

*Contribución al análisis de la ironía en
Viernes de dolores :
un acercamiento a la perspectiva pragmática*



Adelso Luis Yáñez Leal. 1104922

M.A en espagnol

Directeur: Gastón Lillo

Langues et Littérature Modernes

Université d'Ottawa

Août, 1996.



National Library
of Canada

Acquisitions and
Bibliographic Services Branch

395 Wellington Street
Ottawa, Ontario
K1A 0N4

Bibliothèque nationale
du Canada

Direction des acquisitions et
des services bibliographiques

395, rue Wellington
Ottawa (Ontario)
K1A 0N4

Your file *Votre référence*

Our file *Notre référence*

The author has granted an irrevocable non-exclusive licence allowing the National Library of Canada to reproduce, loan, distribute or sell copies of his/her thesis by any means and in any form or format, making this thesis available to interested persons.

L'auteur a accordé une licence irrévocable et non exclusive permettant à la Bibliothèque nationale du Canada de reproduire, prêter, distribuer ou vendre des copies de sa thèse de quelque manière et sous quelque forme que ce soit pour mettre des exemplaires de cette thèse à la disposition des personnes intéressées.

The author retains ownership of the copyright in his/her thesis. Neither the thesis nor substantial extracts from it may be printed or otherwise reproduced without his/her permission.

L'auteur conserve la propriété du droit d'auteur qui protège sa thèse. Ni la thèse ni des extraits substantiels de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

ISBN 0-612-20036-1

Canada



UNIVERSITÉ D'OTTAWA
UNIVERSITY OF OTTAWA

Abstract

This thesis is a pragmatic analysis of the irony in the novel *Viernes de dolores* by Miguel Ángel Asturias. It presents the following hypothesis: the irony in this novel breaks away from the monological discourse characteristic of the narrative of social realism in Latin America. In order to carry out this analysis a corpus of ironic enunciatory sentences was selected which correspond to three levels of irony: the irony between the narrator and the narrated context, in the dialogue between characters and the author's relation with the reader.

The theoretical framework of the methodology used includes a summary of past and present-day linguistic pragmatic studies in which some of the most well-known researchers in this field are cited. It is divided into three parts: the evolution of linguistics which dealt with only the message conveyed to one which deals with the speakers and the communication situation, a historic summary of pragmatic linguistics and the analysis of irony from a pragmatic point of view.

Agradacimientos

Este trabajo ha sido posible gracias a la beca de investigación que me fue otorgada por la Universidad de Ottawa a través de su Escuela de Estudios Superiores, durante el año académico 95-96.

Un agradecimiento a todos los profesores del departamento, especialmente a Nigel Dennis por su orientación académica y a Juana Muñoz Liceras por su acogida personal.

Un reconocimiento especial merece la labor académica y la ayuda recibida de mi director de tesis, el profesor Gastón Lillo, quien me dejó grandes enseñanzas durante el tiempo que nos tocó compartir.

Y por supuesto, a todos mis compañeros de maestría, gran familia que me acompañó a lo largo de este año.

A mi familia, a mis amigos y en especial a Lilian

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN:	1
Hipótesis de trabajo.....	1
Corpus.....	7
Objetivos.....	9
CAPÍTULO I	
1. Marco teórico metodológico.....	13
1.1. La teoría de la enunciación.....	15
1.2. Breve reseña histórica de la pragmática.....	22
1.3. Ironía e implicatura.....	26
1.4. Corpus de enunciados irónicos.....	44
CAPÍTULO II	
2. Estructura y contenido de la diégesis.....	46
2.1. Introducción al análisis de los enunciados.....	61
2.2. Análisis de los enunciados.....	67
CONCLUSIONES	84
OBRAS CITADAS	88

INTRODUCCIÓN

El objetivo de esta investigación es analizar desde el punto de vista de la pragmática lingüística y literaria (Bakhtine, Ducrot, Reyes, Berrendonner) una serie de enunciados irónicos tomados de la novela *Viernes de dolores* de Miguel Angel Asturias. Se sostiene aquí la hipótesis de que la ironía en esta novela rompe con el discurso monológico¹ característico de la narrativa del realismo social² que destinaba a los personajes de las clases oprimidas a un simple rol de víctima pasiva, como piezas de un entramado predefinido de manera unívoca por la instancia narrativa. También aquí los personajes de la novela viven en un ambiente degradado, pero a diferencia del tono grave y la actitud monolítica que asumen en el realismo social, su representación se lleva a cabo a través de una actitud dialógica que se manifiesta a través de juegos de lenguaje, de la ironía, de la parodia, y del humor. Esta actitud dialógica que adoptan los

¹ *Discours monologique*: es aquel "où le dialogisme est censuré, réduit à une systematicité close, excluant toute interférence critique qui en remettrait en cause la clôture" (véase Angenot, *Glossaire pratique*, 135).

² "La narrativa de realismo social" (1920-1970) "es toda la producción novelística y cuentística que envuelve de alguna manera evidente, y que tiene en primeros planos, la queja social y su relación con la tierra (...) Lo estrictamente local, regional o nacional, adquiere en las grandes producciones de esta narrativa, valores universales. La realidad social de la América hispana se presenta en toda su desnudez y muchas veces son cristales grotescos, en donde ciertos rasgos se exageran adrede." La novela *Viernes de dolores* (1972) aunque posterior a esta corriente estética conserva muchos rasgos de ella pero difiere en la ausencia del tono pesimista de los personajes que presentaban las problemáticas sociales de Hispanoamérica como trágicas. Véase *Literatura Hispanoamericana contemporánea*, J.L. Martín, 233-240.

personajes, les permite ironizar sobre sus vidas miserables y el dolor social.³ Tal como en el dialogismo bajtiniano, en la novela los personajes disfrutaban de libertad ideológica, tienen sus propias creencias respecto de las situaciones que viven dejando de ser seres inertes conducidos por un hilo narrativo, son pues sujetos independientes, portadores de voz, independientemente de la concepción ideológica del autor.⁴

Aunque la crítica ha detectado la naturaleza poética del lenguaje en la novelística de Asturias, inscribiéndola dentro de la corriente del realismo mágico, ha obviado su carácter dialógico tendiendo a reducirla a un maniqueísmo construido en torno a categorías oposicionales tales como pobres y ricos, opresores y oprimidos, buenos y malos etc. Según esta misma crítica, típica de la sociología tradicional, los personajes descritos en *Viernes de dolores* son seres explotados, casi siempre desconocidos y

³ La toma de conciencia de la realidad inmediata a través de los juegos de lenguaje, de la ironía, de la parodia y del humor, nos revela la actitud dialógica de los personajes ante sus conflictos. Bakhtine, al referirse al dialogismo, dice lo siguiente: "La méthode dialogique pour découvrir la vérité s'oppose au monologisme officiel qui prétend posséder une vérité toute faite, et à la prétention naïve des hommes qui croient savoir quelque chose." (*La poétique de Dostoievski*, 155). La actitud dialógica con respecto a sí mismo permite una introspección (no pasiva) que rompe con la unidad ingenua, que sirve de fundamento a la representación lírica, épica, y trágica del hombre. Continúa Bakhtine diciendo que, "l'approche dialogique de soi-même déchire les enveloppes superficielles de l'image de soi, qui existent pour les autres, qui déterminent la valeur extérieure de l'homme (aux yeux des autres) et qui brouillent sa conscience de soi." (*La poétique de Dostoievski*, 167).

⁴ "Pour les critiques, la signification directe, "valable en soi" des paroles du héros, brise le plan monologique du roman et appelle une réponse immédiate, comme si le héros n'était pas l'objet du discours de l'auteur, mais porteur autonome et à part entière de son propre discours." *Ibid.*, 31.

olvidados.⁵ En este contexto, la función que asume el escritor es la de crear conciencia crítica denunciando la ausencia de una existencia humanamente digna, con el fin de producir reacciones de protesta en los lectores.⁶

Aunque los ejes temáticos de la novelística de Asturias y en particular de *Viernes de dolores* coinciden con los del realismo social: dolor social, opresión, diferencias de clases, prostitución etc, la novela, gracias a la ironía se desvincula de esta corriente. Surge así una modalidad agonística, que se manifiesta como una contradicción de discursos que atraviesan la conciencia de los personajes, poniéndolos en conflicto con sí mismos. Sobre el telón de fondo del dialogismo pues, esta tesis aborda el fenómeno de la ironía. El dialogismo pone en evidencia las contradicciones de algunos personajes, como por ejemplo Choloj que debe decidir entre asumir una actitud revolucionaria o acomodarse socialmente gracias a un matrimonio de intereses. Al igual que Choloj, otros personajes se rinden conscientemente ante las exigencias y conveniencias de la sociedad en la que viven, sin poder escapar a las situaciones de

⁵ Nos referimos aquí a los trabajos críticos de Iber H. Verdugo, Claude Couffon, Francisco Albizúrez Palma y Giuseppe Bellini. Véase bibliografía.

⁶ En una entrevista concedida al periodista Milton Robert en París, Asturias dijo lo siguiente: "La literatura hispanoamericana, la novelística en especial, considero que deber seguir apegada a nuestros problemas: yo pienso, y así lo sentí siempre, que se debe escribir *para algo*, y entonces ¿qué hay más importante que tratar de adentrarnos en la realidad de nuestros países y exponer después la forma en que viven para crear en los lectores reacciones de protesta por la injusticia que implica la forma en que se nos explota?." Milton Robert, en *Crisis*, 7, Buenos Aires, 1973. Citado por Iber Verdugo y Claude Couffon, en "Introducción a la edición crítica" de *Viernes de dolores*, XIII.

corrupción del diario vivir. Este fenómeno en la novela es común a todos los estratos sociales con una dimensión tan vasta que compromete a toda la colectividad.⁷

Esta situación de acomodamiento social de los personajes (tomados individual o colectivamente) se traduce como la renuncia a un ideal y a unos principios que fomenta los males políticos y sociales del país. Más que presentar una solución previsible a los conflictos sociales, los personajes de la novela rompen los esquemas clásicos mostrando su picardía y su agudeza a través de la ironía.

La ironía aparece cargada de sentido histórico en el mundo degradado de un país latino-americano.⁸ La realidad degradada y alienada como fenómenos resultantes del proceso histórico de la colonización, del choque cultural indio-español, y más tarde de la opresión político-militar y de la explotación de las tierras por las compañías transnacionales, conforman la línea de fondo que caracteriza de manera general todos los factores del mundo narrado en *Viernes de dolores*.

En este marco histórico, la ironía alude a la lucha de clases (el odio, el desprecio, la explotación, los prejuicios), a las relaciones de poder (policía, leyes, funcionarios, gobierno), y a la alienación (traición,

⁷ "Le phénomène du dialogisme intérieur, nous l'avons dit, est plus au moins présent dans tous les domaines du discours vivant (...) en particulier dans le roman, le dialogisme innerve de l'intérieur le mode même sur lequel le discours conceptualise son objet. (...) L'orientation dialogique réciproque devient ici comme un événement du discours même, l'animant et le dramatisant de l'intérieur, dans tous ses aspects." Todorov, *Mikhaïl Bakhtine, "le principe dialogique."* 102,103.

⁸ Aunque los topónimos de la novela son ficticios, una serie de puntos de anclaje remiten el relato a Guatemala, especialmente el que refiere a la Huelga de dolores.

sentimiento de culpa y frustración). Esta actitud irónica de los personajes confiere al dolor social un significado distinto al habitual. Se trata de una recriminación implícita, observable en el discurso de cada personaje respecto a una misma realidad.⁹ La ironía se convierte en una postura contraria a la autocompasión permitiéndole al pueblo representado en la novela defenderse de los golpes de la vida cotidiana. Esta reacción ante los males sociales cotidianos, abre un horizonte distinto que escapa al realismo miserabilista.

La ironía es en la obra *Viernes de dolores* una práctica discursiva incisiva, cargada de humor negro, que actúa como un arma eficaz y como mecanismo de denuncia. En el ejemplo que citamos a continuación un personaje espera el cadáver de su esposa desde México. Nótese la distancia irónica del narrador que se refiere a la amada del personaje como "su adorado tormento" aun después de muerte, y luego el humor macabro con el que refiere a todo el contexto comercial (mercantil), del que es objeto la muerte:

"El infeliz recibió el féretro ya soldado con esa soldadura que deja sobre el metal cicatrices de quemaduras amarillas, más al sólo recibirlo le entró la duda de si en aquel envoltorio de plomo, frío como una bala, estaría o no su

⁹ Como dice Bakhtine al referirse a las novelas de Dostoïevski, la novela: " n'est pas construit non pas comme l'unité d'une seule conscience qui aurait absorbé, tels des objets, d'autres consciences, mais comme l'unité d'interactions de consciences multiples dont aucune n'est devenue complètement objet pour l'autre. Cette interaction n'offre pas de prise à l'observateur extérieur pour une objectivation de tout l'événement selon le modèle monologique habituel (thématique, lyrique ou cognitif), et l'oblige de ce fait à y participer." (*La poétique de Dostoïevski*, 48)

adorado tormento. Máxime que en México se comercia a más y mejor con los cadáveres. (...) Los venden, los alquilan para velorios, entierros, cobrar pólizas de seguro, sustituir gentes vivas que se quieren hacer pasar por muertas...Cadáveres a plazos, cadáveres al fiado. (*Viernes de dolores*, 41).

En este fragmento el narrador presenta una situación que, si bien en otras circunstancias sería objeto de tristeza, aquí es objeto de humor negro.

La ironía en la novela arranca las máscaras del simulacro social haciendo una denuncia del conflicto social como una exigencia del instinto de vivir. En el siguiente ejemplo, el narrador se refiere a los notables del pueblo, curas, notarios, médicos, oradores y periodistas que que al pasar frente a la cantina "Las Movidas de Cupido" se detienen a tomarse unos tragos

"Caían de paso a tomarse su traguito, sólo de paso,¹⁰ curas de responso y hoyo, notarios de última voluntad, médicos de acta de defunción, oradores fúnebres de voz temblona, periodistas de necrologías, y como de los brindis, cada vez más efusivos, todos pasaban a más encendidos transportes amistosos, de "quitá que a mí no me venís vos con indiferencias sociales."
(*Viernes de dolores*, 20)

En *Viernes de dolores* el uso de la ironía revela los problemas sociales, la desigualdad que causa un daño moral, el deterioro humano por

¹⁰ Nótese que el enunciado "sólo de paso" no emerge de la misma instancia enunciativa sino del "autor implícito." Sobre este concepto, véase Reyes, *Polifonía textual*, 92.

la injusticia que conduce a unos al resentimiento, a otros a la degradación, a la degeneración, a la prostitución, al alcoholismo etc. El mensaje social ironizado permite romper la incomunicación que posibilita y ahonda el padecimiento de la situación.

Corpus

Viernes de dolores es una novela sobre la cual existen muy pocos estudios críticos; publicada en 1972, los trabajos más recientes que abordan su estudio datan de 1977.

La novela se caracteriza por una estructura narrativa compleja y una riqueza lingüística que se manifiesta en una mezcla de lenguaje popular con lenguaje culto. Debido a esta complejidad, plantea una diversidad de problemáticas que sería imposible abordar en el espacio de una tesis de maestría. La crítica ha estudiado principalmente los aspectos de la novela que refieren a la estructura narrativa, al sustrato mítico, al lenguaje, a la dimensión social, etc. Nosotros nos hemos limitado al examen de un corpus de enunciados irónicos. Nuestro estudio pretende ser una contribución al análisis pragmático de la ironía en la novela. Como se verá más adelante, el acercamiento pragmático presupone el estudio del texto en su contexto de emisión y recepción, lo que nos llevaría a consideraciones de tipo histórico discursivo, es decir la inclusión en el estudio de la serie de discursos políticos, jurídicos, históricos, etc, que constituyen dichos contextos. En el marco de esta tesis sólo hemos preparado el terreno para un estudio más profundo en este sentido.

Hemos focalizado los aspectos intratextuales de la ironía tratando de reconstruir de manera puntual la competencia comunicativa necesaria para entender el sentido transliteral de los enunciados.

Por el hecho de estar inspirada en un acontecimiento histórico, la llamada "Huelga de dolores" de 1898, durante la cual muere un estudiante, la novela plantea el espinoso problema de la representación ficcional de un hecho histórico. Sin interrogarnos sobre la verdad o apego de la ficción a una supuesta realidad objetiva de los hechos, hemos considerado la información extratextual como el marco discursivo en el que cobran sentido los presupuestos de información necesarios para la descodificación del texto. Presentamos a continuación la información extratextual que sirve de punto de partida a la historia narrada.

La "Huelga de dolores" se originó en Guatemala en 1897, se repitió en 1898 durante la dictadura de Manuel Estrada Cabrera; y estuvo marcada por sangrientos acontecimientos. En este año, la policía allanó la Facultad de Derecho, dando muerte al estudiante Bernardo Lemus. Ante ese atropello, otro estudiante, Miguel Prado, disparó contra el "victimario", ultimándole. El Gobierno prohibió entonces la Huelga. La Huelga lleva ese nombre porque se celebraba una semana anterior a la Semana Santa. Cabe señalar aquí, las características más peculiares de esta manifestación:

la Huelga de dolores consistía en no asistir a clases a las tres Facultades: Medicina, Derecho e Ingeniería, y a introducir marimbas, licores y cerveza para divertirse bebiendo y bailando. En ausencia de mujeres, los estudiantes bailaban entre sí, mientras quemaban en las calles triquitraques y cohetes. El primer día

leían ante el público congregado el Derecho de Huelga, en cuyo texto mofaban e insultaban a los catedráticos, decanos y secretarios de la universidad, y muy someramente al Gobierno. (...) Con la primera Huelga nacieron dos publicaciones: el periódico el "No Nos Tientes", de la Escuela de Medicina, y el "Vos Dirés", de la Facultad de Derecho. Ambos aparecían en ocasión de las huelgas. Eran únicamente de carácter transgresivo satírico, y contenían caricaturas que reflejaban el humorismo "Chapin" es decir típicamente guatemalteco. (...) La Huelga de 1921 y las que siguieron presentaban otras características. Bufones enmascarados llenaban las calles de la capital, mientras otros estudiantes iban de tienda en tienda, de almacén en almacén, pidiendo (...) ayuda económica para la organización del desfile. (...) Los estudiantes disfrazados, en carrozas suntuosamente decoradas, y algunos de ellos ataviados, enjoyados y maquillados, como atractivas muchachas, cantaban canciones escritas especialmente para la fiesta y arengaban a la multitud que aplaudía la delirante explosión de alegría irrespetuosa. Un día y sólo un día, los estudiantes fustigaban e insultaban a todos, desde el presidente hasta las altas damas del país. Exhibían cartelones con letreros y motivos artísticamente ejecutados donde se ponía en la picota a cuanto personaje se destacaba en el gobierno y en la sociedad guatemalteca. (Viernes, Ixxvii-Ixxviii).

Objetivo

Nuestro objetivo es analizar desde el punto de vista de la pragmática lingüística y literaria (Bakhtine, Ducrot, Reyes, Berrendonner) una serie de enunciados irónicos tomados de la novela *Viernes de dolores*

de Miguel Angel Asturias.

Antes de entrar en el análisis, citemos una definición sintética de pragmática que nos permitirá situar el marco teórico desde el cual abordaremos nuestro objeto de estudio. La pragmática "es la disciplina lingüística que estudia cómo los seres hablantes interpretamos enunciados en contexto, (...) estudia el lenguaje en función de la comunicación, lo que equivale a decir que se ocupa de la relación entre el lenguaje y el hablante, o por lo menos de algunos aspectos de esta relación." ¹¹

La ironía, según Reyes, es un fenómeno pragmático, por lo tanto sólo se percibe en un contexto dado y depende de las intenciones del locutor y de las capacidades interpretativas del interlocutor.¹² Es decir, activa la función significativa de lo implícito en el proceso de la comunicación, por lo cual explicaremos las estrategias indirectas de la enunciación y el trabajo de la interpretación de los enunciados por el receptor o enunciatario. El significado irónico, puede encontrarse en diferentes niveles del texto: en la narración, en la relación entre el narrador y el mundo narrado, en la interacción entre los personajes a través de sus diálogos y en la comunicación que se establece entre el autor de la obra y su destinatario. En nuestro análisis nos centraremos en el

¹¹ Véase Reyes, *La pragmática*, 17.

¹² *Contexto*: "Coserieu distingue tres tipos de contexto: el idiomático, el verbal y el extraverbal. Aquí nos referimos al extraverbal porque abarca las circunstancias no lingüísticas que son conocidas por los hablantes; las cosas que están a la vista, estados de cosas que se conocen, el universo empírico (el sol, la tierra, los animales, un árbol, etc), determinadas situaciones ocasionales, la historia de una persona, una familia, una ciudad o una nación, la tradición cultural de una comunidad." Véase "Contexto" *Diccionario de términos literarios*.

primer nivel porque es el que más privilegia la novela.

Para descifrar los significados implícitos consagraremos una parte a la descripción de las convenciones lingüísticas, de comportamiento social, religiosas, etc, de la sociedad a las que hacen referencia los enunciados. Nos detendremos en cada enunciado seleccionado para explicar las leyes que rigen el discurso de manera tácita apoyándonos en el contexto de la enunciación y en las leyes del discurso.¹³

Para el análisis de las inferencias nos inspiraremos de la teoría de las máximas conversacionales de Grice¹⁴, que se funda en el hecho de que la actividad discursiva supone una cooperación de sus participantes, no solamente para descodificar los enunciados desde el punto de vista semántico o sintáctico, sino para inferir el sentido que sólo es posible por el acuerdo implícito, previo, ya sea en el diálogo entre los personajes, entre el narrador y el lector, o entre autor y lector implícito. Intentaré demostrar, sirviéndonos entre otras de la noción de implicatura, hasta qué punto los presupuestos de la comunicación le permiten al locutor enunciar sin asumir completamente la responsabilidad de lo enunciado.

Señalaremos también de qué manera lo implícito está unido a ciertos principios, a un número de informaciones que comparten los

13 "Toute formation discursive fonctionne en tant que pratique socialement acceptée à l'intérieur d'une communauté donnée, constituant de ce fait une organisation de signes verbaux socialement réglée. (...) La communication littéraire n'échappe pas à cet "ordre du discours." Según Foucault, la producción de discursos está controlada por una serie de mecanismos de restricción. Existen tres principios: tabú del objeto, ritual de la circunstancia y derecho exclusivo del sujeto a hacer uso del discurso (véase la Introducción a *La subversión del discurso*, de Gómez Moriana).

14 Véase Paul Grice citado por Reyes en *Polifonía textual*, 154.

interlocutores en la comunicación. Al analizar los presupuestos como inferencias de los enunciados, insertos en eventuales contextos enunciativos, explicaremos la diferencia que existe entre los dos niveles del contenido, el literal y el transliteral.

CAPITULO I

1. Marco teórico-metodológico

El marco teórico metodológico de esta tesis se distribuye en tres apartados: el primero recoge de manera sintética el paso de una lingüística que se ocupaba sólo del mensaje a una que hace intervenir a los usuarios de la comunicación. El segundo comprende una breve reseña de la historia de la pragmática lingüística y el último abarca el análisis de la ironía desde el punto de vista pragmático.

Para este recorrido utilizaremos un criterio cronológico que nos permitirá señalar la progresión de las investigaciones, desde el primer concepto, que concibe la enunciación como la puesta en funcionamiento de la lengua por un acto individual (Benveniste). Las investigaciones posteriores en la perspectiva de una lingüística de la enunciación (Provost-Chauveau y Courdesse) se refieren a un objeto fabricado, llamado enunciado, en el que se insertan los sujetos hablantes con sus correspondientes marcas enunciativas. Poco tiempo después (Ascombre y Ducrot) conciben la enunciación como la actividad del lenguaje por quien habla en el momento en el que habla, y por quien escucha en el momento en el que escucha, y además señalan su carácter histórico dado que no se repite dos veces de manera idéntica.

Respecto a las definiciones que daremos sobre la enunciación citaremos la clasificación de Kerbrat-Orecchioni sobre la enunciación extensa y restringida. La primera comprende las relaciones entre

enunciado y los elementos del contexto, y la segunda sólo se interesa por el parámetro del "locuteur-scripteur", es decir, por las marcas lingüísticas de la presencia del locutor en el seno de su enunciado. Estas marcas según la autora, se definen provisoriamente como una clase de palabras cuyo sentido varía con la situación.

Destacaremos también cómo el proceso discursivo se lleva a cabo utilizando una serie de términos denominados enunciadores, que nos proporcionan información sobre el proceso de la enunciación porque se ocupan de la inserción del mensaje en la situación. Nos referiremos a otros términos también denominados enunciadores, pero a diferencia de los anteriores, éstos expresan impulsos, motivaciones y los propósitos de los protagonistas de la enunciación, y por último haremos alusión a la teoría de los actos de habla de Searle y al estudio de las acciones humanas de Austin que conciben al hecho lingüístico como un valor pragmático.

En el segundo apartado reseñaremos el desarrollo de la pragmática lingüística a partir de la división del lenguaje en sintaxis, semántica y pragmática, que hizo Morris en 1938. Luego haremos referencia a algunos filósofos del lenguaje R. Montague, D. Wunderlich, T. A. Dijk, J. Habermas y H. Schnelle, a quienes se atribuyen los primeros modelos de análisis pragmático. Estos investigadores se ocuparon de definir el concepto de competencia comunicativa, intentaron resolver las ambigüedades del proceso comunicativo y la inclusión de la pragmática de la situación verbal en una gramática del texto. Y como último punto de este apartado, nos referiremos a la pragmática como una disciplina empírica que intenta incluir en sus estudios los factores culturales,

psicológicos y sociales que determinan la estructura de la comunicación.

En el tercer y último apartado de este marco teórico-metodológico, citaremos los trabajos de Berrendonner, Reyes, Ducrot, Sperber y Wilson sobre el análisis de la ironía desde la perspectiva pragmática, para oponerlos a la definición tradicional de la ironía según la retórica, y demostrar que ésta es una definición insostenible. También explicaremos la definición de implicatura de Paul Grice a través de algunos ejemplos de Graciela Reyes, que nos será de gran utilidad en el análisis de los enunciados seleccionados.

1.1 La teoría de la enunciación

El marco teórico metodológico que expondremos a continuación es el que más se adapta a los objetivos planteados y a la verificación de la hipótesis. Su contenido excede los ejemplos de la novela, pero hemos considerado importante exponerlo dada su utilidad en las investigaciones posteriores a esta tesis. Como habíamos aludido en la introducción, la novela *Viernes de dolores* puede ser abordada a partir de varias problemáticas dado que posee una estructura compleja, y una gran riqueza lingüística.

En este capítulo haremos un recorrido somero de lo que ha sido la teoría de la enunciación, con el fin de reseñar el marco conceptual en el que incluiremos las principales nociones del modelo de análisis, que utilizaremos más tarde en el estudio de los enunciados seleccionados. También reseñaremos las principales investigaciones que se han hecho en

el campo de la pragmática lingüística desde sus inicios, y finalmente explicaremos cuáles han sido los aportes de la pragmática al estudio de la ironía.

Hemos considerado pertinente revisar como punto de partida de este recorrido, el texto de Kerbrat Orecchioni *L'énonciation; de la subjectivité dans le langage*, porque en él recoge de manera sintética el paso de una lingüística que se ocupaba sólo del mensaje a una que hace intervenir a los usuarios de la comunicación.

Para referirnos a los trabajos realizados seguiremos un criterio cronológico que nos permitirá presentar de manera ordenada los aportes publicados a partir de 1970 sobre la teoría de la enunciación. Encabezan la lista de estas investigaciones los trabajos de Benveniste que se refieren a la enunciación como la puesta en funcionamiento de la lengua por un acto de habla individual, es decir, por un locutor que se apropia del aparato formal para enunciar su posición a través de indicios específicos. A partir de los trabajos de Benveniste, una serie de investigadores comienzan a desarrollar una teoría de la comunicación, entre otros, G. Provost-Chauveau, Luciles Courdresses, Simone Lecointre, Jean Le Galliot, Ascombe, Ducrot, Kerbrat-Orecchioni.¹

G. Provost-Chauveau (1971) afirma que en la perspectiva de una lingüística de la enunciación, es necesario referirse a un objeto fabricado, llamado enunciado, en el que el sujeto hablante se inserta de manera permanente y al mismo tiempo inserta al otro a través de marcas

¹ Los autores a los que hacemos referencia en este párrafo aparecen citados y comentados por Kerbrat-Orecchioni en *L'énonciation de la subjectivité dans le langage*. Véase bibliografía.

enunciativas. Por su parte Lucile Courdresses (1971) expresa en términos similares que una vez que no consideremos la enunciación como el acto de producción del enunciado, tendremos que descubrir sus leyes partiendo del enunciado mismo, es decir, interrogarnos sobre la existencia de estructuras específicas, (elementos discretos analizables que permitan establecer claramente el proceso de la enunciación en el interior del enunciado.) Los estudios posteriores (1972) pertenecen a Simone Lecointre y Jean Le Galliot, quienes señalan que lo importante es distinguir rigurosamente lo que se dice: *el enunciado*, y la presencia del locutor en el interior de su propio discurso: *la enunciación*.

Cuatro años más tarde (1976) Ascombe y Ducrot conciben la enunciación como la actividad del lenguaje ejercida por quien habla, en el momento preciso en el que habla, pero también por quien escucha y en el momento en el que escucha. A esto agregan los autores que la enunciación tiene un carácter histórico, único, por lo tanto no se reproduce nunca dos veces de manera idéntica.

En 1977 Kerbrat Orecchioni al referirse a la lingüística de la enunciación plantea dos definiciones: una extensa y otra restringida. Según la definición extensa, la lingüística de la enunciación tiene como objetivo describir las relaciones que existen entre el enunciado y los diferentes elementos constitutivos del contexto enunciativo, es decir, los protagonistas del discurso (emisor y destinatarios), la situación de comunicación (circunstancias espacio-temporales, las condiciones generales de la producción y recepción del mensaje: naturaleza del canal, y

el contexto socio-histórico.)²

Según la definición restringida la lingüística de la enunciación se interesa solamente por uno de los parámetros constitutivos del contexto enunciativo: "Le locuteur-scripteur."³ En esta perspectiva restringida, Kerbrat Orecchioni considera los hechos enunciativos, como indicios o huellas lingüísticas que señalan la presencia del locutor en el seno del enunciado, los lugares de inscripción y las modalidades de existencia que, según la autora, Benveniste ha llamado "la subjectivité du langage." La problemática de la enunciación restringida consiste (si seguimos el criterio de la autora) en el estudio de los procesos lingüísticos (*shifters*, modalizadores, términos evaluativos, etc, a través de los cuales el locutor imprime su marca en el enunciado, implícita o explícitamente. En otras palabras Kerbrat Orecchioni dice que es un intento de localización y descripción de las unidades que funcionan como indicios de inscripción del sujeto en el enunciado.

El proceso discursivo de la enunciación se desarrolla poniendo en juego una serie de recursos verbales llamados "términos enunciativos" que son marcas que nos proporcionan informaciones acerca del proceso mismo de la enunciación.⁴ Se ocupan por ejemplo de la inserción del mensaje en la situación, y cuyo referente sólo puede establecerse a través

2 Ibíd., 30.

3 Ibíd., 31.

4 Con la noción de "términos enunciativos" nos referimos aquí a los "embragues" que tienen como función efectuar el "encastre del mensaje en la situación." También pueden ser designadores, como los deícticos, el tiempo y el modo lógico de las expresiones y otras veces sirven de conectores como es el caso del modo verbal. Véase "Enunciación", *Diccionario de retórica y poética*.

de los interlocutores. Estos términos son los deícticos, el modo verbal y todo lo que se relaciona con la persona gramatical, los pronombres personales, los demostrativos, los adverbios de lugar y de tiempo. El uso de los pronombres personales es determinante en la enunciación porque a través de ellos el hablante se apropia del lenguaje, se introduce en su propio discurso constituyéndose en un centro de referencia interna.

Existen otros términos denominados enunciadores, distintos de los que hemos mencionado anteriormente que Segre llama "vectores existenciales"; Barthes y Todorov los identifican como desear, comunicar, luchar, participar, y cuya función según Jakobson es revelar las modalidades de la enunciación, las relaciones entre los interlocutores que señalan hasta qué punto el locutor se identifica con su enunciado. Estos términos son los elementos que expresan impulsos, motivaciones y los propósitos de los protagonistas de la enunciación. Greimas los clasifica en ejes semánticos, por ejemplo: "del deseo (relación de querer, dada entre sujeto y objeto, que mediante el desarrollo de la acción se convierte en hacer); de la comunicación (entre destinatór y destinatario, que se traduce en saber), y de lucha o participación (relación de poder, entre adyuvante y oponente)."

Según H. Beristáin las formas no verbales de la enunciación se manifiestan en el estatus lógico de las oraciones (afirmativas, interrogativas, negativas, exclamativas) y revelan el punto de vista del hablante con respecto al hecho enunciado. Para explicar lo que se quiere decir con "punto de vista" la autora cita un ejemplo de Benveniste: una afirmación, según este investigador, hace presente en la enunciación la

certeza del locutor. Tomemos la primera persona del singular de los verbos performativos cuya enunciación describe una acción del locutor y a la vez equivale al cumplimiento de dicha acción: prometo, deduzco. El verbo revela la actitud personal del sujeto de la enunciación. Según Searle lo mismo ocurre con otras modalidades como la aseveración y la interrogación que hacen notar el grado de compromiso contraído por el locutor al emitir enunciados performativos.

Existe otro tipo de modalizadores que poseen el mismo significado, las frases exclamativas, los adverbios de duda, de negación, de afirmación, y las interjecciones. Acerca de estos modalizadores Benveniste afirma que el enunciador los utiliza para influir de algún modo en el comportamiento del interlocutor. Otras marcas, más retóricas que lingüísticas, pueden funcionar de la misma manera como el orden de los elementos en la construcción o las repeticiones. Todos estos modalizadores describen el punto de vista del hablante con respecto al hecho relatado y manifiestan las emociones de la situación de comunicación.⁵

El estudio de los términos enunciadores permite identificar el discurso directo e indirecto. El primero, a través del diálogo, cuando el emisor repite textualmente un enunciado propio o ajeno, pero en ambos casos impregnado de implícitos que se complementan con el contexto, y el segundo a través de la narración que se interpone entre los personajes. Lo interesante es descubrir cual de las voces predomina en el enunciado, la del narrador, la del locutor o la de sus personajes.

⁵ Ibid., 184.

El punto de vista del narrador y las estrategias de presentación del discurso son aspectos del proceso de la enunciación. Quien produce el enunciado se identifica como protagonista del acto de comunicación, emisor, narrador o locutor y quien lo recibe es receptor, lector u oyente. La interpretación del enunciado depende de cómo lo presenta el proceso de la enunciación dado que este contiene indicaciones sobre el rol del receptor.

Forma parte de la teoría de la enunciación, la teoría de los actos de habla desarrollada por Searle, y el estudio sobre las acciones humanas de Austin que conciben "la actividad lingüística como una práctica social".⁶ Entre las modalidades estudiadas por Austin se encuentran el acto locutivo, ilocutivo, y perlocutivo. El acto locutivo es el acto de decir algo, en cuanto decir algo, es hacer algo, enunciar conforme a las reglas sintácticas expresiones a las que se asigna un significado. El acto ilocutivo es decir algo que sea comprendido por el receptor y produzca en él un efecto que puede ser una advertencia o un consejo. En otras palabras Austin dice que la enunciación del acto ilocutivo constituye un acto del hablante que modifica la relación entre ambos interlocutores, ejemplo: "prometo venir." El acto perlocutivo constituye la consecuencia de la fuerza ilocutiva del enunciado al producir su efecto sobre el interlocutor. Todo acto discursivo comprende un aspecto locutivo y otro ilocutivo. El acto ilocutivo y el perlocutivo se oponen, la perlocución actúa sobre el oyente ejerciendo sobre él un efecto. También forma parte del proceso de la enunciación según Benveniste, los verbos delocutivos que se derivan de una locución de discurso y denotan actividades discursivas como

⁶ Véase "Enunciación", *Diccionario de retórica y poética*.

“saludar”, “felicitar” etc.

1.2 Breve reseña histórica de la pragmática

En esta reseña histórica trataremos algunas razones expuestas por los diferentes investigadores, que motivaron durante los años sesenta la orientación pragmática de la lingüística. La pragmática lingüística se desarrolla a partir de su delimitación como estudio específico del lenguaje, cuando el filósofo y semiólogo norteamericano C. Morris en 1938, en el marco de una teoría general de la “semiosis”, de la significación, dividiera la aprehensión de todo lenguaje formal o natural en tres campos: La sintaxis, la semántica y la pragmática que corresponden a las tres relaciones fundamentales de los signos: signos con otros signos (la sintaxis) con lo que designan (la semántica) y con sus utilizadores (la pragmática).⁷

Siegfried J. Schmidt, en su libro *Teoría del texto* recoge gran parte de la historia de la pragmática lingüística. Según este investigador, durante los años 70, la teoría de la comunicación verbal era considerada desde el punto de vista sociológico como una tendencia que proyectaba más allá de la lengua las propiedades específicas de la actividad humana en su totalidad, por un lado se interrogaba sobre los problemas explícitos de la comunicación y por otro insistía sobre su importancia social e interdisciplinaria. A partir de ese momento se comenzó a concebir la lingüística como una ciencia incompleta que requería de componentes

⁷ Véase D. Maingueneau, *Pragmatique*, 89.

pragmáticos indispensables para el análisis de las lenguas naturales.⁸

Entre los primeros modelos de análisis pragmático se encuentran los de los filósofos del lenguaje (C. Morris, J.R. Searle, los de los lógicos R. Montague, los de los lingüistas D. Wunderlich, T.A. Van Dijk y como sociólogos, J. Habermas. Estos estudios suponen un paso más en el camino de la lingüística orientada hacia la realidad del lenguaje en la comunicación socio-verbal.⁹

Estos investigadores no privilegian al texto como unidad elemental de descripción sino que se apoyan en la actividad comunicativa. En ese sentido toman en cuenta que el lenguaje, en su forma primaria no se encuentra nunca aislado sino unido a otros factores de la actividad comunicativa y aparece en forma de enunciaciones que los hablantes utilizan con intención de comunicación, efecto comprensible y eficaz para el interlocutor.

Wunderlich en *Pragmatik, Sprechsituation, Deixis*, define el concepto de competencia pragmática como "la capacidad de los hablantes u oyentes para comprenderse, es decir, para articular y comprender lo articulado en situaciones comunicativas (idealmente concebidas)." Esta definición la respalda Wunderlich basándose en la idea de que una competencia abstracta para la elaboración de enunciaciones, no tendría sentido si no nos comunicásemos a través de ellas.¹⁰

Habermas por su parte agrega que la comunicación es un acuerdo

⁸ Véase S.J. Schmidt, *Teoría del texto*, 19-20.

⁹ Los autores a los que hacemos referencia en este párrafo aparecen citados y comentados por S.J. Schmidt en *Teoría del texto*. Véase bibliografía.

¹⁰ *Ibíd.*, 33.

sobre los objetos, se realiza únicamente con la condición de metacomunicación simultánea, es decir, un acuerdo en el plano subjetivo sobre el exacto sentido pragmático de la comunicación.

Las ambigüedades en el proceso comunicativo son resueltas en general, espontáneamente por el oyente (interlocutor), para ello acude a la referencia o a la asociación de la enunciación con factores del contexto y de la situación de comunicación. No podemos olvidar que la interpretación semántica depende también de nuestro conocimiento empírico, de presuposiciones y de formaciones adicionales implícitamente introducidas en el proceso comunicativo.

Durante los años 1969 y 1970 Wunderlich estudia una serie de fenómenos verbales que exigen la inclusión de la pragmática de la situación verbal en una gramática del texto. Estos fenómenos son las expresiones deícticas de personas de tiempo y de lugar, formas de tratamiento (cortesía, respeto, confianza) formas de oraciones directas e indirectas, modos gramaticales y expresiones performativas. A esto agrega Isenberg los acentos tónicos, la entonación, el énfasis y la modulación, las relaciones causales entre oraciones, la sucesión temporal y las propiedades referenciales de nombres. Posterior a los estudios de Wunderlich, H. Schnelle en 1970 propone una descripción muy general del campo de la pragmática lingüística. Primero señala la referencia de las descripciones sintácticas y semánticas sobre la enunciación y las implicaciones teórico-comunicativas de este concepto, es decir, hablante, momento de la enunciación, lugar del hablante en el momento de la enunciación, etc. Las condiciones textuales que co-determinan el contenido de una frase en

anticipación a la frase, o de una frase en anticipación del contenido contextos como: circunstancias del texto, situación, conocimientos, suposiciones condiciones, motivaciones y deseos, etc y el papel de los interlocutores en el momento de la enunciación, hablan y escuchan como miembros de un grupo y con un determinado papel dentro de ese grupo.

Dejando atrás esta etapa, durante los últimos veinte años la pragmática se fue convirtiendo en una disciplina empírica que trata de incluir en sus análisis los factores literarios, culturales, psicológicos y sociales que determinan la estructura de la comunicación (verbal) y sus consecuencias. La pragmática lingüística centra su interés en los principios que rigen la interpretación de los enunciados: relación con los participantes, con el co-texto lingüístico inmediato, con el contexto, noción que abarca los textos en los que puede tener lugar un enunciado, las creencias de los interlocutores, lo que saben sobre ellos mismos y sobre el lenguaje que usan. Cuando se usa el lenguaje se producen significados mucho más ricos que los que nos proporcionan las proposiciones enunciadas.

Hasta el momento la pragmática se ha centrado en el análisis de cómo producimos significado intencional, es decir, de qué manera decimos lo que queremos decir y cómo lo interpretamos al escucharlo. En la lógica de los intercambios entre el enunciador e interlocutor, los elementos que habían sido considerados como faltas en el lenguaje (silencio, torpezas, vacilaciones, repeticiones) continúan siendo parte del lenguaje, son considerados por la pragmática como la dimensión afectiva y expresiva que está llena de significado.

En las páginas que siguen, intentaremos explicar la controversia que se ha suscitado entre los diversos investigadores, en torno al estudio de la ironía como fenómeno pragmático, oponiéndolo a la definición tradicional de la retórica para la cual la ironía consiste exclusivamente, en significar lo contrario de lo que se enuncia. También nos proponemos explicar las nociones de implicatura y presuposición, inherentes al análisis pragmático.

1.3 Ironía e Implicatura

Después de este recorrido somero de lo que ha sido la teoría de la enunciación hasta llegar a la pragmática lingüística, nos dirigimos hacia el análisis de la ironía desde la perspectiva pragmática. Reseñaremos varios modelos teóricos que presentan un panorama de las investigaciones realizadas en este campo, y tomaremos de él algunos elementos para el análisis de los enunciados seleccionados. Veamos primero la definición retórica de la ironía según Georges Molinié: "L'ironie est une figure de type macrostructurale, qui joue sur la caractérisation intensive de l'énoncé: comme chacun sait, on dit le contraire de ce que l'on veut faire entendre." Todos los análisis que han llevado a cabo los investigadores en el campo de la pragmática lingüística coinciden en que esta definición es insostenible por varias razones a las que nos referiremos a continuación.

Alain Berrendonner en su libro *Éléments de pragmatique linguistique* consagra un capítulo al estudio de la ironía en el que hace una serie de objeciones a la definición "milenaria" de la retórica. Señala,

desde sus primeras páginas, que la significación global de un enunciado irónico conlleva siempre una contradicción lógica porque en su sentido general coexisten dos proposiciones. De esta manera el lector o descodificador, dada la presencia simultánea de las proposiciones, está obligado a escoger entre las dos y considerar a una como lo que el enunciador piensa verdaderamente y a la otra como "insincera." ¹¹

Según Berrendonner este principio sin embargo es lo que permite construir una clasificación de contradicciones irónicas o antífrasis. A partir del estatus semántico que reciben cada una de las proposiciones se pueden distinguir tres casos: la contradicción irónica explícita que existe cuando las dos proposiciones del enunciado aparecen claramente manifiestas y provocan un efecto poco matizado, veamos un ejemplo tomado de *Viernes de dolores* : *Van al inodoro que es de todo lujo, pero sólo tiene media puerta.* Un segundo tipo de contradicción es aquella que Berrendonner llama la contra verdad que tiene lugar cuando una proposición explícita en el enunciado es desmentida por una información del contexto que los interlocutores conocen. Esta evidencia material, que funciona como presupuesto de información¹² tiene en la comunicación

¹¹ "Le fait que p et q soient simultanément présentées comme valides engendre la contradiction, et oblige le décodeur à choisir entre les deux termes; l'un des deux sera considéré comme "ce que pense vraiment le locuteur", et l'autre, comme insincère." (*Éléments de pragmatique*, 175-176).

¹² "Présumé: en linguistique (Ducrot, Zuber: sous l'influence des logiciens d'Oxford, Austin, Searle, Russel): le présumé d'un énoncé est l'information sémantique qui, tout en n'étant pas thématiquement posée par l'énoncé fait cependant partie de la signification littérale de celui-ci. Ainsi l'énoncé "Il a cessé de battre sa femme" a pour présumé que je ne puis disjoindre du posé "Autrefois il battait sa femme." De la phrase "Tous les enfants de

un significado subyacente, ejemplo: *¡Qué buen tiempo!* bajo una lluvia torrencial. Existe también la contradicción implícita cuando a partir de un mismo enunciado se infieren dos significados distintos, ejemplo: *confiamos en los altos funcionarios con los ojos cerrados* permite inferir, los altos funcionarios son dignos de confianza, mientras que *los altos funcionarios actúan con los ojos cerrados* significa lo contrario, no son dignos de confianza.

Según Berrendonner una proposición puede tener un uso antifrástico e irónico cuando contiene un valor argumentativo. Las define como instrumentos lingüísticos fundamentales para la argumentación y nos advierte que una misma proposición no puede, en el mismo momento, argumentar a la vez en un sentido y en otro contrario. Esto es la ley de coherencia discursiva fundamental que excluye a la ironía.¹³ La ironía aparece precisamente como una infracción a esta ley porque se produce en un enunciado en el que hay dos argumentos que se contradicen. Esta concepción de ironía como superposición de dos valores argumentativos permite comprender la dualidad del funcionamiento irónico propio de algunos términos. Esta dualidad consiste en que un sólo término puede tener simultáneamente dos valores argumentativos y ser completamente compatibles.

Jones sont endormis", je tire "Jones a des enfants." Exposé d'O. Ducrot, *Dire et ne pas dire*, 1-60 (citamos de Angenot, *Glossaire pratique*, 161).

¹³ "Ce qui fait qu'une proposition est susceptible d'emploi antiphrastique et ironique, c'est, me semble-t-il, la possession d'une valeur argumentative. Autrement dit, il n'y a possibilité d'antiphrase sur un contenu p que si p, à un moment donné du discours, est préalablement reconnu comme un argument pertinent au regard d'une alternative de conclusion, mettons r vs non-r" (*Éléments de pragmatique*, 183).

Berrendonner dialoga con los trabajos de D. Sperber y D. Wilson que definieron la ironía como una mención o eco, más o menos lejanos, de pensamientos o propósitos reales o imaginarios, atribuidos o no a individuos concretos. Según estos autores es posible que el eco no se manifieste en el enunciado pero de alguna manera esté evocado. Esta concepción de la ironía explica el efecto del doble juego de la duplicidad enunciativa. Ese doble juego según Berrendonner no es más que un doble nivel de enunciación.¹⁴

Al analizar la presencia de un doble juego enunciativo, el autor asume bajo su responsabilidad la emisión de un contenido proposicional. Tomemos como ejemplo el siguiente enunciado: *es un verdadero escritor*. En principio esto es una afirmación que en otras circunstancias puede convertirse en una calificación peyorativa implícita. Berrendonner quiere decir con esto que los indicios de la ironía están fundamentalmente ligados al comportamiento, a la gesticulación del locutor. Aquí la pronunciación, el gesto de la cara, el tono, son componentes inherentes al acto de locución en sí. Si analizamos el contenido de la frase *es un verdadero escritor* nos damos cuenta que el único elemento de sentido explícito señalado en el enunciado es el mismo contenido proposicional primario y el resto de los elementos está implícito.

Berrendonner advierte que un enunciado irónico le plantea al descodificador un dilema, una especie de sadismo semiológico lícito que sumerge al destinatario en la incertidumbre del sentido y lo obliga además a escoger tomando el riesgo de una interpretación personal, presumiendo

¹⁴ Ibíd., *Éléments de pragmatique*, 196-197.

el valor del enunciado sin apoyarse en sus propias características. El análisis de un enunciado irónico exige una suposición de razones o sobreentendidos a partir de indicios contextuales, factibles de ser reconocidos por el interlocutor en el caso de enunciados orales, y por el lector en el caso de la literatura¹⁵

“Aquel auditorio de sepultureros hábiles y crueles en la maestría de instalar rápidamente a propietarios e inquilinos en su última morada, porque hay tumbas que se poseen y tumbas que se alquilan, siendo cierto aquello de que el que nació para inquilino ni muerto es propietario.”¹⁶
(*Viernes*, 28)

Escoger entre dos valores argumentativos puede proporcionarnos resultados opuestos por la naturaleza “pluricódiga” de la comunicación. No es posible hablar sin tener en cuenta dos sistemas semióticos que se complementan, el de los signos lingüísticos y el de los síntomas gestuales. A partir del momento en que un individuo abre la boca emite al menos dos mensajes, uno de los cuales es mimo gestual (enunciación) y el otro verbal (enunciado), la presencia de uno implica necesariamente la del otro. Este lazo de concurrencia necesario permite establecer entre estos mensajes

¹⁵ Aquí nos referimos a los acuerdos tácitos, previos, que existen entre los interlocutores, personajes, autor y lector implícito y entre el narrador y el lector. Véase p. 14-15 de esta tesis.

¹⁶ Del enunciado “tumbas que se alquilan” se infiere la existencia de “nichos.” Los “nichos” son cavidades o bóvedas construídas en los cementerios para colocar cadáveres. Véase *Diccionario etimológico*.

una discordancia de valores. Por esta razón Berrendonner concibe la ironía como una paradoja argumentativa que no admite ni la exclusividad de una isotopía ni la descalificación por la incoherencia.¹⁷

El argumento comprende dos niveles (enunciado y enunciación) cada uno implica y desmiente al otro. Por su contenido, el enunciado irónico presupone la existencia de una norma según la cual conviene escoger entre una de las dos isotopías que lo componen, incluso se puede decir que el enunciado irónico significa explícitamente que debemos seleccionar en ese marco de posibilidades, señalando la enunciación como argumento en un sentido determinado, pero al mismo tiempo Berrendonner dice que la enunciación puede presentar síntomas que argumenten en sentido contrario.

La ironía va sin restricciones a cada una de las direcciones donde la norma plantea isotopías incompatibles. Al mismo tiempo todas esas alternativas le permiten escapar al ironista de cualquier sanción eventual por infracción a alguna regla de coherencia. La ironía siempre nos permite escondernos detrás de cualquiera de sus valores argumentativos con el fin de sostener que la enunciación es perfectamente conveniente en el contexto que la queremos situar. Podemos insultar a alguien irónicamente utilizando un juego de palabras, cometiendo una infracción contra las normas del buen uso y escapar a la sanción sin impedimento alguno dada la naturaleza eufemista de la ironía. La ironía siempre está a la defensiva de las normas, de las reglas de racionalidad y conveniencia social.

¹⁷ Nótese que, si bien citamos la correlación "signos lingüísticos, síntomas gestuales" de la que habla Berrendonner, nuestro análisis se centra exclusivamente en enunciados escritos.

Berrendonner agrega que la ironía es el único medio que tiene cualquier hablante y en este caso el narrador, de ir en contra de la norma sin tener que asumir las represalias que significaría una infracción espontánea. Veamos un ejemplo

“¿Por el viudo que mataron anoche? ¡ Ja, Ja, Ja!... ¿Por el viudo tanta policía uniformada y de particular, a pie y a caballo, con bicicletas, motocicletas, perros amaestrados, linternas potentísimas, bastones de caucho especiales, revólveres y cinchos con balas...?” (*Viernes*, 48)

En este enunciado un personaje cuya identidad no conocemos da inicio a la segunda unidad narrativa de la novela.¹⁸ Su intención es denunciar la estrategia de la policía que oculta sus verdaderas intenciones aludiendo a un supuesto crimen banal del que no tenemos noticia a lo largo de la novela. Al enunciarlo, el personaje no lo dice de manera transparente para no asumir la responsabilidad de su denuncia, lo niega con una risa y lo pone en duda a través de una interrogante, con el objeto de desenmascarar las verdaderas razones de ese despliegue de la “policía uniformada.” La pregunta, la carcajada y los puntos suspensivos al final de la enumeración, son señales del texto por las cuales el lector puede inferir que “la muerte del viudo” no es motivo suficiente para justificar la

¹⁸ En el inicio de esta segunda unidad narrativa el narrador deja hablar a un personaje desconocido. Esta técnica consiste en hacer escuchar al lector fragmentos de conversaciones en el espacio de las cantinas u otros lugares descritos en la novela, sin que tengan continuidad lógica.

presencia de todos los instrumentos de represión.¹⁹ La reconstrucción de ese significado no articulado, (pero que se observa en los signos) corresponde a la real intención del personaje: decir que la presencia de la policía se debe al hecho de que los estudiantes están organizando la Huelga de dolores, o fiesta estudiantil de carácter transgresivo.

La definición tradicional de la ironía consiste en significar lo contrario de lo que se quiere decir. A partir de esta concepción, el enunciado *¡Qué buena noticia!* pronunciado cuando es evidente que no es buena, debería interpretarse como *¡Qué mala noticia!*. Esta definición contradice el principio de la economía del lenguaje. Según la pragmática lingüística la ironía esconde otros valores comunicativos. Reyes señala que para explicar la ironía debemos ir más allá del análisis semántico, describiéndola en su acción. Para ello, el estudio pragmático propone, contra la definición de la retórica, que el hablante irónico no quiere decir lo contrario de lo que dice sino muchas cosas a la vez.²⁰

Define una serie de principios que guían la interpretación de la enunciación, la relación con los interlocutores, con el contexto, que según Reyes, es una noción abstracta en la que se incluyen los textos posibles en los que podemos encontrar una expresión determinada, y el entorno o situación de comunicación, incluidas las creencias de los hablantes, su conocimiento de sí mismo, del lenguaje que usan y del mundo. Según la

¹⁹ El significado no articulado crea una complicidad y refuerza el entendimiento tácito entre personajes, narrador, lector etc. Exime en este caso al personaje de hacer afirmaciones categóricas sobre las razones que explican la presencia de la policía. Véase p. 42 de esta tesis.

²⁰ Véase Reyes, *Polifonía textual*, 155, 156.

autora, el significado que se produce cuando se usa el lenguaje es mucho más que el contenido de las proposiciones enunciadas y el tono de voz, la entonación, la longitud de las pausas, el gesto, y la postura, son componentes inherentes al acto de locución que se deben integrar en una descripción lingüística.

Al referirse al análisis de la ironía desde el punto de vista pragmático, Reyes observa que una realidad puede ser enfocada desde dos puntos de vista, uno real y otro ideal. En el contexto ideal un investigador se siente satisfecho por el éxito alcanzado en su trabajo como lo esperaba, en este caso dice frases como estas: *estoy satisfecho, me siento complacido* etc. A diferencia del ideal, en el contexto real, fracasó en su investigación y la mejor manera de hacer una valoración de esta realidad es contraponerla al ideal ¡*Qué satisfecho estoy !* El hablante suscita a un enunciador que se encuentra en el otro contexto, el ideal, y dice lo que allí se dice, que está satisfecho, que se siente complacido. Lo que el hablante real dice es inapropiado, y por eso se destacan las dos voces simultáneas: la del investigador en su lugar de trabajo (el enunciador citado) y la del hablante insatisfecho (el yo del discurso que tiene lugar en el mundo real).²¹

Cuando un hablante dice con mucho entusiasmo: *este pintor es excelente* y alguien repite la frase poniéndole cierto énfasis, está citando literalmente las palabras. Aquí según Reyes hay una doble voz que expresa dos perspectivas sobre el pintor en cuestión, la del hablante y la de quien repite literalmente. Pero esto no es todo, el hablante que repite la frase está citando también las voces de otros espectadores que también califican al

²¹ Véase "Las voces del texto" en *La pragmática*, 138-144

pintor de excelente. Cuando el hablante retoma la frase, expresa su actitud negativa de un modo más sutil, en lugar de decir *yo no creo que sea un pintor excelente*. Como vemos la ironía plantea un contraste entre la observación literal y la realidad que provoca risa y placer porque somos cómplices del juego lingüístico.

La autoironía está presente en el discurso del hablante cuando se critica a sí mismo. En el siguiente enunciado *soy tan bella*, dicho por alguien que asume su fealdad, ofrece dos versiones del mismo yo, uno que introduce a un enunciador que critica al yo, ser del mundo, persona que es fea y otra que es el yo del discurso, (aquel que Ducrot llama responsable del enunciado). Reyes ve en la autoironía una forma de aminorar la falta, para mostrar la superioridad del que critica en relación al hecho de la fealdad. El hablante que dice *soy tan bella* cuando sabe que no lo es, toma prestada, cita, imita la voz del interlocutor y la asume como propia creando una comunicación ficticia superpuesta a la real.²² Como todos los usos del lenguaje, la ironía está regulada sociológicamente, esto quiere decir que hay situaciones en las que se espera o se acepta, y enunciadores con el poder de utilizarla porque son integrantes y cómplices del grupo lingüístico. En las enunciaciones irónicas, el locutor no es completamente responsable de su enunciado porque lo cita como si perteneciese a otro sin dejar ninguna marca sintáctica, creando de esta manera dos significaciones en una sola enunciación.

Dada la naturaleza pragmática de la ironía, sólo podemos percibirla en contexto y depende tanto de las intenciones del locutor como de las

22 *Ibíd.*, 142.

capacidades interpretativas del interlocutor. El significado irónico es una implicatura en cuanto a su sentido derivado o inferible, sólo en virtud del contexto y por convenciones lingüísticas.²³ Grice utilizó el término implicatura al observar en sus trabajos que los hablantes, con el fin de mantener la comunicación, obedecían a ciertas normas implícitas.

Reyes en su libro *La pragmática lingüística* hace un análisis de las formas que producen significado pero que no entran en el dominio de la semántica por no estar insertos en las estructuras de la lengua. Se trata de un subsistema que no es totalmente lingüístico, veamos el ejemplo

“Marido y mujer están en una fiesta; en cierto momento ella le dice a él: *¿tú sabes qué hora es?* El marido interpreta automáticamente que su mujer quiere irse a casa, y le contesta algo como *nos vamos cuando quieras*, en lugar de decirle la hora. (...) *¿tú sabes qué hora es?* señala el significado que entendió el marido, (...) a la mujer le queda la posibilidad de anular ese significado implicado sin contradecirse: *no, no quiero irme, sólo te pregunto la hora.* (...) a la inferencia hecha por el marido se le llama implicatura.” (*La pragmática*, 28)

²³ Con el término implicatura Paul Grice definió una parte del significado que producimos e interpretamos al hablar, pero que se origina fuera de las palabras. Esa dimensión pragmática del significado, no forma parte del contenido proposicional de los enunciados sino que resulta de la combinación del sentido literal y el contexto. La implicatura no depende de las propiedades semánticas o significados convencionales de las palabras sino de los principios que regulan la conversación (véase Reyes, *La polifonía textual*, 154-155).

También se habla de implicatura según Grice, cuando uno de los hablantes nota que su interlocutor viola la norma preestablecida deduciendo que éste quiere comunicarle directa o indirectamente algo más de lo que literalmente dice. La implicatura es una información no pertinente, un significado extra que no está en las proposiciones de las frases enunciadas por lo tanto no puede analizarse semánticamente y depende además de acuerdos tácitos entre los hablantes. Según Grice, citado por Reyes, el hablante irónico hace dos afirmaciones a la vez, la literal y la que subyace en el enunciado como algo que el hablante quiere decir pero que no formula de manera explícita.

En los enunciados irónicos el significado no articulado verbalmente se considera verdadero porque corresponde a la real intención comunicativa del hablante, desapercibida por el resto de los interlocutores, menos por el ironista (sujeto de la ironía) que comparte los presupuestos de la comunicación a los que hace referencia el enunciado. La ironía es un juego intencional de juxtaposición de significados concebidos como procedimiento discursivo económico y eficaz.

Hay enunciados en los que la ironía, por ser tan evidente, no se somete a discusión. En el caso del hablante que menciona en una norma social una actitud o comportamiento aprobado como positivo es porque el interlocutor no cumplió con la norma preestablecida y por ende no escapó a ser ridiculizado por el ironista. ²⁴

Para Reyes la ironía está ligada de cierta manera al rol social del hablante, se le encuentra con frecuencia en el discurso de los padres,

²⁴ Ibíd., 156

políticos, polemistas, moralistas etc. Pero esto no siempre se cumple porque también es usada como arma discursiva por los sectores subordinados para denunciar todo tipo de conflictos o problemáticas sociales, políticas, económicas que le atañen. Tampoco es adecuada en todas las situaciones porque no siempre se puede intimidar o ridiculizar a un hablante en cualquier situación de comunicación. A veces la enunciación irónica tiene como objetivo exclusivo crear la complicidad del juego entre valores compartidos o reforzar el entendimiento tácito con el interlocutor. El enunciado irónico exige al hablante de hacer afirmaciones categóricas sobre un hecho concreto que lo comprometan ante sus interlocutores; deja, por el contrario, una connotación mucho más fuerte que una formulación completa del objeto o fenómeno aludido. A los oyentes les corresponde interpretar el significado subyacente en silencio porque su aclaración destruye inmediatamente el juego irónico.²⁵

La ironía obliga al interlocutor a participar en la descodificación del enunciado haciendo una inferencia sobre las intenciones del locutor. Consiste en reconstruir el significado que no se formula verbalmente pero que supone una evaluación sobre cierto estado de las cosas. Hay en la ironía un contexto imaginario dentro del contexto de la comunicación. En la literatura el lector comunica con su locutor a través de construcciones verbales en las que hablan otros ; y los puntos de vista del interlocutor irónico y de su personaje son siempre divergentes, lo que no ocurre en otro tipo de enunciación ficticia.

La comunicación irónica se produce gracias a ciertas señales del

25 *Ibíd.*, 159.

texto o del contexto (entonación, cambios de registro, de estilo). El lector perceptivo descodifica el sentido transliteral del texto que supone el reconocimiento del verdadero agente del acto de habla; el enunciador y la connotación que puede describirse como negación del sentido literal. Reyes afirma que no es necesario compartir los valores del locutor irónico, basta con poder identificarlos.²⁶

A partir de los estudios de D. Sperber y Wilson sobre polifonía del locutor irónico, Reyes encuentra que el rasgo semántico universal de un texto irónico es su cualidad de mención implícita en la proposición que actúa como un eco de la opinión que el hablante expone como inadecuada. La primera gran objeción que se le hace a la teoría de Sperber y Wilson es que no toda mención que hace eco es irónica. Como han afirmado los autores mencionados, podemos percibir la mención en una frase localizable y entendemos, si captamos la ironía, que el locutor la atribuye a un enunciador. El enunciado evalúa la realidad y propone a la vez un análisis de su inadecuación con múltiples objetivos, hacer alguna alusión discreta a una situación, corroborar una advertencia, etc.

Reyes dice que el locutor irónico no es el único responsable del enunciado, sino que sirve de representante de un punto de vista sostenido por muchos hablantes, de una creencia que todos deseáramos tener. Lo que ocurre es que se disfraza de ingenuo para hacer notar qué distinta es la realidad y cómo deseamos que la mención contenida en el enunciado sea cierta.

El enunciado está cargado de una ilusión que comprende la

²⁶ *Ibíd.*, 163.

situación real deseada. En él hay un cambio de voz, un cliché, una exageración, un tono de falsa inocencia que evoca de manera inmediata a un locutor distinto del locutor real. El cambio de registro o elección de registro inadecuado alude al carácter ficticio de la construcción irónica que funciona como señal de advertencia que el locutor es él y es otro a la vez.

Ducrot al referirse a su concepción polifónica distingue los casos de citación: se refiere en primer lugar al locutor que cita a un enunciador, responsable del acto de habla. El locutor es el hablante (el yo del texto) mientras que el enunciador es el hablante suscitado que cumple con el acto de habla que le impone o atribuye el locutor.²⁷

Reyes, según la afirmación de Ducrot, concibe en un discurso irónico al enunciador, ya no solamente como al hablante suscitado por el locutor, sino al locutor mismo a quien pertenece la intención irónica. El locutor y enunciador pueden ser correferenciales con el mismo sujeto de la enunciación, el locutor cita a un locutor ingenuo dejándole el rol de enunciador sin dejar de ser locutor. De esta manera la responsabilidad exclusiva del locutor ingenuo es el significado literal y del locutor-enunciador el significado transtextual.

En la literatura, el autor, el narrador y sus personajes pueden ser irónicos. Por supuesto, lo más difícil es descifrar las intenciones del autor literario, o intenciones del hablante. El autor implícito no es solamente un

²⁷ "Parler de façon ironique, cela revient, pour un locuteur L, à présenter l'énonciation comme exprimant la position d'un énonciateur E, position dont on sait par ailleurs que le locuteur L n'en prend pas la responsabilité et, bien plus qu'il la tient pour absurde. Tout en étant donné comme le responsable de l'énonciation, L n'est assimilé à E, origine du point de vue exprimé dans l'énonciation." Véase *Le dire*, Ducrot, 211.

sujeto, una conciencia, o un hablante, puede ser un sistema de normas. Lo implícito viene a ser también el entendimiento o complicidad entre autor y lectores porque comparten un conjunto de presuposiciones pragmáticas.²⁸

1.4 Corpus de enunciados irónicos

A partir de los conceptos explicados más arriba que nos remiten a un análisis pragmático de la ironía, hemos seleccionado una serie de enunciados que en una primera lectura provocan en el lector un efecto irónico. Como se verá más adelante, nuestro análisis consistirá en explicar cómo se produce ese efecto irónico y por qué es pertinente hablar de ironía en los enunciados seleccionados.

Hemos mencionado anteriormente en la introducción, los diferentes niveles del texto en los cuales se sitúa, en el plano hipotético, el significado irónico, es decir: el nivel (1) que relaciona el narrador y el mundo narrado, el nivel (2), el diálogo entre personajes y el nivel (3) que relaciona el autor y el lector implícito. Aunque en *Viernes de dolores* aparecen, como se ve en la lista, enunciados correspondientes a los tres niveles, nuestra tesis se centrará en el análisis del primer nivel, es decir de aquéllos que corresponden a la relación narrador y mundo narrado. De los diez enunciados enlistados que ilustran los tres niveles se hará el análisis

²⁸ Les présupposés pragmatiques "ne sont pas des éléments du contenu de l'énoncé, mais dépendent de l'énonciation, des conditions de réussite de l'acte de langage. (...) Tout acte de langage par son énonciation implique que les conditions de sa légitimité sont réunies." Véase *Pragmatique*, D. Maingueneau, 89.

detallado de cinco de ellos.

Enunciado I (*Viernes de dolores*, 4)

Nivel 1. Ironía en la relación narrador mundo narrado.

“Por la puerta principal entran los que ya no regresan. Se abren de par en par las gigantescas rejas, pasa el entierro y se oye un golpe de campana rota, seguido de la voz de Tenazón, **el guardián del cementerio que repite, cada vez que recibe un nuevo huésped: ¡Más combustible... adelante aquí la muerte es como la vida...!**”

Enunciado II (*Viernes de dolores*, 7) Nivel 1.

“Barrio de todos y de nadie. Que el sol seque lluvias, que la lluvia moje soles, el barrio siempre igual. Basureros. Un almanaque viejo hojeado por el viento. Ni en la basura pierde sus ínfulas el tiempo. Marca días antiguos, fechas. Un portón, un jardincillo y una casa de pino coloradioso. En la puerta, el nombre del que la habita, pintado en un cartón: Roque Feler. Algún chusco escribió abajo: **“Cualquier parecido con la realidad es puramente casual.”** Y a partir de la casa de Roque Feler García, alineadas frente a la gran puerta del cementerio, cantinas, bares, fondines, cervecerías y otros lugares de la Mala Providencia que también consuela, empezando por la cantina “El Ultimo Adiós”, donde el uso es, según el sapo la pedrada, según el zapote el zapuyulo, según el aguacate la pepita, según el pesar el lenitivo.”

Enunciado III (*Viernes de dolores*, 8) Nivel 1.

“Frente al cementerio, la cantina “La flor de un día,” antro de borrachos y moscas, con la siguiente advertencia pintada en la pared a guisa de reclamo: “Para fondear, mejor aquí que enfrente...”

Enunciado IV (*Viernes de dolores*, 21) Nivel 1.

“¡Qué encono amoroso y qué guitarra!, como tocada por el guitarrista ciego de “Las Movidas de cupido,” Celestino Tomelloso, más conocido por Don Chester, de la familia de los tomellosos, músicos y poetas que nunca pasaron de zope a gavián.”

Enunciado V (*Viernes de dolores*, 24) Nivel 1.

“¡Vivadela! ¡Vivadela!... Seguían cantando, unidos al coro, a cuáles más destemplados, los sepultureros, de quienes se decía que rezaban al levantarse: “El muerto nuestro de cada día dádnoslo hoy...”, o mejor: Los muertos nuestros de cada día dádnoslos hoy, Señor...!”

Enunciado VI (*Viernes de dolores*, 24) Nivel 1.

“Exequiosos,” no obsequiosos, veían de menos a los sepultureros, cuidándose de guardar las distancias, cuando aquellos se reunían a la caída de la tarde, después del trabajo, a cervecar en “Las Movidas de Cupido,” sin siquiera cambiarse de ropa, ni lavarse, sucios de la cabeza a los pies de polvo rojizo de ladrillo.

Enunciado VII (*Viernes de dolores, 34*)

Nivel 2. Ironía entre personajes.

-Entonces aténgase a las consecuencias, al registro del negocio, al comiso, al proceso...

¡Muy temprano!

-¿Qué? Lo que oyó, patroncito ...

-Pelemos, Cobriza ___se le fue para encima el guardián y la abrazó.

-¡Pelemos!___se dejó ella medio abrazar, ya zafándose...

-Si los pleitos fueran así...

-Estoy pensando (...) que para sacudirnos toda responsabilidad, si nos llaman a declarar, podemos decir que son regalitos que nos han hecho...

¿Regalitos fúnebres?

Enunciado VIII (*Viernes de dolores, 32*) Nivel 2.

-Hablando en serio, si me arriesgué a venir en sus buscas tan retarde, es por algo que a usted le parecerá una singraciada, pero que tiene mucha importancia para nosotros, los que vivimos con la camisa levantada, el santo volteado y el Jesús en la boca, en ese maldito negocio de cantina.

-¿Por lo de la **suspensioncita** de garantías?

-No, no: aquí lo raro es cuando las restablecen.

¿Las van a suspender? **Mejor, así habrá más garantías.** -

Enunciado IX (*Viernes de dolores, 48*) Nivel 2.

“¿Por el viudo que mataron anoche? ¡ Ja, Ja, Ja!... ¿Por el viudo tanta policía uniformada y de particular, a pie y a caballo, con bicicletas,

motocicletas, perros amaestrados, linternas potentísimas, bastones de caucho especiales, revólveres y cinchos con balas...?”

Enunciado X (*Viernes de dolores*, 28)

Nivel 3. Ironía entre autor y lector implícito.

“Grandes artistas de la escena que por las calles céntricas de la urbe representaban el paseo funeral conduciendo carruajes negros, tirados por caballos negros, guadrapados de negro, enjaezados de guarniciones principescas, detrás de coches fúnebres desaparecidos bajo las flores de las coronas, o a la zaga de cureñas, ocasión única y heroica para los altos jefes del ejército de estar (**siempre después de muertos**) junto a un cañon.”

CAPITULO II

2. Estructura y contenido de la diégesis

Viernes de Dolores (1972) es la última novela de Miguel Angel Asturias. Comprende, por los hechos relatados, el período correspondiente a sus años de estudiante entre 1920 y 1924.

La novela presenta una estructura narrativa compleja en la cual el relato es constantemente interrumpido por diversas historias que se van agregando a medida que la narración progresa; son estas historias las que en conjunto le dan sentido al texto. Algunas situaciones narradas al principio de la novela, quedan aparentemente inconclusas, pero encuentran más tarde en alguna secuencia su correlato, permitiéndole al lector completar el sentido. El argumento gira en torno a los sucesos que tienen lugar durante la "Huelga de dolores."¹ El telón de fondo sobre el que se desarrollan las diversas historias es el despotismo político y social de una sociedad que vive bajo la tiranía. La novela relata la vida de muchos personajes que en conjunto forman el pueblo. Las diferentes relaciones de convivencia social entre los personajes, ese "entrecruzamiento de las vidas individuales" que está en la base de la estructura novelesca da lugar a un extenso registro de manifestaciones temáticas.²

¹ Nótese que el término huelga no tiene aquí connotación política. Véase p. 13,14 de esta tesis.

² "La estructura novelesca revela el entrecruzamiento de las vidas individuales y pone de relieve un aspecto olvidado entre la automatización de la existencia: cómo se

Según los estudios críticos de Claude Couffon e Iber Verdugo, *Viernes de dolores*, se divide en tres momentos o “unidades narrativas mayores” que incluyen cada una “unidades menores”.³ La delimitación de esos tres momentos alude al predominio de diversos temas y modalidades narrativas. El primer momento comprende 17 secuencias; se inicia con la descripción del cementerio y sus alrededores; y termina con la Historia de San Jun Paracatuy.⁴ El segundo momento comprende 41 secuencias que van desde la preparación de la huelga de los estudiantes para el Viernes de Dolores, hasta la secuencia 59, que se ocupa de relatar la comparsa estudiantil, y las críticas políticas.⁵ El tercer momento abarca 29 secuencias y se inicia con el diálogo entre Ana Julia y Grela sobre la mascarada y

entrecruzan y mueven entre sí los destinos individuales.” (Véase Couffon, “introducción” xvi-xvii).

³ La distinción de unidades narrativas mayores y menores de las que habla Couffon no corresponde exactamente a la distinción de Barthes, entre “fonctions cardinales” y “des catalyses. Aquí la segmentación está regida más bien por un criterio temático. “Pour qu’une fonction soit cardinale, (ou noyaux) il suffit que l’action à laquelle elle se réfère ouvre (ou maintienne, ou ferme) une alternative conséquente pour la suite de l’histoire, bref qu’elle inaugure ou conclue une incertitude. (...) Les secondes (...) ne font que remplir l’espace narratif qui sépare les fonctions charnières. Nótese que Barthes utiliza también el término “charnière” para referirse a las funciones cardinales. Véase Barthes, *l’analyse structurale*, 15.

⁴ Nótese que la primera unidad narrativa se ocupa de diseñar el escenario y la atmósfera sin estar directamente ligada a la historia de la novela. En general, las escenas que abarca esta primera unidad son fragmentos de un costumbrismo grotesco.

⁵ En esta unidad narrativa aparecen los personajes que desarrollarán el conflicto novelístico. Ricardo frustra su intento de escalar socialmente a través de su relación amorosa con Ana Julia. El joven lleva a cabo la traición dentro del ambiente carnavalesco de los festejos huelgueros.

termina con la historia 89, que se refiere al regreso conformista al hogar de los estudiantes y la consecuente aceptación de las reglas de la sociedad degradada.⁶ En total la novela comprende 89 historias, que no se suceden de manera lineal.⁷ Dada la extensión de historias que la conforman reseñaremos solamente aquellas que contribuyen en mayor medida a darle cierta coherencia y continuidad al argumento.

El relato comienza con la ubicación y descripción del ámbito del cementerio junto al barrio colindante y de la vida de una serie de personajes pertenecientes a dos clases sociales opuestas, que habitan en ese mismo espacio. El primer personaje que aparece en la narración es "Tenazón", guardián del cementerio encargado de recibir a los muertos; presentado como la autoridad del mismo. Recibe también los asistentes a los funerales, divididos en "calzados o descalzos", "mal vestidos y bien vestidos." En el barrio colindante hay dos tipos de casas: unas de "altas cornizas" y otras "casuchas de desecho", correspondientes a dos estratos sociales opuestos. Frente a la gran puerta del cementerio están situados los bares, las fondas, las cervecerías y las cantinas que llevan por nombre: "El Último Adiós", "La Flor de Un Día", "Los Siete Mares", "Las Movidas de Cupido" y "Los Angelitos", en los que tienen lugar varias historias. A estos lugares asiste gente de diversos rangos sociales: borrachos, cesantes, pordioseros, estudiantes, profesionales, prostitutas, que recrean un ambiente grotesco en el que "lo bajo corporal" (Bajtín), está en primer

⁶ Esta unidad presenta las consecuencias frustantes de los acontecimientos para los personajes "protagonistas", y la renuncia al título de abogado y notario de Ricardo Tantanis y su partida a Liverpool.

⁷ Véase Couffon, Introducción a la edición crítica xxvi-xlii.

plano. En la fonda "Los Angelitos" por ejemplo, se reúnen los dolientes después del entierro para continuar el velorio, y ahí bailan y beben al compás de un fonógrafo fingiendo estar alegres. Los que en esta fonda quieren ir al water, "un water sin puerta", deben ante todo alquilar una máscara. "El resto de los asistentes debe adivinar la identidad del defecante, escondida tras la máscara. (...) El que pierde obsequia tragos, cerveza, cigarrillos, y si es mujer paga con besos y caricias que da o se deja dar."⁸ El capítulo II comienza con un diálogo entre Tenazón y la Cobriza, y se extiende hasta el capítulo III. Este diálogo englobante es interrumpido para intercalar relatos descriptivos y narrativos sobre diversos personajes: un guitarrista ciego y sus reflexiones sobre la tonada; la descripción de la Pichona, decana de las meseras; la descripción de los sepultureros; la secuencia de los gatos; la descripción del hombre de la tos, la descripción de los funcionarios de las exequias; la expulsión del cementerio del borracho viudo; el discurso sobre los funcionarios degradados; la anécdota del bachiller Talis desenmascarado como falso cura; los negocios del florista don Ramirito, etc. En una analepsis narrativa, la Cobriza y su marido, dueños de la cantina "Las Movidas de Cupido" se interrogan sobre las razones que explican la presencia de la policía en los alrededores del cementerio. Tenazón, descrito irónicamente como la máxima autoridad de la "necrópolis" no ha recibido ninguna orden de registrar los negocios cercanos en razón de alguna denuncia por objetos perdidos, o hechos anómalos. El guardián aduce que la presencia de la policía se debe más bien "al puterío del barrio." Mientras tanto el fondo de la cantina "Las

⁸ *Viernes*, cap I, 11.

Movidas de Cupido" se convierte en un depósito de "cristos, cruces, candeleros, candelabros, pilas de agua bendita, floreros, marcos", etc, que los borrachos llevan para vender o dejar empeñados por tragos. Al final del diálogo, la Cobriza regresa a la cantina y el marido le reprocha que haya involucrado a Tenazón en "ese asunto tan peliagudo."⁹ Más tarde la Cobriza descubre, a través de la vieja Cleotilde, que Tenazón y unos mexicanos violan las tumbas con un "aparato de piedra imán" que les indica con una agujita dónde "hay joyas y no cadáveres." La Cobriza se da cuenta de que su angustia por los objetos que les han dejado en la cantina no tiene lugar si lo compara con lo que está ocurriendo en el cementerio. En este mismo capítulo aparece el grupo de sepultureros dirigidos por Tenazón, que se reúne en "Las Movidas de Cupido" al final de cada jornada de trabajo a beber cerveza. Estos sepultureros no son los únicos en asistir a esta cantina, también los carpinteros especialistas en ataúdes, los curas, los notarios, los médicos, los oradores fúnebres y los periodistas. Todos unidos por una "simpatía universal" o amistad sin límites que les permite "mezclar gota a gota el sudor de sus alcoholes." Esta primera unidad narrativa termina con la historia de San Jun Paracatuy, un esqueleto "coronado y adornado con flores" al que los estudiantes rinden culto en el laboratorio de química besándole las manos. Esta última secuencia va unida al bautizo de los nuevos estudiantes con los "alcoholes pestilentes" contenidos en los frascos.

⁹ Véase *Viernes* 38,40.

El segundo momento se inicia con la preparación y realización de la huelga de los estudiantes para el Viernes de dolores.¹⁰ Todo comienza con "La reunión ultrasecreta del Honorable Comité" en "El Quitituy", una cantina considerada un lugar estratégico por los estudiantes, porque en él se declaraba la huelga de la Semana Santa o suspensión de clases y labores en la Universidad. Participan en esta reunión los delegados de los estudiantes de derecho: Troyano Montemayor, Tantanis alias Choloj y Chocochique. Como delegados de medicina: la Chinche, Pumusfundas y Pan. Este último es el encargado de presentar el proyecto de la carroza que llamarían "Los horrores del cristianismo", y otra de nombre "Los galillos." En la carroza "Los horrores del cristianismo" han acordado representar al prototipo del terrateniente "vernáculo" Ramón Montemayor, tío de Troyano, estudiante de derecho, famoso porque explota a los peones de sus haciendas. A esta reunión también debían asistir los estudiantes de farmacia pero no llegan por haberse quedado bebiendo cerveza en la cantina "Los Siete mares." Pumusfundas y la Chinche son nombrados por el resto del comité como los responsables de ir en busca de ellos, para poder así dar inicio a la sesión del Comité. El comité de la Huelga de Dolores a su vez se divide en varias comisiones: Pumusfundas y Chinche crean la "canción de guerra" o himno de los estudiantes. La comisión de

¹⁰ La Huelga de dolores tal como aparece descrita en la novela es una fiesta estudiantil de carácter transgresivo. Sólo un estudio más profundo de la obra en el que se analizara de manera más detallada la crítica de la parodia en el marco político social de la novela, permitiría examinar la proyección de la misma en la elaboración de una historia que oponga resistencia a la historia oficial de Guatemala, que oculta los aspectos virulentos, corrosivos de una "fiesta universitaria."

los adornos la integran el Mono Escobar, la Gata Sagastume, el Sapo Leal y el Chompipe. En la comisión encargada de conseguir el licor y la pólvora están el Pizote Morales, el Sope Estéves, el pájaro López, el Caballo Pérez y el Micoleón Benítez, y en la comisión de la redacción del periódico el “No Nos Tientes”, Troyano, el Bolo Valle, Moyas, y la Pulga.

En la cita siguiente el narrador señala el carácter blasfematorio y anticonformista de la huelga

“¿Huelga o fiesta? Las dos cosas. Huelga en la Universidad durante la Semana Santa y carnaval de los estudiantes el Viernes de dolores, carnaval de carnavales, amargo, explosivo, mordaz, blasfematorio (escupir al cielo y abrir negras carcajadas de luto como si fueran paraguas), carnaval de todos los disfraces y todas las audacias, cara al crimen, cara al fanatismo, cara a la barbarie, la palabra convertida en guillotina, el gesto en mueca de indefenso que bromea por no tener otra arma, la risa estudiantil en carcajada feroz de concubino... ¡abajo las togas, los uniformes, las levitas, las sotanas, los ornamentos, los títulos, las condecoraciones! Toda la mecánica del impropio. Los impropios del Viernes de dolores como los litúrgicos del Viernes Santo.” (*Viernes*, 55).

La secuencia posterior a la primera sesión del Honorable Comité de huelga (cap. VI) narra la enfermedad de Troyano Montemayor y Gual. Troyano, estudiante de derecho, miembro del Comité de Huelga, delira a causa de una fiebre palúdica que lo mantiene en cama durante largas horas. Su hermana Gabriela, o Grela como éste la llama, lo acompaña y le

cuida el sueño. Los otros miembros de la familia Montemayor son Ana Julia y Fluvia hermanas de Troyano y de Grela, doña Sofía, la madre, y el tío, Ramón Montemayor.

Ricardo Tantanis alias Choloj, compañero de clases de Troyano, se enamora de Ana Julia Montemayor. Grela, hermana de ésta, se opone a la relación dado que Choloj pertenece a la clase social baja y además es hijo de cholojeros.¹¹ Veamos una cita que ejemplifica las diferencias de estrato entre las dos familias: “La casa de los Tantanis trascendía a tripas de cerdo, imposible despegarse de la nariz el olor a chicharrón. (...) La casa de los Montemayor olía a maderas de fragancia antigua, a enredaderas de hojas parpadeantes al menor soplo del viento.” Troyano no se atreve a decirle a Choloj que renuncie a sus aspiraciones con su hermana dado que son compañeros de clase y miembros del Honorable Comité.

Las decisiones que se han tomado con respecto al proyecto de sacar al tío Ramón en la carroza “Los horrores del cristianismo”, ocupando el tradicional lugar del Judas, han llegado a oídos de Ana Julia y Grela por el propio Ricardo alias Choloj. Es la traición al Comité, fundada en el interés sentimental de Choloj por Ana Julia, sobrina de Ramón Montemayor. Troyano, a diferencia de Choloj, es un joven educado en colegios religiosos, de buena familia y con un apellido de renombre. Tantanis por el contrario es un hijo de cholojeros y tratantes de caballos peruanos. La secuencia continúa con la remembranza de doña Sofía, de aquel Viernes de dolores en el que los estudiantes de la facultad de derecho, dispusieron que ya no habría clases pero como no se los concedieron se declararon en

¹¹ Cholojero es aquel que vende vísceras de reses. Véase *Viernes de dolores*, 265.

huelga y para festejarlo asaltaron un tranvía, y fue en ese tiempo cuando la policía mató a un estudiante

(...) carnaval con toda la guapería de la denuncia, entre el andar a gatas de la vulgaridad intencional desenfrenada y el granear apocalíptico de la protesta, huelga y carnaval de carnavales, fiesta estudiantil que recordaba aquel Viernes de dolores en que un tranvía se convirtió en tumba, la luz en sangre, el pavor en risa despiadada ante los poderosos, y los siete puñales de los verdugos se clavaron de nuevo en el corazón de la madre de un estudiante...(Viernes, 55)

La familia Tantanis Cimborio está integrada por el padre, Don Severo, de origen peruano, Doña Crisanta y su hijo, Ricardo Tantanis alias Choloj. Llegado el día de colocar al Judas en el negocio, es decir, el Sábado de Gloria, Don Severo y Doña Crisanta recuerdan que su hijo Ricardo, por estar adelantado en sus estudios de abogacía, les había pedido que dejaran la costumbre de poner al Judas, y porque, además, eso le ocasionaba disgustos en sus relaciones sociales, ante todo por sus pretensiones con Ana Julia Montemayor y Gual, de estrato social elevado. Doña Crisanta estaba de pésame con la decisión que había tomado su hijo porque se trataba de eliminar una tradición de sus padres y abuelos. Ricardo cambia de opinión y le pide a sus padres que llamen a Matisano el hacedor de los Judas. Doña Crisanta se alegra e insiste en darle explicaciones a su hijo sobre el significado del Judas en la familia

No, hijo, no es que hay que poner a Judas, porque sí. Debo explicarte que antes no había el revoltijo que hay hoy entre las gentes. Antes cada quien, cada familia, ocupaba el lugar que le correspondía, alegre, conforme. Y a los como nosotros, gente de negocio de venta de carne y entrañas de coche, de cerdo como dicen ahora, nuestro lugar en la Semana Santa, era el del Judas del Sábado de gloria. (...) Alguna salida hay que dejarle siempre al rencor popular. (...) Bueno, válvula, como dice Severo. Y esa válvula a la protesta más íntima de nuestra gente, de la gente de nuestra clase, era el poner a judas vestido siempre como persona principal: como doctor, magistrado, ministro, richachón, que se entiende. Y esta casa, hijo, era una de las de esas pequeñas reivindicaciones. (*Viernes*, 66)

Una vez llegado el Sábado de Gloria, las multitudes en las calles de los barrios populares descuartizaban, hacían añicos a los Judas vestidos de militares o de levita. Estos muñecos representan la explotación del pobre por el rico, el abuso del poderoso contra el indefenso, del verdugo con sus víctimas, del capataz con los peones, del jefe armado hasta los dientes frente al ciudadano que esgrimía las leyes inútiles, por no decir ridículas, todo lo que para el pueblo eran formas oscuras de una sola traición al hombre, la traición a la vida. ¹²

Ricardo Tantanis alias Choloj, le pide a Matisano que le construya un Judas como los que el sabe hacer para sustituir al tío Ramón en la carroza estudiantil. Esto le permitiría entrar en el corazón de Ana Julia y

¹² Nótese que la novela presenta estampas de vivaz costumbrismo de la pequeña urbe guatemalteca entrelazadas con escenas de realismo mágico.

además le abriría la puerta de los Montemayor y Gual. Una vez que tiene preparado su plan se va a ver a Ana Julia y le cuenta que su tío Ramón no figurará en la carroza. La narración se interrumpe con la búsqueda de fondos por las diferentes comisiones, para la celebración del Viernes de dolores. Entre los comercios que más aportaban para la fiesta estudiantil estaba el "Celeste imperio", que obsequiaba "volutas y colgaduras en formas de dragones, gusanos, mariposas, estrellas." Con todo esto los estudiantes adornaban los edificios universitarios. También les daban triquitraques que hacían explotar durante la declaración de la huelga. La narración se reanuda con la elaboración del muñeco que representaría al terrateniente Ramón Montemayor. Pan, encargado de esta tarea, al finalizar su construcción, se lo entrega a Ricardo Tantánis para que lo guarde en una pieza cercana a los "excusados del garaje."

"Las llaves al ladrón... se dijo Ricardo Tantánis mordiéndose la lengua y alzó al fantoche de cartón y trapo almidonado que representaba a las mil maravillas al tío de Ana Julia, levantándolo más, pues arrastraba las botas, para llevarlo a guardar bajo llave a una pieza no muy ancha que daba a los excusados del garaje."(*Viernes*, 85)

Matisano tiene ahora el trabajo de hacer dos Judas, uno para continuar con la tradición de la cholojería y otro para ponerlo en la carroza en lugar del muñeco, que tiene toda la apariencia del tío Ramón Montemayor. En esta parte de la narración quedan entrelazadas varias secuencias: el asunto del Judas en casa de Ricardo, el monólogo de Ricardo

sobre el Judas, el compromiso ante sus compañeros de escribir el artículo sobre Ghandi para el periódico, los amoríos de Ricardo y Ana Julia, la recolección de fondos para la huelga, Ricardo al cuidado del muñeco, el encargo de los dos Judas en casa de Matisano y Simoneta, los remordimientos de Ricardo, los libros de arte y Simoneta, el encuentro de Ricardo con Troyo una vez que éste comienza a recuperarse de la fiebre, la atracción sentimental de Ricardo por la hija del hacedor de Judas, el descubrimiento por parte de Ricardo de la homosexualidad de Matisano, etc. La segunda unidad narrativa concluye con la descripción de la comparsa estudiantil "los que protestaban por los presos políticos, encadenados y vestidos de cebras" y el desfile de carrozas con sus diferentes cartelones: "¿Desde cuándo, señores diputados, tres sargentotes pueden cambiar el destino de la patria a medianoche?" o "Aquí, al que no es perro, sino patriota, solo le queda encierro, destierro o entierro..."¹³ Pan, después del gran trabajo que había realizado contruyendo un muñeco que representara al tío Ramón, se da cuenta en pleno desfile que de "la carroza habían sustraído su obra maestra" y se interroga sobre quiénes podrían ser culpables de este hecho, ¿Choloj, Troyano? Durante la comparsa, los estudiantes lanzan a los espectadores serpentinas y confeti al mismo

13 Véase *Viernes*, 154.

tiempo que cantan “La chalana”¹⁴ y reparten el “No Nos Tientes.”¹⁵ Llegado el momento de la lectura del Decreto de Huelga dejan de sonar “las matracas, las guitarras, las chicharras, las marimbas, las voces, los gritos, los cantos de los enloquecidos de júbilo”

“Considerando que en política somos lo que no somos y no somos lo que somos, pero eso sí, ni liberales con uñas o liberuñas, ni conservadores de mierda o conservamierdas... Considerando que si la consigna para ser todo un hombre, es tener un hijo, ya lo tenemos y va a ser diputado, porque es hijo de puta; sembrar un árbol (no el libre crezca fecundo que le sembraron en el culo a Centroamérica); escribir un libro, más fácil plagiarlo si es de historia y uno es ministro de Educación; y matar un yanqui, si no se puede más de uno...” (*Viernes*. 160)¹⁶

14 “La Chalana o canción de guerra del estudiante ocupa en *Viernes de dolores* muchas páginas privilegiadas. Se sabe que el nombre de la “Chalana” se debe al doctor Epaminondas Quintana (...) que la bautizó así porque “chalán”, según el diccionario de la Real Academia Española, quiere decir: “El que trata con caballos u otras bestias.” (Véase Couffon, “claves para una lectura” lxxx).

15 “El *No Nos Tientes*, efímero periódico anual, era de formato más bien pequeño, y en sus ocho a diez páginas, densas y casi sin ilustraciones, ofrecía a sus lectores el producto muchas veces blasfematorio de la inteligencia estudiantil.” *Ibíd.*, lxxviii.

16 En Asturias, al igual que en Rabelais y en Dostoievsky encontramos todos los elementos de la carnavalización. El carnaval en las sociedades arcaicas era una institución social que en algún momento del año subvertía las ordenes de lo profano y de lo sagrado, de lo noble y de lo trivial, de lo lícito y de lo ilícito. En literatura Bakhtine lo define como un principio explicativo, un elemento estético, histórico, y esencial de su poética. “La carnalisation est une forme extrêmement souple de vision artistique qui a permis à Dostoievsky par exemple de pénétrer dans les couches profondes de l’homme et des relations

En el tercer momento de la novela, Pan confirma su sospecha de que fue Ricardo Tantanis quien se robó el muñeco. La escena tiene lugar en el "Quitituy." Todo comienza con el relato de Ricardo, sus remordimientos y concluye con su confesión. Pan se conmueve, lo abraza y lo perdona. La historia continúa con la deshacedera de las carrozas y el encuentro de Tío Ramón y Tantanis en casa de los Montemayor y Gual en el que mantienen una conversación. Entre tragos y humo de cigarrillo Ricardo comienza a confundir al tío Ramón con el muñeco que había sustraído de la carroza. Cuando recobra la lucidez le habla de su interés por su sobrina Ana Julia y éste le responde que lo autoriza si se come un banano. Ricardo acepta y termina comiéndose el racimo entero obligado por el tío, bajo amenaza de pegarle un tiro en la cabeza.

"Allí estaban y allí habrían seguido los bananos, si el zamorro del tío no discurre a Tantanis, por haberle faltado el respeto, por habersele subido a las barbas, por haberlo llamado muñeco, por haberle golpeado la espalda, el hombro, como si fuera un tal y no un Montemayor y Gual, jovenzuelo al cual, según su cochina familia, tenía que estar agradecido, por habérselo robado, en forma de títere, de una carroza estudiantil." (*Viernes*, 196)

El Sábado de Gloria toda la gente del barrio se reúne frente a la cholojería a observar el muñeco que Ricardo había colocado en el techo. A

humaines grace à son pathos de changements et de renouvellement." Véase "Carnavalisation", *Glossaire de la crítica contemporánea*.

medida que pasa el tiempo, por las calles se escuchan las voces de la gente que se disputa los pedazos del Judas de la cholojería al que todos llaman don Ramón. Los Montemayor se sienten humillados, y ninguno perdona a Ricardo salvo Ana Julia, quien para calmar su llanto se toma unos somníferos.

“La decisión de Ricardo de enarbolar el muñeco tío Ramón como imagen de Judas sobre su casa, cambia de signo: en manos de Pan y en la carroza era el símbolo de la opresión socioeconómica lo que se castiga; en manos de Ricardo es sólo instrumento de su satisfacción y venganza personal, ya que éste obra en función de agradar a Ana Julia y al propio tío Ramón y así abrirse el camino del ascenso social y económico; coloca el muñeco sobre su casa para satisfacer su venganza individual y el fracaso de sus pretensiones sobre Ana Julia y su posición.”¹⁷

La novela concluye con la defensa que hace Ricardo Tantanis de Manicio Mansilla, acusado injustamente de provocar la muerte de un borracho en medio de las multitudes que se desplazaban el Sábado de Gloria, en las inmediaciones de la cholojería. Ricardo frente a esta injusticia le envía una carta al rector renunciando al título de abogado y notario porque no quiere formar parte de una maquinaria judicial que según él es de tipo militaroides, inicua y vergonzosa. Es la negación de toda justicia y de todos los derechos del hombre, sometidos al vaivén político y

¹⁷ (Véase Couffon, Introducción, xxxviii).

a los caprichos y órdenes del mandamás o dictador de turno. Al regresar a su casa, después de la renuncia, encuentra un pasaje para Liverpool.

2.1 Introducción al análisis de los enunciados

En las páginas siguientes, consagraremos un espacio al estudio del narrador y de los personajes, como “los dos complejos discursivos” más importantes del relato, ¹⁸ siendo la instancia del “autor” una instancia que rara vez asume, como tal, la palabra. Partiremos de la observación de que la actividad de narrar puede ser asumida por un narrador o por personajes. El narrador es un sujeto que mediante la estrategia discursiva que constituye el acto de narrar, hace la relación de sucesos reales o imaginarios. Todorov al respecto dice lo siguiente

“El narrador es el sujeto de esa enunciación que presenta un libro (...) Él es quien nos hace ver la acción por los ojos de tal o cual personaje, o bien por sus propios ojos, sin que por eso le sea necesario aparecer en esa escena. Él es quien escoge el referirnos tal peripecia a través del diálogo de dos personajes o hacernos una descripción “objetiva.” Tenemos, pues, una cantidad de datos sobre él que deberían permitirnos captarlo, situarlo, con

¹⁸ El relato está constituido por el discurso del narrador (en sí mismo polifónico, como hemos dicho) y el discurso de los personajes citados por el narrador, con todas sus correspondientes cualidades polifónicas. El autor queda fuera de la estructura de la comunicación ficticia, pero no es un ausente: es el que cita, es decir, muestra y usa discurso. Estrictamente, no puede distinguirse una “voz” del autor, las únicas voces son las de los dos complejos discursivos que he mencionado. (Véase Reyes, *La polifonía textual*, 97)

precisión: pero esta imagen fugitiva no se deja cercar y reviste constantemente máscaras contradictorias, que van desde la de un autor de carne y hueso hasta la de un personaje cualquiera." (*Literatura y significación*, 109)

Por otro lado Genette propone una clasificación de los tipos de narradores según la distancia que tomen respecto de la historia narrada: es narrador extradiegético o heterodiegético si no participa en los hechos relatados. Es narrador intradiegético u homodiegético si narra hechos en los que participa como personaje o como testigo u observador. Es autodiegético si es el héroe y narra su propia historia y por último es metadiegético si narra, en su calidad de personaje de la diégesis, o narración en primer grado. Se puede hablar de metadiégesis o narración en segundo grado, si se le encuentra en una primera cadena de acontecimientos en los que toma a su cargo la narración de otra historia, que ocurre en otro plano espacio-temporal, en otra situación con los mismos personajes o con otros.¹⁹

Para Michel Butor, en la narración subyacen los sujetos narrativos "yo", "tú", "él", llamados tradicionalmente personas gramaticales, o personas del paradigma pronominal, responsables de enunciar un discurso. "Cada vez que se da un relato novelesco, entran obligatoriamente en juego las tres personas del verbo: dos personas reales, el autor que cuenta la historia, y que en la conversación usual

¹⁹ Véase "Narrador", *Diccionario de retórica y poética*.

correspondería al “yo”, el lector a quien se le cuenta, el “tú”, y una persona ficticia, el héroe, de quien se cuenta la historia, el “él.”²⁰

El narrador de *Viernes de dolores* es heterodiegético. Es decir, es un narrador que no participa de los hechos relatados. Es, en la terminología de Reyes, un narrador impersonal que carece de sustancia psicológica. A este narrador corresponde el inicio de la novela.

La escritura de los primeros párrafos de *Viernes de dolores* corresponde a un discurso descriptivo del espacio donde ocurre la mayor parte de la novela. Se caracteriza por frases entrecortadas, silencios y juegos de palabras que remiten o evocan una serie de procedimientos típicos del género poético. En efecto, al principio nos enfrentamos a una enumeración de objetos y repeticiones que producen cierta cadencia propia a la escritura en verso. La agrupación de palabras con sentido opuesto “fuera-dentro”, “horizontal-vertical” y objetos nombrados en esta descripción lineal, “cruces, grama, crucigrama”, “cipreses, sauces y alamos” cobran sentido al presentarse en juxtaposición.²¹ Veamos un ejemplo

²⁰ Véase Butor, *Sobre Literatura*, II, 77.

²¹ Según Couffon y Verdugo “el relato de *Viernes de dolores* se va conformando como una serie de experiencias dinámicas donde unas siguen a las otras por continuidad metonímica en el espacio-tiempo en el que se encuentra el lector (...). El lenguaje se pone en movimiento desde su propia virtualidad generativa en un proceso de producción de sintagmas y unidades significativas, que son signos cuyo valor existe por la copresencia de otros signos, así “El muro del cementerio” genera “Cal y llanto”, iteración del primero producida bajo la presión significativa de “El muro del cementerio.” (Véase “Introducción” xxiv).

“El muro del cementerio. Cal y llanto. Fuera la ciudad. Dentro las tumbas. Cal y llanto. Cal y llanto. Fuera las calles del suburbio. Dentro las cruces, la grama, el crucigrama que llenan nombres, apellidos, fechas. Vertical y horizontalmente, números y letras. Si se borrara, si desapareciera el muro del cementerio, pero no allí estará siempre, siempre. Cal y llanto. Cal y llanto. Fuera, los pasos, las voces, la vida. Dentro el silencio sin silencio, la tierra con historia, los pinos verticales, el gorigori del viento en los cipreses, los sauces despeinados, los alamos temblones, el damero de calles y avenidas entre nombres, apellidos, fechas.”²² (*Viernes de dolores*, 3).

Este discurso atiborrado de alusiones con el que se inicia *Viernes de dolores* conforma un “núcleo significativo”, una especie de matriz donde arranca toda la narración y a la que personajes y narrador remiten constantemente a lo largo de la novela.²³ Esta primera parte de la narración es asumida por el narrador quien a través de un trabajo minucioso de lenguaje construye un discurso en el que alternan varios elementos temáticos y descriptivos tales como la soledad cansada, la angustia ambulante, la distinción representada por el muro del cementerio entre: vida-muerte, ciudad-tumbas, ruido-silencio. Estos elementos no actúan en función de un sólo efecto primordial, ni mucho

²² Nótese la acumulación de figuras tales como: polisíndeton y asíndeton que subrayan el estilo poético del fragmento. También la alternancia de la frase nominal breve con la corta, las repeticiones simétricas que dan un carácter musical y poético a la prosa y por último la ausencia de verbo.

²³ El “núcleo significativo” según Couffon y Verdugo es “un eje semántico que opera como constante en la novela, en el que se inscribe el espectro de significados (...) en oposición.” (Véase Couffon, “introducción” xxv-xxvi)

menos exclusivo dada la naturaleza polisémica de la novela. Esta cantidad de significantes que abarca, en su primera parte, hacen que ella se distinga de otras por su vastedad semántica. Trata distintos temas con la misma importancia e introduce elementos secundarios que se subdividen más tarde en la sucesión interna del relato.

Percibimos en la descripción de esa parte de la ciudad, una visión lúgubre, un estado de ánimo fatídico y un ambiente sombrío. El tono del narrador evoca a la vez anhelo y fatalismo al referirse por ejemplo “al muro del cementerio” y a sus alrededores, “Si desapareciera el muro del cementerio, pero no, allí estará siempre.” Este tono pesimista que corre por las primeras líneas de la narración, cambia con la aparición de algunos personajes a quienes se les delega la voz, ya sea a través de un discurso directo, indirecto o indirecto libre, por un tono burlón como el de Tenazón, al enunciar: “Por la puerta principal entran los que ya no regresan” o el del peluquero el Raparrabias, en su discusión “elevada” con el boticario sobre el apelativo que se le debe dar a las prostitutas del barrio, “nenas para el boticario”, “ménades para el Raparrabias.”

En cuanto a los personajes, Butor los define como los seres humanos ficticios que aparecen en toda obra narrativa. Los califica de ficticios no porque posean o dejen de poseer un referente externo, sino porque son parte de un relato y lo habitan. Actúan en la historia. Los personajes aparecen en el espacio simbólico del relato. Simulan seres humanos, sus conductas, pasiones, logros, agonías y pensamientos. “Cada

personaje sólo existe en sus relaciones con lo que le rodea: personas, objetos materiales o culturales."²⁴

El personaje es protagonista si se convierte en el centro de la historia y la mayoría de las acciones lo afectan de alguna manera. Puede ser que el desarrollo total del relato dependa de él, si el objetivo perseguido es contar su vida. Puede darse el caso de que en una novela existan varios protagonistas y que todos a la vez tengan la misma importancia. Otro tipo de relato plantea un equilibrio entre todos los personajes, de tal manera que no hay protagonista.

En cuanto a *Viernes de dolores* no podemos en ningún momento hablar de protagonista. En las 89 secuencias de las que se compone el relato participan múltiples personajes.²⁵ No obstante debemos señalar que muchos de ellos intervienen una sólo vez y desaparecen de la narración, y otros siguen dándonos noticias hasta el final del relato. Según Verdugo *Viernes de dolores* es "la novela sin héroe individual", rasgo que la aparta de la estructura básica de la novela tradicional. Podemos hablar de presencia de personajes incidentales porque intervienen rara vez en el desenvolvimiento del relato

"El incidental es un personaje que interviene esporádicamente en el transcurso de la historia y a menudo una sólo vez. Su acción, con frecuencia, no es capital sino secundaria, lateral o subsidiaria al núcleo de la historia." (*Las voces*,30)

²⁴ Véase Butor, *Sobre literatura*, II, 109.

²⁵ (Véase Couffon, "introducción"xxvii).

2.2 Análisis de los enunciados

Enunciado I (*Viernes de dolores*, 4)

“Por la puerta principal entran los que ya no regresan. Se abren de par en par las gigantescas rejas, pasa el entierro y se oye un golpe de campana rota, seguido de la voz de Tenazón, el guardián del cementerio que repite, cada vez que recibe un nuevo huésped: ¡Más combustible... adelante aquí la muerte es natural como la vida...!”

Este enunciado se encuentra en la primera unidad narrativa de la novela y constituye la primera secuencia de la narración.²⁶ Aparece después de la descripción del cementerio de la ciudad. En este mismo contexto el narrador dice lo siguiente: “Por la puerta principal entran los que ya no regresan”, el lector acepta esta afirmación como una verdad que no propicia ninguna discusión. Pero no ocurre lo mismo con el enunciado “el guardián del cementerio que repite, cada vez que recibe un nuevo huésped: ¡Más combustible... adelante ... aquí la muerte es natural como la

²⁶ Hemos utilizado en nuestro análisis el término enunciado, en lugar de fragmento o frase siguiendo la definición de Ducrot. Según éste investigador “la significación de una frase no es algo comunicable, algo que pueda decirse (...) pues uno llega más o menos a hacerse comprender con enunciados”, pero “no hay modo de tratar de hacerse comprender con frases. La frase para Ducrot es una entidad lingüística abstracta, puramente teórica; es un conjunto de palabras organizadas según las reglas de la sintaxis. Es decir lo que produce un locutor y lo que escucha un oyente no es una frase sino un enunciado particular de una frase. Véase “frase” *Diccionario de retórica y poética*.

vida...!”²⁷ Si analizamos el sentido literal, el hecho de que el narrador utilice el término “huésped” para designar al muerto que llega al cementerio, tiene un efecto irónico porque está cambiando su uso corriente y además porque aparentemente “huésped” y “cementerio” parecieran ser términos irreconciliables. Aquí la palabra ya no denota “la persona a quien alguien tiene alojada en su casa, bien por invitación, bien pagando el hospedaje.” De acuerdo a su definición literal se rompe alguna de las reglas de Grice.²⁸ Hay un sobreentendido, un suplemento de significación que no puede ser descodificado de manera directa y transparente. Como estamos trabajando con un texto literario, no podemos obviar la posibilidad de interpretar este enunciado como una metáfora. Al analizar el sentido transliteral nos damos cuenta que se trata de un ejemplo de bivocalidad. Si bien no utilizamos el término “huésped” para referirnos a los muertos que llegan al cementerio, sí podemos decir, en primer lugar, que el cementerio es el hotel de los muertos, o que el muerto es un invitado más al cementerio.

En lo que concierne a la última parte del enunciado “aquí la muerte es natural como la vida”, descubrimos gracias a una anotación de la edición crítica de la obra, que en la versión definitiva este enunciado fue modificado desplazado de la voz del narrador hacia la voz del personaje “Tenazón.” Según Couffon y Verdugo, esta modificación se explicaría porque el enunciado no corresponde al discurso narrativo culto de

²⁷ El combustible según el personaje “Tenazón”, son los muertos que se convierten en materia que arde. Véase *Viernes*, 37.

²⁸ Véase ironía e implicatura, p 30,44 de esta tesis.

Asturias. La frase según los críticos es rechazada por su presuntuosidad de “filosofema obvio.” Este desplazamiento incide en el efecto de verosimilitud pues establece una correspondencia entre el estatus de los sujetos de la enunciación y sus discursos. Nosotros hemos querido señalar que este desplazamiento produce una distancia que permite al narrador convertir al personaje Tenazón en objeto de la ironía.

“En voz del narrador omnisciente, dicha frase empobrece el discurso por su obviedad, con efecto contraproducente. En voz de Tenazón, pierde pretensión magistral, se naturaliza como expresión de mentalidad sencilla y desenfadada. (...) En el discurso del narrador-autor, la frase resulta rebuscada y antinatural, tanto por el nivel y el contorno cultural del emisor como por los de sus receptores o lectores; en el discurso de Tenazón, en cambio, resulta natural en su nivel y contorno culturales tanto como en el de sus oyentes potenciales y la particular circunstancialidad en que se emite.”
(Notas y variantes, 237).

Enunciado II (*Viernes de dolores, 7*)

“Barrio de todos y de nadie. Que el sol seque lluvias, que la lluvia moje soles, el barrio siempre igual. Basureros. Un almanaque viejo hojeado por el viento. Ni en la basura pierde sus ínfulas el tiempo. Marca días antiguos, fechas. Un portón, un jardincillo y una casa de pino coloradioso. **En la puerta, el nombre del que la habita, pintado en un cartón: Roque Feler. Algún chusco escribió abajo: cualquier parecido con la realidad es puramente casual.** Y a partir de la casa de Roque Feler García, alineadas

frente a la gran puerta del cementerio, cantinas, bares, fondines, cervecerías y otros lugares de la Mala Providencia que también consuela, empezando por la cantina "El Último Adios", donde el uso es, según el sapo la pedrada, según el zapote el zapuyulo, según el pesar el lenitivo."

Este enunciado corresponde a la primera unidad narrativa de la novela y a la secuencia siete, a través de la cual el narrador describe la vida de un barrio que está situado cerca del cementerio general de Guatemala, lleno de casas viejas amontonadas, de "paredes de adobe", de "barracas de madera" entre las que se escucha "el ladrar de perros", el "ruido de trastos", el "parloteo" de las cocineras y el "chirriar de camas", a toda hora del día y de la noche."²⁹

En ese "barrio de todos y de nadie" los niños corren descalzos por las calles todos los días, tras una pelota de trapo como la única diversión a su alcance y los adultos apuestan a las peleas de gallos. Cada habitante conoce el problema del otro, la razón de los gritos, de los golpes, de las infidelidades y de las riñas.

Frente al cementerio está la vecindad de las cantinas en las que se escuchan las risotadas, las peleas y el llanto de los borrachos envueltos en la polvoreda que levantan los ventarrones. También se escuchan los ecos de los fonógrafos, las exclamaciones de jugadores de naipes y muchas otras voces.

²⁹ Del enunciado "chirriar de camas a toda hora del día y de la noche" se infiere la existencia de prostíbulos en el barrio.

El enunciado *Roque Feler* por sí sólo en la voz del narrador podría ser considerado simplemente como una referencia, como el nombre que designa en particular al millonario norteamericano. Pero sólo la manera de escribirlo es ya en sí una marca que distancia el signo de su uso original, y al leerlo en su contexto, tenemos acceso al otro significado que el narrador le da, a ese que es utilizado con fines comunicativos y que explicaremos a continuación.

Roque Feler refiere al millonario del mundo capitalista norteamericano, que contrasta desde el punto de vista socioeconómico con los habitantes del barrio descrito, y representa a la vez un modelo ideal del éxito que todos aspiran obtener. No se trata de un enunciado declarativo porque no ofrece ningún tipo de información explícita, lo que nos ayuda a interpretarlo es como se disocia del espacio en el que se produce, es decir del barrio popular al que se refiere la narración.

El narrador irónico lo inserta en un pasaje para evidenciar entre otras cosas, la oposición de clases. El enunciado evoca el pensamiento de la gente de ese "barrio de todos y de nadie", sin decir que la oposición alude a una sociedad degradada por la pobreza, la impotencia, el vicio, etc. El narrador irónico no es el responsable exclusivo del enunciado *Roque Feler*, porque lo ha citado en la voz de un enunciador como un presupuesto de comunicación común a todos los hablantes del barrio.

¿Qué debemos inferir a partir de este enunciado? En principio algo que va más allá de lo que nos dice el significado literal. Su percepción depende del conocimiento de las circunstancias del contexto y de la capacidad interpretativa como lectores. *Roque Feler* es en el contexto

citado "barrio de todos y de nadie", lo que sus habitantes no son, ni ricos, ni poderosos. Con este tipo de enunciado se hace una afirmación que todos sobreentienden.

El enunciado está cargado por componentes comunicativos de la competencia cultural y se hace eficaz produciendo significado al juxtaponerlo con el contexto. Cuando el narrador enuncia presupone un entendimiento tácito con el resto de los lectores que comparten un saber implícito. *Roque Feler* es citado por el narrador como la realidad que difiere, en la que no viven, a la que no pertenecen y a la vez hace una evaluación categórica del contexto sin ser explícito, por lo que no adquiere ningún tipo de compromiso frente al narratario.

Lo que el narrador hace cuando cita el enunciado es contrastar la realidad con un mundo posible que no es el del barrio sino el que habita *Roque Feler*.³⁰ El enunciado podría interpretarse como el deseo de los hablantes de pertenecer a ese contexto ficticio y alternativo del contexto real. Al analizarlo nos damos cuenta que más que una información verbal, el narrador está haciendo algunas consideraciones de orden social.

Como hemos dicho el narrador cita a un enunciador, por la citación se produce la intervención de otra voz. Veámoslo en el ejemplo: *Algún chusco escribió abajo: cualquier parecido con la realidad es puramente casual*. Al analizar el valor del indefinido *Algún*, deducimos que cualquiera de los hablantes puede ser responsable del enunciado, en su voz se escucha también la de los otros hablantes porque todos comparten

³⁰ Para el principio de contraste entre contextos reales y ficticios, Véase p 38 de esta tesis.

el presupuesto y la intención comunicativa, no somos como *Roque Feler*, no poseemos su estatus socioeconómico, no somos poderosos etc.³¹

El narrador toma distancia para citar al enunciador anónimo *Algún chusco*, éste se convierte en el portavoz de las opiniones, de los valores e incluso de la ideología de los demás personajes. La intención irónica debe ser sobreentendida por la evidencia contenida en el enunciado, *cualquier parecido con la realidad es puramente casual*. Aquí el enunciador asume el rol del ingenuo implícito a través de un mensaje literal, de una información que queda sin formular, ese hecho certero de que el parecido no puede ser otra cosa que pura coincidencia pero que el narrador irónico utiliza para denunciar la realidad social y material del barrio.³² Como hemos visto la ironía presupone un entendimiento tácito entre el narrador y el lector. Este entendimiento puede existir entre personajes o entre autor y lector implícito.

31 El término "chusco" atribuido a ese sujeto colectivo resume bien la imagen de las clases populares que quiere dar Asturias. No la de víctimas pasivas, no la de la militancia grave del realismo social, sino de la picardía y astucia transgresiva.

32 Con esta noción D.C. Muecke define al locutor o enunciador irónico que asume el papel de un ingenuo que se comunica con un auditorio a través de un mensaje literal. La comunicación irónica se produce gracias a ciertas señales del texto o el contexto como la manera de escribir el signo, la entonación o los cambios de registro. El lector o el auditorio descodifica el sentido transliteral del texto irónico a través de una anagnórisis. Véase Reyes, *Polifonía* 163.

Enunciado III (*Viernes de dolores*, 8)

“frente al cementerio, la cantina “La Flor de Un Día,” antro lleno de borrachos y moscas, con la siguiente advertencia pintada en la pared a guisa de reclamo: “para fondear, mejor aquí que enfrente.”³³

Esta cantina está situada frente a la gran puerta del cementerio general rodeada de otras que se llaman “El último Adiós, La Flor de Un Día, Los Angelitos”, todos bares y fondines en los que se encuentran los borrachos con los cuellos de las camisas abiertas, algunos con las mangas recogidas, otros con un chaleco sobre el pellejo, paralizados, mineralizados por el aguardiente que ingieren. Algunos alzan las cabezas entreabriendo los párpados, pero la mayoría está inmóvil y al intentar caminar las paredes se les acercan y se les alejan.

En la cantina “La Flor de Un Día” tiene lugar una conversación entre el genovés Sepolcri, dueño de la marmolería más importante del barrio, y un borracho vestido de luto riguroso que a penas se tiene en pie tratando de explicar que el no es el culpable de su “luto parrandero.” El cantinero tiene dos responsabilidades, la de guardar los objetos que los borrachos le dejan en empeño por los tragos y la de enfrentar la policía por

³³ En Guatemala el verbo fondear se utiliza para referirse a: los borrachos que caen inconscientemente. Ej: un borracho fondeó en nuestra puerta. También puede significar quedarse dormido en algún lugar. Ej: mamá fondeó en la sala, estaba cansada. Esta definición aparece recogida en *Diccionario de la expresión popular guatemalteca*. Véase *bibliografía*.

el letrero *Para fondear... mejor aquí que enfrente*, que un desconocido escribió.³⁴ Otros personajes que intervienen son la Cobriza y su esposo.

El narrador sitúa y describe con un tono peyorativo el espacio de la cantina, *frente al cementerio, antro de borrachos y moscas*, y menciona una conducta sancionada socialmente como negativa. Sin embargo el enunciador citado pertenece al universo popular, con su imaginario que desafía la muerte. Cumple un rol persuasivo que intenta convencer a los interlocutores a pesar de los males atribuidos para que frecuenten esta cantina.

El enunciado reclama la atención de los interlocutores a través de una comparación que supone dos lugares semejantes o comparables, lo absurdo es justamente compararlos. Hay una verdad encerrada en esta semejanza que dice y no dice al mismo tiempo, ambigüamente por qué son comparables. Dice que da lo mismo vivir que morir, estar en la cantina o en el cementerio aunque el cartel afirme lo contrario, es mejor estar en la cantina que en el cementerio. Estos lugares están separados por una línea fronteriza de degradación, siendo preferente, desde luego, la cantina. Vemos entonces que la ironía contenida en este enunciado cumple una función comunicativa que modifica y orienta el comportamiento de los interlocutores *los borrachos*, por oposición al otro

³⁴ Las razones que explican la represión del letrero son las siguientes: en primer lugar el narrador se refiere a una policía de ornato preocupada por el aspecto del barrio. De esto se infiere que el letrero afea el ambiente. En segundo lugar el letrero es una incitación al consumo de alcohol en la cantina "La Flor de Un Día", prohibido por la policía, y por último según Tenazón es una "salvajada" de la Cobriza y su marido por el hecho de estar situado frente al cementerio. Véase *Viernes de dolores*, 9, 21, 37.

espacio, *el cementerio*, en el que no encontrarán el ambiente propicio para ingerir licor.

La idea de que los destinatarios de este enunciado sean los borrachos no excluye la posibilidad de que esté dirigido a otros clientes de la cantina. En este caso la ironía no necesita entrar en mayores explicaciones sino que se reduce a un procedimiento económico de la comunicación, *el cementerio* no es el lugar ideal para consumir alcohol, ni siquiera por su cercanía a la cantina, además su aspecto es tétrico, lúgubre y sombrío. *Para fondear mejor aquí que enfrente*, reclama la atención de los interlocutores, el pueblo, los borrachos o cualquier asiduo visitante que hace chistes con la muerte y afirma una práctica propia a su modo de existir, "beber en la cantina" y éstos lo interpretan y lo aceptan bajo el deseo de preservar el sentido del discurso.

Esto no significa que una reacción discordante de los interlocutores, es decir que en lugar de ir a la cantina fuesen al cementerio, no tenga alguna interpretación posible. Debemos tener en cuenta que siempre habrá significado aunque los interlocutores no respondan al llamado del enunciador como se espera, o porque la respuesta sea incoherente, o porque simplemente el interlocutor prefiera permanecer en silencio. El silencio también produce significado porque es un hecho lingüístico con el que se omite o se oculta algo.³⁵

En el enunciado *Para fondear mejor aquí que enfrente*, el locutor irónico puede esconderse detrás del significado literal³⁶ en el caso de que

³⁵ Véase Reyes, *La pragmática*, 18.

³⁶ Es mejor caerse o quedarse dormido (por la borrachera) en la cantina que en el cementerio.

fuera acusado por su afirmación, la misma enunciación lo exime de toda responsabilidad. Los interlocutores pueden interpretar el mensaje como una sugerencia, o como un consejo e incluso como una advertencia. En cualquiera de los casos, la responsabilidad de la interpretación les corresponde de manera exclusiva.

El narrador irónico cita en la voz del enunciador *Para fondear mejor aquí que enfrente* e introduce con su enunciado varias ideas en forma de presupuesto, comunes en el haber cultural de los interlocutores (no iremos al cementerio porque es un lugar deprimente, tétrico o lúgubre como ya he dicho, o por otro tipo de razones). Los interlocutores *borrachos* nunca hacen mención de los presupuestos pero se sienten incitados a aceptarlos como una información que comparten con el locutor, con la que están de acuerdo, son, en otras palabras, el objeto de la complicidad.

La ironía que está contenida en el presupuesto cumple una función perlocucionaria, es decir, convence a los interlocutores para que vayan a beber a la cantina en lugar de hacerlo en el cementerio. Si la intención del enunciador irónico es advertir a través del enunciado sobre el destino conveniente, *la cantina o el cementerio*, podemos decir que el acto de habla se cumple por su significado literal pero involucra todas las cosas que he mencionado anteriormente.

Enunciado IV (*Viernes de dolores*, 21)

“¡Qué encono amoroso y qué guitarra!, como tocada por el guitarrista ciego de “Las Movidas de Cupido,” Celestino Tomelloso, más conocido por Don

Chester, de la familia de los Tomelloso, músicos y poetas que nunca pasaron de zope a gavián." (*Viernes de Dolores*, 21)

La Cobriza, esposa del dueño de la cantina "La Flor de Un Día" va en busca de Tenazón, guardián del cementerio, para pedirle que firme un escrito contra los escándalos de la cantina "Los Angelitos", pero éste se opone; el encuentro insinúa una relación erótica entre los dos personajes. En medio de este diálogo escuchan el sonido de una guitarra que los inmoviliza y unas frases en las que faltaban algunas palabras con las que debían completar el significado. Es Celestino Tomelloso, un ciego que canta y toca tonadas en la cantina "Las Movidas de Cupido."

En el párrafo citado, el narrador habla a manera de experiencia propia como testigo directo de lo que acontece, inserto en el contexto que describe. La presencia de este testigo se evidencia en los registros valorativos y emotivos de la ironía que utiliza para referirse al guitarrista.

El narrador hace una alabanza, un reconocimiento estético a la música con un tono expresivo, elogioso y que, aparentemente, el resto de los interlocutores comparte, *¡Qué encono amoroso y qué guitarra!* ¿De qué manera puede un lector refutar este enunciado? Es en principio una afirmación que no requiere ninguna discusión. El lector la asimila como una información que le da el narrador. En ella menciona sus impresiones sobre la excelente calidad musical, y el sentimiento que el músico le pone a la interpretación. Sin embargo lo que quiere señalar el narrador es lo contrario, el músico ha estado por debajo de la norma, no interpreta bien, no es un buen músico.

Este enunciado se opone a *músicos y poetas que nunca pasaron de zope a gavián* y esta oposición produce un significado incongruente, de la alabanza pasa a denigrar de la intrascendencia del personaje como músico. A esto el narrador agrega: “ya nadie escuchaba al ciego Tomelloso, poeta y guitarrista de las “Movidas de cupido”, a mucha honra.

Enunciado V (*Viernes de dolores*, 24)

“¡Vivadela! ¡Vivadela!... seguían cantando, unidos al coro, a cuáles más destemplados, los sepultureros, de quienes se decía que rezaban al levantarse: “El muerto nuestro de cada día dádnoslo hoy...”, o mejor: “Los muertos nuestros de cada día dádnoslos hoy, Señor...!”

El gremio de sepultureros está compuesto por albañiles, algunos ya viejos con gran experiencia y otros más jóvenes, aprendices, dirigidos por el decano. La preparación de las tumbas es un trabajo en conjunto, unos se ocupan de colocar los ladrillos, otros mezclan el agua con la cal, el cemento y la arena, y finalmente el emparejador pasa y repasa hasta blanquear completamente el muro. La aristocracia que asiste a los entierros no ve con buenos ojos a este grupo de hombres, siempre sucios de los pies a la cabeza. Aquí estamos frente a un ejemplo de parodia. “El muerto nuestro de cada día dádnoslo hoy...”, o mejor: “Los muertos nuestros de cada día dádnoslos hoy, Señor...!” La parodia ha sido definida tradicionalmente como la reproducción burlesca de una obra literaria que se funda principalmente en el cambio de condición de los personajes. Según Marmotel, el mérito y el objeto de la parodia cuando es buena, es establecer una relación que por

su naturaleza y novedad nos cause sorpresa. "Contraste y semejanza, he ahí las fuentes de la buena burla, y es por esto que la parodia es ingeniosa."³⁷ En el enunciado citado, los personajes "sepultureros", imitan el texto "El Padre Nuestro", modificándolo conscientemente para burlarse de él. Hay parodia, porque hay una intención de ridiculizar, de degradar el texto a través de recursos cómicos, comparaciones, metáforas, lenguaje coloquial, obsceno etc. Del enunciado "El muerto nuestro de cada día dádnoslo hoy..." interpretamos que en lugar de pan hay muertos, los muertos son el "pan", es decir el sueldo, y depende de la cantidad de entierros que hacen diariamente. Los sepultureros se burlan del rezo pero, sobre todo, de sus propias vidas y, a pesar de estar en contacto constantemente con la muerte, no asumen en ningún momento una actitud miserabilista ni de victimización. También se habla de parodia dramática, cuando los poetas cantan las hazañas y proezas de los grandes hombres, resaltando algún aspecto ridículo y grotesco de algún pasaje de la obra, que hace saltar la carcajada y la burla del lector o espectador.

Por su parte Ayuso de Vicente recoge la definición de parodia según Batjin (1971) en la que expresa lo siguiente: "la parodia supone el destronamiento del héroe, y la afirmación de un mundo al revés, hunde sus raíces en lo carnavalesco, presupone una desacralización y escarnecimiento de los valores jerarquicos tradicionales a los que opone unos contravalores: vulgar, irreverencia y burla, frente a noble, respeto y serio."³⁸ Existe una distinción teórica o conceptual entre parodia e ironía

³⁷ La definición de parodia según Marmotel, la tradicional y la dramática, aparecen recogidas en la *Enciclopedia Universal Ilustrada, Europeo-Americana*. Véase bibliografía.

³⁸ Véase Parodia, *Diccionario de términos literarios*.

que merecería más atención, pero en los límites de nuestra investigación, sólo hemos considerado la parodia como relación intertextual y la ironía como relación interdiscursiva, la parodia como género y la ironía como procedimiento puntual.

Enunciado VI (*Viernes de dolores*, 24)

“Exequiosos”, no obsequiosos, veían de menos a los sepultureros, cuidándose de guardar las distancias, cuando aquéllos se reunían a la caída de la tarde, después del trabajo, a cervecar en “Las Movidas de Cupido,” sin siquiera cambiarse de ropa , ni lavarse, sucios de la cabeza a los pies de polvo rojizo de ladrillo.

Este enunciado aparece en un pasaje en el cual el narrador se refiere el aspecto elegante de la aristocracia por oposición al de los sepultureros. La voz del narrador describe, a través de sus afirmaciones a la aristocracia: “Exequiosos” no obsequiosos. Nótese el efecto que produce la pronunciación de los dos términos seguidos uno del otro dada su similitud fonética y su diferencia semántica.

Aquí se observa cómo la ironía obliga al lector a participar debiendo inferir las intenciones del narrador. La interpretación del enunciado exige la reevaluación de la definición de exequioso y obsequioso que cita el narrador en el enunciado, dado que éste sitúa los dos términos tan cerca uno del otro.

El término exequia es la palabra con la que se designan los oficios y ritos del entierro de los fieles cristianos en la iglesia y de las ceremonias

que les suelen seguir. Es lo mismo que las llamadas honras, de ahí que se debiera decir obsequias en lugar exequias y, en efecto, obsequias decían nuestros escritores castellanos del siglo XVI. Hoy en día, en la mayoría de los países de habla hispana, en lo relativo a los entierros, en lugar de exequias, se utiliza el término funeral.

La similitud sonora entre exequioso y obsequioso se opone a la diferencia de significado que existe entre los dos términos, con la que el narrador juega para producir ironía. Una aristocracia exequiosa es aquella que disfruta de las formalidades, del rito, de las ceremonias y cuya apariencia es seria, lúgubre y suntuosa. Veamos la descripción del vestuario *Guantes blancos, casacas, futraques y levitas bajo el peso de las charreteras. Cordones, galones y botones dorados. Corbatines negros, impecables cuellos tiesos, cadenas con insignias, sombreros de copas y fustas con escarapelas de plumas.*

A diferencia de exequia, el término obsequio en su primera acepción define la acción de regalar. En su segundo significado contempla la prueba de afecto y consideración que se dispensa a una persona aunque no se le regale nada. No se trata de una voz castiza y puede sustituirse por cortesía, atención, agasajo, galantería y gentileza.

Existe también la manera obsequiosa, aquella que denota reverencia, cortejo y acatamiento en las relaciones de convivencia social y por último, un obsequioso es aquel que está dispuesto a hacer la voluntad

del otro. En este enunciado el narrador utiliza el término para señalar en la novela, una conducta contraria a la aristocracia.³⁹

Estos breves ejemplos que hemos seleccionado nos han permitido poner a prueba algunos elementos del análisis pragmático de la ironía. Descubrimos, en primer lugar, la bivocalidad partiendo del análisis literal de los enunciados, hasta llegar al análisis transliteral. En segundo lugar, probamos que la verosimilitud de la inferencia está estrechamente ligada al conocimiento de las circunstancias o del contexto por parte del enunciador, ya sea narrador, personaje o autor implícito.

Algunos enunciados irónicos nos permitieron comprobar que, a través de la citación, se contrastan en la novela mundos reales con mundos ficticios. Es decir, nos acercamos a una misma realidad a la que aluden algunos de los enunciados, enfocándola desde dos puntos de vista, uno real y otro ficticio. También a través de la citación, observamos la distancia marcada por las diferentes voces narrativas que intervienen en el proceso de la enunciación, es decir en qué momento toma la palabra el narrador o el enunciador citado, etc. Notamos que la ironía es un procedimiento económico de la comunicación que cumple funciones perlocucionarias incidiendo en la conducta de algunos personajes. Verificamos que la enunciación presupone un entendimiento tácito entre el narrador, personajes y lectores de la novela que les permite descifrar los significados no articulados gracias a ciertas señales del texto como las interjecciones, exclamaciones etc.

³⁹ Para los términos *exequioso*, *obsequioso*, *obsequio* y *exequia*, hemos seguido las definiciones de la *Enciclopedia Universal Ilustrada, Europeo-Americana*. Véase bibliografía.

CONCLUSIONES

En esta tesis hemos querido acercarnos al análisis pragmático de la ironía y ponerlo a prueba en algunos enunciados de la novela *Viernes de dolores*.

Después de este examen hemos comprobado la hipótesis que orientó la escritura de la tesis: gracias a la ironía, la novela *Viernes de dolores* rompe con el realismo monológico de la narrativa del realismo social latinoamericano.

En una primera parte, hemos seleccionado un corpus de enunciados irónicos que hemos distribuido en tres niveles en los que se manifiesta la ironía: el nivel que relaciona el narrador con el mundo narrado, el nivel del diálogo entre personajes y el nivel que relaciona el autor y el lector. De estos tres niveles sólo hemos analizado aquel que corresponde a la relación narrador mundo narrado porque es el que más privilegia la novela. Para el análisis tomamos en cuenta el contexto intratextual de emisión y recepción de los enunciados a partir del marco teórico metodológico elegido.

Como todo estudio debe explicitar su marco de referencia teórico-metodológico, nos ha parecido necesario presentar, en la segunda parte, una panorámica sucinta de los estudios de la pragmática desde sus inicios, pasando revista a sus más conocidos investigadores. Este marco de referencia se distribuye en tres apartados que recogen: (1) el paso de una lingüística que se ocupaba sólo del mensaje a una que hace intervenir a los usuarios y la situación de comunicación, (2) una reseña histórica de la pragmática lingüística y (3) el análisis de la ironía desde el punto de vista

pragmático. Esta panorámica nos ha permitido afinar mejor los conceptos y problemáticas de esta disciplina, que van más allá del estudio de la ironía, y que serán de enorme provecho en nuestras investigaciones futuras.

En la tercera parte, hemos considerado pertinente presentar la estructura y contenido de la diégesis que completa la contextualización de los enunciados seleccionados. Esta parte nos ha permitido presentar de manera lineal el relato, que es constantemente interrumpido por diversas historias que se van agregando a medida que la narración progresa.

En la última parte de esta tesis, hemos entrado en el análisis de los enunciados irónicos, poniendo a prueba los conceptos y problemáticas expuestos en la primera parte, especialmente el funcionamiento de la bivocalidad discursiva.

Algunos enunciados irónicos nos permitieron comprobar que a través de la citación se contrastan en la novela mundos reales con mundos ficticios, es decir, el enunciador, en este caso el narrador, hace como si fuera otro el que hablara. El contraste de los dos mundos produce una información no articulada, que crea una complicidad entre el narrador y lector.

En *Viernes de dolores*, los personajes elaboran cada uno su propio discurso y registro y esto es lo que crea en la novela la unidad de interacciones de conciencias múltiples. Esta confluencia de voces impide al lector de *Viernes de dolores* tener una visión unívoca, pseudo objetiva, como ocurría tradicionalmente en el realismo monológico. Esta

naturaleza ambigua, opuesta al dogma, al discurso militante, es la que incita al lector a participar en la descodificación de los significados.

En lo que concierne a la narración, hay gran profusión de diálogo y uso del discurso indirecto libre. Este último, utilizado por el narrador para apoderarse de la voz de los personajes, confunde al lector cuando intenta distinguir si es efectivamente el personaje quien habla o si es el narrador que está imitando el pensamiento de éste. Esta pluralidad de registros refleja los puntos de vista contradictorios que se enfrentan en la novela. El tratamiento lingüístico que el autor elabora de las hablas urbanas representadas marca las distancias sociales del pueblo al que refiere la historia de la novela.

Con este análisis hemos querido probar cómo el trabajo de la inferencia está estrechamente ligada al conocimiento de razones o sobreentendidos del contexto enunciativo. Es decir, ese significado que resulta de la combinación del sentido literal y el espacio en el que se enuncia. Notamos que la ironía es un procedimiento económico de la comunicación porque su significado no aparece articulado verbalmente pero a través de él, el narrador ejerce funciones perlocucionarias incidiendo en la conducta de algunos personajes.

Notamos que la enunciación presupone un entendimiento tácito entre el narrador, personajes y lectores que les permite descifrar los significados no articulados gracias a ciertas señales del texto como las interjecciones, exclamaciones, repeticiones, etc.

En *Viernes de dolores* encontramos también ejemplos de parodia, que nos permitieron observar los mecanismos a través de los cuales los

personajes imitan o modifican un texto, degradando su ideología con recursos cómicos, metáforas y comparaciones.

La novela encierra una atmósfera carnavalesca del tradicional desfile bufo universitario, la "Huelga de dolores", ritual colectivo y popular que se lleva a cabo a través de la utilización de signos propios del espectáculo: disfraces, máscaras, música, escenografía, carrozas y escenas teatrales improvisadas. Los elementos de la carnavalización aparecen en el sentido que le dio Bajtin, es decir como celebración popular y humorística que altera el orden social jerárquico y los valores establecidos. No sólo en el desfile se encuentran escenas carnavalescas sino en su sentido más profundo estructura el significado de la obra porque está íntimamente ligado con la idea de enmascaramiento.

Todos estos principios nos han conducido a una visión de la novela que escapa a los esquemas monológicos de la sociología y nos acerca a una visión contradictoria y compleja de los fenómenos sociales que rompe con el maniqueísmo tradicional. Este tipo de análisis ha sido un excelente punto para unir la lingüística con la literatura. La construcción de ese punto se le debe a ese eminente pensador que fue Mikhail Bajtin.

OBRAS CITADAS

- Angenot M. *Glossaire de la pratique contemporaine*. Montréal: Hurtubise, 1979.
- Albizúrez, F. *La novela de Asturias*. Guatemala: Universitaria, 1975.
- Armas, D. *Diccionario de la expresión popular guatemalteca*. Guatemala: Tipografía Nacional, 1971.
- Asturias, Miguel A. *Viernes de dolores*. México: Fondo de Cultura Económica, 1977.
- Ayuso, M. de Vicente, M.V., et al. *Diccionario de términos literarios*. Madrid: Akal, 1990.
- Bakhtine, M. *La poétique de Dostoievski*. Paris: Seuil, 1970.
- Barcia, R. *Diccionario general etimológico de la Lengua Española*, tomo III. Barcelona: Seix-Editor, 1902.
- Barthes, R. *L'analyse structurale du récit*. Paris: Seuil, 1981.
- Bellini, G. *La narrativa de Miguel Angel Asturias*. Buenos Aires: Losada, 1969.
- Berrendonner, A. *Éléments de pragmatique linguistique*. Paris: Minuit, 1981.
- Beristáin H. *Diccionario de retórica y poética*. México: Porrúa, 1985.
- Butor, M. *Sobre literatura*, II. Barcelona: Seix Barral, 1967.
- Ducrot, O. *Le dire et le dit*. Paris: Minuit, 1984.

- Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo-Americana, tomo XXII, XXXIX, XL II. Madrid: Espasa Calpe, 1964.
- Gómez Moriana, A. *La subversion du discours rituel*. Longueil: Le Préambule, 1985.
- Kerbrat-Orecchioni, C. *L'énonciation de la subjectivité dans le langage*. Paris: Armand Colin, 1980.
- Maingueneau, D. *Pragmatique pour le discours littéraire*. Paris: Bordas, 1990.
- Martín, J. L. *Literatura hispanoamericana contemporánea*. Rio Piedras, Puerto Rico: Edil, 1973.
- Molinié, G. *Dictionnaire de rhétorique*. Paris: Librairie Générale Française, 1992.
- Paredes, A. *Manual de técnicas narrativas*. México: Grijalbo, 1993.
- Reyes, G. *La pragmática lingüística*. Barcelona: Montesinos, 1990.
- _____. *La polifonía textual*. Madrid: Gredos, 1984.
- Schmidt, S.J. *Teoría del texto*. Madrid: Cátedra, 1978.
- Todorov, T. *Mikhaïl Bakhtine : Le principe dialogique*. Paris: Seuil, 1981.
- _____. *Literatura y significación*. Barcelona: Planeta, 1971.