

*B. Bottin y B. de Buron-Brun (eds.)*

**EL HUMOR Y LA IRONÍA  
COMO ARMAS DE COMBATE:**

LITERATURA Y MEDIOS  
DE COMUNICACIÓN EN ESPAÑA  
(1980-2014)



**Renacimiento**  
Iluminaciones



## EL PLACER DE LA IRONÍA

Susana GIL-ALBARELLOS PÉREZ-PEDRERO

Mercedes RODRÍGUEZ PEQUEÑO

Universidad de Valladolid

En la *paideia* encontramos la relación que existe en la cultura griega entre la retórica y la poesía, lo cual nos permite insistir en la existencia de procesos culturales creadores tanto en el lenguaje literario como en el lenguaje retórico<sup>1</sup>, con la particularidad, como expresa Werner Jaeger, de que “tanto la filosofía como la retórica brotaron de la entraña materna de la poesía, que fue la *paideia* más antigua de los griegos, y no podrían comprenderse al margen de este origen”<sup>2</sup>. La ironía es una compleja forma de pensamiento que en sus múltiples manifestaciones viene marcada por su consideración de recurso retórico, estrategia verbal, concepto, cualidad literaria, y don o actitud de quien habla o escribe, además de por su indiscriminada atribución y pertenencia a la filosofía, la retórica, la preceptiva literaria, y la teoría de la literatura. Desde la época clásica hasta la actualidad, el amplio alcance de la ironía en la conversación y en el arte es acogido en estas disciplinas, considerando el paso desde su manifestación en la vida del hombre a la ficción literaria, y estudiado con una finalidad estética.

Ante este vasto panorama, y gracias a las exigencias de publicación y a nuestro limitado saber, nos hemos visto obligadas a reducir y sintetizar la materia, motivo que también sirve para disculpar lagunas y ausencias. Es decir, ante este tema tan inabarcable, esperamos salvarnos por la campana.

---

<sup>1</sup> Tomás Albaladejo Mayordomo, “Retórica cultural, lenguaje retórico y lenguaje literario”, *Tonos Digital. Revista electrónica de Estudios filológicos*. Volumen 25, p. 7, julio, 2013.

<sup>2</sup> Werner Jaeger, *Paideia: Los ideales de la cultura griega*. (1933). [Trad. J.Xiran & W. Roces]. México: Fondo de Cultura Económica, 1978, pp.831-832.

Aunque en el campo de la filosofía nos remontamos a la época en la que “Sócrates trae la ironía al mundo”<sup>3</sup> y la derrama en sus diálogos, entendida como una actitud y una estrategia verbal para confundir al contrario, el mayor recorrido de la ironía, no solo a través del tiempo sino también en su desarrollo, lo experimenta en la retórica y su poetización, y su pormenorizada descripción ha ido descubriendo numerosos aspectos<sup>4</sup>. Así, por ejemplo, junto al término griego *eironeia* (y a veces *dissimulatio* en algunos autores latinos) la retórica clásica establece siete tipos de ironía<sup>5</sup>, incluso Quintiliano llega a distinguir entre la ironía tropo y la ironía figura. Cuando la ironía funciona como figura de pensamiento se aparta del modo más común y obvio de hablar, “lleva mayor disfraz”, consiguiendo con esta intención encubierta acrecentar la emoción. En cambio, la ironía tropo se manifiesta de forma más abierta, cambia el significado mediante un juego, y lo rehace sin poner en peligro el sentido, con la singularidad de que embellece el discurso. En el tropo la oposición es solo verbal; en la ironía como figura de pensamiento a veces toda la exposición de la causa está en oposición con el lenguaje y el tono de voz adoptados<sup>6</sup>. Sin perder autoridad, este criterio se mantiene en la teoría literaria actual: Paul de Man en “El concepto de ironía” mantiene que tradicionalmente la ironía es un tropo, y al igual que Northrop Frye, añade que “es un modelo de palabras que se aleja de la afirmación directa o de su propio significado obvio”<sup>7</sup>. Puesto que en ambos casos –tropo o figura- se mantiene la consideración de entender lo contrario de lo que se dice, y como tanto una especie como otra configuran un estilo, añaden fuerza y aportan gracia, vamos a considerar la ironía en su acepción global. Reconociendo, asimismo, que la ironía junto a la metáfora aportan la mayor belleza en el decir que puede conseguirse en un estilo.

Cabría pensar que el hecho de tratar la ironía como una figura o tropo estaríamos definiéndola como una expresión verbal, dentro del nivel elocutivo, pero ya en aquellos

---

<sup>3</sup> Antonio Tovar, *Platón, defensa de Sócrates*. [Trad] Francisco García Yagüe. *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1966, p. 338. Sigue a Nietzsche en *El origen de la tragedia* y a Kierkegaard en *El concepto de la ironía*.

<sup>4</sup> Nos remitimos al trabajo de Juan Carlos Gómez Alonso publicado en este mismo monográfico donde se señala cómo la ironía radica en la figura de la “sustentatio”.

<sup>5</sup> Los siete tipos señalados son: antífrasis, asteísmo o urbanidad, carientismo, clenasma, diasirmo, mimesis y sarcasmo. Quintiliano. *Instituto oratoria*, 8,6,54.

<sup>6</sup> Quintiliano. IX, 2, 44-46. Vid. David Pujante, *El hijo de la persuasión. Quintiliano y el estatuto retórico*. Logroño: Instituto de Estudios Riojanos, 1999. D. C. Muecke la define como expresión verbal, referida a un enunciado o texto: “El arte de la ironía es el arte de decir algo sin realmente decirlo”, en *The Compass of Irony*, Londres: Methuen, 1969, pp. 5-6

<sup>7</sup> Paul de Man, “El concepto de ironía” en *Ideología estética*. Madrid: Cátedra, 1998, pp. 231-260. Heinrich Lausberg, en el *Manual de retórica literaria. Fundamentos de una ciencia de la literatura*, vol. II, pp-85-86 y 290-294, incluye igualmente la ironía entre los tropos y las figuras.

primeros argumentos retóricos, que ha seguido la tradición hasta el siglo XIX, Cicerón en “Excurso sobre el ridículo”, en *De oratore* y Quintiliano en sus *Institutio oratoria* mantienen la doble acepción de la ironía que remite al discurso y la que se encierra en una frase.

Entre tantos seguidores de aquella retórica, Pierre Schoentjes en su conocido trabajo *Poétique de l'ironie*, además de describir los componentes esenciales, clasifica la ironía en cuatro campos: el del comportamiento, la situación, el discurso y el arte. Y al recurrir a los diccionarios, obtenemos dos tipos fundamentales: la ironía en las palabras (ironía verbal) y la ironía en las cosas (ironía de situación). Con la especificidad de que la ironía verbal incluye a su vez ironía de frase e ironía de discurso<sup>8</sup>.

Al considerar la ironía como modo de discurso, nos adentramos en la singular encrucijada que muestra el mecanismo de la ironía retórica, del cual se nos repite que consiste en “significar con ella lo contrario de lo que explícitamente se enuncia”<sup>9</sup>. Pero también Cicerón había afirmado que con la ironía *se dice* lo contrario de lo que se piensa<sup>10</sup>, considerando una forma indirecta de presentar las cosas. Por tanto, el orador quiere dar a entender otra cosa de la que dice. Y por otro lado, Quintiliano tiene en cuenta que mediante la ironía *se entiende* lo contrario de lo que sugieren las palabras. La primera definición se centra en la enunciación del emisor que esconde mediante las palabras su verdadera intención significativa, y la segunda remite a la interpretación del receptor, quien debe entender otra cosa distinta de lo que dice el emisor mediante las palabras. Cabe señalar que en ningún caso la ironía conlleva la intención de mentir sino el deseo de expresar una idea de tal forma que exija para su entendimiento una acertada interpretación del auténtico significado. Wayne Booth reconoce este proceso de interpretación<sup>11</sup>, que nosotras encuadramos dentro de un proceso comunicativo completo.

---

<sup>8</sup> P. Schoentjes. *Poétique de l'ironie*. Paris: Seuil, 2001. Trad. *Poética de la ironía*. Madrid: Cátedra, 2003. pp. 23-24. Vid. Douglas C. Muecke, *The compass of Irony*. *Op. Cit.*.

<sup>9</sup> Quintiliano, *Op. Cit.* IX, 2.

<sup>10</sup> Criterio que se mantiene en el siglo XVI. Miguel Salinas en la *Rhetorica en lengua castellana* (Alcalá, 1541, col. 866, mantiene que con la Ironía se pretende decir lo que queremos con palabras que significan lo contrario ayudados con el gesto y la pronunciación (tono).

<sup>11</sup> W. Booth, *Retórica de la ironía*. Madrid: Taurus, 1978. [Versión española de Jesús Fernández Zulaica y Aurelio Martínez Benito]. Pamela De Weese, “La ironía: El arte de la interpretación” en AA.VV., *La ironía en la narrativa hispánica contemporánea*. Cádiz: Fundación Luis Goytisolo, 2003, pp.33-42.

Hemos señalado cómo Quintiliano en la exposición que lleva a cabo en las *Institutio oratoria* considera la presencia de la ironía en el discurso retórico a través de algunas figuras, y al mismo tiempo, mantiene un reconocimiento de la ironía en el terreno de la filosofía, puesto que tiene que ver con la visión de la realidad y la actitud ante la vida. Sin embargo, será a través de un vertiginoso vuelo, cuando en el siglo XIX, la ironía experimente un cambio radical, con el rechazo a aquel concepto retórico en su condición de tropo y figura, así como de expresión verbal y modo de discurso. La ironía pasa de su encuadre en la retórica clásica a ser el centro de atención de la filosofía romántica, acompañada de una concepción filosófica de raigambre socrática, entendida como actitud frente al mundo y la razón, y con numerosas acepciones añadidas por cada uno de los principales filósofos y creadores. “Más que un principio de sabiduría que asiste a la razón en su indagación sobre el mundo, o que una táctica persuasiva que cabe emplear en disputas dialécticas, la ironía se coloca en el centro mismo de la relación entre el creador y su obra, explicándola y fijando sus límites, a la par que tratando de abolirlos”<sup>12</sup>. A partir del romanticismo el artista se plantea y cuestiona las contradicciones inherentes a su actividad creadora. Entran dos facetas inseparables de la ironía, lo polémico y lo transcendental, con la paradoja de que “la naturaleza contradictoria de la realidad” debe ser captada por el genio creador, al que conocemos como autor irónico<sup>13</sup>.

Ángel González, autor irónico en su poema “Eruditos en campus”, nos proporciona un ejemplo de esta realidad contradictoria:

#### ERUDITOS EN CAMPUS

Son los que son.

Apacibles, pacientes, divagando

En pequeños rebaños

Por el recinto ajardinado,

---

<sup>12</sup> Pere Ballart, *Eironeia. La figuración irónica en el discurso literario moderno*. Barcelona: Quaderns Crema, 1994.

<sup>13</sup> Domingo Hernández Sánchez, *La ironía estética. Estética romántica y arte moderno*. Barcelona: Planeta, 2003

Vedlos.

O mejor, escuchadlos:

mugen difusa ciencia,  
comen hojas de Plinio  
y de lechuga,  
devoran hamburguesas,  
textos griegos,  
diminutos textículos en sánscrito,

y luego

fertilizan la tierra  
con clásicos detritus:

*alma mater.*

Si eructan,  
un erudito dictum  
perfuma el campus de sabiduría.

Si, silentes, meditan,  
raudos, indescifrables silogismos  
iluminando un universo puro,  
recorren sus neuronas fatigadas.

Buscan  
-la mirada perdida en el futuro-  
respuesta a los enigmas  
eternos:

*¿Qué salario tendré dentro de un año?*

*¿Es jueves hoy?*

*¿Cuánto*

*tardará en derretirse tanta nieve?*

Las pistas estilísticas que marcan la ironía y se contraponen al sentido de los eruditos que presiden el título son numerosas: rebaños, mugen, eructan... Marcas gráficas, la letra en cursiva, una inflexión discursiva y preguntas retóricas señalan el definitivo contraste irónico. Mediante la ironía el autor muestra no solo lo ironizado, también, alejando cualquier escepticismo, expone ante nosotros aquello sobre lo que se ha ejercido la ironía.

No obstante, la ironía exige más, pues como señala F. Schlegel en *Poesía y filosofía*, la ironía “contiene y provoca un sentimiento de irresoluble conflicto entre lo incondicionado y lo condicionado, de la imposibilidad y la necesidad de una plena comunicación”<sup>14</sup>. Es decir, y resumiendo la compleja teoría romántica sobre la ironía al aspecto que nos interesa, en el discurso irónico, siempre estamos ante un problema de comunicación, que niega toda estabilidad y seguridad. Es un discurso contradictorio, alusivo, en cierta medida metafórico, que nos permite entrar en la pluralidad de significados que se encuentran en las obras de arte. La ironía proclamada por los hermanos Schlegel como la máxima categoría estética está pues en relación con la interpretación que se desarrollará en la hermenéutica del romanticismo. Los poetas remiten a la imaginación y los filósofos al pensamiento, en cualquier caso, la ironía rompe la idea de sentido para mostrar la relatividad que hemos visto en el poema. Lo que hace a Wellek sentenciar: “La actitud irónica nace al comprender uno cuán paradójica es la esencia del mundo, cómo una actitud *ambivalente* es la única que puede abarcarlo en su *contradictoria* totalidad. Supone un *conflicto* entre lo absoluto y lo relativo, una conciencia *simultánea de lo imposible y lo necesario* que es dar una reseña *íntegra* de la realidad”<sup>15</sup>.

Conviene destacar también que la ironía aplicada al discurso se muestra como una de las figuras con mayores recursos y se mantiene en el marco en el que las evidencias se impregnan de lo mejor que la posmodernidad posee: la capacidad de dudar, de cuestionar todo. La ironía posmoderna exige reflexión, volver a lo conocido

---

<sup>14</sup> F. Schlegel, *Poesía y filosofía*. [Trad. D. Sánchez Meca y A. Rábade]. Madrid: Alianza, 1994., p. 63.

<sup>15</sup> René Wellek, *Historia de la crítica moderna (1750-1950), El Romanticismo*. Madrid: Gredos, 1973, p. 22.

para verlo a otra luz, con distanciamiento. Y para ejemplificar nos ha parecido oportuno el enfoque que relaciona la ironía sarcástica y la parodia, porque una y otra funcionan de forma semejante. Son mecanismos verbales que dicen una cosa e intentan expresar otra, intentando que el lector reconstruya significados sobreentendidos. Puesto que además entran la intertextualidad y la interpretación, en estas ficciones tan numerosas en la poesía y la narrativa actual, podemos ver el proceso de creación, reconstrucción e interpretación del discurso irónico.

En este poema de Luis Alberto de Cuenca encontramos esa ironía cargada de sarcasmo que se construye sobre una estructura paródica.



## LA MALCASADA

Me dices que Juan Luis no te comprende,  
que sólo piensa en sus computadoras  
y que no te hace caso por las noches.  
Me dices que tus hijos no te sirven,  
que sólo dan problemas, que se aburren 5  
de todo y que estás harta de aguantarlos.  
Me dices que tus padres están viejos,  
que se han vuelto tacaños y egoístas  
y ya no eres su niña como antes.  
Me dices que has cumplido treinta y cinco 10  
y que no es fácil empezar de nuevo,  
que los únicos hombres con que tratas  
son colegas de Juan en IBM  
y no te gustan los ejecutivos.  
Y yo, ¿qué es lo que pinto en esta historia? 15  
¿Qué quieres que haga yo? ¿Que mate a alguien?  
¿Que dé un golpe de estado libertario?  
Te quise como un loco. No lo niego.  
Pero eso fue hace mucho, cuando el mundo  
era una reluciente madrugada 20  
que no quisiste compartir conmigo.  
La nostalgia es un burdo pasatiempo.  
Vuelve a ser la que fuiste. Ve a un gimnasio,  
píntate más, alisa tus arrugas  
y ponte ropa sexy, no seas tonta, 25  
que a lo mejor Juan Luis vuelve a mimarte,  
y tus hijos se van a un campamento,  
y tus padres se mueren.

(De *El otro sueño*, 1987)

En el terreno de la teoría, Wayne Booth reconoce que “aunque la parodia no se considere generalmente como “ironía” es irónica en el sentido de que hay que rechazar el significado superficial y encontrar, mediante la reconstrucción, otro significado, incongruente, superior”, y añade que “la forma más obvia de usar las pistas estilísticas en la ironía estable es la que se da en la parodia, en que un autor imita en tono de burla

el estilo de otro autor”<sup>16</sup>, con la particularidad de que ninguna otra clase de ironía demuestra más dolorosamente la diferencia entre lectores experimentados e inexpertos. Y al igual que la ironía, la parodia ha sido atacada de ser inmoralmemente elitista, una diversión para *snoobs*, pues el círculo de los que saben es muchas veces muy reducido y selecto.

Ante la presencia, a veces abrumadora, de este tipo de poemas, que a menudo no llegan a ese elitismo que se atribuye a estas composiciones, encontramos este poema en el que se recurre a la parodia para resaltar, con sarcasmo y acritud, la ironía. Como bien sabemos, el principio de la parodia reside en la relación de un texto con otro, una relación intertextual con la tradición y con los géneros, parodiándolos. En este poema el referente es, mediante una tergiversación total de las normas del tradicional, el tema de “La malmaridada”, que aparece en todos los géneros de la literatura española, en este caso, con disonancias de estilo y tema. Mediante el título ya se constituye un proceso operativo condicionado por dos principios básicos: el prescriptivo y el descriptivo, al mismo tiempo que destaca y conecta la especificidad del texto de ficción y su efecto de comunicación literaria <sup>17</sup>.

La parodia ha experimentado una importante expansión desde lo burlesco hacia una actitud crítica y de esta manera se vincula con la ironía. Creemos que este ejemplo elegido responde a la condición posmoderna porque a la vez que incorpora un texto lo desafía y lo cuestiona irónica y sarcásticamente. La vanguardia futurista ya había potenciado la parodia porque era una buena forma para atacar el pasado y romper con la tradición y los formalistas subrayaron el esquema formal de la parodia por el contraste que se establece en la superposición de los dos textos y la consideraron como una técnica, un procedimiento de extrañamiento y desautomatización. Pero en la posmodernidad interesa más el contenido, y ante esta condición, la parodia tiene como fin destruir un sistema creador. Se exige otra obra sobre la que diferenciarse e incluso el propio texto adquiere valor a expensas del texto ajeno que se destruye, por tanto, se define semánticamente por los dos niveles de significación que aglutina. El texto parodiado se convierte en el referente del texto paródico, en una tarea de reflexión y

---

<sup>16</sup> Wayne Booth, *Retórica de la ironía*. Madrid: Taurus, 1989, pp. 110-112.

<sup>17</sup> Manuel Martínez Arnaldos, *Los títulos literarios*. Murcia: Nostrum, 2003, pp. 11 y 12.

reinterpretación que caracteriza a la posmodernidad<sup>18</sup>. La parodia posmoderna se aleja de los rasgos de la parodia moderna de los formalistas y se acerca a la parodia clásica por su carácter burlesco. J. Culler<sup>19</sup>, G. Genette<sup>20</sup>, fueron los primeros autores de la modernidad que reflexionaron sobre la parodia desde el punto de vista formal. Linda Hutcheon<sup>21</sup> añadió el criterio semántico que rescata la posmodernidad.

La ironía, tanto en la modernidad como en la posmodernidad, se remonta al sentido filosófico socrático que veía la ironía como actitud ante el mundo y la razón. Resulta satisfactorio comprobar cómo Harold Bloom ante un pormenorizado estudio de *La Montaña mágica* de Thomas Mann observa que “la ironía tiene en la literatura muchos significados, y raramente la de una época es la de la otra (...). En términos generales, ironía significa que algo que se dice significa en realidad otra cosa, a veces hasta lo contrario de aquello que se está diciendo” Y añade “A menudo la ironía es una especie de sutil parodia”<sup>22</sup>. En el funcionamiento de la ironía está la autonomía entre lo aparente y lo real, se rompe la ilusión de la verdad, y el autor se distancia y cuestiona lo que está contando. Es una actitud irónica que el escritor te cuente una cosa y al mismo tiempo haga ver al lector que puede ser mentira o dónde está la verdad. Pero si en la modernidad la ironía se convirtió en un remedio para sobrellevar la incertidumbre, y la utilizaron Joyce, Proust, Chejov o Pirandello, porque tenían conciencia de las limitaciones humanas, en la literatura posmoderna la ironía es expresión de negatividad infinita. La diferente concepción de la obra literaria, con el paso del inmanentismo a la pragmática, ha hecho que el tratamiento de la ironía haya pasado de ser una marca inscrita y cerrada en el texto a entenderse como un dispositivo semántico<sup>23</sup> que compete al lector activar, pues la ironía permite negar lo que se afirma y sugiere el relativismo del conocimiento humano.

Como hemos venido apuntando, ante cualquiera de los enfoques adoptados, retórico, filosófico o literario, la ironía experimenta un intenso proceso comunicativo

---

<sup>18</sup> Juan Carlos Pueo, en *Los reflejos en juego (Una teoría de la parodia)*, Valencia: Tirant lo Blanch, 1998, define la parodia como “un acto de enunciación que actúa irónicamente”, p. 69.

<sup>19</sup> J. Culler, *La poética estructuralista*. Barcelona: Anagrama, 1978.

<sup>20</sup> G. Genette, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Fundamentos, 1989.

<sup>21</sup> L. Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. London & New York: Routledge, 1988.

<sup>22</sup> Harold Bloom. *Cómo leer y por qué*. Barcelona, Anagrama, 2000, pp.203-204.

<sup>23</sup> Vid. Epícteto Díaz, “‘Duelo’ y ‘Viator’: Ironía y parodia en los relatos de Juan Benet”, *Anales de la Literatura española contemporánea*, XV, (1-3), 1990, pp.13-27. Y Carlos Javier García, “Reflejos irónicos en *El dueño del secreto*, de Antonio Muñoz Molina, en AA.VV. *La ironía en la narrativa hispánica contemporánea*. Puerto de Santa María: Fundación Luis Goytisolo, 2002, pp. 77-86.

que conlleva una técnica o mecanismo que consiste en un desdoblamiento, en un dualismo que requiere que una misma frase o discurso suscite dos sentidos contrarios. La técnica opera a través de una oposición entre el sentido aparente de las palabras y su sentido real, porque el autor dice algo intentando no decirlo, o llama a las cosas por el nombre de sus contrarias<sup>24</sup>. Exige, asimismo, la participación de un emisor irónico, consciente de la utilización de la técnica que utiliza y del doble sentido de sus propuestas. El autor ha de poseer un dominio en la utilización de la ironía, que le proporciona un especial placer. Estaríamos, por tanto, según la retórica aristotélica, ante una *actitud* que origina una figura retórica. Lo cual nos recuerda que Hirsch, en *Validity in Interpretation*<sup>25</sup> defiende la intención del autor como núcleo del acto interpretativo. Así pues, partimos de la consideración de que la decisión irónica nace en el acto creativo y el lector puede o no considerar ese texto como irónico, si encuentra los elementos textuales o contextuales con los que el autor le lleva a ello.

Lo vemos con un ejemplo de Enrique Vila-Matas en *París no se acaba nunca*:

Ironías del destino. Cuando en *La asesina ilustrada* descubrí la ordenada disposición de los objetos en la mesa de Juan Herrera, no podía ni imaginar que, con el tiempo, a lo largo de más de un cuarto de siglo, yo acabaría teniendo en Barcelona siempre el mismo escritorio y cuidaría hasta extremos patológicos y con supersticiones de todo tipo la disposición de mis objetos sobre la mesa de trabajo, es decir, que me convertiría en un escritor sedentario, en un Thomas Mann.

¿Soy conferencia o novela? ¿Soy Thomas Mann o Hemingway?<sup>26</sup>.

Además, está el propio discurso que, como decimos, presenta algunas marcas estilísticas y conlleva el aval de eficacia expresiva. Consigue aunar la anécdota y el juicio, dando a entender que no pretende alcanzar valores absolutos y universales. En cuarto lugar, en este proceso comunicativo adquiere especial relevancia el receptor que se enfrenta a un enigma que debe descifrar y que se hace evidente al entendimiento bien por la forma de decir la ironía, bien por el carácter del que habla, bien por la naturaleza del tema, o por la *elocutio*, la *pronuntatio* y el tono. Sin que falte la consideración del contexto, tanto en la transmisión oral o escrita del discurso. En definitiva, la ironía está en quién habla, en la expresión, en el receptor y en sus contextos.

---

<sup>24</sup> *Retórica a Alejandro* de Anaxímenes de Lámpsko. Citado por Pierre Schoentjes, *Op. cit.* p. 67

<sup>25</sup> E.D. Hirsch, *Validity in Interpretation*. New Haven, Yale University Press, 1963. Traducción italiana, *Teoria dell'interpretazione e critica litteraria*, Bolonia: Il Molino, 1973.

<sup>26</sup> Enrique Vila-Matas, *París no se acaba nunca*. Barcelona: Anagrama, 2003, p.77.

En definitiva, aunque la ironía no garantice la calidad de las obras, “pocas de las mejores ficciones que actualmente se escriben excluyen en su composición una u otra forma de distanciamiento irónico”<sup>27</sup>. Pero ante el juego interpretativo que exige como respuesta al talento creador, Umberto Eco reconoce en *Apostillas a El nombre de la rosa*, que el juego metalingüístico de la ironía siempre corre el riesgo de no entenderse y, con ello, de ser rechazado. Pero es que ese riesgo es la máxima cualidad de la ironía, el hecho de que siempre hay alguien que toma el discurso irónico como si fuese serio. A ello se suma la irritación de la que hablaba Milan Kundera, pues “realmente molesta no captar la ironía, molesta porque no se queda demasiado bien parado, sobre todo frente a uno mismo. Y esto suele suceder por dos razones, o por no entender la ironía cuando se está ante algo irónico, o por creer que algo es irónico cuando no lo es. Ante esa posibilidad de que el discurso pueda decir una cosa y la contraria y esa decepción interpretativa, comprobamos que nos sentimos muy mal cuando hemos leído un texto y, después nos dicen que ese texto es irónico.

Este tomar la burla por cosa seria y lo serio por burla irrita a unos, desconcierta a otros, para algunos es un riesgo considerable, y sin embargo en la base filosófica de la teoría romántica sobre la ironía está la consideración de ser un “buen síntoma”<sup>28</sup>. Porque la ironía no es broma frente a seriedad, sino más bien broma y seriedad a un mismo tiempo; llevada al extremo, puede considerarse algo muy serio. Este sería el aspecto positivo de la ironía, y el negativo, la interpretación hegeliana de ir de broma en broma sin tomarse nunca en serio. Sentido negativo frecuentemente señalado a textos artísticos de la posmodernidad. Decía Hegel que “la ironía se complace en pasar por la suprema originalidad principalmente cuando ya no se toma en serio ningún contenido y se entrega a la chanza sólo por la chanza”<sup>29</sup>. Postura que encontramos en la narrativa de Enrique Vila-Matas *–París no se acaba nunca–* con esa constante irónica lectura de lectura, juego y artificio, particularizando la experiencia con referencias autobiográficas. Escribe con ironía y humor:

“Querido padre: he llegado a esa edad en la cual se tiene pleno dominio de las propias cualidades y la inteligencia alcanza su máxima fuerza y capacidad. Es por tanto el momento de realizar mi obra literaria. Para realizarla, necesito tranquilidad y poca

---

<sup>27</sup> P. Ballart, *Op. Cit.* P. 24.

<sup>28</sup> Domingo Hernández Sánchez, *La ironía estética. Estética romántica y arte moderno*. Salamanca: Editorial Universidad Salamanca, 2002, pp. 73 y 74.

<sup>29</sup> G.W.F.Hegel, *Lecciones sobre la estética*. Madrid:Akal, 1989, p.215.

distracción, no tener que pedirle dinero a Marguerite Duras ni estar todo el rato ocupándome de convencerte de que vale la pena que financies la escritura de una novela que a la larga, cuando la termine y la publique y recoja el aplauso de las multitudes, habrá de llenarte de orgullo paterno y de gran satisfacción por haber sabido ser generoso conmigo. Tu hijo, que te quiere...”

Con esta carta logré aplazar por un tiempo el fin definitivo de los giros postales. Provisto de un indudable sentido del humor y de un estilo muy sobrio y escueto, mi padre me contesto:

“Querido hijo: He llegado a esa edad en la cual uno se ve obligado a comprobar cómo su hijo se ha convertido en un imbécil. Te doy tres meses de tiempo para que termines tu obra maestra. Por cierto ¿Quién es Marguerite Duras?”<sup>30</sup>

O en el caso de Luisa Valenzuela a través del cuento “Avatares”<sup>31</sup> en el que las protagonistas son dos mujeres, Blancacienta y Cenicientas, que quieren ser unas Caperucitas lobunas, y que aprenden a decir tacos. O como recuerda R, Piglia de Macedonio Fernández, quien describe como natural lo que es insólito: “A esa conferencia faltaron tantos que si falta uno más no entra”<sup>32</sup>.

Si para Paul de Man la ironía no es un concepto porque no se puede definir y cuando se intenta no contribuye a entenderla, lo que le lleva a reconocer a numerosos estudiosos que pretender fijar esta categoría es un intento imposible<sup>33</sup>, creemos que la mejor manera de terminar es reconociendo que aunque la ironía produce muchos problemas, crea un proceso por el que es posible una manifestación del talento del artista y ofrece un camino excepcional para el arte de la interpretación. La ironía provoca nuestro orgullo y la experimentamos como un reto, se trata de un ejercicio agresivamente intelectual, y una lectura acertada de la ironía depende de grandes cualidades intuitivas, de experiencia y de sabiduría que posiblemente no ponemos en funcionamiento algunos de nosotros en un determinado momento, pero nos causa placer cuando sí lo conseguimos. Y, evidentemente, el autor imagina que existe un lector que se asombra. Ambas emociones producen placer.

---

<sup>30</sup> Enrique Vila-Matas, *París no se acaba nunca*, *Op. Cit.* P. 48.

<sup>31</sup> Luisa Valenzuela, *Cuentos completos y uno más*. Madrid: Alfaguara, 1999. Vid. también *Simetrías*, Madrid, Alfaguara, 1993.

<sup>32</sup> R. Piglia, “Ironía y complot” en AA.VV. *La ironía en la narración hispánica contemporánea*. *Op. Cit.* P. 43.

<sup>33</sup> *Op.cit.* Vid. asimismo W. Booth, “Parece imponerse una conclusión: las reconstrucciones de la ironía no se pueden reducir casi nunca, o nunca, a gramática o a semántica o a lingüística. Al leer cualquier ironía que valga la pena tener en cuenta, leemos la vida misma, y al abordarla nos basamos en nuestras relaciones con los demás. Leemos personajes y valores, hacemos referencia a nuestras más profundas convicciones”. *Op. Cit.* P. 78.