

IRONIA, DEPENDENCIA Y HUMOR EN LA PRODUCCION SIGNIFICANTE LATINOAMERICANA

María de los Angeles Pérez Iglesias

1. IRONIA Y DEPENDENCIA:

La intención de este artículo no es otra que la de exponer, teóricamente (i), una serie de inquietudes en torno a la *ironía*, ironía tan usual en los textos escritos, las conversaciones y, sobre todo, en la actitud general del latinoamericano ante las distintas facetas de la vida. Ese juego afectivo/intelectual como forma retórica, como medio humorístico, como defensa emotiva (catarsis), produce una actitud crítica característica que se manifiesta de muy diversas formas, una de ellas, el llamado "choteo" que se practica en Costa Rica.

Si se parte de la premisa de que la significancia (ii) se construye en el juego establecido entre los elementos que forman su proceso (lo simbólico y lo semiótico), las distintas manifestaciones textuales se diferenciarían entre sí por el equilibrio o desequilibrio existente entre estos dos factores: o el predominio del signo, de la comunicación, de la información dirigida al intelecto (simbólico), o, el de aquellos elementos que atraviesan lo signico y apelan básicamente a lo intuitivo, a lo pulsional (semiótico). Ancladas en la civilización del signo, de la comunicación y el intercambio, la mayoría de las prácticas significantes (iii) se van a formar como representación de un código fijo, y se van a

(i) El artículo Pérez, María, "La ironía y el lenguaje popular en la historieta de Hugo Díaz", constituye una aplicación práctica. Se puede consultar en la Revista *Káñina*. Vol. VI, 1983, No. 1.

(ii) Trabajo de diferenciación, estratificación y confrontación que se practica en la lengua, y deposita en el sujeto hablante una cadena significativa comunicativa y gramaticalmente estructurada. Como proceso heterogéneo, es una práctica de estructuración/desestructuración. Su trabajo es siempre un excedente que supera las reglas del discurso comunicativo... (1).

(iii) "Llamamos práctica significativa a la constitución y el cruce de un sistema de signos. La constitución de signos exige la identidad de un sujeto hablante en una institución social que lo reconoce como el soporte de esa identidad. El cruce del sistema de signos se obtiene por la puesta en proceso del sujeto hablante, que toma al sesgo las instituciones sociales donde se había reconocido anteriormente, y coincide así con los momentos de ruptura, de renovación, de revolución de una sociedad" (2).

presentar como un producto listo para el "mercado" de la significación. A estos textos, en su mayoría tendientes a la reproducción de una ideología dominante, se oponen otros que pretenden desenmascarar esa ideología, o al menos criticarla rompiendo sus normas. La ironía es uno de los recursos que se utilizan en ese intento de de-sacralización y uno de los elementos que hace posible analizar los factores que van más allá de la comunicación intelectual propiamente dicha. Algunos textos de diferente índole (literarios, de comunicación de masas, pictóricos, plásticos, etc.), se estructuran alrededor de la ironía como figura o como actitud. Gran parte de la producción crítica y contestataria posee un sentido irónico general, y, a menudo, produce la risa e induce a la reflexión, con el propósito de llevar a una toma de conciencia de la realidad.

América Latina, dependiente y dominada, busca el camino de la libertad y el encuentro con su propio ser. En el coloquio "Ideologías, literatura y sociedad en América Latina" (Bruselas, 1974), los escritores y teóricos latinoamericanos analizan esa situación y opinan que, mientras se imite o plagie la producción de los países dominadores se continúa viviendo una situación colonial. Solo en el momento en que aparece la parodia y se introduce la ironía se puede decir que comienza el verdadero proceso de descolonización (3). Un comentarista de la Editorial Posada, refiriéndose a la ironía continua que despliega en sus textos uno de sus colaboradores, hace una afirmación que resume en parte la posición de este artículo: la ironía "es lo único que resta a un adversario que no dispone de los medios ideológicos (iv) (aparato persuasivo) y materiales para combatir el aparato aplastante del monopolio político" (4); aún más, se podría decir que la ironía es el arma más poderosa —dentro de las persuasivas— y en ocasiones más disimulada que tiene el individuo (o grupo social), para mostrar su disgusto, burlarse

(iv) Para el estudio de los medios ideológicos utilizados por el sistema consúltese el análisis de Louis Althusser "Idéologie et appareils idéologiques d'Etat" en *Positions*. París: Editions Sociales, 1976.

del poder y destruir, despacio pero certeramente, la ideología y todo el aparato que la sostiene. Siempre polémica, destructora y seductora a la vez, la ironía "busca matar los unos en el enunciado (los otros textos) y dar placer a los otros en la comunicación" (5).

Como todos los pueblos explotados y dependientes, el latinoamericano hace de la ironía una práctica cotidiana, el diario vivir: en el chisme callejero, en el chiste político o picante, en las manifestaciones folclóricas (rituales, carnavalescas,...), en las representaciones teatrales, las canciones o poesía populares, a través de los diferentes medios de comunicación de masas, o de las prácticas artísticas individuales y colectivas, de los escritos o las manifestaciones pictóricas, el sentido va más allá del sentido: "no se puede escribir en este momento en América Latina un libro que no sea de cierta manera irónico. Esto se encuentra en la manera misma de hablar en América Latina: no hay un lugar donde no se hable con ironía. La ironía es la reacción natural y primera de las gentes de la calle" (6). Este espíritu crítico y esa chispa popular que tanto llama la atención en los latinoamericanos no es otra cosa que ironía.

2. LA IRONIA Y OTROS RECURSOS

a) Parodia, humor y sátira

Existe una serie de términos (imitación, parodia, sátira, humor, etc.) que se encuentran a menudo relacionados con la ironía, y mezclados con ella son difíciles de clasificar. Todorov (7) define la ironía como un punto intermedio entre la imitación y la parodia; cuando es la imitación la que enmascara la ironía, se trata de un plagio; cuando la imitación está llena de ironía, se puede hablar de parodia. Ciertamente, como procedimientos, la parodia y la ironía son distintos; su estructura es análoga, pero inversa; la parodia inscribe el elemento negativo, es una imitación deformante de lo textual o de lo lingüístico (si es del dibujo, se habla de *caricatura*). Parodiar significa entonces, "hablar con dos voces, la voz del otro, es decir, la autoridad, y la voz de la burla, la de la destrucción" (8). Para Tymanov (9), la parodia es uno de los instrumentos más importantes de la ruptura hacia la novedad. Distintas en su procedimiento pero casi siempre relacionadas, la parodia y la ironía coinciden en su actitud crítica, su rompimiento con lo conservador (lo pasado) y su

efecto jocoso. La ironía, unida a la parodia, le da a ésta carácter subversivo y crítico. La novela de Cabrera Infante: *Tres tristes tigres*, las caricaturas críticas actuales de Quino, o las películas de Fellini son buenos ejemplos.

Si se analiza cuidadosamente el humor (lo cómico), es poco factible no encontrar allí una dosis de ironía, al igual que es difícil no percibir un ingrediente de humor, en la mayoría de las prácticas irónicas. Bange, por ejemplo, habla de la ironía como de "un corto circuito que da lugar a lo cómico"; el humor se podría definir a su vez como la ironía que comporta también la *contradicción y la negación*. Si se piensa, por otra parte, en la sátira, se llegará a la conclusión de que casi siempre aparece mezclada con la ironía. Así no importa bajo cuál forma se presente (irónica, paródica, humorística, satírica), la ironía quiebra el signo, induce a la participación y produce la risa o la sonrisa...

b) La risa y el juego intelectual

El reír, para Kristeva, "sustituye al significado positivo (oficial) un significado negativo (parodia) por intermedio de la acentuación de la palabra como significante (juego)". La risa es el exceso, lo inaceptable para lo simbólico, para lo sistemático; la palabra no puede nada contra la muerte, el reír la desplaza. El reír está más allá del decir, es anterior a la palabra y la atraviesa, pertenece más al deseo, a lo pulsional, que al sistema. La risa, haciendo saltar las cadenas, habla, pero de otra manera: "dice de lo más, de lo diferente, de lo no observable, de lo no codificable" (12). La risa, como todo proceso semiótico, "opone a la necesidad, la gratitud; al consumo, la consumación y la negatividad; al sentido, la ausencia de sentido o, en todo caso, la deriva del sentido, la transgresión" (13). El reír, y con él la ironía, es una descarga doble (Freud) entre el sentido y el no sentido: para Kristeva la pulsión de la muerte se vuelve irónica en el crítico, porque ella es irónica cada vez que se cristaliza —para un destinatario— un sentido efímero (14).

Al hacer la diferencia entre la ironía y lo fantástico, Bange señalaba que la primera tenía un carácter de *juego intelectual*, mientras que el segundo se dirigía fundamentalmente a lo afectivo; esta afirmación, sin embargo, no es del todo cierta, no se puede negar la parte de juego de intelecto que le corresponde a la ironía, pero tampoco puede separarse de lo intuitivo, de lo irracional,

de lo afectivo, cuya clave está, por una parte, en la risa que provoca y, por otra, en la descarga de *negatividad*, la ambigüedad (resuelta o mantenida), la eterna duda que implica, ni aún en la ironía más directa y clara, donde al sentido literal corresponde el sentido contrario, se puede negar la existencia de un excedente ("surplus"), de un algo más que no posee la frase afirmativa. La ironía va más allá de la simple traducción en palabras; ya en 1635 R. Bary, en su *Retórica Francesa* había percibido la diferencia: "esta figura (la ironía) depende menos de las palabras que del reír, del gesto y de la voz, y es más fácil representarla por ejemplo que por definición" (15); así, atravesando las palabras, señalado por el gesto, el tono, la actitud, o la risa, lo irónico responde en gran medida a lo semiótico, que rompe con el sistema (lo simbólico) y va más allá del simple juego intelectual.

3. UN PRINCIPIO DE BASE: LA COMPARACION

Una de las piedras angulares sobre la que se organizan los textos críticos (v) es la comparación:

- entre lo *positivo* y lo *negativo*;
- entre lo *que se dice* (o se hace) y lo *que es*; y,
- entre lo *que es* y lo que se sugiere o se aconseja *que debería ser*.

La comparación, en términos generales, se establece:

- como una *contrariedad* (una cosa es contraria a la otra), sin que esto implique, necesariamente, una valoración positiva o negativa de los extremos;
- como *contraste*: la riqueza y la pobreza, lo feo y lo hermoso, el poder jerárquico y los subordinados; este contraste, en general, conduce a una toma de partido y a una valoración;
- como una *contradicción*: las palabras contradicen los hechos, la imagen no corresponde a lo que se afirma de ella, etc.

La comparación en textos críticos, se da generalmente en términos valorativos, las cosas son positivas o negativas o a veces positivas y a veces

negativas, o positivas/negativas a la vez; esa valoración se puede señalar a través de rasgos muy diversos, dependiendo de la práctica de la que se trate: el gesto, el léxico, la apariencia física, el ambiente, etc. La ironía como figura y actitud, se constituye en el tipo de comparación por contradicción (vi) (muchas veces contrastada) más importante de muchas prácticas críticas.

Existen diferentes tipos de enunciados: directo, objetal, ambivalente (16). El enunciado ambivalente puede serlo en niveles distintos; como la ironía es un enunciado de este tipo, la división resulta operacional.

En cualquier texto se pueden establecer dos grandes niveles para el análisis de la ironía:

a) La ironía a nivel textual o comparación dentro del texto mismo (diálogo)

Es decir, la que se establece:

- dentro de un mismo enunciado o una misma imagen;
- en la confrontación dialogada de dos o más enunciados de personajes (o entre personaje y narrador), o de dos imágenes;
- en la relación verbal —icónica— y la composición de los elementos.

Así, en unos casos, la ironía se percibe únicamente en la relación de dos o más elementos (lingüísticos o no) y en otros está dada en uno solo (el elemento es de por sí irónico).

b) La ironía a nivel contextual o comparación entre el texto y el contexto (ambivalencia)

Esta es siempre una ironía de relación, que puede darse entre:

- dos roles distintos, el actancial y el temático;
- una situación narrativa y un acontecimiento real;
- textos exteriores que se incluyen en el texto particular con una significación diferente.

(vi) La lógica de la contradicción es una lógica dialéctica. Para Kristeva es la lógica de la producción de los sistemas significantes donde se presenta como la ley de su funcionamiento. La contradicción es, pues, la matriz de toda significación.

(v) Cuando se habla de textos no se hace referencia únicamente a lo escrito. Los textos pueden ser orales, pictóricos, fotográficos, fílmicos, etc.

En la ironía a nivel contextual, entonces, la ambigüedad existe siempre, pero puede escapar al receptor, según las competencias culturales e ideológicas que este posea. La contradicción se establece entre los propósitos dichos o *mostrados* y eso que el receptor "cree saber" del locutor (el escritor), o de la línea editorial de la publicación y sus sistemas de evaluación, de los personajes en acción, de los hechos ocurridos en la realidad, etc. Las actitudes que asume un emisor pueden ser muy diversas y causar un cierto descontrol en el receptor: puede simular ingenuidad, credulidad y a la vez expresar toda una fuente de conocimientos, o puede aparecer como un personaje instruido en el rol temático y demostrar una verdadera ignorancia.

Estas comparaciones intertextuales, al igual que las intrínsecas, se pueden establecer entre personajes, situaciones, países o discursos (representados en el texto y existentes en el contexto), y pueden surgir no importa de cuál de los códigos empleados (el verbo, la imagen,...). Esta relación es factible también entre:

- Textos de la misma categoría; comparar, por ejemplo, la novela picaresca con la romántica o la fotografía de principios de siglo con la actual.
- Textos de categorías sígnicas diferentes: comparar la voz del pueblo (chismes, chistes, etc.) con su representación escrita, o la pintura de Max Jiménez con su novela (*El Jaúl*). La comparación se hace en la interrelación con otros textos elaborados (artísticos o no), o simplemente en relación con el texto general de la historia y de la cultura (lo político, lo social, lo económico, etc.).

A veces es difícil distinguir con claridad entre la comparación intratextual y la contextual, y, en la mayor parte de los casos, se da al mismo tiempo (es doble), ya que existe siempre en el lector virtual un *presupuesto* que va a pesar en la lectura y que de una u otra forma le obliga a poner los términos en relación. Siendo el texto una práctica significativa (una práctica social), "todo enunciado es un acto de presuposición que actúa como una incitación a la transformación. El valor semántico del texto debe ser buscado precisamente a partir de ese estatus dialógico, donde *todo enunciado es un acto de presuposición*; si no se toma en consideración esta presuposición generalizada, se equivoca el funcionamiento específico del texto" (17).

4. EN TORNO AL CONCEPTO Y LAS PARTICULARIDADES DE LA IRONIA

La ironía debe ser definida como un tipo de comunicación, "como una forma fundamental de comunicación dialógica (Bakhtine), que se inserta en un tipo de interacción más vasta" (18). Diferente a la aserción, que aparece como la constitución de un hecho *verdadero*, como un presentido sostenido por la autoridad de un sujeto de enunciación que se dirige a un destinatario pasivo, la ironía exige al receptor tomar *una parte activa suplementaria* (debe hacer la descodificación del discurso, además de la lingüística) en la construcción de la significación, dándole el estatus de verdadero interlocutor: "Se trata entonces de una forma de discurso que pone en escena el proceso de comunicación y de edificación del sentido en la interacción, en lugar de enmascararlo detrás de una enunciación reputada objetiva, es decir, transparente" (19). El destinatario participa en el proceso de desenmascaramiento y adquiere conciencia en la constitución del nuevo sentido que se le da a la realidad, que le ha sido presentada bajo la máscara impuesta por la ideología dominante.

La ironía puede considerarse desde varios puntos de vista:

- a) *Sus particularidades*: como forma de burla, como procedimiento lingüístico, como ambigüedad, como actitud.
- b) *Sus tipos*: ironía referencial/ironía verbal, ironía retórica/ironía generalizada o táctica.
- c) *Sus trazas*: son múltiples los rasgos que la sugieren y la señalan: los estereotipos, las hipérboles, los signos de puntuación, el tono de la voz, los gestos, los juegos de palabras, etc.

a) Particularidades de la ironía

i. Ironía como una manera de burlarse de alguien o de algo.

Existe una intencionalidad, una tendencia, una actitud que implica un ataque, denuncia o agresión y que se dirige a un objetivo concreto. En este sentido, se trata de un medio susceptible de ser utilizado al servicio del convencimiento, de la persuasión, y cumple una función generalmente desvalorizante. La ironía describe, en términos positivos, aquello que quiere desvalorizar, por eso cubre de preferencia términos intrínseca u ocasionalmente axiológicos.

ii. Ironía como procedimiento lingüístico que usa de la antífrasis.

Es decir, se expresa lo contrario de lo que se quiere dar a entender: el locutor dice A, y se quiere dar a entender no-A (puede haber uno o varios niveles de enunciación). En torno a esto, son necesarias dos observaciones: decir lo *contrario* de lo que *se quiere dar a entender*, es distinto a decir lo *contrario* de lo que *se piensa*; el segundo caso es la mentira y no una ironía, aunque esta mentira puede tener un carácter *irónico*. Segunda observación: en la representación, la *mímesis*, la verdad, va a ceder su lugar a la *verosimilitud*; así, el concepto mentira/verdad se da a otro nivel: "la *mímesis* sustituye a la autoridad de lo real, aquella de lo verosímil. Eso no significa que los elementos reales estén ausentes de la literatura, simplemente no constituyen más la autoridad" (20).

iii. Ironía como forma de elocución (acto de lenguaje no directo)

En ella la ambigüedad constituye el fenómeno central. Al haber una contradicción entre el sentido literal (proposición manifiesta) y el sentido intencional (proposición implicativa), el receptor siempre se encuentra dubitativo entre dos lecturas contradictorias; lo presupuesto (y no lo afirmado) nunca puede ser totalmente contestado o contradicho, ni puede asegurarse su veracidad; es el sí/no de la no disyunción; "el lenguaje irónico, paródico, siempre es relativo: repudia su rol de representación (provocando la risa) pero no llega a desprenderse del todo de él" (21).

Así, en toda secuencia irónica, a un *significante* corresponden *dos significados* (en el supuesto de que se logre establecer una comunicación): *el significado literal* (Sé 1), manifiesto, patente; y *el significado intencional* (Sé 2), sugerido latente:



El sentido literal hace pantalla y hay que atravesarlo para alcanzar el sentido intencional. Se trata de atravesar lo retórico del signo. La traducción de una secuencia irónica no equivale a una frase que se hubiera dicho de una vez como una aserción, como una afirmación; ese algo más que existe, como se señaló, es lo semiótico.

iv. Ironía como una actitud ante la realidad.

En este caso, se trata de algo más que la simple antífrasis (ironía retórica); se da en el juego de las palabras, en las contradicciones de la vida real, prácticamente en todo aquello que produzca un desequilibrio en la "normalidad" y que implique un tono burlesco y un espíritu crítico.

b) Tipos de ironía

i. Ironía retórica/ironía generalizada.

Para Bange, existen dos tipos fundamentales de ironía, según la manera de deshacer la evidencia de presuposiciones de un estado; en una especie de simulación dialógica, se opone un segundo modelo de mundo al primero ya explícito (23).

Ironía retórica: es la negación del primer modelo de mundo y afirmación del segundo. La ambigüedad se resuelve, la problematización se centra sobre un nuevo consenso. La ironía retórica constituye un proceso dialógico, puesto que en el mensaje producido el interlocutor juega un rol productivo. Dos mundos posibles son puestos en diálogo en el interior de la misma palabra, palabra bivocal (vii) divergente, para Bakhtine (24). La ironía retórica aparece bajo la forma de actos más o menos localizados, pero siempre integrados a un juego más vasto de argumentación, teniendo por finalidad la resolución de la ambigüedad. Niega la aserción puesta o presupuesta y afirma una aserción contraria: se inscribe en el cuadro de un modelo unívoco de mundo, su dialogismo es un medio pedagógico, y está inscrito en un discurso de estatus monológico compatible con un proyecto didáctico y afín a la sátira.

Ironía generalizada: es la puesta en duda ("Mise en question") del primer modelo de mundo, que puede analizarse como la disyunción de dos afirmaciones contrarias. La ambigüedad queda sin solución. Como ironía táctica, con su forma interrogativa de disimulación (paso de una frase asertiva a una interrogativa, para hacer creer en una falta de convicción) corresponde a la ironía socrática. La ironía es táctica con referencia a un

(vii) Bivocal: Palabra orientada sobre la palabra de otro. Puede ser *convergente* como por ejemplo el relato del narrador, o *divergente*, el relato paródico.

discurso unívoco: (la ironía retórica es arte de persuadir), se quiere mantener el malentendido, la ambigüedad, porque su imagen es ambivalente, su verdad doble. Esta ironía táctica o socrática tiene dos rasgos fundamentales:

—Es un caso particular de polifonía, si se define como la aproximación a pequeños golpes, bajo la forma de intercambio entre dos sujetos hablando de un lugar preciso, de una verdad jamás cogida. Por la ironía, la verdad se busca en el vaivén entre dos polos contradictorios.

—Tiene un carácter menos agresivo (menos satírico) pero más profundamente destructivo: porque esta forma de argumentación inacabada, de diálogo infinito, pone en duda la pretensión común de una adecuación unívoca y universal de la palabra a la cosa. Es la ironía en su pura función de develamiento ideológico (la citación paródica puede usarse para mostrar dos mundos posibles).

ii. Ironía referencial e ironía verbal.

Kerbat, por su parte, distingue también dos tipos de ironía, no ya dependiendo de la solución o el mantenimiento de la ambigüedad, sino según esta tenga un carácter verbal o referencial:

—*La ironía referencial*: se habla de la ironía referencial, de la ironía de la historia, de la actualidad, del destino, cuando se percibe un contraste, una contradicción entre dos hechos simultáneos o contiguos. En la ironía referencial hay una relación dual entre A₁, *el soporte* (tal situación, tal actitud o comportamiento), y A₂, *el observador*, que percibe como irónica esta actitud o comportamiento.

—*La ironía verbal*: contradicción entre dos niveles semánticos unidos a una misma secuencia significante; se opone a la referencialidad no solo en el material que cubre, sino en el número y naturaleza de los actantes que implica su funcionamiento.

El locutor (A 1), que tiende un discurso irónico con intención al receptor (A 2), para burlarse de un tercero, el blanco (A 3) (25); estos tres actores pueden coincidir en todo o en parte: A 1 = A 2, soliloquio; A 1 = A 3, autoironía; A 2 = A 3, si es el receptor el que está tomado por blanco; A 1 = A 2 = A 3, soliloquio autocrítico (26).

Ahora bien, la ironía referencial puede ser verbalizada, y entonces no aparece ninguna antífrasis, se trata de la descripción literal de una

realidad irónica (conversación verbal de un hecho de ironía referencial).

iii. Ironía de uso/ironía de intervención.

Los hechos de la ironía pueden ser más o menos estereotipados, más o menos inéditos, pudiéndose hablar de ironía de uso e ironía de intervención (27). Ambas ironías son fundamentales en los textos críticos, y aparecen a menudo mezcladas. Hay expresiones y comparaciones que, aunque pueden ser utilizadas como literales, poseen de por sí un sentido irónico, lo mismo que existen otras que surgieron por ironía y ya perdieron ese sentido.

c) Trazos e índices de la ironía.

Lo paradójico de la ironía es que en una u otra forma, ya como figura retórica, ya como actitud, la ambigüedad está presente. "Por una paradoja fundamental, la simulación irónica solo existe para ser *desenmascarada*; aún más, sólo existe en el instante *en que es desenmascarada*, sea por aquel a quien se dirige, sea por un tercero. Quien usa la ironía engaña para que se adivine que él engaña. Su disimulación no se resuelve más que en el momento en que ella se denuncia como tal" (28).

Así, contraria a la mentira, que borra sus trazos para no ser descubierta, la ironía marca los índices de la inversión o de la actitud; ésta debe ser perceptible para poder ser descodificada como tal, *ya que su objetivo no es dar una idea de la verdad*. Para Freud, la ironía retórica (decir lo contrario a lo que se quiere sugerir) trata de evitar a los receptores la contradicción a través de diferentes trazos, como "las inflexiones de la voz, los gestos significativos, algunos artificios de estilo en la narración escrita" (29). Además de estos trazos (tono, gestos, signos de puntuación, etc.), es el conocimiento *anterior* que se tenga de la situación o el personaje, lo que va a conducir al descubrimiento de la ironía: "el tono de la voz, más aún, el conocimiento del mérito o del desmérito personal de alguien, y de la manera de pensar de aquel que habla, sirven más para conocer la ironía que las palabras de las cuales uno se sirve" (30).

5. LA IRONIA CLAVE DE LOS TEXTOS CRITICO-HUMORISTICOS DE ACTUALIDAD EN AMERICA LATINA

Si se parte de la premisa de que la función fundamental de la ideología dominante es la de

mantener el poder y evitar el desequilibrio del sistema —reproduciendo para ello una “realidad velada” (la del mito, del estereotipo, del prejuicio) que presenta como natural, universal y única—, es fácil explicar el hecho de que se borren sistemáticamente todas las huellas que pudieran llevar al descubrimiento de la máscara y lo que hay detrás de ella (“realidad tal cual es”). Los textos críticos, por su intencionalidad contraria, asumen un rol desenmascarador, jugando en dos flancos:

1) Por una parte, toman los mismos mecanismos e instrumentos de reproducción e ideología dominante para tratar de ponerlos en evidencia como tales; para ello, lejos de ocultar las trazas o las huellas del enmascaramiento, las marcan continuamente, produciendo de esta forma *un sentido irónico general*. Se dice una cosa pero se quiere que se entienda otra, precisamente lo que ésta implica. Aquí se podría hablar de participación activa del destinatario, quien contribuye a descubrir esa realidad.

2) A la par de este “didactismo participativo”, se encuentra la posición didáctica tradicional y directa, y entonces el desenmascaramiento no se presenta como un juego a través de índices (que a veces son verdaderas evidencias) sino que se explicita como tal. Aun en este segundo caso, la ironía está presente, pero es una ironía retórica, donde la ambigüedad se resuelve y se proyecta un sentido unívoco.

En relación con los índices o trazas de la ironía, una propuesta de análisis, para este tipo de texto podría partir de 3 núcleos fundamentales: la entonación (en que se incluiría el gesto), las pausas (que comprenderán los signos de puntuación, los rasgos de composición, etc.) y los elementos de desequilibrio.

1. La entonación

En el texto escrito, el tono o el gesto irónico deben ser explicitados lingüísticamente o señalados a través de la puntuación. Otras prácticas significantes tienen la posibilidad de marcar, a través del dibujo, el movimiento, la tipografía y la voz, las diferencias de entonación y los rasgos irónicos.

El gesto, fundamental en los textos irónicos en que aparecen personajes, reviste una singular importancia para el estudio de la producción, ya que “la gestualidad más que el discurso (fonético) o la imagen (visual) resulta susceptible de ser estudiada como una actividad en el sentido de gasto (“dépen-

se”) de una productividad anterior del producto y por lo tanto anterior a la representación como fenómeno de significación en el circuito comunicativo”... más que el mensaje, es “la elaboración de éste, el trabajo que precede a la constitución del signo (sentido) en la comunicación” (31).

2. La pausa y la composición

En el texto escrito son esencialmente cuatro, los signos de puntuación que se emplean como huellas de ironía: los puntos suspensivos, la interrogación, la exclamación y las comillas; a los que puede agregarse el empleo de palabras o frases subrayadas.

—*Las comillas* sirven para enfatizar una parte del enunciado (una palabra, una frase) y sugieren otro sentido distinto al literal, impidiendo que sea leído como una aserción; otras veces su función es la de marcar la citación en enunciados que comprenden dos modos de enunciación, en este último caso, no siempre son índice de ironía.

—*Los puntos suspensivos*, utilizados para finalizar o para interrumpir un enunciado, además de dar idea de continuación o de suspensión continuada, señalan la astucia, el sobreentendido, la paradoja, la contradicción sospechosa. El destinatario se pone en guardia, tiene un momento para meditar más allá del sentido literal.

—*La exclamación*, por su parte, es siempre un llamado a la atención, una forma de marcar lo hiperbólico, la fuerza del enunciado, la emoción.

—En cuanto a *la interrogación*, ésta es fundamental, sobre todo pero no exclusivamente, dentro del tipo de ironía táctica o socrática; introduce al lector virtual en la duda, en la no decisión y le da esa sensación de ambigüedad que estimula el ambiente irónico y lleva a repensar el manejo dado.

En los cuatro pasos se produce una *pausa*: por el llamado de atención (comillas), por la fuerza de la frase (exclamación), por la duda (interrogación), por la interrupción formal (puntos suspensivos). Esta interrupción del hilo discursivo induce a la participación y a pensar en algo más allá del sentido literal. Lejos de conducir únicamente el juego intelectual, estas trazas atraviesan la simple comunicación y producen en el destinatario una sensación, un choque afectivo, una sonrisa.

En otras prácticas significantes estos signos son representados por elementos diversos. En la pintura, la fotografía o la caricatura, por ejemplo, estos rasgos pueden marcarse en el juego de claro/oscu-

ros, en la distancia entre los objetos y personajes, en los espacios en blanco (negro o color plano), en la utilización de primeros o medios planos, en la concentración de figuras, en la combinación del trazo fuerte con el desdibujado, en el uso del "collage" o la fragmentación de la imagen, etc. En las prácticas sonoras se pueden evidenciar en las combinaciones de la música, la voz y el ruido; en el tono que aumenta o disminuye; en la inclusión o el corte sorpresivo del sonido, etc. Ahora bien, en la mayor parte de los casos, si el código lingüístico está presente, estos elementos actúan como refuerzo.

3. Los elementos de desequilibrio (viii)

Todos aquellos rasgos que tienden a modificar, a exagerar o contradecir la norma, provocan el desequilibrio y, al lado de la sorpresa, el impacto emotivo, la risa, imprimen al hecho un sentido irónico. La hipérbole (aumento o disminución); la situación de lo importante y de lo banal a un mismo nivel; la mezcla de elementos incompatibles; la introducción de nuevos factores dentro de frases o imágenes estereotipadas (dichos populares "slogans" publicitarios, canciones,...); la puesta en boca de un personaje de un tipo de discurso que no le pertenece o el uso de un lenguaje particular (publicitario, propagandista, técnico, científico, mayestático, popular,...) en un medio que no le es propio; el juego de palabras y nombres propios; el uso de arcaísmos, neologismos o anglicismos, la mezcla de imágenes contrastantes, el uso del color, el cambio violento de ritmo, el grito o el ruido inesperado... Son algunos de los elementos que rompen la monotonía normativa.

En el caso de las prácticas lingüísticas existe una estrecha relación entre la política y el lenguaje. El lenguaje humano no es sólo un modelo de sentido sino su fundamento (Barthes subordina la semiología a la lingüística) y por ello se constituye en la medida de base de toda organización política; esto explica, por una parte, el interés del sistema en no permitir rupturas en el signo (mantener el discurso es mantener el sistema), y por otra parte, como cualquier política de cambio implica un quiebre en el lenguaje. Así, de un lado, como bien lo señala J. Kristeva, existe una identidad (no una

equivalencia) entre la contestación del código lingüístico y la contestación de la ley oficial: "el discurso carnavalesco, al quebrar las leyes del lenguaje censurado por la gramática y la semántica, se convierte en una contestación social y política" (32); y de otro, como lo sostiene Bakhtine, los conflictos de la lengua reflejan a su manera ciertos aspectos de los conflictos sociales (33).

Cualquier texto crítico y contestatario que se oponga o al menos cuestione el sistema, obliga al análisis de los juegos de lenguaje y el discurso que utiliza.

La Nomenclatura

El juego conceptual/expresivo que se establece a través de la nomenclatura: escogencia de determinados nombres, juego con las siglas, conversión de nombres comunes en propios, deformación, uso de diminutivos, doble sentido, relación de apoyo o contradicción entre el nombre y la persona, lugar, institución,... imprime, muchas veces un sello irónico: apela a la participación del lector virtual, contribuye al desenmascaramiento de la realidad velada y al rompimiento del signo.

El discurso

En los textos críticos de actualidad, los personajes se caracterizan por su *discurso*, un discurso que viene de la realidad (rol temático), se presenta matizado de muy diversas formas en el texto (rol actancial) y vuelve a la realidad para producir un efecto. Para Kristeva, cada actante no es más que el discurso que asume o por el cual es designado; para ella, los actantes y complejos se van a aplicar unos a otros como una red infinita de instancias de discurso.

Cuanto más ideológicamente determinada esté una sociedad, más estereotipados serán sus discursos; los textos críticos de actualidad juegan con estos diferentes discursos estereotipados y, caricaturizándolos, los evidencian y desenmascaran como tales.

En este tipo de práctica, no se presenta como positivo, prácticamente ningún discurso que represente el estereotipo de una clase, de una profesión o una técnica, de una organización, de un estatus político, o de un rol social. El discurso estereotipado promueve la estandarización del hombre, lo vuelve pasivo, lo induce a reaccionar casi de manera refleja y tiende a fijar y reproducir el mito y el prejuicio. Es el discurso de un individuo

(viii) Tanto la entonación como la pausa (y sus variantes) pueden ser, a la vez, elementos de desequilibrio.

enajenado que busca mantener la enajenación de los otros. A estos discursos fijos, estandarizados, normativos, sin mucho contenido real en sí mismos pero que tienden a reproducir un modelo y a producir un efecto, los escritores críticos oponen el discurso contestatario, popular, siempre cambiante, renovador, dinámico y rico en posibilidades. El discurso popular/clase media crítico, tiene mucho de menipea y de carnaval; como la menipea, es una especie de "periodismo político" y en él se muestran los conflictos ideológicos del momento: "constituye el pensamiento social y político de la época que discute con la teología (la ley)" (34); es carnavalesco dentro de cada texto, porque, en el juego circular de la información, "se vuelve destinador y destinatario, autor y actor, ley y transgresión de la ley" (35).

Lo que aparece como fundamental en el texto crítico de actualidad es que existe un "archiactante" pueblo o clase media de quien parte, a quien pertenece y a quien se dirige el texto. Ese tema "pueblo" o "clase media crítica" muchas veces va a estar presente en los enunciados de los diferentes personajes, pertenezcan o no a su misma clase. Cada clase posee un discurso más o menos estereotipado, que varía según las diferentes competencias de cada individuo que lo utiliza; así, cada enunciado va a ser al mismo tiempo colectivo y particular y por esa razón se van a presentar diferencias entre ellos. Lo que va a matizar los discursos críticos va a ser lo que, dentro de una y otra clase, escapa al estereotipo: lo negativo, lo dinámico y siempre cambiante, lo imprevisible, lo renovador.

Páginas atrás se afirmó que la ironía —concretizada en el discurso— es uno de los pocos recursos que tienen los pueblos oprimidos para mostrar su insatisfacción, para contestar el estado de cosas y destruir, en alguna medida, el discurso del poder. El pueblo y la clase media crítica latinoamericana practica este juego irónico/paródico, a través de todas las circunstancias cotidianas: refiriéndose a los deportes, a los "mass media", a las clases sociales, a los adelantos tecnológicos y científicos, a la vida conyugal, a los vicios más cotidianos, a las diferencias raciales,...; pero sobre todo, intenta romper a través de ese juego, los *tabúes sexuales* y el *poder político*. Aún los temas más trascendentales en la vida del hombre, como la enfermedad, la vejez y la muerte, son tratados con picardía, desvalorizados momentáneamente en un intento de borrar la impotencia humana ante el poder. Pero si la fuerza natural es irrevocable, cuando se trata del poder humano, este juego se vuelve

destrutivo y peligroso, ya que, como parte del discurso cotidiano, es difícil de controlar.

La voz crítica y la voz de la calle, que se escucha en los autobuses, en las cantinas o en las peluquerías, en los lugares de trabajo, en el parque, en la cárcel o en los hogares, en el mercado, en cualquier lugar donde dos o más se reúnen, es una voz personalizada y despersonalizada a la vez, *es lo que se dice*, aunque en ese momento quien lo diga tenga un nombre y apellido. Es lo que todos saben pero cuyo origen no interesa o se ignora, es el chiste, el chisme o rumor, los sobrenombres, las canciones populares, los dichos, las frases hechas, las diferentes expresiones del argot, el "chile" (diferente del chiste por su carácter sexual y vulgar),.... Pero esta voz carnavalesca no es solo eso, es también *una manera de expresarse*, un estilo, un modelo sui-géneris: es lo hiperbólico, el juego de las palabras, el absurdo en las combinaciones, el desequilibrio de los patrones establecidos, la utilización de discursos que no corresponden a un estatus o a una clase, o una profesión, la parodia de los discursos prototípicos,.... Esa crítica, que transgrede la "norma", que se presenta como una desviación, un desequilibrio, una diferencia, una espontaneidad, posee una cierta estructuración: "Esta transgresión del código lingüístico, lógica social en el carnaval, no es posible y eficaz más que porque se da otra ley" (36). Esa "otra ley", ese modelo, es el que van a utilizar los escritores como base para producir el humor e inducir a la meditación. La desviación o transgresión de la norma casi nunca es total, lo que permite, a quien pertenece a una cultura semejante (presupuestos comunes), descubrir la transgresión o al menos sospechar que esta existe; si se trata de un dicho popular, como "ojos que no ven, corazón que no siente", por ejemplo, la modificación afectará solo algunos de los elementos: "ojos que no ven, panza que no se afloja". Como el discurso del carnaval, el popular/clase media crítico parodia, relativiza sobre un sentido ya existente y lo cómico se produce, entonces, por el hecho de que demuestra la ambigüedad de ese sentido (38).

Cada escritor, cuando lo hace, utiliza el discurso popular y la voz de la calle, de tres maneras distintas:

- transcribiéndolo tal y como aparece en la realidad;
- modificando parte de sus elementos para producir un efecto diferente;
- tomando sus modelos para construir sobre ellos nuevas expresiones o palabras.

Es mediante ese discurso crítico que los pueblos expresan sus problemas, sus contradicciones, sus alegrías, "su manera de ser y de vivir". Por una parte, en sus palabras se reflejan los prejuicios, se manifiestan los estereotipos, se reproduce el mito, y por otra, es también en ellas donde se desafía el poder, y se contesta la ideología dominante: constructivo y destructivo a la vez, todo lenguaje es productivo, es en él mismo un centro de conservación y de cambio, de mantenimiento y ruptura del sistema, lugar de reproducción y a la vez de transformación y conocimiento. Cuanto más espontáneo, más popular y crítico (menos normativo) sea un discurso, el signo (simbólico) será más fácilmente atravesado por lo semiótico en el proceso de la significancia y, por lo tanto, será más subversivo. La voz popular que se introduce y tamiza todos los enunciados de los textos críticos, es en ella misma una productividad y, como tal, una *intertextualidad*. En la voz popular es fácil encontrar las huellas de textos múltiples, de fragmentos de todos los textos que forman el texto general de la historia y de la cultura: frases publicitarias y propagandísticas, expresiones de la televisión, radio y fotonovelas, construcciones propias de los locutores deportivos (básicamente del fútbol), el léxico de la carrera por la conquista del espacio, la referencia a textos escritos,.... La voz popular se manifiesta a través de *diferentes formas*: los chistes, los chismes, los rumores, las canciones populares o de protesta, los juegos de palabras, las mezclas de lo trascendente y lo banal a través de frases, los dichos populares tradicionales y a menudo deformados,.... Todas estas manifestaciones entran dentro de los textos como una transcripción de la voz que se escucha en la calle, pero entran también, ya se ha dicho, como *una manera de expresarse*, aunque lo que se

exprese sea parte de la invención del autor.

Así, la ironía, anclada en dos de las características fundamentales de los textos contestatarios humorísticos: criticar, mostrar, desenmascarar la ideología dominante por una parte y, entretener, divertir, producir risa, por otra; seductora y destructiva a la vez; juego intelectual y quiebre pulsional, se presenta siempre ambigua, siempre contradictoria, como una actitud ante la realidad y como un instrumento retórico de persuasión. Tradicional como figura, revolucionaria en su búsqueda de verdad dentro de un diálogo siempre simultáneo, la ironía se presenta como un juego argumentativo, como una agresión "simuladora", como una no aceptación de imposiciones.

Simbólica y semiótica a la vez, seria y humorística, persuasiva y polisémica, dialógica —aunque se resuelva de manera unívoca— y siempre ambivalente, la ironía se inscribe en lo que Bakhtine llamó "la percepción carnavalesca del mundo", y se constituye en la clave de gran parte de las prácticas significantes de intencionalidad crítica y de oposición al sistema. Eje de organización intrínseca y de relaciones intertextuales, la ironía se convierte en un punto intermedio, que permite el paso al análisis intertextual propiamente dicho. No importa desde el punto de vista que se le analice, ni el material significativo en que se produzca, la ironía siempre constituye una paradoja (ix), la paradoja del poder.

(ix) Vladimir Jankelévich en su libro *L'ironie*, considera que la mayor paradoja de la ironía es la de ser demasiado moral para ser verdaderamente artística y demasiado cruel para ser verdaderamente cómica (38).

BIBLIOGRAFIA Y NOTAS

- (1) Julia Kristeva "El texto y su ciencia" En *Semiótica I*. España: Editorial Fundamentos, 1978; p. 9 y 20 y en *La révolution du langage poétique*, París, du Seuil, 1975; p. 15.
- (2) Julia Kristeva "Pratique signifiante et modes de production" En: *La traversée des signes*. París' du Seuil, 1975; p. 11.
- (3) Oscar Collazos y otros. *Idéologies, littérature et Société en Amérique Latine*. Belgique: Editions de l'Université Libre de Bruxelles, 1975; p. 72.
- (4) Editorial Posada. *Números Agotados de los Agachados*, tomo 7; p. 8.
- (5) N. Gelas. "Ironie et polemique" En *L'ironie*, France: Presses Universitaires de Lyon, 1978; p. 115.

- (6) Jean Franco. *"Idéologies, littérature et Société en Amérique Latine"*. Op. cit.; p. 77.
- (7) T. Todorov citado por R. Fernández Retamar en *Idéologies, littérature et Société en Amérique Latine*, Op. cit.; p. 66.
- (8) Jean Franco. Op. cit.; pags. 59/60.
- (9) Tymanov, citado por Jean Franco, ibid.
- (10) P. Bange. "L'ironie. Essai d'analyse pragmatique" En: *L'ironie*, op. cit.; p. 75.
- (11) Julia Kristeva. *Le texte du roman*. Holanda: Monton & Co., 1970; p. 175.
- (12) Alain Arnaud y otros. *Pratique économique et pratique symbolique*. Paris: Editions Anthropos, 1980; p. 282.
- (13) Ibid, p. 294.
- (14) Julia Kristeva "Comment parler à la littérature", En: *Polylogue*, Paris: Du Seuil, 1977; p. 41.
- (15) R. Bary. *Réthorique Française*, citado por M.M. Le Guern: "Elements pour une histoire de la notion d'ironie" En *L'ironie*, op. cit.; p. 54.
- (16) Julia Kristeva. *Le texte du roman*, op. cit.; pags. 93/96.
- (17) Julia Kristeva. *La révolution du langage poétique*, op. cit. p. 339.
- (18) P. Bange, op. cit.; p. 63.
- (19) Ibid.; p. 64.
- (20) M.A. Bony. "La notion de "persona" ou d' "auter implicite": problème d'ironie narrative". En: *L'ironie*, op. cit.; p. 96.
- (21) Julia Kristeva, "Le mot, le dialogue et le roman". En *Seméiotiké, recherche por un sémanalyse* Paris: du Seuil, 1970; p. 161.
- (22) C. Kerbat-Orecchioni. "Problèmes de l'ironie". En *L'ironie*, op. cit.; p. 19.
- (23) P. Bange, op. cit.; p. 71/75.
- (24) M. Bakhtine. *La poétique de Dostoievski*. Lausanne: Editions L'Age d'homme, 1970; p. 259.
- (25) Kerbat-Orecchioni. Op. cit.; p. 17.
- (26) Idem.
- (27) Ibid. pgs. 22 y siguientes.
- (28) Scherer. "Les mecanismes de l'ironie dans ses rapports avec la dialectique", citado por Bange, op. cit.; p. 66.
- (29) S. Freud. *Le mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient*. Paris: Gallimard, 1930, publicado en *Idées*, 1971; p. 267.
- (30) B. Lamy. *Réthorique ou l'art de parler*, citado por M. Le Guern, en *L'ironie*, op. cit.; p. 55.
- (31) Julia Kristeva. "Le geste, pratique ou communication" en *Seméiotiké*, op. cit.; p. 93.
- (32) Julia Kristeva. "Le mot, le dialogue et le roman", en *Seméiotiké*, op. cit.; p. 144.
- (33) M. Bakhtine. *Le marxisme et la philosophie du langage*.
- (34) Julia Kristeva. "Le mot..." op. cit.; p. 166.
- (35) Julia Kristeva. *Le texte du roman*. op. cit.; p. 164.
- (36) Julia Kristeva. "Le mot..." op. cit.; p. 152.
- (37) Ibid.; p. 169.
- (38) Vladimir Jankélévitch. *L'ironie*. Paris: Flammarion, 1964; p. 10.

