así contestar como preguntar: V. *Cratilo*, ed. cit., p. 12, 390c.

²⁰ Ricoeur, *op. cit.*, p. 150.

²¹ “En efecto —señala Kierkegaard—, uno puede preguntar con la intención de obtener una respuesta que contenga la plenitud deseada, de modo que cuanto más se pregunta, tanto más profunda y significativa resulta la respuesta; o puede uno preguntar no con interés de respuesta, sino para succionar a través de la pregunta el contenido aparente, dejando en su lugar un vacío. El primero de los métodos presupone, naturalmente, que hay

En este sentido, Sócrates era mejor fenomenólogo que Hegel, Freud y aun el propio Ricoeur, pues su idealismo, impuesto como límite y no como destino, no interfiere con el estudio del fenómeno, en tanto que el de éstos, rayano en la escatología,²² se pone como meta el desenmascaramiento de una verdad oculta y trascendental, de una idea detrás de la cosa, *cosa* entendida, de la mano de Marx, como materialización de la idea. Es decir que su idealismo cree en la correspondencia final de la apariencia y la esencia —de lo patente y lo latente— y explica la diferencia entre ambas en los términos de una sustitución de códigos o, cuando más, de la codificación de una sustancia no codificada.

No cabe, sin embargo, extrapolar un escepticismo nihilista del conocimiento negativo del mundo al que aspira el método socrático; su idealismo se reduce sólo en la medida en que no es cuestionado en su aspecto ontológico, únicamente en el gnoseológico, pues, como apunta Kierkegaard, Sócrates ignoraba “el fundamento de todas las cosas, lo eterno, lo divino, y esto significa que sabía que había tal cosa pero no sabía qué era”,²³ y en esta discordancia absoluta entre el fenómeno y la esencia reposa su sabiduría, su mirada crítica, la cual se formula como ironía. Tal mecanismo aparece como constante en un discurso que ha dado por abreviarse en el tan tañido “yo sólo sé que no sé nada”, que no por tañido deja de mostrar la superación del componente retórico de la ironía y el arribo a su aspecto existencial. Así, poco antes de entregarse a la muerte, el ateniense concluye su poética e imaginativa disertación sobre la inmortalidad del alma de la siguiente forma:

una plenitud; el segundo, que hay un vacío. El primer método es *el especulativo*; el segundo, *el irónico*”: *Op. cit.*, p. 103.

²² “El inconsciente es origen, génesis —asegura Ricoeur—; la conciencia es el fin de los tiempos, Apocalipsis. Pero la oposición en la cual permanecemos es una oposición abstracta. Es necesario comprender además que, en su oposición, el sistema de las figuras arrojadas hacia adelante y el de las figuras que remiten siempre a una simbólica ya dada son *lo mismo*. Esto es difícil de comprender, y yo mismo lo comprendo apenas. Al menos, podemos decir esto: la gran tentación, en el punto en el que estamos, sería declarar: el inconsciente explica en el hombre su parte baja, inferior, nocturna; es la Pasión de la Noche; la conciencia explica su parte alta, superior, diurna; es la Ley del Día”: *Op. cit.*, p. 111.

²³ *Op. cit.*, p. 211.

Lo que un hombre de buen sentido no debe hacer es sostener que estas cosas sean como os las he descrito; pero que todo lo que os he dicho del estado de las almas y de sus residencias sea aproximadamente así, creo que puede admitirse, si es cierto que el alma es inmortal, y la cosa vale la pena de correr el riesgo de creerla: Es un azar que es hermoso admitir y del cual debe uno mismo quedar encantado.²⁴

Lo que llama la atención es que su relato, su “bella fábula” como él mismo lo llama, es un mito, y como todo mito, opera de dos maneras: Por un lado, su sentido literal apela a la creencia irracional en la medida en que carece de un fundamento objetivo; ni tiene razón de ser ni puede insertárselo en la línea que separa lo falso de lo verdadero, ya que, lejos de lo uno o lo otro, constituye un asunto de fe.²⁵ Por el otro, al servir de ejemplo, el correlato alegórico del mito cumple una función ética, aunque, en el caso de Sócrates, y esto es lo más importante, esta función posee un carácter negativo: sirve como ejemplo, pero de lo que no es. Para Sócrates, por decirlo de otro modo, el mito, como la ironía, expresa una crítica de la realidad que, no obstante, carece de autoridad para formular una alternativa, por eso Schlegel explica la ironía como mitología indirecta,²⁶ mientras que Kierkegaard asegura que su aspiración es “suprimir toda realidad y reemplazarla con una realidad que no es realidad alguna”.²⁷

Es lo que hace Fonseca en su cuento, cuya historia bien puede caracterizarse como el mito de Sócrates; es decir, como una historia negativamente ejemplar en la que una realidad imaginaria, hipotética, suplanta la realidad de los hechos y al mismo tiempo supone la existencia de un ideal que, sin embargo, no se realiza, pues se halla en un lugar donde la realidad, lo realizable, no tiene cabida. El “hormiguero” en que viven los personajes del cuento, un mundo de ciencia ficción en cuyo futuro “*este tipo de esporte [la unión carnal] deixou de ser practicado já há algum tempo*” y en el que “*ninguém mais se emociona com*

²⁴ “Fedón”, en *Diálogos*, ed. cit., p. 207.

²⁵ V. “Georgias”, en *Diálogos*, ed. cit., p. 53.

²⁶ Cf. “Discurso sobre la mitología”, en *Fragmentos* (tr. Emilio Uranga), México, UNAM, 1958.

²⁷ *Op. cit.*, p. 311.

ele”,²⁸ por un lado habla de la voraz urbanización mediante la cual la Modernidad ha hecho prácticamente desaparecer no ya la vida rural sino la naturaleza misma, pero por otro no resulta representativo de la realidad brasileña (u occidental) de los años setenta, en la que, lejos de perder popularidad, la pornografía comenzó a cobrar el auge que hoy tiene; aunque, en un sentido negativo, habla de ella, la objeta y, al hacerlo, la destruye a su modo.²⁹ En ello radica su importancia y, paradójicamente, también en el hecho de no proponer una alternativa, misma que, perteneciendo al ideal, no podría articularse en el código de eso que llamamos realidad, un código al que, como todo texto literario, de algún modo se ajusta el cuento citado. No cabe suponer, dado el contexto que plantea el relato, que una sociedad que ha dejado de emocionarse con un espectáculo como la unión carnal constituya una alternativa plausible en la que la vida sexual goza de completa salud; significa, antes bien, una sociedad que ha dejado de interesarse en el sexo, al que, como en más de una de las llamadas antiutopías del siglo XX, probablemente ha sustituido con una gama de aparatos y estimulantes. Dispuesta de este modo en el sintagma, la contradicción entre el tiempo de la historia y el tiempo de la narración se convierte en una antinomia que, si llega a resolverse, lo hará hacia adentro, de manera que, anclada en el aspecto negativo del proceso dialéctico, la ironía contemplativa constituye, desde este punto de vista, una crítica radical, una negatividad que pone en entredicho el fundamento último de lo real.³⁰

²⁸ “O campeonato”, ed. cit., p. 433; “este tipo de deporte dejó de ser practicado hace ya algún tiempo. Nadie más se emociona con él”.

²⁹ Mediante dos estrategias de su repertorio, a las que Iser llama espacios vacíos y negaciones: lo que el texto calla y lo que niega. V. *El acto de leer*, ed. cit., pp. 277-348.

³⁰ En un primer momento, Kierkegaard distingue la ironía contemplativa, la del ironista, de su contraparte ejecutiva, una categoría que se refiere más bien a las situaciones irónicas, a los giros del destino, y en la que incluye a la ironía dramática; hasta aquí se trata de una distinción análoga a la planteada por Muecke, más de un siglo después, entre ironía verbal e ironía “situacional” (v. supra, n. 2). Sin embargo, el danés disuelve pronto, aunque parcialmente, la diferencia, cuando señala que los giros del destino son irónicos únicamente para la conciencia que así los percibe, “para aquel que considera que la naturaleza, como si se tratase de una persona, le gasta bromas o le confía sus preocupaciones y sus penas”: *Op. cit.*, p. 282 n.

Cosa muy diferente sucede con Hegel, para quien lo real es sinónimo de lo racional, y con sus seguidores, a los que Ricoeur llama hermeneutas de la sospecha. La deificación del Estado como depositario del saber absoluto, verificable en la obra del alemán, puede calificarse de todo menos de alegórica, puesto que representa la única verdad que permanece inalterable a lo largo de la historia; para Hegel, el Estado no cambia, cambian quienes lo ostentan, y de hacerlo, lo hace sólo para perfeccionarse y aproximarse al ideal, con el que en algún momento se fundirá.³¹ Por su parte, Freud incorpora el relato mítico a su análisis no ya como eso, como mito, sino como complejo y, en el marco de su teoría, le atribuye un sentido restringido a partir del cual pretende acceder a un conocimiento objetivo del sujeto.³² Cabe preguntarse, en relación con esto último, si el imperativo de colocar a la conciencia como tarea, según los términos en que aparece en el pensamiento crítico de Ricoeur, no entraña un peligro semejante al del proyecto moderno —si no es que son el mismo— cuando se impuso la tarea de acceder, por medio del progreso, a la razón. La Mothe le Vayer se lo pregunta, en lo que parece una respuesta anticipada a Hegel, a propósito del fraticida Belerofón que, pretendiendo aproximarse a las cumbres olímpicas, fue severamente castigado por Júpiter:

³¹ Cf. E. Friedrich Sauer, *Los filósofos alemanes* (tr. María Martínez Peñaloza), México, FCE, 1973, pp. 123 y ss.

³² Lo edípico para Freud recae, grosso modo, en un deseo culposo de amar a la madre, que está casi siempre presente, y matar al padre, una figura más ausente que se interpone entre el niño y su amada. Al retomar las hipótesis darwinianas de la horda primitiva, el fundador del psicoanálisis propone que dicho complejo, al que otorga el papel central en su teoría de la neurosis, es “el que ha sugerido a la humanidad, en los albores de su historia, la conciencia de su culpabilidad, última fuente de la religión y de la moral”: “Introducción al psicoanálisis”, en *Obras completas* (tr. Luis López-Ballesteros), v. 1, Madrid, Biblioteca Nueva, 1948, pp. 229. Es en *Tótem y tabú* (*Ibid.*, p. 496 y 497), no obstante, donde se refiere a una hipotética horda primitiva dominada por un tiránico padre que acapara todas las mujeres y expulsa a sus hijos conforme van creciendo. Un día, los hijos se reúnen y lo matan para luego devorar su cadáver; de este modo se apropian conjuntamente de su fuerza y lo sustituyen, pero una vez satisfecho su rencor con el crimen, y movidos por sus sentimientos encontrados hacia el padre, caen en un estado autoconsciente de culpabilidad.

Es cierto que Ricoeur le reprocha a Freud la reducción que su hermenéutica metapsicológica hace del mito de Edipo, a la que agrega una segunda interpretación, la de la conciencia de sí a la que llega Edipo al caer en la cuenta, luego de su soberbia obstinación, de que él es el causante de la peste, a quien él mismo maldijo y condenó; al sacarse los ojos no sólo castiga su doble crimen, sino que accede dolorosamente a la verdad, encarnada en el ciego Tiresias: Ricoeur, *op. cit.*, pp. 109 y 110. Sin embargo, esta nueva versión no hace más que confirmar, también en un sentido alegórico, la posibilidad “real”, aunque dolorosa y sacrificial, de apropiarse de la verdadera sabiduría; es más, la establece como necesidad ontológica, como un deber de la especie que habrá de materializarse plena y positivamente al final de su periplo prospectivo.

“¿No es ésa acaso la verdadera representación de un espíritu vanidoso y engreído por algún conocimiento de las disciplinas humanas, un espíritu que se propone izarse hasta el cielo sobre estos fundamentos y llegar por medio del movimiento a conocer el primer motor inmóvil o por medio de otras causas subordinadas penetrar hasta la causa de las causas?”³³ Palor, el campeón del cuento de Fonseca, se lo pregunta implícitamente al referirse a la competencia que recién ganó como “*o último poético circo da alegria de foder, que tenta opor as vibrações do corpo à ordem e ao progresso*”.³⁴ Aun así, las vibraciones del cuerpo que se oponen al progreso aparecen en una forma bastante reducida, ya que las uniones duran cada una, en promedio, menos de un minuto.

El hombre en busca de su conciencia del que habla Ricoeur se ha subido a un tren que, en pocas palabras, lo ha de transportar de su subjetividad, eso que cree que sólo él posee, a su objetivación absoluta, un mundo de significados comunes y positivos soterrados por aquélla (en términos actuales, esto se parece al triunfo del capitalismo, del orden y el progreso a los que se oponen las vibraciones de Palor). Paradójicamente, la afirmación del sujeto contenida en el *pienso luego existo* cartesiano, pieza fundamental de la primera modernidad, comienza a resquebrajarse con Kant y Hegel, con sus respectivas objetivaciones del conocimiento científico y el saber espiritual, y son quienes Ricoeur defiende como maestros de la sospecha, entre otros, los encargados de acabar de demolerla. Me parece que la posición central que ocupó el individuo como fuente y ser de conocimiento durante la primera Modernidad fue desplazada progresivamente, a causa de la objetivación del conocimiento y el desarrollo tecnológico, hasta llegar a posicionarse en un punto de la periferia, uno entre una infinidad

³³ “De la divinidad”, en *Diálogos del escéptico* (tr. Fernando Bahr), Buenos Aires, El Cuenco de Plata, 2005, p. 57.

³⁴ “O campeonato”, ed. cit., p. 435; “el último poético circo de la alegría de joder, que intenta oponer las vibraciones del cuerpo al orden y al progreso”.

rizomática de puntos interconectados entre sí pero al mismo tiempo, y paradójicamente, aislados unos de otros, lo que le valió al sujeto entrar en una profunda crisis que, si bien los grandes teóricos idealistas de la era industrial señalaron, también se encargaron de acrecentar. Ellos son, por así decirlo, el estoque final de una gran faena en la que la sociedad industrial cortó las dos orejas y el rabo del sujeto, y las grandes revoluciones del siglo XX, las sociales (mexicana, rusa, cubana...) y las culturales (China, Praga, París...), serían los últimos embates de un toro agonizante al que un Holocausto, dos bombas atómicas y una Guerra Fría darían la vuelta al ruedo al tiempo que los medios masivos de información sacan en hombros al torero, que ha tomado ya la alternativa: ahora es sociedad global, y su terno de luces, hecho a medida, ha cedido su lugar a un traje de fabricación en serie —con suerte, de la marca Armani—, hecho a la medida de las masas.³⁵

He ahí, a grandes rasgos, como yo veo la muerte del sujeto moderno. Es muy discutible y para demostrar que lo es basta recordar la cita del *Fedón* incluida arriba.³⁶ Es discutible, y a la vez probable, por el simple hecho de que, a fin de cuentas, representa una visión negativa del sujeto, como en principio lo son, también, las de Marx, Nietzsche, Freud y compañía que,

³⁵ Apoyado en la teoría de Ernest Mandel que supone que el capitalismo ha pasado por tres grandes etapas: las del mercado, el monopolio y el imperio, Fredric Jameson se refiere a la sociedad de consumo como la forma más pura del capital que haya emergido en la historia, hecho que atribuye a la colonización y mercantilización de áreas antes insospechadas, como la naturaleza y el inconsciente. Cf. *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham, Duke University Press, 1991, p. 36.

³⁶ Una visión semejante, aunque expresada en los términos proféticos de la economía, se lee, ya en 1916, en *El imperialismo, fase superior del capitalismo*, de Lenin (en *Obras reunidas*, tr. Instituto de Marxismo-Leninismo del CC del PCUS, v. 1, Moscú, Progreso, 1961, pp. 689-798), obra en la que el “mal juicio” del ideólogo ruso tuvo a bien, ¿o a mal?, referirse al Imperio del capital como un destino probable del desarrollo socioeconómico de la era industrial, una visión a la que yo humildemente me adhiero —como Sócrates, toda proporción guardada, se adhería al mito—; es decir, con un punto de vista propio sobre lo profetizado por otros, anteriores a uno y con mayor autoridad en la materia. Sin embargo, y esto es de suma importancia, está claro que para Lenin se trata de un destino probable no porque pueda acontecer, que de hecho la historia le ha dado la razón en ese punto; antes bien, es probable porque él mismo no sabe si será sólo una etapa o el último gran triunfo del imperialismo y el fin del desarrollo social. Aun así, y en este punto dejo de adherirme —y creo que también la historia—, su profecía sólo alcanzó a vislumbrar dos posibilidades futuras, antagónicas y mutuamente, casi teológicamente, excluyentes, de donde, en su libro *Imperio* (tr. Alcira Bixio, Barcelona, Paidós, 2002, p. 234), Toni Negri y Michael Hardt concluyen que “hay una alternativa implícita en la obra de Lenin: o bien la revolución comunista mundial o bien el Imperio”.

en su afán de evidenciar la materialidad de la ilusión en que, para ellos, vive el sujeto, se concentraron en describir lo que el sujeto no es —hasta aquí, todo bien—, pero supusieron que, más allá de la ilusión, podía hallarse una subjetividad positiva común a la especie, una objetividad de la subjetividad, diríase,³⁷ lo que evidentemente encierra una contradicción de raíz (la misma que se verifica entre la ironía socrática y el idealismo platónico). Lo importante es que, a pesar de la contradicción, los tres estuvieron de acuerdo, y en esto los respalda Ricoeur, en que entre el individuo y sí mismo se levanta una barrera o, en otras palabras, en que el sujeto ha sido desplazado y suplantado por un impostor.

Aunque ya Erasmo la había profetizado en el Renacimiento y se pueda leer como un matiz oculto en los libertinos eruditos del siglo XVII, en el marco de la modernidad los primeros en darse verdadera cuenta de ello fueron los románticos alemanes quienes, en contra del racionalismo imperante, defendieron a capa y espada los derechos de la subjetividad, anclada en la sabiduría y el conocimiento de la historia y las ciencias, sí, pero proyectada como una conciencia en grado extremo suspicaz. El menor de los Schlegel la llamó ironía, y para legitimarla se apoyó en Sócrates, aunque brevemente. No obstante, sería Kiekegaard el encargado de llevarla hasta las últimas consecuencias de lo existencial y de blandirla como arma de la contemplación. Si bien cabe reprocharle al danés una tendencia a divinizar la ironía —comprensible sólo a la luz de su sistema filosófico y de su formación eclesiástica—, al grado de reflejar a Sócrates en la imagen de Cristo,³⁸ es preciso reconocerle haber sido el

³⁷ A grandes rasgos, es lo que propone Ricoeur en *Sí mismo como otro* (tr. Agustín Neira Calvo, Madrid, Siglo XXI, 1996), donde aborda la exigencia de que, en la búsqueda de su subjetividad, el individuo se observe interiormente como otro, mediante un proceso dialéctico a razón del cual el sujeto escinde los rasgos que lo hacen ser siempre la misma persona y los proyecta al futuro a través de la voluntad de seguir siendo esa misma persona. Según este planteamiento, la proyección le permitiría objetivarse y, con ello, le abriría las puertas de la alteridad.

³⁸ El paralelismo entre Sócrates y Jesús se manifiesta en múltiples aspectos, pero se me ocurre que uno de los que motivaron al danés a plantearlo e incluso a deificar la ironía puede hallarse en un pasaje de Juan (18.37), cuando luego de que Pilatos le ha preguntado *Quid est veritas?*, Jesús permanece en silencio, no obstante haberle asegurado que había venido a este mundo *ut testimonium perhibean veritati*.

primero en definirla como una determinación de la subjetividad, la primera y más abstracta de todas, una categoría en la que

el sujeto es *negativamente libre*, pues falta la realidad que le proveería su contenido; el sujeto es libre de las ataduras con las que la realidad dada retiene al sujeto, pero es negativamente libre, y como tal, puesto que no hay nada que lo retenga, queda suspendido. Pero es esa libertad, es ese estar suspendido el que da al ironista un cierto entusiasmo, pues es como si se embriagase en la infinitud de las posibilidades, pues en caso de necesitar consuelo frente a tanta ruina puede refugiarse en la enorme reserva de la posibilidad. Pero no se entrega a ese entusiasmo, sino que éste inspira y alimenta en él el entusiasmo de la aniquilación.³⁹

Una dialéctica semejante a la descrita en la cita se observa en el relato de Fonseca, que opone la naturaleza animal del hombre, su “alegría de joder”, a su neurótico y falaz anhelo de orden y progreso. “*A vocação do ser humano é ser humano —clama el campeón—. Não é ser organizado, nem fértil, nem ter o estômago chelo nas horas certas, nem ter como ideal o paraíso de uma placenta infinita*”.⁴⁰ Más allá de la definición del hombre a partir de lo que no es, una descripción por la vía negativa, es preciso subrayar el entusiasmo de los apostadores que, a través de los monitores dispuestos para ello, observan la competencia entre Palor y su contendiente con singular alegría, tanta, que el juez del torneo se ve obligado a echar a algunos de la sala. Cabría esperar, dado el planteamiento inicial, que la euforia en torno al acto sexual se alzara triunfante por sobre el orden y el progreso a los que se enfrenta, y que en los años siguientes al concurso se acrecentara hasta convertirse en la norma cultural de la sociedad propuesta por la ficción, pero, por el contrario, el cuento termina refiriéndose a la futura pérdida de popularidad, no obstante ser legalizados por las autoridades, de los campeonatos de unión carnal, circunstancia que a la postre redituará en su total desaparición. La expectativa corresponde al suspenso entusiasta al que se refiere Kierkegaard como resultado de la

³⁹ Kierkegaard, *op. cit.*, pp. 287 y 288.

⁴⁰ “O campeonato”, ed. cit., p. 435; “La vocación del ser humano es ser humano. No es ser organizado, ni fértil, ni tener el estómago lleno a la hora debida, ni tener como ideal el paraíso de una placenta infinita”.

aniquilación de la realidad, un momento necesario pero no definitivo, puesto que a continuación será aniquilado por un nuevo revés del ironista que, detrás de la aporía, se yergue como un sujeto libre, negativamente, pero libre al fin. Lo que no quiere decir que sea libre para cargar con las cadenas que él quiera, sino que es libre de cargar cadenas en absoluto. He ahí una verdadera libertad, una verdadera epojé.

En este sentido explica Kierkegaard la ironía como determinación de la subjetividad, caracterizándola como una retroyección de la personalidad que, tras retroceder sobre sus pasos y plegarse sobre sí, regresa con las manos vacías, pues no se relaciona con el mundo para extraer de tal relación un contenido acerca de sí misma; su relación con el mundo consiste en dejar a cada instante de relacionarse con el mundo, en retractarse con escéptica reserva justo en el momento en que la relación habría de comenzar. Es precisamente la reserva la que aparece como reflejo de la personalidad, pero un reflejo abstracto y carente de contenido —en otras palabras, negativo—, de modo que la personalidad irónica constituiría solamente el contorno de una personalidad.⁴¹ A mi juicio, resulta discutible que a partir de la ironía la subjetividad se determine por una vía exclusivamente negativa, puesto que, incluso tratándose de una duda, una simple reserva es ya la expresión positiva de una actitud precisa; “no elegir —dice Jankelevitch— es también una manera de elegir”.⁴² O sea que, en el ideal del personaje de Palor, ha de existir positivamente un ser humano que no es organizado ni tiene el estómago lleno a las horas precisas, independientemente de que él mismo no sepa cómo o qué es dicha entidad, ya que es libre de saberlo o no. El ideal existe, pero no se concreta.

Al arrojarlo rumbo a un futuro determinado en el que sí se concreta el ideal, el proyecto moderno cargó al sujeto con una responsabilidad enorme, la historia, que acabó por

⁴¹ Cf. *Op. cit.*, p. 254 n.

⁴² *Op. cit.*, p. 140.

aniquilarlo. En todo caso, el individuo contemporáneo ha perdido la fe en dicho proyecto, que en el último siglo mostró su rostro más despiadado. Es lo que, desconfiando del historicismo, Mircea Eliade llama terror a la historia, a la que de forma implícita considera el mito de la modernidad,⁴³ un sentimiento que le ha supuesto al individuo, a propósito de la cita de Kierkegaard, una necesidad de consuelo ante tanta ruina. Y ese consuelo, que no una cura, puede proporcionárselo la ironía;⁴⁴ es decir, una postura radicalmente crítica ante la realidad, ante el presente, una postura incapaz, no obstante, de adjudicarse la autoridad para predecir el futuro. El danés es puntual en este sentido cuando asegura que “para el sujeto irónico, la realidad dada ha perdido completamente su validez, ha llegado a ser para él una forma imperfecta que, sobre todo, estorba. Pero, por otro lado, no posee lo nuevo. Lo único que sabe es que lo presente no responde a la idea. Y él es quien debe abrir juicio”, y unas líneas más abajo: “Lo que vendrá está oculto para él, está a sus espaldas, pero la realidad de la que se ha hecho enemigo es aquello que ha de aniquilar, y a ella se dirige su fulminante mirada”,⁴⁵ una realidad equiparada por el filósofo al concepto de historicidad y entendida como el conjunto de fenómenos dados en un tiempo específico y bajo circunstancias específicas.

De esta incertidumbre del porvenir se desprende que Fonseca, al proyectar su futuro imaginario, se haya visto en la necesidad de inventar una serie de términos neologísticos referidos a aparatos y técnicas cuyo funcionamiento permanece oculto para el lector, que a causa de ello está obligado a rellenar los huecos con su propia imaginación. Es el caso, por ejemplo, de los coadyuvantes psicoquímicos a los que denomina neo-afrodisíacos, de los instrumentos de estimulación sexual que simplemente reciben el nombre de electrodomésticos,

⁴³ Cf. *El mito del eterno retorno* (tr. Ricardo Anaya), Madrid, Alianza, 1972, pp. 135-141.

⁴⁴ Por eso dice Ferrater Mora que es característica de la ironía “la función de llenar algún «vacío» en la vida humana, por lo cual [...] sobreviene especialmente cuando se produce una crisis” (*op. cit.*, p. 994.), si bien habría que matizar diciendo que, más que llenar ese vacío, simplemente lo señala.

⁴⁵ Kierkegaard, *op. cit.*, pp. 286 y 287.

y del sheepcounting y el pseudo-onfalopsiquismo, dos técnicas auxiliares cuyos nombres sugieren sus respectivas funciones, las cuales, no obstante, permanecen sin ser explicadas. Aún así, la realidad es lo único con lo que cuenta el ironista para dismantelar la realidad, lo que significa que la ficción de Fonseca, incluso en las partes en que parece hablar de otro mundo, un mundo sin sexo y sin pornografía, un mundo lleno de accesorios para suplirlos, atestigua una realidad emergente en su tiempo, la del retorno de la moral en su versión socialdemócrata, una realidad cuyo referente inmediato es el régimen político del entonces presidente de Brasil, el general Ernesto Geisel,⁴⁶ y cuyos horizontes se amplían hasta tocar la esfera de la cultura occidental contemporánea, una esfera que se debate entre un polo que ha privilegiado la mercantilización mediática del sexo y sus correlatos hasta su total desnaturalización, en detrimento del amor y lo propiamente erótico, y otro que aún se empeña en defender un recato moral o bien una libertad consciente y mesurada, según la socialdemocracia tienda a la derecha o a la izquierda. Por eso dice Palor, al completar victorioso su decimoquinto coito reglamentado: “*Não podemos deixar de ser um animal. Não somos um insecto! Somos um animal!*”, y unas líneas más adelante: “*O amor está acabando, porque o amor só existe por sermos animais de sangue quente*”.⁴⁷ Se trata de una contradicción que hoy en día, como señala Jameson, pasa por antinomia, dando pie a la coexistencia de dos movimientos

⁴⁶ Elegido indirectamente por un colegio electoral, Geisel asumió la presidencia de Brasil el 15 de enero de 1974, como parte del régimen militar establecido por el general Castello Branco a raíz del golpe de estado de 1964. Hasta 1979, su gobierno, que la historia brasileña consigna como el periodo de la *distenção*, se caracterizó por una gradual apertura sociopolítica con miras a reestablecer el poder civil de los demócratas (v. Michael L. Conniff y Frank McCann, *Modern Brazil*, Lincoln & London, University of Nebraska Press, 1989, pp. 40 y 185). En los primeros ocho meses de su mandato, el presidente decretó la suspensión de la censura de prensa y convocó a las primeras elecciones legislativas del régimen militar, mismas que habría de ganar el Movimento Democrático Brasileiro, partido de oposición encabezado por Ulysses Guimarães (v. Luciano Martins, “La «liberalización» del gobierno autoritario en Brasil”, en Guillermo O’Donnell *et al* (comp.), *Trancisiones desde un gobierno autoritario. América Latina 2*, Buenos Aires, Paidós, 1988, p. 129). Aun así, *Feliz ano novo*, el libro de Fonseca en el que aparece el cuento “O campeonato”, en 1975 fue retirado de las librerías por el régimen militar —que lo consideró un atentado a la moral y a las buenas costumbres— después de haber vendido cerca de treinta mil ejemplares. A raíz de esto, el autor entabló un proceso legal en contra del estado, que ganaría años después.

⁴⁷ “O campeonato”, ed. cit., pp. 434 y 435; “No podemos dejar de ser un animal. ¡No somos un insecto! ¡Somos un animal!... El amor está acabando, porque el amor sólo existe porque somos animales de sangre caliente”.

“aparentemente incompatibles; el uno, implacablemente hostil a los restos naturales y a la supervivencia de cualquier forma de naturalidad, el otro, demasiado receptivo a un sentido renovado de naturaleza y de límite”.⁴⁸

En este aspecto, llama la atención que el relato de Fonseca dé cuenta de las cuatro antinomias que el teórico estadounidense halla en su análisis de la postmodernidad. A saber, una estasis gelatinosa que aparenta ser una dinámica arrebatadora (o, en los términos de Paz, una tradición de la ruptura enquistada y autodevorada) y que en el cuento se manifiesta en la discordancia entre los tiempos de la historia y de la narración (en la dicotomía *sexo indiscriminado-no sexo*); una reespacialización de los territorios impulsada por el afán urbano de la modernización, cuyo operador primigenio es la invención del elevador, a finales del siglo XIX, y que es representada por el hormiguero en el que viven los personajes del cuento; una polarización de la polémica entre fundacionismo y antifundacionismo, entre los que creen en una naturaleza humana, depravada e insaciable, y los que se oponen a semejante idea, con la esperanza de que, para el hombre, no todo está escrito y, finalmente, aunque en estrecha relación con esta última, una lucha entre el utopismo de quienes todavía aspiran a una sociedad mejor y el antiutopismo de aquellos que relacionan este ideal con el totalitarismo, amparados en el fracaso de la empresa comunista (inminente en la época de Fonseca), oposición que se refleja en la relación del texto como positividad y su correspondiente negatividad oculta, entre lo que dice y lo que calla. La estrategia que adopta Fonseca, me parece, es la misma de Jameson, es decir, tratar las antinomias aparentemente irresolubles como si se tratara de contradicciones, susceptibles de ser articuladas en una dialéctica, ponerlas en crisis, pues, sólo que en el caso del brasileño, la dialéctica es de carácter negativo, pues no propone una

⁴⁸ “Las antinomias de la postmodernidad”, en *Las semillas del tiempo* (tr. Antonio Gómez Ramos), Madrid, Trotta, 2000, p. 56.

solución;⁴⁹ la única certidumbre es que, como expone el narrador en las primeras líneas, todo en esta vida está condenado a acabar en algún momento.

A partir de lo expuesto hasta aquí, no puedo sino intuir que, lejos de situarse en lo que Ricoeur supone el punto de llegada, tanto del individuo en su vida mental como de la humanidad en su historia, esta actitud crítica ante la realidad ha estado presente siempre desde el comienzo y, me atrevo a decir, presente siempre en el comienzo, pues, en tanto que libertad subjetiva, a cada momento tiene la capacidad de empezar nuevamente.⁵⁰ Se trata de una postura que está permanentemente en el presente pero que, colocándose en la simbólica línea que lo separa del futuro, lo convierte en pasado, en un sentido simbólico, no histórico, y así lo descalifica al tiempo que prepara el terreno para un nuevo comienzo. Al igual que a las que le precedieron, acompañó siempre a la Era Moderna, ya lo dice Paz, y le procuró, de la mano literaria de Erasmo de Rotterdam, Shakespeare, Cervantes, Goethe, Dostoievski, Mann y otros, la crítica del sentido profundo que le corresponde, una tendencia a la que también pertenecen, en su vertiente filosófica, Marx, Nietzsche, Freud y el propio Ricoeur, con la objeción de que estos últimos, en su afán por lo positivo, se la endozaron positivamente a la humanidad y a cada uno de sus miembros, cuando es evidente que los pocos que están llamados a poseerla representan a la humanidad negativamente, toda vez que, afirmando su propia subjetividad, se alejan de los límites que aquélla se ha impuesto; son, llanamente, lo que la humanidad no es.

⁴⁹ Y no es que la de Jameson no lo sea, muy a su pesar, pues su suspicacia filosófica no le alcanza (¿quién puede culparlo?) para esbozar una alternativa al despiadado acontecer del capitalismo tardío.

⁵⁰ Cf. Kierkegaard, *op. cit.*, p. 280. De ahí que Jankelevitch atribuya a la conciencia el principio mismo de la ironía: “La conciencia —dice— es una ironía naciente, una sonrisa de la inteligencia”, y unas páginas más adelante: “la conciencia, que sigue siendo nocturna para sí misma, es el propio sujeto de la ironía, aunque pretenda ser su objeto”: *Op. cit.*, pp. 20 y 26. A pesar de que su teoría vitalista de la ironía, a la que equipara con la broma, ofrece consideraciones filosóficas muy atinadas, da la impresión de que el francés, por contemplar los árboles, deja de ver el bosque que se levanta frente a él. A la total renuncia a formular una definición de la ironía, se aúna el hecho de que, al posarse, como hace, sobre un espectro de experiencias tan vasto, el concepto se volatiliza a tal grado que termina escapándosele por entre las manos y jugándole la mala pasada de hacerlo caer en la trampa de su propio apotegma: “no se puede ser al mismo tiempo todo y algo”: *Ibid.*, p 42.

De igual forma, a la postmodernidad, o como haya de llamársele a la época que comenzamos a vivir, le corresponde una nueva pléyade de críticos, entre ellos el propio Fonseca, los cuales, más que con el sentido profundo, han de enfrentarse con otra cosa, tal vez con lo que Jameson describe en los términos de “una nueva falta de profundidad, que se prolonga tanto en la *teoría* contemporánea como en toda una nueva cultura de la imagen o del simulacro”, y que conduce a un “debilitamiento de la historicidad, lo mismo en nuestras relaciones con la historia oficial que en las recientes formas privadas de la temporalidad, cuya esuctura *esquizofrénica* (siguiendo a Lacan) determina nuevos tipos de sintaxis o de relaciones sintagmáticas en las artes más temporales”.⁵¹ En este sentido, el verdadero sujeto posmoderno es aquél que desconfía con suspicacia de esta nueva superficialidad de la cultura mediática, pero que probablemente ya no busca en ella el reflejo de un sentido profundo que le permita fijarse una meta y proyectarse al futuro; antes bien, intenta, como Fonseca, elucidar dónde termina para posarse en sus límites, en el vacío que la separa de lo que no es ella misma. Sólo ahí ha de ser negativamente libre, al caer en cuenta de que no hay respuesta a sus interrogantes vitales sobre el mundo, ni para aquellas, y ésta es la clave, que formula acerca de sí mismo.

Esta nueva superficialidad, con la que Jameson relaciona la dominante estética de la postmodernidad, es consecuencia del triunfo de la cultura mediática y corresponde a lo que él mismo, reformulando los presupuestos de Mandel, bautiza como la era de la tercera máquina; es decir, un tiempo dominado por la producción mecánica de complejos electrónicos y nucleares que, a partir de la década del cuarenta del siglo pasado, se sumó a la fabricación de motores de vapor característica de la primera Revolución industrial, y de los aparatos

⁵¹ *Posmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism*, ed. cit., p. 6. El autor recoge desde su perspectiva estético-política los presupuestos lacanianos que entienden la esquizofrenia como resultado de rupturas en la cadena significante, como discontinuidades sintagmáticas entre los significantes que, entrelazados, tienen la función de elaborar el significado. De ahí que, refiriéndose en particular a los hermeneutas de la sospecha proclamados por Ricoeur, señale que el terreno sobre el cual se llevan a cabo las operaciones de desmantelamiento, hoy en día, ha cambiado: Cf. “Las antinomias de la postmodernidad”, ed. cit., pp. 25 y 26.

eléctricos y de combustión de hidrocarburos que transformaron el mundo durante la primera mitad del siglo XX. Lo más significativo de esta nueva época, a la que pertenecen la televisión y la computadora, es que las suyas constituyen máquinas de reproducción, no ya de producción, que exigen de nuestra capacidad de representación demandas muy distintas de las que exigía la idolatría relativamente mimética de la vieja maquinaria futurista; se trata, en suma, de toda una nueva tecnología de producción y reproducción del simulacro.⁵² Esta realidad mediática, propia de la postmodernidad, es la que se lee detrás de “O campeonato”, cuyos contendientes están autorizados para estimularse con una extensa gama de medios audiovisuales, creados por una sociedad en la que “*o orgasmo resultante de conjunção carnal simples tinha uma incidência estatística muito baixa*”,⁵³ y en la que la mayoría de las personas, para procurarse el auto-éxtasis, utiliza electrodomésticos o, las más sofisticadas,

⁵² Cf. Jameson, *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism*, ed. cit., pp. 35-38. En concordancia con una reciente tradición filosófica cuyos máximos representantes posiblemente sean Guy Débord con su libro *La société du spectacle*, Gilles Deleuze con *Difference et répétition*, y Jean Baudrillard, con *Simulacres et simulation* y *La precession des simulacres*, el autor recupera el término de simulacro en el sentido platónico, o sea como “copia idéntica de un original que nunca ha existido”: *Ibid.*, p. 18.

Para Platón, el de las imágenes, que comprende todo lo que tiene que ver con su fabricación —poesía, artes plásticas, música, etc.—, es el mundo de la imitación, la mimesis, un mundo del orden mismo de la producción en el que las imágenes representan distintas realidades. Distingue dos clases de imitación a las que se corresponden dos clases de imágenes: la que produce copias (íconos) y la que produce simulacros (fantasmas). A una la considera “arte de las copias” (*eikastikén*) y a la otra, “arte de los simulacros” (*phantastikén*). El primero copia con un máximo de fidelidad, dice Platón, un modelo del que reproduce sus dimensiones exactas y sus características en cuanto a forma, color, etcétera; el segundo arte, en cambio, produce simulacros: figuras o imágenes distorsionadas, o bien por la ubicación del espectador o bien por las proporciones del modelo, las cuales no pueden menos que crear ilusiones. Cf. “Sofista” (tr. N. Luis Cordero), en *Diálogos*, Madrid, Gredos, 2000, pp. 370-372 y 463-465, 235e-236c y 264c-265b.

No obstante, Jameson se distingue de sus contemporáneos al subrayar la concepción hegeliana-marxista de la historia como resultado de la crítica inmanente que opera en la dialéctica y, recuperando la noción de ideología, opina que la conciencia de clase es fundamental para la elaboración de las utopías que, al legitimarse, motivan el movimiento de la dialéctica. Lejos de celebrar el fin de la historia o la muerte de la teoría, o de ajustarse a una corriente filosófica que ha dado por llamarse antifundacionismo (o antifundacionalismo) y que se proclama como la propia de la postmodernidad, el crítico de Duke rehúye del relativismo extremo que la teoría contemporánea ha arrojado sobre el descentrado modo de vida actual y, con apego a sus filiaciones marxistas, prefiere discernir el nexo centralizador que las nuevas formas de producción simbólica guardan con sus subyacentes modos de producción. La homogenización de lo heterogéneo mediante la producción mediática representa, en este marco teórico, el triunfo del positivismo capitalista o, dicho de otro modo, de la ideología burguesa, la eliminación progresiva y totalitaria de todo residuo de la identidad, sea ésta individual o colectiva. Para Jameson el simulacro, más que una suplantación de lo real, constituye un modelo de aproximación a la realidad mediática, una *episteme* de la sociedad contemporánea.

⁵³ “O campeonato”, ed. cit., p. 430; “el orgasmo resultante de una unión carnal simple tenía una incidencia estadística muy baja”.

auxiliares psicoquímicos denominados realizadores simbólicos. Eso no es todo, el público y los apostadores no presencian la competencia en persona; lo hacen en un salón dispuesto para ello en el que se han colocado dos monitores de doscientas pulgadas.⁵⁴ Si la realidad de nuestro tiempo constituye, más que sólo una apariencia, una compleja simulación, cabe preguntarse cómo ha de aniquilarla el ironista; la respuesta es simple: mediante la simulación misma. En el relato de Fonseca se atestigua una doble simulación: la de la competencia de unión carnal, que suplanta las relaciones sexuales convencionales, y la del cuento en sí, con su sociedad y sus técnicas imaginarias. Es a lo que Jameson se refiere a propósito del arte de nuestro tiempo; esto es, el hecho de que, al margen de su contenido y su temática, “la obra se las ingenia para sacar provecho de las redes del proceso de producción y nos permite atisbar un sublime posmoderno o tecnológico cuyo poder de autenticidad se verifica en su capacidad de evocar todo un nuevo espacio posmoderno que surge en torno nuestro”.⁵⁵

Tengo la certeza, en resumen, de que lo que se ha dado por llamar sujeto es una entidad en vías permanentes de construcción y deconstrucción, un ser que debe reformular a cada paso, según las clases de realidad por las que atraviesa, su propia naturaleza cambiante. Convengo, pues, en que no es algo dado de antemano, puesto que, para configurarse a partir de sí mismo, necesita desplazarse a cada momento rumbo a la otredad absoluta y volver de donde quiera que se encuentre tal cosa; sin embargo, no se trata, a mi juicio, de un recorrido en término históricos. Sería demasiada pretensión de nuestra parte suponer que todas las épocas

⁵⁴ En su libro *Homo videns* (tr. Ana Díaz Soler, Madrid, Punto de Lectura, 2005, pp. 42-43), Giovanni Sartori sugiere que la televisión, que los niños ven incluso antes de caminar y hablar, ha revertido la naturaleza del ser humano, que ahora es un individuo que se informa —o, más bien, se desinforma— viendo, en detrimento de su capacidad de entender. En adición a esto hay que agregar la opinión de Jameson, para quien la mediación tiende a suprimir las imágenes tradicionales, como la de la familia, que “apenas tienen ya ninguna atracción para los sujetos de la postmodernidad, que sólo son capaces de fantasear la vida privada de modo colectivo, como nuevos tipos de redes tribales y *hobbies* organizados, los cuales, sin embargo, para distinguirlos de otras estructuras sociales similares, tienen que estar marcados como no oficiales y no públicos”: “Las antinomias de la postmodernidad”, ed. cit., p. 64.

⁵⁵ *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism*, ed. cit., p. 37.

por las que ha pasado la humanidad han estado cifradas por la conciencia histórica y, como consecuencia, por la búsqueda de una correspondencia final entre el sujeto y el objeto. Al contrario de lo que opina Ricoeur, el más evidente rasgo ontológico del hombre en tanto que intérprete, más que en intentar por todos los medios hacer conciencia de su pertenencia al objeto,⁵⁶ estriba en darse cuenta de su radical falta de pertenencia al mismo, una verdadera antinomia con la cual se puede hacer de todo menos resolverla. Al momento de ser calificada de válida, la interpretación a la que aspira el hermeneuta habrá de tener pretensiones de ser verdadera, y en ello radica, justamente, el concepto de historicidad, en la sumatoria de figuras cada vez más complejas que conducen a un saber altamente desarrollado. En contraste con esto, el sujeto irónico como lo entiende Kierkegaard, dirigiendo su mirada a la verdad, se conforma con permanecer en el camino, a sabiendas de que aquélla se encuentra en una región inaccesible para él.⁵⁷

Este sujeto posee una clase especial de conciencia que, no obstante, no representa una cualidad común a todos los hombres; bien dice Jankelevitch que “no proliferan, precisamente, los creadores capaces de destruir de este modo las convenciones desde dentro, sin manifiestos elocuentes ni fórmulas incendiarias”.⁵⁸ De lo contrario, hace ya tiempo que los miembros de la especie se habrían puesto de acuerdo entre sí. Y no es común a todos los individuos porque su peso es enorme y cargarlo implica un modo de existencia, por momentos doloroso, que el grueso de los hombres no está dispuesto a soportar. Es algo de lo que la especie prefiere no hacerse responsable y que ha optado por delegar a unos cuantos elegidos por el azar.⁵⁹ Estos

⁵⁶ Cf. *El conflicto de las interpretaciones*, ed. cit., pp. 14 y 15.

⁵⁷ Cf. Kierkegaard, *op. cit.*, p. 340.

⁵⁸ *Op. cit.*, p. 106.

⁵⁹ “La ironía es salud —dice Kierkegaard— en la medida en que libera al alma de su embelesamiento por lo relativo, y es enfermedad en la medida en que no puede cargar con lo absoluto sino en la forma de la nada; claro que esta enfermedad es una fiebre tropical que sólo contraen unos pocos individuos, y de la que un número aún menor se recupera”: *Op. cit.*, p. 137.

pocos son los que, en calidad de enemigos, han de vérselas con la realidad, mas no con la esperanza de encontrar detrás de ella una verdad trascendental en cuyo seno habríamos de sentirnos todos hermanos, sino con la humilde y sola intención de develar su falsedad intrínseca; en este sentido hay que entender a Jankelevitch cuando asegura que “el filósofo suspicaz *acabará* atrayendo hacia sí la sospecha”.⁶⁰ Ahora bien, no se crea que llegar a semejante falsedad es poca cosa. La realidad misma es demasiado grande y arrolladora como para suponer que su desarticulación es una tarea sencilla de emprenderse, cuando, por el contrario, la sospecha constituye una labor ardua y espinosa que, al enfrentar al hombre con la nada, lo deja con las manos vacías.

En lo que toca a la realidad actual, la determinación de la subjetividad conlleva una tarea aún por realizarse y el modo de hacerlo será sugerido por la realidad misma y por las condiciones impuestas por ella en un punto preciso del tiempo, el nuestro, que bien puede calificarse de posthistórico. La teoría contemporánea, dice Jameson, ha repudiado cuando menos cuatro grandes modelos de pensamiento: el dialéctico de la esencia y la apariencia, el freudiano de lo latente y lo patente, el existencial de lo auténtico y lo inauténtico, y el semiótico del significado y el significante;⁶¹ sin embargo, el modelo de la superficialidad total aún no arroja suficientes elementos para formular un conocimiento positivo de la realidad que le atañe. Es plausible, pues, reconocer, como hace el estadounidense, “la incapacidad de nuestras mentes, cuando menos en el presente, de cartografiar la gran red global multinacional, descentrada y comunicacional en la que, como sujetos individuales, estamos presos”,⁶² pero debemos hacerlo sin satanizar las circunstancias a partir de las cuales se teje dicha red. Hoy más que nunca, la realidad se configura como resultado de la alienación de la cultura, como un

⁶⁰ *Op. cit.*, p. 15. Las cursivas son mías.

⁶¹ Cf. *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism*, ed. cit., p. 12.

⁶² *Ibid.*, p. 44.

nuevo modelo de producción simbólica que adora la imagen simulada y, hoy más que nunca, dicha realidad aparece ante nuestros ojos como un corpus que se presta, en grado extremo, al desmantelamiento. Nunca hubo semejante cantidad de material para sospechar, y ello nos otorga una ventaja con respecto a nuestros antepasados en la medida en que hoy tenemos más que hacer que en épocas anteriores.

La reflexión anterior podrá parecer extralimitada en el marco de un trabajo de teoría literaria, y tal vez lo sea; tiene, sin embargo, el objeto de mostrar hasta qué grado puede extremarse la negatividad que arroja la sustancia expresiva de la ironía al ser afectada por una función lógica, la crítica, desencadenada por una actitud hacia el lenguaje y por una intención con respecto al mundo. Mediante la ironía, el sujeto se determina negativamente al volcar su expresión al interior de sí misma y motivar la crítica de las palabras. Se trata de una crítica sustancial de la expresión que, en el relato de Fonseca, es sugerida por las contradicciones del discurso (la algarabía de los espectadores en oposición a la futura pérdida de popularidad de la competencia, por ejemplo, o las consideraciones de Palor al respecto del hombre como un animal apasionado y carnal en contraste con la extremadamente corta duración de sus coitos y la frialdad técnico-deportiva que rodea al torneo) e invita a realizar una lectura hacia adentro de las expresiones, a desconfiar de las relaciones establecidas entre unas y otras y a sospechar de sus intenciones aparentes. En el sentido denotado, la función básica de la sustancia expresiva es manifestar que los hablantes comparten el código lingüístico, que las formas empleadas corresponden al material de una lengua. En el caso de la ironía, la sustancia de la expresión cumple una función análoga: establecer el código de comunicación; sin embargo, no se trata propiamente de un código lingüístico, sino de uno de carácter intralingüístico o, diría Bajtín, translingüístico, que deviene de una intención crítica hacia la realidad y cristaliza en una contaminación semántica del plano de la expresión. De modo que la determinación de la

subjetividad de la que habla Kierkegaard se funda en el entrecruce de las dos funciones de la ironía, estética y ética o, diría Hjelmslev, en el punto de encuentro entre una semiótica connotativa y una metasemiótica no científica.

5. LA PALABRA INTERNAMENTE DIALÓGICA COMO IRONÍA

...aunque sus ojos no podían ser azules y no azules al mismo tiempo, ustedes tendrían que aceptar que sí podían ser color cielo y no color cielo al mismo tiempo, según si el cielo estuviera nublado o en sus ojos estuviera anocheciendo...

Palinuro

5.1. La palabra bivocal

A juzgar por todo lo anterior, resulta manifiesto que, independientemente de las consideraciones que se formulen en torno a uno u otro de los elementos del conjunto, la ironía verbal es un fenómeno dual: posee dos naturalezas, dos apariencias, dos lógicas. Es un fenómeno dialógico; de ahí que, como pocas, la concepción bajtiniana del lenguaje resulte no ya apropiada, sino necesaria para su cabal comprensión.

Cabe, primero que nada, precisar una distinción en torno a las consideraciones del teórico ruso acerca del lenguaje, en particular a su concepción dialógica del mismo. En un primer sentido, bastante amplio, lo dialógico se refiere para Bajtín a la naturaleza misma del lenguaje, que sólo cobra vida en la interrelación real de dos hablantes, de dos conciencias contrapuestas la una a la otra en el diálogo. Según esta perspectiva, antes de dirigirse al objeto, el lenguaje adquiere realidad en la zona de contacto entre dos o más conciencias, y únicamente allí cumple su función específica que, en todo caso, no es decir el objeto, sino lo que piensan los hablantes acerca de él. Por eso asegura el teórico que, para ser dialógicas o, lo que es lo mismo, plenamente significativas, las relaciones lógico-semánticas de las palabras “deben encarnarse, es decir, han de formar parte de otra esfera del ser, llegar a ser *discurso*, esto es,

enunciado, y recibir un *autor*; un emisor de un enunciado determinado cuya posición este enunciado exprese”.¹ No existe en la lengua viva una palabra que no pertenezca a nadie, que no exprese una o varias posiciones vitales con respecto al mundo. De hecho, puesto que su vida se desarrolla en el proteico medio de una comunidad de hablantes, conformado por una sincronía social y una diacronía histórica, entre toda palabra viva y el objeto al que se dirige se atraviesa un sinfín de opiniones —de los contemporáneos y los predecesores— acerca de ambos.² Entre ella y su objeto, en suma, se atraviesan las palabras ajenas, con las que entabla un diálogo que enrarece su orientación, la cual, a la luz de este complejo de ideas, resulta todo menos estable y directa, puesto que antes de hablar del objeto, habla de otras palabras y, mucho más importante, lo hace con otras palabras.³ De este modo ha de comprenderse que la concepción misma del objeto por parte de la palabra sea dialógica. El mundo posee muchos rostros, en correspondencia con las numerosas perspectivas desde las que se lo puede observar, y la palabra que lo nombra, como consecuencia, los comprende todos. Estos rostros, dicho sea de paso, estas perspectivas, se contraponen recíprocamente en el seno mismo de la palabra, y de esta confrontación interna nacen las relaciones semánticas que los unen y que le dan vida a aquélla.

Ahora bien, la concepción bajtiniana no reduce la lengua a la necesidad presencial de dos o más hablantes y de un diálogo concreto que se desdoble en múltiples réplicas; no la reduce, pues, a las exigencias situacionales y conversacionales del acto de habla. Contempla

¹ Bajtín, *Problemas de la poética de Dostoievski*, ed. cit., p. 268.

² “Las palabras que utilizamos —señala Jankelevitch en un pasaje que sorprende por su semejanza con los presupuestos bajtinianos— han sido usadas antes por otros; son venerables, complejas, están cargadas de historia y de recuerdos condensados; antes de ser proferidas ya tienen preferencias, ya entrañan opciones que desviarán luego su sentido”: *Op. cit.*, p. 127.

³ Aquí el “antes” no se refiere, desde luego, a una cuestión temporal, sino de preeminencia. Lo más importante es que la palabra se dirige siempre a un interlocutor; su sentido primordial es propiciar una respuesta activa por parte de éste, una réplica que, al complementar u oponerse, enriquezca el material de la significación. Ésta, según Bajtín, es la orientación natural de toda palabra viva.

aun la unidad mínima de sentido (la palabra) al interior del enunciado expresado, externa o internamente, por un sujeto hablante, unidad que deviene dialógica en el momento en que su autor se distancia de alguna manera, bien separándose de ella, bien hablando con cierta reserva o bien desdoblado la autoría.⁴ A partir de esto se ilumina el sentido restringido que adquiere el dialogismo en la vida de la palabra, y que descansa en la actitud que el hablante expresa con respecto a ella, para lo cual se vale de distintos medios. Esta actitud, en la que se concreta estilísticamente la intención del hablante, es la guía que conduce a la palabra en su tortuoso camino rumbo al objeto: si se representa la intención de una palabra (su orientación al objeto) en la forma de un rayo —señala el ruso—, “el vivo e irrepetible juego de los colores y la luz en las aristas de la imagen construida con ella se explica por la refracción del rayo-palabra no en el objeto mismo [...] sino por su refracción en ese medio de las palabras, las valoraciones y los acentos ajenos, a través del cual pasa el rayo al dirigirse hacia el objeto”.⁵

La distancia con respecto a la palabra es indispensable para que el hablante exprese su actitud hacia ella: con miras a bivolizarla, primero la objetiva. Es decir que una simple objetivación intencional es suficiente para bivolizar una palabra y colocarla en una arena de luchas, dispuesta a servir a uno o a otro, a luchar con uno y con otro; claro que, en cuanto tiende a uno de los discursos, la objetivación se desvanece, la palabra deja de pertenecer “a nadie” y adquiere un dueño que, mediante ella, expresa su opinión personal. Según lo referido, no obstante, existen diversos mecanismos para distanciarse de una palabra, y de ellos depende la intención precisa con que ésta se dirige a su referente. La gradación no se lee de manera literal en los textos de Bajtín, pero cabe extrapolar que del simple alejamiento, de la reserva

⁴ *Problemas de la poética de Dostoievski*, ed. cit., p. 269.

⁵ “La palabra en la novela”, en *Problemas literarios y estéticos*, ed. cit., pp. 103 y 104.

interna y del desdoblamiento autoral se desprenden, respectivamente, las palabras polémica, irónica y paródica, que él mismo considera las manifestaciones más plásticas del dialogismo.

Surgen, sin embargo, algunas dificultades para discernir las tres esferas estilísticas de la palabra dialógica. Resulta prácticamente imposible imaginar una polémica que no surja de una reserva, lo mismo que una parodia que no devenga polémica. Dado que todas ellas descansan en la bivocalidad de la palabra, está claro que en las tres se manifiesta un distanciamiento, una reserva y un desdoblamiento autoral, por lo que estas categorías difícilmente servirán para distinguirlas unas de otras. En los tres casos, el hablante emplea una palabra ajena para sus propios fines y le confiere una nueva orientación semántica, si bien ella conserva —cuando menos en parte— la que le es inmanente, de tal suerte que en una misma palabra se expresan dos orientaciones de sentido, dos voces. Resulta, entonces, que la intención del autor se refracta en la palabra ajena antes de llegar al objeto, el cual, al ser iluminado por una nueva luz, revela facetas desconocidas de su naturaleza.

Conviene, para los fines del presente trabajo, condensar provisionalmente las tres esferas del dialogismo en una sola, la irónica, y aventurar la hipótesis de que lo internamente polémico y lo internamente paródico no son sino las dos orientaciones a las que tiende la palabra irónica. A su manera, Bajtín intuye esta problemática al asegurar que, para comprender la bivocalidad de un enunciado, basta percibir y acentuar irónicamente cualquiera de sus elementos, introducir en él una segunda voz, refractar una nueva intención.⁶ Aún así, constituye una tarea complicada, a la luz del marco general de su obra, establecer límites precisos entre los dos sentidos con que el ruso comprende la ironía. Por un lado, en una esfera más amplia, la entiende como uno de los mecanismos principales para dialogizar la palabra y, por otro, de

⁶ Cf. *ibid.*, p. 163.

manera más estrecha, la considera una de las formas reducidas de la risa carnavalesca, junto con el sarcasmo, el humor y otras subespecies. En ambos aspectos, el amplio y el estrecho, subyacen las nociones de polémica y contraposición, si bien en el segundo se filtra la idea de contradicción malintencionada, que redundante en su carácter negativo. El presente capítulo pretende ceñirse, en especial, al sentido amplio que relaciona directamente la palabra irónica con el dialogismo, con la esperanza de que, al final, la definición restringida cobre también un nuevo matiz.

5.2. La palabra irónica

Salta a la vista, de entrada, el paralelismo de la concepción polifónica de Bajtín con las ideas formuladas por Sperber y Wilson, en particular por cuanto cabe a dos aspectos fundamentales: la preponderancia de la actitud hacia la palabra y su consecuente desdoblamiento. La fórmula *mención ecoica* es bivocal en cuanto que mención, y dialógica en tanto que ecoica. Se trata de una palabra dividida en dos, y el diálogo depende del eco que una hace de la otra; éste, resta decirlo, corresponde a la refracción de las intenciones del hablante sobre su actitud hacia la palabra ajena. Como puede suponerse, una palabra de tal naturaleza se contrasta internamente así en lo estilístico y lo retórico como en lo sintáctico y lo semántico. En el ámbito retórico-estilístico, imita y distorsiona a la vez, es decir, parodia; en el lógico-semántico, discute y critica o, lo que es lo mismo, polemiza. Por eso Linda Hutcheon atribuye a la ironía un correlato intertextual, que recae en la parodia (una idea que probablemente recoge de las consideraciones de Claude Bouche a propósito de Lautreamont),⁷ y uno extratextual, correspondiente a la sátira. Desde su punto de vista, la parodia es la relación que establece un

⁷ V. *Lautreamont: Du lieu commun a la parodie*, Paris, Larousse, 1974, p. 31.

texto irónico con otro texto, al imitarlo con mofa, mientras que la sátira existe ahí donde el texto irónico se refiere al mundo y condena sus vicios e incongruencias.⁸

Lo anterior significa que el contenido irónico se relaciona de un modo particular con la palabra ajena, y de otro, muy diferente, con el objeto mismo; de ahí que, en un primer momento, casi se le reproche a Bajtín haber sugerido que la tensión resultante de la actitud hacia la palabra ajena se reduce a las tareas estilísticas del hablante.⁹ Desde luego que existe una correspondencia entre la forma organizativa de sus elementos y la relación que tal palabra establece con el objeto, pero de ninguna manera se trata de un correlato estilístico, o no sólo, ya que su unión con el objeto se sostiene de la nueva lógica que descubre en él por mediación de la palabra ajena. No cabe duda, la actitud se expresa en un estilo determinado, emplea una retórica, pues; sin embargo, para cobrar vida en el seno del lenguaje (para decir algo de algo) debe convertirse en discurso, encarnarse como una orientación del yo y, al hacerlo, ingresa en los terrenos de la semántica. Por este motivo, asegura Bajtín, el dialogismo “penetra en el interior de la propia concepción del objeto por la palabra y de su expresión, transformando la

⁸ Hutcheon, art. cit., pp. 143 y 144. Los postulados de Hutcheon son atinados en un sentido metodológico; se les nota, sin embargo, la herencia de Nortrop Frye y aun de Bajtín, quienes enfatizan el polo negativo de lo satírico, es decir, su condena moral-social sin remanentes positivos, su ataque unilateral, que destruye sin restaurar. Esto, sin considerar que el sentido de correctivo que pretende adoptar la sátira desde la perspectiva de Frye no lo es del todo, pues la corrección implica necesariamente un polo positivo: V. *Anatomy of Criticism: Four Essays*, New Jersey, Princeton University Press, 1957, pp. 223 y 224. De ello se han percatado autores como Leonard Feinberg, que contempla prácticamente todas las esferas de la vida humana como posibles objetos de la sátira y para quien el simple señalamiento de una incorrección supone la existencia implícita de una contraparte correcta, y George Peale, que circunscribe la sátira a la esfera de lo ético, y no precisamente de lo moral, y la considera una especie de péndulo que se desplaza intermitentemente entre lo real y lo ideal, refiriendo lo uno para significar lo otro y viceversa: V. Feinberg, *Introduction to Satire*, Ames, Iowa State University Press, 1967, y Peale, “La sátira y sus principios organizadores”, *Proemio IV*, 1-2, 1973, pp. 189-210. Resulta particularmente extraño que Bajtín, en su libro sobre Rabelais (*La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento* (tr. Julio Forcat y César Conroy), Madrid, Alianza, 2003), reduzca constantemente la sátira, sobre todo sus versiones modernas, a su función negativa, cuando el género que él caracteriza como antecedente directo de las novelas de Rabelais, la menipea (una de las variantes del antiguo modelo hexamétral, cultivado por los poetas latinos, que versaba sobre diversos temas contemporáneos de interés y del cual deriva el término *sátira*, “miscelánea”, “embutido”), se le revela eminentemente crítico-polémico y, por ende, positivo, puesto que considera lo polémico como un texto, como una palabra que incluye su propia réplica y entiende como positiva la suma de las voces y los argumentos.

⁹ Cf. “La palabra en la novela”, ed. cit., p. 110.

semántica y la estructura sintáctica de la palabra”.¹⁰ Para ser tal, la parodia debe trascender los límites de la estilización y articular un discurso propio y auténtico (idéntico a sí mismo); la imitación con mofa, reflejo de la actitud hacia la palabra ajena, cobra sentido únicamente al revelar una insólita relación semántica entre los hablantes y el objeto, la cual se manifiesta como un discurso original que deviene una nueva seriedad, abierta, libre y responsable. Éste es el sentido con el que hay que entender el concepto de lo cómico-serio en la obra del filósofo ruso. Los géneros paródico-satíricos destruyen el patetismo de la seriedad dogmática, la falsedad e hipocresía de la palabra autoritaria. Su intención es restablecer la verdad, más que eso, inaugurar una nueva verdad (una palabra internamente convincente), liberada de las ataduras del dogmatismo teológico y oligárquico, la cual reniega del anquilosamiento sedimentado en la palabra ajena para traducirse en una nueva clase de seriedad.¹¹

Con miras a comprender a fondo lo que representa el dialogismo para Bajtín, resulta de invaluable ayuda el concepto de intertextualidad acuñado por Julia Kristeva en el marco del postestructuralismo francés. Lo que Bajtín llama discurso monológico o discurso directamente orientado al objeto, para Kristeva constituye una lógica tradicional de base 0—1, donde el 0 es la nada, lo falso, lo incorrecto (en términos lógicos), y el 1 corresponde a la notación, lo verdadero, lo correcto. Es un sistema cerrado que no admite réplica, ya que en los mejores casos, los de mayor abstracción, el 1 pretende representar lo que *es*,¹² mientras que en otros, los más comunes y concretos, se convierte en el dogma, en la ley; no en balde asegura Jankelevitch que “la seriedad es lo total: como, por definición, fuera del todo no hay nada, la seriedad es lo que no tiene relaciones con ninguna otra existencia; lo serio, es decir lo

¹⁰ *Idem.*

¹¹ “La verdad se restablece llevando la mentira hasta el absurdo, pero no busca por sí misma las palabras, teme enredarse en ellas, atascarse en el patetismo verbal”: *Ibid.*, p. 140.

¹² En el primer Wittgenstein, por ejemplo, el del *Tractatus*.

«absoluto», no tiene relaciones”.¹³ Desde la perspectiva de Kristeva, el lenguaje internamente dialógico, para el que cabría formular una *lógica poética* con una potencia del continuo 0—2, parte de 0 y se coloca inmediatamente en el 2, desde donde opone una réplica al 1, una réplica oculta, interna, por el simple hecho de que éste se elude. El 2 expresa una segunda opinión con respecto al correlato que el 1 establece con el 0, lo que significa una revaloración de este último que de inmediato le confiere realidad; de ahí que, para la fundadora de la semiótica postestructuralista, se trate de “un continuo en el que el 0 denota y el uno es transgredido implícitamente”.¹⁴

Cualquier ironía verbal puede dar razón de ello, pero véanse, a manera de ejemplo, las palabras con que Silvio Astier, narrador protagonista de *El juguete rabioso* (1926), de Roberto Arlt, refiere el destino de Enrique Irzubeta, su compañero de fechorías adolescentes: “no me sorprende al escribir mis memorias enterarme de que Enrique *se hospeda en uno de esos hoteles* que el Estado dispone para los audaces y bribones”.¹⁵ Está claro que un enunciado como éste echa abajo los presupuestos de Brooks y Culler quienes, de la mano de Quintiliano, ven en el contexto la única garantía real para el cumplimiento semántico de una ironía verbal. Y no es que en este caso no lo haya, ya que desde el inicio de la novela el narrador refiere sus propias inclinaciones delictivas y las de su amigo, sino que no se precisa en modo alguno; aun sin conocer el contexto, el enunciado es del todo significativo, y esto se debe a que es internamente dialógico, a que son dos voces las que se expresan por medio de él. No cabe suponer que sólo lo que aparece en cursivas es irónico (el texto), mientras que el resto de la frase constituye el contexto que lo enmarca, puesto que, separadas, ninguna de las partes

¹³ *Op. cit.*, pp. 135-136.

¹⁴ “Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela”, en Desiderio Navarro (comp. y trad.), *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*, La Habana, UNEAC/Casa de las Américas, 1997, p. 7.

¹⁵ Madrid, Mestas, 2001, p. 15. Las cursivas son mías.

posee, por mínimo que sea, un sentido unitario, independiente; para que un texto y su contexto entablen un diálogo, es preciso que este último participe como un segundo texto, como un segundo discurso, y sólo la suma de ambos sentidos puede conducir a la plena significación. El enunciado también contradice, dicho sea de paso, la supuesta necesidad de un condicionamiento de la situación en el acto de habla, aducida por Searle y Warning.¹⁶ De hecho, no aparecen en el texto original marcas externas (situacionales) que revelen la presencia de una orientación irónica de la palabra y, sin embargo, ésta se cumple. Sucede que la marca, el contraste, se muestra al interior del texto o, para ser más precisos, entre los dos textos de un diálogo.¹⁷ Se trata, en suma, de un fenómeno intertextual.

Sobre las palabras que aparecen en cursivas se refracta una segunda voz, muy distinta de aquella que habla en el resto del enunciado. Esas palabras están instaladas, diría Kristeva, en los dominios del 2, sustituyendo a otras que, de aparecer, estarían en completa armonía con el resto del enunciado, pues, como éste, pertenecen al imperio del 1..., de lo correcto desde el punto de vista lógico. En la parte en redondas, el 0 corresponde a todo aquello que el Estado *no* dispone para los audaces y bribones, entre lo que se encuentra hospedarse en un hotel. De tal modo, lo que aparece en cursivas, que en una base lógica del 0 al 1 pertenecería al 0, se desplaza automáticamente hacia el 2 (sin pasar por el 1), ampliando el continuo y confiriéndole un segundo sentido al enunciado, cuya suma con el primero constituye la piedra angular del significado. Dicho desplazamiento es posible únicamente porque las palabras en

¹⁶ La única condición precisa que interviene en este acto de habla en particular es que se trata de la lectura de un libro, con las convenciones y regulaciones que ello implica, y que no necesariamente apuntan hacia una comprensión explícitamente irónica de los enunciados.

¹⁷ Atinadamente, Muecke señala que los marcadores que evidencian el empleo de una ironía pueden separarse en dos grandes grupos, según si el contraste se presenta entre el texto y el contexto o si aparece entre elementos puramente textuales del enunciado. V. art. cit., pp. 366-373. Ahora bien, en cuanto al primer grupo, cuya utilidad metodológica es innegable, es preciso aclarar que, para el australiano, el contexto interviene a manera de texto, es decir, restringido semánticamente; la función demarcadora no la desempeña el marco referencial en su conjunto sino ciertos elementos del mismo, estandarizados sistemáticamente, a los que se atribuye un sentido preciso.

cursivas, más que un objeto, expresan un discurso, una opinión sobre tal objeto. Las palabras “hospeda” y “hotel” no participan en el juego con todos sus rasgos semánticos; lo hacen con un sentido restringido, apto para entablar una polémica, igualmente restringida, con ciertos rasgos del conjunto de lo que el Estado *sí* dispone para los audaces y bribones, una discusión cuyas réplicas, en lugar de limitarse a contradecirse mutuamente, como desearía Booth, se complementan dialógicamente por semejanza y contraste, interactúan en una dialéctica semejante a la de cualquier manifestación del lenguaje figurado, con el agregado de que, al encarnarse, cumplen una función crítica en el discurso.

Parece una obviedad, mas no en el caso de la ironía, definida tradicionalmente en virtud del contraste entre unas unidades y otras, unos elementos y otros, unos sentidos y otros, pero siempre en virtud de un contraste. Para Bajtín, lo dialógico exige la producción de un excedente, de un valor positivo que depende de la concordia tanto, o más, que del contraste. En el ejemplo de Arlt, en el aspecto lógico-semántico, son tantos los rasgos semejantes entre la palabra “hotel” (el 2) y la palabra que sustituye (el 1): alojamiento, alimentación, aislamiento..., como los contrastantes: libertad/privación de la libertad, atenciones/maltrato, buena vida/mala vida. Lo mismo sucede con la palabra “hospedar”: referida a “hotel” implica un costo de alojamiento que, al desplazarse a la palabra sustituida, puede leerse como el costo de la libertad; en un sentido inverso, va de la máxima hospitalidad a la mínima hospitalidad.¹⁸ El enunciado no concluye afirmando unos rasgos ni negando los otros, simplemente establece una polémica que revela la tensión que existe entre las palabras, entre las opiniones sobre éstas y sobre los objetos. Tal polémica, no obstante, constituye en sí misma un valor positivo, puesto que su carácter no-afirmativo y no-negativo (el continuo lógico que va del 0 al 2 sin pasar por

¹⁸ Esta amalgama de relaciones es a lo que Culler se refiere cuando habla de la verosimilitud (*vraisemblance*) que debe enlazar ambos componentes de la díada irónica (v. supra. p. 17).

el 1 o, en palabras de Muecke, el decir algo sin realmente decirlo), lejos de llevar los discursos al exceso del relativismo, les confiere un nuevo valor.¹⁹ En el ejemplo citado salen a la luz nuevos matices, nuevas opiniones de las palabras “hospeda” y “hotel”, y también de las que son sustituidas por ellas; las cuatro palabras —si es que son sólo cuatro— aparecen reacentuadas, y esto les agrega un valor positivo, un peso material del que ya no podrán desprenderse nunca más. Son palabras vivas, diría Bajtín, palabras ambivalentes que crecen en el medio proteico del dialogismo.

A este respecto, el ruso disiente implícitamente de las ideas de Kierkegaard, en el marco de las cuales la ironía es definida como *negatividad infinita y absoluta*. Negatividad, en tanto que sólo niega; infinita, puesto que no niega este o aquel fenómeno, y absoluta en cuanto que lo que niega pertenece a un orden superior que, sin embargo, no es.²⁰ Para el ruso no puede haber un dialogismo puramente negativo, todo diálogo auténtico debe poder abstraerse en una dialéctica positiva; de hecho, un diálogo que sólo niega es una *contradictio in adjecto*. La réplica constituye siempre un excedente, al que se suma el remanente de la nueva réplica, de la nueva conciencia, y así sucesivamente. La idea, por lo tanto, posee una corporeidad; no es, ni mucho menos, un contorno vacío o, en el mejor de los casos, inaccesible. Puesto que la idea, para Bajtín, es acontecimiento, únicamente puede accederse a ella atendiendo a su devenir inconcluso, a su ser, cuya concreción es el diálogo.²¹ En este sentido, desde luego que la ironía

¹⁹ “Tanto el relativismo como el dogmatismo excluyen igualmente toda discusión, todo diálogo auténtico, al hacerlo ora innecesario (el relativismo), ora imposible (el dogmatismo). La polifonía como método artístico se ubica en otro plano”: Bajtín, *Problemas de la poética de Dostoievski*, ed. cit., p. 106.

²⁰ Kierkegaard, *op. cit.*, p. 287.

²¹ Puede que la esencia de la idea sea inaccesible para Bajtín, y en eso coincida con Kierkegaard a propósito de Sócrates y la ironía. Sin embargo, en los diálogos socráticos el danés encuentra solamente una dialéctica incompleta que conduce no a la idea, sino a su contorno, relativizado al extremo de la vacuidad absoluta, negatividad que encuentra su máxima expresión en la caracterización aristofánica de Sócrates. Muy por el contrario, para Bajtín, la inconclusividad del diálogo entre las conciencias, una de cuyas variantes filosófico-literarias es el coloquio socrático, en efecto conduce a la esencia de la idea, pero se contenta con ser puro devenir, puro dirigirse a la idea. Puesto que es dual, el ser de la idea no puede pertenecer a una sola conciencia, debe realizarse en las réplicas de las conciencias que interactúan unas con otras en el diálogo. Sobre el particular de la

es infinita (el diálogo tiende al infinito), pero su eterno desplazamiento es positivo, pues comprende, más que una resta, una sumatoria de cifras positivas y negativas. Lo que es innegable es que está lejos de ser absoluta. En el caso de que su función fuera, como supone Kierkegaard, meramente negativa, el objeto de su negación sería lo que Kristeva atribuye al 1 (la ley, lo correcto) y, aunque escindido, dicho objeto no puede pertenecer a la categoría del no-ser; en tanto que discurso, está encarnado, pertenece a alguien y, por lo tanto, es. Dentro de los límites del continuo monológico, el no-ser se representa con el 0 pero, como bien señala Kristeva, el dialogismo no contempla el cero absoluto, no sólo no lo contempla, sino que, de haberlo, no cabría la posibilidad del diálogo.

En el fragmento citado de Arlt, las palabras que aparecen en cursivas están contrastadas del resto por lo que Bajtín llama comillas entonacionales, cuya función es elevar dichas palabras a un segundo plano, al que, desde luego, acceden restringidas. Lo que indican las comillas entonacionales es que la palabra ha dejado de ser ella misma y se ha convertido en su doble, distorsionado, sobre el que se refracta una intención precisa y controlada. Este desdoblamiento ya ingresa en los dominios de la parodia, no como género literario, mas como

llamada ironía socrática, el ruso la considera una forma reducida de la risa carnavalesca, cuya naturaleza primaria es destruir y renovar, negar lo antiguo y afirmar lo nuevo que, sin embargo, nace de lo antiguo y será a su vez lo antiguo, dispuesto a morir y a renacer nuevamente. Una concepción que está muy lejos de defender un relativismo absoluto, vacío, puesto que deposita su atención en lo material y lo concreto, y a ello atribuye el ser de la idea, el ser del hombre. Cabe, tal vez, reprocharle a Bajtín haber idealizado la risa carnavalesca al punto de despojarla de toda malicia, de toda violencia y agresividad. Ya Averintsev señaló los senderos autoritarios a los que pueden ser conducidas las formas carnavalescas de la cultura popular, cuya violencia es insoslayable, y Ryklin, incluso, calificó de traumático el júbilo bajtiniano por las formas de la cultura popular, detrás de las que se esconde el terror absoluto, cósmico, del Cristianismo: V. S. Averintsev, "Bajtín, la risa, la cultura cristiana", y Mijaíl Ryklin, "Los cuerpos del terror (hacia una lógica de la violencia)", en Tatiana Bubnova (ed. y trad.), *En torno a la cultura popular de la risa: nuevos fragmentos de M. M. Bajtín*, Barcelona/México, Athropos/Fundación Cultural Eduardo Cohen, 2000, pp. 13-33 y 103-125. Bajtín aísla casi por completo la risa popular de las diversas manifestaciones autoritarias del terror, al grado de sostener que el nexa que las une es de carácter meramente externo, sin darse cuenta de que su propia concepción vitalista del devenir muriente-renaciente constituye una respuesta a las instituciones oficiales, la negación del dogma cristiano y el nacimiento de una nueva conciencia. De algún modo lo intuye, al hablar de una nueva seriedad, libre y responsable, pero no alcanza a comprender que dicha seriedad es revolucionaria y, por ende, violenta; lejos de legitimarlas alejándose de ellas, atenta contra las normas, las subvierte, las destruye, y toda destrucción implica cierta violencia. A Sócrates, sin ir más lejos, su seriedad libre y responsable le costó la vida.

recurso estilístico que transforma a la palabra en un híbrido intencional. Toda ironía, desde el punto de vista formal, estilístico, se concreta como una imitación distorsionada, un proceso de citación que va de la objetivación intencional a la parodia pasando por la estilización, y que finalmente deviene una transformación del sentido. Es lo que entiende el británico Walter Nash cuando define la parodia como un tipo de alusión controlada, como una clase de citación cuya función excede el carácter meramente decorativo de un intercambio conversacional dado, “una especie de desafío que prueba las credenciales de los iniciados y discrimina a los ignorantes. Se trata de un instrumento de poder que le permite al hablante controlar una situación, poniéndola a su favor”.²²

5.3. La palabra paródica

Es evidente que mención ecoica y alusión controlada son conceptos hermanos, casi idénticos, y que ambos se parecen mucho a la definición tradicional de parodia.²³ Ahora bien, no toda alusión controlada es paródica. Sobran los ejemplos en que un hablante cita de manera velada e indirecta una fuente para poner el contenido de la misma a su favor, acreditando una parte o la totalidad de él; puede, incluso, descontextualizarla o contrahacerla sin ser necesariamente paródico... Si pervierte el significado de la fuente, únicamente estará tergiversando. Si pervierte, por el contrario, el sentido de la cita, estará siendo paródico. La parodia nace cuando la cita significa otra cosa que la fuente, y por eso debe verse como una entidad crítica, ya que,

²² *Op. cit.*, p 74.

²³ El radical *odos* del vocablo griego *parodia* quiere decir “canto”, y conlleva la acepción estética asociada con el término. El prefijo *para* significaba para los griegos “a costa de”, “al lado de”, y con los siglos terminó por atender a dos significados contrarios, uno que asocia (paralingüístico, paramilitar, paramédico) y uno que opone (paraguas, parachoques, paradoja), y que pueden resumirse como *a partir de* y *en contra de*. Ambos sentidos operan en la definición de parodia, que puede verse como un resultado del canto en contra del canto: nace del canto y se convierte en un contracanto. Parte de la imitación y se transforma en un objeto original, por eso asegura Hutcheon que todo texto paródico “*est l’articulation d’une syntèse, d’une incorporation d’un texte parodié (d’arrière-plan) dans un texte parodiant, d’un enchâssement du vieux dans le neuf*”: *Art. cit.*, p. 143.

existiendo una semejanza y una diferencia, deposita el énfasis en la segunda, mecanismo que puede hallarse al interior de cualquier ironía verbal.²⁴ De lo que se sigue que exclusivamente la mención ecoica que desempeña una función crítica puede considerarse paródica y, por lo tanto, irónica. Dicha función, huelga decirlo, trasciende los límites de la contraposición lógico-semántica al consumarse, más que como una negación metalingüística, como una imagen crítica del lenguaje, pues basta con que el hablante se distancie de la palabra si resuena para él, por ejemplo, “demasiado vulgar o, por el contrario, demasiado rebuscada o afectada, o si es dictada por una tendencia determinada, por determinada manera lingüística, etcétera”.²⁵

Este proceso de distanciamiento se verifica en cualquier ironía. Un ejemplo de ello se encuentra en la novela *El sueño de los héroes* (1954), de Adolfo Bioy Casares, cuyo protagonista Emilio Gauna, después de ganarse un dinero apostando a las carreras de caballos, decide convidar una juerga a sus amigos de tertulia durante el carnaval de 1927. “Espero que quiera honrarnos con su compañía”, le dice al doctor Valerga, el líder de la cofradía, y éste responde: “No trabajo en un circo, para tener compañía”.²⁶ La palabra “compañía” en labios de Valerga aparece entre comillas entonacionales que la desplazan automáticamente a un segundo plano de la significación (el 2, para Kristeva). En todo caso, no es la misma que la palabra “compañía” pronunciada por Gauna; se trata, más bien, de dos palabras distintas, ya que la segunda constituye una imitación distorsionada de la primera, un doble paródico sobre el que se refracta una segunda intención lógico-semántica.

Al escuchar la invitación de Gauna, el personaje de Valerga se distancia críticamente de la palabra “compañía”; en vías de trastocar su sentido, primero la objetiva y luego la estiliza con mofa, de tal suerte que, en su mente, la frase de Gauna resuena de una forma distinta y su

²⁴ “*Sur le plan sémantique, l’ironie se définit comme marque de différence de signification*”: *Ibid.*, p. 144.

²⁵ “De la prehistoria de la palabra de la novela”, en *Problemas literarios y estéticos*, ed. cit., p. 505.

²⁶ En *La invención y la trama*, Barcelona, Tusquets, 2002, p. 136.

significado se transforma radicalmente. La frase-invitación ha dejado de pertenecer a Gauna y, en un primer momento —el de la objetivación convencional—, se ha instalado en un lugar intermedio entre la conciencia de éste y la de su mentor, quien inmediatamente después se apropia de ella mediante una estilización paródica,²⁷ y luego le confiere un sentido nuevo, que se suma al primero y posibilita el desplazamiento de la palabra “compañía” de un discurso a otro. La respuesta de Valerga hace eco de un enunciado intermedio, formalmente similar a la invitación de Gauna, un híbrido consciente que resuena en su cabeza con un sentido totalmente distinto y que hace posible el traslado inmediato del 0 al 2 en el plano del contenido. Esto es lo que en términos semióticos se define como un metalenguaje no científico, como un código que emplea otro código, en este caso oculto, para significar.²⁸

La cita de Bioy Casares, por otro lado, es prueba fehaciente de que lo irónico no puede suscribirse a la simple contradicción lógica entre los elementos de una dualidad estilística, a menos que se entienda contradicción en un sentido dialéctico, como lo hace Jameson, es decir, como “una sustancia singular, acerca de la cual se llegan a decir varias cosas diferentes, aparentemente contradictorias; un poco de dulzura e ingenuidad basta entonces para mostrar que las dos cosas contradictorias están relacionadas de algún modo, o son lo mismo —una implica la otra, o se sigue de ella de un modo insospechado”.²⁹ El significado, en este caso, se desplaza como un péndulo entre dos formas léxicas de la palabra “compañía”, entre las dos réplicas de un diálogo interno que se suman positivamente por el simple hecho de que el resultado arroja un excedente material de sentido. Como manifestación de su actitud hacia el

²⁷ Bajtín llama estilización paródica a la capacidad de recrear la fuente imitada como una totalidad esencial, con su lógica interna y su correspondiente universo, emanados de su propio lenguaje. V. *Teoría y estética de la novela* (tr. Helena S. Kriukova y Vicente Cazarra), Madrid, Taurus, 1989, p. 180.

²⁸ “Un metalenguaje crítico —señala Umberto Eco— no es un lenguaje diferente del propio lenguaje objeto. Es una porción del mismo lenguaje objeto, y en este sentido, es una función que cualquier lenguaje desempeña cuando habla de sí mismo”: *Los límites de la interpretación* (tr. Helena Lozano Miralles), Barcelona, Lumen, 1992, p. 42.

²⁹ “Las antinomias de la postmodernidad”, ed. cit., p. 17.

lenguaje ajeno, la estilización paródica que Valerga realiza en su mente —en todo apegada a la convención lingüística— le permite apropiarse de la palabra de Gauna e integrarla a su propio discurso con una carga de ambivalencia semántica que la dialogiza internamente: más que nunca, la palabra desdobra su autoría, pues sirve a dos voces, a dos conciencias que expresan de forma simultánea su actitud hacia el lenguaje y su intención con respecto al mundo.

La resultante es una polémica entre discursos, y no una oposición de sentidos o intenciones, pues al transformarse el significado del enunciado ausente, éste se convierte en la expresión de un mundo que incluye payasos, malabaristas y domadores de bestias. El Gauna que habla en la mente de Valerga, enmarcado por una situación, por un contexto totalmente diferente, en efecto se refiere a una compañía de circo, la cual de ningún modo puede verse como lo opuesto de la presencia del doctor en la celebración, requerida por el Gauna de carne y hueso. A este respecto, es posible recriminarle a Bajtín cierta estrechez en sus consideraciones sobre la parodia, a la que entiende, en contraste con la simple estilización, como un discurso cuya orientación es justamente la contraria de la de la fuente parodiada, por lo que le atribuye un carácter reducido y unilateral que priva a ésta de gran parte de su actividad productiva en su relación con la voz parodiante.³⁰ Una antinomia lógico-semántica no arroja excedente alguno, está cerrada en sí misma, sin siquiera comenzar a formular una opinión personal; en el diálogo escrito por Bioy Casares, en cambio, se atestigua un continuo lógico cuyo desplazamiento es mucho más largo, y también más rico, que el de aquella, y que

³⁰ Cf. *Problemas de la poética de Dostoievski*, ed. cit., p. 282, y “El problema del texto en la lingüística, la filología y otras ciencias humanas”, en *Estética de la creación verbal*, ed. cit., p. 302. Su caracterización de la parodia sacra, no obstante, trasluce presupuestos distintos, ya que su contenido está muy lejos de comprenderse como contrario a los del culto dogmático, al que, en cierta medida, se suma como complemento didáctico y mnemotécnico. Las manifestaciones artístico-simbólicas que el ruso incluye en la tradición paródico-travestista, y que devienen de la “palabra vuelta al revés”, no constituyen, para él, una verdadera contracultura, puesto que no están dirigidas en contra de los ámbitos oficiales. Desde luego que la representación exige una imitación y un contraste estilísticos, pero en el plano lógico-semántico su orientación se dirige al descubrimiento de nuevos aspectos del mundo y, por ende, arroja un excedente positivo que se agrega al de las visiones oficiales. Por otra parte, él mismo señala (*Ibid.*, p. 317) la imperiosa necesidad de no reducir las relaciones dialógicas a la esfera de la controversia y el desacuerdo.

se concreta verbalmente como una sumatoria de sentidos, como la réplica de dos visiones. La expresión de un mundo constituye siempre un discurso, por cuanto representa la visión de una subjetividad, de modo que la confrontación de dos o más discursos debe entenderse como el encuentro dialógico de distintas visiones del mundo, como una polémica, pues.

De lo que se sigue que todo texto parodiante entabla una polémica con su correspondiente texto parodiado (el cual participa, no cabe duda, en forma activa) y, dado que toda ironía es paródica, resulta entonces que todo texto irónico establece una polémica con otro texto, cuyo eco hace resonar. Se trata de la doble función de la ironía, paródica y satírica, imitante y crítica a la vez. Amparada en su calidad de imagen del lenguaje ajeno, la palabra “compañía” en labios de Valerga, al tiempo que la imita con mofa, expresa una crítica con respecto a la palabra de Gauna, abre una fisura en su aparente totalidad de sentido por la que escapa una nueva posibilidad de lectura que, si bien no la contradice, choca con la primera, y el impacto derrama un rayo multicolor de luces refractadas... Por una vez, la arena de lucha en que vive la palabra dialógica se ha convertido, valga la expresión, en una arena de circo.

5.4. La palabra satírica

Pero también puede convertirse en una prisión, como el apando en que están reclusos Polonio, Albino y *El Carajo* en la novela corta de José Revueltas, una celda de castigo dispuesta, junto con otras de la Crujía, alrededor de un patio en cuyo centro se levanta lo que los presos llaman el “cajón”, y que no es otra cosa que la caseta de vigilancia en la que están encerrados los celadores y desde la cual vigilan todo el edificio. A estos personajes, el narrador los llama “monos”, como hacen los convictos, y con respecto a ellos inicia una polémica

interna ya en las primeras páginas de la novela, donde se lee de ellos: “Estaban presos. Más presos que Polonio, más presos que Albino, más presos que *El Carajo*”.³¹

Independientemente de la distribución espacial del edificio, que más adelante explicará el narrador y a causa de la cual el “cajón” ofrece el aspecto de una “cárcel aparte, una cárcel para carceleros, una cárcel dentro de la cárcel”,³² la polémica de las primeras líneas se refiere sobre todo a una cuestión de mayor profundidad, relacionada con la condición humana de los carceleros que, según la opinión del narrador, están más cautivos que los reos de la Preventiva. El hecho de que los celadores puedan vivir constantemente en una prisión más terrible que aquella en la que trabajan, de la que, a diferencia de los reos, pueden salir para reunirse con sus familias e ir, se me ocurre, al estadio de fútbol y luego a cenar unos tacos, ese hecho, digo, constituye una ironía, pero resulta incuestionable desde el punto de vista espiritual, y eso es, precisamente, lo que lo vuelve irónico. Incuestionable porque, aun siendo libres físicamente, los “monos” viven sin darse cuenta de nada, sin enterarse de que están vivos ni mucho menos de la importancia que esto, en sí mismo, representa. No poseen nada; en cambio, los presos cuando menos son dueños de su vida, a ella se aferran con un sentimiento que trasciende los límites del orgullo y de ella hacen lo que le place pues, total, del apando no se puede caer más bajo. Por su parte, los “monos” deben responder a sus patrones, a sus familias, a sus acreedores y, lo que es peor, lo hacen sin darse cuenta de nada, sin preguntarse por el sentido de su propia existencia.³³

He ahí la polémica esbozada por unas cuantas palabras, en esta ocasión, sí, avaladas por el contexto, a partir del cual se vislumbra la ironía en toda su amplitud, con su proyección al

³¹ “El apando”, en *Obras completas*, v. 7, México, Era, 1987, p. 13.

³² *Ibid.*, p. 40.

³³ “Todo era un no darse cuenta de nada. De la vida. Sin darse cuenta estaban ahí dentro de su cajón, marido y mujer, marido y marido, mujer e hijos, padre y padre, hijos y padres, monos aterrados y universales”: *Ibid.*, p. 14.

infinito, ya que en cada réplica de la discusión sugerida por la pregunta “¿Quiénes son más presos, los reos o sus celadores?”, irán agregándose argumentos con valor positivo, y no una simple negación sobre la negación, y cada vez que la balanza se incline hacia los celadores, brillará el matiz irónico de los enunciados, por el simple hecho de que los presos se llaman presos y los celadores, celadores.³⁴ La voz del narrador se inclina hacia ese lado, pero, como toda sátira verdadera, el discurso de la novela deja abierta la posibilidad de una respuesta, sugerida por la circunstancia, incuestionable también, de que Polonio, Albino y *El Carajo* en efecto están encerrados en una prisión dentro de la prisión, el apando, de la que no pueden salir a reunirse con nadie, ya no se diga para ir al estadio de fútbol, ni para ver la luz del sol.

En su aspecto genérico, la función de la antigua sátira latina era, precisamente, polemizar los temas mundanos y colocarlos en la arena de luchas del dialogismo, impronta legada a los géneros literarios que de ella provienen, de los cuales la novela moderna es sin duda el más importante.³⁵ El relato de *Revueltas* es un digno exponente de esta tradición y, apegado a ella, en sus páginas nunca se resuelve la polivalencia de los discursos confrontados, lo cual se

³⁴ Más allá de la obviedad, compréndase que en ese hecho radica la crítica al interior del sistema lingüístico, el componente paródico sobre el que se construye la imagen del lenguaje.

³⁵ La tradición retórica define el término *sátira* como una “composición poética u otro escrito en que se zahieren vicios, personas o cosas”: Peale, art. cit., p. 190. Aunque Edward Bloom considera a Arquíloco (s. VII a. C.) el primer autor de sátiras (cf. “Satire”, en Alex Preminger (ed.), *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, New Jersey, Princeton University Press, 1993, p. 1114) y Arthur Cotterell le asigne ese rol a Pratinas, contemporáneo de aquél (cf. *Diccionario de mitología universal*, México, Planeta, 1992 (1988), p. 217), el género propiamente satírico es una creación original de las letras latinas. La palabra latina *satura* (“miscelánea”, “relleno de embutido”) designaba un modelo poético hexametral, definido por Lucilio en el siglo II a. C., que versa sobre temas “apropiados” y cuyo tono, en adelante, deambulará entre una vertiente sobria como la de Horacio y una de corte más irreverente, como la de Luciano. Con el tiempo, el término “satírico” comenzó a aplicarse a otras composiciones no necesariamente romanas, ni en hexámetros, en virtud de su intención, e incluso la narrativa en prosa se convirtió en albergue de la sátira, tal es el caso de Apuleyo y de Petronio. Sin embargo, ya Horacio señala la función del coro en el *Polifemo* de Eurípides, formado por sátiros (del griego *satyroi*, nombre que probablemente deriva del hebreo *Se’irim*, “los peludos”) que, mientras bailan al son de la flauta, recitan chanzas jocosas —no vulgares— relacionadas con la acción del drama, y Juvencio, en su nota al verso 226 de la *Epístola a los pisones*, dice que en los certámenes de teatro, luego del drama trágico se representaba una pieza jocosa que animaba al público a reír, en la que el coro estaba compuesto de sátiros y comúnmente aparecía Sileno, padre de éstos, dedicado a urdir intrigas entre los héroes y los dioses (v. José Goya y Muniain, “Notas” a Aristóteles, *Arte poética*, Madrid, Espasa-Calpe, 1970, p. 103). El estilo satírico, dice Aristóteles, constaba de versos de ocho pies, por ser más propicios al baile, mientras que, al trabar conversación los personajes, el drama adoptaba un metro propio con tendencia al yambo, por ser el metro más natural de la lengua griega (v. *op. cit.*, p. 33).

encerraría en los límites del continuo lógico 0—1 y le conferiría al discurso de la obra un carácter negativo, acorde con el que Bajtín, erróneamente, atribuye a la sátira contemporánea. Lejos de ello, el discurso de la novela, su “gran diálogo”, no concluye en la última página, puesto que se desplaza indefinidamente en el transcurrir del “gran tiempo”, dispuesto siempre a propiciar una nueva réplica en cada nueva lectura; en palabras del ruso, es un discurso que, “en su búsqueda de comprensión-respuesta, sigue siempre adelante”.³⁶ De ahí que, en los términos de la reelaboración postestructuralista de Kristeva, el que va del 0 al 2 deba entenderse como un continuo que tiende al infinito.

A propósito de las ideas de Kierkegaard, cabe señalar que, en sentido amplio, la polémica proyectada por *Revueltas* constituye la expresión consciente de una subjetividad, pero ésta no se realiza por una vía exclusivamente negativa, pues sobre ella se refracta una intención precisa del autor que supera las fronteras de la intertextualidad al exponer una plataforma de aproximación a la realidad, una visión del mundo; llega a la aporía, no hay duda, pero en el camino se reviste de un carácter sustancial. La crítica de los discursos, de los códigos, no puede ni debe permanecer en los límites del texto —ello implicaría un relativismo casi nihilista y la condenaría al olvido de la posteridad—, a razón de que su lugar de destino es la realidad misma, el mundo en el que las conciencias subjetivas conviven con los objetos y les confieren significación. Es la crítica del mundo la que coloca al texto en un momento preciso del gran tiempo, y ella se sustenta en el enfrentamiento dialógico de los discursos cuya resultante es la sátira. En este caso —algo semejante sucede en el cuento de Fonseca analizado en el capítulo precedente—, ni presos ni celadores escapan a la visión crítica que pesa sobre el mundo representado en la novela, pero esto no significa que ésta deje de asumir una posición concreta con respecto a ellos, significa que dicha posición, dicha actitud, trasciende las

³⁶ Bajtín, “El problema del texto en la lingüística, la filología y otras ciencias humanas”, ed. cit., p. 319.

categorías lógicas de afirmación y negación, y se instala en el universo dialógico que corresponde a toda representación artística de la idea.

5.4. La imagen bicorporal

En relación con el sentido amplio con que es comprendida la palabra bivocal en el amplio marco de la obra bajtiniana, y con fines eminentemente metodológicos, es posible aventurar la conclusión de que en los cimientos de todo dialogismo interno se encuentra la ironía como piedra de toque. El simple hecho de que una sola palabra sea capaz de expresar dos voces simultáneas es irónico por donde se lo vea, sobre todo si se considera que la ambivalencia es la naturaleza misma de la ironía. En tanto que híbrido consciente e intencional, toda imagen bicorporal, incluida la palabra bivocal, es irónica, puesto que en sí misma comprende una réplica interna y una crítica oculta.

Lo anterior cobra transparencia a la luz de las imágenes a las que el teórico ruso acude para ejemplificar su concepción dialógica de las formas carnalescas de la cultura popular, en particular la de aquella antigua figurilla de terracota que representa a una anciana embarazada cuyos rasgos de senectud y gravidez aparecen exagerados grotescamente. Se trata, a los ojos de cualquiera, de una imagen irónica, bicorporal; a un tiempo destructora y constructiva, una imagen a través de la cual “la vida es descubierta en su proceso ambivalente, interiormente contradictorio. No hay nada perfecto ni completo, es la quintaesencia de lo incompleto”.³⁷ Esta dialéctica incompleta —su síntesis se proyecta al infinito puesto que nunca concluye, puesto que es eternamente inacabada— constituye el ser del dialogismo que propone la filosofía bajtiniana del lenguaje, cuyo sentido amplio se aprecia en relación con la ironía casi como una

³⁷ Bajtín, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*, ed. cit., p. 29.

obviedad. La mentada figura de terracota contiene a la vez un *eiron* y un *alazon* que no se cansan de sustituirse mutuamente: a la luz de la muerte, el nacimiento y la lozanía pecan de ingenuos e inocentes; a la de la vida, la vejez se muestra insolente y decrepita.³⁸ Tratándose de una palabra doblemente encarnada, en cualquier ironía verbal puede apreciarse una imagen bicorporal, y en toda imagen bicorporal se verifica una ironía. Los ejemplos citados dan prueba de ello: una cárcel que también es hotel, ¿o no?, celadores más presos que los presos, ¿o no?... ¿La compañía de un hombre o una compañía de circo?

En cuanto a su definición restringida de la ironía, lo mismo que a la de Kierkegaard, es preciso disentir del carácter estrictamente negativo que el ruso le atribuye, ya que, según se ha constatado —y puede asimismo constatarse en la figura de terracota hallada en Kertch—, cada ironía desata una polémica cuya sumatoria se desplaza críticamente también en sentido positivo, agregando material a la significación a partir, diría Warning, de la ambivalencia del distanciamiento y la repetición, de la crítica y la redención, de la ilusión engañosa y la semejanza estética. Es el movimiento natural del dialogismo que caracteriza a la tradición cultural de la sátira menipea, y al que Bajtín tanto recurre para sustentar sus postulados. De manera paralela a la reducción terminológica de la ironía, cabe, pues, restringir también el sentido de la sátira y aun de la parodia, para sostener que la ironía verbal es, *per se*, paródica y satírica: paródica por tratarse de una palabra bivocal internamente contrastada, una palabra que sirve a dos propósitos, a dos intenciones, y satírica porque establece una polémica oculta y

³⁸ La relación esencial del dialogismo con la esfera de lo irónico llega a su concreción más evidente en las figuras del pícaro, el tonto y el bufón —y, particularmente, en la de este último— que Bajtín analiza en las “Formas del tiempo y del cronotopo en la novela” (*Problemas literarios y estéticos*, ed. cit., pp. 353-362) y, en especial, en “La palabra en la novela” (*Ibid.*, pp. 246-250) y cuyo origen inmediato sitúa en las épicas paródico-satíricas (es decir, irónicas) de la baja Edad Media. Estas tres figuras representan seres ajenos a este mundo, cuya función, a grandes rasgos, consiste en desenmascarar la mentira, la hipocresía, la impostación, mediante una mezcla de incomprensión y comprensión, de tontería e inteligencia, de ingenuidad y agudeza, y por ello el ruso subraya su importancia en el desarrollo de la novela moderna, máxima expresión literaria del dialogismo plurilingüe. El pícaro corresponde a la definición clásica del *eiron*, mientras que el tonto concuerda con el *alazon*; el bufón, por su parte, vendría a ser la suma de ambos o, en una palabra, el emblema de lo irónico.

expresa una crítica que se agrega como visión individualizada del mundo, de ahí que en toda ironía, en todo dialogismo interno, podamos encontrar, de manera paralela, una estilización crítica del texto y una crítica estilizada del mundo.

CONCLUSIONES

Cuatro son, pues, los rasgos fundamentales de la ironía: (1) el estilístico, que, en atención a su forma expresiva, atañe a su naturaleza de mención ecoica; (2) el lógico, que corresponde a la función crítica del aspecto sustancial de la expresión; (3) el retórico, que la define como una forma de contenido producto de una imitación estilizada del lenguaje, de una parodia, pues, y (4) el semántico, que comprende el aspecto sustancial del contenido, donde priva la crítica velada del mundo o, en una palabra, la sátira. La ironía verbal es, en suma, *una mención ecoica con función crítica y contenidos paródico y satírico* o, dicho de otro modo, una expresión que se mofa de sí misma para delinear una imagen del lenguaje y esgrimir una crítica del mundo.

Constituye una mención desde el momento en que ciertos rasgos impresos en la forma empleada señalan la necesidad de colocar la expresión entre paréntesis, de atribuirla a una voz distinta de la de quien habla. Estos rasgos, no obstante, distan mucho de resultar aleatorios, pues son controlados por una actitud precisa y radical con respecto a la expresión, a la que critican veladamente. Ahí están ya los dos elementos que pone en juego la más antigua de las definiciones del fenómeno: simulación y disimulación. El hablante aparenta adherirse a una causa expresiva para ocultar sus verdaderas intenciones argumentativas, en un proceso que contamina a la expresión con una cuota de contenido filtrada como crítica. Se dirá, y con razón, que en todo uso figurado del lenguaje se da una simulación expresiva que deviene en una crítica del contenido; es la función poética del lenguaje. Sin embargo, aun en los límites de la expresión, la ironía trasciende la poética y adquiere una función estética al momento de incluir en sí misma una crítica argumentativa, una crítica de la imitación, guiada por una

intención anclada en el referente. Esta segunda intención se escucha, con mayor o menor claridad, según sea el caso, como un eco que resuena desde el fondo de la expresión, de modo que el oyente comprende que, más que de cualquier mención, se trata de una mención ecoica.

La crítica de la expresión, en el caso de la ironía, se manifiesta como una impronta del referente en la forma empleada, pero esta impronta no resulta evidente, como lo sería en una crítica directa tal como “Bruno es un pesado”, sino oculta, y es sugerida por uno o más rasgos formales de la expresión. Estos rasgos de algún modo sustituyen una parte del referente (son metarreferenciales) y por eso muchos teóricos se han visto tentados a atribuirle al contexto un valor fundamental en el proceso de construcción y deconstrucción de la ironía. Confunden el contexto con el referente, tal vez, se me ocurre, amparados en una lectura incierta de Jakobson, quien relaciona con el contexto la función referencial del lenguaje, cuando en realidad lo que el ruso quiere decir es que, en los casos en que constituye la dominante funcional de un mensaje, el contexto se convierte en el referente, y entonces deja de constituir una entidad alterna al proceso de la lengua.¹ En la crítica implícita en la cita de Cortázar analizada en el capítulo segundo, tanto el personaje de Bruno como su pesadez son constitutivos del referente, aunque sea esta última la que da cuenta reducida del contexto: lo inconveniente de su compañía. Denotado o connotado como referencia, el contexto se convierte en el texto y, así, trasciende su naturaleza situacional imprimiéndose en la lengua como parte sustancial de la misma. No hay que olvidar que el lenguaje sólo significa en virtud de su referente, incluso Hjelmslev lo admite. Para Hjelmslev lo que es eminentemente forma es el sistema de la lengua, lo que a él le interesa, pero eso no quita que el sistema cumpla una función, la función

¹ Bien dice Quintiliano que, entre otros factores, la ironía se conoce por la naturaleza del asunto, donde la naturaleza del asunto es el asunto mismo.

de signo, que es convertirse en un proceso lingüístico, en una entidad viva y proteica como la que tanto valora Bajtín.

Los rasgos metarreferenciales,² sean textuales o contextuales, anuncian el contraste interno de la forma empleada, la oculta intromisión de un paradigma en lo que simula ser un sintagma, lo que obliga a que en el proceso de reconstrucción el contraste se establezca entre sustancias semejantes. Esta interferencia de los ejes lingüísticos se concreta como una dialéctica negativa toda vez que el ironista dice lo que no dice y no dice lo que dice (el poeta siempre dice lo que dice y otra cosa, su dialéctica tiende a lo positivo). Se trata de una crítica de la expresión que, siendo tan sólo un contorno —cuyo reflejo son los rasgos metarreferenciales—, no se realiza positivamente y, por ello, hace posible que la subjetividad hable y opine sin manifestarse.

Aun así, resulta evidente que la determinación de la subjetividad mediante la ironía no necesariamente se realiza, como supone Kierkegaard, por una vía exclusivamente negativa, consecuencia de una ausencia absoluta de relación entre el individuo y el mundo. En el cuento de Fonseca analizado en el capítulo cuarto, la negatividad, en efecto, se aproxima al vacío; es demoledora y por momentos no arroja nada a cambio, a excepción del desconcierto y la anonadación. En cambio, en el caso de Rosas de Oquendo expuesto con antelación, el poeta se coloca a sí mismo como parte del referente y, por ende, la ironía lo alcanza sin que por ello su

² Señales irónicas, las llama Harald Weinrich, para quien se trata de signos que obedecen a un código y que están dirigidos, no al objeto de la ironía, sino al oyente de la expresión. En la escala de Jakobson, esto equivaldría a decir que cumplen una función conativa puesto que apelan a una reacción específica por parte del oyente, lo que no deja de ser cierto aun en el entendido de que están contaminados por la crítica del objeto, que es el referente mismo. Warning disiente del código al que, según Weinrich, obedecen estas señales, argumentando que un guiño o una inflexión pueden significar, además de una ironía, muchas otras cosas. Cf. Warning, art. cit., pp. 257 y 258. En esto hay que coincidir con él, como también con Muecke, para quien estas señales, a las que denomina marcadores, no están sujetas a un código pero, en cambio, obedecen a un contraste entre el texto y el contexto o bien a un contraste interno del texto, discordancias que, en la mayoría de los casos, se hallan estandarizadas en el discurso. Cf. Muecke, art. cit. Desde luego que, llámense señales o marcadores, estos rasgos no pertenecen a un código previo al discurso, pero en el transcurso de éste se codifican, sin lo cual es poco probable que el oyente capte la verdadera intención del hablante.

propia validez se suprima por completo. En este sentido, hace bien Ferrater Mora en distinguir dos polos de la postura irónica con respecto al mundo. Al uno lo llama “ironía deformadora”, aquella que descoyunta la realidad y que es producto de “una actitud para la cual el mundo es algo esencialmente innoble, que merece a lo sumo difamación y menosprecio”, una categoría a la que, sin duda, tiende el relato de Fonseca, mientras que el otro recibe de su parte el nombre de “ironía reveladora”, la cual, siendo “una actitud para la cual el mundo no merece la seriedad que algunos ponen en él, pero no por desprecio del mundo, sino por estimar que tal seriedad es siempre de algún modo unilateral y dogmática”,³ aspira a una mejor comprensión de la realidad, fenómeno que se aprecia claramente en el romance del poeta novohispano.

Más vale convenir en que, como en toda dialéctica, en toda ironía verbal confluyen una cuota de positividad y una cuota de negatividad (es positiva toda simulación en la medida en que subraya ciertos elementos constitutivos de la fuente imitada, y negativa toda disimulación por cuanto oculta una segunda intención), con la salvedad de que la síntesis resultante permanece en las sombras, sólo muestra su contorno, con lo que la dialéctica se torna negativa. Esto se da como consecuencia del doble accionar de la parodia y la sátira en el plano del contenido. La forma paródica del contenido irónico se presenta como semejante a otra u otras, es una simulación, pero apunta secretamente a una sustancia distinta, que disimula bajo su disfraz. El desplazamiento es posible gracias a que el texto se desdobra al interior de sí mismo mediante la inclusión oculta de una opinión distinta de la de la forma, sugerida por los rasgos contrastivos de la metarreferencia. Una vez más, el paradigma irrumpe en el sintagma y lo desdobra, ocasionando una interferencia entre los aspectos formales y sustanciales del contenido. De manera inversamente proporcional, la sustancia satírica simula el contraste entre

³ Ferrater Mora, *op. cit.*, p. 994. Jankelevitch llama a la primera “ironía mordaz” o “misántropa” y le atribuye un carácter cerrado, mientras que a la segunda, de carácter abierto, la llama simplemente “humor”. Cf. *op. cit.*, p. 150 y ss.

dos mundos semejantes, el real y el del texto, para disimular el nexo de dos formas distintas de contenido, la de la ficción y la de la realidad. De lo que se sigue que todo contenido irónico pone en juego una doble crítica del texto, formal y sustancial, y una doble crítica del mundo.

La presencia de un lenguaje que habla de otro lenguaje supone una superposición de códigos, un metalenguaje. Metalingüística es toda estilización paródica según la entiende Bajtín; es decir, como una imitación que enuncia secretamente una crítica acerca de la fuente imitada, a la que comprende como una totalidad lógica y discursiva. Puede que los rasgos metarreferenciales no estén codificados de antemano, pero es un hecho que iluminan la silueta de un segundo código que se superpone al de la forma léxica empleada y que expresa una opinión acerca de él. Cada uno de los códigos constituye una forma distinta de contenido, con el agregado, en el caso de la ironía, de que el segundo está oculto y emplea secretamente al primero para significar, de lo que resulta que dos formas de contenido distintas, la empleada y la sugerida, apuntan a sustancias semejantes, a mundos semejantes. Toda sátira crítica al mundo simulado por el texto, al que formalmente presenta como distinto del real, para ocultar una crítica del mundo real, que al final se revela sustancialmente semejante al del texto.

Juntas, sátira y parodia cumplen con la función ética del signo lingüístico irónico. Ética, no ya retórica o semántica, por el simple hecho de que el signo es motivado por una intención crítica de la subjetividad con respecto al lenguaje y al mundo; está orientado a la transformación tanto del uno como del otro, y para ello pone en entredicho sus valores y sus consideraciones. En las páginas anteriores he tratado de subrayar la función estética de la ironía y he acudido a los contenidos sólo en la medida en que clarifican el funcionamiento interno del modo irónico de significación. No obstante, el análisis de las implicaciones que el

signo irónico proyecta al exterior de sí mismo es un trabajo aún por realizarse, como también lo es el estudio de sus consecuencias epistemológicas.

Con todo, el examen de la operatividad interna del signo lingüístico irónico arroja como evidencia el funcionamiento de una semiosis que altera las normas lingüísticas dispuestas entre el eje de selección y el eje de asociación, normas que, salta a la vista, reducen el lenguaje a una espacialidad anclada en dos dimensiones. La irónica es, entonces, una semiosis subversiva: subvierte el orden lingüístico y, simultáneamente, habilita al lenguaje a desplazarse en otras direcciones. La llamo *semiosis*, y no *semiótica*, por dos razones fundamentales. La primera concierne al aspecto perfectivo de este último término, que hace pensar en un complejo cerrado, acabado, que poco atañe al irónico, mientras que la segunda tiene que ver con el hecho de que, como hace notar Jankelevitch, “la ironía tiene tantos registros como sistemas de signos hay en la vida intelectual”,⁴ es, como la llama el francés, una pseudología que ocupa un puesto jerárquico equiparable sólo a la alegoría y a la paradoja. Lo cual dista mucho de significar que cualesquiera fenómenos culturales puedan calificarse de irónicos, como es tan común en nuestros días, en los que, siendo tan escasos los puntos de referencia, el concepto se presta a excesos insospechados que incluso rayan en el sinsentido. En relación con esto, resta decirlo, el modelo expuesto en las páginas anteriores resulta de utilidad para observar claramente la ironía, que ahora luce bastante menos volátil, para distinguirla de otras operaciones sígnicas, de otras plataformas de representación en el seno de la cultura, pero también, y esto es lo más importante, para comprender los mecanismos que pone en marcha entre los signos vivos de la lengua.

⁴ *Ibid.*, p. 40.

BIBLIOGRAFÍA

Fuentes literarias

- ARLT, ROBERTO, *El juguete rabioso*, Madrid, Mestas, 2001.
- BIOY CASARES, ADOLFO, *El sueño de los héroes*, en “La invención y la trama”, Barcelona, Tusquets, 2002 (1991).
- CORTÁZAR, JULIO, “El perseguidor”, en *Las armas secretas*, México, Alfaguara, 1991.
- DEL PASO, FERNANDO, *Palinuro de México*, México, Diana, 1987.
- DONOSO, JOSÉ, *El obsceno pájaro de la noche*, Barcelona, Seix Barral, 1974 (1970).
- FONSECA, RUBEM, “El campeonato”, en *Feliz año nuevo* (tr. Pablo del Barco), Madrid, Alfaguara, 1977.
- “O campeonato”, en *Contos reunidos*, São Paulo, Companhia das Letras, 1994.
- FRÍAS, HERIBERTO, *Tomóchic*, en “La novela realista”, México, Patria, 1991 (1985).
- GARCÍA LORCA, FEDERICO, *Bodas de sangre/Yerma*, México, Espasa-Calpe, 1971.
- IBARGÜENGOITIA, JORGE, *Los relámpagos de agosto*, México, Joaquín Mortiz, 1997 (1964).
- LEÑERO, VICENTE, *Los albañiles*, Barcelona, Seix Barral, 1969 (1964).
- PÉREZ GALDÓS, BENITO, *El abuelo*, Buenos Aires, Espasa Calpe, 1953.
- MAGDALENO, MAURICIO, *El resplandor*, en Antonio Castro Leal (ed.), *La novela de la Revolución mexicana*, v. II, México, Aguilar, 1971 (1960).
- ROSAS DE OQUENDO, MATEO, “Romance a México” (fragmento), en Alfonso Méndez Plancarte (comp.), *Poetas novohispanos*, v. 1, México, UNAM, 1942.
- REVUELTAS, JOSÉ, *El apando*, en “Obras completas”, v. 7, México, Era, 1987 (1978), p. 13.
- VALLE-INCLÁN, RAMÓN DEL, *Tirano Banderas*, México, Espasa-Calpe, 1993 (1937).

Teoría y crítica

- ARISTÓTELES, *Arte poética* (tr. José Goya y Muniain), Madrid, Espasa-Calpe, 1970.
- BAJTÍN, MIJAÍL, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de Françoise Rabelais* (tr. Julio Forcat y César Conroy), Madrid, Alianza, 2003 (1987).
- *Estética de la creación verbal* (tr. Tatiana Bubnova), México, Siglo XXI, 2003 (1982).
- *Hacia una filosofía del acto ético. De los borradores y otros escritos* (tr. Tatiana Bubnova), San Juan, Anthropos/Universidad de Puerto Rico, 1997.
- *Problemas de la poética de Dostoievski* (tr. Tatiana Bubnova), México, FCE, 2003 (1979).

- *Problemas literarios y estéticos* (tr. Alfredo Caballero), La Habana, Arte y Literatura, 1986.
- *Teoría y estética de la novela* (tr. Helena S. Kriukova y Vicente Cazcarra), Madrid, Taurus, 1989.
- BALLART, PERE, *Eironeia. La figuración irónica en el discurso literario moderno*, Barcelona, Quaderns Crema, 1994.
- BERRENDONNER, ALAIN, *Elementos de pragmática lingüística* (tr. Margarita Mizraji), Buenos Aires, Gedisa, 1987.
- BLANCO, JOSÉ JOAQUÍN, *La literatura en la Nueva España. Conquista y Nuevo Mundo*, México, Cal y Arena, 1996 (1989).
- BOOTH, WAYNE C., *Retórica de la ironía* (tr. Jesús Fernández Zulaica y Aurelio Martínez Benito), Madrid, Taurus, 1986.
- BOUCHE, CLAUDE, *Lautreamont: Du lieu commun a la parodie*, Paris, Larousse, 1974.
- BRAVO, VÍCTOR, *Figuraciones del poder y la ironía*, Caracas, Monte Ávila, 1997.
- BUBNOVA, TATIANA (ed. y tr.), *En torno a la cultura popular de la risa: nuevos fragmentos de M. M. Bajtín*, Barcelona/México, Athropos/Fundación Cultural Eduardo Cohen, 2000.
- CULLER, JONATHAN, *La poética estructuralista. El estructuralismo, la lingüística y el estudio de la literatura* (tr. Carlos Manzano), Barcelona, Anagrama, 1978.
- DOMENELLA, ANA ROSA, “Entre canibalismos y magnicidios”, en *De la ironía a lo grotesco*, México, UAM, 1992, pp. 85-116.
- DUCROT, OSWALD, *El decir y lo dicho* (tr. Sara Vassallo), Buenos Aires, Hachette, 1984.
- ECO, UMBERTO, *Los límites de la interpretación* (tr. Helena Lozano Miralles), Barcelona, Lumen, 1992.
- ELIADE, MIRCEA, *El mito del eterno retorno* (tr. Ricardo Anaya), Madrid, Alianza, 1972.
- FEINBERG, LEONARD, *Introduction to Satire*, Ames, Iowa State University Press, 1967.
- FISH, STANLEY, *Práctica sin teoría. Retórica y cambio en la vida institucional* (tr. José Luis Fernández Villanueva), Barcelona, Destino, 1992.
- FREUD, SIGMUND, *Obras completas* (tr. Luis López-Ballesteros), v. 1, Madrid, Biblioteca Nueva, 1948.
- FRYE, NORTROP, *Anatomy of Criticism: Four Essays*, New Jersey, Princeton University Press, 1957.
- GENETTE, GERARD, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado* (tr. Celia Fernández Prieto), Madrid, Taurus, 1989.
- GRICE, PAUL, “Logic and Conversation”, en P. Cole & J. L. Morgan (eds.), *Syntax and Semantics 3. Speech Acts*, New York, Academic Press, 1975, pp. 41-59.
- HAVERKATE, HENK, “La ironía verbal: un análisis pragmalingüístico”, *Revista Española de Lingüística*, 15, 2, 1985, pp. 343-391.

- HJEMSLEV, LOUIS, *Ensayos lingüísticos* (tr. Elena Bombín Izquierdo y Félix Piñero Torres), Madrid, Gredos, 1972.
- *Prolegómenos a una teoría del lenguaje* (tr. José Luis Díaz de Liaño), Madrid, Gredos, 1974.
- HUTCHEON, LINDA, “Ironie, satire, parodie. Une approche pragmatique de l’ironie”, *Poétique*, 46, 1981, pp. 140-155.
- ISER, WOLFGANG, *El acto de leer. Teoría del efecto estético* (tr. Manuel Barbeito), Madrid, Taurus, 1997.
- “El papel del lector en *Joseph Andrews* y *Tom Jones* de Fielding” (tr. Ricardo Sánchez Ortiz de Urbina), en Rainer Warning (ed.), *Estética de la recepción*, Madrid, Visor, 1979.
- JAKOBSON, ROMAN, *Ensayos de lingüística general* (tr. Joseph M. Puyol y Jem Cabanes), México, Planeta/Artemisa, 1986.
- JAMESON, FREDRIC, *Las semillas del tiempo* (Tr. Antonio Gómez Ramos), Madrid, Trotta, 2000.
- *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham, Duke University Press, 1991.
- JANKELEVITCH, WLADIMIR, *La ironía* (tr. Ricardo Pochtar), Madrid, Taurus, 1982.
- KERBRAT-ORECCHIONI, CATHERINE, “La ironie comme trope”, *Poétique*, 41, 1980, pp. 108-127.
- KIERKEGAARD, SOREN, *Sobre el concepto de ironía en constante referencia a Sócrates* (tr. Darío González y Begonya Saez Tajafuerce), en “Escritos”, v. 1, Madrid, Trotta, 2000.
- KRISTEVA, JULIA, “Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela”, en Desiderio Navarro (comp. y trad.), *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*, La Havana, UNEAC/Casa de las Américas, 1997.
- LA MOTHE LE VAYER, FRANCOIS DE, *Diálogos del escéptico* (tr. Fernando Bahr), Buenos Aires, El Cuenco de Plata, 2005.
- LYONS, JOHN, *Introducción a la lingüística teórica* (tr. Ramón Cerdá), Barcelona, Teide, 1981 (1971).
- MORRIS, CHARLES, *Fundamentos de la teoría de los signos* (tr. Rafael Grasa), Barcelona, Paidós, 1985.
- MUECKE, DOUGLAS C., *The Compass of Irony*, London, Methuen, 1969, p. 42.
- “Irony Markers”, *Poetics*, 7, 1978, pp. 363-375.
- NASH, WALTER, *The Language of Humor: Style and Technique in Comic Discourse*, London, Longman, 1985.
- PASCUAL BUXÓ, JOSÉ, *Las figuraciones del sentido. Ensayos de poética semiológica*, México, FCE, 1984.
- PAZ, OCTAVIO, *Los hijos del limo*, en “Obras completas” (ed. del autor), v. 1, México, Círculo de Lectores/FCE, 1994.

- PEALE, GEORGE, “La sátira y sus principios organizadores”, *Proemio*, IV, 1-2, 1973, pp. 189-210.
- PERELMAN, CHAÏM y LUCIE OLBRECHTS-TYTECA, *Tratado de la argumentación. La nueva retórica* (tr. Julia Sevilla Muñoz), Madrid, Gredos, 1989.
- PLATÓN, *Cratilo* (tr. Ute Schmidt Osmanczik), México, UNAM, 1988.
 ——— *Diálogos* (tr. N. Luis Cordero), Madrid, Gredos, 2000.
 ——— *Diálogos* (tr. Luis Roig de Lluis, int. Carlos García Guaz), México, Espasa Calpe, 1999.
 ——— *La república* (tr. José Manuel Pavón y Manuel Fernández Galiano), Madrid, Alianza, 1988.
- QUINTILIANO, MARCO FABIO, *Institución oratoria* (tr. Ignacio Rodríguez y Pedro Sandier), México, Conaculta, 1999.
- RICOEUR, PAUL, *El conflicto de las interpretaciones. Ensayos de hermenéutica* (tr. Alejandrina Falcón), Buenos Aires, FCE, 2003.
 ——— *Sí mismo como otro* (tr. Agustín Neira Calvo), Madrid, Siglo XXI, 1996.
- SAHUER, E. FRIEDRICH, *Los filósofos alemanes* (tr. María Martínez Peñaloza), México, FCE, 1973.
- SARTORI, GIOVANNI, *Homo videns. La sociedad teledirigida* (tr. Ana Díaz Soler), Madrid, Punto de Lectura, 2005.
- SEARLE, JOHN, *Expression and Meaning*, Cambridge, Cambridge University Press, 1979.
 ——— *Actos de habla* (tr. Luis M. Valdez Villanueva), Madrid, Cátedra, 1972.
- SCHLEGEL, FRIEDRICH, *Fragmentos* (tr. Emilio Uranga), México, UNAM, 1958.
- SPERBER, DAN y DEIRDRE WILSON, “Irony and the Use-Mention Distinction”, en P. Cole (ed.), *Radical Pragmatics*, New York, Academic Press, 1981. pp. 295-317.
- TORRES SÁNCHEZ, MA. ÁNGELES, *Aproximación pragmática a la ironía verbal*, Cádiz, Universidad de Cádiz, 1999.
- WARNING, RAINER, “Irony and the «Order of Discourse» in Flaubert”, *New Literary History*, XIII, 2, 1982, p. 253-286.
- ZAVALA, LAURO, *Humor, ironía y lectura. Las fronteras de la escritura literaria*, México, UAM, 1993.

Obras de consulta

- ASHER, E., *The Encyclopedia of Language and Linguistics*, v. 4, Oxford, Pergamon Press, 1994.
- BERISTÁIN, HELENA, *Diccionario de retórica y poética*, México, Porrúa, 1997 (1985).
- COTTERELL, ARTHUR, *Diccionario de mitología universal*, México, Planeta, 1992 (1988).
- FERRATER MORA, JOSÉ, *Diccionario de filosofía*, v. 1, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1965.

PREMINGER, ALEX (ed.), *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, New Jersey, Princeton University Press, 1993.

Otros textos

CONNIFF, MICHAEL L. y FRANK MCCANN, *Modern Brazil*, Lincoln & London, University of Nebraska Press, 1989.

LENIN, VLADIMIR ILICH, *El imperialismo, fase superior del capitalismo*, en “Obras reunidas” (tr. Instituto de Marxismo-Leninismo del CC del PCUS), v. 1, Moscú, Progreso, 1961.

NEGRI, TONY y MICHAEL HARDT, *Imperio* (tr. Alcira Bixio), Barcelona, Paidós, 2002,

MARTINS, LUCIANO, “La «liberalización» del gobierno autoritario en Brasil”, en Guillermo O’Donnell *et al* (comp.), *Trancisiones desde un gobierno autoritario. América Latina 2*, Buenos Aires, Paidós, 1988, pp. 113-145.