



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

**EL NARRADOR INGENUO Y EL AUTOR LADINO.
LA FIGURACIÓN IRÓNICA DEL NARRADOR DE
LOS PASOS DE LÓPEZ.**

**TESINA
QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:
LICENCIADO EN LENGUA Y LITERATURAS
HISPÁNICAS**

**PRESENTA:
ALEJANDRO JAVIER GONZÁLEZ RAMÍREZ**

**DIRECTOR DE TESINA:
MTRA. ANAMARI GOMÍS INIESTA**



MÉXICO, D.F. 2013



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.

ÍNDICE

Introducción	5
I De qué hablamos cuando decimos 'ironía'	11
I.1 Transición del concepto de la antigüedad a la modernidad	13
• De la comedia a la filosofía y de la filosofía a la retórica	
• La proscripción de la ironía en la Edad Media	
• La ironía romántica. El resurgimiento teórico	
II Definición del concepto	27
• Dominio o campo de observación	
• Contraste de valores argumentativos	
• Disimulación	
• Estructura comunicativa	
• Coloración afectiva	
• Significación estética	
II.1 Figuración irónica	37
III Análisis de <i>Los pasos de López</i> . Las perspectivas del autor y del narrador:	41
camino divergentes	
• Función de la ironía y su jerarquización en <i>Los pasos de López</i>	
• <i>Los relámpagos de agosto</i> tras <i>Los pasos de López</i> : de la sátira a la ironía	
• El papel de la ironía en una novela como obra abierta	
• Condensación de sentido en la voz narrativa de <i>Los pasos de López</i>	
• La construcción del narrador de <i>Los pasos de López</i> según el <i>minmum</i> irónico	
IV Conclusión	74
V Bibliografía	79

Para Irene

*Con inmenso agradecimiento a mis
padres*

*Dedico este trabajo también a mi
hermana, a mis hermanos y al resto
de mi familia, la mexicana y la peruana*

*Por último no puedo dejar de
mencionar a Ricardo y a Romeo, con
quienes he pensado y repensado
mucho sobre la ironía*

*...puesto que el pasado no puede ser
destruido, porque su destrucción
conduce al silencio, debe ser
revisitado: con ironía, de modo no
ingenuo.*

Umberto Eco

Introducción

A pesar de que como escritor Jorge Ibargüengoitia trascendió por sus novelas, el autor nacido en la ciudad de Guanajuato en 1928 inició su carrera literaria en el teatro, luego de desertar de la carrera de ingeniería que había comenzado a petición de su familia. Ibargüengoitia dio sus primeros pasos como dramaturgo en la clase de Teoría y composición dramática impartida por Rodolfo Usigli. Gracias a él, Ibargüengoitia debutó como autor teatral con la representación de *Susana y los jóvenes*, estrenada en 1954.

Entre esa primera obra teatral y su primera novela, *Los relámpagos de agosto* (1965), Ibargüengoitia escribió obras de teatro como, entre otras, *El rey tiene cuernos* (1954), *La lucha con el ángel* (1955), *Clotilde en su casa* (1956) y *El atentado*, escrita en 1961 y enviada al Concurso Casa de las Américas de Cuba en 1963, en el cual recibió el primer lugar. A pesar de eso, la obra, en su momento, fue recibida con frialdad, cosa que desmotivó al Ibargüengoitia dramaturgo y dio inicio a su brillante carrera de novelista.

Ibargüengoitia aprovechó la investigación que llevó a cabo para *El atentado* (pieza que aborda el asesinato de Álvaro Obregón) para escribir *Los relámpagos de agosto*, obra que retoma la tradición de la literatura de la Revolución con una herramienta muy poco utilizada en la tradición literaria mexicana: el humor. Ahí, el guanajuatense ofrece una visión satírica de la fase final de la lucha fundacional del México moderno. Lo hace parodiando un género que abundaba en el país en las décadas posteriores al final del movimiento armado, las memorias de los generales revolucionarios.

Después de esta novela inaugural Ibarguengoitia no volvería a tratar algún periodo o hecho de la historia de México hasta *Los pasos de López* (1982) –último libro publicado en vida del autor– en donde recreó la revuelta del cura Miguel Hidalgo. Ninguna de las dos son novelas propiamente históricas, sino ficcionalizaciones cuyo principal referente se encuentra en la historia. Otras obras de ficción importantes del guanajuatense son, en novela, *Maten al León* (1969) – que puede englobarse entre la tradición latinoamericana de la novela de dictadura–, *Éstas ruinas que ves* (1975), *Las muertas* (1977) –una recreación libre del caso de las poquianchis– y *Dos Crímenes* (1979); y en cuento, la colección de relatos *La ley de Herodes* (1967). Además, Ibarguengoitia también incursionó en la literatura infantil con *Piezas y cuentos para niños* (1989) y la colección póstuma *Paletón y el elefante musical y otros relatos* (1989).

Parte fundamental de su obra es, sin duda, la periodística, en la cual es posible reconstruir pasajes de la vida mexicana durante el priismo. Ibarguengoitia diseccionó –burlándose a veces a placer– distintos aspectos de la vida cotidiana de aquel tiempo en su columna del periódico *Excélsior*, en ese momento dirigido por Julio Scherer. Más tarde, cuando la presidencia desmanteló la junta directiva del periódico –así como de *Plural*, su suplemento cultural dirigido por Octavio Paz– Ibarguengoitia continuó escribiendo para el semanario *Proceso*, creado por Scherer, y para *Vuelta*, revista fundada por Paz. Casi todos los artículos publicados por Ibarguengoitia en *Excélsior*, *Plural* y *Vuelta* están compilados en los libros como *Viajes a la América ignota* (1972), *Sálvese quien pueda* (1975),

Autopsias rápidas (1988), *Instrucciones para vivir en México* (1990) *La casa de usted y otros viajes* (1991) y *¿Olvida usted su equipaje?* (1997).

Lo que distingue a la producción literaria de Jorge Ibarguengoitia a la de los más destacados escritores de la segunda mitad del siglo XX como Salvador Elizondo, Carlos Fuentes, Juan García Ponce, Inés Arredondo y los demás miembros de la generación de medio siglo, es algo que, de manera muy general, suele nombrarse como “humor”. Humor, sátira, sarcasmo e ironía son algunos de los conceptos que aparecen comúnmente adjetivando su obra. Sin embargo, a la hora de hacer un estudio académico que se pretenda riguroso, habrá que ponderar en su justa medida cada uno de estos elementos.

Para empezar, habrá que decir que el propio Ibarguengoitia no se concebía a sí mismo ni como un humorista ni como un escritor humorístico:

“La idea española de lo que es el humor, o el humorismo, es la de un señor que tiene que hacer reír a la gente... La idea de que soy un humorista, en este sentido, es falsa. Es diferente tener sentido del humor y usarlo al escribir o ver las cosas de manera que causan risa. Otro asunto es escribir *La tournée de Dios* o esos libros que escriben los españoles y algunos mexicanos. Es exactamente lo que no quiero hacer.”¹

El matiz que hace el autor es importante. Ibarguengoitia tematiza el humor y lo usa como una herramienta más en su quehacer literario. Pero su obra no podría estar inscrita en el género de la “literatura de humor”, o “literatura humorística”, como sí podrían estarlo las novelas de Enrique Jardiel Poncela, cuyo objetivo

¹ “En primera persona (Ibarguengoitia por sí mismo). Margarita García Flores: *¡Yo no soy humorista!*”, en Jorge Ibarguengoitia, *El atentado. Los relámpagos de agosto*, Juan Villoro y Víctor García Arciniega. eds., México, CONACULTA / FCE, 2001 (Colección Archivos, No. 53). p. 408.

principal es hacer reír. Las novelas de Ibarra tienen rasgos humorísticos, pero nunca el principal objetivo de ellas es hacer reír.

El estudio del humor no será, empero, el tema de este trabajo, sino el estudio de la ironía. Este concepto, si bien suele aparecer emparentado con el humor, tiene una configuración y una función distinta en las obras literarias. No todo humor es irónico, ni toda ironía es humorística. Más adelante se hará una definición de ironía que hará evidente los rasgos conceptuales que la distinguen del humor, así como de la sátira, otro término que suele usarse de manera poco riguroso al referirse a Ibarra.

Con respecto a la ironía, habrá que empezar diciendo que es un concepto sumamente difícil de definir y con el que no es fácil trabajar en el análisis literario. Se trata de un término sumamente polisémico: puede aludir a un tropo, a una figura retórica, a un tono e, incluso, a una actitud ante la vida. La palabra ironía, pues, tiene un vasto campo semántico que, en su uso cotidiano, además, suele incluir sentidos que en rigor no le tocan o lo hacen sólo parcialmente, como humor, sarcasmo, sátira, mordacidad.

Una dispersión de sentido tal hace que el uso de la ironía en el análisis literario sea sumamente complejo. Sin embargo, una y otra vez escuchamos –ya sea en presentaciones de libros, en conferencias, en lecturas, etc.– frases como “tal obra es una perla de ironía” o “dicho autor es un fino ironista”. Si estamos en un ámbito informal, la mención de la ironía no requiere ningún tipo de explicación metodológica y puede, bien que mal, dar una idea sobre la obra a la que se le aplicó dicho calificativo.

Sin embargo, el problema surge cuando nos topamos con el término en ensayos más serios o trabajos académicos que no incluyen una definición previa de cómo se usará el concepto en ellos. En esos casos el empleo de un término tan polivalente como el de ironía, por obvias razones, no debe hacerse a la ligera. El imperativo de rigor que los textos académicos y los ensayos literarios requieren no es el mismo para ambos casos. Pero de cualquier modo, por muy libre que pretenda ser un ensayo literario, el empleo desordenado de términos de difícil definición siempre será un error; uno que es muy común en el caso de la ironía. El formato académico –el que nos incumbe en este momento– exige, por supuesto, un nivel máximo de rigor.

En el caso de mi trabajo, a la complejidad que he mencionado hasta ahora, se le suma el hecho de que está dedicado a la última novela de un autor al que con mucha frecuencia se le llama “irónico”. Debido a la gran cantidad de textos que estudian o parten del uso de la ironía en la narrativa de Ibarra, esta tesina puede ser como añadir una gota a un estanque. Sin embargo, lo que a mi parecer hace pertinente este trabajo es, primero, el marco teórico desde el que definiré a la ironía (la figuración irónica según Pere Ballart); y, segundo, la focalización en un solo rasgo estructural –juego entre autor y narrador– para hacer la lectura irónica de *Los pasos de López*.

Por eso, el primer capítulo de este trabajo, “De qué hablamos cuando decimos ironía”, lo dedicaré a hacer un somero repaso histórico del concepto: desde la aparición del término en el teatro griego hasta la primera reflexión moderna sobre la ironía realizada durante el Romanticismo, principalmente el alemán.

El segundo capítulo, “Definición del concepto de ironía que se utilizará en el análisis de *Los pasos de López* mediante rasgos mínimos”, lo dedicaré a definir, de modo particular, los conceptos de ‘ironía’ y ‘figuración irónica’, según los usaré aquí para realizar el análisis de la obra.

En el tercer capítulo, “Análisis de *Los pasos de López*. Las perspectivas del autor y del narrador: caminos divergentes”, haré el análisis de la novela con base en las definiciones que se establecieron en el capítulo previo. Sobre todo con respecto al planteamiento de los rasgos mínimos (*minimum* irónico) que distinguen a toda ironía, según lo postulado por Pere Ballart.

Por último, también en el tercer capítulo, realizaré un análisis punto por punto de ese *minimum* irónico de la figuración irónica que se establece entre el narrador de la novela y el autor implícito, aprovechando el último de los apartados (significación estética) para dar las conclusiones de mi trabajo.

Así pues, el objetivo de éste es, primero, proponer –basándome en el planteamiento teórico de Pere Ballart– una definición específica de la ironía literaria, y a partir de ahí analizar cómo es utilizada en un libro de uno de los autores mexicanos del siglo XX más claramente identificados con la ironía.

I ¿De qué hablamos cuando decimos ‘ironía’?

Dos son, me parece, las características fundamentales de la ironía que hay que tener muy en cuenta a la hora de trabajar teóricamente con ella y que, al mismo tiempo, plantean la mayor dificultad en un análisis literario. Una, la gran polisemia que el término ha ido acumulando a lo largo de la historia, y la otra, la parcela de dicha polisemia que el uso común ha dado al término y que no le corresponde realmente.

Me explico. Por un lado, el término ironía reúne en sí conceptos distintos e, incluso en algunos casos, disímiles, que tal vez poco tengan que ver entre sí (y que de hecho han tenido distintos nombres a lo largo de la historia). Por ejemplo, la ironía del destino (alguna vez llamada *peripeteia*), que corresponde a un giro fatal de los acontecimientos, y la antífrasis: juego verbal que consiste en querer decir lo contrario a lo que literalmente se dice. Estos dos conceptos se reúnen bajo el nombre de ironía, a pesar de que sólo un fino hilo de sentido los une.

Por otro lado, la palabra ironía sufre (en buena medida por la falta de rigor con que se usa ya sea en el habla cotidiana, en la jerga editorial o en el estilo pseudoacadémico, etc.) un desbordamiento que la hace amparar bajo de sí conceptos que, aunque tengan alguna que otra relación con el de ironía, están bien diferenciados de éste –los ejemplos típicos: humor, sátira, sarcasmo.

Será, pues, necesario ser muy rigurosos al hablar por un lado de la palabra ironía, y por otro, de los diversos conceptos que se nombran con ella ya sea correcta o incorrectamente. Establecer un rango de sentido mínimo para el término que vamos a usar en este trabajo será el primer paso, con el fin de disminuir un

poco la dificultad que ya de por sí implica trabajar con conceptos (los irónicos) que se caracterizan por su elusividad y por su tendencia a relativizar e incluso a negar los sentidos involucrados.

Así pues, la polisemia, el auge –y prestigio– que el término tiene en esta época (uno de los rasgos que se dice distinguen a la posmodernidad es la ironía) y la dificultad que la ironía imprime en la interpretación de los mensajes son los principales escollos que quienes queremos trabajar con la ironía tenemos que enfrentar.

Por eso me impuse la tarea de, en principio, hacer una somera revisión del proceso histórico del término. Mediante de dicha revisión² podremos ver el fenómeno semántico que la palabra ironía ha experimentado durante los siglos: cómo, por ejemplo, comenzó designando un personaje muy específico dentro del ámbito de la comedia griega, cómo este personaje fue utilizado como metáfora de la sabiduría en la filosofía platónica o cómo fue catalogada como pecado durante la Edad Media. En fin, cada época (cada pensador, incluso) le da un cariz distintivo al término y lo delimita según su propia visión de mundo, su propio horizonte cultural y sus propios fines.

En este caso, me interesa sobre todo el proceso que lleva al término de su sentido original a la explosión semántica (con la cual adquirió casi todos los sentidos que tiene ahora) que sufrió en la modernidad, sobre todo con el impulso teórico llevado a cabo por algunos poetas y teóricos alemanes durante el Romanticismo. Como sabemos, buena parte de nuestros criterios estéticos

² Me baso para ella en la mucho más completa y pormenorizada revisión que Pere Ballart hace en *Eroneia. La figuración irónica en el discurso literario moderno*, libro que será la base teórica de este trabajo.

actuales no difieren en nada de los creados en la etapa romántica. Ideas sobre el arte que hoy –en plena posmodernidad– seguimos pensando como verdades absolutas tales como la originalidad, la condición libérrima de la creación artística o la de que el fin del arte es el arte mismo, no son más que convenciones románticas. La ironía romántica, que muy esquemáticamente puede enunciarse como la plena conciencia del quehacer artístico y la artificiosidad de sus medios, constituye otro de esos preceptos que desde el romanticismo comenzaron a ser hegemónicos en lo que a la creación artística se refiere.

Más adelante ahondaré en este tema, baste por ahora decir que el presupuesto irónico con que están construidas las grandes obras narrativas del siglo XIX y principios del XX se le debe a esa profundización teórica que sobre la ironía hicieron los poetas románticos alemanes.

I.1 Transición del concepto de la antigüedad a la modernidad.

De la comedia a la filosofía y de la filosofía a la retórica.

La etimología de ironía nos remite a la muy común aparición de dos personajes opuestos en la comedia de la Grecia antigua. Uno, el *alazon*, era un falso sabio, cuyo defecto principal era la fanfarronería; el otro, el *eiron*, correspondía a un falso tonto que, simulando ignorancia, finalmente desenmascararía al *alazon*, quedando al descubierto así la ingenua presunción de éste. El juego de contrastes entre estos dos personajes será uno de esos rasgos mínimos de significado que acompañarán al concepto de ironía por siempre. *Eironeia*, entonces, hacía

referencia a un juego dramático de simulación, que luego se extendería a una actitud filosófica y vital, es decir, de filosofía ante la vida encarnada más tarde por Sócrates.³ En la época de Aristófanes, empero, el término *eironeia* significaba, más que 'simulación', 'mentira'⁴ (significado que constituyó una sombra para el concepto durante casi toda su historia).

Más tarde, Platón retomaría rasgos del *iron* para recrear a Sócrates en sus diálogos. Pero ese Sócrates no es un *iron* tradicional, sino más amplio, de mucha mayor profundidad filosófica. Con Sócrates, la ironía estaría dirigida a destrozarse las certezas comunes y corrientes que barajaban los sofistas en sus discusiones retóricas. Sócrates usaría la ironía como primer paso de su método mayéutico,⁵ en el que se atacan esos lugares comunes que, usados en aras de ganar una pequeña batalla retórica/dialéctica, alejaban al filósofo de la Verdad.

La ironía de Sócrates tiene distintas dimensiones. En principio, era una ironía parecida a la ignorancia simulada del *iron*-Sócrates, ante su interlocutor *alazon-sofista*. La frase: "Yo sólo sé que no sé nada" (y en realidad, la actitud de vida que acompaña a este planteamiento) no se queda en el primer nivel de interpretación de la ironía: interpretarla como lo contrario de lo que dice. Sócrates se "sabía" más sabio que los sofistas, lo que no forzosamente significaría que supiera mucho. Lo que Sócrates quería demostrar no distaba tanto del sentido literal de su frase. Lo irónico de sus palabras reside en lo paradójico que es ser sabio simplemente por reconocer la carencia del saber propio. El Sócrates que Platón nos presenta en

³ Pere Ballart, *Eironeia. La figuración irónica en el discurso literario moderno*, Barcelona, Quaderns Crema, 1994. p. 40

⁴ Claire Colebrook, *Irony*, Routledge, Abingdon, 2004. p. 1

⁵ Pere Ballart, *Op. cit.*, p. 40.

sus diálogos es un filósofo que gozaba de prestigio entre los pensadores de su época, sin embargo, se demuestra humilde ante los vanidosos sofistas que, ingenuamente, creen saber mucho. Esta humilde y, a la vez, docta ignorancia de Sócrates estará entonces curada de ingenuidad, curada con la distancia irónica. “La humildad socrática, enemiga de toda petulancia, así como su profundo relativismo, ponen los cimientos de lo que será el pensamiento irónico, con más o menos variantes, hasta nuestros días...”⁶

La ironía está profundamente ligada al reconocimiento de la dificultad que tiene el hombre por aprehender, de manera total y coherente, el mundo: “En el marco estricto de la filosofía, su actitud permanente de *iron* es la que le lleva a observar un completo equilibrio entre la confianza en la razón como instrumento para abarcar la realidad y a la vez la conciencia de lo limitado de esa herramienta.”⁷

Me extiendo tal vez más de lo debido en este punto en la historia de la ironía porque creo, al igual que Pere Ballart (y Kierkegaard y varios más) que la ironía socrática es la base de toda la teoría sobre este fenómeno. Las características principales de la ironía están en la actitud de Sócrates, y a los filósofos, retóricos y críticos occidentales posteriores a él sólo les quedará darle algunas variantes y matices.

No por esto, claro, podemos decir que después de que Sócrates configuró (mediante Platón, sobre todo) la ironía y le diera un cariz metafísico importante, el concepto dejó de tener distintas definiciones e implicaciones morales y sociales contrapuestas a la ironía socrática. Si bien para Sócrates la ironía conjuntaba una

⁶ *Ibíd.*, p. 42.

⁷ *Loc. cit.*

“actitud ética y era un instrumento persuasivo específico”⁸, los testimonios de la época inmediata siguiente a Platón, de los que Ballart da cuenta citando a D.C. Muecke, ejemplifican la disparidad de criterios con respecto al fenómeno irónico.

Para algunos, la ironía no pasaba de ser una conducta social poco recomendable, vecina de la hipocresía cuando no de la amoralidad: para Demóstenes, por ejemplo, *eiron* era todo aquel que, fingiendo lesión o incapacidad, eludía sus responsabilidades como ciudadano; Teofrasto, en la misma línea, entendía la ironía como una doblez moral presente en quienes afectan amistad para con el enemigo y ocultan sus antipatías.⁹

Todas estas visiones sobre la ironía están más cercanas a la *eironeia* que, como en la época de Aristófanes, significa mentira. Algunos siglos después, durante la Edad Media y el Renacimiento, la ironía volvió a ser relegada como un recurso vulgar por mentiroso.

Antes de entrar a los criterios clásicos de Cicerón y Quintiliano sobre la ironía, hagamos un pequeño repaso por las ideas de Aristóteles, buscando dos cosas: uno, registrar ahí el primer atisbo ya del concepto como un instrumento retórico; y dos, poner en evidencia el modo en que a veces el concepto aparece con distinto nombre, es decir: cómo muchas veces, a través de las páginas de los rétores o críticos, se habla de un concepto que es el de ironía aunque la terminología sea distinta. Esto lo ejemplificaré líneas abajo.

El término ‘ironía’, según Ballart, aparece poco en la obra de Aristóteles. En la *Retórica*, la ironía se prefiere a la bufonada porque el irónico hace el chiste para sí, mientras el grosero intenta divertir al otro.¹⁰ Sin embargo, en la *Poética*,

⁸ *Ibíd.*, p. 44.

⁹ *Loc. cit.*

¹⁰ *Ibíd.*, p. 45.

aparece bajo el nombre de *peripeteia*, figura que consiste en un inesperado giro en los acontecimientos o a una paradoja impuesta por el hado, como es el caso de la estatua de Mityes en Argos que mató al asesino de Mityes cayendo sobre él. Más tarde, como dice Ballart, este tipo de “efectos literarios [...] fueron incorporados al espectro irónico [...]”, presentando un esbozo de “la ironía del destino que tanto dará que pensar, siglos después, a los hombres del Romanticismo”.¹¹

De modo parecido que en la *Poética* de Aristóteles, la conceptualización de la ironía que aparecerá en Cicerón tendrá distintos términos, como los de *ridículo*, *humor* o *cómico*. Esto, por lo demás, no sólo ocurrirá en Aristóteles y Cicerón; siguiendo a Ballart, vemos que el vaivén terminológico en torno a la ironía se ha dado en muchísimos autores. Algunos de los que mejor se han acercado a la ironía, lo han hecho llamándola de modos diversos. El criterio de Ballart para zanjar esta cuestión lo explica cuando está revisando a Cicerón diciendo que:

...si permaneciésemos únicamente fieles al término literal ironía (es decir, *dissimulatio*), no hallaríamos en lo escrito por el famoso orador más que una breve mención entre esas fórmulas para hacer jocoso el discurso; sin embargo, la perspectiva abierta por la dilatada evolución del concepto permite que nos acerquemos al texto ciceroniano descubriendo muchas más cosas, la pertinencia de las cuales aplicada a lo irónico no fue admitida sino con mucha posteridad.¹²

Una vez dicho esto, es importante señalar los dos apuntes fundamentales que Cicerón hizo con respeto a la ironía. Hablando del ridículo, Cicerón dice que hay dos tipos, uno que se aplica a “sentencias agudas y breves” y otro que se aplica a todo el discurso; es decir, lo que Claire Colebrook llama “verbal Irony” y “extended

¹¹ *Ibíd.*, p.46.

¹² *Ibíd.*, p. 48.

irony”, respectivamente.¹³ Esta última es la ironía que va desde un texto hasta una visión entera del mundo: “an extended figure of irony which prevades an entire speech, text or personality, such as the figure of Socrates”.¹⁴

Expuesta así por Cicerón, esta división es básica para entender dos tipos fundamentales de ironía. Por un lado, la ironía retórica, figura verbal que consiste en querer decir algo distinto de lo que literalmente se dice, y la ironía compleja (o “extendida” según los términos de Colebrook), que apelaría más a una ironía “de ribetes filosóficos, destacable por su relatividad y por lo deliberadamente impreciso de su interpretación”.¹⁵

Cicerón expone, además, otra división fundamental para la clasificación de la ironía: por un lado la ironía verbal y por otro la ironía situacional. La ironía del destino, la *peripeteia*, forma parte del segundo grupo y se distingue de la ironía verbal porque la situación irónica no depende de las palabras empleadas, sino del suceso descrito.

Durante el paso del tiempo, como se ha visto, al concepto de ironía se le han ido agregando rasgos y eliminando otros. Dejó el ámbito específico de la comedia para expandirse a otros ámbitos del pensamiento. A grandes rasgos, puede hacerse una línea esquemática de este proceso: de su nacimiento en la tragedia griega, pasó también a la filosofía con el Sócrates de Platón, y obtuvo así un cariz metafísico. Adquirió, luego, la categoría de tropo con los retóricos romanos, sin olvidar que entre Sócrates y Cicerón también fue visto como una artimaña, una mentira. Y, en algunos casos, la ironía sí es una mentira, una artimaña, es

¹³ Claire Colebrook, *Op. cit.*, p. 13.

¹⁴ *Ibid.*, p. 18.

¹⁵ Pere Ballart, *Op. cit.*, p. 48

dissimulatio, pero, dependiendo del contexto cultural, este rasgo del concepto será aprobado o reprobado moralmente. Durante la Edad Media, por ejemplo, la ironía volverá a ser censurada por su carácter mentiroso. Pero vayamos por pasos.

Siglo y medio después de Cicerón (55 a. C.), hacia el año 93 d. C., Marco Fabio Quintiliano volverá a describir y hacer una taxonomía de la ironía. Retomando el concepto de Cicerón, Quintiliano lo rebautizó igual que los griegos con el término de *eironeia* y observó en él un rasgo, tal vez pequeño, pero fundamental: su amplitud de interpretación, es decir, la ironía no sólo expresa lo contrario de lo que dice, sino que puede significar cualquier otra cosa.

Por otra parte, Quintiliano dio un lugar especial a la ironía verbal que va más allá del tropo, es decir, a la ironía extendida, otorgándole el grado de figura del lenguaje: “en el tropo la oposición es sólo verbal, mientras que en la figura, el pensamiento y a veces toda la exposición de la causa están en oposición con el lenguaje y el tono de voz adoptados.”¹⁶ Así pues, “Quintiliano concluye el apartado notando que, del mismo modo que una alegoría viene a ser una metáfora continuada, así la ironía-figura está hecha de una sucesión de ironías-tropo.”¹⁷

La ironía-figura de Quintiliano coincide con la ironía compleja de Cicerón, pero hay una aportación fundamental en Quintiliano y es que cuando habla del significado real de la ironía, nota que ésta a veces significa sí lo contrario de lo que literalmente se dice, pero también puede simplemente significar *otra cosa*. Y es que “Quintiliano reconoce que limitar los significados irónicos a una lectura contraria del enunciado correspondiente conlleva una reducción feroz del alcance

¹⁶ *Ibid.*, p. 57.

¹⁷ *Ibid.*, p. 57.

del recurso...”¹⁸ Esta cuestión no es menor cuando se está inmerso en el gran problema de la interpretación de la ironía, del verdadero sentido planteado por la ironía: “The problem of irony is at one with the problem of politics: ‘how do we know what others really mean, and on what basis can we secure the sincerity and authenticity of speech?’”¹⁹

Si bien es cierto que para Cicerón y Quintiliano la ironía no conservaba ningún matiz negativo proveniente de la mentira, sino que era un recurso válido a la hora de debatir ideas en las palestras de la gran ciudad, algunos siglos después, esa sombra que parecía olvidada, reaparecerá con la cristianización de la cultura durante la Edad Media. Hecho que, entre otros, será la causa de que la ironía sufriera un largo y casi total olvido teórico durante esta época y el inicio de la modernidad.

La proscripción de la ironía en la Edad Media

La aportación más valiosa de la retórica acerca de la cuestión de la ironía durante este periodo se encuentra en una obra llamada *Commentariorum Rhetoricum*, escrita por el historiador holandés Gérard-Jean Vossius, cuyas observaciones más meritorias fueron, por una parte, hacer evidente la existencia de fórmulas dentro del discurso que sirven para señalar la presencia de la ironía, es decir, de las marcas de ironía; y por otra parte, deslindar de nuevo a la ironía de la mentira, arguyendo la presencia de la ironía en un libro que no podía mentir: la Biblia. La

¹⁸ *Ibid.*, p. 55.

¹⁹ Clare Colebrook, *Op. cit.*, p. 2.

primera de las aportaciones de Vossius deja claro que el problema de interpretar la ironía fue siempre (y será) prioridad en su estudio.²⁰

La ironía romántica. El resurgimiento teórico

La transición de la antigüedad a la modernidad que vivió la cultura occidental fue transformando la manera en cómo el ser humano se concebía en el mundo; en cómo se planteó el problema del conocimiento y el problema de la razón como herramienta falible para captar la complejidad de lo que está allá afuera, del mundo como objeto de conocimiento. En términos tal vez demasiado esquemáticos y generales podemos observar que el individualismo, el perspectivismo, el subjetivismo –características consustanciales al arte que comienza a hacerse en el Renacimiento y que se llevan al extremo en el Barroco– reflejaban el modo fragmentario en que el hombre moderno percibía y configuraba el mundo. Y, por supuesto, una de las formas del pensamiento que mejor sintetizaban esta cosmovisión era la ironía. Si bien casi no se teorizó sobre ella durante los tres primeros siglos de modernidad, sí se usó y de manera complejísima en la literatura y el arte.

El choque de una cosmovisión tradicional, la del *Ancien Regime*, con la nueva ideología liberal de la burguesía provocó un desgarré filosófico en el hombre moderno. La idea platónica, en buena medida compartida por el cristianismo, de un mundo original, puro, bueno y verdadero, del cual el mundo real es una apariencia indigna, se enfrenta con la percepción romántica de una “realidad

²⁰ *Ibid.*, pp. 62-64.

caleidoscópica que no tiene, sin embargo, ningún soporte último” y que está “suspendida al borde del abismo, del caos”.²¹ El análisis punzante que la razón llevó a cabo durante el siglo ilustrado muchas veces se topó con el problema de que la razón no puede incorporar lógicamente la idea de metarrelatos absolutos con los resultados fragmentarios del escrutinio crítico de la realidad tal como la perciben nuestros sentidos. De ahí que, a principios del siglo diecinueve, con la resaca del siglo ilustrado a cuestas, “un atormentado Novalis” escribiera pensamientos tan profundos aunque no por eso menos desasosegantes como éste: “por todas partes buscamos el Absoluto, y nunca encontramos más que objetos”.²² La ironía fue, entonces, útil como un recurso del pensamiento capaz de asimilar contradicciones tan abismales.

No es éste el lugar para profundizar en los alcances filosóficos y –aparejadas con esto– en la hinchazón como en la difuminación de sentido que la ironía experimentó a partir del Romanticismo. Sobre todo porque al indagar filosóficamente sobre el concepto y todas sus aristas semánticas, correría el riesgo de perder la precisión que un análisis literario requiere. Y es que si bien durante la etapa romántica, la ironía adquirió todos los sentidos con que hoy la conceptualizamos, hay que tener en cuenta también que “las caracterizaciones de la ironía durante este período nunca pierden el difuso halo, cuasi-místico, de la abstracción filosófica, que no siempre facilita criterios para el trato material con los textos de la literatura”.²³

²¹ Pere Ballart, *op. cit.*, p. 73.

²² *Ibid.*, p. 65. Sobre la cita de Novalis: Apud Vitor Manuel de Aguiar e Silva, *Teoría de la literatura*, Madrid, Gredos, 1972, p. 332.

²³ *Ibid.*, p. 82.

La ironía en la creación artística, luego del Romanticismo, se corresponde con una honda reflexión filosófica en la cual el ser humano se hace consciente de lo limitado de la razón, que en ese momento se pensaba como el mejor instrumento para captar y ordenar el mundo. Producto de la decadencia de la ilustración y la fe en la razón que en ella se planteó y se debatió, el movimiento romántico alemán asume –y de hecho celebra– esa derrota para, mediante la ironía, sublimarla en el arte. Son, pues, las formas con las que la ironía representa esa derrota en la obra artística, más particularmente en la obra literaria, lo que me interesa rescatar de reflexión romántica en este trabajo.

¿Cómo se manifiesta, entonces, en una obra literaria esa cosmovisión irónica? En principio, el autor debe estar curado de ingenuidad. La imagen del poeta ingenuo, no irónico, es aquel que está enamorado de sus recursos, de sus temas, de las bellas palabras que vierte en el papel y, por ende, enamorado de sí mismo como poeta. El poeta irónico debe, por otro lado, ser frío con sus recursos estilísticos y con su tema; “la ironía, desde los presupuestos románticos, debe tender a moderar el exceso de pasión... y corregirlo en una visión distanciada del tema, de los personajes, de la acción, de la obra y del autor mismo”.²⁴

Uno de los grandes frutos de la ironía romántica –esa “visión distanciada del autor mismo”– se corresponde con la idea del autor implícito (concepto creado por uno de los grandes teóricos de la ironía, Wyne Booth, y que constituye una herramienta muy útil para el análisis narratológico). Es el autor que, más allá de las pasiones, odios o fervores concretos del autor real, es en la obra la entidad

²⁴ *Ibid.*, p. 76.

que selecciona y rige todos los materiales de ésta, y que es, por supuesto, un artificio más.

Así pues, las pasiones, odios, fervores, etc., del autor implícito de una obra son, a su vez, una ficción más, una selección artificiosa. Sin embargo, el autor romántico igualmente pecaría de ingenuidad si piensa que él, como un dios, es responsable absoluto de la creación de —además de sus personajes y sus tramas— este personaje-autor de su obra. Si el autor romántico se asume como un dios delante de su obra, lo hace después de enfrentarse a sí mismo también como un constructo, como un ser compuesto de formas e ideas convencionales y contingentes. El poeta romántico, empero, tiene la opción, una vez consciente de esto, de ser irónico con su propia representación, es decir, de hacerla objetiva y representarla también como una asumida creación: “Romantics emphasised *Bildung*, as culture and creation, and insisted on the arbitrariness, artificiality and deviation of any process of *Bildung*”.²⁵ En palabras de Schlegel: “A human being should be like a work of art which, though openly exhibited and freely accessible, can nevertheless be enjoyed and understood only by those who bring feeling and study to it”.²⁶

El ser humano (en rigor, ciertos intelectuales románticos) se asume como una construcción, pero que, a partir de la modernidad romántica, tiene conciencia de serlo: “Nature may be creative, but it creates according to its innate tendencies,

²⁵ Clare Colebrook, *Op. cit.*, p. 48.

²⁶ *Loc. cit.*

human creation has the capacity to be ironic: to present itself as other than what it *is*.”²⁷

Implícito en esta idea está el ataque a la concepción religiosa del hombre como creación hecha a imagen y semejanza de Dios según la cual la vida humana es esencialmente divina, intocable y sagrada. En contraposición, según estos postulados románticos: “Human life, as capable of *Bildung*, is essentially capable of being other than any fixed *essence*. This is why human life is ironic”.²⁸ Así pues, la ironía romántica socava cualquier fundamento esencialista del ser humano al tratarlo como una simple ficción. “El ironista, por consiguiente, es capaz de convertir el mundo y, con él, a sí mismo, en un espectáculo, en un *theatrum mundi* para su disfrute particular”.²⁹

Es así como la profundidad ontológica de la ironía romántica es representada en la obra literaria. El escritor romántico hace un obsesivo escrutinio de sus herramientas y métodos para representar el mundo.

La ingenuidad de creer en el éxito de una empresa mimética de representación literaria del mundo (o plástica, musical, etc...) es atacada de raíz, lo que hace saltar a un primer plano todo el entramado de convenciones y recursos contingentes de que está hecha la escritura y que dejan una huella indeleble en el proceso de dar forma a una determinada realidad.³⁰

La obra, entonces, debe incorporar rasgos formales que dejen en claro que el creador tiene el control de sus recursos, pero que también entiende las carencias de éstos, así como las suyas propias.

²⁷ *Loc. cit.*

²⁸ *Loc. cit.*

²⁹ Pere Ballart, *op. cit.*, p. 75

³⁰ *Ibid.*, p. 68.

El problema en sí es: ¿de qué forma puede expresarse con un medio positivamente limitado, como es el lenguaje, la fluencia y diversidad infinitas de la realidad? La única solución airosa, que viene dada precisamente por la ironía, consiste en admitir ese imposible, en tematizarlo y trasladarlo al nivel mismo de la representación.³¹

Así, los muy profundos sentidos que se agregaron al término a partir de la teorización romántica alemana crearon la conciencia (muy vulgarizada en nuestra posmodernidad) de que toda idea de la realidad es un relato construido por el hombre, así como de lo relativo de todos esos relatos. La ironía es capaz de desmontar todos los sentidos de dichos relatos y capaz también de burlarse de cualquier esencia porque de todo toma distancia: el ironista romántico es un desapasionado rayano en el nihilismo. De ahí que Hegel, entre otros, condenara la ironía definiéndola como “absoluta negatividad infinita”. Y si bien se entiende lo impropio de dicha destrucción constante de todo sentido –incluso del propio– en la vida política y ética de las sociedades, los conceptos románticos de la ironía son totalmente operantes dentro del “universo cerrado de la obra literaria: ahí sí que no se debe mostrar predilección por un juicio que habrá de ser indefectiblemente parcial”.³²

Éste, sin duda, es otro de los preceptos poéticos del romanticismo que hoy siguen teniendo plena vigencia. Cierta parte de la crítica literaria del siglo XXI desdeña cualquier tipo de parcialidad política o ética dentro de la obra si no se representa con cierta dosis de ironía, es decir, de desapego. La obra que no lo hace se considera panfletaria, ingenua e indigna. Más adelante leeremos las duras

³¹ *Ibíd.*, p. 68.

³² *Ibíd.*, p. 85.

palabras con que Carballo vapulea a *Los relámpagos de agosto* por tratarse, según él, de una novela reaccionaria, conservadora.

De ahí la importancia de tener en cuenta, al menos para el lector académico, una idea global de la ironía. Es decir, no sólo conocer la parcela retórica de su sentido, sino también esta otra más filosófica, amplia, que se incorporó a partir de la reflexión romántica:

Hoy por hoy, en que tan solo algunas formas de subliteratura parecen impermeables al efecto de la ironía, se puede decir, no por supuesto que la presencia de la figuración garantice la calidad de las obras, pero sí que pocas de las mejores ficciones que actualmente se escriben excluyen de su composición una u otra forma de distanciamiento irónico.³³

II Definición del concepto de ironía que se utilizará en el análisis de *Los pasos de López* mediante rasgos mínimos.

Con lo hasta ahora dicho se demuestra que definir categóricamente el concepto que nos ocupa en este trabajo es muy difícil. Yendo más allá del simple tropo que consiste en significar lo contrario de lo que se dice (antífrasis), la ironía es un concepto fantasmagórico que puede o no estar en una frase o en una obra y que puede o no ser captado por el lector. La ironía puede, a su vez, significar lo contrario de lo que dice o ser polisémica, o sea, significar muchas cosas distintas o simplemente anular el significado literal de un enunciado creando un vacío de sentido. Puede, también, aparecer bajo diversas formas: condicionando el sentido de una metáfora, despuntando tras una paradoja, como imitación de un estilo (parodia), etc. Y así podríamos seguir enumerando los rasgos que hacen de este concepto uno de los más problemáticos que a la teoría y crítica literarias atañen.

³³ *Ibíd.*, p. 24.

Sin embargo, el papel protagónico que tiene la ironía en la narrativa moderna hace necesaria la teorización eficaz sobre el fenómeno, ya que cierto tipo de obras –entre las cuales está *Los pasos de López*, de Jorge Ibarguengoitia– no pueden leerse correctamente si en su lectura no se tiene presente alguna noción de la ironía como un elemento compositivo mayor, el cual sería más funcional si está debidamente sistematizado.

Ahora bien, una noción muy general de un concepto tan amplio como la ironía – a veces confundida con términos cercanos, como el humor o la sátira– no basta para hacer un análisis literario pertinente. Por otro lado, tampoco las profundas y complejas conceptualizaciones de la noción por parte de teóricos o críticos literarios como Paul de Man o Georg Lukács (sin restarles ningún tipo de mérito, por supuesto) nos acercan demasiado a ese fin. Aplicarlos en este análisis literario sería –en términos burdos– como querer correr antes de aprender a caminar. Del mismo modo, la reflexión que los poetas románticos como Schlegel requiere de una conceptualización aterrizada, muy concreta y rigurosa, para que a la hora de analizar los textos no se corra el riesgo de sobreinterpretar, sobrentender o sobredimensionar el papel de la ironía en ellos.

Es en este panorama en el que Pere Ballart se dio a la tarea de, a partir de una revisión histórica exhaustiva y de un proceso de discernimiento encomiable, proponer ese modelo a partir del cual analizar la ironía y su función en el texto literario, dotando a dicho modelo de la suficiente simplicidad (en el buen sentido, claro) y universalidad para que sea aplicable a todo tipo de obra, ya sea clásica, moderna o posmoderna.

Así, el presupuesto teórico con el que se propone hacer un “cerco paulatino” al fenómeno de la ironía, implica dejar de lado cualquier tipo de definición subjetiva proveniente de algún postura particular y crear un modelo de explicación del fenómeno que tienda a la universalidad y que, además, permita hacer una clara distinción con los conceptos que por afines suelen confundirse con la ironía, como ya se señaló: el humor, la sátira o el sarcasmo. El profesor catalán se propone, entonces, “cimentar con éxito una teoría de la ironía dotada de ciertas garantías de eficacia operativa”,³⁴ para lo cual, reconoce ineluctable “hacerlo sobre la base de un reconocimiento global del fenómeno”,³⁵ esto es: “explicar su naturaleza, construir un paradigma aplicable al mayor número de casos, que defina las condiciones en que puede aparecer así con los rasgos que permiten distinguirlo”.³⁶

Es, pues, necesario evitar desde un primer momento sentar las bases de la teorización del concepto desde una postura teórica determinada, ya que, si bien, definirlo en relación a la “particular visión” de esa postura puede asegurar “la coherencia interna del modelo, no podría de todas formas sustraer a éste de la unidireccionalidad del enfoque, motivo seguro de rechazo para quienes no compartiesen las tesis sobre las que el estudio descansaba”.³⁷ El resultado de este esfuerzo, pues, debe garantizar la universalidad y la objetividad del concepto. Con lo cual, además, se logra ese otro objetivo del que hablaba, el cual, como

³⁴ Pere Ballart, *Op. cit.*, p. 293.

³⁵ *Loc. cit.*

³⁶ *Loc. cit.*

³⁷ *Ibíd.*, 293-294.

Ballart sintetiza, consiste en “poner algún coto a la dispersión con que siempre amenaza el fenómeno”.³⁸

Así pues, el teórico catalán propone un fundamental acercamiento y cercamiento al fenómeno irónico. Uno, es una reducción a un, como él lo llama, *minimum* irónico, es decir, “una matriz de rasgos que permita caracterizar, aproximativamente, cuántas clases de ironía se acostumbran a practicar en el texto literario.”³⁹ Philippe Hamon, en su artículo “Analyser l’ironie”, propone esta forma de estudio o de cerco conceptual a través de rasgos mínimos, calcada de la lingüística, la cual consiste en “construir una serie de invariantes capaz de dar cuenta del mayor número de variables.”⁴⁰

Para el análisis literario, este sistema de rasgos mínimos resulta de primera necesidad porque provee de rigor al estudio de la ironía en los textos literarios; esto es, nos previene de hablar demasiado a la ligera de un concepto que suele ser mencionado abusivamente y sin rigor alguno. Al mismo tiempo, este conjunto de rasgos le da especificidad al concepto, haciendo evidentes los componentes que debe tener un texto (ya sea una oración, un enunciado, una frase, una palabra o una obra) para ser irónico y los que, de aparecer en el texto, nos harían identificarlo de otro modo, ya sea satírico, humorístico, paródico, etc. Y es que, aunque esto último parezca simple, es común que en el entramado particular de las obras literarias la ironía aparezca imbricada a tal punto con esas otras modalidades discursivas que fácilmente puede ser confundida con ellas.

³⁸ *Ibid.*, 355.

³⁹ *Ibid.*, 309.

⁴⁰ *Ibid.*, 310.

Más adelante analizaré *Los pasos de López* de manera pormenorizada según los seis rasgos mínimos propuestos, por lo que aquí haré solamente la mención de ellos, así como una rápida explicación de cada uno.

Dominio o campo de observación

Se refiere a la forma en que y al lugar material de donde emana la ironía. Es decir, forma y parte específicas del texto al que se circunscribe la ironía. El dominio, más que un rasgo, es un prerequisite para que la ironía exista.

Así pues, la ironía puede aparecer como ironía verbal o como ironía situacional. Partiendo de estos dos criterios formales, podremos “reconocer... si el contrasentido irónico de un determinado pasaje es producto de un empleo específico de las palabras... o bien... del concurso de unos hechos, acciones o situaciones de significado disonante”.⁴¹

Con respecto al lugar en que se encuentra la ironía, es importante notar sus límites espaciales. Es decir, en donde se “neutraliza” su actuación y es reinstaurado el discurso serio y literal. La ironía, como ya he referido, puede actuar ya sea sobre una sola palabra, una frase o toda una obra.

La importancia de utilizar estos criterios referidos al dominio de la ironía es crucial, ya que una misma obra puede presentar distintos tipos de ironía, los cuales se presentarán en dominios particulares. Una novela, por ejemplo, puede utilizar una trama irónica, al tiempo que textualmente puede ser mayormente literal, utilizando la ironía simplemente de manera satírica específicamente

⁴¹ *Ibíd.*, 314.

mediante el discurso directo, imitando –por ejemplo– un dialecto estigmatizado. El dominio de la ironía se circunscribiría en ese caso a los diálogos y a la situación planteada.

Contraste de valores argumentativos

Toda ironía emana de un contraste argumentativo. Ya sea entre expresión (significante) y contenido (significado); entre un registro estilístico y otro de distinto valor o entre el texto y las connotaciones que dicho texto tienen en su contexto comunicativo. Sin importar la sencillez o complejidad con que la ironía se presente en un texto literario (o en la lengua oral), siempre plantea algún tipo de contraste.

Tanto en la ironía verbal como en una ironía de situación (o cósmica o trágica), el fenómeno irónico plantea una disensión ya sea entre realidad y apariencia o entre realidades contrapuestas. Ya sea en un complejo entramado textual en el que el estilo anacrónico y afectado de hablar de un personaje (pensemos en don Quijote) contrasta con lo grosero y prosaico de su entorno; o en un problema que se acaba resolviendo de la manera más inesperada posible en una ironía de situación, la tensión entre dos signos contrapuestos es fundamental para que se dé la ironía.

Disimulación

La disimulación constituye una de las características básicas y determinantes para que se complete el fenómeno irónico. Presente desde la connotación original del

término, la del *eiron* que, embozado en una aparente ingenuidad, simula su verdadera condición de sabio, la disimulación es uno de los dos rasgos (el otro es el contraste argumentativo) que definen la ironía y la diferencian de lo que, aun siendo conceptos muy próximos o similares, no lo es.

Tanto en la ironía verbal como en la ironía de situación o en la ironía dramática se presenta un elemento disimulado, no expuesto literal ni directamente, sino velado, que, sin embargo, se sabe presente.

Ahora bien, en ambos tipos de ironía, la manera en que se configura el embozo es distinto: “el responsable de una ironía verbal debe impersonarse en la figura de alguien aparentemente mucho más ingenuo que él”.⁴² Por otro lado, en la ironía de situaciones o del destino: “quien dispone de modo adecuado todos los elementos que promueven una ironía de situación está disimulando, no sus comentarios reales, sino su misma presencia como instancia interesada en el texto”.⁴³

La disimulación semántica propia de la ironía crea gran parte del problema interpretativo que ésta trae consigo. Es, en buena medida, la causa del problema pragmático de detección de ironía y de, ya una vez detectada, la ambigüedad que generalmente está latente. Para esto, el ironista suele diseminar marcas y factores⁴⁴ de ironía por el texto, con el fin de que el sentido velado de sus configuraciones no pase desapercibido, al menos no por todos los lectores.

⁴² *Ibid.*, 318

⁴³ *Loc. cit.*

⁴⁴ Para una definición más profunda de marcas y factores de ironía ver Salvatore Attardo, *Humorous Texts: A Semantic and Pragmatic Analysis*, Mouton de Gruyter, Berlin, 2001. pp. 118 ss. Para fines de este estudio nos basta definir **marcas** como los elementos gráficos en el texto que anuncian el sentido irónico de una palabra o una frase, por ejemplo: comillas, versalitas, etc. Es decir, elementos que indican pero de los que no depende la ironía. Por otro lado, los **factores**, al tiempo que inducen al lector una lectura no literal, son en sí mismos irónicos. Como ejemplos típicos de factores de ironía podemos mencionar recursos retóricos

Estructura comunicativa

Toda ironía se presenta inmersa en un marco comunicativo cuya mínima representación es la de emisor (irónico, *E*), mensaje (irónico, *M*) y receptor (ingenuo *E'* o irónico *E*). La ironía, pues, siempre es dicha por un emisor irónico, pero “la ironía se bifurca siempre en el campo de la recepción”.⁴⁵

Ahora bien, en el caso concreto de las obras literarias, esa estructura básica puede hacerse compleja. El autor de una obra puede jugar con las figuras de quien emite (narrador, pongamos por caso) y de quien recibe (narratario) los mensajes irónicos, y puede hacer víctima de ella tanto al receptor, así como al propio emisor, creando por ejemplo un narrador escindido. Un ejemplo muy claro, porque además es explícito, de este narrador escindido o doble lo encontramos en *Los relámpagos de agosto*, la primera novela de Jorge Ibarguengoitia, en donde el narrador no irónico de la historia, el general Guadalupe Arroyo, es ayudado por un escritor mexicano “llamado Jorge Ibarguengoitia” que representa al narrador no ingenuo (metanarrador, podría llamarse).

Debido a que es la forma en la que se presenta la ironía y, por ende, mucho de su efecto estético y significativo dependen de ella, la estructura comunicativa de la ironía debe siempre tenerse en cuenta por quien analice su utilización en un texto literario. Será, por esto: “crucial... a la hora de hablar de ironías concretas, el señalar si su estructura comunicativa está reducida a los elementos esenciales o

como la hipérbole o la lítote; así como la introducción de un estilo discursivo disonante con el estilo hegemónico en el texto.

⁴⁵ Pere Ballart, *op. cit.*, p. 319

bien si el autor ha sofisticado ese diseño introduciendo nuevas instancias en el conflicto”.⁴⁶

Coloración afectiva

Este rasgo de la ironía, a diferencia de los cuatro anteriores, no se refiere al mecanismo interno de la ironía, a su, digamos, “sistema operativo”, sino al efecto que la ironía transmite en su receptor. Toda ironía trae consigo un efecto emotivo, muy claro por ejemplo en las ironías retóricas usadas por los oradores para despertar simpatía o animadversión sobre algún personaje de la vida pública en particular.

Según Ballart, cuatro son las principales emociones o cargas afectivas con las que la ironía pretende conseguir sus fines en la mente del lector. 1) La risa o lo cómico, 2) la animadversión hacia lo ironizado, 3) la reflexión serena sobre las contradicciones del mundo y 4) una reflexión menos serena, más angustiosa debido a que la ironía “se propone abrir el suelo a los pies del lector y que éste se asome al abismo de sus incertidumbres, a lo ignoto de nuestro destino de seres temporales”.⁴⁷

Si bien, este rasgo parece algo subjetivo y abre un espacio para la lectura impresionista de los textos literarios, también creo que al menos tener en cuenta que las emociones que la ironía puede despertar en el lector (no de todos y cada uno de los lectores de un texto, sino en el lector implícito de una obra) son importantes en el análisis textual y pertinentes para la clasificación genérica de las

⁴⁶ *Ibíd.*, 320

⁴⁷ *Ibíd.*, 321.

obras. En la sátira, por ejemplo, el uso de la ironía siempre intentará crear efectos cómicos y animadversión por un personaje específico en la mente del lector.

Por otro lado, me parece innegable que el placer y el desasosiego son dos emociones que las obras literarias generalmente intentan despertar en sus lectores. Y si bien el placer literario puede despertarse con otros muchos recursos además de la ironía, para generar una incomodidad espiritual que busque suscitar en el lector, digamos, una visión crítica de la realidad, hay pocos recursos más efectivos que el inesperado choque argumentativo de la ironía. Para ilustrar este caso terminaré este apartado con unos versos muy poderoso del poema “Intento formular mi experiencia de la guerra” en los que Jaime Gil de Biedma rememora su exilio junto a sus padres en la provincia castellana durante los años de la Guerra Civil española:

Mi amor por los inviernos mesetarios
es una consecuencia
de que hubiera en España casi un millón de muertos.⁴⁸

Significación estética

Como pasa con la coloración afectiva, el estudio del efecto estético que produce la ironía en la obra literaria (y en general en la obra artística) nos hace preguntarnos por los objetivos que buscan los autores al ser irónicos. Como dice Ballart: “Nadie se aparta de la literalidad porque sí, sin una razón que no tenga un estrecho

⁴⁸ Jaime Gil de Biedma, “Intento formular mi experiencia de la guerra” apud., Pere Ballart, *op. cit.*, 518.

vínculo con las motivaciones que llevan al acto mismo de la creación artística”.⁴⁹ El escritor —esto es: el paradigma del escritor romántico plenamente consciente de sus recursos— no utiliza éstos en su obra sin motivo alguno. Cada metáfora, cada aliteración, cada anacoluto persiguen fines específicos.

Lo mismo pasa con la ironía. El juego con el sentido que el ironista propone forzosamente crea un efecto estético. Ahora bien, no basta con la pura configuración irónica para que la obra tenga asegurado su valor artístico: “la ironía no es por sí sola una garantía de calidad y el autor por consiguiente debe tratarlo con un mimo idéntico (si no mayor, pues este elemento puede tener repercusiones estructurales) al que pone al ocuparse de los restantes materiales literarios”.⁵⁰

Cada obra literaria propone, si es el caso, un uso particular de la ironía, al igual que sus demás recursos, y cada obra conseguirá efectos estéticos propios según la mayor o menor pericia en el uso de éstos:

De manera que el estudio de la significación estética de la ironía debe llevar necesariamente al ejercicio de la interpretación global de la obra que la contiene así como a la valoración de la mayor o menor excelencia artística de la figuración construida y de su adecuado engarce en el plan general de la obra.⁵¹

II.1 Figuración irónica

En los diccionarios y manuales de retórica se clasifica a la ironía sobre todo como tropo y como figura. Dentro de estas dos categorías quedan consignados buena parte de los usos tradicionales del fenómeno.

⁴⁹ Pere Ballart, *op. cit.*, p. 322.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 323.

⁵¹ *Loc. cit.*

Con respecto a las ironías verbales, como ya vimos en la revisión a Cicerón y Quintiliano, la ironía tropo y la ironía figura se distinguen fundamentalmente porque el tropo consiste en el simple cambio semántico de una palabra o una frase. Es decir, cuando la forma y el contenido de la expresión son contrastantes o no equivalentes. El ejemplo más fácil al que podemos recurrir es el de la antífrasis: decir lo contrario de lo que se piensa.

Por otro lado, la figura no depende del cambio semántico de la expresión, sino de la intención que la forma (significante) o el contenido (significado) de las expresiones del discurso tienen en un contexto de enunciación. Un ejemplo claro de esto es la parodia. La imitación de un estilo arcaico insertada en una obra moderna no depende de un contraste entre forma y contenido de la expresión, sino que se da por el contraste entre formas de la expresión distintas (ya sea entre significantes dentro de una misma obra o entre significantes de una obra con significantes externos). Uno de los ejemplos más claros de esto es la mimesis paródica, cuando el narrador rompe la homogeneidad de su estilo con la imitación de un estilo distinto o extraño al que emplea en su obra. Allí se entabla una ironía-figura.

Un ejemplo de la ironía verbal que no depende del cambio semántico puede observarse en el poema de Gil de Biedma citado páginas arriba. En él, la ironía consiste en la inquietante cercanía de dos mundos diametralmente opuestos. El contraste entre el primer verso, en el que se declara un enamoramiento por un evento de la naturaleza –los inviernos mesetarios– es el resultado de lo que se dice en el tercer párrafo, una referencia a las bajas durante la guerra civil

española. La ironía, pues, surge de un contraste entre los dos referentes a los que alude el texto.

En la novela ejemplar de Cervantes, *Rinconete y Cortadillo*, por su parte, existe un contraste entre significantes internos de la obra con significantes externos cuando los personajes principales de la obra –dos jóvenes de bajos fondos y costumbres cuestionables, hablan con el lenguaje que en la sociedad española de su tiempo solían usar los caballeros– los nobles. Esto después de que el narrador los describiera. En ambos casos el sentido de las palabras usadas no cambia para crear la ironía, sino que ésta proviene de un contraste puramente formal.

Sirvan estos dos ejemplos para exponer claramente la ironía como figura retórica. Por supuesto, el tema no es tan sencillo, debido primordialmente a que la ironía puede valerse de prácticamente cualquier figura retórica. Sin embargo, para fines de la definición de la ironía como una figuración, basta con tener en cuenta la distinción básica hecha aquí entre figura y tropo.

Es necesario pensar en un término para clasificar conjuntamente estas formas de la ironía, ya que tropo y figura –si bien pueden aparecer juntos– son mutuamente excluyentes. Es ésta la razón principal por la que Pere Ballart propone englobar bajo el término de ‘figuración’ tanto a estas dos formas de ironía como a cualquier otra que no corresponda con ellas, pero cumpla con el *mínimum* irónico.

Se requiere un término global para el estudio del papel que la ironía tiene una obra rebasa los terrenos específicos del tropo o la figura. Cuando la ironía está en el modo de contar, en el tono o cuando el planteamiento de una obra determina la interpretación de todo su entramado textual. Para ese caso Pere Ballart evoca el

término de *modalidad*, propuesto por Claudio Guillén en *Entre lo uno y lo diverso*. Para Guillén las *modalidades* “son aspectos de ésta [la obra], cualidades, vertientes principales, vetas que la recorren transversalmente. Su función suele ser temática, aunque también puede ser relevante su intención intertextual”.⁵² Para Guillén son modalidades la ironía, la alegoría, lo grotesco o la parodia.

Pere Ballar, sin embargo, matiza la propuesta de Guillén. Por un lado, respetando el planteamiento global de la modalidad, dice que

el estatuto ‘transversal’ de la ironía no es... obstáculo alguno para que dicha modalidad no pueda gobernar estructuralmente la totalidad de una obra, pues esa misma cualidad es la que le permite instalarse por igual en el discurso como en el plan de presentación del material que adopte la obra, sea cual sea el género que pertenezca.⁵³

Ballart dice preferir, para la ironía, el término *figuración* al de *modalidad*, debido a que el primero está más emparentado con algunos aspectos del concepto:

En tanto que derivado de *figura*, el término es fiel al origen de la ironía como forma del discurso que modifica la expresión del pensamiento –lo que la distingue apropiadamente de modalidades como la sátira o lo grotesco–, al tiempo que el carácter de la palabra, más abstracto y menos modular que el de *figura*, indica la mayor flexibilidad del fenómeno, su licencia para rebasar los estrechos lindes del tropo.⁵⁴

El término *figuración* tiene, entonces, dos ventajas, con respecto a otros, para categorizar a ese tipo de ironía que va más allá de los límites del tropo y la figura retóricos. Ésa que condiciona el sentido entero de la obra, como en el caso de la tensión entre narrador y autor que analizaremos más adelante tanto en *Los relámpagos de agosto* y en *Los pasos de López*. Con el añadido de que la palabra *figuración* tiene también el sentido de lo disimulado. *Figurar* es, también, una

⁵² Claudio Guillén, *Entre lo uno y lo diverso*, apud., Pere Ballart, *op. cit.*, 360.

⁵³ Pere Ballart, *op. cit.*, p. 361.

⁵⁴ *Idem.*

representación aparente, fingida. De ahí que este término se adapte tan bien a la definición de la ironía según será trabajada aquí.

III Análisis de *Los pasos de López*. Las perspectivas del autor y del narrador: caminos divergentes.

Una obra es eterna,
no porque impone un sentido único a hombres
diferentes; sino porque sugiere sentidos
diferentes a un hombre único.

Roland Barthes

...el pasado no puede ser destruido
porque su destrucción conduce al
silencio, debe ser revisitado: con
ironía, de modo no ingenuo.

Umberto Eco

Función de la ironía y su jerarquización en Los pasos de López

“No soy una persona que esté tratando de hacer un chiste, lo que pasa es que yo veo las cosas así. Mi vida está vista a través de algo que es una pantalla irónica”.⁵⁵ Con estas palabras se describió Jorge Ibarguengoitia a sí mismo e, indirectamente, a sus novelas, en 1977, año en que buena parte de su obra ya había sido publicada y recibida como la más humorística de las letras mexicanas.

⁵⁵ Jaime Castañeda Iturbide, “Ibarguengoitia a 20 años de su muerte”, en *Estudios* No. 68, México, ITAM, 2004. p. 120

Todavía hoy pesa sobre el autor guanajuatense el abrumador lugar común de que su literatura es humorística y que todo lo que escribió causa risa. Y aunque un acercamiento crítico verdadero a sus libros suele desengañar con respecto a este punto particular, incluso buena parte de la crítica se deja llevar por ese humorismo que el mismo Ibarguengoitia rechazaba o no aceptaba del todo.

Ahora bien, no negaré lo evidente: es indudable que durante la lectura de muchos pasajes de su narrativa, incluso en libros enteros, la risa nos impedirá continuar la lectura por instantes. Sin embargo, la literatura de Ibarguengoitia está compuesta por muchos más elementos que no siempre hacen reír, o bien, que provocan una risa más agria que dulce: una risa dolorosa de carácter disolvente, que se burla de todo y de todos incluyendo al autor mismo y al lector. Esas sonrisas, más sombrías que festivas, se suelen englobar, sin demasiado rigor, dentro del humor o lo humorístico, pero que poco tienen que ver con eso.

Esto resulta porque el acercamiento cuidadoso a la obra de Ibarguengoitia devela un entramado mucho más rico de elementos y herramientas literarias que lo que podría contener el simple concepto de humor. En ella hay parodia, sátira y, sobre todo, un sofisticado uso de la ironía —a modo de pantalla, como describiera el mismo autor— que en cada obra tiene un cariz particular.

No me parece pertinente, pues, ni quitarles razón a otros críticos del guanajuatense ni enmendarle la plana al mismo autor de *Los pasos de López* cuando define y categoriza su propia obra. Más bien, a partir de la definición ya hecha sobre la ironía —el *minimum* irónico—, analizaré su última novela enfocando el uso que hace principalmente de este recurso.

Por lo demás, hacer esta jerarquización de la función de la ironía con respecto

al humor, a la sátira o a alguna otra herramienta narrativa es fundamental ya que tiene que ver con el sentido predominante de la obra. Si el fondo de una obra está en la forma, entonces la predominante configuración irónica de *Los pasos de López* nos dan la clave para extraer sus sentido e interpretación últimos, los cuales, como intentaré mostrar, son, ante todo, escurridizos, ambiguos o polisémicos; de manera analógica al carácter propio de la ironía que, como ya vimos, trabaja mediante la ambigüedad y su sentido (o sentidos) siempre está velado. De este modo, es esa “pantalla irónica” con la que Ibarra decía ver todo es la manera más certera de definir, si no toda su obra, si, al menos, sus novelas más maduras; un tamiz hecho de ironía que filtraba toda la configuración literaria organizando a partir de él los demás elementos y herramientas narrativas.

Los relámpagos de agosto *tras* Los pasos de López: *de la sátira a la ironía*

En términos muy generales, la diferencia fundamental entre lo satírico y lo irónico se puede sintetizar con esta frase de Zoja Pavlovskis-Petit: “irony works through ambiguity, while satire must be plain and clear (albeit amusing) to make its point.” Y con respecto a la función de la ironía en las obras satíricas, Pavlovskis-Petit escribe; “Yet satire often makes irony its instrument or even its substance”.⁵⁶ Este es el caso de *Los relámpagos de agosto*, novela en la que el discurso entero es irónico, ya que en sí mismo soporta dos emisores, uno implícito y otro velado, y sin embargo, la intención del autor no es ambigua. La obra satiriza muy claramente – castiga mediante la risa– las características de un grupo específico de

⁵⁶ Zoja Pavlovskis-Petit, “Irony and Satire”, en *A Companion to Satire*. Ancient and Modern, Oxford, Blackwell Publishing, 2007. p. 510.

revolucionarios de un periodo también específico –y muy decadente– de la Revolución mexicana.

Los relámpagos de agosto es, en buena medida, una obra invectiva, una parodia que adopta la forma de las relaciones de generales revolucionarios como *Ocho mil kilómetros en campaña* de Álvaro Obregón o como su principal referente, *Los gobiernos de Obregón, Calles y regímenes “peleles” derivados del callismo*, del general Juan Gualberto Amaya, cuyas iniciales resuenan en el general ibargüengoitiano Guadalupe Arroyo. Por supuesto, la obra de Ibargüengoitia logra, con la parodia, una doble sátira, hacia la ignorancia y deshonestidad revolucionaria y, al mismo tiempo, hacia el discurso apologético con el que los revolucionarios querían maquillar estas falencias. De más está decir que ambas críticas son compartidas por el lector implícito de la novela, por lo que el objetivo de la invectiva es claro:

La vida del general surge de sus “memorias” fragmentada y es caricaturizada por la distancia crítica que se concreta en una visión disfémica; se favorecen, de este modo, las facetas más censurables del personaje: pedantería, grandilocuencia e ineficacia.⁵⁷

El juego irónico desplegado en la obra desenmascara a ese narrador no digno de confianza que, además, es presentado como un ingenuo mientras que el autor culto –“Jorge Ibargüengoitia, un individuo que se dice escritor mexicano”⁵⁸– mira siempre por arriba del hombro de Guadalupe Arroyo, guiñando al lector, su cómplice, indicándole que se fije en el humorismo involuntario del general. Por supuesto, esta burla hacia el discurso de Arroyo se extrapola a la crítica a las

⁵⁷ Ana Rosa Domenella, “Jorge Ibargüengoitia y la historia de México. Entre la fascinación y la farsa”, *Signos literarios y lingüísticos*. Vol: VI. No. 11, México, UAM-Iztapalapa, 2004 p. 24.

⁵⁸ Jorge Ibargüengoitia, *El atentado. Los relámpagos de agosto*, Juan Villoro y Víctor García Arciniega. eds., México, CONACULTA / FCE, 2001 (Colección Archivos, No. 53). p. 55

memorias de generales revolucionarios y a lo que esto representan: el conjunto de discursos cínicos con que hombres corruptos, arribistas y violentos quisieron hacerse pasar por héroes. Y en este caso, el humor satírico del guanajuatense es mordaz, ácido y tremendamente divertido.

Esa mordacidad, empero, trae consigo una mengua en la sutileza irónica que pudo lograrse con el complejo juego de narradores. En *Los relámpagos de agosto* hay una sátira múltiple y sofisticada.⁵⁹ Una crítica burlona a los generales de la rebelión escobarista y también a los hombres que terminaron la revolución y fundaron el PNR; pero también al lenguaje mismo con el que se hicieron propaganda, con el que mistificaron el movimiento revolucionario y con el que quisieron hacerse pasar por héroes. Pero, a fin de cuentas, como Domenella señala, hay una caricaturización del narrador y, yo añadido, de los demás personajes y del periodo histórico novelado, lo cual resulta conveniente para la presentación satírica, pero no se presta para una representación más compleja y objetiva de los personajes, como sí ocurre en *Los pasos de López*.

La satirización de dicha etapa es la razón por las cuales el debut novelístico de Ibargüengoitia fue recibido con rechazo por críticos importantes como Eugenia Revueltas o Emmanuel Carballo, quien dijo que era una “novela reaccionaria y una novela reaccionaria es una pésima novela”, ya que se trataba, según él, “de una burla de los procesos sociales de nuestro país”.⁶⁰ Queda al descubierto –tal vez

⁵⁹ No me extiendo en este punto porque su análisis no es el objetivo de este trabajo; sólo me interesa subrayar que a pesar de la ironía desplegada, la primera novela de Ibargüengoitia es sobre todo una sátira, entendiéndola como la definición canónica de sátira: un ataque burlesco a un conjunto de vicios que el autor desaprueba.

⁶⁰ Gustavo Santillán, “La crítica literaria en torno a *Los relámpagos de agosto*”, en Jorge Ibargüengoitia, *Los relámpagos de agosto...* p. 249.

obscenamente al descubierto— en el juicio de Carballo, el dogmatismo desde donde se hace la crítica. Como dice Gustavo Santillán, Carballo “descalificaba la obra desde un criterio político”.⁶¹ Carballo, haciendo una lectura muy ideologizada, cree ver en la sátira ibargüengoitiana un panfleto conservador, errando por completo la interpretación de la obra. Sin embargo, a pesar de lo tendencioso de su juicio, no se equivoca del todo. Carballo atina al señalar que *Los relámpagos de agosto* —como toda sátira—, hace una burla. Se equivoca simplemente al señalar el blanco preciso de la burla.

Ahora bien, más allá de lecturas demasiado ideologizadas como la de Carballo, la sátira de *Los relámpagos de agosto* sí contiene una crítica moral clara —contra el comportamiento censurable de un grupo específico de militares— muy poco disuelta por el elemento que suele problematizar y relativizar el comentario moral en las obras literarias, la ironía:

El enunciado irónico es el único que, por su decir oblicuo, no puede tomarse como base para una discusión: quien se crea censurado por él y aspire a refutarlo no tiene la menor abrazadera dialéctica para hacerlo... La resuelta indefinición irónica tiene, sobre todo en el dominio del arte, la misión de preservar la obra de cualquier ideología en la convicción de que la menor concesión en ese sentido la haría de inmediato rechazable y tendenciosa para más de un lector.⁶²

Ahora bien, a pesar de que *Los relámpagos de agosto* es una obra poco abierta en relación al sentido con el que debe de interpretarse la ironía del autor, no resulta rechazable a modo de un panfleto, sobre todo porque la perspectiva o “paradero ideológico” del autor es, hoy por hoy, de una corrección política innegable: el de la crítica intelectual hacia la rapiña militar y política de una fase penosa de la Revolución mexicana.

⁶¹ *Loc. cit.*

⁶² Pere Ballart, *op. cit.*, p. 414.

En esta primera novela de Ibarguengoitia no encontramos todavía la ironía autocrítica, –hacia su clase social o hacia su condición de intelectual– de *La ley de Herodes* o de *Estas ruinas que ves*, ni el tratamiento ambiguo de un héroe patrio –celebrado, y reconocido como uno de los suyos, por la intelectualidad mexicana– de *Los pasos de López*. La ironía más polivalente de Ibarguengoitia aparece en sus siguientes obras.

El papel de la ironía en una novela como obra abierta

La sátira encontró, en los principios de la cultura occidental, un medio propicio para su desarrollo en el arte dramático, principalmente con Aristófanes. Esto, por supuesto, debido al contacto directo que existía entre la puesta en escena y el público. En el teatro, mientras se lleva a cabo la escenificación, la sátira funciona porque el público percibe directamente las chanzas sobre políticos, personajes famosos o tipos sociales que reconoce. El carácter político y ético de la sátira es fundamental. En ese contexto, la ironía no pasaba de ser un recurso retórico utilizado para los fines del autor satírico; sobre todo dos figuras prototípicas: la antífrasis que es “cuando se alude a cualidades opuestas que un objeto posee”⁶³ o el asteísmo, que es lo contrario.

Por otro lado, la literatura propiamente irónica, es decir, en la que la ironía no es sólo uno entre otros recursos, sino que funciona como motor de la creación, como apóstrofe obligado de la mimesis narrativa, no se da sino a partir de la modernidad, cuando las obras literarias pudieron hacerse complejas y sutiles,

⁶³ Helena Beristáin, *Diccionario de retórica y poética*, 8. ed. México, Porrúa, 2001. p. 227

gracias a la condición esencial de la lectura privada, silenciosa e individual. El primer ejemplo y caso paradigmático de este complejo montaje irónico es, por supuesto, *Don Quijote de la Mancha* de don Miguel Cervantes Saavedra, quien, mucho más que un autor satírico, era un ironista:

...Cervantes colorea tanto su propia voz como la de sus personajes con un deliberado tinte irónico que es, por otra parte, siempre de una gran finura, muy delicado, en ningún caso mordaz. El sarcasmo es algo que no hubo de encontrar jamás cabida en la escritura de Cervantes. Su ironía funciona, por el contrario, por el expediente de poner en contacto dos realidades de distinto signo, cada una de las cuales atenúa el efecto de la otra...⁶⁴

En el mismo orden de ideas, es importante resaltar que poco tiempo después de haber publicado *Estas ruinas que ves*, Jorge Ibarguengoitia hizo una comparación entre ésta, su por entonces última obra, y su primera novela, en estos términos: “*Los relámpagos de agosto* es una novela escrita por un señor que se sentía dramaturgo. La escribí a los 36 años, pero técnicamente es muy rudimentaria”,⁶⁵ luego aborda *Estas ruinas que ves* con estos términos: “Técnicamente hay un abismo. El narrador de *Estas...* es inteligente. El de *Los relámpagos* es un tonto que no ve bien. El chiste de *Estas ruinas que ves*, creo yo, es que lo contado está visto por un narrador inteligente, que hace idioteces pero que se da cuenta de que lo son.”⁶⁶

La diferencia a la que aludía el guanajuatense se puede transpolar a *Los pasos de López* y se corrobora en la sutileza de la configuración irónica. Mediante el desplazamiento del humor ácido de su primera parodia revolucionaria al tono irónico, lo humorístico también cambia de cariz: no ataca defectos de manera

⁶⁴ Pere Ballart, op. cit., pp. 462-463.

⁶⁵ Jorge Ibarguengoitia, *El atentado. Los relámpagos de agosto...* p. 417.

⁶⁶ *Loc. cit.*

sarcástica, sino que expone desapasionadamente el contraste entre las falencias y los atributos de sus personajes. Así, el humor irónico emana de la sugerente contraposición de realidades de distintos signos, así como de la construcción de un narrador dueño de una mirada desapasionada de los hechos. Dos buenos ejemplos de esto lo resalta con gran tino María Dolores Pérez Padilla en este pasaje de *Los pasos de López*:

—Mire las casas de la gente pobre. Qué bonitas son ¿verdad? Son muy sencillas pero están muy arregladitas. Si usted se fija, en ninguna falta una macetita con flores.

Era otro cerro, el del barrio de San Antonio, un apiñamiento de casas de adobe con cercas de nopal. Había montones de estiércol, humaredas, hombres dormidos, mujeres cargando rastrojo, niños jugando con el lodo, perros ladrando. La corregidora exclamó:

—¡Qué dignidad hay en la pobreza!⁶⁷

No hay allí sarcasmo contra lo que puede interpretarse como una mirada frívola de la corregidora. Lo que sí está representado es dos puntos de vista, dos formas muy distintas de percibir la realidad, la cual es de por sí incoherente. Tanto la corregidora como el narrador seleccionan dos partes de la misma realidad que se contraponen, pero que no obstante conviven, dándonos así una configuración más amplia y compleja del mundo ficticio que está construyendo.

Cabe hacer notar la fuerza de este recurso: mediante una escueta estrategia, sin entrar en digresión alguna, los corregidores —muy distintos a los que conocimos en la historia oficial— son puestos en tela de juicio; presentados mucho más mundanos, con un discurso un tanto doble (en el caso de la descripción, que hace Carmelita, de las casas de la gente humilde, si no doble, por lo menos ingenuo, quizá cursi).⁶⁸

¿Hay una burla de la ingenuidad, de la cursilería? Difícil afirmarlo de manera tajante. Se sugiere dicha burla, eso sí, pero no con sorna, sino con “escueta

⁶⁷ Jorge Ibargüengoitia, *Los pasos de López*, México, Joaquín Mortiz, 1987. p.16

⁶⁸ María Dolores Pérez Padilla, “*Los pasos de López*: Breve exploración de la novela histórica a través de este texto”, en la revista electrónica *Sincronía*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara, Invierno 2004. <http://sincronia.cucsh.udg.mx/perezl04.htm>

estrategia” y al mismo tiempo que se están sugiriendo otras cosas. He ahí la propuesta ambigua y plurivalente de la ironía.

Y en ese tenor continuará la novela. No hay sarcasmo de parte del narrador o de parte del autor implícito; no por lo menos dirigido directamente a algún personaje y, por ende, a algún tipo social (como sí lo hubo contra los militares arribistas de *Los relámpagos de agosto*).

No es otro el proceder de la ironía, que problematiza las ideas que le sirven de pretexto, al tiempo que vuelve tortuosas las vías por las que el lector debe acceder al sentido de la obra. Su detección le está vedada al romo, pero no es tarea difícil para quien la busca por contraste a los estereotipos y convenciones en que habitualmente sesteaba el pensamiento: se explica así, una vez más, que el tópico de la ironía comprenda aquellos temas (morales, ideológicos...) en que la respuesta, por vehemente, se acerca más a lo manido.⁶⁹

Ése es, sin lugar a dudas, el fin último del libro póstumo de Jorge Ibarguengoitia. El tratamiento irónico del héroe de su novela (y de la patria) no significa su ridiculización, sino más bien un replanteamiento casi hermenéutico del personaje histórico. A mi modo de ver, en *Los pasos de López*, Ibarguengoitia no plantea una degradación del Hidalgo histórico, sino de la más que ficticia (seudomitológica) estatua con que se nos presenta en ese discurso –muy poco verosímil, por lo demás– que es la historia oficial.

Así pues, estoy en desacuerdo con Evodio Escalante cuando dice que:

La ironía... corroe el propio sistema de valores del narrador, quien se acerca a un peligroso nihilismo. Ibarguengoitia parece no creer en nada: ideas y valores se le antojan cosa de risa, cosa de dementes que además arriesgarán su vida con tal de defender tales entelequias. Su descreimiento es tan radical, su nihilismo se vuelve tan destructor, que me parece impide que crezcan libros que podrían haber sido sensacionales, me refiero, en concreto, a *Los pasos de López*, en donde el intento desmitificador degrada de tal modo a la acción (y a los personajes) que

⁶⁹ Pere Ballart, op. cit., p. 451

termina volviéndose una farsa oropelesca y acartonada sin otra cosa que ofrecer al lector.⁷⁰

Para comenzar, habrá que decir que cuando Escalante se refiere al narrador (supongo que de *Los pasos de López*) está en realidad hablando del autor implícito (o metanarrador). El narrador, como ya vimos, es Matías Chandón, quien difícilmente tiene algo de nihilista, y que, en todo caso, sería un nihilismo construido, problematizado, es decir, irónico. Como quiera que sea, ni el autor ni el narrador son entes estrictamente nihilistas. Chandón, narrador homodiegético, está construido de manera compleja, al igual que Perión, el protagonista. Por lo demás, al decir que “se acerca a un peligroso nihilismo” es prácticamente no decir nada.

Mucho más tino tiene Ana Rosa Domenella al hablar del sentido último de la novela cuando dice:

A mi parecer el humor, en el caso de *Los pasos de López*, revitaliza el pasado nacional; el movimiento de Independencia está presentado en sus inicios, antes de las claudicaciones de ciertos grupos criollos y la figura del Padre de la Patria resulta positiva aunque se la desmitifique o se la baje del pedestal.⁷¹

Las perspectivas de Escalante y Domenella son muy disímiles. Mientras que aquél cree, como ya vimos, que la ironía desmitificadora de *Los pasos de López* “degrada de tal modo a la acción (y a los personajes) que termina volviéndose una farsa oropelesca”,⁷² la académica argentina sentencia que “el humor” de la novela

⁷⁰ Evodio Escalante, “La ironía de Jorge Ibarguengoitia”, en Jorge Ibarguengoitia, *El atentado. Los relámpagos de agosto...* pp. 499-500

⁷¹ Ana Rosa Domenella, “Jorge Ibarguengoitia y la historia de México...” p. 20.

⁷² Evodio Escalante, “La ironía en Jorge Ibarguengoitia”, en Jorge Ibarguengoitia, *Los relámpagos de agosto...* p. 500.

“revitaliza el pasado nacional... y la figura del Padre de la Patria resulta positiva aunque se la desmitifique...”⁷³

María Dolores Pérez Padilla habla en los mismos términos cuando dice que:

...Ibargüengoitia hace a un lado toda solemnidad, y construye un discurso, en gran medida, humorístico. Éste es, quizá, el recurso más relevante que utiliza el autor. No sólo logra, así, una historia más terrenal, sino que le confiere ambigüedad, otra de las características destacada por Bajtín como base del discurso novelístico. Para lograrlo, se vale, en gran medida, de la ironía (recurso que aquí se entiende como parte integrante del discurso humorístico).⁷⁴

Concuerdo más con las posturas de Domenella y de Pérez Padilla, aunque, no completamente, ya que en ellas se “responsabiliza” de la *revitalización* del pasado al humor predominante en la novela, cuando es, parafraseando a la maestra argentina, la ironía predominante de la obra la que logra ese efecto. Es decir, la ironía no es parte integrante del discurso humorístico, sino al revés, el humor es parte del discurso irónico. La ironía es la unidad mayor que vertebrada toda la obra.

Por supuesto que el humor es uno de los rasgos compositivos más importantes de la novela, además de que muchos de los momentos irónicos son también humorísticos. Sin embargo, ambos conceptos no son intercambiables y sus funciones a menudo dentro de una obra literaria no persiguen los mismos fines:

Los espacios de la ironía y de lo cómico... pueden confluír y de hecho llegar a una intersección considerable, pero semejante situación no da permiso en ningún caso para hablar de una identidad conceptual entre ambos...⁷⁵

Y como bien se puede demostrar en la lectura de *Los pasos de López*: “No todo lo que es irónico hace reír, ni todo lo que provoca la risa de los hombres merece

⁷³ Ana Rosa Domenella, “Jorge Ibargüengoitia y la historia de México...” p. 20.

⁷⁴ María Dolores Pérez Padilla, op. cit.

⁷⁵ Pere Ballart, op. cit., p. 438.

entrar en el capítulo de la ironía”.⁷⁶ Y es que, como se verá adelante, hay un tipo de ironía en la obra (parecida a la del poema de Jaime Gil de Biedma anotado arriba) que no mueve a risa, sino que más bien puede llegar a provocar escalofríos.

La ironía, como bien señala Pérez Padilla, es la fuente de la ambigüedad con la que se revaloriza (humaniza) la figura del Padre de la Patria, no el tono humorístico. El humor en la obra es un elemento compositivo secundario dentro de uno mayor, la ironía, y su función está supeditado a ésta. Pere Ballart cita un pasaje del diario de Cesare Pavese que puede iluminar muy bien este tema:

El gran arte moderno es siempre *irónico*... la ironía descubre debajo de las imágenes y en su interior un vasto campo de juego intelectual, una vibrante atmósfera de hábitos fantástico y racionantes que convierte a las cosas representadas en otros tantos símbolos de una más significativa realidad.⁷⁷

Para Ballart es interesante la concepción de la ironía como “vasto campo de juego intelectual” –que excede con mucho el simple efecto burlesco– del escritor italiano,⁷⁸ y nos recuerda que la profundidad y dimensión que la ironía adquirió con el romanticismo puso tierra de por medio entre el mero instrumento retórico que se usaba para ridiculizar y causar hilaridad, y la compleja forma de lenguaje y de pensamiento que usamos hoy. Ballart, casi como si hablara de la obra que nos atañe, reflexiona: “Es ciertamente difícil que, por ejemplo, la disparidad de los puntos de vista de un narrador y un autor implícito nos ‘sacuda’ moviéndonos a

⁷⁶ *Ibid.*, p. 439.

⁷⁷ Pere Ballart, op. cit. p. 439.

⁷⁸ *Idem.*

risa de la misma forma que una réplica antifrástica en un agitado diálogo dramático”.⁷⁹

Será pues esa disparidad de puntos de vista entre al autor implícito de *Los pasos de López* y el narrador –utilizando los conceptos de la teoría de la recepción– la que utilizaré para mostrar el juego conceptual propuesto por Ibarguengoitia, mediante el cual, dotando de plurivalencia y ambigüedad a un hecho histórico, lo arrancó de su marmórea curul en la cámara de la historia oficial rodeado de lugares comunes y juicios maniqueos.

Queda pues, expuesto cómo la recepción crítica de la ironía ibargüengoitiana no fue unívoca. Si bien artículos como los de Domenella o Castañeda Iturbide se estudia este recurso en términos sobre todo literarios, en los que se explica la pertinencia de su uso en la construcción del sentido en las obras; existe también una recepción crítica negativa como la de Carballo y Escalante, en la que el humor, la sátira y la ironía del guanajuatense se leen en un contexto político, más que literario.

A mi entender, el motivo por el que Escalante condena *Los pasos de López* se debe a un fenómeno propio de la ironía y su recepción por parte de cierto tipo de crítica. Como ya vimos con el caso de Carballo, la ironía en una obra es mal recibida por una lectura partidista. Escalante pone el dedo en la llaga cuando afirma que la ironía propone un peligroso nihilismo. Resuena en sus palabras la definición hegeliana de ironía como “la negatividad infinita”. Pero resuena también la crítica de Carballo, al catalogar su ironía como la destrucción del sentido de los procesos sociales del país. Y al aparecer la palabra ‘proceso’ es imposible

⁷⁹ *Op. cit.*, p. 440 .

desentenderse del carácter marxista de esta crítica a la ironía. Ahí radica el sentido último de este rechazo por la negatividad propuesta por la ironía del Ibarguengoitia de *Los pasos de López*. Al conceptualizar a la historia de México como un proceso cuyos nodos más progresivos son la Independencia y la Revolución, no extraña que la reinterpretación irónica de éstos pueda leerse como reaccionaria. Como explica Pere Ballart (en un apartado en el que aborda la forma en que el pensador marxista Georg Lukács creó una muy importante teoría de la ironía en la novela en su *Die Theorie des Romans* (1916) para más tarde –en obras dictadas por la ortodoxia ideológica– cuestionar algunos de los planteamientos propuestos en su segundo libro):

“...los partidismos y la ironía no casan demasiado bien, y esto tan sencillo es lo que explica que el propio Lukács, en 1938, pronunciase sobre su libro de juventud el siguiente juicio: ‘*Die Theorie des Romans* es una obra reaccionaria, llena de misitcismo idealista, equivocada en todas sus interpretaciones del desarrollo histórico’”.⁸⁰

Condensación de sentido en la voz narrativa de Los pasos de López: polisemia, ambivalencia y ambigüedad.

Como hemos visto, la ironía puede estar presente ya sea en una palabra o en todo un discurso, siendo este último el caso de la narración emprendida por el narrador homodiegético de *Los pasos de López*, debido a que se encuentran representadas, en un mismo entramado textual, al menos dos posturas distintas con respecto al mundo presentado. Por lo demás, Ibarguengoitia utilizó ese artificio para figurar a sus narradores en novelas anteriores. Un caso específico de

⁸⁰ *Ibid*, p 222.

esto es Marcos González, alias el Negro, narrador de *Dos crímenes*, como bien notó Ana Rosa Domenella.⁸¹

En la obra que nos ocupa, todo el discurso de Matías Chandón –del mismo modo que el de Guadalupe Arroyo en *Los relámpagos de agosto*– está dotado de ambivalencia ya que en él también está contenido el sentido que proviene de la perspectiva del autor implícito. Es decir, las palabras de Chandón tienen polisemia irónica, de un modo más sutil que lo que ocurre en *Los relámpagos de agosto*, en donde la forma explícita de esa ambivalencia en el discurso narrativo es un defecto de la obra.

En el caso del general revolucionario ibargüengoitiano, es sumamente clara la ironía que convierte a Arroyo en un narrador no digno de confianza cuyo completo discurso está degradado por la presencia explícita de ese escritor que supuestamente lo ayuda a redactar sus memorias, pero en realidad sólo lo pone en evidencia. Retomando los seis puntos del *mínimum irónico* propuesto arriba, el que menos se cumple es el tercero: la disimulación. El autor implícito no disimula su presencia tras el discurso del narrador que, en este caso y a diferencia de Chandón, es autodiegético porque sí es el protagonista principal de su relato.

Con más sapiencia novelesca Ibargüengoitia disimula totalmente la presencia del autor implícito en *Los pasos de López* (lo que obviamente no significa que no esté presente) por lo que la doble intención de la palabra narrativa –la

⁸¹ “...en la madrugada [Marcos] se atreve a entrar al cuarto de Amalia (el marido no duerme en la casa solariega) y en un tono que podemos atribuir al metanarrador o autor implícito, apunta: ‘No sé cómo me atreví, en una casa tan respetable como la de mi tío Ramón Tarragona, a salir al corredor encuerado’”. Ana Rosa Domenella, “Jorge Ibargüengoitia, de la ironía a lo grotesco. Otro modo de narrar amores y crímenes”, en Norma Angélica Cuevas, Ismael M. Rodríguez y Elba M. Sánchez Radón, *Homenaje y diálogo. Primer coloquio Nacional de Literatura Jorge Ibargüengoitia. Memoria*.

convergencia de al menos dos discursos en conflicto en un mismo entramado textual— está velada, cumpliendo con el tercer punto del *mínimum irónico*, y dotando así de polisemia y ambigüedad a ambos discursos.

De esto se desprende que, en la última novela del autor guanajuatense, el lector no tiene elementos para asumir desde el principio la poca fiabilidad de Matías Chandón o la burla sobreentendida de parte un autor implícito de formación culta como lo era el “Jorge Ibargüengoitia, individuo que se dice escritor mexicano”, de *Los relámpagos de agosto*. Chandón, por otro lado, se presenta solo, contando su historia sin una intención personal clara (lo que en Arroyo fue la intención apologética); él más bien se desmarca evocando a Perifón, el verdadero protagonista de su relato. Así pues, medianamente ocultos tras la personalidad compleja y atractiva del párroco de Ajetreo, el narrador y el juego de connotaciones que su voz y la voz del autor protagonizan propone también una rica intencionalidad que dota a la obra de una lectura igual o más rica que la de la mera recreación literaria de la figura histórica del cura de Dolores.

Cuando Matías Chandón toma parte en la conspiración anti-colonial de Cañada, es un teniente del ejército realista y está bajo el mando del coronel Bermejillo, por lo que, oficialmente, es un traidor al virreinato, al igual que Ontanaza y Aldaco. Sin embargo, y en contraposición a estos, Chandón no tiene una postura política definida, como él mismo lo deja entrever cuando, al inicio de su relato, narra el malentendido que lo lleva a ponerse en contacto con los miembros de la junta conspiradora. El corregidor asume que el narrador tiene ideas independentistas debido a la carta que recibe de Paco Pórtico en donde le cuenta que Chandón formó parte de la defensa del capitán Serrano, degradado por sus opiniones

contra el gobierno español. Sin embargo, el narrador deja clara su ingenuidad e indiferencia política de aquella época cuando narra:

[Aldaco:] —Como tu dijiste, Luis, lo que importa no es el resultado, sino que el teniente haya salido en defensa de un oficial independentista.

Hasta entonces comprendí que Serrano y sus opiniones eran “independentistas”. Gracias a esto logré capotear la siguiente pregunta de Ontananza:

—Defendió a Serrano porque estaba de acuerdo con lo que él dijo o porque estaba borracho cuando lo dijo.

—Porque estoy de acuerdo con lo que dijo y porque estaba borracho cuando lo dijo.

Sentí que había acertado...⁸²

Ahí, el autor implícito nos hace un guiño, pero su intención no es satírica, no es tendenciosa, digamos. Al crear un narrador poco o nada comprometido, al menos en un principio, con la causa criolla, no está descalificando ni el movimiento de independencia ni a sus perpetradores. Más bien, el intento es crear una voz no comprometida con ninguna de las dos posiciones maniqueas con las que históricamente se juzgó el inicio independentista. Es decir, haciendo un ejercicio hermenéutico, está intentando quitarle el caparazón de prejuicios (positivos o negativos) en que la historia y su interpretación han metido aquella primera revuelta de Hidalgo.

Para esto, Ibargüengoitia crea un narrador con una voz libre de maniqueísmo. Es una voz, digamos, no cargada de posturas históricas, sino una voz vacía en la que puedan, entonces, existir otros sentidos, que da cabida a otra voz más crítica, más marcada ideológicamente, sobre todo con el fin claro de poner en conflicto los hechos que narra con la idea que el lector mexicano del siglo XX tiene de esos hechos. Esto lo podemos notar en el pasaje donde Chandón rememora el influjo que Perión ejercía sobre quienes después serían sus comandados: “Fue la

⁸² Jorge Ibargüengoitia, *Los pasos de López...* p. 26.

primera vez que vi a Perión tratar con gente pobre: los conocía, los comprendía y los dominaba”.⁸³ En esa frase hay una doble intención. Por un lado, el narrador pone en conflicto ese aspecto paternal de Perión con las consecuencias se verán al final de la novela; es decir, hay en Perión una figura paternal, amorosa, que convive con un tirano que es capaz de llevar, tal vez en contra de su propia voluntad, a un buen número de gente al matadero a luchar por sus ideales. La segunda intención, por otra parte, la del autor implícito, es la de poner en juego esta caracterización de Perión y las consecuencias que puede tener no sólo con lo que pasó con el Hidalgo histórico, sino con cualquier otro caudillismo mesiánico. La gran ironía de esta obra radica en la sugerencia velada del caudillio mesiánico del padre de la patria como una interpretación posible que trae consigo una problematización; mas no su repudio *per se*, ni su crítica o satirización directas.

Así se da la plurivalencia en el discurso del narrador de *Los pasos de López*. Muy clara en pasajes como la primera visita de Chandón a la casa de los corregidores. Cuando el narrador rememora el momento en que conoció la casa de los corregidores, recrea su ignorancia con respecto a la situación económica de sus huéspedes. En el momento en que Chandón narra, sabe, por supuesto, que la casa no era de los Aquino, pero cuando entró por primera vez a esa casa que en realidad pertenecía al Marqués de la Hedionda, no lo sabía y es la perspectiva que adopta para narrarlo. ¿Por qué? Mi respuesta es que Ibargüengoitia quiere hacer un juego de sugerencias mostrando la situación. No es lo mismo decir que Diego y Carmen vivían en una casa que no era la suya y que, de forma aspiracional, lo

⁸³ *Ibíd.*, p. 33.

ocultaban, a presentarlos perdiéndose en lo que supuestamente es su casa y desconociendo los retratos de los “parientes” que adornan las paredes.

Al principio, pues, Chandón queda deslumbrado por la aparente opulencia de los corregidores:

Comimos, según el corregidor, en confianza; es decir, los tres y el perrito en una mesa en la que hubieran cabido catorce. Gracias a la corregidora supe que aquel techo era de artesonado, que el mantel había venido de Flandes, las copas de Aranjuez y los platos de Talavera. ¡Parecía tan enterada! Nunca se me hubiera ocurrido que aquellos ojos verdes que me miraban con insistencia nunca habían visto el mar.⁸⁴

Allí, otra vez, hay varios sentidos explícitos e implícitos en esas palabras. En ese momento Chandón no nos dice que esa riqueza no pertenece a los corregidores, aunque sabe que el lugar en que habitaban –la casa de La Loma– pertenecía a un noble (de esto, el lector se entera capítulos después). Prefiere fingir como ellos e, incluso, se pierde al final en un comentario más bien erótico sobre Carmelita. Chandón, en esa situación, es ingenuo, poco sabe de la situación política y económica de los criollos. Pero el autor implícito, todo menos ingenuo, nos presenta en pocas palabras lo que ocurría con la economía colonial. Los personajes cenan en una mesa en la que pueden cenar catorce personas, pero tanto la mesa, como la propiedad entera, son de un noble español que además casi nunca la usa. De este modo subrepticio, el autor nos habla de la situación colonial: grandes propiedades en manos (muertas) de una mínima clase española dominante. La ironía se completa con el contraste de sentidos en el mismo signo: la opulencia de aquella casa hace más significativa la pobreza de los criollos que la habitan.

⁸⁴ *Ibid.*, pp. 16-17.

Pero la ironía no acaba ahí. La casa en la que viven los Aquino es de un tal marqués de la Hedionda. Si bien, ni el narrador ni el autor implícito explican nada sobre este personaje, el simple hecho de que exista un “marquesado de la Hedionda” ya tiene connotaciones con respecto a la jerarquía social y el poder político coloniales significativas. Los títulos nobiliarios legítimos en la colonia significaban una serie de derechos y exenciones, pero sobre todo, significaban ser poseedores de ese valor importantísimo para la tradición hispánica: ‘honor’. Sin embargo, recordemos que:

El colmo del honor, “el verdadero”, era *la nobleza de Castilla*, “la verdadera nobleza” muy escasa en la Indias. En Nueva España llegó a haber nobles de esa índole, por arreglos financieros con la Real Hacienda. Compras o confirmaciones de nobleza dudosa fueron posibles, gracias a los apuros de la Corte española.⁸⁵

El marqués mencionado en la obra de Ibarguengoitia parece ser de este tipo de nobles que adquirieron alcurnia tras dicho proceso irregular que generó títulos como: “conde del Valle de Orizaba” o “conde de Moctezuma de Fultengo”. “Marqués de la Hedionda” hace alusión a esa nueva nobleza novohispana que a principios del siglo XIX constituía una afrenta ya insoportable para el estrato criollo del virreinato.

Así pues, mientras la voz de Matías Chandón –caracterizada por el autor como una voz ingenua, que privilegia minucias como su aversión por el perrito de Carmen o su enamoramiento hacia ella y la posible venganza que Diego tomará contra él por haber besado la mano de su esposa– es utilizada por el autor para recrear la situación política y económica del final de la Colonia.

⁸⁵ Andrés Lira y Luis Muro, “El siglo de la integración” en *Historia general de México*, México, El Colegio de México, 2000. pp. 348-449.

Aprovechando tanto la supuesta bonhomía de los corregidores, como el enamoramiento que el narrador parece sentir por Carmen, el autor vuelve ser irónico, al presentar una subtrama de engaño amoroso sutilmente:

Qué buena es, pensaba yo, a ella nada le falta y sin embargo por tratarse de mí hace consideración del dinero.

Ontanza nomás nos miraba desde el asiento de enfrente.⁸⁶

Ahí el autor vuelve a plantear oblicuamente –utilizando la falsa creencia de su narrador– un romance que ya había sugerido páginas atrás. Siempre a través de la ingenuidad, la falta de información de Chandón: “La canción salía de su boca como un lamento y cuando llegué parecía ir dirigida a un militar de patillas alborotadas que estaba tocando el piano”.²² El narrador es un recién llegado que conoce poco de sus nuevos contertulios. Esa situación es usada por el autor implícito para sugerir facetas no explícitas de sus personajes como su situación económica, social o amorosa.

Esto es claro, también, cuando Perión visita a Chandón en la corregiduría o “la casa del aguacate” para informarle que será su padrino en su introducción a La Junta.

La casa de La Loma es del marqués y la corregiduría es del gobierno, como le hace saber Aldaco, luego de que a Chandón le causara extrañeza la opulencia de una y la pobreza de la otra.⁸⁷ La primera visita de Perión a su casa, Chandón la narra así:

Quise enseñarle mi casa nueva y él acepto de buen grado. Me siguió por los cuartos muy dócilmente pero sin poner mucha atención. Se apoyó en una mesa que temblaba, jaló una silla a la que se le desprendía el respaldo y

⁸⁶ Joge Ibarzüengoitia, *Los pasos de López...* p 36

⁸⁷ *Ibid.*, p. 43.

cuando fuimos a la ventana para que yo le enseñara el valle él recogió la polilla con el dedo y se quedó mirando la yema.⁸⁸

La casa del aguacate es su lugar de residencia temporal, no tiene mucho más significado, por eso no parece importarle el estado ruinoso que describe y hasta se lo presume a Perión. Sin embargo, es claro que para el autor es muy significativa esa dejadez: la corregiduría, al igual que el gobierno que representa, está en franca decadencia. Así, el autor pone a jugar (un juego que es también un conflicto) el sentido de su discurso con el discurso histórico. En términos de Bajtín, el autor orienta su discurso hacia la *palabra ajena* constituida por la historia —el referente real— el final de la colonia española en México.

Así pues, velado en la descripción más o menos cómica de una casa, está el comentario histórico que implica una tragedia a gran escala: el estatismo económico que generó niveles de desigualdad enormes, así una pequeña clase (sobre todo europeos) que poseían la mayor parte de las instituciones económicas que se generaba, y que dominaban a una inmensa mayoría pobre. Esto puede ilustrarse con el estudio histórico que John Scott hizo sobre la desigualdad en México, en el cual se ve que ésta alcanzó su pico máximo —luego de un acenso sostenido desde la Conquista— alrededor de 1790.⁸⁹

Más adelante, mientras Perión y Chandón intercambian puntos de vista sobre lo que será la revuelta que les dará la independencia, el narrador cuenta:

Estábamos dando vueltas por el patio de mi casa. Perión se agachó y recogió un aguacate.

—¿Tú crees —le pregunté— que la proclamación de la independencia va a ser tan fácil como la pinta Diego?

⁸⁸ *Ibid.*, p. 52.

⁸⁹ Carlos Elizondo Mayer-Serra, *Por eso estamos como estamos. La economía política de un crecimiento mediocre*, Debate, México, 2011, p. 62.

–Va a ser tan fácil –dijo Perrión abriendo el aguacate y viendo que estaba podrido– como quitarle una tortilla a un perro.⁹⁰

Además de lo sumamente ambigua que es la respuesta de Perrión (¿qué tan fácil es quitarle una tortilla a un perro?), hay que notar lo significativo del estado de descomposición del aguacate y de todos los aguacates que da ese árbol. Con respecto a esto, es pertinente recordar que los miembros de la junta tienen pensado firmar el acta de independencia en esa casa de muebles rotos, ventanas apolilladas y aguacates podridos. Pero ¿qué significa esto? ¿Se establece una relación entre la podredumbre de los aguacates y el movimiento armado que emprendería la junta? Mi respuesta es que no, que esa interpretación no es válida, aunque es posible. Lo que sí ocurre en la obra es que el autor sugiere interpretaciones, pistas de sentido que el lector decidirá si seguir o no. Pero para nuestro análisis, nos interesa remarcar lo ambiguo y, a la vez, polisémico del texto. Polisémico porque hay muchos sentidos sugeridos y ambiguo porque la obra no propone sólo uno como válido o preferible, no da marcas para interpretar de una u otra manera estos guiños, eso sí, llenos de malicia.

El autor, con esto, hace patente que un mismo hecho puede ser interpretado de las maneras más diversas y contradictorias, pero que eso no le quita su verdad histórica. Es decir, el fin de la Colonia es un hecho, su decadencia es un hecho, la falta de funcionalidad de la economía colonial es un hecho. Que sea bueno o malo, que sea un símbolo de progreso histórico o un símbolo de atraso reaccionario, ya no son hechos, son interpretaciones, y esto último es con lo que ironiza el autor. Mediante la ironía le quita adjetivos a los hechos planteados y los

⁹⁰ *Ibíd.*, p. 57.

presenta como vírgenes de interpretación, hechos desnudos que tienen que volver a ser interpretados por el lector. Hasta ahí llega el autor: simplemente hace chocar las resonancias del estado ruinoso de cosas del mundo que recrea y el brillo con que la historia ha recubierto esos hechos. No va más allá, no establece una postura clara de crítica, repudio, o bien, adhesión militante con las ideas y acciones de sus personajes.

Mientras que el narrador, por motivos obvios, toma partido, el autor, sabiendo que hará notar su presencia en la voz de su narrador, es muy cuidadoso de que dicho partidismo no sea dogmático, de ahí la ingenuidad política con que se recuerda el mismo Chandón. En la postura del teniente no hay proespañolismo (por llamarlo de alguna manera) cuando simpatiza con Bermejillo, el comandante realista; y el nihilismo absoluto que Evodio Escalante le imputa no está en Ibarregüengoitia ni de Chandón, sólo está en la lectura de Escalante, la cual parece ignorar la ironía.

Finalmente, es necesario hablar de la estrategia que el autor utiliza para caracterizar al su personaje principal. Perión, presentado por Chandón, es un hombre de varias aristas y con cierto halo de misterio. Es clara, por ejemplo, la intención del narrador de crear un vacío en torno a su figura cuando presenta a las mujeres que acompañan al cura de Ajetreo:

Al rato aparecieron tres mujeres. Las tres eran bellas y las tres parecían tener la misma edad –unos veinte años–, pero no parecían hermanas... Cruzaron el patio con la mirada baja y fueron a darme la mano. Perión no dijo sus nombres.

–Son mis sobrinas –explicó.⁹¹

⁹¹ *Ibid.*, p. 83.

Es claro que el autor implícito (que, habría que decirlo, puede ser Chandón en su vejez) quiere hacernos ver que las sobrinas del cura pueden ser otra cosa. Pueden o no tener relaciones sexuales con Perión, pueden o no ser realmente sus sobrinas. Pueden o no ser sirvientas cuya condición incomode a quien se concibe a sí mismo como un libertador. Como sea, el autor no da elementos para saber a ciencia cierta qué son estas mujeres, pero recalca la condición fantasmal:

Regresaron a la puerta por donde habían salido y no volví a verlas hasta el último día que estuve en el pueblo, en que salieron a despedirse. Se manifestaban a través de sus obras: la comida era muy buena, todos los días se cambiaba el mantel, alguien tendía las camas, alguien lavó mi camisa, alguien trapeaba los pisos... Ni Perión habló de sus sobrinas ni yo me atreví a preguntarle por ellas.⁹²

Se ve claramente que, al crear un personaje principal a través de un narrador de este tipo, la intención del autor implícito es proponer dos perspectivas sobre éste, además de sugerir una gama de significados posibles que va desde los más inocentes e inocuos, hasta los más maliciosos, pero sin dar elementos para elegir categóricamente uno sobre otros. El lector, en su recepción individual, es el encargado de completar el significado de lo que se narra y describe.

La construcción del narrador de Los pasos de López analizada según el minimum irónico

La propuesta del discurso del narrador como forma de ironía en la *Los pasos de López*, obviamente, debe de someterse al examen del *minimum* irónico para, además de comprobar su coherencia teórica, hacer explícitas la riqueza y

⁹² *Idem*

complejidad de la configuración de la voz narrativa del personaje que narra la obra.

Al ir punto por punto escudriñando esa construcción irónica, se podrá notar de manera clara cómo la complejidad compositiva de la obra trabaja para lograr una propuesta polisémica en ella y no simplemente proponer una crítica burlona del autor hacia un discurso dado, ya sea el de la historia oficial o el de la “izquierda progresista” del siglo XX o cualquier otro discurso fuertemente ideologizado.

I Dominio

La ironía que surge de la tensión entre las voces del narrador y del autor es, por supuesto, una ironía verbal, no situacional. Si bien, en la obra hay ironía situacional (piénsese en la simpatía que Chandón siente por el coronel Bermejillo y por don Pablo... y sus respectivas muertes en manos del propio Chandón), la ironía que nos ocupa es meramente verbal.

El lugar que tiene la ironía que estamos estudiando es la voz narrativa, es decir, el texto entero. Si bien, no todas y cada una de las palabras de Chandón tienen intención irónica, su discurso entero está objetivado, ya que es el discurso de un personaje con características específicas que, además, está condicionado, como ya hemos visto, por un segundo discurso implícito en el mismo texto. Hablamos, en el caso concreto de la tensión entre la voz del narrador y del autor implícito, de una ironía extendida que va desde la primera frase hasta el punto final.

II Contraste de valores argumentativos

Existen varios niveles en una obra literaria en donde se da el contraste irónico. Pere Ballart agrupa el contraste argumentativo en tres grupos que, a grandes rasgos, son: 1) los contrastes que se inscriben en el espacio del texto; 2) los que suponen un conflicto entre “el mundo del texto y su inmediato contexto comunicativo” (metaficción); y 3) contraste o conflicto entre el texto y “lo que podría llamarse, en sentido lato, serie cultural, instancia que en la mayoría de los casos se concreta en una serie estrictamente literaria”⁹³ (intertextualidad y parodia).

Dicha clasificación es sumamente útil e interesante, pero para fines de este estudio, solamente haremos caso del primer grupo mencionado, ya que es el tipo de contraste en el que se inscribe la ironía resultante entre la oposición de las voces del narrador y el autor.

Para el estudio del contraste irónico en los textos literarios, Ballart retoma un modelo que, en sus palabras, distingue “satisfactoriamente los diversos planos en que es posible dividir el texto literario”.⁹⁴ El modelo al que hace referencia es el que el lingüista danés Louis Hjelmslev propone en sus *Prolegómenos a una teoría del lenguaje* y que después Seymour Chatman aplicara al estudio del discurso narrativo en *Historia y discurso*. El modelo Hjelmsleviano parte del esquema estructuralista que dividía el signo lingüístico en significante y significado, pero lo precisa y lo reanaliza. Hjelmslev, así, divide el signo en expresión y contenido subdividiendo a su vez a cada uno de estos conceptos en forma y sustancia. La aplicación de Chatman divide del mismo modo el discurso narrativo, distinguiendo

⁹³ Pere Ballart, op. cit., p. 324-326.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 327.

así sus distintos planos. Así, la *expresión* (texto en su forma material) está conformada por una *substancia* (la realización física del discurso) y una *forma* (que, según Ballart, conocemos con el vago nombre de “estilo”, y que en el caso de la narración, del que se ocupa Chatman, coincide con el concepto formalista de “trama”; o bien, una determinada manipulación expresiva). Del mismo modo, el *contenido* de la obra (historia que se cuenta) está conformada por una *substancia* (realidad recreada por el autor en la obra y que “ha hecho pasar por el tamiz de sus códigos culturales”) y una *forma* (la presencia en el texto de unos determinados personajes y hechos).⁹⁵

En este orden de ideas, la ironía que habita en la voz del narrador y la voz del autor implícito de *Los pasos de López* se da por el contraste entre la forma de la expresión y la substancia del contenido, es decir, entre el estilo y el mundo recreado.

Así, sintetizando, en la obra de Ibarguengoitia el autor recrea un mundo convulso, violento y en extrema tensión política, con la narración de un personaje ingenuo, sentimental, en ocasiones cursi, así como despreocupado e ignorante en materia política. El hecho, por ejemplo, de que Matías Chandón prefiera destacar los detalles más sensuales y nimios de la personalidad de la corregidora (los ojos verdes que nunca han visto el mar, su piel sonrosada, su pelo azabache, su boca carnosa, su molesto perrito) en lugar de su inteligencia y su determinación (demostradas cuando la conspiración es descubierta) lo hace un narrador no digno de confianza, cosa que es un caso paradigmático de este tipo de ironía: “el autor implícito deja que advirtamos las limitaciones del personaje que se erige en

⁹⁵ *Ibid.*, p. 328.

responsable del relato”.⁹⁶ Guadalupe Arroyo y Matías Chandón son dos casos típicos de este tipo de narrador.

III Disimulación

Embozado, como hemos visto, bajo un narrador ingenuo, el autor implícito de *Los pasos de López* hace más completa la representación del mundo expuesto en el discurso de Chandón, quien solamente ofrece una parte del mismo.

Sin embargo, el autor, en esa disimulación, crea una distancia entre él y el contenido de su obra, por lo que poco podemos inferir de sus opiniones directas sobre el mundo recreado. Al distanciarse, el autor parece apostar por la ambigüedad interpretativa de los hechos. Por descontado sabemos que las opiniones del narrador no son necesariamente las del autor, sino simplemente una subjetividad representada. Digámoslo con Ballart: “quien finge (pero no para engañar) o quien se esconde no hacen más que dar pruebas de su despego respecto de aquello de lo que tratan.”⁹⁷

La objetividad es, en última instancia, el fin de ese “despego” del ironista. La distancia que impone el autor, dejando la historia en manos de Chandón y embozándose en la voz del teniente, difiere su verdadero paradero ideológico, dotándole de un carácter imparcial. Y es que, para el lector, Chandón no representa una postura objetiva sobre su historia debido a lo involucrado que está con ella (su disgusto con Ontananza debido a su enamoramiento con Carmen, por ejemplo). Por

⁹⁶ *Ibid.*, p. 336.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 318.

otro lado, el autor, desapegado de toda carga emotiva por los hechos, puede representarlos “desde arriba”, de manera imparcial.

El autor implícito, de este modo, hace patente su –digámoslo así– falta de opinión. Su función, más bien, es sumar subjetividades. Esto podemos notarlo claramente cuando Chandón habla sobre Perión. Para el teniente, el cura es sin duda un ser estimado; el aprecio que siente por su padrino es innegable. Sin embargo, no podemos decir que el autor (y en esto creo que Domenella se equivoca cuando dice: “La simpatía es evidente con el protagonista de su última novela, *Los pasos de López*”⁹⁸) sienta esa simpatía. Más bien, el autor representa al cura con fuertes contrastes, con matices, con zonas luminosas y zonas oscuras, en casos escalofriantes. Recordemos el pasaje en el que Chandón describe el ascendiente que Perión tiene con la gente pobre que mencioné arriba: “Fue la primera vez que vi a Perión tratar con gente pobre: los conocía, los comprendía y los dominaba”.⁹⁹ Encontradas están las capacidades empáticas y, sin duda, amorosas de Perión, pero también su halo mesiánico que llevará a la tragedia a sus seguidores:

No hallábamos dónde encerrarlos. Por fin se nos ocurrió llevarlos a la cárcel. Hubo que soltar a los presos. Entonces oí a Perión decir su primer discurso revolucionario:

—Libertad os doy —dijo a los presos— porque habéis sido víctimas de un gobierno injusto.

—¡Viva el señor cura Perión! —gritaron los presos.
Lo siguieron lealmente en su aventura. Todos murieron.¹⁰⁰

⁹⁸ Ana Rosa Domenella, “Jorge Ibarguengoitia. La revolución como un robo” en Jorge Ibarguengoitia, *El atentado. Los relámpagos de agosto...* p. 269.

⁹⁹ Jorge Ibarguengoitia, *Los pasos de López...* p. 33.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 118.

¿Cómo debemos leer al protagonista de la obra, como héroe épico decidido a cumplir con sus ideales no importando el costo o como un caudillo autoritario que llevó al matadero a miles de personas? La propuesta de interpretación de la obra es abierta y las dos son válidas, pero más que esto, el personaje está presentado con un rango enorme de matices. Más que un claroscuro, es una amplia gama de grises.

Así pues, el autor se disimula, se esconde y con esto toma distancia de la historia en aras de representar una postura relativizadora o relativizante de la sustancia de contenido de su obra.

IV Estructura comunicativa

Como vimos más arriba, el marco comunicativo en que se da la ironía puede ser muy simple (Emisor irónico>mensaje irónico>receptor ingenuo), o bien complejizarse creando distintas “capas” de emisores y receptores que se definen con respecto a su postura con los niveles de sentido del mensaje.

En el caso de *Los pasos de López*, encontramos una de las estructuras más complejas, ya que tanto el emisor como el receptor están bifurcados. Como hemos visto, el mismo texto tiene dos emisores: (E) el emisor principal e ironista que corresponde al autor implícito y E' el emisor ficticio y lato: el narrador.

La recepción de la obra es un fenómeno todavía más complejo ya que el receptor o lector implícito de la novela (R) puede dividirse en un receptor perceptivo de la ironía o un receptor no perceptivo; mientras que por otro lado, el lector o narratario que le corresponde a Chandón (R') se presenta en principio

como lector lato. En este caso no es un receptor ingenuo de la ironía simplemente porque el discurso que le toca no es irónico.

De este modo complejo se presenta el marco comunicativo de la ironía en la última novela de Ibarra, cuya recepción también ha mostrado, como hemos visto, receptores no perceptivos de la ironía quienes leen en las palabras de Chandón una burda ridiculización por parte del autor a los personajes de su obra, cosa que, como espero haber demostrado, está muy lejos de la realidad.

V Coloración afectiva

Como vimos capítulos arriba, según Ballart, cuatro son las principales emociones o cargas afectivas con las que la ironía pretende conseguir sus fines en la mente del lector. 1) La risa o lo cómico, 2) la animadversión hacia lo ironizado, 3) la reflexión serena sobre las contradicciones del mundo y 4) una reflexión menos serena, más angustiosa debido a que la ironía “se propone abrir el suelo a los pies del lector y que éste se asome al abismo de sus incertidumbres...”¹⁰¹

En el caso de la reflexión histórica que Ibarra se propone en sus dos obras más específicamente históricas: *Los relámpagos de agosto* y *Los pasos de López*, de manera general, utiliza muchísimo el elemento cómico, proponiendo que nos tomemos de manera menos solemne a nosotros mismos y a nuestra historia.

Pero en el caso específico de la ironía que se desprende de las disonancias entre el autor y el narrador, la propuesta es una reflexión objetiva y sosegada

¹⁰¹ Pere Ballart, *op. cit.*, p. 321.

sobre las incongruencias que en el devenir cotidiano se presentan (y se asumen) naturalmente pero que, trasladadas al discurso (literario, histórico), se convierten en contradicciones imposibles, ilógicas y rechazables. El ejemplo más claro de esto es la simpatía e incluso cariño que el narrador llega a sentir por dos figuras con tan distinto signo. Por un lado, Perrión, jefe de las fuerzas insurgentes y Bermejillo, por otro, coronel del ejército realista.

Así pues, en la obra de Ibarraengoitia se muestra, de manera matizada y compleja, cómo aquella sociedad colonial, que constituía un mismo núcleo social (si bien claramente estratificado), se vio envuelta en una guerra civil sangrienta. La revuelta enfrentó a miembros de una misma sociedad que, a pesar de las opiniones divergentes, podían ser incluso amigos. Sin embargo, el discurso histórico (sobre todo el oficial) dividió maniqueamente en polos opuestos a la sociedad, cuando la tensión política y social era mucho más compleja que eso. De este modo, el aspecto poliédrico del mundo colonial que se deja entrever con la oposición de los puntos de vista del narrador y el autor, nos hace reparar en que las cosas que nos son “naturalmente” (de manera ideológica) contrarias, pueden en realidad haber aparecido conciliadas en su momento histórico.

IV Conclusión (VI Significación estética)

El hecho de que se elija configurar irónicamente una obra renunciando así a dotarlo de una tesis central clara, fácilmente comprensible y reconocible en la palabra u opinión del autor, lleva implícita también una propuesta estética. La ambigüedad —así como la tensión entre multiplicación de sentidos sugeridos que

esta trae cuando se usa con atingencia, como en este caso— es el eje central de dicha propuesta en *Los pasos de López*. Así, la última obra de Ibarquengoitia se inserta en la tradición de la literatura irónica definida por Donald L. Shaw como aquella que es “destructora de su propio poder de transmitir la ilusión de algo verídico”.¹⁰² Se pregunta el crítico estadounidense, hablando sobre *Cien años de soledad* y *Yo el supremo* (novela que, además, comparte con *Los pasos de López* la necesidad de indagar en el pasado nacional) algo que perfectamente podríamos preguntarnos tras la lectura de la obra que nos ocupa: “¿cómo puede transmitirnos un mensaje una novela que se burla de sí misma, que insiste en su ficcionalidad y en la incapacidad del lenguaje de representar lo real, y mucho menos sugerirnos algo acerca del destino de un país?”¹⁰³

Recordemos el pasaje en el que Ibarquengoitia narra la parte más importante de la novela: el descubrimiento de la conspiración. Ahí el autor suprime al narrador, que hasta el momento era el único explícitamente encargado de la historia, para representar dramáticamente el apuro de los corregidores y el cobarde engaño de Ardaviles; suerte de entremés bufo (bufotrágico, diría Unamuno) que divide estructuralmente la obra.

La irrupción de ese cuadro dramático rompe la ilusión de realidad, de hacer hincapié en la ficcionalidad del mundo representado. En el marco de una novela con tema histórico, como *Los pasos de López*, una ironía autodestructiva como ésta significa renunciar a la pretensión de dar una verdad incuestionable sobre el mundo representado. Es, digamos, la renuncia a proponer un solo sentido

¹⁰² Donald L. Shaw, *Nueva narrativa hispanoamericana. Boom. Posboom. Posmodernismo*, 6a. ed. Madrid, Cátedra, 1999. p. 169.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 170

categorico e incuestionable sobre el tema de la obra. Así pues, dicha renuncia es una apuesta por la dispersión de sentidos, por la condensación en un mismo signo de múltiples posibilidades de interpretación, que se abren más allá de que el lector quiera o no seguirlas. La ironía de la obra, parafraseando a Pavlovskis-Petit, no construye un significado plano y claro, condensable en un lema como el de “La Revolución como un robo” de Ana Rosa Domenella sobre *Los relámpagos de agosto*. Más bien, hace ambiguo el sentido o sentidos que podamos rescatar de la lectura. Ésa es la propuesta estética que se hace al configurar irónicamente una narración.

El lector ideal de una obra irónica como *Los pasos de López* deberá ser un lector capaz de albergar en sí mismo diferentes visiones del mundo que pueden incluso ser contradictorias. Se sustituye así la transmisión de un único mensaje por la sugerencia de varios mensajes no forzosamente complementarios entre sí.

Así, en el nivel más literal de la novela, un narrador de origen militar relata campechanamente hechos que vivió treinta años atrás. Pero sus palabras supuestamente ingenuas vibran de manera diferente cuando las colocamos en el nivel del autor implícito. Ahí entran en tensión con metarrelatos (el contexto sociopolítico y cultural de la colonia hispanoamericana, sobre todo) que parecen no importarle mucho a Chandón pero que están en continua tensión en el texto y que develan sentidos no explícitos en las palabras del teniente. Los hechos, a veces nimios y peregrinos que describe o cuenta Chandón, tienen varios niveles de interpretación. Ahora bien, es evidente la presunción de ingenuidad de Chandón, construida por el autor implícito. Lo que no es evidente, sino que es sólo una probable lectura final, es si es el mismo Chandón quien finge dicho candor

como una estrategia apologética o simplemente el autor lo configuró así como un recurso para sus fines irónicos. La lectura del Chandón fingiendo ignorancia, además de posible, se apega mucho a la figura del *eirón* griego. Develando, sin querer criticarlos amargamente, entre otras cosas, algunos vicios de sus compañeros conspiradores, pero también recreando el escenario injusto en que él y los de su estrato vivían en aquella época.

Ambigua, lo reitero, es la construcción de sentido que propone el planteamiento estético de la última novela de Jorge Ibarguengoitia; pero también compleja y problematizante. En ella se plantea, más que una tesis, muchas preguntas y posibles indicios de respuestas, sólo eso. Si Ibarguengoitia creía o no que Hidalgo era un caudillo mesiánico no interesa ni puede inferirse de la obra; tampoco si el guanajuatense pensaba que el caudillismo mesiánico es siempre un aspecto negativo en la historia de nuestras sociedades. El lector decidirá qué pensar, qué vereda de significación escoge, con qué figura prefiere quedarse: Hidalgo, Periñón o López.

En Los relámpagos de agosto, Ibarguengoitia compone la sátira de un proceso histórico entronizado por la historia oficial y sus creadores: los gobiernos del partido que surgió de la Revolución. Para ello, utilizó la parodia de un género de memorias que, involuntariamente, dejan al descubierto una parte muy humana y decadente del final de esa etapa histórica. Ahí, con la risa, Ibarguengoitia hace frente al poder y su discurso unívoco que, a fin de cuentas, tiene como función legitimar un “sistema hegemónico de dominación”, como llamó Octavio Paz a los gobiernos priistas del siglo XX. Al ridiculizar uno de los discursos oficiales más solemnes, el escritor guanajuatense buscó hacer resistencia contra la dominación

ideológica. Sin embargo, una sátira, al caricaturizar su objeto –como apuntó Domenella¹⁰⁴ para el caso de *Los relámpagos de agosto*– cae en una simplificación equivalente, aunque de signo contrario, a lo que ataca.

De ahí que, en *Los pasos de López*, donde vuelve a tomar como materia narrativa a la historia de México –esta vez en su mito fundacional, la Independencia– Ibarguengoitia dio un vuelco de la sátira a la ironía; de la burla a la ambigüedad. Menos aparentemente provocadora que la ridiculización de las figuras divinizadas por el discurso oficial, la ambigüedad tiene la ventaja de que proyecta una imagen menos simplista, menos plana. Requiere de menos caricaturización y más objetivación. Miméticamente es más eficaz: recrea mejor lo caótica y contradictoria que es la realidad. Conserva la función desacralizadora, pero lo hace no contrastando una caricatura positiva con una negativa, sino descomponiendo un discurso histórico simplista e intentando reconstruir su complejo, polivalente y a veces contradictorio referente real. Para lograr esto, la ironía (ésta que utiliza complejamente la ambigüedad para condensar sentidos) es uno de los recursos más eficaces que tiene la narrativa de ficción.

¹⁰⁴ v. p. 43

Bibliografía

Historia General de México. Versión 2000. México, El Colegio de México, 2000.

Attardo, Salvatore, *Humorous Texts: A Semantic and Pragmatic Analysis*, Mouton de Gruyter, Berlin, 2001.

Ballart, Pere, *Eironeia. La figuración irónica en el discurso literario moderno*, Barcelona, Quaderns Crema, 1994.

Beristáin, Helena, *Diccionario de retórica y poética*, 8. ed. México, Porrúa, 2001.

Colebrook, Claire, *Irony*, Abingdon, Routledge, 2004.

Castañeda Iturbide, Jaime, "Ibargüengoitia a 20 años de su muerte", en *Estudios* No. 68, México, ITAM, 2004.

Cuevas, Norma Angélica, Ismael M. Rodríguez y Elba M. Sánchez Radón, *Homenaje y diálogo. Primer coloquio Nacional de Literatura Jorge Ibargüengoitia. Memoria*, México, Universidad de Guanajuato, 2005.

Domenella, Ana Rosa, "Jorge Ibargüengoitia. La revolución como un robo" en Jorge Ibargüengoitia *El atentado. Los relámpagos de agosto*, Juan Villoro y Víctor García Arciniega. eds., México, CONACULTA / FCE, 2001 (Colección Archivos, No. 53).

Domenella, Ana Rosa, "Jorge Ibargüengoitia y la historia de México. Entre la fascinación y la farsa", *Signos literarios y lingüísticos*. Vol: VI. No. 11, México, UAM-Iztapalapa, 2004.

Elizondo Mayer-Serra, Carlos, *Por eso estamos como estamos. La economía política de un crecimiento mediocre*, México, Debate, 2011.

Escalante, Evodio, "La ironía en Jorge Ibargüengoitia", en Jorge Ibargüengoitia, *El atentado. Los relámpagos de agosto*, Juan Villoro y Víctor García Arciniega. eds., México, CONACULTA / FCE, 2001 (Colección Archivos, No. 53).

Ibargüengoitia, Jorge, *El atentado. Los relámpagos de agosto*, Juan Villoro y Víctor García Arciniega. eds., México, CONACULTA / FCE, 2001 (Colección Archivos, No. 53).

Ibargüengoitia, Jorge, *Los pasos de López*, México, Joaquín Mortiz, 1987. p. 26.

Lira, Andrés y Luis Muro, "El siglo de la integración" en *Historia general de México*, México, El Colegio de México, 2000.

Pavlovskis-Petit, Zoja, "Irony and Satire", en *A Companion to Satire. Ancient and Modern*, Oxford, Blackwell Publishing, 2007.

Pérez Padilla, María Dolores, "Los pasos de López: Breve exploración de la novela histórica a través de este texto", en la revista electrónica *Sincronía*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara, Invierno 2004.

<http://sincronia.cucsh.udg.mx/perezl04.htm>

Santillán, Gustavo, "La crítica literaria en torno a *Los relámpagos de agosto*", en Jorge Ibarguengoitia, *El atentado. Los relámpagos de agosto*, Juan Villoro y Víctor García Arciniega. eds., México, CONACULTA / FCE, 2001 (Colección Archivos, No. 53).

Shaw, Donald L., *Nueva narrativa hispanoamericana. Boom. Posboom. Posmodernismo*, 6a. ed. Madrid, Cátedra, 1999.