

Mercedes Brea, Esther Corral Díaz,  
Miguel A. Pousada Cruz  
(eds.)

Parodia y debate  
metaliterarios  
en la Edad Media



Edizioni dell'Orso  
Alessandria

©2013

Copyright by Edizioni dell'Orso s.r.l.

15121 Alessandria, via Rattazzi 47

Tel. 0131.252349 - Fax 0131.257567

E-mail: [info@ediorso.it](mailto:info@ediorso.it)

<http://www.ediorso.it>

Impaginazione a cura di Francesca Gattina

*E vietata la riproduzione, anche parziale, non autorizzata, con qualsiasi mezzo effettuata, compresa la fotocopia, anche a uso interno e didattico. L'illecito sarà penalmente perseguibile a norma dell'art. 171 della Legge n. 633 del 22.04.1941*

ISBN 978-88-6274-497-3

# *Una aproximación pragmática, comunicativa y cognitiva a la ironía, sátira y parodia en los trovadores occitanos*

ROSA M<sup>A</sup> MEDINA GRANDA

Universidad de Oviedo

## 1. Introducción

Nos gustaría comenzar este trabajo<sup>1</sup> recordando las reflexiones de S. Gaunt y de D.A. Monson,<sup>2</sup> entre otros, sobre la lírica trovadoresca occitana y su relación con la ironía, el humor, el juego,<sup>3</sup> la intertextualidad, la parodia, la *performance* y la recepción.

El humor, la ironía y el juego son inherentes a la cultura "cortés" desde el principio. El juego intertextual irónico es un importante elemento en la tradición trovadoresca. J. Gruber y M.L. Meneghetti han demostrado que los trovadores conocían bien la obra de cada uno de ellos, que mantenían una rivalidad poética y un intercambio, y que se consideraban parte de una tradición, de una *Dialektik des Trohar*. Considerar el papel desarrollado por la ironía nos permite profundizar en esta idea, pues la intertextualidad en la poesía trovadoresca frecuentemente comporta el empleo de la ironía como parte de la dialéctica del juego ya referida. Contemplar la poesía medieval como algo puramente formalístico supone una aproximación un tanto reduccionista, pues los poetas utilizaban a menudo los *topoi*, o adoptaban una postura convencional, de forma irónica. Al hacer esto reflejaban una tradición y al mismo tiempo jugaban con ella, la afirmaban y paralelamente la negaban, asimismo la absorbían y la transformaban."

<sup>1</sup> Realizado dentro del marco del Proyecto MICINN (FFI2011-26785): *El debate metalingüístico en la lírica románica medieval*, de la Universidad de Santiago de Compostela.

<sup>2</sup> S. Gaunt, *Troubadours and Irony*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989. D.A. Monson, "The troubadours at play: irony, parody and burlesque". *The troubadours. An introduction*, edit, por S. Gaunt - S. Kay, Cambridge, Cambridge University Press, 1999, pp. 197-211.

<sup>3</sup> Desde el 'juego de palabras' (*wordplay*) hasta el 'juego del amor', en clara alusión, en ambos casos, al fascinante libro de Laura Kendrick, *The Game of Love', Troubadour Wordplay*, Berkeley, Los Angeles and London, University of California Press, 1988.

" Cf. Gaunt, *Troubadours*, pp. 183-185.

La empresa poética completa de los trovadores podría ser considerada un juego. Las reglas de ese juego las representarían todos los rasgos convencionales del género de la *cansó*. En ella una impresionante tradición preside todos los aspectos de este acto creativo: el asunto que debe ser tratado, la manera en que esto debe ser hecho, los temas y motivos a desarrollar, las palabras y las expresiones que deben ser empleadas, así como las formas métricas y musicales que deben ser adoptadas. Dentro de estas reglas, un tanto constrictivas, el poeta se las ingeniaba para crear "un chan novel", es decir, una nueva canción partiendo de material ya conocido y utilizado. Así, jugando con todas las convenciones de una tradición, el trovador debía encontrar un nuevo ángulo, un nuevo prisma, una nueva configuración que distinguiera su canción de todas las otras que la habían precedido. De esta forma quedaría demostrado su virtuosismo poético. El juego de la innovación poética mediante el cual el trovador imprimiría su particular sello a sus *cansos* comporta una gama de posibilidades, que, a su vez, se corresponderían con diferentes niveles de creación. En ocasiones, se trataría de la explotación de un tema relativamente menor, como sucede con la separación física en el caso de Jaufré Rudel y su *amor de lonh*. Otras veces se trataría de la inversión irónica de un motivo tradicional, como cuando Bemart de Ventadom llega a convertir en un tradicional comienzo primaveral lo que es un comienzo paradójico de invierno, en su *Tant ai mo corpie de joya*. En otras ocasiones, lo que aparece es el uso de metáforas y comparaciones inusuales: tal cosa sucede en el imaginario de animales desplegado por Rigaut de Berbezilh en *Atressi cum l'orifans*. Para los adeptos al *trobar clus* y al *trohar ric*, la innovación puede implicar la búsqueda de rimas infrecuentes o también de determinados esquemas de rimas complicados, cuya difícil resolución se convierte en una excelente oportunidad para mostrar el virtuosismo del trovador en cuestión. Para algunos trovadores de la época final, el deseo de renovación del género pudo llevarles a la negación de alguno de sus temas fundamentales: esto sucede con las tres canciones de Bemart Tot Lo Mon, que están dirigidas a una mujer que no está casada. Otro tanto de lo mismo aparece en un poema humorístico de Gausbert Amiel, donde el trovador insiste en su falta de interés en cortejar a mujeres de alto linaje.

Como el género está provisto de las reglas del juego, una determinada composición puede llegar a alterar dichas reglas, a "distanciarse" de ellas, llegándose así a la creación de nuevos géneros con nuevas reglas. Esto podría dar cuenta de la existencia del *descort*: jugando con el tradicional tema lírico del torbellino emocional del trovador, algunos trovadores transportaron esta confusión a los ámbitos de la versificación y de la música, transformando la estructura estrófica y la melodía de cada sucesiva estanza. Las amenazas de abandonar a la *domna* intransigente (caso de Bemart de Ventadom), dieron lugar a un nuevo género: el *comjat*, dedicado íntegramente a la despedida. Otros trovadores, como Raimbaut de Vaquei-

ras, en su *Domna, tant vos ai prejada*, van mucho más lejos, pues intercalan entre las estanzas de su *domnejaire* otras que son la respuesta de la dama, dando así lugar a una pequeña pero significativa variedad de *tensó*. Una transfiguración aún más radical es la que consigue Marcabré en su *L'autrier jost'una sehissa*, donde se produce una inversión irónica del género de la *cansó*: una pastora, y no una dama, es cortejada por un caballero, en vez de por un hombre de más baja extracción social, tal y como correspondería conforme a las reglas de la relación social establecidas en la *cansó*. De esta forma, aparece el género de la *pastorela*. Cada uno de estos nuevos géneros da lugar a un nuevo juego con sus propias reglas, que pueden volver a ser modificadas por trovadores posteriores. En las pastorelas, por ejemplo, de Gavaudan y de Gui d'Ussel, se reemplaza a la *toza* recalcitrante de la *pastorela* de Marcabré por una pastora más complaciente y dócil.

Por lo tanto, no es de extrañar que, a pesar de que la crítica decimonónica despreciase estas cuestiones, en los últimos tiempos el papel de la ironía y de los demás conceptos referidos se haya convertido en uno de los campos más apasionantes y prolíficos de la investigación sobre los trovadores.<sup>1</sup>

Nuestra reflexión es lingüística y está realizada desde una aproximación pragmático-discursiva, desde la cual enlazaremos con determinados aspectos de la teoría de la comunicación y de la cognición. Aclarado esto, no extrañará que partamos, como en anteriores trabajos,<sup>6</sup> de un ejercicio de re-contextualización de los textos medievales como 'eventos discursivo-comunicativos originarios', en la medida de lo posible, sobre todo cuando la ironía, la parodia y la sátira "andan en juego". Los textos trovadorescos, como es bien sabido, fueron concebidos desde la oralidad y eran representados dentro de *una performance* (en general con toques teatrales) delante de un público con el que buscaban la complicidad o, lo que es lo mismo en términos comunicativos, la 'empatía en la interacción'; y esto no sólo se efectuaba desde el lenguaje, sino también desde la memoria, la emoción, etc. En definitiva, lo que hoy nos ha llegado, por vía manuscrita, fue realmente, en un principio, una 'semiosis',<sup>7</sup> en el más amplio de los senti-

<sup>1</sup> Cfr. Monson, "The troubadours at play", pp. 202-210.

<sup>6</sup> Por ej., A. Rossell - R. M. Medina, "Oralidad literaria. Una hipótesis interdisciplinaria y lingüística": 1. (Rossell, pp. 1-14). 2. (Medina, pp. 14-26) "Algunos posibles fenómenos de oralidad conceptual universal en los textos trovadorescos occitanos", *Romanistik in Geschichte und Gegenwart*, 14/1, 2008, pp. 1-29.

<sup>7</sup> Cfr. W. Oesterreicher, "La 'recontextualización' de los géneros medievales como materia hermenéutica". *Lengua medieval y tradiciones discursivas en la Península Ibérica. Descripción gramatical-pragmática histórica-metodología*, ed. por D. Jacob - J. Kabatek, Frankfurt am Main, Verwuert / Madrid, Iberoamericana, pp. 199-231.

dos, donde la música, el gesto y la voz (por citar sólo algunos elementos) podían comunicar diversas cosas, entre ellas la ironía, que aquí nos ocupa, y contribuir así a acentuar, junto con el texto/la palabra, una intención comunicativa paródica e incluso a veces satírica.

No es posible llevar a cabo una discusión completa sobre el humor y el juego en la poesía trovadoresca sin tener en cuenta la dimensión de la *performance* y la recepción. La representación / puesta en escena de las canciones de los trovadores habría comportado un elemento dramático hasta el punto de poder ser dichas canciones consideradas como pequeñas obras teatrales.<sup>8</sup> Al ser éstas cantadas, cabría paralelamente considerarlas como pequeñas comedias musicales o *Singspiele*. En el acto de la *performance*, los poetas y los juglares habrían sido conscientes de estar representando un papel, y por ello habrían intentado, como cualquier actor, encontrar los gestos, las inflexiones de la voz, etc., mediante las cuales habrían hecho lo posible por transmitir a su público las emociones de los personajes que intentaban representar. Su éxito en este punto habría sido el factor determinante a la hora de lograr la recepción de sus obras por parte de su audiencia, y su recuerdo posterior.<sup>9</sup>

Los trovadores no sólo buscaban emocionar a su público, de diversas formas, sino que también deseaban hacerlo reír. Eran buenos *animadores*, calificativo que Gaunt aplica, por ejemplo, al mismísimo Marcabré, tradicionalmente reconocido como reputado moralista, pero bien conocido hoy como ironista, parodista y satirista.<sup>10</sup>

La risa y la chanza que las *performances* de estos animadores suscitaban en ocasiones en su público, también se pueden dar hoy en cada uno de nosotros, pero no exclusivamente porque seamos buenos *entendedores* desde nuestros respectivos saberes lingüísticos, crítico-textuales, literarios, musicales..., sino porque, paralelamente, la ironía y el humor, de los que participan tanto la parodia como la sátira, son, como veremos, procesos cognitivos; y la cognición, inherente al ser humano, no tiene historia. Gaunt, en sus conclusiones, destaca con notable acierto, en nuestra opinión, que el humor del público de los trovadores no era, en algunos aspectos, diferente del nuestro. Este público habría disfrutado del efecto catártico

<sup>8</sup> El elemento dramático referido es especialmente patente en aquellos poemas que adoptan la forma del diálogo: las *pastorelas*, las *tensos*, los *partimens* y algunas *albas*. El carácter teatral de estos textos podría ser fácilmente reforzado en la *performance* mediante la intervención de dos artistas o por la adopción de diferentes voces por parte de un único ejecutante (vid. Monson, "The troubadours at play", p. 209).

<sup>9</sup> Cf.- Monson, "The troubadours at play", p. 209.

Cf.- Gaunt, *Troubadours*, p. 79.

de una refinada *cansó* cortés, pero también se habría divertido/reído con los aspectos más comunes de la vida en general."

Desafortunadamente, el conocimiento que hoy tenemos de *Xa performance* originaria es muy limitado y esto resulta un obstáculo a la hora de estudiar un fenómeno como la ironía, que no tiene por qué ser ni mucho menos, como ya hemos señalado, algo sólo verbal.<sup>16</sup> Por otra parte, la transformación del mensaje que provoca la conversión de la oralidad, como acto enunciativo, en escritura, tampoco pone las cosas fáciles." No obstante, y una vez admitidas todas estas limitaciones, pensamos que aún es posible reconocer la intención comunicativa paródica y satírica de un autor, mediante el empleo, por parte de éste, de la ironía verbal. Ésta, pese a que lingüísticamente llega a operar a nivel microscópico, podría ser localizada, en determinadas composiciones, si se la analiza, por ejemplo, desde la pragmática, la intertextualidad, el discurso, la existencia de *una performance* originaria, la comunicación y la cognición. Las marcas de la ironía verbal pueden ser, como es sabido, de diversa índole.<sup>17</sup> En la lírica trovadoresca, Gaunt, consciente de la importancia del contexto, de la dialéctica del *trohar* y de *la performance* inicial, ha puesto ya de manifiesto el amplio abanico de posibilidades de la ironía verbal en cinco trovadores: Marcabré, Bernart Marti, Peire d'Alvemha, Raimbaut d'Aurenga y Giraut de Bomeil. Las gamas de la ironía en estos autores irían, por ejemplo, desde las afirmaciones superfluas y exageradas de sinceridad, que se tornan, contextualmente, en falsas alabanzas, y que habrían sido expresadas median-

<sup>16</sup> Cfr. Ibid, p. 185.

Tradicionalmente se ha tenido en cuenta que los índices de la ironía son esencialmente del orden del comportamiento: son la pronunciación, la risa, el gesto, la voz y tantas características del orden de lo gestual, etc.

<sup>17</sup> El propio Gaunt (*Troubadours*, p. 184) afirma asimismo que el hecho de que la ironía refleje un modo de pensar y que a menudo dependa, en los actos orales, del gesto y de la representación, supone asumir que gran parte de la ironía de *la performance* originaria se habría perdido.

<sup>18</sup> La bibliografía lingüística al respecto es bastante extensa. Pueden consultarse, entre otros y como posible punto de partida, los siguientes trabajos, que recogen, a su vez, excelentes síntesis de investigaciones precedentes en el ámbito de la lingüística general: L. Hutcheon, "Ironía, sátira y parodia. Una aproximación pragmática a la ironía". *De la ironía a lo grotesco*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, 1992 (traducción española de Pilar Hernández Cobos), pp. 173-193; D. Sperber - D. Wilson, *Relevance. Communication and Cognition*, 2nd. edition, Oxford, Blackwell Publishing, 1995; M<sup>a</sup> Ángeles Torres Sánchez, *Aproximación pragmática a la ironía verbal*, Cádiz, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 1999; y M<sup>a</sup>. Belén Alvarado Ortega, "Las Marcas de la Ironía", *Interlingüística*, 16, 2006, pp. 1-11.

te "zo sabetz", "senes gabar" pasando por ciertos empleos del verbo *cuidar*,<sup>^^</sup> por el uso irónico del adjetivo *cortes* (adv. *cortesamen*),<sup>^^</sup> hasta llegar incluso a la ocurrencia de "lo senhal" *Bonafo(s)* en Marcabrú y Giraut de Borneil.<sup>^^</sup> Por nues-

" Se trata de expresiones muy frecuentes en Marcabrú: "Empeaire, per vostre prez, / e per la proeza qu'avez, / sui a vos venguz, zo sabez, / e no m'en dei ges penedir". Asimismo, en la estrofa VII de *Hueymais dey esser alegrens* (XXXIV) encontramos "senes gabar": "E potz li dir senes gabar / Qu'en tal loe ai tomat ma sort / On elh poiria pro muzar". (Cfr. Gaunt, *Troubadours*, pp. 60-62). ('Emperador, por vuestro mérito y por el gran valor que albergáis, he venido a serviros, bien lo sabéis, y no debería arrepentirme de ello en absoluto.'). 'Y podéis decirle (a él), sin jactancia alguna, que he puesto mi destino en las manos de alguien delante de quien él podría estar esperando largo tiempo en vano'). Para Gaunt, las falsas alabanzas procedentes del excesivo halago habrían sido objeto de un uso frecuente, por parte de los autores en lenguas vemaículas, tal y como pone de manifiesto, en occitano y en francés antiguos, la existencia del verbo *gabar* y su pariente *gaber* respectivamente. Ambos verbos significan habitualmente 'ostentar/jactarse de algo', 'alabar excesivamente', 'bromear' y hasta 'ridiculizar'. He aquí un ejemplo del occitano *gabar* con el significado de 'alabar en exceso': "Ges hom de lui nom poc gabar / Car li vertatz sobrava. I dih". *Ibid.*, p. 13). ('Nadie podría alabarle en exceso en efecto, pues la verdad sobre él iba más allá de lo que pudieran decir las palabras.').

" Igualmente muy frecuentes en Marcabrú. Por ejemplo: "Tais cuid'esser ben gardaire / De la so'e de l'autrui laire.' En estos empleos, "cuidar" significa 'creer/pensar que algo es de una manera". Pero la proposición que introduce este verbo es más bien una opinión y no una afirmación de un hecho (cfr. Gaunt, *Troubadours*, p. 63) ('hay quien piensa que puede guardar / conservar a su mujer mientras roba la de otro').

" Asimismo de gran frecuencia en Marcabrú: "D'Amor(s) vos dirai com es: / Si valiatz un marques / Ja no. us fasatz *cortes*, i Pos d'aver non auretz ges" (cfr. Gaunt, *Troubadours*, p. 77). ('Os diré cómo es Amor: aunque tuviérais la valía de un marqués, no os esforcéis en ser cortés, cuando no tengáis dinero alguno').

En este caso, Gaunt (*Troubadours*, pp. 155-157) considera que Giraut estaría imitando a Marcabrú, aunque con intenciones diferentes. Marcabrú estaría siendo claramente irónico y condenaría la lujuria en: "Aquest intr'en la cozina / Coitar lo fioc al tizo / E beu lo fiiem de la tina / De si donz na Bonafo". La intención del autor sería, por tanto, satírica. ('Este (hombre) entra en la cocina, con el fin de cuidar del fuego de las cenizas y bebe el perfume de la tina de su señora Bonafo'). Por su parte, Giraut habría empleado este apelativo de forma irónica y humorística, en las estanzas VI y VII de su poema *Razón e luec*. He aquí algunos fragmentos, respectivamente, de ambas: "E si. m nualh, / Quan dei aussar, / Camjat m'a. I nom de Bonafos!"; 'Mas s'anc amicx per esperar / Fon Bautz ni jauzens ni ioios, / Sobre-Totz, ia-lh / Deg ben cujar / Qu'enquer aura, i nom Bonafos!' ('Y si salgo malparado, cuando debería ser al contrario, ella ha perdido para mí el nombre de Bonafos'; 'Pero si alguna vez un amante fue feliz, jubiloso y alegre por esperar, en cuanto a Sobre-Totz yo, en efecto, debería confiar en que algún día ella recupere el apelativo de Bonafos'). En este punto, Gaunt considera dos posibles interpretaciones, la segunda de las cuales es la que, a nosotros, nos parece



tra parte, pensamos que, en el caso de la primera *pastorela* de Gavaudan (vid. *infra*) así como en el del *partimen* entre Cavaire y Bonafos (vid. *infra*), podría interpretarse asimismo la expresión (*Na*) *Malafos* como un apelativo paródico-satírico y satírico-paródico respectivamente, con los significados de 'Doña Desgraciada', 'Doña Estúpida', en el primer caso, y con el de 'Maldito' en el segundo, tal y como veremos en un próximo trabajo en el que analizaremos dicha ocurrencia, cuyos co(n)textos, no obstante, aquí ya referimos:

Senher, si m'amistat vos do,  
 Yeu aurey nom *na Malafos*,  
 Qu'ieu n'esper melhor guizardo  
 D'autre que cug qu'en breu m'espos.  
 Dar vos ey est cairelh que teñe!  
 E tomatz en vostre cami,  
 Qu'ab autras vos etz ensajatz,  
 Per semblan, don etz galiatz,  
 Falsas, que fan ric joy sebenc."

En Rossinier deschauzit,  
 cobe, paubre, mal-dizen,  
 pretz avetz mes en oblit  
 e la dona avinen.  
 per diré deschauzimen  
 del onrat poblé prezan  
 d'Aorlac, que. us volon tan  
 que, si. n fosson poderos,  
 vos agratz nom *MalafosV?*"

## 2. Ironía, humor e inferencia: procesos cognitivos

La complicidad o empatía en la interacción que los trovadores buscaban en su público formaría parte de una retórica asimismo basada en lo cognitivo, que también en nuestros días podemos apreciar en distintos actos creativos.<sup>^</sup> Desde el

la más acertada y por la que nos hemos decantado en la traducción: La señora de Giraut solía recibir el nombre de *Bonafos* cuando le correspondía en amores, pero ahora que ya no es el caso, él ya no puede llamarla de ese modo. Él confía, sin embargo, en que algún día ella le permita volver a llamarla así de nuevo, en otras palabras, en que ella podrá volver a tener a Giraut en consideración, y por esto el trovador en cuestión "encapsula" todo su anhelo en el apelativo *Bonafos*. Nos llama la atención, no obstante, que en ningún caso se traduzca *Bonafos*. Pero de ello trataremos en un próximo trabajo.

" Edición de S. Guida, *11 trovatore Gavaudan*, Modena, S.T.E.M.-Mucchi, 1979. Se trata de la estrofa cuarta de la primera de las dos *pastorelas* de Gavaudan: *Desamparatz, ses companho* (I, 29). El apelativo *Na Malafos* está puesto en boca de la pastora.

PC 111.1 = 99.1. Edición de R. Harvey - L. Paterson, *The Troubadour Tensos and Partimens*, Vol. I, Cambridge, Cambridge University Press, 2010, p. 238. Se trata de la estrofa tercera del *partimen* entre Cavaire, un juglar de baja extracción social, y Bonafos, un noble. El texto en cuestión está proferido por Cavaire a Bonafos. En este caso, *Malafos* y *Bonafos* están referidos a un personaje masculino.

Se observa esto claramente en el caso de la publicidad audiovisual, tal y como ha puesto de manifiesto Manuela Català Pérez en "Ironía, humor e inferencia: procesos cog-

punto de vista comunicativo, los trovadores habrían creado un tipo de mensaje abierto en sus *performances*: uso de la ironía, ruptura de expectativas receptorales mediante la sorpresa, el humor, y el juego entre lo dicho y la intención con la que algo se dice, con el fin de captar la atención de su público involucrándolo en un proceso comunicativo a través de la inferencia.

El discurso irónico y el humorístico se aproximan a los denominados 'discursos indirectos' (la metáfora, la insinuación...), de modo que han de entrar en juego en ellos factores de significado relacionados con la interpretación.<sup>^</sup> El destinatario del mensaje irónico procederá mediante inferencias contextuales, al descubrimiento del verdadero significado. Los procesos inferenciales, presentes normalmente en cualquier acto comunicativo, son procesos de deducción de tipo cognitivo que nos demuestran la presencia de la cognición no sólo en la "competencia" sino también en la "actualización", en la praxis lingüística.

La ironía y el humor son buenos ejemplos de cómo la situación, la intención comunicativa, el contexto verbal y el conocimiento del mundo, entre otros factores, son esenciales como elementos extralingüísticos a la hora de determinar el uso del lenguaje. Estos factores no pueden ser abordados, por ende, desde la gramática, siendo por ello necesaria su consideración desde la pragmática (al menos como punto de partida).

## 2.1. Ruptura de expectativas receptorales y Juego inferencial

Una de las "Máximas conversacionales" expuestas por H.P. Grice,<sup>^^</sup> en concreto la "Máxima de relación", consiste, de forma breve, en que nuestras intervenciones verbales deben satisfacer las expectativas e intereses de nuestros oyentes y ser también acordes con la situación extralingüística en que se formulan. Estas expectativas surgen de la experiencia vital del receptor, de su entorno cognitivo. Son expectativas individuales, si bien su telón de fondo es social, pues lo que se conoce forma parte de un conjunto de "normas" estéticas, conceptuales y vitales de un determinado momento. Por esto, la perspectiva pragmática tendrá mucho que de-

nitivos en la publicidad actual". *Acciones e Investigaciones sociales*, 12, 2001, pp. 131-142. Las consideraciones lingüísticas de este trabajo serán tenidas en cuenta en el presente apartado.

<sup>^</sup> Los enunciados irónicos, en concreto, son siempre (y al menos) interpretaciones de segundo grado.

<sup>^^</sup> H.P. Grice, "Logic and Conversation", *Syntax and Semantics*, vol. 3: *Speech Acts*, ed. by P. Cole - J.I. Morgan, New York, Academic Press, 1975, pp. 41-58.

cir al respecto: las expectativas se producen en un ámbito de actuación, en un concepto de comunicación entendido como proceso interpretativo, en la interacción comunicativa. Para evaluar las expectativas habrá que tener en cuenta todos los elementos extralingüísticos mencionados en el apartado 2.

Cubrir una determinada expectativa recepcional garantizará, en principio, el éxito en la comunicación. Existen, sin embargo, comunicaciones en las que el hecho de cubrir las expectativas no es suficiente para llamar la atención del receptor, de ahí que se proceda, a veces, a una ruptura de aquéllas, mediante el uso de lo novedoso, de algo lo suficientemente "relevante" como para que el receptor dirija a ello su atención. Lo novedoso no deberá ser algo que sobrepase por completo los conocimientos / la representación del mundo del receptor, pues en ese caso no podrá ser interpretado. Por este motivo, y en términos de Sperber y Wilson,<sup>24</sup> es preferible hablar de algo "relevante", es decir, de la obtención de nueva información derivada de nuevos elementos de información, los cuales, pese a su novedad, están conectados ("engarzados") con antiguos elementos de información. De alguna manera los primeros serían "ecos" de los segundos. Cuando unos y otros se utilizan conjuntamente como premisas en un proceso infrencial, se puede extraer una información posterior y nueva: ésta no habría podido ser inferida sin la combinación / interconexión de las antiguas y nuevas premisas. Para que esta nueva información se deduzca es necesaria una "contextualización" de los nuevos elementos informativos en los antiguos. Tal contextualización puede dar lugar a lo que se denomina "efectos contextuales". La idea que entraña esta última noción es la siguiente: modificar y mejorar un contexto es provocar algún efecto sobre dicho contexto. Pero, como ya hemos señalado, la adición de nueva información que meramente duplica antigua información no supone una modificación; como tampoco lo hace la añadidura de nueva información que está completamente desconectada de la antigua. El tipo de efecto que nos interesa es aquél que resulta de la interacción de nueva y antigua información. Las implicaciones contextuales son efectos contextuales: resultan de la interacción crucial de nueva y antigua información en calidad de premisas de una implicación sintética.

La noción de efecto contextual es esencial para la descripción del proceso de comprensión. A medida que el discurso avanza, el oyente recupera o construye y posteriormente procesa una serie de suposiciones. Éstas forman un telón de fondo cambiante y gradual, frente al cual la nueva información es procesada. Interpretar un enunciado supone algo más que el mero hecho de identificar la suposición que se expresa explícitamente en él: supone más bien encontrar / descubrir y comprender las consecuencias de añadir esta nueva suposición al conjunto de suposi-

<sup>24</sup> Sperber - Wilson, *Relevance*, p. 48.

ciones que han sido ya procesadas. En otras palabras, supone descubrir e interpretar los efectos contextuales de esta suposición en un contexto determinado, al menos en parte, por previos actos de comprensión.

La noción de efecto contextual es esencial para la caracterización de la "relevancia". De hecho la obtención de tal efecto es una condición necesaria para aquélla. Cuando el procesamiento de la nueva información da lugar a tal efecto contextual, se le considera "relevante", y, en definitiva, se podría concluir que una suposición es relevante en un contexto *si y sólo si* tiene efectos contextuales en ese contexto. Cuanto mayor sea dicho efecto, mayor será el grado de "relevancia".

Con la ruptura de expectativas referenciales mediante algo relevante se obtiene la atención del oyente y su participación en la comprensión del verdadero sentido de un enunciado. Procesar información supone siempre un esfuerzo, que no merece la pena a menos que se busque alguna recompensa. De esto participan tanto el humor como la ironía: con la ruptura de expectativas referenciales se busca la atención y la participación en la comprensión por un mecanismo de inferencia, presente tanto en el humor como en la ironía en virtud de ejemplos de actitud comunicativa.

El descubrimiento de información relevante por parte del oyente no sólo depende de su capacidad de reacción ante la misma, sino ante todo, de la intención comunicativa del emisor, que quiere manifestarle algo a aquel. Este comportamiento se denomina, en términos de Sperber y Wilson, "ostensión" y se produce cuando hay una garantía tácita de relevancia. El comportamiento ostensivo evidencia el pensamiento de alguien e implica una garantía de relevancia, porque los seres humanos automáticamente prestan su atención a aquello que les resulta más pertinente. El llamado "Principio de relevancia" hace, por tanto, manifiesta la intención que se encuentra detrás de la ostensión.<sup>^</sup>

La comunicación humana es una mezcla de procesos de codificación y descodificación de mensajes y de procesos de ostensión-inferencia. La codificación y descodificación conforman un "modelo de código", en el que se considera la comunicación como un simple proceso mecánico de traslado de información. Según el modelo ostensivo-inferencial, la comunicación se logra cuando el emisor proporciona indicios de sus intenciones y el oyente puede inferir estas intenciones con la ayuda de tales indicios y del contexto comunicativo.

### 2.1.1. La ironía verbal como "eco"

Desde hace ya unas décadas la lingüística, en su aproximación pragmático-discursiva y cognitiva, ha abandonado la valoración tradicional, exclusiva y retórica de la ironía verbal como una mera y simple antifrasis<sup>®</sup> y asimismo como mero tropo.<sup>^</sup> Autores como Sperber y Wilson, y Torres Sánchez,<sup>^</sup> entre otros, consideran que no todos los enunciados irónicos tienen por qué ser siempre antifrásticos<sup>^</sup> y que lo que en la ironía se presenta es más bien siempre un significado ridículo o inadecuado a la situación. Con la ironía se evoca además otra enunciación en que el hablante se comprometería con la veracidad del estado de cosas descrito en dicho enunciado. Por ejemplo, un enunciado como *¡Qué magnífico día!* resultaría inadecuado en una situación de lluvia torrencial, pero en un día reluciente de verano ese mismo enunciado se emitiría en serio y sería contextualmente

Tradicionalmente se consideró a la ironía como un fenómeno exclusivamente semántico, de ahí la prevalencia inicial de su valor antifrástico.

" O lo que es lo mismo, como una mera transgresión / desviación de la norma literal, tal y como proponía la retórica clásica y la crítica romántica, que veían en los tropos efectos poéticos no codificables.

Cf.- Sperber - Wilson, *Relevance*, p. 241 (y en general pp. 237-243) y Torres Sánchez, *Aproximación*, pp. 6-10, 27-29, 48-49 y 71-79.

Piénsese, por ejemplo, en los siguientes enunciados: *Parece que están cayendo unas golillas*, enunciado emitido en medio de una tormenta; *Me encanta la gente que sabe vestir bien*, enunciado literalmente verdadero, pero contextualmente irónico y emitido por una persona que se lo comenta a otra al contemplar por la calle a una mujer con una falda roja y un jersey naranja, bien conjuntado con los zapatos también de color naranja (Torres Sánchez, *Aproximación*, pp. 6-7). A este respecto, Torres Sánchez (*Aproximación*, p. 9), señala, de acuerdo con otros autores, que la antifrasis en la ironía sólo funciona cuando está construida sobre un solo término léxico, o como mucho sobre una oración. Por ej.: *Bien hecho*, cuando el receptor acaba de romper y tirar un vaso de agua; *Qué maravilla de tiempo!*, enunciado emitido en el medio de una tormenta, etc. En el resto de los casos, la clave de la ironía habrá que buscarla en el conjunto de la comunicación en que se emite el enunciado intencionalmente irónico (Torres, *Aproximación*, p. 10). Es, por tanto, necesario superar el paradigma retórico por los nuevos tipos de discurso moderno, porque además ninguna de las principales teorías lingüísticas clásicas que se han desarrollado para explicar la ironía verbal da cuenta de cómo infiere el oyente que su interlocutor está siendo irónico, y por qué el locutor prefiere el recurso indirecto de la ironía al enunciado directo en que los elementos reflejan literalmente el sentido que intenta transmitir. Por ello otros lingüistas han optado por explicar la ironía desde el ámbito de la pragmática, combinando el análisis lingüístico con el estudio de componentes extralingüísticos o contextuales, que, realmente, explican la ironía en calidad de acto comunicativo (Torres, *Aproximación*, pp. 48-49).

adecuado. En consecuencia, la ironía puede y debe ser descrita más bien como un hecho de "mención". Ironizar sería, por tanto, producir un enunciado utilizándolo, no como "uso" (para hablar de la realidad), sino como "mención": es decir, para hablar de él y significar la "distancia" que se toma al respecto. Dicho de otro modo, los enunciados irónicos expresan una actitud del hablante hacia su enunciado, mientras que los enunciados no irónicos significan una actitud del hablante respecto a aquello de lo que trata su enunciado, de la realidad referida en él, y no del enunciado en sí.

La ironía estaría emparentada con un hecho de discurso referido y se concibe que todas las ironías se interpretan como menciones que tienen un "carácter de eco": eco más o menos lejano, de pensamiento o de palabras, reales o imaginarios, atribuidos o no a individuos concretos. Cuando el eco no se manifiesta, a pesar de esto puede ser evocado. Todas las ironías típicas, pero también algunas atípicas desde el punto de vista clásico, pueden ser descritas como menciones (generalmente implícitas) de proposiciones. Estas menciones se interpretan como eco de un enunciado o de un pensamiento cuyo hablante intenta destacar la falta de precisión o de pertinencia.

Hay, sin embargo, muchos casos de mención "resonante". A saber, el enunciado evoca, literalmente, una enunciación en que ese enunciado habría sido dicho en serio, pero la intención irónica de dicho enunciado nos descubre que en realidad lo que el hablante manifiesta con ese enunciado es una opinión sobre ese enunciado, y que intenta separarse / distanciarse de su contenido, bien porque es falso o porque es claramente irrelevante o inapropiado. La mención resonante que caracteriza a la ironía puede representar el enunciado de otra persona, de forma inmediata o retardada, o ser repetición cuya fuente es la opinión de un determinado tipo de personas, de la gente en general (sabiduría popular: caso de los proverbios, por ejemplo), o un pensamiento u opinión implícitos, o tener una fuente imaginaria cuya ecoización está tan sólo sugerida.

En todo caso la repetición se hace explícitamente escéptica, divertida, sorprendente, mostrando aprobación o reprobación, con lo que el hablante puede realmente expresar su propia actitud hacia el pensamiento del que se hace eco, y la relevancia de su enunciado depende, en gran parte, de esta actitud. En ocasiones, la actitud del hablante quedará implícita y habrá que deducirla a partir del tono de voz, de otras señales lingüísticas o paralingüísticas y, sobre todo, siempre del contexto comunicativo que es esencial en las comunicaciones irónicas; en otras ocasiones dicha actitud estará explícita. La ironía verbal comporta la expresión implícita de una actitud, y la relevancia de un enunciado irónico depende, en parte, pero invariablemente, de la información que éste transmita sobre la actitud del hablante respecto a la opinión de la que se hace eco. En la ironía verbal siempre la actitud expresada es de rechazo o reprobación hacia lo expresado. Esta mención es, por

ello, resonante o repite una observación u opinión que el hablante quiere caracterizar como algo ridículo, inapropiado o irrelevante. La ironía genuina es ecoica y está esencialmente diseñada para ridiculizar la opinión ecoizada.

Para la correcta comprensión del enunciado como algo ecoico, y no literal, el oyente deberá descubrir las "pistas" que el emisor ha dejado respecto a su actitud de distanciamiento;" el oyente deberá, por tanto, recuperar una serie de "implicaturas". Este proceso de recuperación comportará paralelamente tres cosas comunes para todo enunciado irónico: 1) reconocer un enunciado como enunciado eco; 2) identificar la fijente de la que proviene la opinión ecoizada, repetida; y 3) reconocer que la actitud del hablante respecto al enunciado ecoizado es la de rechazo o de disociación.

Comparemos brevemente este análisis con el clásico, consistente en que la ironía sería simplemente significar lo contrario a lo que se dice. Y para ello nos detendremos en un ejemplo, en el que a pesar de que la antífrasis es, como mucho, la premisa implicada por un enunciado, sin embargo dicha antífrasis no llega a ser lo esencial para el reconocimiento de dicho enunciado como irónico por parte del oyente:" Imaginemos dos personas que van en un coche, una al volante y otra como acompañante. Al llegar a un stop, la primera, que es muy precavida habitualmente, se cerciora mil veces, antes de salir, de que puede hacerlo. En el momento en que, por fin, se dispone a salir, su acompañante le comunica pausada y tranquilamente, y con ironía, lo siguiente: *Viene algo*. Inmediatamente quien conduce, se asusta y pisa el freno, pero al mirar a los dos lados comprueba que la carretera sigue sin tráfico. La reacción del conductor es, entonces, la de preguntarle a su acompañante que en qué demonios estaba pensando, a lo que éste le responde, de nuevo pausada y tranquilamente, que estaba intentando simplemente reafirmarle en que, efectivamente, la situación era de no-peligro. El enunciado *Viene algo* satisfaría la definición clásica de la ironía: El hablante ha dicho en él algo que es falso, y existe además una suposición lógica ligada a esta falsedad, que la expresaría además directamente: 'No viene nada'. La pregunta que podríamos plantearnos es, sin embargo, por qué el conductor no ha captado que se trataba de un enunciado irónico, habida cuenta, además, del tono tranquilo empleado por su acom-

Nos referimos a las formas lingüísticas utilizadas, a la fuerza ilocutiva o intencional, así como al contexto. Todos estos datos deberán estar presentes de forma activa y eficaz en cada momento del desarrollo de la comunicación.

" Se trata de un ejemplo de Sperber - Wilson, *Relevance*, pp. 240-241, que hemos vertido al castellano.

pañante.<sup>14</sup> La noción clásica de la ironía se muestra así insuficiente para demostrar lo que distingue la ironía genuina de la mera irracionalidad que presenta el enunciado *Viene algo-*, en cambio, desde nuestro análisis de la ironía como algo ecoico, que está destinado a ridiculizar la opinión de alguien, sí se puede comprender este acto comunicativo: el conductor (la fuente de opinión ecoizada) es una persona extremadamente prudente, que está siempre en alerta ante el peligro, y que, por supuesto, *nunca* entra en una carretera / vía, si ve el más mínimo tráfico, por lejos que se encuentre. Cuando ha llegado al stop, la carretera estaba despejada y tan sólo se vislumbraba en el horizonte un ciclista que venía. Cuando el conductor inicia, por fin, su salida, su acompañante le reprueba tranquilamente por ello, y dice: *Viene algo*. En estas circunstancias, este comentario es irónico. Quien lo profiere, le está haciendo eco al conductor del tipo de opinión y comportamiento que constantemente manifiesta (ser extremadamente prudente), pero en una circunstancia que claramente es ridícula. Así las cosas, todo lo que necesita *Viene algo* para ser comprendido como un comentario irónico es la existencia de un elemento ecoico y una actitud asociada al mismo de burla o de rechazo. Pensemos ahora en cuán inadecuado resultaría explicar la ironía en este caso, si dijéramos que el acompañante estaba tratando simplemente de implicar lo contrario a lo que ha dicho. 'No viene nada' es, como mucho, una premisa implicada en el otro enunciado, pero no es en absoluto la clave de la ironía expresada por *Viene algo*. El punto esencial es reconocer que el acompañante está expresando su actitud con respecto al tipo de comportamiento que el conductor constantemente demuestra (es exageradamente prudente), que está haciendo el ridículo al preocuparse tanto, y así sucesivamente. Es más, si el acompañante, en este caso, hubiera querido significar simplemente: 'No viene nada', lo habría dicho directamente.

Son numerosas las ventajas de la explicación de la ironía como eco: Permite establecer la conexión entre la ironía y la parodia (que veremos en el apartado siguiente); asimismo presenta el recurso de la ironía como algo que no siempre tiene carácter desvalorizador." Por otra parte, y como la ironía no explota el uso de un enunciado / de las palabras, sino su mención, es obvio que no es esencial para estos casos que las expresiones cambien de significado: por el hecho de que en la ironía se "menciona" una proposición y no se "usa", no puede darse transferencia

" Nótese que, en ningún momento, éste ha proferido, en señal de alarma, un enunciado del tipo: ¡cuidado, viene algo!

" Así las cosas, la actitud irónica se incluye en el conjunto de posibles actitudes (dubitativa, afirmativa, exhortativa...) que definen la posición del emisor ante el enunciado. Como veremos en el apartado 3, la ironía tiene gamas, de ahí su consideración como componente definitorio de la parodia y la sátira.



de significado como en otras figuras del discurso. Finalmente, y también desde el punto de vista semántico, no es necesario incluir ningún mecanismo de sustitución o traducción de la ironía al lenguaje literal, pues el receptor podrá acceder directamente a la interpretación pertinente y descubrir la intención lúdica de la ironía.

Finalmente, cabe concluir este apartado diciendo que la ironía no consiste en tachar de falsa una emisión anterior, real o virtual, de otra persona. Es, más bien, tachar de falsa la propia enunciación, es decir el acto de producción lingüística, cuando se la realiza. Por esto, se puede considerar que en la ironía hay una especie de mención "auto-evocadora". Todo esto hace que la ironía no sea simple contradicción, sino, mucho más profundamente, paradoja: En una enunciación seria, los dos valores argumentativos manifestados coinciden. Lo que dice el enunciado de su enunciación, y lo que ésta dice de sí misma, es la misma cosa. En una enunciación irónica, por otro lado, los dos valores significados resultan contradictorios: lo que dice el enunciado es lo contrario de lo que dice la enunciación. En consecuencia, hay una paradoja argumentativa: el enunciado comenta, en forma representacional, su enunciación como un argumento a favor de un valor, mientras que la enunciación se comenta en el modo sintomático como un argumento en contra de ese valor. Por esto, cabe insistir en que la ironía es un fenómeno que encuentra sus condiciones de posibilidad en el carácter "pluricódico" de la comunicación. Es en este carácter en el que se basa el "cómo" de la ironía, pues la enunciación puede negar lo que dice el enunciado e inversamente.

#### 2.1.1.1. Comunicación lingüística, efectos contextuales y cognitivos e ironía ecoica

El fenómeno de la comunicación lingüística es, desde el punto de vista del hablante, una estrategia dirigida a la consecución de un cierto propósito, y cuyo producto se plantea como un juego lingüístico-pragmático que el interlocutor ha de resolver pertinentemente. Desde la perspectiva del oyente, se tratará de las "implicaturas" que éste tendrá que recuperar para resolver el problema y responder en consecuencia. El éxito comunicativo consistirá en la captación, por parte del oyente, del correcto sentido que va asociado a la expresión emitida por el hablante. El juego inferencial y el número de implicaturas reconstruido permiten el efecto lúdico de la comunicación irónica y su efectividad comunicativa. El hablante atrae la atención del oyente y los dos construyen determinados sentidos de un juego placentero, que pone de relieve la complicidad entre ambos. Con el humor se obtiene la risa, con el esfuerzo que requiere la ironía se logra el descubrimiento del verdadero sentido del mensaje. En los dos casos, la participación quedará limitada a un receptor inmerso en una cultura en la que la ironía y el humor se consideren actitudes comunicativas, mediante las que es posible buscar la empatía en

la interacción." No estaríamos, por tanto, en el caso de la ironía (como tampoco en el de la metáfora y demás figuras retóricas)" ante meros alejamientos de la norma que tienen una función puramente decorativa en el discurso, sino ante "recursos de la comunicación norma! y ordinaria".

La comunicación en estos casos no se entenderá como un proceso mediante el que un significado en la cabeza del comunicante se duplica en la del destinatario, sino como una modificación más o menos controlada por el comunicante del paisaje mental o 'entorno cognitivo' del oyente, realizada de manera intencional y abierta. El entorno cognitivo del oyente podrá modificarse por la adición de una información, pero también por la producción de lo que subjetivamente se experimentará como una impresión (es decir, por lo que, tradicionalmente, se denominaría "efecto retórico" o "connotación"). De esta forma, tanto la información como el resto de los efectos provocados a través de la comunicación, explícita e implícita, se consideran "efectos cognitivos" o "efectos contextuales". Será la coherencia con el principio de la pertinencia/relevancia el criterio rector del proceso de comprensión, el que guía la inferencia, permite la identificación del contenido explícito e implícito de una elocución, y, paralelamente, da lugar a interpretaciones metafóricas o irónicas, todas ellas usos no literales del lenguaje. Toda interpretación de un acto comunicativo deberá satisfacer el criterio de pertinencia, incluidas las elocuciones figuradas. La comprensión de los tropos no se logrará dándoles primero una interpretación literal para luego desecharla, a favor de otra de sentido figurado,<sup>36</sup> sino que desde el principio el receptor habrá de confeccionar una interpretación coherente con el principio de pertinencia, intentando conseguir la mayor cantidad de efectos cognitivos con el mínimo esfuerzo de procesamiento. El receptor desde el comienzo de la comprensión utilizará el contenido explícito del enunciado como fuente de efectos cognitivos, y, ayudándose del contexto, recuperará la información implícita y descubrirá la actitud del emisor e intentará desvelar la mayor parte de los efectos cognitivos previstos por el autor del enunciado, incluidos los posibles efectos poéticos de dicho enunciado. Cuanto más amplia sea la gama de efectos contextuales y mayor sea el grado de iniciativa que se deja al receptor para reconstruirlos en su proceso de interpretación, más creativo resultará el recurso no literal utilizado por el emisor. Para lograr esto, el intérprete del mensaje podrá ir más allá del contexto inmediato y los conocimientos de fondo directamente invocados, y acceder a un campo de conocimientos más amplio.

" Cfr. Català Pérez, "Ironía, humor e inferencia", pp. 135-141.

" Todos ellos incluidos en lo que se ha considerado, tradicionalmente, como un apartado que comprendería el estilo, los efectos poéticos y los usos no literales del lenguaje.

<sup>36</sup> Cosa que provocaría un esfuerzo de procesamiento doble.

explorando así todos los posibles supuestos contextuales que le puedan ayudar a descubrir más y más efectos sugeridos. La ironía, como la metáfora, muestra esta riqueza interpretativa, y aunque requiere más esfuerzo de procesamiento al receptor, también le procura mayor cantidad de efectos contextuales tras el proceso. Por lo tanto, la conclusión sería que los tropos en general, y la metáfora y la ironía en particular, no son usos desviados de la norma que tienen función decorativa en el discurso, sino que éstos tienen un auténtico contenido cognitivo que se ha de analizar en función de una amplia serie de efectos cognitivos que procuran al oyente tras el proceso interpretativo de los mismos. Probablemente el "juego de sentidos" que procuran estos usos no literales del lenguaje sea la clave del atractivo placer que provocan. Estos usos metafóricos e irónicos se incluyen normalmente en la conversación y la enriquecen con los efectos cognitivos que suelen proporcionar. Esta aproximación pragmática implica que los tropos, y en particular la ironía, son una explotación normal de procesos básicos de la comunicación verbal, más que un mecanismo basado en un alejamiento codificado respecto al uso corriente del lenguaje. Además los efectos poéticos o artísticos que se suelen provocar a través de estos recursos son obtenidos en el curso normal de la siempre presente búsqueda de la pertinencia en la comunicación."

En las ocurrencias de *Malafos* que ya hemos referido, pensamos (tal y como veremos en un próximo artículo) que sería posible reconocer mediante inferencias la existencia de un antiguo elemento de la más pura tradición cortés (fuente de opinión ecoizada, sobre todo por lo que se refiere a la más genuina versión de la *canso*). Nos referimos a la expresión (*anc*) *mala fos*..., que se hallaría de alguna manera "encapsulada" irónicamente en este apelativo, y en la que *mala* habría sido empleado como un modalizador discursivo (y por tanto, no como un mero 'en mala hora'), que habría sido además una auténtica "señal enunciativa", provista de gran "resonancia literaria", tal y como creemos haber ya demostrado en un trabajo nuestro anterior.' El eco de *mala* se estaría aún percibiendo, y tal cosa sería posible gracias al empleo de la ironía y de todo un juego cognitivo-contextual que habrían hecho factible incluso su "refuncionalización" como un apelativo, al que podríamos interpretar como paródico-satírico o satírico-paródico, según los casos, y como aquí ya hemos sugerido."

" Cfr. Torres Sánchez, *Aproximación*, pp. 27-29.

" R. M". Medina Granda, "La partícula discursiva modalizadora *mala* del occitano antiguo: Una primera aproximación a su estudio distribucional y semántico", *Linguarum Varietas*, 1, 2012, pp. 111-146.

" Se trataría, en definitiva, del reemplazo de una expresión conocida, y que proviene de contextos poéticos diversos y sometidos a fuertes convenciones literarias determinadas.

### 3. Ironía, sátira y parodia

La misma inadecuación de la consideración de la ironía como mera antífrasis que hemos visto en los actos comunicativos ordinarios, se da asimismo en los géneros literarios de la sátira y la parodia, que la tienen como componente definitorio. En este punto se hace imprescindible recordar las conclusiones de dos trabajos de referencia, a saber el de L. Hutcheon" y el de Torres Sánchez," cuyas respectivas tesis nosotros compartimos.

La ironía es esencial para el funcionamiento de la parodia y la sátira, aunque de manera distinta. Habría que analizar a fondo las relaciones de la ironía con el discurso paródico y el satírico desde un punto de vista pragmático (y no sólo anti-frástico) a fin de establecer una diferencia más precisa entre ambos.

La pragmática se distingue de otras orientaciones semióticas por su concentración en el efecto práctico de los signos. La pertinencia de esta orientación para el estudio de la ironía verbal y de sus relaciones literarias, se evidencia por la necesidad de determinar las condiciones y las características del empleo del sistema particular inaugurado por la ironía en el marco de los dos discursos referidos. En los dos casos, la presencia de la ironía subraya la postulación necesaria, a la vez de la intención del autor-codificador y del conocimiento del lector-receptor a fin de poder afirmar, incluso, la existencia de la parodia o de la sátira. Si hay un acuerdo claro entre los teóricos de la ironía es que, en un texto que se quiere irónico, el acto de lectura tiene que ser dirigido más allá del texto (como unidad semántica o sintáctica), hacia un desciframiento de la intención evaluadora, y por lo tanto, irónica del autor.

No se puede ignorar la importancia decisiva de la intencionalidad y de la recepción del texto, cuando se trata de un fenómeno como la ironía, el cual implica un distanciamiento obligatorio entre el lector y el texto, de ahí la comodidad del uso de la pragmática, en calidad de orientación semiótica, para abordar los problemas del empleo contextual de la ironía literaria.

La función pragmática de la ironía consiste en un señalamiento evaluativo, casi siempre peyorativo. La ironía es ante todo estrategia evaluadora, lo cual implica

con el fin de dar lugar a nuevas formas/modalidades de expresión. De esta forma se aportaría sangre nueva al arte de *Trohar*. Tal cosa produciría un gran impacto en el público, en la medida en que sus expectativas iniciales se verían rotas, viéndose éste así inducido a buscar la verdadera y nueva interpretación de lo enunciado por el emisor

Hutcheon, "Ironía, Sátira, Parodia", pp. 173-193.

Torres Sánchez, Aproximación, pp. 150-162.

una actitud del autor-codificador respecto al texto en sí mismo. Esta actitud permite y exige al lector-descodificador, interpretar y evaluar el texto que está leyendo.

La ironía verbal se integra en el discurso paródico y en el satírico, pero de forma distinta. El empleo de la ironía en los dos es lo que ha facilitado la confusión entre ellos, por ello es necesario precisar la especificidad de ambos, así como el entramado de relaciones, y en definitiva la red comunicativa, que establece la ironía con la parodia y la sátira.

### 3.1. La especificidad estructural y textual de la parodia y la sátira

La parodia no es "intratextual", como la ironía, sino que se define normalmente como modalidad del canon de la "intertextualidad". Como las otras formas intertextuales (la alusión, el pastiche, la cita, la imitación, etc.), la parodia efectúa una superposición de textos. En lo que concierne a su estructura formal, un texto paródico es la articulación de una síntesis, una incorporación de un texto parodiado (de segundo plano) en un texto parodiante, "un engarce de lo viejo en lo nuevo". Pero este desdoblamiento no funciona más que para marcar la "diferencia": la parodia representa paralelamente el alejamiento de una norma literaria y la inclusión de esta norma como material interiorizado. El "blanco" de la parodia no puede ser más que un texto o convenciones literarias. La etimología de la palabra *parodia* refleja ya esta especificidad del género. La raíz *odos* significa 'canto', en donde estaría implícita una intención que apunta a la forma estética más que a la sociedad. El prefijo *para* tiene dos significados casi contradictorios, quizás por eso uno de ellos ha sido descuidado por la crítica. A partir del sentido más común - el de *para* como 'frente a' o 'contra' -, la parodia se define como 'contra-canto', como oposición o contraste entre dos textos. Se trata del significado evocado, a fin de poner el acento sobre la intención paródica tradicional a nivel pragmático, es decir, sobre el deseo de provocar un efecto cómico, ridículo o denigrante. No obstante, el griego *para* significa asimismo 'al lado de', lo que sugiere más bien un acuerdo, una intimidad, y no un contraste. Este significado segundo, y generalmente desatendido, es el que autoriza a la extensión del alcance pragmático de la parodia. Nos referimos a la posibilidad de que la parodia, como la ironía, haga "eco", pero no para marcar la similitud, sino la diferencia. Este idea de "eco" tiene que ver, obviamente, con la tesis de la ironía ecoica, y en particular con las "menciones resonantes", que hemos expuesto en apartados anteriores. En este sentido puede suceder que una misma expresión, un verso en concreto por ejemplo, adquiera, sin que sus términos cambien, un valor distinto, al ser repetido/mencionado en contextos diferentes. Por ejemplo, se toma en consideración el efecto fuerte, potente y paródico-mor-

daz, producido por el famoso verso de Marco Antonio en *Julio César*: "Bruto es un hombre honrado", que no es un efecto abstraído de un empleo único de una antífrasis, sino que está provocado por la repetición séxtuple del verso o de la variante del verso. La verdadera ironía se crea aquí cuando Marco Antonio hace eco de su propia resignación del noble Bruto: "Pero Bruto es un hombre honrado". La ambigüedad de la primera frase - "Bruto es un hombre honrado" - puede hacer pensar que se trata de un cumplido, pero su repetición en contextos diferentes, hace que el supuesto cumplido se transforme en una condena feroz, sin que los términos mismos cambien. Ese eco en contextos diferentes sería el que marca la diferencia.

La distinción entre la parodia y la sátira reside en el "blanco" al que se apunta. La finalidad de la sátira es la de corregir, ridiculizándolos, algunos vicios e ineptitudes del comportamiento humano. Las ineptitudes son generalmente "extratextuales", en el sentido de que son casi siempre morales o sociales, y no literarias. A pesar de que existe una sátira paródica y una parodia satírica, el género puramente satírico en sí está investido de la intención de corregir y debe centrarse en una evaluación negativa para que se asegure la eficacia de su ataque.

Una vez vista la especificidad de la parodia y la sátira, pasemos ahora a valorar, desde la pragmática, la red de comunicación que establece la ironía con ambos discursos. Para ello recurriremos nuevamente a la noción hutcheoniana de los *ethos* pragmáticos.

### 3.2. Los *ethos* pragmáticos

El *ethos* es una respuesta dominante que es deseada y por último realizada por el texto literario. No se trata del *ethos* aristotélico, sino que más bien se relaciona con el *pathos*, con el sentimiento que el codificador busca comunicar al descodificador. El *ethos* es una reacción buscada, una impresión subjetiva que es motivada, a pesar de todo, por un dato objetivo: el texto. Desde el punto de vista pragmático, se puede hablar de un *ethos* irónico, así como de *ethos* paródico y satírico. Haremos primero una descripción de cada uno de ellos en estado puro, aislado, antes de escudriñar sus entrelazamientos más complejos, pero más frecuentes, en los textos literarios.

En estado hipotéticamente aislado, la ironía verbal posee un *ethos* burlón, marcado en el sentido (lingüístico), donde es codificado peyorativamente. Sin este *ethos*, la ironía dejaría de existir: no es más que el contexto pragmático (codificado o descodificado) el que permite la percepción del desfase entre los contextos semánticos. Además, este *ethos* articula una serie de valores que recorren una gama: de la deferencia a la irrisión, del palmo de narices y de la risa socarrona a la

acrinomia irónica acumulativa del refrán reiterado de Marco Antonio en *Julio César*. "Bruto es un hombre honrado".

La sátira, como la ironía, posee un *ethos* marcado, pero que está codificado más negativamente aún. Es un *ethos* más bien despreciativo, desdeñoso, que se expresa mediante la presunta cólera del autor, que es comunicada al lector a fuerza de invectivas. No obstante, la sátira se diferencia de la invectiva pura por el hecho de que la intención de la primera es corregir los vicios que se supone han suscitado este arrebatado. Los *ethos* de la sátira y de la ironía se unen con la mayor eficacia precisamente en la extremidad de la gama irónica, donde se produce la risa amarga del desprecio.

La parodia, por lo general, también está provista de un *ethos* marcado peyorativamente. La crítica resalta la intención agresiva y defensiva de la parodia. Sólo en este sentido se puede considerar el burlesco literario y el disfraz (travesti) como formas de una parodia grotesca. En apoyo a esta concepción de la parodia marcada como negativa, podemos recordar ejemplos de parodias cortas pero mordaces. Pero no podemos olvidar también la existencia de una parodia "reverencial", en la que la distancia crítica entre el texto que parodia y el texto incorporado como fondo no funciona precisamente de manera perjudicial para el texto parodiado. Existe asimismo otro medio de marcar el *ethos* paródico: se habla de la parodia con un *ethos* más bien neutro o lúdico, a saber, con grado cero de agresividad. La burla más ligera de la que es capaz la ironía se entrelazaría con este *ethos*, que estaría marcado de forma lúdica.

Habida cuenta de las distintas versiones de un *ethos* paródico, quizás sería mejor distinguir dicho *ethos* como "no marcado", pues es valorable de diversas maneras. Según una cierta perspectiva, poco importa que la parodia esté marcada pragmáticamente de un modo u otro, con tal de que se recuerde que no es jamás, estructuralmente, una forma parasitaria. La parodia sigue siendo una forma paródica de contraste sintetizante, incorporante; se trata, incluso, de una especie de dependencia diferencial de un texto a otro.

El estado puro en el que se han intentado describir los tres *ethos* que nos ocupan, raramente se presenta en los textos literarios, como ya hemos señalado. Hay casi siempre interferencias de unos con otros, debido a lo cual encontraremos entrelazamientos. Allí donde se enlazan la parodia y la sátira y donde aparece también la ironía, se desemboca en un reconocimiento de la intención desinflante del autor, en relación a los planos literario y social. Este caso particular de entrelazamiento puede seguir dos direcciones: por un lado, hay una parodia que es satírica pero que apunta siempre a un blanco intertextual, y por otro una sátira paródica que apunta a un objeto fuera del texto, pero que utiliza la parodia como dispositivo estructural para llevar a cabo su finalidad correctiva. Finalmente puede darse el caso en que la ironía, la sátira y la parodia se entrelazan completamente y lie-

gan a superponerse perfectamente. Es el momento en el que los géneros literarios se alían y hacen uso pleno de la ironía, que desde sus diferentes gamas puede acercarse tanto a uno como a otro.

A pesar de lo complejo de estas últimas situaciones, lo cierto es que los *ethos* pragmáticos facilitan la localización textual de las características estructurales individuales que sirven para definir los géneros / los discursos, en el sentido de que el "blanco" influye en la estructura y en su intención irónica. Así, el "blanco" del discurso satírico es identificable y extratextual; el "blanco" intertextual de la parodia es también localizado y localizable. Existe, por tanto, en los dos casos un grado de visibilidad. Quizás éste sea el motivo por el que la ironía verbal, que generalmente opera *in absentia*<sup>\*^</sup> es más localizable en la sátira y la parodia, con las que, como ya hemos visto, se entrelaza, en calidad de componente definitorio de ambas. La mayor visibilidad de las dos la haría así más reconocible.<sup>""</sup>

Los *ethos* pragmáticos no están exentos de problemas.<sup>""</sup> Con todo, éstos se revelan como una de las nociones más operativas a la hora de dar cuenta de la ironía y de sus relaciones comunicativas con la sátira y la parodia.

No podemos dejar de señalar, no obstante, dos cosas básicas y también del orden de lo pragmático-comunicativo: 1) Que la ironía, la sátira y la parodia no existen más que "virtualmente" en los textos así codificados por el autor y que no son "actualizados" por el lector, más que si éste satisface ciertas exigencias (de perspicacia, de formación adecuada...) que le permitan el descubrimiento de la intención comunicativa que ha intentado trasladarle el autor. Y 2) que la ironía, en todas sus gamas, se ubica en la intención del emisor, mientras que la parodia y la sátira son diferencias interpretativas del receptor. La actitud irónica, como ya hemos dicho en repetidas ocasiones, se manifiesta por un procedimiento de "mención", que consiste en un distanciamiento o no compromiso del hablante con la veracidad del contenido proposicional. Este distanciamiento es lo esencial en la ironía, y como recurso pragmático, se completa con un uso ecoico del lenguaje, que se activa en todo enunciado irónico, y en ñineión del cual se puede hallar contextual-

La crítica considera que la ironía verbal es uno de esos fenómenos que no tiene posición permanente y definitiva en la lengua, y que, por el contrario, extrae su significación del acto de producción lingüística, a saber, de la enunciación. Y así la utilizan la sátira y la parodia. Además, la ironía, en su máximo de eficacia y en estado no literario, adquiere su máximo potencial cuantos menos indicios de la misma se den. Esta sería la ironía más sutil.

" La estructura paródica se parecería a una superimpresión fotográfica, donde el texto parodiado, el texto de fondo, permanece visible.

<sup>""</sup> Por ejemplo, las complejidades inevitables del concepto general de la intencionalidad; la cuestión de las competencias del lector, y la polaridad manipuladora del autor.



mente la pertinencia / relevancia del enunciado y lo que realmente desea comunicar al hablante. "Mención" y "eco" serían, por tanto, los pilares básicos de toda actitud irónica. Ahora bien, aunque todo enunciado irónico va marcado comunicativamente por la actitud irónica del emisor, la interpretación del mismo puede llevar al receptor a entender diferentes grados de ironía en un mismo enunciado, y a considerar, por tanto, dicho enunciado como irónico, satírico, sarcástico, o solamente humorístico. Estos grados interpretativos dependen, normalmente, de la fuerza con la que el receptor albergue el supuesto contextual referido implícitamente en el enunciado.

Tras todo lo hasta aquí visto, creemos que estamos ya en posición de plantear, en un próximo trabajo, un análisis de *(Na) Malafos* como un apelativo utilizado con una clara intención comunicativa irónica, que podríamos interpretar, como ya hemos adelantado," en la primera *pastorela* de Gavaudan, como paródica-satírica, y en el *partimen* de Cavaire y Bonafos, como satírico-paródica.

Tanto la *pastorela* como el *partimen* son géneros distintos de la *cansó*, en los que, como ya hemos dicho," su carácter teatral habría ayudado a que, en sus respectivas *performances*, lo comunicado verbalmente pudiera ser reforzado por el gesto, un determinado tono de voz, etc. Por ello, no es difícil imaginar que la ironía que aún hoy captamos verbal y contextualmente resultaría aún más patente para el público que habría asistido a tales puestas en escena e interactuado con el intérprete en cuestión. Por otra parte, la red comunicativa que establecería la ironía con la parodia y la sátira sería uno de los medios para encontrar un punto de novedad, mediante el cual el trovador renovarían su arte y el público recibiría el impacto de una nueva impresión a partir de la "refuncionalización" de elementos, de ecos de una tradición conocida y que, nuevamente, lograrían involucrarlo en todo un proceso creativo y comunicativo.

" Cfr. *supra*, §1. Introducción.  
Cfr. *supra*, nota 8.