

# LA IRONIA FUNCIONAMIENTO DE UNA FIGURA LITERARIA

por Carmen Foxley

## INTRODUCCIÓN

RECONSIDERAMOS aquí la visión de la retórica antigua acerca de la ironía, clasificada por ella como una *especie* de la metáfora. Aprovechamos sus aportes en cuanto a la descripción de la operación de la *inmutatio* —mecanismo que genera la sustitución paradigmática operada por la ironía—, e intentamos demostrar, que si bien esta operación produce la sustitución o cambio de sentido, éste no ocurre en el campo de actuación explícita de la figura. En efecto, utilizando el planteamiento de la retórica y apoyados en la formalización de la figura de la ironía a la que llega Jean Cohen en su artículo, “Théorie de la Figure”<sup>1</sup>, hemos desarrollado la descripción de la figura de la ironía a nivel lingüístico, con el fin de demostrar que su actuación incluye la interrelación entre elementos explícitos en el poema y presuposiciones que sobrepasan al texto.

Por otra parte, nos interesa dejar establecido que el cambio de sentido operado por la figura no consiste, de buenas a primeras, en decir de “otro modo” —perfectamente determinable y reducible— lo que el lenguaje no quiere o no puede decir, sino más bien, en poner de manifiesto una tensión entre enunciado textual y presuposición, de la cual surge la *evidencia* pavorosa, grotesca, cómica o burlesca, connotada por la figura. Más que un cambio de sentido, la figura produce la tensión irresuelta del CONTRASENTIDO convocado por la forma retórica.

La descripción que emprendemos supone la actuación de la ironía sobre el eje sintagmático del enunciado, la que *suspende* la denotación textual mediante yuxtaposición de una presuposición que surge, en poesía, a partir de indicios y sollicitaciones suscitados por el texto del poema. La intervención de la presuposición produce el despliegue de un significante al que llamamos contrasentido. Este significante es sólo un hito, un primer tiempo

<sup>1</sup>Cohen Jean, “Théorie de la figure”, Communications, N° 16, Paris, Seuil, 1970, pp. 3-25.

de estructuración de la figura<sup>2</sup> sobre el eje sintagmático, y constituye una suerte de relieve que fija la percepción<sup>3</sup> y agudiza la sensibilidad del lector para la captación de la significación poética. Esta significación, ambigua y polivalente, sólo termina de potenciarse en la integración de la figura a nivel del contexto paradigmático del poema<sup>4</sup>.

La exposición la hemos dividido en tres partes: 1. Evaluación del corpus teórico sobre la ironía, en la cual incorporamos la visión de la retórica antigua, y analizamos algunos puntos de vista contemporáneos. 2. Descripción de la figura de la ironía, y 3. Incorporación de la figura en el contexto del poema para observar su actuación, y su modo de realización como figura. En este capítulo nos ha interesado especialmente mostrar, en qué medida la figura provoca el surgimiento de una significación ambigua y polivalente, latente allí para ser percibida por el lector; y cómo esa actuación hace las veces de *operador* que desencadena un proceso vinculado a la percepción de la figura.

#### 1. EVALUACIÓN DEL CORPUS TEÓRICO SOBRE LA IRONÍA

Para la retórica antigua, el término propio es el adecuado para designar la cosa mentada. Los *tropos* son licencias permitidas dentro del marco del *ornatus* y de lo *aptum*. El paso del término propio al impropio se hace por medio de la operación de la *inmutatio*. Este proceso supone la disposición de un depósito o arsenal de materiales entre los cuales se puede escoger un término entre una serie de sinónimos. "El *tropus* en cuanto *inmutatio* pone una palabra no emparentada semánticamente en el lugar de un término propio"<sup>5</sup>. En esta sustitución se produce un cambio de la significación que "el hablante expresa mediante su *voluntas* semántica y que el oyente reconoce por el contexto en la frase o la situación"<sup>6</sup>.

En este caso se encuentra la ironía. Para la retórica antigua la ironía es un *tropus* que funciona por *inmutatio* del término propio por el impropio, cuyo uso es permitido como licencia válida e inteligible dentro del sistema de la Retórica.

Puntualiza la retórica que, para la figura de la ironía los límites entre figura de dicción y figura de pensamiento son móviles, y dependen muchas veces de factores extracontextuales, y en ellos,

<sup>2</sup>Cohen Jean, *La Estructura del Lenguaje Poético*, Madrid, Gredos, 1970.

<sup>3</sup>Riffaterre Michael, *Ensayos de Estilística Estructural*, Barcelona, 1976 (1971). Cfr. pp. 35-79 (Biblioteca Breve).

<sup>4</sup>Cohen Jean, *La Estructura del Lenguaje Poético*, *op. cit.* Cap. III y VII.

<sup>5</sup>Lausberg Heinrich, *Manual de Retórica Literaria*, Madrid, Gredos, 1967, p. 57, tomo II.

<sup>6</sup>Lausberg Heinrich, *op. cit.*, pp. 57-58.

“la ironía expresada en una palabra colorea toda la oración o contexto de un matiz irónico”<sup>7</sup>. Se ha llamado *antifrasis* a la figura de dicción, e ironía a la figura de pensamiento. Sin embargo, la diferencia entre ambas radica en que “...la figura de dicción se revela como contrasentido mediante el contexto lingüístico inmediatamente próximo, mientras que la figura de pensamiento, dada su independencia del contexto, sólo se comprende como contrasentido por el tono, así como por el contexto extralingüístico”<sup>8</sup>. El proceso de *inmutatio* se aplica a ambos tipos de ironía:

“...Se puede... expresar un pensamiento, mentado en serio, por medio de otro pensamiento. La *voluntas* semántica tiene, pues, dos planos: el plano serio, en el cual se mienta la verdadera *voluntas*, y el plano del juego, en el que se mienta en primer término otra *voluntas*, que a su vez sirve como medio expresivo de la *voluntas* seria. Así, pues, mientras que en los demás casos las formas de las palabras (*verba*) sirven mediante la *voluntas* para expresar un pensamiento (*res*), en la *inmutatio* de pensamiento las palabras sirven inmediatamente para la expresión de un pensamiento subsidiario, que a su vez es expresión del pensamiento mentado en serio.

Verba —res en el plano de la *inmutatio*— res en el plano serio”<sup>9</sup>.

En consecuencia, y a raíz de la doble sustitución —forma-significación—, la figura de la ironía se transforma en un vicio contra la veracidad. Sin embargo, afirman los griegos, constituye una licencia permitida, ya que el verídico ocupa un lugar intermedio entre el fanfarrón y el que se hace el ignorante. El que se esfuerza por ser verídico tendrá, por precaución, y para escapar al fanfarrón, una tendencia irónica, precaución que Sócrates modeló y convirtió en arte, según Lausberg<sup>10</sup>.

Surge así, la definición de la retórica antigua respecto de la ironía: “...es la expresión de una cosa mediante una palabra que significa lo contrario de ésta. La ironía es un arma de parcialidad: el orador está tan convencido de la fuerza de persuasión de su propia causa, así como de la simpatía del público, que utiliza la escala léxica de su adversario haciendo ver su falsedad mediante el contexto (lingüístico o situacional) ..., es el grado *contrarium* de la metáfora”<sup>11</sup>.

Hubo otras definiciones que consideraron, ya sea su finalidad: elogio o vituperio; o la persona afectada: personas extrañas o uno

<sup>7</sup>Lausberg Heinrich, *op. cit.*, p. 87.

<sup>8</sup>Lausberg Heinrich, *op. cit.*, p. 87.

<sup>9</sup>Lausberg Heinrich, *op. cit.*, p. 283.

<sup>10</sup>Lausberg Heinrich, *op. cit.*, p. 290.

<sup>11</sup>Lausberg Heinrich, *op. cit.*, p. 290.

mismo (autoironía); y aquellas que consideran para su definición y clasificación la mayor o menor *energía* de la figura. Se habla entonces de la ironía por *disimulo*, "ocultación de la propia opinión", la cual es el grado privativo de la figura; y figura de *simulación*, "fingimiento positivo de una opinión propia que coincide con la opinión de la parte contraria", la cual es el grado positivo de la ironía. Tanto la ironía de disimulo como la de simulación se usan ya en el diálogo, ya en el discurso oratorio. La ironía de disimulo en el diálogo consiste en, "evitar toda afirmación propia y en poner preguntas aparentemente inocentes, pero capciosas para el interlocutor, a quien se considera un fanfarrón. Preguntas que, al poner en evidencia al interlocutor, constituyen un firme apoyo para la propia opinión inexpresada". Otro modo de expresarla consiste en "la parsimonia de los medios expresivos que subestima teatralmente la propia opinión"<sup>12</sup>. La ironía de simulación, en cambio, se sirve del "fingimiento hipócrita de conformidad con el adversario con el fin de ganar favor hacia la propia causa"<sup>13</sup>. En ella se pone sutilmente en evidencia la falta de sentido de la opinión contraria. La ironía de simulación puede considerarse como una *alegoría*, según la retórica, en la cual, en lugar de indicar a un objeto comparativo de lo mentado en serio, se indica al objeto contrario de lo mentado.

Hasta aquí hemos expuesto el planteamiento de la retórica antigua en relación a la figura de la ironía. Puede sintetizarse diciendo que la figura es considerada una impropiedad semántica, una licencia permitida dentro del código del sistema de la Retórica en vista de su utilidad para la propia causa, y en vista de su posibilidad de ser utilizada como ornamento que dé mayor fuerza, evidencia y belleza al discurso. Nos ha interesado particularmente la distinción de la Retórica antigua entre figuras que pueden ser reconocidas como contrasentido por el contexto contiguo (figuras de dicción); y figuras cuyo contrasentido se revela por el contexto extralingüístico (ironías de pensamiento). Ambos tipos de ironías se hacen presentes en poesía y hemos podido encontrarlas en *Estravagario*, de Pablo Neruda.

Otro aspecto que nos ha interesado en el planteamiento de la Retórica, acerca del modo de operar de la *inmutatio*, es que la operación supone que el término textual es depositario simultáneamente del sentido literal y del opuesto que se está mentando por el contexto. Creemos que esta precisión es importante porque, en la ironía, a partir del choque o enfrentamiento simultáneo del texto y el contexto, o bien, del texto y del extracontexto, surge el *contrasentido* que provoca risa, espanto, ridículo, etc. De modo

<sup>12</sup>Lausberg Heinrich, *op. cit.*, pp. 290-291.

<sup>13</sup>Lausberg Heinrich, *op. cit.*, p. 291.

que si la figura está inserta en un poema, ésta no es más que el significante desplegado de un nuevo sentido que se posibilita a nivel paradigmático, y adquiere concreción en la lectura. Creemos entonces adecuado ampliar a partir de esta idea, la formalización de la figura llevada a cabo por Jean Cohen, cosa que desarrollamos en este estudio.

Queremos destacar, también, la distinción entre figura de disimulo —ocultación de la propia opinión— y de simulación —fingimiento de conformidad con el contrario—, ya que nos será de utilidad para la descripción del funcionamiento de la figura en los poemas seleccionados.

Pasando ahora a revisar los estudios contemporáneos sobre la ironía, queremos recordar que esta figura es sumamente utilizada en la comunicación corriente, y allí, su realización semántica y lingüística depende en gran parte del tono propio del enunciado y de la situación concreta de comunicación configurada, en parte, por circunstancias extralingüísticas de carácter psíquico, físico, etc., o del extratexto del tono o la entonación. En cambio, la utilización de esta figura en poesía supone "otro modo" para que funcione. Ya veremos que, si bien la ironía puede depender, en poesía de niveles extracontextuales, su realización depende fundamentalmente del conexto del poema, el cual existe fuera de toda circunstancia concreta. El contexto es el regulador del cual depende la estructuración básica de la figura, la cual despliega un particular significante para ese poema, cuya función es motivar la creación de una significación a nivel paradigmático. Las simultáneas realizaciones de la figura a nivel extracontextual no hacen más que multiplicar las resonancias del poema, motivadas por los diferentes niveles de actuación de la ironía.

Kayser afirma: "...Con la ironía se pretende sugerir lo contrario de lo que dicen las palabras. La ironía es frecuente en el lenguaje cotidiano. Expresiones como: ¡buena pieza!, ¡valiente amigo!, se comprenden en seguida, a pesar de su formulación, pues, actúa de modo decisivo la entonación con que se pronuncia. Por eso la poesía usa con más reserva la ironía, o tiene que preparar de otro modo su verdadero funcionamiento"<sup>14</sup>.

Jean Cohen coincide con Kayser al afirmar que la ironía, en la comunicación lingüística, sólo se realiza con participación del texto suprasegmental: "...la ironía como figura, consiste en decir lo contrario, no de lo que se piensa (Fontanier), sino de lo que se dice, ya sea en el contexto, ya sea en el texto "suprasegmental" (Martinet), entonación o mímica. No se puede saber que el enunciado "X es un genio" sea irónico, sino cuando el locutor

<sup>14</sup>Kayser Wolfgang, *Interpretación y Análisis de la Obra Literaria*, Madrid, Gredos, 1970, p. 152, (Biblioteca Románica Hispánica).

expresa por otro medio lo contrario, en una sonrisa, por ejemplo, cuya función semiótica es aquí asegurar la negación de la afirmación textual...”<sup>15</sup>.

Casi la mayoría de los teóricos actuales coinciden en plantear que la ironía *sugiere*, dicen unos, *afirma*, dicen otros, lo contrario de lo que se dice. La verdad es que, si bien es cierto esto a nivel de realización final de la ironía, y en su inserción en el contexto al cual pertenece —ya sea comunicación lingüística o comunicación poética—, casi ninguno de los teóricos explica su modo de funcionar a nivel lingüístico. Esta ausencia de descripción del funcionamiento lingüístico de la figura lleva a mal entender su participación en el proceso de configuración del sentido del poema. Se desconoce, por ejemplo, su actuación configuradora en el eje sintagmático, atribuyéndole a la figura la operación de cambio de sentido, el que sabemos, sólo termina de potenciarse en el eje paradigmático.

Antes de emprender la descripción lingüística de la ironía, queremos citar la posición de Todorov, quien sitúa su descripción en la relación signo-referente. Para clasificarla entre otras figuras, Todorov realza el hecho de la sustitución del nombre de una cosa por otra, lo que es producto de la operación de la *inmutatio* señalada por la retórica antigua. Con ello Todorov sitúa la figura como anomalía lingüística, la que para él consiste en infringir la relación signo-referente para crear un lenguaje “impropio”, tal como sostenía la retórica, la que agregaba su licitación dentro del sistema de la Retórica. “...Pensando en este grupo de figuras es como ha podido caracterizarse el lenguaje figurado, como un lenguaje fingido, falso, desprovisto de sinceridad. En él, en efecto, se trata de evitar llamar las cosas de que se habla por su nombre aunque posean uno..., el nombre sustituido puede ser lo contrario del nombre del objeto: así tenemos la ironía con sus múltiples matices...”<sup>16</sup>. La posición de Todorov confunde, tal como lo hace la retórica antigua, la ironía con la metáfora. Para ella la ironía es una posibilidad de la metáfora realizada por la sustitución de los contrarios (otra posibilidad es la sustitución de los opuestos o de los semejantes). Nosotros veremos que la ironía, al igual que otras figuras del nivel semántico, funciona en el eje sintagmático del lenguaje, y su función no es la de sustituir una cosa por otra, sino la de *presuponer* lo contrario de lo dicho como simultáneo con lo dicho. De ese modo la figura resulta ser sólo un operador que desencadena la potenciación de la sustitución a nivel paradigmático o contextual.

<sup>15</sup>Cohen, Jean, “Théorie de la Figure”, *op. cit.*, p. 11.

<sup>16</sup>Todorov Tzvetan, “Tropos y Figuras”, en *Literatura y Significación*, Barcelona, Planeta, 1974, p. 226.

## 2. DESCRIPCIÓN DE LA FIGURA DE LA IRONÍA

La ironía es una figura del nivel semántico del lenguaje, que se realiza sobre el eje sintagmático de estructuración del enunciado. En ella vemos combinados dos términos incompatibles para la inteligibilidad del enunciado, sin que medie la participación del texto suprasegmental —tono o entonación— y la situación que le sirve del contexto. Como ya lo habíamos dicho, en la comunicación poética sólo importa el contexto, y quedan excluidos el tono y la entonación. El contexto en cuestión niega la combinación sintagmática textual. Por lo tanto, si queremos una definición rigurosa hay que decir que la incompatibilidad de la combinación sintagmática consiste en afirmar de un sujeto lo contrario de lo que exige el contexto.

Según Jean Cohen, en la ironía “el predicado está hecho del término polar opuesto al que exige el contexto:

S es P  
A presupone Z.

Reencontramos la estructura del oximoron con la sola diferencia que la presuposición reemplaza allí la posición, lo que debilita la anomalía”<sup>17</sup>.

De tal modo que la ironía es una particular forma de predicación que consiste en presuponer del sujeto lo contrario de lo que exige el contexto. No se trata, pues, de una incompatibilidad semántica en relación al sujeto como en el caso de la impertinencia predicativa<sup>18</sup>, sino de una incompatibilidad semántica en relación a las exigencias del contexto. En el eje sintagmático quedan así combinados dos o más términos que son los contrarios de los que se presupone a nivel contextual o extracontextual. La ironía es una contradicción que niega la afirmación textual. La formalización del funcionamiento de la ironía es S presupone A.Z.<sup>19</sup>.

La formalización es muy clara para mostrar que la figura consiste en presuponer del sujeto, simultáneamente, dos predicados que son contradictorios entre sí. No se trata como en el oximoron de afirmar que el sujeto es la conjunción de los contrarios, sino, de presuponer del sujeto por predicación, dos categorías contradictorias al mismo tiempo. Lo único que surge del funcionamiento de la figura es la presencia de un significante que es en sí el contrasentido. Para que éste deje de ser puro significante y suscite una significación, debe ser incluido en el contexto total del

<sup>17</sup>Cohen Jean, “Théorie de la Figure”, *op. cit.*, p. 10.

<sup>18</sup>Cohen Jean, *Estructura del Lenguaje Poético* y “Théorie de la Figure”.

<sup>19</sup>Cohen Jean, “Théorie de la Figure”, *op. cit.*, p. 15.

poema —en el caso de la poesía—, y en el contexto y la situación, en la comunicación lingüística.

Los ejemplos de Kayser, ¡valiente amigo! y ¡buena pieza!, son útiles para ilustrar el funcionamiento de la ironía en la comunicación lingüística. En el primer ejemplo la combinación es incompatible por cuanto es negada por el contexto en el que se inserta, mediante la participación del particular tono exclamativo, del que se desprende, que al decir “valiente” de ese amigo, se dice simultáneamente “cobarde” o “mal amigo”, según el contexto de que se trate. Se produce así el contrasentido y la suspensión del significado textual por presuposición de su contrario. Como podemos comprender, sólo se trata de una convención semántica que consiste en fingir, negar uno para afirmar el otro, pero, lo que es importante destacar es que, lo que verdaderamente ocurre a nivel lingüístico, es el ir y venir entre el texto y la presuposición contextual lo que produce la ironía.

Citaremos inmediatamente un ejemplo extraído de *Estravagario*, de Neruda, aunque mi intención es desarrollar el funcionamiento de la figura, tanto a nivel textual como extracontextual, en forma más detallada en el próximo capítulo.

*Todos los que me daban consejos  
están más locos cada día.  
Por suerte no les hice caso  
y se fueron a otra ciudad,  
en donde viven todos juntos  
intercambiándose sombreros (Partenogénesis)<sup>20</sup>.*

“Intercambiándose sombreros” es una ironía por cuanto constituye una combinación incompatible negada por la presuposición del contexto. La presuposición es motivada por el explícito “los que me daban consejos”, afirmación que produce la presuposición “intercambiándose consejos”, la que se superpone simultáneamente a “intercambiándose sombreros”, rompiéndose la previsibilidad esperada, y suspendiéndose el significado textual. La presuposición al yuxtaponerse a la afirmación textual suspendida, tiñe el enunciado de un absurdo contrasentido, el que es apoyado por la afirmación textual, “están más locos cada día”.

La descripción de la figura de la ironía ha puesto de manifiesto que la significación de esa forma sólo se realiza a nivel contextual. Sin embargo, ella funciona en un primer tiempo de estructuración, sintagmático, al negarse la predicación textual por su contrario presupuesto en el contexto del poema; y al yuxtapo-

<sup>20</sup>Neruda Pablo, OBRAS COMPLETAS, *Estravagario*, “Partenogénesis”, p. 98, tomo II.



nerse en la cadena sintagmática la predicación textual negada y la predicación presupuesta afirmada. Esta yuxtaposición crea el contrasentido deformador, grotesco o risible.

### 3. DESCRIPCIÓN Y FUNCIÓN DE LA IRONÍA EN EL POEMA

Hemos seleccionado dos poemas de *Estravagario*, de Pablo Neruda, para explicar dentro de ellos, el funcionamiento de la ironía. Son buenos ejemplos de la estructuración de la figura, y como vemos, son irónicos desde el título. En el primero, "¡Ay qué sábados más profundos!", la ironía se sugiere desde ya por los signos de exclamación, lo que será confirmado por el contexto del poema. En el segundo poema seleccionado, el antirrefrán de su título, "Por boca cerrada entran las moscas", hace sugerir la presuposición contraria al sistema de refranes conocidos, como es, "en boca cerrada no entran moscas", negando la afirmación textual y yuxtaponiéndose a ella para producir el efecto percibido como ironía.

¡AY QUÉ SÁBADOS MÁS PROFUNDOS!

*¡Ay qué sábados más profundos!*

*Es interesante el planeta  
con tanta gente en movimiento:  
olas de pies en los hoteles,  
urgentes motocicletas,  
ferrocarriles hacia el mar  
y cuántas muchachas inmóviles  
raptadas por rápidas ruedas.*

*Todas las semanas terminan  
en hombres, mujeres y arena,  
y hay que correr, no perder nada,  
y vencer inútiles colinas,  
masticar música insoluble,  
volver cansados al cemento.*

*Yo bebo por todos los sábados  
sin olvidar al prisionero  
detrás de las paredes crueles:  
ya no tienen nombre sus días  
y este rumor que cruza y corre  
lo rodea como el océano  
sin conocer cuál es la ola,  
la ola del húmedo sábado.*

*Ay qué sábados irritantes  
armados de bocas y piernas  
desenfrenados, de carrera,  
bebiendo más de lo prudente:  
no protestemos del bullicio  
que no quiere andar con nosotros<sup>21</sup>.*

Percibimos un hablante describiendo dos situaciones inversas y contrarias, ambas limitantes para el sujeto. Para captar con más exactitud en qué consiste esa limitación sugerida por el poema, trataremos de describir una estructura general lo suficientemente amplia para que permita sucesivas lecturas enriquecedoras, y lo suficientemente restringida para retener dentro de sí, y dar forma a la significación.

El poema se inicia y termina con una ironía, cada una de las cuales despliega su significante de términos yuxtapuestos en los que uno niega al otro, y el que hemos nombrado como significante del contrasentido.

La primera ironía surge de la oposición contextual del primer verso —¡“Ay qué sábados más profundos!”— con el primero de la última estrofa en el que se enuncia con semejante estructura gramatical —“Ay qué sábados irritantes”—. Esta oposición provoca una presuposición que podríamos delimitar aproximadamente con el atributo de “banales” o “superficiales”, o tal vez, “intrascedentes” atribuido a esos “sábados”. Esta presuposición contraria —aunque ambigua— se opone a la primera negándola y se superpone a ella simultáneamente para crear el contrasentido.

La segunda ironía, de la última estrofa —“no protestemos del bullicio / que no quiere andar con nosotros”— se produce por oposición contextual con los primeros versos de esa misma estrofa —“Ay qué sábados irritantes / armados de bocas y piernas / desenfrenados, de carrera...”—, de cuya oposición surge la presuposición contraria a la de los dos últimos versos, y que podríamos fijar arbitrariamente como sigue —protestemos del bullicio / que quiere andar con nosotros—.

Ambas ironías enmarcan el poema y motivan una lectura llena de sospechas acerca de la validez literal del texto, y, sobre todo, porque la segunda ironía, que cierra el poema —“no protestemos del bullicio / que no quiere andar con nosotros”—, torna la significación del poema un gran contrasentido, al superponerse éste, al contrasentido motivado por la figura de la ironía que abre el poema. Lo que permanece es la possibilitación de la imagen de una situación absurda y ambigua del hombre, suscitada por la ironía.

<sup>21</sup>Neruda Pablo, *op. cit.*, p. 135.

Para hacer inteligible el modo como se produce esta connotación paradigmática, debemos analizar el poema observando, en este caso, la superposición de dos ejes semánticos inversos y contrarios —los sábados son afuera (irritantes), los sábados no son adentro (cruels)—, de lo que resulta que lo que para unos es irritante para otros es cruel y, por lo tanto, para ambos los sábados son limitantes. Vemos que de las dos series de términos, complementarios y opuestos, surge casi idéntica connotación. Concluimos que el poema es en sí mismo el despliegue de un gran contrasentido. Se describen en él situaciones humanas inversas y contrarias pero limitantes para el sujeto. Una muestra al sujeto inmerso en el mundo exterior, lo que, a su vez es visto en oposición a la situación de quien vive aislado del mundo —“detrás de las paredes cruels”—. Una situación es relativizada a la luz de la otra, de modo que “el planeta” es y no es “interesante”, las “carreras” son y no son “irritables” y la reclusión del prisionero es y no es cruel. Lo que es claro es que el poema se inicia y termina con una ironía, y cada una de ellas despliega su significante de términos yuxtapuestos, en el que uno niega al otro, manteniendo, eso sí, la oscilación entre uno y otro. Cosa que es apoyada y sostenida por el temple de ánimo fluctuante entre la indiferencia y la exasperación, la angustia y la severidad.

En este análisis de la figura de la ironía dentro del contexto de un poema de *Estravagario*, hemos visto que fuera de motivar la significación paradigmática, al desplegar su significante de contrasentido, la figura se realiza a partir de los elementos explícitos en el texto del poema. De la oposición de esos términos del poema surge la presuposición extracontextual que niega a la primera, al mismo tiempo que se le yuxtapone, suscitando el contrasentido de lo absurdo, trágico o ridículo de esa situación humana allí concretada.

Analizaremos a continuación otro poema de *Estravagario* para ilustrar la posibilidad de encontrar la motivación de la presuposición a partir de elementos extracontextuales, en este caso, la relación con el sistema de refranes conocidos y con el sistema de la literatura (Darío, Quevedo, Manrique).

POR BOCA CERRADA ENTRAN LAS MÓSCAS

*¿Por qué con esas llamas rojas  
se han dispuesto a arder los rubies?*

*¿Por qué el corazón del topacio  
tiene panales amarillos?*

*¿Por qué se divierte la rosa  
cambiando el color de sus sueños?*

¿Por qué se enfria la esmeralda  
como una ahogada submarina?

¿Y por qué palidece el cielo  
sobre las estrellas de junio?

¿Dónde compra pintura fresca?  
la cola de la lagartija?

¿Dónde está el fuego subterráneo  
que resucita los claveles?

¿De dónde saca la sal  
esa mirada transparente?

¿Dónde durmieron los carbones  
que se levantaron oscuros?

¿Y dónde, dónde compra el tigre  
rayas de luto, rayas de oro?

¿Cuándo comenzó a conocer  
la madre selva su perfume?

¿Cuándo se dio cuenta el pino  
de su resultado otoroso?

¿Cuándo aprendieron los limones  
la misma doctrina del sol?

¿Cuándo aprendió a volar el humo?  
¿Cuándo conversan las raíces?

¿Cómo es el agua en las estrellas?

¿Por qué el escorpión envenena,  
por qué el elefante es benigno?

¿En qué medita la tortuga?

¿Dónde se retira la sombra?

¿Qué canto repite la lluvia?

¿Dónde van a morir los pájaros?

¿Por qué son verdes las hojas?

Es tan poco lo que sabemos  
y tanto lo que presumimos  
y tan lentamente aprendemos,

*que preguntamos, y morimos.  
 Mejor guardemos orgullo  
 para la ciudad de los muertos  
 en el día de los difuntos  
 y allí cuando el viento recorra  
 los huecos de tu calavera  
 te revelará tanto enigma,  
 susurrándote la verdad  
 donde estuvieron tus orejas<sup>22</sup>.*

Percibimos un hablante, quien, obsesiva e insistentemente, enuncia absurdos y tiernos interrogantes. Junto con ello, una aparente actitud conformista frente a la inutilidad de los interrogantes debida a la caducidad inevitable.

Nos interesa hacer inteligible cómo se produce esa aparente actitud conformista y en qué consiste. Para ello intentaremos el diseño de la estructura básica del poema.

Se superponen en el poema dos unidades semánticas fundadas, una, por el eje semántico de la enunciación de los interrogantes, y la otra, por la puesta en duda de la utilidad de esos interrogantes, de modo que la segunda unidad es, a nivel contextual, una forma que produce el distanciamiento reflexivo frente a la unidad primera en la que se enuncian los interrogantes.

*Es tan poco lo que sabemos  
 y tanto lo que presumimos  
 y tan lentamente aprendemos,  
 que preguntamos, y morimos,  
 Mejor guardemos orgullo  
 para la ciudad de los muertos  
 en el día de los difuntos  
 y allí cuando el viento recorra  
 los huecos de tu calavera  
 te revelará tanto enigma,  
 susurrándote la verdad  
 donde estuvieron tus orejas.*

La sugerencia acerca de la inutilidad de las preguntas ocasionada por la precipitada llegada de la muerte (caducidad) —“que preguntamos y morimos”, y aquella acerca del posible conocimiento de la verdad después de la muerte (grotesca trascendencia) —“te revelará tanto enigma,/ susurrándote la verdad/ donde estuvieron tus orejas”—, suscitan las presuposiciones contrarias que

<sup>22</sup>Neruda Pablo, *op. cit.*, p. 157.

se les yuxtaponen, afirmando simultáneamente la utilidad de interrogar para la no caducidad, y la utilidad de conocer para trascender.

A partir de estas dos ironías establecidas a nivel textual, queda anulado el aparente conformismo de la estrofa final, y el poema es afirmado como evidenciación de la inevitable necesidad de lucidez. Estas dos ironías son reforzadas por aquella que surge del título —Por boca cerrada entran las moscas—, la que evidentemente afirma lo contrario, y sugiere también lo contrario de lo que se desprende de aquel refrán conocido que dice —en boca cerrada no entran moscas—. ¡Pregunta no más, niño!, parece sugerir el título del poema, lo que refuerza la connotación que suscitan las ironías del texto, y es reforzada, a su vez, con el establecimiento concreto de los interrogantes en la primera unidad semántica del poema.

Las ironías, que hemos visto, funcionan a partir del texto del poema. No podemos dejar de hacer mención de aquella que surge de la relación del poema con el contexto de la literatura en la cual se inserta. La resonancia extracontextual es aquí un connotador básico para entender el sentido del poema.

Los últimos versos del poema, de los que hacíamos mención, se asocian, también, con otros aparentemente conformistas, y que aluden a la conciencia y a la muerte.

*Dichoso el árbol que es apenas sensitivo,  
y más la piedra dura porque esa ya no siente,  
pues no hay dolor más grande que el dolor de ser vivo  
ni mayor pesadumbre que la vida consciente.  
Ser y no saber nada, y ser sin rumbo cierto,  
y el terror de haber sido y un futuro terror...  
y el espanto seguro de estar mañana muerto,  
y sufrir por la vida y por la sombra y por  
lo que no conocemos y apenas sospechamos...*

(*Lo Fatal*, R. Darío)

Los versos de Neruda, aparentemente conformista, recuerdan estos otros de Darío en los que, tras un tema semejante, late la angustia, la rebeldía de quien tampoco puede eludir el interrogante. Del enfrentamiento de ambos poemas surge la explosión del espanto o del absurdo que consiste en la eterna fluctuación entre la necesidad de conocer para ser, y la conciencia de la limitación y caducidad, suscitadas por la ironía.

Podemos seguir buscando en la literatura otros poemas implícitamente señalados. Por el ritmo y el tema podemos pensar también en los versos de Jorge Manrique:

*Partimos cuando nacemos,  
andamos mientras vivimos,  
y llegamos  
al tiempo que fenecemos,  
así que cuando morimos  
descansamos.*

*(Coplas a la muerte de su padre)*

Este es otro poema que, experimentando la caducidad, afirma la necesidad de ser consciente y preguntarse acerca del pasado, para ser —“¿Qué se hizo el Rey Don Juan?/Los Infantes de Aragón ¿Qué se hicieron?”—.

El poema de Neruda se asemeja y se diferencia de estos otros, pero sobre todo, al no eludir lo radical de nuestra absurda situación, y afirmar la necesidad de lucidez, se asemeja a Quevedo, al “caballero del conocimiento”, el terrible señor de la poesía que decide como él

*No he de callar por más que con el dedo  
ya tocando la boca, ya la frente  
Silencio avises, o amenaces miedo”.*

En “Viaje al Corazón de Quevedo”, Neruda nos lo confirma diciendo, “... Voy a hablaros de un poeta y de su prolongación en otros, voy a hablaros de un hombre y sus preguntas, de sus martirios y su lucha, y veréis cómo aparecen en el tiempo, otros dolores, otras luchas, otra poesía y otras afirmaciones. Los hombres de quienes hablaré pasaron la vida clamando a la tierra, bajando la mirada a las profundidades del hombre y de la vida, buscando desesperadamente un cielo más posible, quemándose los ojos en la contemplación humana, en la desesperación celestial.

Este es el viaje al fondo escondido que mañana se levantará viviente. Este es el viaje al polvo enamorado que mañana volverá a vivir”<sup>23</sup>.

Es evidente que la ironía del poema de Neruda crea una tensión apuntando al contexto de la literatura. Se opone a una literatura de evasión y, como dice Amado Alonso, se opone también a una literatura como la del “varón justo” de Horacio, incommovible mientras se desploma el mundo<sup>24</sup>, situándose, por el contrario como la poesía que ahondando el dolor, se plantea co-

<sup>23</sup>Neruda Pablo, *op. cit.* “Viaje al Corazón de Quevedo”, pp. 9 y 10.

<sup>24</sup>Alonso Amado, *Poesía y Estilo de Pablo Neruda*, Bs. Aires, Sudamericana, 1968, pp. 7-8. En la presentación de su libro A. Alonso afirma lo siguiente: “Los tiempos en que nos ha tocado vivir son tan desastrosos que más

mo el arte del conocimiento y la lucidez. Se enfrenta así a la literatura, y por semejanza, motiva amplias resonancias del poema a nivel de las posibilidades de significar de la literatura, ayer, hoy y siempre.

Si quisiéramos aplicar aquí las categorías de la retórica antigua, diríamos que estamos frente a una ironía de pensamiento, puesto que ella sobrepasa los límites del contexto. Y también, que es una ironía de simulación, puesto que opera por "el fingimiento, de conformidad con el adversario", —cosa que vemos tanto en las irónicas afirmaciones textuales, como en las alusiones extracontextuales, poesía de Darío... etc.—, con el fin de ganar favor hacia la propia causa. La propia causa no es la de Quevedo, ni la de Darío, ni la de Manrique, sino la afirmación de la necesidad de la literatura de seguir planteándose como interrogante más allá de una u otra afirmación espiritual.

Septiembre de 1975<sup>25</sup>.

---

que nunca se justifica ahora, si no una poesía que se complace en su propio ejercicio, si no arte por el arte como fuga de la vida en general, si una poesía que, como fuga de la vida histórica que corre, se acoja a la serenidad de los valores eternos y se dignifique y nos dignifique con el hermoso equilibrio de la elaboración artística. ¡Oh musa de la tierna perfección, musa de Virgilio, de Garcilaso y de Racine, oh musa exacta de Paul Valéry y de Juan Ramón, en vuestros cantos hallamos consuelo y una invitación indirecta a la hombría mayor, la del varón justo de Horacio, impávido mientras se le desploma el mundo! Pero, ¿por qué no también una poesía "trotorbe" diferente? ¿Por qué no una poesía que no tape el dolor, sino que se cebe en él, que se hunda en lo radical, permanente e insoluble de nuestra congoja, dejándose de lo accidental histórico, y huyendo de él hacia su centro como en el vértigo?"

<sup>25</sup>Este trabajo forma parte de una serie de documentos parciales destinados a completar una investigación acerca del funcionamiento del lenguaje poético en la obra de los grandes poetas chilenos; y dirigida por el profesor Cedomil Goic. Proyecto FIUC-11-74, U. Católica de Chile, Departamento de Literatura Hispanoamericana.