



BENEMÉRITA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE PUEBLA

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
COLEGIO DE LINGÜÍSTICA Y LITERATURA HISPÁNICA

LA FIGURACIÓN IRÓNICA EN LA LÍRICA POPULAR MEXICANA

TESIS

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:
LICENCIADO EN LINGÜÍSTICA Y LITERATURA HISPÁNICA

PRESENTA:
LUIS ALBERTO PALACIOS RÍOS

DIRECTORA:
DRA. HORTENCIA RAMÓN LIRA

PUEBLA, PUE., MAYO 2016

A mis padres:

María Elena y José Luis

AGRADECIMIENTOS

Agradezco, en primer lugar, a mi familia –a mi madre, a mi padre y a mi hermana– por sus enseñanzas, por sus consejos, por sus palabras de aliento, pero sobre todo por su amor incondicional.

A mis lectores –Dra. María Isabel Filinich y Mtro. Francisco Javier Romero–, por el tiempo que dedicaron a la lectura de mi tesis y por sus atinados comentarios. Y, claro, a mi directora de tesis –Dra. Hortencia Ramón Lira–, por haber asumido, pese a los contratiempos, el compromiso de acompañarme en la fase final de mi investigación, y por la infinita paciencia y dedicación que me prodigó durante la redacción del presente trabajo.

Extiendo asimismo mi agradecimiento a los miembros del Seminario de Estudios de la Significación de la BUAP por procurar un espacio propicio para la formación humana e intelectual de los estudiantes. En especial, quiero dar las gracias al director de este centro de investigación –Dr. Raúl Dorra Zech–, por haber apoyado con todos los medios a su alcance la concepción y el desarrollo de mi investigación, pero, ante todo, por haberme transmitido, en insuperables clases y escritos, el espíritu que ha alentado mi interés y mi gusto por la lírica popular hispánica.

Finalmente, aunque no menos importante, quiero dar cuenta de mi deuda con Margit Frenk, Mariana Masera, Carlos H. Magis, Vicente T. Mendoza, Aurelio González, y con todos aquellos estudiosos de la lírica popular cuyo incansable trabajo de preservación y reflexión me ha brindado un campo de investigación tan interesante como acogedor.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN

CAPÍTULO 1

1.1 El concepto de lírica popular	1
1.2 La lírica popular hispánica.....	5
1.2.1 La tradición antigua.....	6
1.2.2 La tradición moderna.....	9
1.3 La lírica popular en México.....	15
1.3.1 El <i>Cancionero folklórico de México</i>	18
1.3.2 El discurso de la lírica popular mexicana.....	21
1.3.3 El estudio de los recursos humorísticos.....	24
1.4. La ironía en el discurso de la lírica popular mexicana.....	25

CAPÍTULO 2

2.1 Deslindes preliminares	32
2.2 La perspectiva de la retórica.....	33
2.2.1 El concepto de ironía	33
2.2.2 La ironía como tropo	35
2.2.3 La ironía como figura de pensamiento	37
2.3.4 La finalidad retórica de la ironía.....	40
2.3 La perspectiva de la lingüística	42
2.3.1 Los aspectos semántico y pragmático de la ironía	42
2.3.2 Enunciación ecoica y enunciación polifónica	44
2.3.3 Diversidad de los enunciados irónicos	48
2.4 La perspectiva de la teoría literaria.....	51
2.4.1 Humor, humorismo e ironía	51
2.4.2 Ironía y géneros literarios	54
2.4.3 Enunciación de la ironía en la obra literaria	55
2.5 Una propuesta semiótica para el análisis de la ironía.....	60

2.5.1	Conceptos generales de la semiótica del discurso	61	
2.5.2	Aspectos a considerar para una semiótica del discurso lírico	70	
2.5.3	Modelo de análisis de la figuración irónica.....	76	
CAPÍTULO 3			
3.1	Selección de la muestra de textos	83	
3.2	Análisis de la muestra seleccionada	85	
3.3	La ironía en la copla..	87	
3.3.1	Comparación entre coplas de la misma clasificación	88	
3.3.1.1	El diálogo amoroso.....	89	
3.3.1.2	La jactancia.....	95	
3.3.1.3	El refrán	102	
3.3.1.4	Sátiras y caricaturas	110	
3.3.1.5	El chiste	114	
3.3.2	Comparación entre versiones de una misma copla.....	123	
3.3.3	Comparación entre coplas de diferente clasificación	135	
3.4	La ironía en la canción popular	141	
3.4.1	<i>La Sanmarqueña</i>	142	
3.4.2	<i>El charro Ponciano</i>	145	
3.4.3	<i>Las inditas</i>	148	
CONCLUSIONES.....			153
BIBLIOGRAFÍA.....			158
ANEXOS.....			163
	Canciones analizadas	163	

INTRODUCCIÓN

En el presente trabajo expongo los resultados de mi investigación sobre la forma y el sentido de la ironía en el discurso de la lírica popular mexicana del siglo XX. El eje de esta investigación consistió en el análisis de una muestra de coplas y canciones, seleccionada principalmente del corpus del *Cancionero folklórico de México (CFM)*, así como de otras colecciones impresas de menor extensión y grabaciones en disco compacto. La hipótesis que me propongo demostrar es que en la lírica popular mexicana la ironía es un tipo específico de figuración poética que comprende tanto el discurso enunciado como el acto de enunciación que lo produce.

El planteamiento de mi hipótesis y el desarrollo de mi investigación resultaron de un recorrido previo, el cual consistió en el acercamiento progresivo al corpus de la lírica popular mexicana, así como en la lectura de diversos estudios en torno al tema de la ironía en el discurso literario. Como introducción al presente trabajo, me gustaría exponer en líneas generales dicho recorrido, desde el planteamiento de la hipótesis mencionada hasta la elección de una perspectiva teórica, y, finalmente, el desarrollo de un plan de investigación, que se proyecta en los tres capítulos del presente trabajo.

El primer móvil de mi interés por analizar el discurso de la lírica popular mexicana fue el reconocimiento de una oposición semántica entre los versos de un conjunto de coplas seleccionadas del segundo tomo del *CFM*. Estas coplas de entre cuatro y seis versos, se caracterizan por presentar una estructura textual particular, en función de la que es posible distinguir en ellas dos partes, cuya división está marcada por una cesura rítmica y

conceptual. La oposición semántica percibida coincidía justamente con esta división de la estructura de la copla, de manera que el contenido de una parte de la copla (una imagen, una proposición) resultaba contrariado o matizado por el contenido de la otra.

La estructura binaria, aunada al hecho de que las coplas seleccionadas se encuentran clasificadas en el propio *CFM* como textos humorísticos me sugirió una explicación de la oposición semántica percibida como el efecto de un recurso humorístico particular. Tal ocurrencia se afianzó asimismo en la observación de que el efecto de sentido parecía estar determinado por elementos textuales (vocativos, alocuciones, interjecciones y, por supuesto, la estructura bimembre) que se referían al acto de enunciación de la copla.

Por estrategia heurística, decidí considerar las coplas mencionadas como casos de ironía, tomando en cuenta la acepción corriente del término como figura retórica. Una primera revisión general del *corpus* completo del *CFM*, me reveló que la supuesta ironía, además de estar presente en múltiples coplas clasificadas como humorísticas, podía encontrarse también en otras clases de coplas no humorísticas. El recurso que en un principio había denominado ironía por pura estrategia metodológica abarcaba ahora tanto coplas humorísticas como de otras clasificaciones. Como quiera que fuese, el hecho era que había hallado un nutrido grupo de coplas temática y métricamente diversas en las cuales intuía una forma y un sentido comunes, mismos que todavía no estaba en condiciones de explicar detalladamente.

Surgió la necesidad de replantearme la pertinencia de continuar considerando las coplas en cuestión como casos de ironía. ¿No sería más conveniente para el análisis de los textos emplear categorías como el “chiste” o el “humorismo” o, por el contrario, restringir la investigación a géneros literarios como la parodia o la sátira? Una revisión general de la bibliografía sobre estos fenómenos, me reveló que entre la vaguedad del término humor y

la especificidad del chiste, la parodia, la sátira y otros tipos discursivos asociados al dominio de lo humorístico, la ironía es un término medio que tanto coherencia y complejidad, al tiempo que ha permitido, desde distintas perspectivas teóricas, el tratamiento de las implicaciones retóricas, lingüísticas y filosóficas del discurso en general.

Asimismo, la elección de la ironía como objeto de estudio obedeció al estado actual de los estudios del discurso. En este campo, la ironía ha sido objeto de un análisis textual autónomo, que no conlleva necesariamente la consideración de su naturaleza psicológica ni la de sus implicaciones filosóficas. La ironía, es cierto, comparte esta cualidad con otras categorías tradicionalmente asociadas con el humor –como el chiste y el juego de palabras– que han sido igualmente estudiadas de manera autónoma, a partir de criterios lingüísticos. Sin embargo, de entre todas las categorías del humor, la ironía destaca por ser considerada, además de una figura de la retórica cuyos límites se acotan a la oración, un fenómeno capaz de afectar todos los niveles del discurso.

Mi hipótesis fue planteada, entonces, con base en el reconocimiento de una estructura binaria, manifiesta en diversos textos del corpus del *CFM*, y en la decisión de analizar esta estructura como una forma de la ironía. Ambos objetos –estructura binaria de las coplas e ironía– se conjugaron en un solo objeto de estudio, caracterizado tanto por la oposición de contenidos en el nivel semántico como por el recurso a elementos gramaticales diversos que dan cuenta de una relación particular entre los actantes del nivel pragmático. Como consecuencia de este doble aspecto del objeto de estudio –semántico y pragmático a la vez– se impusieron a la investigación dos tareas fundamentales: por un lado, la revisión de la bibliografía especializada en el estudio la lírica popular, con el objeto de recuperar toda la información relacionada con la estructura binaria de la copla; por otro, la revisión de la bibliografía dedicada al tema de la puesta en discurso de la ironía, con el

fin de conocer las distintas perspectivas sobre la forma y el sentido de esta figura discursiva, así como contrastarlas con mis propias observaciones. Estas dos actividades presupusieron la elección de un enfoque teórico metodológico general, mismo que me proveyó de un metalenguaje desde el cual interpretar la información recabada y proyectarla en el análisis de los textos.

El enfoque teórico elegido corresponde al análisis semiótico del discurso. En este sentido, el análisis discursivo del material poético se complementó con propuestas teóricas que, tanto en el campo de la ironía, como en el de la lírica popular, muestren enfoques afines. “Lenguaje”, desde la perspectiva del análisis semiótico del discurso, es, según explica Joseph Courtés, un término genérico que designa a todo sistema de significación, sustentado en cualquier sustancia expresiva, y constituido por una estructura autónoma de dependencias mutuas.* Por su parte, el discurso, según la definición de E. Benveniste,† constituye el proceso general de puesta en funcionamiento del lenguaje mediante el cual se actualiza el sistema abstracto de relaciones que él conforma. No se confunde, por supuesto, con el concepto saussureano de habla.

Desde la perspectiva anterior, el discurso comprende tanto al texto como al contexto, puesto que el primero implica necesariamente un acto individual de actualización del sistema lingüístico. Los términos texto y contexto, considerados en este sentido, corresponden, respectivamente, a los de enunciado y enunciación, que se prefieren en este trabajo. Se puede decir, entonces, que el discurso constituye un todo signifiante, y que el enunciado y la enunciación son sus partes.

* Joseph Courtés, *Análisis semiótico del discurso: del enunciado a la enunciación*, Madrid: Gredos, 1997.

† Benveniste define la enunciación como un “poner a funcionar la lengua por un acto individual de utilización”. Émile Benveniste, “El aparato formal de la enunciación”, en *Problemas de lingüística general*. México: Siglo XXI, 1999, p. 83.

Así, pues, con base en teoría semiótica desarrollé un plan de investigación bibliográfica sobre el discurso de la lírica popular y las teorías en torno a la puesta en discurso de la ironía. Los resultados de esta doble investigación se reparten, respectivamente, entre los capítulos primero y segundo del presente trabajo. Al final del segundo capítulo propongo un modelo de análisis del discurso lírico enfocado en la *figuración irónica*. Por último, en el tercer capítulo presento el análisis comparativo de una muestra de coplas y canciones populares a partir este modelo.

CAPÍTULO 1

1.1 El concepto de lírica popular

La bibliografía utilizada para mi investigación testimonia una preferencia por el uso de la expresión *lírica popular* para designar un conjunto indeterminado de composiciones pertenecientes a una tradición poética opuesta a la poesía culta. En los seis estudios generales que cito a lo largo del presente trabajo¹ *lírica popular* y *poesía popular* son los términos genéricos que los autores han preferido para referirse al mundo poético que los ocupa. Otras expresiones como *lírica tradicional*, *lírica de tradición oral*, *poesía folclórica* o *poesía oral* se usan en sentidos más restringidos, o bien para designar conceptos más amplios que el de lírica popular.

Pero además de remitir a la oposición entre poesía popular y poesía culta, la expresión lírica popular se asocia frecuentemente a los conceptos de *tradición*, *colectividad*, *oralidad* e *ideología popular*. De esta manera, cuando un texto es reconocido como representante de la lírica popular, se supone que pertenece a una tradición poética popular, que es el producto de un arte colectivo, que se transmite oralmente, y que reproduce el sistema de representaciones propio de una clase social. Me parece pertinente, entonces, comenzar el presente capítulo explicando dichos supuestos y mostrando cómo ellos articulan el concepto de lírica popular que rigió mi investigación.

¹ Me refiero a *La lírica popular contemporánea, El villancico. Estudio de la lírica popular en los siglos XV y XVI*, *Entre folklore y Literatura*, *Las jarchas mozárabes y los comienzos de la lírica románica*, el *Cancionero folklórico de México*, *Los extremos del lenguaje en la poesía tradicional española* y *De médico, poeta y loco. Algunas estrategias discursivas de la lírica popular mexicana*.

En su libro *El villancico. Estudios sobre la lírica popular en los siglos XV y XVI* (1969), Antonio Sánchez Romeralo distingue dos sentidos de la expresión lírica popular: 1) el primero es el que se ha expuesto anteriormente, es decir, el de conjunto de canciones que conforman la realidad poética popular;² 2) el segundo, se refiere al *estilo popular* que las canciones de la tradición oral presentan, independientemente de su origen cultural y su pervivencia en el tiempo; de manera que una canción “será siempre popular (o tradicional) cuando posee el estilo popular o tradicional”.³

El estilo popular ha sido comprendido además como un nivel de análisis en el cual es posible observar el conjunto de formas, procedimientos y temas poéticos que constituye la *tradición poética popular*. En este sentido, al referirse al estilo de composición de las canciones populares, Margit Frenk reconoce un “repertorio de recursos poéticos –moldes métricos; temas, motivos y fórmulas fijas; modos de expresar la materia poética– [...] [que] sirve de fuente viva a cuantos componen ese tipo de poesía y a cuantos, a lo largo de décadas y siglos, van retocando y recreando los textos”;⁴ mientras que Carlos Horacio Magis concibe el estilo popular como conjunto de temas y “procedimientos poéticos típicos del género folklórico”.⁵

El estilo popular se asocia también con la *oralidad*, entendida ésta como el soporte material de la poesía popular, que determina la transmisión, recepción y transformación de sus formas métricas y de sus contenidos. Para Raúl Dorra, el estilo propio de la poesía popular es de hecho un *estilo oral* que se compone de estructuras binarias elementales, las

² Antonio Sánchez Romeralo, *El villancico. Estudios sobre la lírica popular en los siglos XV y XVI*. Madrid: Gredos, 1969, p. 15.

³ *Ibid.*, p. 16.

⁴ Margit Frenk, *Cancionero folklórico de México. Tomo II*. México: El Colegio de México, 1985, p. xviii.

⁵ Carlos H. Magis, *La lírica popular contemporánea*. México: El Colegio de México, 1969, p. 26.

cuales se reproducen tanto en el plano del sonido como en el del sentido.⁶ Por otro lado, reflexionando sobre la transmisión y recepción de la poesía popular, dicho autor concibe la oralidad como un “espacio intertextual [...] donde las imágenes del mundo se someten al comercio ‘hablado’ que las pule, las complementa y las homogeneiza sin cesar, espacio [que] recoge e interpreta (pero también oculta) la materialidad de las relaciones sociales que lo sustentan”.⁷ En este sentido, la transmisión oral somete a las producciones de la poesía popular no sólo a una constante reinterpretación, sino a una incesante reelaboración que, a diferencia de la transmisión escrita, impide la existencia de textos autosuficientes, así como el establecimiento de versiones originales.⁸

Por otra parte, la lírica popular se suele considerar como la expresión del sistema de representaciones propio de la clase social en la que se produce; es decir, como la expresión de una *ideología popular*.⁹ Al analizar los recursos poéticos de la lírica popular española de la Edad Media, Margit Frenk describe un “mundo poético de la antigua lírica popular” en el que la metáfora se encuentra notablemente desplazada por el empleo de imágenes poéticas que “suelen estar cargadas de un valor simbólico, quizás inconsciente, que hunde sus raíces en un fondo común de la humanidad”.¹⁰ Raúl Dorra, por su parte, sostiene que la estructura interna de la poesía popular reproduce una “conciencia simbólica”, de suerte que en la lírica

⁶ Raúl Dorra, “Estructuras elementales de la poesía de tradición oral”, en *Entre la voz y la letra*. Puebla: UAP-Plaza y Valdés, 1997, pp. 57-58.

⁷ Raúl Dorra, *Los extremos del lenguaje en la poesía tradicional española*. México: UNAM, 1981, p. 53.

⁸ Una reflexión en torno a la relación entre poesía popular y oralidad quedó fuera de los límites de mi investigación. Si bien a lo largo del presente trabajo, y sobre todo en el capítulo tercero, reparo en la influencia que sobre la figuración irónica ejercen ciertos fenómenos reconocidos como propios de la tradición oral, no me detendré a hacer comparaciones con la tradición escrita, ni mucho menos a proponer un tipo de figuración específico de la lírica popular. Este trabajo queda pendiente para otra investigación.

⁹ Sobre la identidad de la clase social que asume esta ideología, la mayoría de los autores concuerda en que se trata básicamente de la población rural o de las capas más bajas de la población citadina. Cf. Mariana Maserá, “Águila que vas volando y en el pico llevas hilo: entre la antigua lírica popular y el cancionero mexicano del siglo XX. La historia de un concepto”, en Yvette Jiménez de Báez (ed.) *Lenguajes de la tradición popular: fiesta, canto, música y representación*. México: El Colegio de México, 2002, p. 259.

¹⁰ Margit Frenk, *Entre folklore y literatura*. México: El Colegio de México, 1984, p. 68.

popular el símbolo se convierte en la figura básica del lenguaje poético.¹¹ Esta estructura se encuentra “arraigada en una ideología, es decir en el sistema de representaciones de la realidad que corresponde a una clase”.¹²

Finalmente, cabe recordar que la lírica popular ha sido concebida como el producto de un *arte colectivo* que se transmite de generación en generación. Precisamente, gracias al trabajo anónimo de la *colectividad*, el estilo popular se conserva como una tradición que trasciende los siglos y las fronteras geográficas. Sin embargo, el concepto mismo de arte colectivo ha sido objeto de una larga serie de definiciones –algunas de ellas contradictorias– y aún hoy puede ser tema de discusión.¹³

Una de las propuestas más reconocidas respecto de creación colectiva es el concepto de “poesía tradicional”, acuñado por Ramón Menéndez Pidal, a inicio del siglo XX. Según este autor, en la poesía tradicional la actividad creadora del pueblo reside en un proceso incesante de refundición y reelaboración de las composiciones poéticas mediante versiones que ganan mayor o menor aceptación social y, eventualmente, desplazan a otras versiones.¹⁴ De esta manera, al tiempo que se concibe al pueblo como entidad preservadora de la tradición, se reconoce también su actividad transformadora.

Ahora bien, en el presente trabajo, la expresión “lírica popular” se usa sobre todo en el sentido general de conjunto de canciones y estrofas de la tradición oral, asumiendo los supuestos conceptuales descritos arriba, y dejando de lado la cuestión de la procedencia

¹¹ Raúl Dorra, *Los extremos del lenguaje...*, *op. cit.*, p 76.

¹² *Ibid.*, p. 82.

¹³ Durante el romanticismo alemán, se formuló la idea de un *pueblo poetizante* como colectividad creadora que cualquier tendencia individualista. A esta concepción se opuso en el mismo siglo XIX una teoría de la recepción (*Rezeptionstheorie*) con base en la cual se sostenía que el pueblo no produce obras propias, sino que se limita a recibir bienes culturales procedentes de las clases altas de la sociedad. Cf. Margit Frenk, *Las jarchas mozárabes y los comienzos de la lírica románica*. México: El Colegio de México, 1975, pp. 13-33.

¹⁴ Ramón Menéndez Pidal, “Poesía popular y poesía tradicional en la literatura española”, en *Los romances de América y otros estudios*. Madrid: Espasa-Calpe, 1972, pp. 73-74.

culta o popular de los textos. Este concepto de la lírica popular se encuentra eventualmente restringido mediante la adición de calificativos que me permiten hacer referencia a objetos más específicos cuando así lo considero pertinente. Por lo tanto, uso las expresiones “antigua lírica popular”, “lírica popular moderna”, “lírica popular mexicana”, “lírica popular hispánica” y otras parecidas, con el fin de precisar la adscripción de las composiciones a un *corpus* histórica y geográficamente identificado en el ámbito de los estudios literarios, pero sin suponer nunca que aquellas tienen su origen en una época o nación determinada. Evito, además, el uso de la expresión “lírica tradicional” y, en general, de cualquier otra que relacione los términos de lírica y tradición.¹⁵

1.2 La lírica popular hispánica

La relación de las constantes y de las transformaciones que han dado forma a la lírica popular hispánica a lo largo de los siglos –desde sus orígenes en la Edad Media hasta nuestros días– excede los objetivos del presente trabajo. He decidido, por lo tanto, distinguir sólo dos etapas en la historia de la lírica popular hispánica, las cuales corresponden a los dos grandes *corpora* textuales reconocidos comúnmente mediante los términos *lírica popular antigua* y *lírica popular moderna*. Estos *corpora*, producto de un trabajo seglar de recolección científica, han sido suficientemente diferenciados con base en los temas, procedimientos y esquemas discursivos predominantes en cada uno de ellos. De manera que he preferido referirme a una *tradición antigua* y a una *tradición moderna* en vez de hablar de épocas o periodos históricos.

¹⁵ Este término se usa en el sentido restringido que le dan Magis y Frenk: repertorio de recursos, procedimientos y temas. *Vid., supra*, p. 2.

1.2.1 La tradición antigua

El origen de la lírica popular hispánica ha sido situado en la Edad Media, haciéndolo coincidir incluso con los comienzos de la lírica en lengua romance.¹⁶ En el caso de España el testimonio más antiguo de una tradición lírica popular en lengua romance lo constituyen las poco más de sesenta jarchas mozárabes que rematan moaxajas hispanohebreas e hispanoárabes datadas entre los siglos XI y XII. Si bien es cierto que, por haber sido objeto del trabajo de poetas cultos, nunca se podrá saber a ciencia cierta en qué medida las jarchas representan una tradición lírica auténticamente popular, sí es posible observar que su estructura discursiva (el monólogo de muchacha enamorada), su temática (el deseo y la ausencia del amado o *habib*), así como algunos aspectos frecuentes de su versificación (predominancia de versos octosílabos), se encuentran siglos después en dos tradiciones líricas peninsulares ampliamente documentadas: la galaico-portuguesa y la castellana.

La lírica galaico-portuguesa ofrece, como testimonios de la existencia de una tradición poética popular, poco más de quinientas *cantigas de amigo*, preservadas en su mayoría en dos cancioneros del siglo XV (el *Cancioneiro da Vaticana* y el *Cancioneiro da Biblioteca Nacional*). No obstante la fecha de edición de estos volúmenes, se sabe que la composición de *cantigas de amigo* tuvo su auge tiempo antes, concretamente entre los siglos XIII y XIV,¹⁷ tanto en la corte de Portugal como en la de Castilla, donde eran obra de poetas semicultos, aunque también las cultivaban trovadores, nobles y reyes. Sin embargo,

¹⁶Margit Frenk sostiene la tesis de que las jarchas mozárabes constituyen una puerta a “los comienzos de la lírica románica en lengua vulgar”, aunque advierte asimismo que “aquellos comienzos no fueron los orígenes” de la lírica trovadoresca. Cf. Margit Frenk, *Las jarchas mozárabes y los comienzos de la lírica románica*. México: El Colegio de México, 1975, pp. 166-168.

¹⁷ El poeta de la tradición galaico-portuguesa más antiguo del que se tiene registro es João Soares, nacido en el siglo XII, y el último del que se tiene noticia es Pedro, conde de Barcelona, muerto en el siglo XIV. Cf. A. D. Deyermond, *Historia de la literatura española. Edad Media*. Barcelona: Ariel, 1999. p. 39.

el recurso de las *cantigas de amigo* al paralelismo y al *leixa-pren*,¹⁸ así como la presencia predominante de imágenes simbólicas, son indicios de su ascendencia popular.

La antigua lírica popular castellana se encuentra representada por un extenso corpus de canciones glosadas a las cuales se ha dado el nombre genérico de *villancicos*. Estas composiciones fueron recolectadas por primera vez en diversos cancioneros impresos entre los siglos XV y XVII. Los villancicos comparten con las jarchas y las *cantigas de amigo* la predilección por el tópico de la muchacha enamorada, el uso frecuente de versos octosílabos y el recurso al paralelismo. Este último elemento, especialmente perceptible en el plano de la expresión, ha sido particularmente valorado por los estudiosos de la antigua lírica popular en virtud de su efecto sobre las imágenes poéticas, a las cuales dota de una carga simbólica que afecta el plano del contenido. Pero a diferencia del paralelismo de las canciones galaico-portuguesas, que reproduce prácticamente sin variaciones un esquema de versificación preciso, el paralelismo en los villancicos se presenta combinado con procedimientos de otras tradiciones líricas –como el zéjel–, acompañado de una glosa, y casi siempre encabezado por una estrofa-estribillo.

Así pues, en el periodo que abarcan los primeros cuatro siglos de la literatura hispánica (siglos XI al XV), es posible reconocer tres tradiciones poéticas populares estrechamente relacionadas entre sí por características discursivas comunes, así como por su común distanciamiento del discurso de la lírica cortesana contemporánea. Estas tradiciones han sido identificadas con sendas formas estróficas representativas –jarcha,

¹⁸ En las *cantigas de amigo*, el *leixa-pren* (deja y toma) consiste en retomar los versos segundos de dos estrofas anteriores para ponerlos a la cabeza de las dos siguientes. De esta manera, los versos segundos de la primera y segunda estrofas de la *cantiga* encabezan las estrofas tercera y cuarta respectivamente, los versos segundos de éstas inauguran a su vez las estrofas quinta y sexta, y así sucesivamente. Gracias a este procedimiento, toma forma el paralelismo característico de las *cantigas*, reconocido por la repetición variada de versos entre estrofas sucesivas, y la correspondencia entre las rimas de estrofas pares, por un lado, y las rimas de estrofas nones, por otro.

cantiga de amigo y el villancico—, aunque cabe recordar que la irregularidad métrica y la diversidad estrófica predominan en el corpus de la antigua lírica popular.¹⁹

De las tres tradiciones mencionadas, la más documentada a través de los siglos ha sido la castellana. Este hecho se debe, en primer lugar, al trabajo de los recopiladores que, entre los siglos XV y XVII, se dieron a la tarea de transcribir y organizar en cancioneros y colecciones de poesía el caudal de la lírica popular de su tiempo. Margit Frenk se refiere a este trabajo como una “corriente de dignificación” de la canción lírica de tipo popular, que abarcó tanto el Renacimiento como los Siglos de Oro. La autora menciona como “primera manifestación fechable” de tal corriente el *Cancionero de Herberay des Essarts*, publicado hacia 1495 en la corte de Juan II de Navarra.²⁰

En el siglo XVI aparecieron otras importantes colecciones de poesía que contienen canciones de origen o inspiración popular, tales como el *Cancionero musical de Palacio* (1502-1521), y el *Cancionero general* (1511), de Hernando del Castillo. Los autores de estas obras, procedentes de una cultura letrada, adaptaban casi siempre la tradición popular a sus intenciones creativas, ya imitando el estilo popular para componer canciones propias, ya añadiendo a las canciones populares glosas que modificaban el sentido de éstas. Una excepción a esta tendencia fue la obra de Gonzalo de Correas, *Vocabulario de refranes y frases proverbiales* (1627), que se caracteriza por citar y comentar diversos textos de la tradición oral: canciones, proverbios, chistes, etc.

Ya en el siglo XX, la documentación y clasificación de la antigua lírica popular hispánica se desarrolló notablemente gracias al trabajo de la escuela de filología española,

¹⁹ Sobre este aspecto de la versificación en la antigua lírica, Margit Frenk constata que las canciones antiguas están compuestas por versos que oscilan entre las cinco y las trece sílabas, versos que se agrupan, a su vez, en estrofas muy variadas, que comprenden tanto versos isosilábicos como anisosilábicos. Margit Frenk, “Una escritura problemática: las canciones de la tradición oral antigua”, en *Poesía popular hispánica: 44 estudios*. México: Fondo de Cultura Económica, 2006, p. 390.

²⁰ Margit Frenk, *Entre folklore y literatura*. México: El Colegio de México, 1984, p. 29.

fundada por Ramón Menéndez Pidal, y continuada por eminentes estudiosos de la literatura española, entre los que destacan Dámaso Alonso, José Manuel Blecua, Antonio Sánchez Romeralo y José María Alín. Uno de los resultados más fructíferos de esta escuela de estudios es la obra de Margit Frenk titulada *Nuevo Corpus de la antigua lírica popular hispánica* (2003), la cual registra, clasifica y analiza cerca de cuatro mil textos de la tradición popular antigua.²¹

1.2.2 La tradición moderna

La lírica popular moderna conserva, por cierto, temas, procedimientos y esquemas de la tradición antigua;²² por otra parte, es resultado del influjo transformador de una escuela poética popularizante, creada hacia mediados del siglo XV por poetas renacentistas interesados en las manifestaciones de la poesía popular.²³ Esta escuela, cuya actividad se extendió hasta mediados del siglo XVII, promovió la difusión e incorporación de la lírica popular en la cultura letrada de los Siglos de Oro. En el teatro, la poesía lírica y la narrativa, los autores más reconocidos de este periodo de las letras hispánicas (Cervantes, Lope de Vega, Tirso de Molina, Góngora y Quevedo) cultivaron la imitación y recreación de canciones popularizantes, mientras que en el campo de los estudios humanísticos,

²¹ Este monumental corpus, comprendido en dos tomos, es una versión corregida y aumentada del *Corpus de la antigua lírica popular hispánica*, publicado originalmente en 1987 por la misma autora (y reimpresso en 1992), quien lo describe como una “extensa antología” que “recoge [...] breves cantares populares y popularizantes, de aquellos que los poetas de los Siglos de Oro gustaban de glosar, de volver a lo divino, de intercalar en sus ‘ensaladas’ y romances; que los dramaturgos hacían cantar a sus personajes aldeanos; que los eruditos incorporaban en sus colecciones de refranes, sus diccionarios y sus tratados sobre gramática, poesía, música, juegos infantiles; que la gente citaba en sus conversaciones y escritos de toda índole.” Margit Frenk, *Corpus de la antigua lírica popular hispánica*. Madrid: Castalia, 1987, p. viii.

²² Margit Frenk (“Permanencia folclórica de una arcaica forma poética”, en *Poesía popular hispánica: 44 estudios*. México: Fondo de Cultura Económica, 2006, p.148) cita “la perduración del paralelismo”, “la parcial conservación de la métrica irregular” y “la permanencia de temas, motivos y símbolos” como los ejemplos más patentes y conocidos de la continuidad de antigua lírica popular”; se refiere también a las “supervivencias textuales de canciones líricas medievales”.

²³ Carlos H. Magis, *op. cit.*, p. 9.

académicos como Sebastián de Covarrubias y Gonzalo Correas se interesaron por comprender y preservar para la posteridad las composiciones de la tradición popular de su tiempo.

Para Margit Frenk, la historia de la escuela popularizante se divide en dos etapas, que corresponden a la valoración progresiva de la lírica popular.²⁴ En un primer periodo, que abarca aproximadamente de 1450 a 1580, los poetas se dieron a la tarea de coleccionar e incorporar cantares de la lírica popular a algunas de sus composiciones. Más adelante, entre 1580 y 1650, se dedicaron a trabajar y recrear la lírica popular, incorporando recursos de la poesía culta.

Haciendo un análisis comparativo de la lírica popular moderna en España, México y Argentina, Carlos Magis reconoce varios elementos heredados tanto de la escuela popularizante como de la poesía culta de los Siglos de Oro. De esta última tradición, la lírica popular moderna habría heredado: a) el conceptismo como base de varios de sus procedimientos genéricos (reiteraciones, paralelismos, antítesis, etc.); b) un gusto por locuciones consagradas poéticamente (frases situacionales, fórmulas alocutivas, designaciones del ser amado); c) el uso frecuente de elementos impresivos (exclamaciones, vocativos, preguntas retóricas, etc.); d) la importancia estructural del estribillo, y e) el empleo de un vocabulario aristocrático.²⁵ En cuanto a la impronta de la poesía de la escuela popularizante, Magis destaca a) la tendencia a la regularidad métrica del verso; b) la preferencia por la cuarteta y la seguidilla, y c) el empleo de un conjunto definido de motivos y temas.²⁶

²⁴ Margit Frenk, *Entre folklore y literatura*, op. cit., pp. 29-53.

²⁵ Carlos H. Magis, op. cit., p. 10.

²⁶ *Idem.* Para Magis, el término “tema” designa “cada uno de los aspectos singulares de un asunto que sirve de contenido a una copla o canción.” Así, en los textos populares de “asunto amoroso” se puede tratar el

Además del anterior compendio de características comunes en la lírica popular moderna, Magis ofrece un amplio estudio comparativo de coplas procedentes de México, Argentina y España. Se destacan, así, tres aspectos que me interesó incorporar a mi investigación: sus temas recurrentes, los procedimientos característicos de su lenguaje y los esquemas básicos de su versificación.

En lo que toca al aspecto temático, Magis observa que el amor constituye “la preocupación fundamental de toda esta poesía, y casi la totalidad de los temas posibles parecen existir en función de esta vivencia capital”.²⁷ En las coplas de la lírica popular moderna la experiencia amorosa se encuentra, por un lado, representada de múltiples maneras, abarcando la gama de emociones que va del amor más feliz al más desdichado, y, por otro, estrechamente relacionada con temas como la muerte, el machismo y la misoginia.

Magis reconoce asimismo que el humor, en tanto complejo de temas y procedimientos tradicionales, posee la capacidad de abarcar “toda la realidad” de la que se ocupa este tipo de poesía, aunque identifica, en virtud de su frecuencia, una serie de temas y motivos típicamente humorísticos.²⁸ Entre los temas más recurrentes se encuentran los disparates, las perogrulladas o los chascarrillos; de los motivos, dan cuenta las abundantes coplas de viudas, casadas, borrachos o suegras.²⁹ Además, Magis distingue en el conjunto de coplas humorísticas, siete recursos típicos: la rigidez mental, la ruptura de sistemas de pensamiento, el retruécano o juego de palabras, la insinuación a través de alusiones, el falso

“carácter del amor”, “los efectos del amor”, “los quebrantos”, “los gozos”, etc. Por su parte, el término “motivo” se refiere a los “temas menores que se estereotipan en cuanto [...] modo de experiencia, pero conservan sus frescura y agilidad en cuanto al modo de expresión [...] por ejemplo, las variadas formas con las que las muestras de lírica popular desarrollan el *consuelo del llanto* (entre las coplas que hablan de las penas), el *elogio de la mujer morena* (entre los piropos) o los *dicterios contra vecinos y extraños* (entre las coplas geográficas)” (*Ibid.*, pp. 28-30).

²⁷ *Ibid.*, p. 66.

²⁸ *Ibid.*, p. 267.

²⁹ *Ibid.*, p. 290-316.

eufemismo, las transgresiones de la norma gramatical y la parodia; todos ellos, de carácter primordialmente conceptual.

En cuanto a los procedimientos que definen el lenguaje de la lírica popular moderna, Magis concede la mayor atención a un conjunto de figuras discursivas que él designa con el término genérico de *imágenes*. Estas figuras son el símil, la metáfora, la alegoría y el símbolo; se distinguen entre sí de acuerdo con la aproximación o superposición de su “plano real” y su “plano evocado”. De esta manera, la diferencia entre las cuatro figuras “está determinada por el modo particular de realizar y de expresar la superposición” entre ambos planos.³⁰ En cada uno de los tres cancioneros que estudia, Magis observa variaciones en la expresión y el contenido de las imágenes poéticas. Sin embargo, el autor nota la común preeminencia del símil, la alegoría y la metáfora sobre el símbolo,³¹ que ha sido reconocido como la figura hegemónica de la antigua lírica popular.

Además de las imágenes poéticas, Magis estudia otros cinco recursos de uso frecuente en las composiciones de la lírica popular moderna. Estos recursos manifiestan tanto la filiación de la tradición moderna a la tradición antigua como la distancia entre ambas. En el primer caso, se puede inscribir lo que Magis designa con la frase “tradición paremiológica”, que remite a la relación entre el cancionero y el refranero populares; asimismo, entrarían en esta categoría, el paralelismo y el uso de la interjección, la anáfora, la aliteración y la reiteración de voces o frases, con el fin de acentuar la carga emotiva de una composición. A mayor distancia de la tradición antigua, por otra parte, se encuentran el recurso a esquemas sintácticos y de pensamiento, así como a clichés fraseológicos, además de un gusto marcado por los juegos conceptistas.

³⁰ *Ibid.*, p. 326.

³¹ *Ibid.*, pp. 326-336.

Por lo que respecta a la versificación de la lírica popular moderna, se ha reconocido ante todo una transformación de gran importancia respecto de la tradición antigua. Se trata del paso de la variedad estrófica y la irregularidad métrica del villancico a la hegemonía de tres tipos de estrofas regulares: la cuarteta octosilábica, la seguidilla y la décima.³² Si bien los antecedentes de estas formas se remontan hasta la más antigua lírica popular hispánica, ellas no continúan ninguna de las tradiciones medievales, sino que conforman “un nuevo mundo poético”, el cual se gestó durante el siglo XVII, cuando los temas y las formas métricas de la lírica popularizante comenzaron a desplazar rápidamente al mundo de la antigua lírica popular.³³ Por lo tanto es posible encontrar más correspondencias formales, temáticas e ideológicas entre las cuartetos populares del siglo XVII y las del siglo XX que entre aquellas y las composiciones de los siglos XVI y XV.³⁴

Además de su regularidad métrica, se ha reconocido la alta cohesión temática de las estrofas predominantes en la lírica popular moderna, lo cual ha conducido a los estudiosos a concebir las formas métricas modernas de manera distinta a las antiguas. En tanto que los términos *cantiga de amigo* y villancico designan lo mismo estrofas que tipos de canciones, en el estudio de la tradición moderna los términos copla, seguidilla y décima se usan casi exclusivamente para designar formas estróficas sin hacer referencia necesariamente a las canciones en las que eventualmente se inscriben. En este sentido, Carlos Magis emplea como sinónimos los términos *cantar* y *copla* para “aludir al complejo temático-formal que tiene el carácter de unidad poética mínima, mientras que el término genérico *canción* lo

³² Margit Frenk, “De la seguidilla antigua a la moderna”, en *Poesía popular hispánica: 44 estudios*. México: Fondo de Cultura Económica, 2006, p. 487.

³³ Margit Frenk, “Permanencia folclórica de una arcaica forma poética”, en *Poesía popular hispánica: 44 estudios*. México: Fondo de Cultura Económica, 2006, p. 147.

³⁴ *Idem*.

reserva para designar “la serie de coplas enlazadas mediante un hilo temático [...] ciertos engarces formales [...] o unidas habitualmente por una misma melodía”.³⁵

Entre los nombres que reciben las diversas estrofas reconocidas en el corpus de la lírica popular moderna, *copla* se ha impuesto como el término genérico. Se llama coplas tanto a las cuartetos y seguidillas como a los pareados, tercetos, quintillas, sextillas, octavillas y otras estrofas compuestas por versos de arte menor. La copla popular por antonomasia es, según los estudiosos, la cuarteta. Esta estrofa es para Magis la base de la poesía popular.³⁶ Tal afirmación, además de un sustento estadístico, tiene apoyo, por una parte, en el reconocimiento de una cuarteta de base en la estructura de muchas quintillas y sextillas, a las que se considera cuartetos con versos añadidos.³⁷ Por otro lado, en la cuarteta se reconoce una estructura básica que consiste en una cesura conceptual entre sus versos segundo y tercero, de manera que ella se divide en dos miembros entre los cuales puede faltar toda relación semántica o establecerse varios tipos de relaciones dialógicas: declaración y explicación, declaración y comentario, recomendación y justificación, entre otras.³⁸

La descripción de las formas métricas de la lírica popular moderna no estaría completa sin hacer referencia a la canción. El modo de vida natural de las coplas “es su agregación en canciones, ya que unas y otras son formas íntimamente ligadas a la música y el canto”.³⁹ Esta observación elemental ha sido desplazada por una atención desmedida hacia la copla en tanto unidad mínima de sentido. Son pocos los autores que se dedican al análisis de las canciones, en comparación con los que se enfocan en la copla. Una

³⁵ Carlos H. Magis, *op. cit.*, p. 27.

³⁶ *Ibid.*, p. 465.

³⁷ *Ibid.*, pp. 509 y 515.

³⁸ *Ibid.*, pp. 502-508.

³⁹ *Ibid.*, p. 535.

excepción notable a esta tendencia es la obra de Carlos Magis, quien no obstante plantear el concepto de copla como unidad mínima de la lírica popular, y postular la hegemonía de la cuarteta, se dedica a hacer una clasificación de las canciones populares de la tradición moderna a partir de sus aspectos formales y temáticos.⁴⁰ De esta clasificación, me interesaron particularmente las canciones en las que se procura cohesión entre las formas de expresión y los contenidos discursivos mediante procedimientos estructurales como el paralelismo, el encadenamiento y el estribillo.⁴¹

Con base en la información expuesta, pude delimitar tres cuestiones relevantes para los propósitos de mi investigación: 1) la primacía de la temática del amor, a la cual se contraponen la capacidad prácticamente ilimitada de los recursos humorísticos para abordar cualquier tema; 2) la exclusión del humorismo de la nómina de los procedimientos característicos del discurso de la lírica popular moderna; 3) la identificación de una estructura esencial binaria en las cuartetos, definida por un grado mayor o menor de cesura conceptual; 4) las canciones en las que la asociación entre la expresión y el contenido está determinada por la mediación de ciertos procedimientos estructurales.

1.3 La lírica popular en México

Herederas de la antigua lírica hispánica, e inscritas en la tradición lírica moderna, las composiciones de tipo popular que se cantan y bailan en distintas regiones de la República Mexicana, y que, gracias a los medios de comunicación masiva, se transmiten de extremo a

⁴⁰ *Ibid.*, pp. 535-638. De acuerdo con esta clasificación, atendiendo al aspecto formal de las canciones, ellas pueden diferenciarse según estén compuestas por *series homogéneas* o por *series heterogéneas* de coplas; en el aspecto temático, el conjunto de coplas que componen una canción pueden ser *monotématico* o *pluritemático*. Las relaciones entre los aspectos formal y temático se refuerzan eventualmente mediante procedimientos como el encadenamiento, el paralelismo y el ritornelo. Y procedimientos como el paralelismo, el estribillo o la glosa pueden tomar un lugar protagónico en la creación misma de ciertas canciones.

⁴¹ *Ibid.*, pp. 576-637.

extremo de este país y aun más allá de sus fronteras, han sido objeto de interés constante en el ámbito de los estudios literarios desde el segundo cuarto del siglo XX hasta nuestros días.

El conjunto de las colecciones de coplas y canciones realizadas por folclorólogos como Vicente T. Mendoza, Rubén M. Campos, Carlos H. Magis, Margit Frenk y Mercedes Díaz Roig ofrece actualmente un corpus de textos suficientemente extenso y sistematizado para el estudio de múltiples aspectos del discurso de la lírica popular que circula a lo largo y ancho del territorio de la República Mexicana.

Las investigaciones de los autores mencionados han permitido asimismo reconocer que la lírica popular mexicana se manifiesta en distintos géneros de canciones, asociados frecuentemente a regiones culturales determinadas. La distinción de estos géneros ha sido realizada con base en la música y el baile que acompaña a la letra, aunque la influencia del discurso lírico en tal distinción es todavía una línea de investigación en suspenso que no puede ser descartada. Entre tanto, y con el propósito de ofrecer una idea de la distribución regional de los géneros de canciones populares en el territorio de la República Mexicana, cito el siguiente mapa, presentado en el curso *Literatura y cultura tradicional de México*, impartido por Aurelio González:⁴²

⁴² El curso fue impartido a través de internet, en la plataforma *México X*, de octubre a noviembre de 2015. Los videos de las clases, así como el material del apoyo, se pueden encontrar en la siguiente dirección: <http://mx.televisioneducativa.gob.mx>.



Fig. 1. Distribución regional de composiciones de la lírica popular mexicana

En el mapa se reconocen la chilena, típica de la región de la Costa Chica (estados de Guerrero y Oaxaca), el huapango o son de la Huasteca (estados de San Luis Potosí, Hidalgo, Puebla, Veracruz y Tamaulipas), el son y el huapango arribeños (estados de Nayarit, Jalisco y Michoacán), la bola suriana (estados de Michoacán, México y Oaxaca), la pirecua (estado de Michoacán), la bomba (estados de Yucatán, Quintana Roo y Campeche), y la canción cardenche (estados de Durango y Coahuila).

Todos los géneros mencionados arriba están compuestos de series homogéneas o heterogéneas de coplas, cuya medida oscila entre la típica cuarteta y la octavilla, y cuya estructura está definida por uno o más de los procedimientos reconocidos por Carlos Magis (paralelismo, encadenamiento, estribillo, diálogo, etc.)⁴³ Queda fuera de este conjunto una de las composiciones poéticas más reconocidas de la tradición popular moderna, la cual se caracteriza por glosar una cuarteta principal, generalmente octosilábica, en una serie de cuatro décimas con rima ABBA-CCDDC. Se trata, por cierto, de la versión popular de la famosa *décima espinela* –nombrada así en honor a Vicente de Espinel, poeta español del

⁴³ Vid., *supra.*, n. 40.

siglo XVI–, composición exhaustivamente estudiada por Vicente T. Mendoza, quien la considera una importación de los primeros colonos españoles, que paulatinamente arraigó en la tradición popular, manteniéndose vigente aun durante el siglo XX en las regiones del Sotavento (estado de Veracruz), de las Huastecas, de la Costa de Guerrero y de la laguna de Chapala (estado de Jalisco).⁴⁴

1.3.1 El *Cancionero folklórico de México*

Entre las varias colecciones de lírica popular mexicana publicada hasta la fecha, el *Cancionero folklórico de México* (1975-1985), según las constantes referencias que a él se hacen en una amplia variedad de estudios,⁴⁵ constituye una obra de consulta obligada para todo aquél que quiera dedicarse al análisis del discurso de este tipo de poesía. La importancia que mantiene el *Cancionero* frente a otras colecciones radica básicamente en la dimensión y estructura de su corpus de lírica popular mexicana, compuesto por 452 canciones y 9962 coplas, organizadas en cuatro tomos con base en un criterio fundamentalmente temático. Además, todas las coplas están numeradas y acompañadas de un copioso aparato crítico que ofrece abundante información sobre variaciones y correspondencias textuales.

Con base en el corpus del *Cancionero folklórico de México* (CFM), varios estudiosos se han dedicado a describir los aspectos temáticos y formales de la copla popular mexicana. Gracias a este trabajo, actualmente se tienen a la mano datos de fundamental importancia para el análisis del discurso de las coplas y canciones de la tradición lírica

⁴⁴ Vicente T. Mendoza, *Glosas y décimas de México*. México: Fondo de Cultura Económica, 1957, p. 9.

⁴⁵ Véanse, por ejemplo, las siguientes colecciones de estudios basados en el *corpus* del *Cancionero folklórico de México*: Margit Frenk, *Poesía popular hispánica: 44 estudios*. México: Fondo de Cultura Económica, 2006; Aurelio González (Ed.). *La copla en México*, México: El Colegio de México, 2007, María Teresa Miaja y Aurelio González (Eds.). *Lyra Mínima. Del cancionero medieval al cancionero tradicional moderno*. México: El Colegio de México/UNAM, 2010.

mexicana. Como ejemplos, se pueden citar, por su carácter sumario y conciso, algunos trabajos de Margit Frenk y Mercedes Díaz Roig, quienes formaron parte del equipo de investigadores encargados de la compilación, organización y edición del *CFM*.

En concordancia con el criterio de Carlos H. Magis, Frenk y Díaz Roig reconocen las coplas como las unidades mínimas de la lírica popular mexicana, en tanto que están dotadas de autonomía formal y temática respecto de la canción en la que se inscriben.⁴⁶ Esta última afirmación se sustenta en la hipótesis de que en las canciones populares lo normal es que las estrofas se dispongan de manera arbitraria, sin responder a un orden de aparición establecido, y sin estar fijadas a una canción determinada. Para ambas autoras, la copla constituye, por tanto, el objeto de estudio principal para acceder al conocimiento de la lírica popular.

Tanto Frenk como Díaz Roig observan que la copla mexicana tiende predominantemente hacia la forma de la cuarteta. Esta tendencia también constatada por Carlos Magis en el campo de la lírica popular moderna.⁴⁷ Sin embargo, a diferencia de éste, quien identifica a la cuarteta octosilábica y a la seguidilla como los tipos de cuarteta más frecuentes en dicha tradición,⁴⁸ Frenk y Díaz Roig notan que en la tradición mexicana la cuarteta octosilábica predomina sobre todos los otros tipos de estrofas, y que la seguidilla está desplazada por la sextilla y quintilla octosilábicas.⁴⁹

En cuanto a la estructura de la copla, según se trate de una cuarteta, una quintilla o una sextilla octosilábicas, Frenk y Díaz Roig distinguen dos configuraciones frecuentes. En el caso de las cuartetos, éstas se encuentran divididas en dos partes, de manera que los

⁴⁶ Cf. Carlos H. Magis, *op. cit.*, p.27; Margit Frenk, “Prólogo”, en *Cancionero folklórico de México. Tomo I*. México: El Colegio de México, 1975, pp. xvii, y Mercedes Díaz Roig, “Panorama de la lírica popular mexicana”, en *Caravelle. Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien*, n°48, 1987, p. 30.

⁴⁷ *Vid., supra*, p. 14.

⁴⁸ Carlos Magis, *op. cit.*, p. 465.

⁴⁹ Cf. Díaz Roig, *op. cit.*, p. 32.

primeros dos versos forman una unidad y los dos últimos, otra, estableciéndose entre ambas relaciones ya sólo de consonancia, ya de consonancia y sentido.⁵⁰

En el prólogo al primer tomo del *Cancionero folklórico de México* se reconoce la estructura bimembre de la cuarteta como una de las características de la copla popular mexicana, notándose asimismo las variadas relaciones que pueden existir entre ambos miembros de la misma:

Entre ambas partes pueden existir relaciones de muy diversos tipos, desde el lazo estrecho [...] hasta la inconexión total pasando por múltiples modalidades intermedias. Muy a menudo los dos versos iniciales constituyen un cliché, y la verdadera sustancia de la estrofa se concentra en los versos 3 y 4; la primera parte suele referirse a la naturaleza y la segunda al amor, y entonces suele haber entre ambas una correspondencia, abierta o velada; o bien se expresa en la primera parte la opinión de la gente (“Dicen que...”), para rebatirla en la segunda; o el amante declara al principio una añoranza (“Quisiera ser...”) y después su finalidad (para...), etc.”⁵¹

Por lo que respecta a las quintillas y a las sextillas, tal y como ocurre en el caso general de la lírica popular moderna, en muchas de ellas se distingue la cuarteta básica a la cual se han añadido uno o dos versos respectivamente. En la sextilla, además, los dos versos añadidos, que pueden ser clichés poéticos, propician la conservación de la cuarteta tradicional como unidad conceptual en tanto que permiten que ésta se continúe transmitiendo sin cambios sustanciales.⁵² Así, tanto en el caso de las cuartetos como en el de las sextillas, y aun en el de algunas quintillas, se puede hablar de una estructura binaria en

⁵⁰ Mercedes Díaz Roig, “Algunas diferencias entre la lírica popular mexicana y la española”, en *Revista de la Universidad de México*, XXX-10: 9-14, 1976, p. 12, y Margit Frenk, p.24.

⁵¹ Margit Frenk (Dir.), *Op. cit.*, p. XXIV. Se trata, en fin, “de un fenómeno de desintegración de la cuarteta como unidad mínima de expresión más común en la lírica popular moderna”. (Díaz Roig, *op. cit.* p. 13)

⁵² *Ibid.*, p. 11.

la cual se nota una dialéctica de la desintegración y de la conservación, propia de una tradición lírica que vive en constante transformación.⁵³

Finalmente, en relación con el estudio del aspecto temático de la lírica popular mexicana, el *CFM* reconoce la primacía de los temas y subtemas relacionados con la experiencia amorosa, y estructura su corpus en función de esta circunstancia. Las categorías “amor feliz” y “amor desdichado” constituyen, así, los núcleos temáticos en torno a los que se organizan cerca del 44% del total de coplas que conforman el corpus del *CFM*. Entre ambos extremos de la experiencia amorosa, distribuidos respectivamente entre los tomos primero y segundo, se distinguen varias etiquetas de carácter discursivo (“te amo”, “la amo”, “yo, el conquistador”, etc.) mediante las cuales se intenta dar cuenta de la multiplicidad de situaciones comunicativas representadas en el discurso lírico amoroso. Estas denominaciones se organizan, a su vez, en tres grandes grupos titulados “el amante habla *a* su amada”, “el amante habla *de* su amada” y “el hombre habla *de* las mujeres”.⁵⁴

1.3.2 El discurso de la lírica popular mexicana

El extenso *corpus* del *Cancionero folklórico de México*, además de haber motivado numerosos trabajos descriptivos, ha sido la base para el desarrollo de estudios enfocados en el análisis del discurso lírico. Tomando en cuenta la distinción que plantea Benveniste entre el enunciado y la enunciación, este tipo de estudios, a diferencia de los textuales, tendrían

⁵³ *Ibid.*, p. 13.

⁵⁴ Aparte de esta clasificación de las coplas de tema amoroso, cabe mencionar la propuesta por Jacobo Chencinsky, quien, a partir de un corpus de poco más 500 estrofas mexicanas, distingue las que presentan metáforas de la relación entre el hombre y la mujer, y las que presentan metáforas relativas a la experiencia amorosa propiamente dicha. En el primer grupo de coplas, Chencinsky, distingue, además, si las metáforas evocan el mundo animal, el mundo vegetal o los accidentes y fenómenos naturales. Cf. Jacobo Chencinsky, “El mundo metafórico de la lírica popular mexicana”, *Anuario de Letras*, Vol. 1, 1961, pp. 113-148.

como objeto el acto individual de enunciación que produce el discurso enunciado.⁵⁵ Los autores cuyos trabajos reviso en el presente subcapítulo se distinguen, precisamente, por centrar su atención en los esquemas, recursos y procedimientos de enunciación en coplas y canciones populares, reconociendo en ellos la acción de un sujeto que produce y da forma al discurso con la intención de producir un efecto en su destinatario.

El estudio de Carlos Magis sobre la lírica popular moderna fue quizá el primero que tuvo como objeto de estudio el discurso de la lírica popular mexicana. Como he mostrado en el subcapítulo 1.2.1, para Magis la “lengua” de la lírica popular moderna se define por la comunidad, –en México, España y Argentina– de un repertorio de seis tipos de recursos tradicionales, de los cuales “el cantor echa mano para lograr que los medios expresivos resulten más directos”.⁵⁶ Esta afirmación indica claramente el interés por la actividad del “cantor” en tanto sujeto de enunciación, aunque su autor no distinga claramente esta instancia –puramente discursiva– de un sujeto psicológico o empírico.

Puesto que ya he descrito en líneas generales los procedimientos reconocidos por Magis, ahora me refiero sólo a la construcción de imágenes poéticas y al paralelismo, de los cuales describo sendos aspectos específicos: la *estereotipia del plano evocado* de las imágenes poéticas, y el paralelismo como elemento compositivo de las canciones populares. En el capítulo tercero, retomo algunos aspectos de otros dos recursos tradicionales –la referencia a elementos paremiológicos y la incorporación de ciertos elementos expresivos a las coplas– a propósito del análisis de la enunciación en textos concretos.

⁵⁵ Émile Benveniste, “El aparato formal de la enunciación”, en *Problemas de lingüística general*. México: Siglo XXI, 1999, pp. 82-91.

⁵⁶ Carlos H. Magis, *op. cit.*, p. 325.

En el ámbito de lírica popular moderna, Carlos Magis identifica una tendencia hacia la *estereotipia del plano evocado* por las imágenes poéticas. Entre los múltiples aspectos de este fenómeno, Magis observa, en el campo de la lírica popular mexicana, que “algunos símbolos o metáforas resultan amplificados, con bastante ingenio y harto buen humor, para que no quede ninguna duda sobre el plano al cual se refieren”.⁵⁷ Al respecto, Mariana Masera explica que en la lírica popular mexicana existe una tendencia a la “fijación” de los símbolos, fenómeno probablemente influido por la incorporación de metáforas procedentes de la lírica popularizante, pero asociado sin duda a la estructura bimembre de la copla, pues frecuentemente la imagen se relega a la primera parte de la misma, mientras que la segunda parte comprende una acotación del sentido simbólico.⁵⁸

Por lo que respecta al paralelismo, Magis ofrece una descripción del fenómeno que puede aplicarse tanto a la lírica popular hispánica de la tradición moderna como a la lírica mexicana. El paralelismo –dice– puede darse “como procedimiento que aviva los contenidos de un cantar (*paralelismo intraestrófico*), o puede constituir el esquema con que se desarrolla una canción sobre la base de la paridad o semejanza formal de la estrofas (*paralelismo interestrófico*)”.⁵⁹ En ambos casos se trata de un proceso que remite al acto de producción del enunciado poético, proceso cuyo sentido no puede ser aprehendido mediante el análisis exclusivo del nivel textual.

Ahora bien, pese a que el trabajo de Carlos Magis ofrece una base sólida para el conocimiento del discurso de la lírica popular moderna, no deja de llamar la atención que los estudios sobre los procedimientos y recursos poéticos más frecuentes en coplas

⁵⁷ Carlos H. Magis, *op. cit.* p. 365.

⁵⁸ Mariana Masera, “La fijación de símbolos en el cancionero tradicional mexicano”, en *Revista de Literatura Populares*, Año IV, n° 1, Enero-Junio de 2004, pp. 134-156.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 383.

mexicanas sean escasos. Una excepción es *De médico, poeta y loco. Algunas estrategias discursivas de la lírica popular mexicana* (2006), de Rubén D. Medina. Este trabajo destaca, en primer lugar, por retomar la metodología de los niveles de descripción de la lengua para dar cuenta de distintos aspectos del discurso lírico, relacionados tanto con su expresión como con su contenido. Asimismo, cabe notar que en el análisis de coplas, el autor se interesa sobre todo en dar cuenta de los procesos de significación que definen cada texto, dejando de lado cualquier tentativa de clasificación de recursos o procedimientos.⁶⁰

1.3.3 El estudio de los recursos humorísticos

El *Cancionero folklórico de México* hace del humor una categoría fundamental de su sistema de clasificación. En los prólogos a los tomos segundo, tercero y cuarto, Margit Frenk, directora del proyecto, afirma que en la organización del corpus importó en primera instancia diferenciar las coplas según que “la voz que habla [...] quiera tomar las cosas en serio o tomarlas *a broma*”.⁶¹ Este criterio de clasificación confunde el humor con el dominio de lo cómico, de manera que la clase de textos humorísticos, pese a comprender a todas las otras clases temáticas, en realidad se restringe a los textos en que se percibe dicho tono de “broma”. Para compensar la arbitrariedad de esta clasificación, sustentada en la pura intuición del folclorólogo, se proponen en el *Cancionero* tres subclases de humor – inofensivo, ofensivo y pícaro– que permiten distinguir las tendencias que animan a las coplas humorísticas.

⁶⁰ Cf. Rubén D. Medina, *De médico, poeta y loco. Algunas estrategias discursivas de la lírica popular mexicana*. México: UNAM, 2006, pp. 143-176.

⁶¹ Margit Frenk (Dir.), “Prólogo”, en *Cancionero folklórico de México* (5 vols.). México: El Colegio de México, 1975-1985, p. XXV.

Carlos Magis dedica un apartado de su estudio sobre la lírica popular moderna a la descripción de temas y recursos típicos del humor. En coincidencia con los autores del *CFM*, Magis considera al humor una categoría predominante: “toda la realidad de la cual se ocupa la lírica folklórica puede quedar en cualquier momento expuesta a la interpretación festiva”.⁶² Magis intenta además una clasificación de las coplas humorísticas que atiende a sus procesos de significación. Ofrece, así, una lista de siete recursos humorísticos—“rigidez lógica”, “ruptura de sistemas”, “retruécano”, “insinuación”, “falso eufemismo”, “trasgresión a la norma gramatical” y “parodia”— con sus correspondientes ejemplos.⁶³

Por su parte, los estudios que se ocupan en particular del aspecto humorístico en el discurso de la lírica popular mexicana se caracterizan por presentar clasificaciones más o menos extensas de recursos (p. ej., “el chiste”, “el disparate”, “las perogrulladas”, “la ofensa”, “la invectiva”, etc.), así como de tópicos (el “mundo al revés”, el “retrato paródico” y “el bestiario dispatado”) cuya puesta en discurso no es objeto de análisis más que para explicar el efecto hilarante que se les atribuye *a priori*.⁶⁴

1.4. La ironía en el discurso de la lírica popular mexicana

Uno de los problemas que enfrenté desde el inicio de mi investigación fue la primacía de la clasificación textual sobre el análisis del discurso en los estudios sobre la lírica popular mexicana. Tanto el *Cancionero folklórico de México* como el estudio *La lírica popular contemporánea*, de Magis, tratan el humor como una más de las categorías temáticas de la lírica popular mexicana, excluyendo así su estudio como procedimiento discursivo. De la

⁶² Carlos H. Magis, *op. cit.*, p. 290.

⁶³ *Ibid.*, pp. 268-290.

⁶⁴ Margit Frenk, “Aproximaciones a los recursos poéticos de las coplas folclóricas mexicanas”, en Aurelio González (Ed.), *La copla en México*, pp. 156-160; Gabriela Nava, “El dispatado humor carnavalesco en la lírica popular mexicana”, en *Acta poética*, Vol 26, N° 1-2, pp. 375-398.

misma manera, los estudios centrados en el tema específico del humor en la lírica popular mexicana se dedican casi exclusivamente a la clasificación de los recursos cómicos reconocidos en coplas aisladas. Este predominio de la descripción textual con fines clasificatorios, me pareció desde un primer momento incongruente con el constante reconocimiento de la posibilidad del humor de comprender a todas las demás categorías temáticas, y más aún con la consideración del “hablar en broma” como criterio fundamental para clasificación de un amplio corpus de textos.

En la clasificación del corpus del *Cancionero folklórico de México* predomina el criterio temático. Las coplas clasificadas como humorísticas también están supeditadas a este criterio, independientemente de la cuestión de su estructura discursiva y de la definición de su sentido. Sin embargo, entre la diversidad de temas, es posible encontrar clasificaciones que consideran ciertos rasgos en el nivel pragmático de los textos. Dentro del conjunto de las “Coplas humorísticas sobre el amor”, por ejemplo, se distinguen, en primer lugar, las subclases “Expresión personal”, si el “yo” enunciado en la copla habla de su propia experiencia, y “Expresión impersonal”, cuando ese “yo” emite juicios y constataciones generalizadoras o relata sucesos ajenos. Y ya dentro de estas primeras subclases de coplas, se insertan otras que atienden aspectos como la tendencia humorística –humor inofensivo, ofensivo o imparcial–, la relación entre enunciador y enunciatario, o entre aquél y el objeto del discurso –“De él a ella” y “Él de ella”–, así como el punto de vista expresado –“visión imparcial”, “visión negativa” y “visión positiva”.⁶⁵

⁶⁵ La explicación de cada uno de los criterios utilizados para la clasificación de las “Coplas humorísticas sobre el amor” se encuentra en Margit Frenk (Dir.), “Prólogo”, en *Cancionero folklórico de México* (5 vols.). México: El Colegio de México, 1975-1985, pp. XXIV a XXVII. Para los criterios correspondientes a las demás clases de coplas humorísticas que registra el *Cancionero*, consultar los prólogos de cada tomo.

Pese a la coherencia que ofrece su clasificación de coplas humorísticas, no hay en el *Cancionero* un criterio que atienda propiamente al discurso, pues la organización dentro del sistema de clasificación se enfoca esencialmente en coincidencias mínimas entre textos; basta con que éstas se identifiquen con los aspectos mencionados para que un texto sea inscrito en una categoría determinada. De esta manera, una categoría aparentemente homogénea –por ejemplo, la de las coplas humorísticas de “Expresión personal”– desde el punto de vista de las coincidencias textuales, puede contener textos disímiles desde el punto de vista del discurso (chistes, juegos de palabras, disparates, ironía, etc.).

El *Cancionero folklórico de México*, por su naturaleza sistemática, desplaza el conocimiento de su discurso mediante el análisis de los textos. El objetivo principal de la presente investigación precisa enfocar el análisis en los textos, sin el afán de constituir un sistema coherente entre ellos. En este sentido, los textos serán estudiados en tanto enunciados, es decir, como la parte observable de un discurso cuya dimensión retórica constituye un horizonte poco explorado.

Como he dicho en la introducción al presente trabajo, una primera lectura del *Cancionero folklórico de México* me condujo a centrar mi atención sobre un conjunto de coplas clasificadas como “humorísticas” en el tomo segundo de esta obra. En esta primera muestra de coplas reconocí una constante en su estructura bimembre básica. Entre las muestras más claras de esta modalidad de la estructura bimembre consideraré en primer lugar las siguientes dos cuartetos:⁶⁶

⁶⁶ En adelante todas las coplas citadas están encabezadas por el número de tomo del *CFM* del cual proceden, seguido por un guión y el número de identificación que les corresponde dentro del corpus de esta obra.

2-5502
¡Qué triste es amar
sin ser amado!
Pero es más triste acostarse
sin haber cenado.

2- 5659
Señores, la Petenera
es una mujer honrada,
que se sale a media noche
y vuelve en la madrugada.

Como puede observarse, ambas coplas –seguidilla, la primera; cuarteta octosilábica, la segunda– presentan en sus primeros dos versos sendas afirmaciones que, inmediatamente, son confrontadas por el contenido de sus dos versos finales. Es esta confrontación inmediata entre los dos miembros de la copla lo que produce la división en su unidad semántica, división que no siempre se hace tan evidente.

En la copla 5502 la conjunción adversativa “pero”, que encabeza una nueva oración, refuerza, por un lado, el efecto de división de la copla, y, por otro, complementa el sentido del enunciado al indicar una corrección adversativa de lo dicho anteriormente. Por su parte, en la copla 5629 ambos miembros están unidos, en el nivel sintáctico, por una relación de subordinación adjetiva explicativa; de manera que la ruptura de la unidad semántica no coincide con la oposición de dos proposiciones, sino que reside en la incongruencia entre la afirmación expresada en la oración subordinante –“Señores, la Petenera es una mujer honrada”– y los atributos que expresa la oración subordinada adjetiva: “que se sale a media noche y vuelve a la madrugada”.

Considerada por separado, la copla 5502 se puede adscribir a un tipo de coplas que se caracterizan por presentar, en el primer miembro de su estructura, una proposición aseverativa (sobre el mundo, el amor, las mujeres, etc.) a la cual se opone, en su segundo miembro, otra proposición que la niega o la relativiza. A este tipo de coplas lo identifiqué principalmente en la clase de las coplas sentenciosas humorísticas sobre el amor (Tomo 2,

cps. 5411-5622), pero también en la categoría de las coplas sentenciosas en general, registrada en el tomo tercero del *Cancionero*. A continuación presento cuatro representantes más:

2- 5488a

¡Qué bonito es ser casado,
tener hijos y mujer!
Pero a la hora de comer
tuerce la puerca el rabo
y lo vuelve a retorcer.

2- 5549

“El demonio son los hombres”:
eso dicen las mujeres,
pero siempre están deseando
que el demonio se las lleve.

2- 5579

Las muchachas de hoy día
son como el pan y el queso;
muy pintaditas de la cara,
pero véanles el pescuezo.

3- 8439

¡Caramba, pero ay, caramba!
¡ay, qué caramba es la vida!
Nos juega como muñecos,
pero, ¡ay, qué padre es la vida!

Cabe notar que en estas cuatro coplas, independientemente del número de versos y de su métrica, se reproduce, con variaciones mínimas, el esquema de corrección adversativa, encabezado por la conjunción “pero”, que se observó en la copla 5502. Por lo tanto, es posible reconocer en todos estos casos también la relación proposición/contraproposición.

Hay, sin embargo, diferencias que vale la pena señalar. En las primeras tres coplas, la proposición adversativa sirve para degradar a sus respectivos sujetos, enunciados en los primeros versos –el matrimonio, las mujeres y las muchachas–. Por su parte, en la segunda copla, la proposición adversativa no sólo corrige, sino también supera el lamento de los primeros dos versos, convirtiéndolo en una exclamación de gozo.

Por otra parte, la copla 5659 se adscribe a otro tipo de textos, los cuales se reconocen por presentar oposiciones entre distintos elementos del discurso (generalmente entre sustantivos y adjetivos, y entre verbos y adverbios), repartidos entre los dos miembros

de la copla. Este tipo de coplas, lo reconocí tanto en la categoría de las “coplas humorísticas sobre el amor” como en la denominada “coplas de regocijo”, registradas en el tomo tercero del *Cancionero folklórico de México*:

3-7911

Dicen que la Petenera
es una mujer bonita,
que se va a lavar de tarde
y viene a la mañanita.

3-7912

Dicen que la petenera
es una santa mujer,
que se va a lavar de tarde
y viene al amanecer.

3-7911C

La vecina de allí enfrente
es una buena cristiana
sale a misa por la noche
y vuelve por la mañana.

Así, pues fue el reconocimiento de dos tipos de coplas caracterizadas por su particular estructura bimembre, lo que me condujo a llevar a cabo una primera revisión general del *CFM* y, paralelamente, a la identificación de dicha estructura con la propia de la ironía verbal. De la ironía entendida, en un primer momento, en su acepción corriente de “figura” del discurso que consiste en una oposición –generalmente de carácter contradictorio– entre lo que se dice y lo que se quiere dar a entender, con fines burlescos o cómicos. Sin embargo, como he dicho en la introducción al presente trabajo, conforme avanzaba la investigación, tanto en el plano analítico como en el teórico, mi objeto de estudio se desplazó del humorismo hacia la ironía como modo específico de figuración poética.

Por otra parte, gracias al análisis de un primer grupo de coplas humorísticas, pude reconocer desde un primer momento que las oposiciones que constituyen la figuración irónica no sólo se dan en el nivel de la organización textual, sino que pueden encontrarse

también en el nivel léxico y morfológico del discurso. Este dato fue el detonante principal para extender el dominio de textos de interés para mi investigación hacia las coplas no clasificadas como humorísticas, hasta constituir, al fin, una muestra de textos suficientemente variados.

CAPÍTULO 2

2.1 Deslindes preliminares

Un recorrido por los estudios sobre el discurso literario muestra que la ironía es un recurso de análisis textual ampliamente utilizado tanto por su autonomía formal como por sus implicaciones semánticas y pragmáticas. El análisis de la ironía en un texto literario no deriva siempre en su comprensión como un género literario determinado, sino que en muchos casos se orienta hacia la indagación sobre el sentido del discurso mismo. Analizar la ironía en un texto literario conlleva, pues, además de una explicación de su forma y su función figurativa, una investigación sobre el sentido de su puesta en discurso.

Por lo que respecta a la forma y el sentido de la ironía en el texto literario, se pueden reconocer dos tipos de estudios. Ambos se asemejan por asociar el análisis de la ironía al tema más amplio del humor (o humorismo), pero se diferencian claramente por la importancia que le otorgan a la primera. El primer tipo se caracteriza por tratar la ironía como un recurso humorístico entre otros, limitando incluso el campo de su expresión a géneros como el chiste, la sátira o la parodia.⁶⁷ Por el contrario, en el otro tipo de estudios la ironía es el objeto de análisis principal, puesto que se la concibe como el principio de composición que determina la forma y el sentido de la obra literaria.

⁶⁷ Dentro de esta tendencia se encuentra el clásico estudio de Sigmund Freud sobre el chiste (*El chiste y su relación con el inconsciente*. Madrid: Alianza, 2000), frecuentemente citado en los estudios sobre el humor. En esta obra, el psicoanalista vienés se refiere a la ironía en dos breves ocasiones. La primera, en la parte dedicada a las “técnicas” del “chiste de pensamiento” (opuesto al “chiste por condensación”), donde reconoce la técnica de la “representación antinómica” como elemento común al chiste y a la ironía (p. 70). En la segunda, localizada en el apartado dedicado al estudio de la relación entre el chiste y el inconsciente, tal analogía se afianza con la observación de que el chiste por “representación antinómica” funciona sustituyendo un argumento o una réplica por una afirmación irónica que “ahorre” al interlocutor el gasto de energía de una contrarréplica (p. 175).

En cuanto a las investigaciones en torno al sentido de la ironía en el texto literario, destacan aquellas desarrolladas en el seno de la filosofía o en tratados de inspiración filosófica. Se trata más bien de teorías sobre la génesis y el devenir de la ironía en la literatura, de manera que casi siempre desembocan en postulados sobre la composición de las obras literarias o sobre la historia de la literatura. Entre los autores de estos trabajos destacan filósofos, como F. Schlegel, S. Kierkegaard y Paul de Man, así algunos escritores y críticos literarios, como Northrop Frye y Octavio Paz, entre otros. Todos estos autores coinciden en analizar la ironía teniendo como referencia su manifestación literaria. Sin embargo, las propuestas de análisis están tan determinadas por el curso particular de su pensamiento que cada análisis es irreplicable y difícilmente aplicable fuera del contexto de tal pensamiento.⁶⁸

Ahora bien, por razones de método, mi investigación partió de una selección de la vasta bibliografía sobre el tema de la ironía literaria, con base en un criterio preciso: sólo retomé estudios centrados en la ironía como tipo de figuración específica del discurso literario, así como en los trabajos que, desde un enfoque lingüístico, se han realizado en torno al tema del enunciado irónico. A esos dos grupos de estudios, fue necesario añadir una revisión de la perspectiva retórica sobre la ironía, que comprendió tanto obras clásicas de la tradición grecolatina como algunos manuales modernos.

2.2 La perspectiva de la retórica

2.2.1 El concepto de ironía

Las diversas teorías revisadas para la elaboración de este capítulo coinciden en un aspecto: la concepción retórica de la ironía como punto de partida de sus propios planteamientos. Ya

⁶⁸ Cf. Lauro Zavala, *Ironías de la ficción y la metaficción en cine y literatura*. México: s/f., p. 237.

sea que retomen cuestiones planteadas por autores clásicos, o que critiquen las afirmaciones de estos a la luz de la lingüística, la narratología o la semiótica, los estudios sobre la puesta en discurso de la ironía no dejan de reivindicar la vigencia del legado de los antiguos tratados y manuales de retórica.

La comprensión y el estudio global, o siquiera panorámico, de la retórica quedó, por supuesto, fuera de mis posibilidades. Durante mi investigación, me enfoqué sobre todo en la revisión de obras de la antigüedad grecolatina, tomando como punto de referencia el moderno *Manual de retórica literaria* (1967), de Heinrich Lausberg. No obstante, también me avoqué a lectura de algunas obras modernas, en las cuales encontré información útil sobre aspectos de la ironía no tratados, o relegados a un lugar secundario por los autores antiguos.

Entre las múltiples descripciones de la ironía verbal, pude distinguir claramente dos conceptos: el primero define la ironía como un *tropo* o *figura de palabra*; el segundo, como *figura de pensamiento*. Ambos plantean, en principio, la contradicción entre lo denotado y lo connotado por el enunciado irónico, por lo cual se condensan en la definición de ironía más difundida en la actualidad; a saber: *figura retórica* cuya puesta en discurso consiste en dar a entender, mediante ciertas marcas en la pronunciación o en la escritura, que se piensa lo contrario de lo que se expresa.⁶⁹ Sin embargo, el concepto de ironía como figura de pensamiento presenta múltiples matices, los cuales apuntan hacia una concepción mucho más amplia de su forma y funcionamiento en el discurso.

⁶⁹ Esta definición se propone actualmente tanto en diccionarios generales como especializados. La registran, por ejemplo, el *Diccionario de la lengua española*, de la Real Academia Española, (22ª ed., p. 882) y el *Diccionario del uso del español* (1998, Tomo I, p. 171), de María Moliner. Pero puede rastrearse en obras más antiguas, como el *Diccionario de autoridades* (Ed. Facsímil, 1990 [1732], p. 309), y el *Tesoro de la lengua castellana o española*, de Sebastián de Covarrubias (1980 [1611], p. 741).

2.2.2 La ironía como tropo

De acuerdo con la definición de la ironía como tropo, el enunciado irónico “expresa una cosa mediante una palabra que significa lo contrario de esta”.⁷⁰ En este tipo de ironía, según explican los autores, el contrasentido de la palabra irónica –su calidad de tropo– se revela mediante su oposición con palabras próximas en el discurso. Por esta razón, se suele identificar a la ironía de una palabra con las *figuras de dicción*, pues en el caso de la ironía como figura de pensamiento el contrasentido estaría determinado por elementos como la entonación y el contexto “extralingüístico”.⁷¹

Resulta interesante la comparación de la ironía como tropo con la clase de las figuras de dicción, propuesta tanto en los tratados antiguos como en obras modernas. Sobre este particular, H. Lausberg refiere que los autores clásicos se plantean frecuentemente la cuestión de la diferencia entre la figuración propia de los tropos y las figuras retóricas, sin que haya un acuerdo común.⁷² Quintiliano, por ejemplo, designa “tropo” al tipo de ironía que establece un conflicto puramente verbal (es decir, entre palabras de una misma oración) y *antífrasis*, a un tipo de ironía no tropológica;⁷³ San Beda, en cambio, nombra “antífrasis” a la ironía que expresa el contrario de una sola palabra,⁷⁴ y Aquila usa el término ironía o *simulatio* para designar a la *figura* en la que se percibe lo contrario de lo que se significa.⁷⁵

⁷⁰ Heinrich Lausberg, *Manual de retórica literaria* (Vol.2). Madrid: Gredos, 1967, p. 85.

⁷¹ *Ibid.*, p. 87.

⁷² Heinrich Lausberg, *Manual de retórica literaria* (Vol.2). Madrid: Gredos, 1967, p. 94. Según la información proporcionada por este autor, en los antiguos tratados de retórica los tropos están definidos por operar mediante sustituciones de palabras concretas (*immutatio verborum*), mientras que las figuras se definen por las operaciones de adición (*adiectio*), sustracción (*detractio*) e inversión (*transmutatio*) que pueden afectar tanto a las palabras como a los pensamientos; se plantea así la subdivisión de las figuras en “figuras de dicción” (*figurae verborum*) y “figuras de pensamiento” (*figurae sententiarum*). Ahora bien, el desacuerdo reside en la disyuntiva entre considerar o no a las operaciones de sustitución como parte de las operaciones propias de las figuras retóricas.

⁷³ Marcus Fabius Quintilianus, *Institutio oratoria*. Londres: 1920, p. 400.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 87

⁷⁵ *Ibid.*, p. 85.

Los autores modernos tienden a diferenciar sólo entre la ironía como tropo y la ironía como figura de pensamiento. Helena Beristáin considera a la ironía una “figura de pensamiento que afecta la lógica ordinaria de la expresión”, de suerte que cuando “lo que se invierte es el sentido de palabras próximas, la ironía es un tropo de dicción (un metasemema) y no de pensamiento (metalogismo)”.⁷⁶ Esta distinción, según la autora, es la que permite entender la antífrasis irónica como el empleo de una frase cuyo sentido verdadero, opuesto al ordinario, puede revelarse a partir del contexto lingüístico.

Otro aspecto de la ironía que me parece especialmente destacado en los tratados antiguos es su relación con otros tropos. La categoría de los *tropi* en la retórica antigua comprende a la ironía, la metáfora, la metonimia, la sinécdoque, el énfasis, la hipérbole, la antonomasia, la lítote y la perífrasis.⁷⁷ En este sistema, la ironía se percibe como el tropo más próximo a la metáfora, aunque también se reconoce su cercanía al énfasis, la hipérbole y la antonomasia. En la *Retórica a Herenio*, por ejemplo, la ironía se explica como una *alegoría por contraste*, donde el término comparante contradice al término comparado, como ocurre “si llamamos ‘Eneas’ a un impío que ha golpeado a su padre o ‘Hipólito’ a un libertino y adúltero”.⁷⁸ Lausberg, por otra parte, define a la ironía como “el grado *contrarium* de la metáfora”.⁷⁹

En lo que respecta a los otros tropos, la lítote puede ser comprendida como una combinación del énfasis y de la ironía, aunque este tropo se distingue por negar lo contrario de lo que expresa, de manera que su cualidad enfática reside en la alusión más no en el contraste o en la contradicción. Algo similar ocurre con el énfasis, aunque éste puede tener

⁷⁶ Helena Beristáin, *Diccionario de retórica y poética*. México: Porrúa, 1995, p. 271.

⁷⁷ Heinrich Lausberg, *op. cit.*, p. 57.

⁷⁸ *Retórica a Herenio*. Madrid: Gredos, 1997, p. 281. En la literatura latina a Eneas se le reconoce, entre otras cualidades, la piedad demostrada hacia su padre Anquises, mientras que Hipólito es recordado por haber rechazado el acoso de su madrastra, Fedra.

⁷⁹ Heinrich Lausberg, *op. cit.*, p. 86.

un uso auténticamente irónico a condición de aludir a un objeto contrario al expresado. Por su parte, la hipérbole y la antonomasia, empleadas en un sentido irónico, exageran cualidades del objeto aludido.

2.2.3 La ironía como figura de pensamiento

La clasificación de la ironía entre los tropos del *ornatus* es constante en la tradición de la retórica antigua.⁸⁰ La definición de una operación lógica propia de la ironía –la sustitución por lo contrario– permite a los tratadistas identificarla con la antífrasis, pero también reconocerla en conjunción con otros tropos siempre que en ellos se note una contradicción entre el término sustituyente y el término sustituido. De hecho más que conjugarse con otros tropos, la puesta en discurso de la ironía, bien mirada, desplaza la atención de la sustitución básica de los tropos hacia la contradicción que ella implica. Los tratadistas de la antigüedad no dejaron de observar este aspecto *figurativo* de la ironía, el cual no se restringe, por cierto, al ámbito de las palabras, sino que llega a abarcar frases, periodos y discursos enteros.

Quintiliano sostiene la existencia de especies de la ironía sin relación alguna con los tropos, es decir, enunciados que no se pueden explicar en términos de la contradicción entre una palabra sustituyente y otra sustituida. Esta faceta de la ironía se manifiesta en diversos casos: 1) la contradicción entre la intención enunciada de suprimir un asunto del discurso y la enunciación efectiva de tal asunto mediante alusiones más o menos veladas (como

⁸⁰ Constante a pesar de los autores que se oponen a considerar la ironía como un tropo. En este último caso resulta ejemplar la clasificación de las figuras del discurso que propone Pierre Fontanier. Este autor inscribe a la ironía en la categoría de “Los tropos de varias palabras o impropriamente dichos”, a la cual – según explica– pertenecen aquellos “tropos” que “no se emplean por necesidad, ni como *frases hechas*, sino, al contrario, por elección, artificio, y para engrandecer el efecto del discurso, de lo cual se deduce que no pueden ser sino *figuras*, algunas de las cuales se nos han hecho familiares a través del uso y la costumbre. Cfr. Pierre Fontanier, *Les figures du discours*. Paris: Flammarion, 1977, p. 109. [Cursivas del autor] [La traducción es mía]

cuando Cicerón, refiriéndose a Marco Antonio, pregunta a su auditorio: “¿Para qué voy a hablar de sus decretos, para qué de sus rapiñas, para qué de las herencias que recibió, para qué de las que arrebató?”);⁸¹ 2) órdenes que no se espera sean realizadas;⁸² 3) concesión al contrincante de cualidades propias del orador, o asunción de faltas propias del enemigo;⁸³ 4) confesiones que parezcan dañar el caso del orador;⁸⁴ 5) admisión, e incluso exageración, de aspectos o cargos desfavorables a la persona del orador;⁸⁵ 6) acuerdos que parezcan ir en contra de la causa propia.⁸⁶

Lausberg plantea que en el marco de las figuras del pensamiento la ironía se halla clasificada en un lugar determinado tanto por la situación que la origina como por la modificación discursiva que implica. De acuerdo al primer criterio, la ironía es parte de las “figuras frente al asunto”. Y dentro de este campo, ella se inscribe, a su vez, en el subgrupo de las figuras de sustitución (*figurae per immutationem*) o figuras trópicas.⁸⁷

Concebida como una figura de pensamiento que opera por sustitución, la ironía expresa “un pensamiento subsidiario, que a su vez es expresión del pensamiento mentado en serio”.⁸⁸ La diferencia entre la ironía y sus congéneres, como en el caso de los tropos, reside en que el pensamiento subsidiario, expresado en el plano de la sustitución, es contrario al pensamiento sustituido en el plano serio. De esta manera, si en la alegoría, el

⁸¹ Marcus Flavius Quintilianus, *op. cit.*, p. 401. El autor llama a esta forma de la ironía “antífrasis”, en flagrante oposición a la definición que le otorga Aquila, que autores modernos como Kerbrat-Orecchioni han calificado de “tradicional”. La pregunta de Cicerón la cita el propio Quintiliano de la *Filípica II*. La traducción que transcribo procede de Marco Tulio Cicerón, *Discursos* (Tomo VI) (Trad. de María José Muñoz Jiménez). Madrid: Gredos, 2006, p. 139.

⁸² *Idem.*

⁸³ *Idem.*

⁸⁴ *Ibid.*, p. 405.

⁸⁵ *Idem.*

⁸⁶ *Idem.*

⁸⁷ Heinrich Lausberg, *op. cit.* p. 203.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 283

pensamiento sustituto mantiene una relación de comparación con el pensamiento sustituido, en la ironía el pensamiento sustituto es contrario al sustituido.⁸⁹

La sustitución irónica presenta además varias particularidades según se consideren sus diversos aspectos enunciativos. Lausberg refiere que la ironía figurativa comprende un grado de fuerza negativo y otro positivo, a partir de los cuales se pueden distinguir, respectivamente, dos formas de manifestación irónica: la *dissimulatio* y la *simulatio*.⁹⁰ La *dissimulatio*, que consiste en ocultar la opinión propia, ocurre en el diálogo cuando el interlocutor sustituye toda afirmación propia por preguntas capciosas, con la intención de poner en evidencia a su alocutario, o en el discurso del orador, donde “consiste en la parsimonia de los medios expresivos”, los cuales comprenden a las figuras por sustracción (preterición y reticencia), al énfasis, a la sinécdoque, y a la lítote.⁹¹ La *simulatio*, en cambio, consiste en fingir una opinión propia que coincida con la del contrincante. Esta ironía puede realizarse tanto en la expresión de una sola palabra como en la de un pensamiento, por lo que se la compara con la metáfora y la alegoría, respectivamente.⁹²

Por otra parte, tanto la ironía de simulación como la de disimulación pueden presentar un grado exiguo o alto de evidencia, de acuerdo con su función social. El grado exiguo de evidencia –explica Lausberg– corresponde al uso táctico y dialéctico de la ironía, común en la actividad política.⁹³ Se busca mediante esta ironía táctica ocultar a la parte contraria toda evidencia del pensamiento propio, fingiendo actitudes acordes con el clima político. En cambio, el grado elevado de evidencia corresponde a la ironía retórica, cuyo

⁸⁹ Heinrich Lausberg, *op. cit.*, p. 293.

⁹⁰ *Ibid.* pp. 290-291.

⁹¹ *Ibid.* p. 291.

⁹² En virtud de esta cualidad, la *simulatio* –señala Lausberg– ha sido identificada como la forma de la ironía por antonomasia.

⁹³ *Ibid.* p. 292

objetivo es desacreditar al adversario frente al público, mostrando la falta de sentido “en la terminología con que valora las cosas”.⁹⁴

En realidad si se comparan los enunciados irónicos tratados en las retóricas antiguas con las distinción de grados de fuerza y evidencia referidas por Lausberg, se puede notar que toda ironía implica un aspecto positivo y otro negativo. Las órdenes y concesiones irónicas, por ejemplo, consisten en la disimulación de la propia opinión frente al contrincante, así como de la simulación del sentido serio de estos enunciados. Incluso, un enunciado irónico cliché –“¡Buena la hiciste!”, por ejemplo– puede ser analizado como la disimulación de una actitud hostil hacia el alocutario y, al mismo tiempo, la simulación de una proposición contraria a la situación referida.

2.3.4 La finalidad retórica de la ironía

¿Cuál es el fin retórico de la ironía? ¿Qué estados de ánimo pretende suscitar el orador al emplearla en su discurso? ¿Puede llegar a despertar pasiones como el terror o la conmiseración, a la manera de la tragedia, o se restringe a provocar la risa propia de la sátira menipea y la comedia? Los antiguos tratados de retórica distinguen para cada figura un *ethos*, o la emoción que “pretende suscitar el orador en el público, durante el exordio, para granjearse su benevolencia y aplauso”,⁹⁵ y un *pathos*, o la “conmoción que hace llorar u horrorizarse, que obliga al juez a emitir un fallo favorable”.⁹⁶ Para el caso de la ironía, el reconocimiento difiere entre los autores según adopten una perspectiva práctica o ética;

⁹⁴ *Ibid.* p. 293.

⁹⁵ Helena Beristáin, *op. cit.*, 1995, p. 202.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 203.

aunque, como señala Lausberg, todos coinciden en la premisa de que “la ironía retórica quiere que se la entienda como ironía”.⁹⁷

De acuerdo con la clasificación aristotélica de los géneros del discurso, la práctica oratoria destina lugares específicos para el uso de la ironía. En el discurso forense, refiere Lausberg,⁹⁸ la ironía se puede utilizar como imitación de un discurso ajeno (*sermocinatio*) en la argumentación y en la narración; el género deliberativo hace uso de la ironía como concesión (*permissio*) figurada, según muestra Quintiliano, y en el género deliberativo las formas características son el falso elogio y el falso vituperio.⁹⁹

Desde el punto de vista ético, por otra parte, los tratadistas aconsejan siempre el uso moderado de la ironía, puesto que, por principio, el arte de la retórica busca idealmente disimular sus recursos frente al auditorio, lo cual implica encontrar un punto medio entre parquedad y exceso verbal. En su *Retórica*, Aristóteles considera que la ironía es, en este sentido, un recurso propio del hombre libre, en tanto le lleva a reírse de él mismo y no a hacer reír a los demás, como lo hace el chocarrero.¹⁰⁰ En la *Ética a Nicómaco*, por otra parte, el filósofo considera que la ironía es adecuada al carácter del hombre veraz porque consiste en empequeñecer méritos propios no evidentes al público, cuya exhibición podría granjearle animadversión al orador.¹⁰¹

Por su parte, Pierre Fontanier, en contraste con Aristóteles y Quintiliano, no restringe el efecto de la ironía a la risa, ni su función a ganar la simpatía del público, sino

⁹⁷ Lausberg, *op. cit.*, p. 293. En este sentido, incluso Sócrates, de quien Quintiliano dice que hizo de la ironía una forma de vida, buscaría una meta retórica, en tanto su discurso busca desenmascarar a su adversario frente a su audiencia.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 295.

⁹⁹ Esta última forma del discurso demostrativo da lugar a un género literario denominado *encomia paradoxa* o elogio paradójico, de cuyo cultivo se encuentran ejemplos tanto en la literatura clásica grecolatina como en la española, especialmente en la poesía de los Siglos de Oro.

¹⁰⁰ Aristóteles, *Retórica* (Ed. de Quintín Racionero). Madrid: Gredos, 1990, p. 593.

¹⁰¹ Aristóteles, *Ética Nicomáquea* (Ed. de Julio Pallí Bonet). Madrid: Gredos, 1985, p. 231.

que nota su poder para expresar toda la gama de sentimientos que van de lo cómico a lo trágico. Dice este autor que aunque la ironía parece pertenecer particularmente al dominio de la alegría, “la cólera y el desprecio la emplean también a veces con la mismas ventajas; por lo tanto, ella [la ironía] puede inscribirse en el estilo noble y en los temas más graves”.¹⁰²

2.3 La perspectiva de la lingüística

2.3.1 Los aspectos semántico y pragmático de la ironía

De entre los estudios lingüísticos sobre la ironía, me parece conveniente empezar por la revisión de la propuesta de Catherine Kerbrat-Orecchioni, quien retoma de la tradición retórica la definición tropológica de la ironía y la inserta en el modelo descriptivo de la lingüística moderna. Parte esta autora del supuesto de que la ironía no excede los límites de la palabra, y de que no se presenta sino como tropo de invención *in absentia*, lo cual implica, a su vez, que, a diferencia de la metáfora, la metonimia y la sinécdoque, no adquiere propiamente formas lexicalizadas.¹⁰³ El estatus de tropo *in absentia*, por su parte, conlleva la superposición entre el plano de la sustitución y el de lo real, que, desde la perspectiva de la autora, corresponde a la “existencia de un significante único al cual se ligán dos niveles semánticos (y/o pragmáticos) [...] jerarquizados” en un “sentido literal” –patente y denotado– y uno “derivado” –connotado–.¹⁰⁴

¹⁰² Pierre Fontanier, *op. cit.* p. 146. [La traducción es mía]

¹⁰³ Catherine Kerbrat-Orecchioni, “La ironía como tropo”, en *De la ironía a lo grotesco en algunos textos latinoamericanos*. México: UAM, 1992, p. 196. Esta afirmación supone que la ironía es exclusivamente una figura de invención. Sin embargo, si bien es cierto que no se puede hablar propiamente del sentido irónico de palabras concretas, a la manera como se habla del sentido metafórico o alegórico de muchas de éstas, varios estudios recientes han puesto la mira sobre unidades fraseológicas comúnmente asociadas a una significación irónica en virtud sus cualidades pragmáticas. *Vid., infra*, n. 129.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 198.

Para Kerbrat-Orecchioni la especificidad de la ironía en tanto tropo reside, entonces, en su doble faz, semántica y pragmática. En su aspecto semántico, la ironía se deja analizar, según la autora, como un significante asociado a dos significados –literal y derivado–, cuya relación no es precisamente de contradicción. La relación entre el sentido literal y el derivado, en efecto, no toma siempre la forma de la antífrasis, pues si bien "la antífrasis constituye para Aristóteles la forma más radical de la ironía, de hecho, ésta evoluciona en una zona extensa y de contornos muy vagos. Enunciando p, el locutor deja, por este medio, entender no-p: pero no siempre es el contrario de p".¹⁰⁵

Por lo que se refiere a la especificidad pragmática de la ironía, Kerbrat-Orecchioni repara en el valor ilocutivo de aquella, en tanto broma o burla con tendencia a la descalificación de un objeto. En este sentido –dice la autora– “el esquema actancial en el que se encuentran los funcionamientos irónicos está construido, por fuerza, de tres elementos: el destinador, el destinatario y un actante blanco”, los cuales pueden o no coincidir.¹⁰⁶ El valor ilocutivo del enunciado es, entonces, el criterio que determina la diferencia entre ironía y antífrasis. Sin embargo, queda pendiente el hecho de que la broma no se confunde con la ironía, en tanto que puede explotar otros recursos distintos a la antífrasis. Ante esta dificultad, la autora apuesta por la distinción de la ironía en la naturaleza de su objeto-blanco, sea este la cita de un referente más o menos definido, en cuyo caso habla de “ironía citacional”,¹⁰⁷ o una situación “sobre la cual se predica una secuencia irónica”.¹⁰⁸

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 210

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 211

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 216.

¹⁰⁸ *Idem.*

2.3.2 Enunciación ecoica y enunciación polifónica

Dan Sperber y Deirdre Wilson han elaborado a lo largo de varios trabajos en conjunto una explicación del funcionamiento de la ironía basada en la distinción entre uso y mención. En la primera versión de su propuesta, después de realizar un análisis de varios tipos de enunciados irónicos, estos autores concluyen que “los casos estándar de ironía, y muchos que no lo son desde el punto de vista tradicional, involucran (generalmente implícita) la ‘mención de una proposición’”,¹⁰⁹ la cual es interpretada por el oyente, en el marco de una situación determinada, como “el eco de una aserción u opinión que el hablante quiere caracterizar de inapropiada o irrelevante”.¹¹⁰

En una reformulación de su trabajo original, ahora desde la perspectiva de la “teoría de la relevancia”, Sperber y Wilson precisan que la ironía, en tanto “enunciado ecoico”, “implica la expresión de una actitud tácitamente distante –irónica, escéptica, amarga o burlona– hacia un pensamiento o enunciado atribuidos a alguien”,¹¹¹ además, señalan que la comprensión del enunciado irónico supone una habilidad “metarrepresentacional [...] para reconocer que el hablante está pensando, no directamente en un estado de cosas, sino en otro pensamiento o enunciado que atribuye a alguien más”.¹¹²

La concepción de la ironía que han propuesto Sperber y Wilson, bien mirada, no resulta tan extraña a la tradición retórica como quieren sus autores. Como he expuesto más arriba, los tratadistas de la antigua retórica reconocen el carácter atributivo de la *simulatio*

¹⁰⁹Dan Sperber y Deirdre Wilson, “Irony and the Use-Mention Distinction”, en P. Cole, *Radical pragmatics*. New York: Academic Press, 1981.

¹¹⁰*Ibid.*, p., 310. [La traducción es mía]

¹¹¹ Dan Sperber y Deirdre Wilson, “Teoría de la relevancia”, *Revista de investigación lingüística*, vol. VII-2004, p.264. En esta síntesis, los autores proponen una visión de la relevancia como una propiedad básica de la mente humana, fundamental para la explicación de la comunicación y el conocimiento, y que atañe tanto a la comprensión de enunciados como a la de pensamientos, recuerdos y conclusiones.

¹¹²*Ibid.*, p., 265.

irónica, así como el hecho de que diversos tipos de enunciados “inadecuados” o “irrelevantes” al contexto de la comunicación pueden ser interpretados como ironías.

La noción de habilidad “metarrepresentacional”, por su parte, resulta más provechosa para el análisis textual, aunque se pueden hacer varias objeciones a la definición que le dan los autores. Si bien, por metarrepresentación, se entiende la habilidad del oyente para interpretar el enunciado irónico como un eco de otro, atribuido a una persona distinta del hablante, inferir que éste no está pensando directamente en las cosas, sino en “un pensamiento que atribuye a otro”, resulta un exceso de la propia teoría de la relevancia. En efecto, ¿para qué querría el hablante comunicar su actitud hacia un enunciado ecoico, del cual se distancia, si no para hacer que el oyente adopte su punto de vista sobre un estado de cosas? Vale aquí también recordar que en la antigua retórica la puesta en discurso de ironía sólo podía ser concebida en función de la defensa de la propia opinión (*utilitas*).¹¹³

Sperber y Wilson no son, por cierto, los únicos autores que han abordado el tema de la ironía desde una teoría de base lingüística. Influido por el primer artículo de estos dos autores, Oswald Ducrot desarrolla una idea propia del funcionamiento de la ironía en el marco de su propuesta para una teoría polifónica de la enunciación.¹¹⁴ Para este autor, el enunciado irónico, más que representar un caso de “mención ecoica”, consiste en una “enunciación polifónica”, la cual supone que el locutor ponga en escena un enunciador delegado, respecto del cual toma una distancia generalmente crítica, y a quien atribuye el contenido proposicional de su enunciado.

¹¹³ Es en este sentido que Lausberg nota que la ironía es “un arma de la dialéctica de la lucha de las partes”. Heinrich Lausberg, *op. cit.*, p. 290.

¹¹⁴ Oswald Ducrot, “Esbozo de una teoría polifónica de la enunciación”, en *El decir y lo dicho*. Barcelona: Paidós, 1986, pp. 175-238.

Según Ducrot, en el análisis del discurso se pueden distinguir, en principio, tres instancias: 1) “el locutor como ser del mundo ()” al cual se atribuye el origen del discurso;¹¹⁵ 2) el locutor como ser del discurso (L), a quien generalmente se atribuye el contenido del enunciado; 3) y el enunciador (E), que sirve para “hacer aparecer en el enunciado un sujeto diferente no solo de aquél que de hecho habla [novelista/sujeto hablante] sino también de aquel que se dice que habla [narrador/locutor]”.¹¹⁶ La coexistencia de estas instancias es lo que da a varios tipos de enunciados –entre los que se cuentan los irónicos– su carácter polifónico, y determina su “sentido global”, independientemente de las significaciones subsidiarias que la interpretación les pueda otorgar.

En el caso del enunciado irónico Ducrot nota la distinción entre el locutor (L) y el enunciador (E) al que “hace oír” en el marco de su propia enunciación, pero a la manera de un “discurso distanciado”.¹¹⁷ En este sentido, hablar de manera irónica supone que L presente “la enunciación como si expresara la posición de un enunciador E, posición que [...] se sabe que el locutor L no toma bajo su responsabilidad y que, más aún, la considera absurda”.¹¹⁸

En vista de la descripción que ofrece Ducrot de la “enunciación polifónica”, he de decir que el adjetivo “polifónica” no aporta mucho a la especificación del fenómeno y, en cambio, genera ambigüedad, pues remite de inmediato al concepto bajtiniano de polifonía.¹¹⁹ Resulta evidente que Ducrot emplea el calificativo en un sentido metafórico,

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 204.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 214.

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 215.

¹¹⁸ *Idem.*

¹¹⁹ El concepto de polifonía en Bajtín –explica Lucas Berone– deriva principalmente de las reflexiones de este autor en torno a la representación de la palabra ajena en el discurso literario (Lucas Berone, “Polifonía”, en Olga Arán Pampa, dir., *Nuevo Diccionario de la teoría de Mijail Bajtín*. Córdoba, Argentina: Ferreyra Editor,

adecuado a su objeto de estudio –que no deja de ser la lengua, si bien en su nivel pragmático–. Por lo tanto, sería una equivocación reconocer en los planteamientos de Ducrot la influencia determinante del pensamiento bajtiniano en torno al tema de la polifonía.¹²⁰ Más preciso sería hablar de una enunciación representada o dramatizada, como lo sugiere el propio Ducrot en la conclusión de su texto: “espero haber demostrado cuánto puede aportar la analogía o la metáfora teatral al estudio estrictamente lingüístico”.¹²¹

Otra propuesta de análisis de la ironía –que vale la pena mencionar en este apartado porque retoma las dos anteriores– es la que presenta Graciela Reyes en su libro *Polifonía textual. La citación en el relato literario* (1986). Esta autora parte de la definición de ironía como un caso de implicatura –en el sentido que P. Grice le da al término– de manera que su sentido sólo puede ser aprehendido en el contexto lingüístico o extralingüístico. Pero a diferencia de Sperber, Wilson y Ducrot, para Reyes la ironía no consiste en una mención ni en la incorporación de una voz ajena, sino en la citación de un locutor ingenuo.

2006, pp. 224-231). Si bien Bajtín –señala Berone– reconoce elementos de la polifonía en obras de distintos autores europeos (Rabelais, Cervantes, Grimmshausen), pertenecientes a distintas épocas (*Ibid.* p. 228), sólo en la obra de F. Dostoievski, analizada en su libro *Problemas de la poética de Dostoievski* (1929), reconoce el nacimiento de la auténtica “novela polifónica”. Esta nueva forma de creación literaria se caracteriza –en palabras del propio Bajtín– por representar una “pluralidad de voces y conciencias independientes e inconfundibles [...] formando la unidad de un determinado acontecimiento y conservando su carácter inconfundible, [...] [de modo que] los héroes de Dostoievski son [...] no sólo objetos de su discurso, sino sujetos de dicho discurso con significado directo (Mijaíl Bajtín, *Problemas de la poética de Dostoievski*. México: Fondo de Cultura Económica, 2003, p. 15).

¹²⁰ Con todo, la descripción que hace Ducrot del enunciado irónico podría ser comprendida en el concepto bajtiniano de “palabra bivocal”, entendida ésta como el resultado de las diversas relaciones que se pueden establecer entre la palabra del autor y la palabra ajena. De hecho, en su estudio dedicado a la prosa novelesca (1934-1935) (Mijaíl Bajtín, *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus, 1989, p. 142), Bajtín identifica a la “palabra bivocal” con “la palabra humorística, la irónica, la paródica, la palabra refractiva del narrador, del personaje”, puesto que en éstas “se encuentra un diálogo potencial, no desarrollado, el diálogo concentrado de dos voces, de dos concepciones del mundo, de dos lenguajes”. Ahora bien, hay que retener esta última observación, pues para Bajtín la ironía es en sí misma una “estructura bivocal [...] primitiva y simple” (*Ibid.*, p. 145), ya que el diálogo potencial que ella manifiesta sólo se desarrolla plenamente en la prosa novelesca, donde “la auténtica bivocalidad no se agota en ellos, sino que queda en la palabra, en el lenguaje, como fuente inagotable de dialogismo [...]” (*Ibid.*, p. 147).

¹²¹ *Ibid.*, p. 236.

Más adelante trataré los problemas que la propuesta de Reyes presenta a la hora de ser aplicada al análisis de textos literarios. Por ahora, expuestas las ideas de Kerbrat-Orecchioni, Sperber, Wilson y Ducrot sobre la puesta en discurso de la ironía, vale la pena notar sus limitaciones comunes. Todos estos autores, para empezar, se basan en la definición de la ironía como tropo, de manera que sus conclusiones se restringen a las proposiciones afirmativas o interjecciones. No se plantean las implicaciones conceptuales de la manifestación de la ironía en otro tipo de enunciado que no sea asertivo. De manera que en los tres casos la distinción de niveles¹²² o instancias discursivas en el enunciado corresponde enteramente a la concepción tropológica de la ironía, sin atender a los grados de fuerza ni a la variedad de enunciados no asertivos que la manifiestan.

2.3.3 Diversidad de los enunciados irónicos

Mención aparte entre los estudios lingüísticos sobre la ironía merece el trabajo de Hank Haverkate, titulado *La ironía verbal: un análisis pragmalingüístico*, en el cual se muestra la multiplicidad de enunciados no asertivos en los que se puede observar la puesta en discurso de la ironía, y se propone una explicación sobre el funcionamiento de esta figura a partir del concepto de “sinceridad” ilocutiva. Más que esta explicación, me interesa destacar la clasificación de enunciados irónicos que Haverkate realiza con base en la clasificación de los actos ilocutivos propuesta por John Searle,¹²³ pues confirma el limitado ámbito de

¹²² Empleo ahora el término nivel, ciñéndome a la recomendación de Benveniste: “Sólo ella es adecuada para hacer justicia a la naturaleza articulada del lenguaje y al carácter discreto de sus elementos”. Émile Benveniste, *Problemas de lingüística general I* (15ª ed.). México: Siglo XXI, 1999, p.118. Sin embargo, la noción de “nivel”, tan adecuada a la descripción de los niveles narrativos se torna ambigua en el análisis de textos líricos, pues remite de inmediato al uso restringido que le han dado las investigaciones de narratología.

¹²³ John R. Searle, “A classification of illocutionary acts”, *Language in Society*, Vol. 5, No. 1 (Abril, 1976), pp. 1-23. En este artículo Searle propone cinco tipos básicos de actos ilocutivos: representativos (o asertivos), directivos, comisivos, expresivos y declarativos.

aplicación del concepto tropológico de la ironía en relación con las diversas manifestaciones de su aspecto figuración no tropológica.

Distingue Haverkate dos definiciones de ironía en el uso corriente: 1) la consabida “dar a entender lo contrario de lo que se dice”; y 2) “dar a entender algo distinto de lo que se dice”. De acuerdo con la primera definición, la contradicción semántica en un enunciado irónico se comprende bien a partir del reconocimiento de una oposición entre éste y el contexto de enunciación, lo cual implica la negación de la proposición enunciada, o bien con base en una oposición entre lexemas contiguos, que implica “el significado contrario del predicado o uno de sus componentes”.¹²⁴ En cambio, los casos en que la expresión difiere del contenido del enunciado irónico funcionan gracias a una transformación operada en el plano ilocutivo de la enunciación,¹²⁵ de manera que no se pueden comprender ni como la negación de la proposición enunciada ni como el significado contrario del predicado.

El plano ilocutivo al que se refiere Haverkate comprende a los llamados actos ilocutivos, que son aquellos enunciados “cuya enunciación misma constituye [...] un acto que [...] modifica las relaciones entre los interlocutores”,¹²⁶ es decir, promesas, órdenes, preguntas, exhortaciones, etc. El autor sostiene, en este sentido, que una exhortación indirecta del tipo “¿Podrías hacerme el favor de callarte?” supone una interpretación irónica en tanto que el hablante expresa sinceramente “su deseo de que el oyente realice la acción indicada”, pero, al mismo tiempo, es “insincero por lo que respecta al objeto ilocutivo de la

¹²⁴ Henk Haverkate, "La ironía verbal: un análisis pragmalingüístico", *Revista española de lingüística*, 15, 2, 1985, p. 352. Este tipo de enunciados irónicos admite generalmente una paráfrasis no irónica a través de cual se manifiesta la expresión sustituida. Haverkate cita como ejemplo la oración “¡Son ustedes dos y no se hablan, ¡pues sí que están divertidos”, que puede parafrasearse como “[...] ¡pues sí que están aburridos!” (*Idem.*), expresión que revela la oposición entre el lexema sustituyente (“divertidos”) y el sustituido (“aburridos”). Por otra parte, la oración “¡Para canciones estoy yo!”, comprendida como respuesta a la afirmación “Sí, la música la distraerá a usted”, sólo admite la paráfrasis “¡No estoy para música!”, es decir, la negación de toda la proposición (*Ibid.*, p. 354).

¹²⁵ *Ibid.*, p. 361.

¹²⁶ Beristáin, Helena, *Diccionario de retórica y poética*. México: Porrúa, 1995. p. 26.

interrogación”,¹²⁷ ya que se trata de una pregunta retórica. En este último caso la ironía, por lo tanto, no reside en una contradicción, sino en una oposición entre la intención del hablante y el objeto expresado en el enunciado.

Con base en las observaciones anteriores, Haverkate propone como premisa fundamental de su estudio que “una adecuada descripción y explicación del fenómeno de la ironía no puede efectuarse fuera del marco de la teoría de los actos verbales”.¹²⁸ De tal suerte que los tipos de enunciados irónicos se puede hacer corresponder con cuatro de las cinco clases de actos ilocutivos que distingue Searle: asertivos, directivos, comisivos y expresivos.

Por lo expuesto, cabe notar que el trabajo de Henk Haverkate destaca por avanzar en la investigación de la ironía como figura del discurso, tema que los estudios de lingüística han desarrollado escasamente hasta el momento.¹²⁹ Dicho autor formula así una propuesta de análisis que permite continuar el tratamiento de cuestiones indicadas, o incluso planteadas, por los autores de las retóricas antiguas. Sin embargo, tal propuesta, aunque necesaria, no es suficiente para abordar la especificidad de la ironía en el discurso literario.

¹²⁷ Henk Haverkate, *op. cit.*, p. 360

¹²⁸ *Ibid.* p.361

¹²⁹ Una notable excepción a esta tendencia es el trabajo de recopilación, clasificación y análisis de enunciados, indicadores y usos irónicos que desde el año 2002 hasta la fecha ha desarrollado el *Grupo de investigación sobre la ironía y el humor en español* (GRIALE), fundado en la Universidad de Alicante, en España. La exposición, siquiera sumaria, de los resultados publicados a lo largo de catorce años de investigación merecería un lugar mucho más amplio del que me puedo permitir por ahora. Sólo mencionaré, entonces, que entre las diversas propuestas de este grupo de investigación, me interesó la distinción entre la “ironía focalizada”, operante en textos orales, y la “ironía continuada”, propia de textos escritos”, justamente por estar inspirada en la distinción entre tropos, como sustituciones *In verbis singulis*, y figuras, como modificaciones en *verbis coniunctis*, es decir, las dos perspectivas sobre la ironía que Lausberg destaca en el conjunto de los tratados de reórica, y que yo expuse en el apartado 2.2. Cf. Leonor Ruiz Gurillo y Grupo GRIALE, “El proyecto GRIALE para la ironía en español: conceptos previos”, en *ELUA*, 18, 2004, pp. 231-242.

2.4 La perspectiva de la teoría literaria

En los estudios revisados anteriormente la manifestación de la ironía en el discurso literario no ha sido abordada de manera específica, sino casualmente, tomando algunos ejemplos de obras literarias para apoyar la argumentación propia de cada disciplina, pero desplazando el análisis de la forma y el sentido de la ironía en tales obras. Toca ahora mostrar cómo ha sido tratada la relación entre ironía y discurso literario desde la perspectiva de la teoría de la literatura. La revisión de tres grupos de estudios sobre la manifestación literaria de la ironía permitirá observar cómo algunos de los temas propuestos tanto en el campo de la retórica como en el de la lingüística son proyectados hacia el análisis de textos literarios.

2.4.1 Humor, humorismo e ironía

La cuestión del humor y su especial relación con la ironía no sólo ha sido tratada desde perspectivas psicológicas o cognitivistas. El humor también ha sido objeto de estudios en los cuales se busca definirlo como un género literario autónomo. En esta misma línea de pensamiento, la ironía ha pasado de ser entendida como una expresión humorística entre otras, a ser concebida como el principio estructural del género literario denominado “humorismo”.¹³⁰ Sin embargo, con todo y la delimitación de su objeto de estudio, tanto la crítica literaria como la teoría de la literatura tienden a conducir sus reflexiones hacia el territorio de la filosofía o la historia.

¹³⁰ Cabe aclarar desde ahora que la distinción entre humor y humorismo es ambigua incluso en el campo de los estudios literarios, y depende frecuentemente de la perspectiva teórica desde la que se aborde el tema. Los diferentes estudios que expongo en el presente apartado dan cuenta de una tendencia antipsicologista que consiste en deslindar el tratamiento del humor (o humorismo) de cualquier referencia al tema clásico de los “humores del cuerpo”, así como en diferenciarlo, en tanto género literario, de las manifestaciones de lo cómico y lo chistoso. Sin embargo, el título mismo de dos de los trabajos sobre el tema –*El humorismo*, de L. Pirandello, y *El Humor*, de R. Escarpit– hace patente la falta de una distinción estable entre humor y humorismo, puesto que en ambas obras sus autores intentan definir la especificidad de un género literario. La diferencia entre los dos títulos se puede atribuir a las diferentes perspectivas desde las que sus autores abordan el tema, esto es, la teoría de la literatura y la estética.

Si bien desde la perspectiva de la crítica del texto literario, la ironía consiste en el componente estructural básico de la obra, y el humor constituye el efecto que le otorga sentido a ésta, es frecuente que en el desarrollo de la teoría de la literatura la atención se centre en la trascendencia filosófica, ética y estética de este último. La ironía se describe, en este sentido, como una representación, absurda o incongruente con la situación comunicativa, que alude a un contenido implícito, considerado verdadero y valioso. La esencia del humorismo reside precisamente en la comprensión de este contenido no manifiesto, que supone la trascendencia de la representación irónica en la experiencia del lector.

Una de las exposiciones más extensas del humorismo en cuanto género de composición literaria la hace Luigi Pirandello en la segunda parte de su libro *El humorismo* (1908), titulada *Esencia, carácter y materia del humorismo*. En este opúsculo, que sucede a una historia del humorismo literario, el dramaturgo italiano desarrolla una concepción de este género de creación artística que incorpora la noción clásica de la ironía para proyectarla sobre una experiencia estética y ética específica. El humorismo es definido como el “sentimiento de lo contrario”, surgido ante una representación cómica, fundada en la “advertencia de lo contrario”. De manera que si lo cómico mueve a la risa, el humorismo conlleva una reflexión de orden ético sobre el objeto de la representación. Esta reflexión –nota Pirandello– “suscita una asociación por contrarios; es decir, las imágenes más que asociadas por la asimilación o por la contigüidad, se presentan en oposición”.¹³¹

En su ensayo *El humor* (1960), Robert Escarpit propone reconocer en tal fenómeno una estructura dialéctica, “la cual supone una fase crítica generadora de angustia, de tensión

¹³¹ Pirandello, Luigi, *El humorismo. Esencia carácter y materia del humorismo* (edición bilingüe). Madrid: Langre, 2007, p. 89.

nerviosa, y una fase constructiva de desahogo, de conquista del equilibrio”.¹³² A la primera fase Escarpit la denomina “ironía” o “paradoja humorística”, en virtud de su estatuto de representación absurda o figurada. Para la fase de desahogo, en cambio, reserva el término “rebote”, cuyo sentido se refiere a cuatro modalidades de la experiencia humorística, según que el humorista se superponga a la representación, se gane mediante ésta la simpatía del público, se comprometa con el contenido de la crítica o, en el mayor grado de trascendencia, asuma las implicaciones de la paradoja tal cual se presenta. Con base en este último grado de trascendencia, Escarpit afirma que el humor “coincide con las formas superiores del pensamiento dialéctico y se convierte en una filosofía”.¹³³

Cabe exponer, por último, la interesante propuesta de Denis Bertrand para distinguir el humor de la ironía a partir de los conceptos saussureanos de sintagma y paradigma. Este autor sostiene que tanto la ironía como el humor coinciden en el rechazo de una regla, una norma o un valor establecido. Sobre este fondo común, lo que distingue a ambos tipos discursivos es que “la operación irónica será fundamentalmente de orden paradigmático, mientras que la operación humorística será, en el mismo nivel de aprehensión, de orden sintagmático”.¹³⁴ Por lo tanto, la enunciación del ironista, caracterizada por su rechazo a los valores establecidos, supone “un acto de adhesión al valor inverso”,¹³⁵ es decir, la sustitución de un valor por su contrario. En cambio, el humorista se dedica a desplegar, sucesivamente, las contradicciones de la norma que rechaza, mostrando el carácter absurdo de ésta, y manteniéndose a sí mismo “en el ejercicio de su negación sin objeto.”¹³⁶

¹³² Robert Escarpit, *El humor*. Buenos Aires: Eudeba, 1972, p. 88.

¹³³ *Ibid.*, p. 130.

¹³⁴ Denis Bertrand, “Humour et ironie”, *Cruzeiro semiótico*, 10, 1989, p. 95. [La traducción es mía]

¹³⁵ *Ibid.*, p. 97. Se nota a primera vista que Bertrand retoma la definición tropológica de la ironía para adecuarla a la definición saussureana de paradigma.

¹³⁶ *Ibid.*, p. 98. En su concepción del humor, Bertrand sigue la misma línea de pensamiento que Escarpit, al considerar que el objeto del humor es la exageración de la norma *ad absurdum*.

2.4.2 Ironía y géneros literarios

Uno de los problemas más tratados en el campo de los estudios literarios es cómo pasar del análisis de la ironía en el nivel de la frase al análisis en el nivel del discurso. Sobre esta cuestión se han propuesto varias soluciones. La que me interesa destacar aquí es la que concierne al análisis del sentido de la ironía en la sátira y la parodia, dos géneros literarios de antigua tradición, en los que tal figura es reconocida como el componente fundamental. Estos dos géneros, que pueden comprender la narrativa, el drama y la lírica, permiten reconocer una forma y un sentido de la ironía que, para muchos, se confunden con la ironía misma.

Una de las autoras que ha abordado sistemáticamente la relación entre ironía, parodia y sátira es Linda Hutcheon. Retomando la propuesta de Kerbrat-Orecchioni sobre el estudio de la doble especificidad de la ironía, Hutcheon considera que el estudio del funcionamiento de la ironía en la sátira y en la parodia se debe centrar en su componente pragmático, despejando así el análisis del problema de las referencias contextuales, y distinguiéndolo asimismo de la problemática de la intertextualidad.¹³⁷

Puesto que la ironía compone, a la vez, una estructura antifrástica y una evaluación del objeto del discurso –evaluación que implica una actitud del enunciador– este último componente es el que se ofrece a la interpretación por parte del receptor del enunciado.¹³⁸ La parodia y la sátira, a través del componente pragmático de la ironía, instalan una distancia crítica entre texto y lector, necesaria para la aprehensión del sentido de ambos géneros. El sentido de la parodia y la sátira –precisa Hutcheon– no es necesariamente la burla o la moralización, pues se puede reconocer un *ethos* irónico que abarca la amplia

¹³⁷ Hutcheon, Linda, “Una aproximación pragmática a la ironía”, en *De la ironía a lo grotesco en algunos textos latinoamericanos*. México: UAM, 1992, p.176.

¹³⁸ *Ibid.*, p. 177.

gama de efectos de sentido que va de la risa desternillante a la pequeña risa de reconocimiento.¹³⁹

Con base en el funcionamiento pragmático de la ironía, Hutcheon deduce que, a diferencia del caso de la ironía antifrástica, que comprende una complicación del signo lingüístico, en la parodia y en la sátira el signo mantiene su estructura intacta, es decir, sólo se reconoce un significante y un significado. En ambos géneros la ironía, por lo tanto, “opera fuera del signo a nivel del referente que se convierte en sobredeterminado por la referencia intertextual (paródica) o extratextual (satírica) que se agrega a la referencia interna, intratextual”.¹⁴⁰

2.4.3 Enunciación de la ironía en la obra literaria

El reconocimiento del componente pragmático de la ironía, sostenido por autores como Hutcheon y Kerbrat-Orecchioni, así como la descripción de la ironía bajo la forma de una mención ecoica, un tipo de enunciado polifónico o un tipo de cita, a partir de las reflexiones de Sperber y Wilson, han influido notablemente en una transición hacia los estudios sobre el tema de la enunciación de la ironía en las obras literarias. En este sentido, la atención de varios autores se ha centrado en la descripción de las relaciones que la ironía establece entre los actantes de la enunciación literaria (autor y lector, narrador y narratario, principalmente), y entre estos y los personajes representados en el nivel del enunciado.

Como he mencionado en el subcapítulo 2.3.2, Graciela Reyes se sirve de las distinciones propuestas por Ducrot para elaborar una representación propia de la enunciación irónica. Reyes sostiene, así, que la distinción entre locutor (L) y enunciadore (E)

¹³⁹ *Ibid.*, p. 185.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 191-192.

propuesta por el lingüista francés resulta inoperante en la medida en que la enunciación irónica consiste en una yuxtaposición de dos contextos de comunicación por parte del mismo locutor. De manera que –explica Reyes– el locutor irónico no sólo atribuye una proposición a un sujeto ingenuo, sino que finge convertirse en un “locutor ingenuo”, y al mismo tiempo “se comunica con su interlocutor irónico, que percibe la atribución como tal atribución, es decir, oye la doble voz, la enunciación polifónica”.¹⁴¹

El contexto en el que se comunican locutor e interlocutor irónicos subordina al contexto ficticio en el que se inscriben el locutor y el interlocutor ingenuo. A este contexto ficticio puede subordinarse, a su vez, un tercer plano correspondiente al “contexto de comunicación formado por el enunciador identificable de lo que dice el locutor ingenuo”.¹⁴² Reyes representa estas relaciones de subordinación a través de un esquema compuesto de tres planos superpuestos, uno dentro del otro, donde al primer plano le corresponde el contexto de comunicación propiamente irónico, al segundo plano, dentro de éste, el contexto de comunicación ingenuo, y al posible tercer plano, dentro de éste último, el contexto de la fuente original.¹⁴³

Otra tendencia de los estudios sobre el discurso literario representa la enunciación irónica como una jerarquía de niveles narrativos en los que operan sujetos de enunciación específicos. Esta tendencia se fundamenta sobre todo en las teorías sobre la producción y la interpretación de la ironía literaria formuladas por W. C. Booth y S. Chatman. Otra influencia notable es, por supuesto, la propuesta de G. Genette sobre la distinción de los niveles de ficción de las historias narradas en un relato (diegético, extradiegético y

¹⁴¹ Graciela Reyes, *op. cit.*, p. 161

¹⁴² *Ibid.*, p.167

¹⁴³ *Idem.*

metadieético), así como su comprensión, a través del concepto de metalepsis, del tránsito de la narración de un nivel a otro.¹⁴⁴

Entre los numerosos escritos de W. C. Booth, el libro *A rhetoric of fiction* (1961) y el artículo *Distance and Point-of-view: an essay in classification*, ambos dedicados al tema la instancia narrativa en la ficción moderna, han tenido gran resonancia en el campo de la narratología y la crítica literaria. En estos textos, Booth argumenta la pertinencia de una distinción entre narradores fiables (*reliable*) y narradores no fiables (*unreliable*), de acuerdo a si la historia narrada se presupone verdadera o, por el contrario, se presta a la suspicacia del lector, conduciéndolo a instalar una distancia insalvable entre la instancia del narrador y aquella que se deduce de la composición de la obra literaria vista en su conjunto, denominada “autor implícito”.

Siguiendo los planteamientos de Booth, Seymour Chatman traslada la distinción entre el “narrador no fiable” y “autor implícito” a la descripción de la enunciación, distinguiendo dos modalidades de esta, según la interpretación que el lector haga de la función del narrador de la historia. Sostiene Chatman, que si narrador y narratario se comunican “a expensas de un personaje, se puede hablar de un narrador irónico”.¹⁴⁵ En cambio, si el autor implícito y su correspondiente lector implícito se comunican a expensas del narrador, “el autor implícito es irónico y el narrador no fidedigno”.¹⁴⁶

Tanto las distinciones propuestas por Booth en el discurso literario, como la esquematización de enunciación irónica que propone Chatman, han sido aplicadas por varios estudiosos al análisis de la novelística en lengua española, con resultados que me

¹⁴⁴ Cf. Gérard Genette, *Nuevo discurso del relato*. Madrid: Cátedra, 1998.

¹⁴⁵ Seymour Chatman, *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y en el cine*. Madrid: Taurus, 1990, p. 246.

¹⁴⁶ *Idem*. Este esquema de la enunciación irónica aparece después retomado por el propio Booth en *A rhetoric of irony*, una obra consagrada específicamente a reflexionar sobre la comunicación irónica en la literatura.

interesa destacar ahora. Como ejemplo, me parece pertinente mencionar el trabajo de Anna Rosa Domenella sobre la narrativa de Jorge Ibargüengoitia, titulado *Jorge Ibargüengoitia: la transgresión por la ironía* (1989), en donde la autora sostiene que en las novelas del autor guanajuatense se puede observar la distinción sistemática entre el narrador o los narradores, responsables de la ficción literaria, y una instancia que ella denomina “metanarrador”, y que define como una “conciencia dominante que subordina a los narradores y a los demás integrantes de la red actancial a un nivel secundario y se encuentra fuera del texto”.¹⁴⁷

Por otra parte, en un estudio dedicado al tratamiento irónico que Ibargüengoitia hace del discurso historiográfico oficial, tanto en sus novelas como en su producción dramática, Juan Campesino propone la viabilidad de un esquema de la enunciación irónica que concilie tanto las propuestas de Booth y Chatman, como las de Ducrot y Domenella. Tal propuesta parte del supuesto de que la ironía en el relato, que implica en última instancia la complicidad entre el autor y el lector a costa del narrador, no es más que una “traspolación de la ironía dramática vista como una comunicación secreta entre el dramaturgo y el público a costa de los personajes”.¹⁴⁸

Finalmente, entre los diversos trabajos de teoría literaria sobre el tema de la ironía cabe destacar la obra de Pere Ballart titulada *Eironeia* (1994). Este autor, además de realizar un exhaustivo estudio del tratamiento a que ha sido sujeta la ironía en disciplinas tan diversas como la retórica, la lingüística, la filosofía, la teoría literaria y la psicología, propone el concepto de *figuración irónica* como estrategia de análisis de los distintos aspectos de la ironía en el discurso literario.

¹⁴⁷ Ana Rosa Domenella, *Jorge Ibargüengoitia: la transgresión por la ironía*. México: UAM, 1989, p.22.

¹⁴⁸ Juan Campesino, *La historia como ironía. Ibargüengoitia como historiador*. Guanajuato: Universidad de Guanajuato, 2005, p.67.

Ballart argumenta que el término *figuración irónica* resulta notablemente útil para el análisis literario, puesto que, además de referirse al concepto de ironía como figura del discurso, comprende su carácter de simulación y designa la acción y el efecto de producir el enunciado irónico.¹⁴⁹ Esta última acepción –señala Ballart– permite, a su vez, describir el funcionamiento de la ironía en tres fases elementales:

la intención que lleva a un ironista a disponer unas palabras o unos hechos conforme a una incongruencia organizada, su conformación material en el texto, y, finalmente, su reconocimiento por parte de una audiencia, que rehará el proceso en sentido inverso, modificando sus interpretaciones literales y *figurándose* otras, esta vez irónicas.¹⁵⁰

La *figuración irónica*, según la explica Ballart, constituye un modo específico de significación literaria; así, este autor propone analizarla en su aspecto sintáctico, semántico y pragmático, como si se tratase de un signo lingüístico.¹⁵¹ Los primeros dos aspectos –señala Ballart– comprenden, respectivamente, las relaciones de la ironía con otras figuras y los contenidos que ésta trasmite a través del discurso enunciado. Por su parte, el análisis del aspecto pragmático de la ironía –el más interesante para mi investigación– tiene lugar en el nivel de la enunciación, espacio en el que “el emisor del texto irónico codifica su doble información, y distribuye en el discurso una serie de marcadores que facultarán al receptor [...] para poder naturalizar cuantos significados, aparentes y reales, le son suministrados”.¹⁵²

¹⁴⁹ Pere Ballart, *Eironeia. La figuración irónica en el discurso literario moderno*. Barcelona: Quaderns Crema, 1994, p. 361.

¹⁵⁰ *Ibid.*, pp. 361-366.

¹⁵¹ De hecho Ballart basa su distinción de los tres aspectos de la figuración irónica en el modelo de signo propuesto por Charles Morris, que comprende precisamente tres dimensiones: una sintáctica, una semántica y una pragmática. Cf. Charles Morris, *Fundamentos de la teoría de los signos*. Barcelona: Paidós, 1985.

¹⁵² *Ibid.*, p. 364.

2.5 Una propuesta semiótica para el análisis de la ironía

Las nociones de lenguaje, discurso, enunciación y enunciado –definidas *grosso modo* en la introducción al presente trabajo– me han proporcionado un metalenguaje útil para hablar sobre la ironía con cierta coherencia pese a las terminologías propias de cada una de las perspectivas teóricas revisadas. Estas nociones, sin embargo, poseen también una definición específica en el ámbito de la semiótica de la Escuela de París,¹⁵³ escuela que tomé como guía del análisis textual en torno al cual giró mi investigación. Por lo tanto, se hace preciso exponer ahora los presupuestos, metodología y objetivos de dicha escuela con el fin de establecer el sentido en que las nociones mencionadas fueron empleadas para explicar el sentido de la ironía en los textos seleccionados para el análisis.

Una vez expuestos los aportes y las restricciones que las distintas teorías sobre la ironía ofrecieron para el análisis mi objeto de investigación, toca explicar las razones por las que el análisis semiótico del discurso me pareció el método más adecuado a la descripción de la forma de la ironía y a la explicación de su sentido en el discurso de la lírica popular mexicana. Para este propósito, retomé algunos trabajos sobre la enunciación y la significación en el discurso lírico, de los cuales seleccioné un par de cuestiones particularmente interesantes desde el punto de vista de las investigaciones de la semiótica parisina.

¹⁵³ Este término se refiere a la corriente de estudios sobre la significación cuyos fundamentos fueron planteados por A. J. Greimas en su obra *Sémantique structurale* (1966), y cuya terminología fue sistematizada por este autor y J. Courtés en los dos volúmenes de *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage* (1979 y 1986, respectivamente). En palabras del propio Courtés la semiótica parisina se presenta como “un conjunto de hipótesis –por cierto, discutibles –que sólo se pretende que sean más o menos aplicables a la interpretación de los textos, de los discursos”. (Joseph Courtés, *Análisis semiótico del discurso: del enunciado a la enunciación*. Madrid: Gredos, 1997, p. 8.). J. Fontanille, en su libro *Semiótica del discurso* (2001), menciona una nómina de autores –Denis Bertrand, J. Bordron, J. C. Coquet, J. M. Floch, J. Geninasca y Claude Zilberberg– cuyas investigaciones continuaron, criticaron y diversificaron los objetivos del proyecto semiótico greimasiano durante las décadas de los ochenta y los noventa. (Jacques Fontanille, *Semiótica del discurso*. Lima: Universidad de Lima/Fondo de Cultura Económica, 2001, p. 13.).

Finalmente, formularé el concepto de ironía al que me condujo la investigación de la bibliografía teórica y la incorporación de ésta a la metodología semiótica. Se trata de un esquema de base que intenta explicar la puesta en escena de la ironía atendiendo a los dos niveles de análisis que tanto las perspectivas teóricas revisadas –de manera o menos explícita– como la perspectiva de la significación en acto reconocen en el discurso: el enunciado y la enunciación. Sólo considerando el enunciado y el acto enunciativo que lo produce y le da forma puede estudiarse el doble aspecto –semántico y pragmático– de la ironía en la dimensión retórica del discurso, y, en este sentido, comprender la actividad subjetiva que conforma esa dimensión.

2.5.1 Conceptos generales de la semiótica del discurso

a) Definición del discurso como objeto de análisis

La teoría semiótica ha puesto especial interés en el análisis del discurso en sus múltiples manifestaciones, tanto verbales como no verbales. El enfoque semiótico de la Escuela de París se distingue por concebir el discurso como la puesta en funcionamiento de la lengua por la acción de un sujeto de enunciación, siguiendo el pensamiento de E. Benveniste. Se concede al discurso, entonces, una dimensión autónoma, dispuesta entre el sistema lingüístico y el acto individual de habla, de manera que incorpora en su constitución elementos de ambos, e incluso se extiende más allá de la esfera de la lengua hacia otros sistemas de significación. María Isabel Filinich explica en los siguientes términos la especificidad del enfoque semiótico sobre el discurso:

[...] se preocupará por construir una “teoría de la enunciación” que dé cuenta del proceso de puesta en discurso como un trabajo semiótico efectuado en un espacio intermedio [...] constituido por toda organización sintagmática, cualquiera sea su sustancia expresiva –

verbal o no verbal–, y determinado tanto por rasgos del sistema de significación empleado como por rasgos específicos del tipo discursivo.¹⁵⁴

El concepto semiótico del discurso designa, entonces, un nivel de análisis autónomo, que permite observar tanto los rasgos del sistema como los rasgos específicos del tipo discursivo, y donde además “la producción, es decir la enunciación, no podría ser disociada de su producto, el enunciado”.¹⁵⁵ Para el análisis textual, esta última observación implica que el discurso comprende tanto al texto como al contexto que lo produce. Los términos texto y contexto, usados corrientemente para delimitar dimensiones autónomas, corresponden, respectivamente, a los de enunciado y enunciación. De manera que el sentido del discurso no resulta de la suma de un texto y un contexto, sino que es el efecto de la aprehensión de la enunciación y el enunciado en el conjunto significante que constituye el discurso mismo.

La concepción de la autonomía del discurso, en tanto conjunto significante, por un lado, y como nivel de análisis, por otro, se fundamenta en el *principio de inmanencia*, mismo que constituye una de las bases epistemológicas de análisis semiótico del discurso. Este principio, retomado de la teoría del lenguaje de Hjelmslev,¹⁵⁶ postula la autonomía de las relaciones de significación que se establecen en el seno del sistema lingüístico respecto de todo referente de la realidad.

¹⁵⁴ María Isabel Filinich, *Enunciación, op. cit.*, p. 36.

¹⁵⁵ Jacques Fontanille, *Semiótica del discurso*. Lima: Universidad de Lima/Fondo de Cultura Económica, 2001, p. 75.

¹⁵⁶ Louis Hjelmslev, *Prolegómenos a una teoría del lenguaje* (2ª ed.) Madrid: Gredos, 1974, pp. 15, 18 y 35. En estas páginas el lingüista danés sintetiza su idea de un principio de inmanencia como eje rector del estudio y la teoría del lenguaje. Puesto que la lingüística –afirma–, a diferencia de la filología, la física, la psicología o la lógica, está destinada a estudiar el lenguaje en sí mismo, como una estructura autónoma (*Ibid.*, p. 15), la teoría lingüística debe orientarse a la búsqueda de una “constancia” que haga del lenguaje una lengua, y que no se apoye en ninguna realidad exterior a él (*Ibid.*, p.18). De este modo, la comprensión inmanente del lenguaje constituye una “restricción necesaria”, que permite a la teoría lingüística limitar temporalmente su objeto de estudio, pero que, en un segundo momento, podría dar pie a “una proyección de la estructura descubierta sobre los fenómenos que la rodean, de manera que puedan explicarse de modo satisfactorio a la luz de la estructura.”(*Ibid.* p. 35).

Greimas sintetiza las implicaciones del principio de inmanencia para el análisis semiótico en una frase lapidaria –“Fuera del texto no hay salvación”–,¹⁵⁷ pero que, por tal cualidad, se presta más bien a la controversia, pues el autor evade en este caso definir qué entiende por texto. Fontanille, por su parte, apunta que la delimitación entre el texto y su contexto es el resultado de una decisión *a priori* sobre los elementos que son pertinentes para el análisis; el *punto de vista del discurso*, basado en el principio de inmanencia, hace a un lado tal delimitación y admite en principio “que todos los elementos que concurren en el proceso de significación, cualesquiera que sean, pertenecen por derecho al *conjunto significante*, es decir, al discurso”.¹⁵⁸

b) El discurso y la significación

El estudio inmanente del discurso se opone a cualquier propuesta de encontrar un sentido trascendente en los textos a los que hace objeto de análisis. Desde la perspectiva semiótica, como sostienen Greimas y Fontanille, la significación se construye en los textos y por efecto de los mismos, de manera que cualquier referencia a una realidad exterior carece para ella de pertinencia epistemológica. Sin embargo, la generación del sentido no es inmanente respecto de la trascendencia de la interpretación textual, ni de la clausura del campo de pertinencia del análisis semiótico, sino con relación a su manifestación en el discurso. Es así que en su *Semántica estructural* Greimas postula que las unidades semánticas mínimas, los semas, pertenecen tanto a la inmanencia como a la manifestación:

El sema guarda relación con dos universos significantes a la vez [...] el universo de la inmanencia y el universo de la significación, y que no son más que dos modos diferentes de existencia de la significación. Dado que la significación no puede manifestarse sino con la

¹⁵⁷ A.J. Greimas, *La enunciación. Una postura epistemológica*, Puebla, UAP-CECYT, 1984, p. 22

¹⁵⁸ Fontanille, *op. cit.*, p. 80

condición de ser primero articulada en estructuras disyuntivas, y que, por otra parte no podemos decir nada acerca de la significación más que en la medida en que esta se manifieste; la relación entre los dos universos –inmanente y manifestado– es la de la presuposición recíproca.¹⁵⁹

Para Greimas, entonces, la inmanencia del lenguaje no se opone a ninguna instancia trascendente que la exteriorice, sino que presupone a la manifestación en tanto condición intrínseca. Sólo en este plano las unidades mínimas de la significación (semas) se articulan en unidades discretas (sememas), que en el discurso se manifiestan en formas concretas (lexemas). No obstante, estas formas de sentido precisan de formas del sonido (fonemas), inmanentes al igual que las otras, que las expresen en una cadena sintagmática perceptible. En la teoría de Hjelmslev ambas formas pertenecen a los dos planos que articulan todo lenguaje (o semiótica biplana), el plano del contenido y el plano de la expresión, y en su asociación constituye lo que el danés denomina la función semiótica.¹⁶⁰

La revisión de la postura greimasiana respecto a la relación entre inmanencia y manifestación, deja entrever los fundamentos una semiótica que ha adoptado –en palabras de Fontanille– el punto de vista “*del discurso en acto*, del discurso viviente, el de la significación en devenir”,¹⁶¹ por oposición a la perspectiva de una significación como producto, es decir, como signo acabado y convencionalizado. En el discurso, la significación no sólo se realiza en función de un sistema, sino que se transforma en el acontecimiento mismo de la enunciación. Raymundo Mier nota, en este sentido, la imposibilidad de asumir la manifestación como “una proyección íntegra del sistema”, puesto que la realización discursiva en su contingencia “desborda al mismo tiempo las

¹⁵⁹ A. J. Greimas, *Semántica estructural*. Madrid: Gredos, 1971, p.159.

¹⁶⁰ Louis Hjelmslev, *op. cit.*, pp. 73-89.

¹⁶¹ Jacques Fontanille, *op. cit.*, p. 17.

tensiones virtuales del sistema, capaces de realizarse, desplazarse, reconstituirse, en el dominio de lo manifestado”.¹⁶²

La consideración de la significación en acto, de la potencialidad transformadora del discurso, repercute notablemente en la concepción de la *semiosis*, es decir, de la producción de signos mediante la instauración de la función semiótica. En primer lugar, se sustituye definitivamente la perspectiva del signo por la de los lenguajes “tales y como aparecen en los discursos”.¹⁶³ Desde esta perspectiva, la semiosis no resulta de una asociación arbitraria entre un plano de expresión y un plano de contenido, sino que está determinada por el establecimiento de una “frontera” entre un universo exterior, que corresponde a la expresión, y un universo interior, que corresponde al contenido. Esta frontera se establece y, eventualmente, se desplaza a merced de un sujeto de percepción, que se atribuye determinada posición en el mundo “cuando se esfuerza por comprenderlo”.¹⁶⁴

Los tres planos que acabo de describir reciben denominaciones comunes en el marco de los estudios semióticos, partiendo del supuesto de que la semiosis se funda en la actividad de un sujeto de percepción. El plano de la expresión constituye un *universo exteroceptivo*, el cual da lugar a “una semiótica que tiene la forma de una *semiótica del mundo natural*”.¹⁶⁵ El plano del contenido, por su parte, remite a un *universo interoceptivo*, el cual da lugar a una semiótica que tiene la forma de una “*lengua natural*”.¹⁶⁶ Por último, el sujeto de la percepción, cuya toma de posición establece la relación entre ambos universos, se instala en un *universo propioceptivo*, puesto que ejerce de hecho una toma de

¹⁶² Raymundo Mier Garza, “La inmanencia y lo poético: semiosis, lectura y expresión”, *Tópicos del Seminario*, 33, Enero-Junio 2015, p. 250.

¹⁶³ Jacques Fontanille, *op. cit.*, p.33

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 34

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 35.

¹⁶⁶ *Idem.*

posición “de su cuerpo imaginario o *cuerpo propio*”.¹⁶⁷ Con base en estas distinciones, Fontanille explica la significación como la reunión de dos macrosemióticas –el *universo interoceptivo* y el *universo exteroceptivo*– por la acción del “cuerpo propio del sujeto de la percepción, cuerpo propio que tiene la propiedad de pertenecer simultáneamente a las dos macrosemióticas entre las cuales toma posición”.¹⁶⁸

c) El discurso y la enunciación

La experiencia del sujeto de la percepción, la toma de posición de su cuerpo respecto al mundo merced a la cual se construye la significación, no se podría explicar sin la mediación de una instancia de naturaleza lingüística que la articule en el universo del discurso. Esta instancia es la “enunciación”. Si bien en el acto de percepción se puede reconocer un principio de articulación semiótica, en tanto que el cuerpo se opone al mundo para darle sentido¹⁶⁹, sólo mediante la enunciación el cuerpo propio se convierte en sujeto de discurso, –“enuncia su propia posición”¹⁷⁰, dice Fontanille–, y, por lo tanto, se hace aprehensible tanto en el plano de la expresión como en el del contenido. En este sentido, Raúl Dorra nota que, al instalar el sujeto, “la enunciación da lugar a la propioceptividad y, con ella, a la íntero y a la exteroceptividad, que no son sino dos direcciones que toma la experiencia de lo propioceptivo”.¹⁷¹

La instancia de enunciación ha sido objeto de varias descripciones en el marco de la semiótica parisina, todas ellas tendientes a deducir sus implicaciones para la significación

¹⁶⁷ *Idem.*

¹⁶⁸ *Idem.*

¹⁶⁹ Greimas propone considerar a la percepción como “el lugar no lingüístico en que se sitúa la aprehensión de la significación”. A. J. Greimas, *Semántica estructural.*, *op. cit.*, p. 13.

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 84.

¹⁷¹ Raúl Dorra, “Entre el sentir y el percibir”, en Landowski, Eric, Dorra, Raúl y Oliveira, Ana Claudia de (Eds.), *Semiótica, estesis, estética*. Puebla/ Sao Paulo: UAP/EDUC, 1999, p. 257.

del discurso. Greimas, para empezar, propuso una definición a partir de la estructura del enunciado elemental “sujeto-verbo-objeto”. La enunciación comprendería así al sujeto (el yo que se apropia del lenguaje para ponerlo en funcionamiento) y al verbo (el acto mismo de enunciación, el decir), mientras que el enunciado sería el objeto de tal enunciación.¹⁷²

De la descripción greimasiana de la enunciación, surge el concepto de “sujeto de enunciación”, ampliamente difundido en el campo de la semiótica del discurso. Este concepto designa una instancia exclusivamente discursiva, no empírica, ni psicológica. Greimas advierte que todos los “yo” que se puedan encontrar en el discurso enunciado “no son sujetos de la enunciación, sino simulacros [...] porque el yo de la enunciación está siempre oculto, siempre sobreentendido”.¹⁷³ Para el análisis del discurso, esta afirmación implica la distinción de tres niveles enunciativos: 1) un nivel de los *enunciados descriptivos*, del tipo “la tierra gira” o “la mesa es redonda”; 2) otro nivel de la *enunciación enunciada*, que corresponde a enunciados del tipo “yo digo”, “yo siento”, “yo pienso” etc.; por último, el nivel del sujeto de la enunciación, siempre implícito, y presupuesto por los otros dos.¹⁷⁴

Entendida la enunciación como un nivel siempre implícito de lo enunciado –incluso en el caso de la llamada “enunciación enunciada”–, la actividad del sujeto de enunciación ha sido concebida como una negación de su estatus de origen efectivo del discurso. J. Courtés explica así que el sujeto de la enunciación permanece en un “yo-aquí-ahora” (inaprehensible para el análisis, por cierto), y que el acto de enunciación consiste, por lo tanto, en un *desembrague*, es decir, “en negar la instancia fundadora de la enunciación y en hacer surgir, a contragolpe, un enunciado cuya articulación actancial, espacial y temporal

¹⁷² A. J. Greimas, *La enunciación...*, *op. cit.*, p. 8.

¹⁷³ *Ibid.* pp. 11-12

¹⁷⁴ *Ibid.* p. 11.

guarde como memoria, de modo negativo, la estructura misma del “ego, hic et nunc” original”.¹⁷⁵

Pero el mismo Courtés advierte que a la tendencia negativa del desembrague corresponde una operación en sentido inverso, denominada *embrague*, la cual apunta, en el nivel de la enunciación enunciada, a un simulacro de retorno a la instancia de la enunciación.¹⁷⁶ El reconocimiento de la operación de embrague ha inaugurado una línea de investigación orientada hacia la identificación de las “marcas” que, en el nivel del discurso enunciado, permiten dar cuenta de la actividad del sujeto de enunciación. Siguiendo esta línea, se ha estudiado ampliamente el tema de la presencia del enunciador y el enunciatario en el enunciado.¹⁷⁷

En el análisis de la interacción entre enunciador y enunciatario se suelen condensar varios aspectos de la actividad de la instancia enunciativa, entre los cuales se destaca casi siempre la verbalización de los contenidos del discurso. En este sentido, la noción de sujeto de enunciación puede verse reducida a una función puramente pragmática. Sin embargo, la atención hacia los aspectos cognitivo y afectivo de la enunciación permite postular la actividad de sujetos distintos al enunciador y al enunciatario en el seno de un mismo acto de enunciación. Fontanille habla, así, de *sujetos enunciativos*, cuyo estatuto en la composición del discurso distingue tanto del sujeto de enunciación, como del que corresponde al enunciador y al enunciatario:

¹⁷⁵ Joseph Courtés, *Análisis semiótico del discurso.*, *op. cit.*, p. 368. [Las cursivas son del autor]

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 369.

¹⁷⁷ Los términos enunciador y enunciatario designan a los actantes de la situación comunicativa representada en el discurso. María Isabel Filinich observa que se trata de “dos papeles configurados por el enunciado, dado que no tienen existencia fuera de él. El enunciado no solamente conlleva una información sino que pone en escena, representa, una situación por la cual algo se dice *desde* cierta perspectiva y *para* cierta inteligibilidad.” (María Isabel Filinich, *Enunciación*, *op. cit.*, p. 42.). Esta observación implica que el discurso enunciado puede ser analizado tanto desde la perspectiva del enunciador, que pone en palabras la información con una intención determinada, como desde la perspectiva del enunciatario, que corresponde a la inteligibilidad a la que apela el discurso.

Los sujetos enunciativos son los simulacros discursivos por los cuales la enunciación da la ilusión de hacerse presente en el discurso enunciado; pueden ser de tipo pragmático, de tipo cognitivo o de tipo tímico¹⁷⁸, e incluso, la mayoría de las veces, asociar dos de estos tipos [...] son entonces aquellas instancias intermediarias, entre la enunciación y el enunciado, que preparan las identificaciones del enunciatario.¹⁷⁹

Retomando la propuesta de Fontanille, María Isabel Filinich sugiere que el análisis del discurso puede llevarse a cabo a partir del reconocimiento de tres dimensiones autónomas (pragmática, cognoscitiva y pasional), que corresponden a los tres sujetos enunciativos. Estas dimensiones, postula la autora, corresponden a las distintas esferas de acción del sujeto de enunciación. De manera que la consideración de cada una ellas ofrece una perspectiva distinta sobre tal instancia:

...el sujeto de la enunciación visto en el desempeño de su hacer pragmático se denominará *narrador* o *descriptor*; el mismo sujeto de enunciación considerado en su hacer cognoscitivo, en el despliegue de los puntos de vista, recibirá el nombre de *observador*, mientras que al sujeto de enunciación analizado en su hacer pasional se lo podrá llamar *sujeto pasional*.¹⁸⁰

Cabe mencionar, por último, que la consideración de las distintas facetas de la enunciación ha influido recíprocamente en la concepción del sujeto que ella hace presente en el discurso. La percepción no se restringe al plano de los sentidos del cuerpo, o al plano de los sentimientos. Puesto que el sujeto de enunciación despliega su actividad tanto en una dimensión cognoscitiva, como en una afectiva, se puede inferir que la percepción es un acto complejo, que implica tanto el saber como el sentir. Saber y sentir son, entonces, las “dos

¹⁷⁸ Este calificativo remite al término *categoría tímica*, que en semiótica designa la articulación semántica de “la percepción que el hombre tiene de su propio cuerpo”, articulación que comprende la oposición “euforia/disforia”. Cf. A. J Greimas y J. Courtés, *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Madrid: Gredos, 1982, p. 412.

¹⁷⁹ Jaques Fontanille, *Les espaces subjectifs. Introduction a la sémiotique de l'observateur*. Paris: Hachette, 1989, p. 16. [La traducción es mía]

¹⁸⁰ María Isabel Filinich, *Descripción*. Buenos Aires: Eudeba, 2003, p. 52.

actividades que se desarrollan en el seno de dos dimensiones, una, cognoscitiva, y la otra, afectiva o pasional, ambas surgidas del mismo acto de percepción”.¹⁸¹

2.5.2 Aspectos a considerar para una semiótica del discurso lírico

2.5.2.1 La enunciación lírica

En el ámbito de los estudios sobre el discurso literario, el estatuto ficticio de la enunciación lírica se opone todavía a un concepto subjetivista de ésta, con base en el cual se ha excluido a la poesía lírica del género de las obras de ficción. De acuerdo con este concepto, el enunciado lírico es comprendido como la expresión inmediata y verdadera de la subjetividad del poeta. J. M. Pozuelo adscribe este modo de pensar a la tradición “romántico idealista” que vincula “el yo lírico a expresión no ficcional, y subjetividad con representación verdadera (o más verdadera)”.¹⁸² Sin embargo las bases para una comprensión de la enunciación lírica como ficción se pueden rastrear incluso en la *Poética*, de Aristóteles. Basta leer cuidadosamente, por ejemplo, el tercer capítulo, donde el filósofo griego, al referirse a los modos de imitación de la poesía, distingue dos tipos de “narración”, según que los poetas imiten las cosas “ya convirtiéndose hasta cierto punto en otro, como hace Homero, ya como uno mismo y sin cambiar”.¹⁸³

¹⁸¹ Filinich, *Descripción, op. cit.*, p. 61.

¹⁸² José María Pozuelo Yvancos, “Lírica y ficción”, en Garrido Domínguez, Antonio (Comp.), *Teorías de la ficción*. Madrid: Arco/Libros, 1997, p. 268.

¹⁸³ Aristóteles, *Poética* (Ed. de Valentín García Yebra). Madrid: Gredos, 1974, p.133. Los poetas dramáticos, en cambio, imitan las cosas mediante “operantes y actuantes” (*Idem.*). Más adelante, en el capítulo veinticuatro, Aristóteles critica a los poetas que “continuamente están en escena ellos mismos, e imitan pocas cosas y pocas veces”, pues contravienen el ideal de poeta en tanto imitador, ideal representado ejemplarmente por Homero, quien tiende a ceder la palabra a sus personajes “tras un breve preámbulo” (*Ibid.* p. 221.). Para García Yebra, este juicio corresponde a la distinción entre poetas imitadores y poetas dramáticos (*Ibid.* p. 251, n. 43.). Sin embargo, se puede hacer otra lectura de la crítica de Aristóteles, atendiendo al hecho de que el filósofo considera imitaciones poéticas a los dos tipos de narración. De esta manera, el juicio expuesto en el capítulo veinticuatro de la *Poética* se restringiría a los poetas épicos, mientras que la distinción entre tipos de narración estaría abierta a otros poetas de géneros no dramáticos (ditirambos y nomos, por ejemplo), a los

En el campo de la narratología, sobre todo por influencia de la obra teórica de Gerard Genette, se reconoce claramente la diferencia entre la situación comunicativa “real”, en la que un autor dirige su obra a un lector, y la “situación narrativa” ficcional representada en el relato o discurso narrativo, mediante la cual un narrador comunica una serie de acontecimientos (la historia) a un narratario. Partiendo de esta distinción fundamental, María Isabel Filinich propone un análisis del relato literario que comprenda “la enunciación literaria, cuyos participantes son autor y lector, y [...] la enunciación ficcional, en la cual intervienen narrador y narratario.”¹⁸⁴ En este sentido, resulta pertinente analizar la actividad del autor del relato en tanto sujeto de discurso que se manifiesta de manera explícita, implícita o ficcionalizada, mientras que la actividad del narrador debe ser analizada atendiendo a sus dos funciones básicas: la verbalización de la historia y la destinación de ésta a un narratario sobre el que se busca producir un efecto.

Las distinciones analíticas propuestas para el discurso narrativo pueden aplicarse en cierta medida al discurso lírico. Sin embargo, desde la perspectiva de la semiótica del discurso, la enunciación lírica implica la puesta en escena de un sujeto de percepción, de modo que el análisis no se puede centrar solamente en el carácter ficticio de la enunciación lírica, sino que necesariamente debe atender a las dimensiones cognoscitiva y pasional, donde la instancia de discurso organiza la experiencia del cuerpo que percibe y siente. En este sentido, la investigación de Rita C. Imboden sobre los procesos de puesta en discurso del cuerpo en la lírica mexicana culta del siglo XX, me resultó de gran ayuda para emprender mi propio análisis de los aspectos cognitivo y sensible de la enunciación irónica.

cuales el filósofo se refiere brevemente en los dos primeros capítulos, señalando, entre otras particularidades, que sus objetos de imitación (acciones humanas) son comunes a los de la poesía épica y dramática.

¹⁸⁴ María Isabel Filinich, *La voz y la mirada. Teoría y análisis de la enunciación literaria*. Puebla: UAP/Plaza y Valdés, 1997, p. 36.

Desde una perspectiva que recupera el saber semiótico sobre el discurso en acto, Imboden realiza un análisis de diversas obras pertenecientes a una serie de nueve poetas mexicanos del siglo XX, partiendo de la premisa de que el cuerpo sensible, que se hace presente mediante la enunciación, se manifiesta en la poesía lírica, más que en ningún otro género literario, en la forma de diversos ritmos que, en conjunto, organizan y dan coherencia al discurso poético. Este conjunto de ritmos no se limita al nivel fónico del discurso poético, como enseñan los manuales de versificación, sino que constituye “una estructura tensiva que se manifiesta en [...] forma dialógica y se actualiza durante la lectura en una progresión dinámica”.¹⁸⁵

Las diversas manifestaciones rítmicas –señala Imboden– “corresponden a *diferentes* modos de presentificarse [sic] el *movimiento* del cuerpo en el poema”.¹⁸⁶ Estos ritmos, manifiestos bajo la forma de un diálogo, abarcan tanto el plano de lo sensible como el de lo inteligible. Se pueden distinguir así dos tipos rítmicos fundamentales en el poema: 1) un ritmo que abarca toda la dimensión sensible del poema, desde el nivel fónico, incluyendo su disposición tipográfica, hasta el nivel discursivo, que comprende la organización del texto como conjunto de unidades equivalentes que establecen entre sí relaciones de distinta índole; 2) un “ritmo de pensamiento” que, aunado al primero, instaura en el enunciado un diálogo entre diferentes visiones del mundo.

La estructura dialógica que Imboden atribuye al ritmo de la lírica mexicana del siglo XX, me remitió de inmediato a la estructura dialógica que Raúl Dorra identifica en el

¹⁸⁵ Rita Catrina Imboden, *Cuerpo y poesía. Procesos de presentificación del cuerpo en la lírica mexicana del siglo XX*. Bern: Peter Lang, 2012, p. 56

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 62.

discurso de la lírica popular hispánica.¹⁸⁷ Ambas construcciones, ambos diálogos, abarcan todos los niveles de la organización textual, y, además, instauran un diálogo en el nivel profundo del sentido, que determina la aprehensión inteligible y sensible del discurso. Retomando el esquema de la semiosis planteado por la semiótica del discurso, se puede establecer que el diálogo que tanto Dorra como Imboden describen en el nivel de la organización textual es producto de la actividad exteroceptiva del sujeto. Por otra parte, las tensiones que determinan los afectos que recorren el discurso lírico pertenecen al dominio de la interocepción.

Ahora bien, la consideración del ritmo como categoría analítica capaz de dar cuenta de la dimensión pasional del discurso no ha pasado desapercibida para la teoría semiótica general. De hecho, entre las diversas formas mediante las cuales el discurso produce pasiones y afectos, María Isabel Filinich menciona “la modalización, el aspecto y el ritmo, la perspectiva, las experiencias somáticas, y las escenas típicas”.¹⁸⁸ Para mi propia investigación, me centré en la modalización, el aspecto y el ritmo (comprendidos estos últimos dos bajo el término *modulaciones*), puesto que ellas plantean dos aspectos definitorios del discurso lírico: la preferencia de la acción descriptiva, por un lado, y, por otro, la primacía de la experiencia de la simultaneidad sobre la de lo sucesivo.

¹⁸⁷Dorra parte de la consideración de la “estructura básica binaria” reconocida por Antonio Sánchez Romeralo en el villancico antiguo, para postular que ella “puede ser encontrada atravesando todos los niveles del discurso”, de manera que “todo villancico [...] puede ser reducido a la tensión que envuelve y opone a dos unidades complementarias [...] Y si [...] le llamamos diálogo (la búsqueda y el encuentro del yo con el otro o lo otro) a esta tensión, encontraremos que la lírica popular se constituye bajo la formas de un diálogo incesante”. Raúl Dorra, *Los extremos del lenguaje en la poesía tradicional española*. México: UNAM, 1981, p. 64.

¹⁸⁸ María Isabel Filinich, *Descripción*, ed. cit., p. 93. Esta clasificación –declara la propia autora– está inspirada en las investigaciones de J. Fontanille sobre el tema de la modalización de las pasiones en el discurso. Por otra parte, el ritmo y el aspecto, establecen una relación de presuposición recíproca con la modalización misma, en tanto que constituyen “rasgos [...] que vuelven manifiesta una pasión. A estos rasgos –continúa la autora– se los ha llamado *modulaciones* pues son variaciones que se producen sobre lo continuo: aceleración o disminución del movimiento, repetición, incoactividad, duratividad o terminatividad, etc”. (*Ibid.* pp. 94-95.)

2.5.2.2 La modalización

La teoría semiótica ha distinguido, para efectos de sus análisis, un sentido general para el término “modalización” y otro acotado para el de “modalidad”. El primero comprende todos los elementos del texto que puedan ofrecer al análisis indicios de la actividad del sujeto de percepción; por ejemplo, las “expresiones afectivas, las evaluaciones axiológicas, y [...] la constitución de sistemas de valores del discurso”.¹⁸⁹ El segundo, en cambio, remite a la noción homónima en lógica, disciplina donde designa a un predicado que modifica a otro predicado. Para la semiótica del discurso, los predicados modales, si bien forman parte de los elementos de la modalización, se distinguen por enunciar “una condición de realización del predicado principal”.¹⁹⁰ De esta manera, se establece una relación hipotáctica entre los *enunciados descriptivos*, que dan cuenta de acciones realizadas por los sujetos del enunciado, y los *enunciados modales*, que proponen las condiciones de realización de dichas acciones.¹⁹¹

El tema de la modalización ha cobrado tal importancia en el desarrollo de la semiótica del discurso, que Fontanille se refiere a un “giro modal” de la misma, caracterizado por el análisis de las acciones representadas en el discurso desde la perspectiva de las condiciones previas a su realización. En este sentido, se ha observado que la enunciación de estas condiciones implica la suspensión del proceso de actualización de las acciones a las que determinan, y, en consecuencia, instaura múltiples espacios virtuales. Se puede hablar, entonces, del desplazamiento de un modo de existencia semiótica –la realización– a otro –la virtualización– mediante la modalización del hacer de

¹⁸⁹ Jaques Fontanille, *Semiótica del discurso*, op. cit., p. 143.

¹⁹⁰ *Idem*.

¹⁹¹ Uno de los ejemplos de modalización más citados corresponde al empleo de los verbos modales en perífrasis del tipo “debo escribir” o “quiero escribir”. Esos enunciados se consideran modales, en comparación con enunciados descriptivos del tipo “escribí”, puesto que refieren el deseo o la voluntad que condicionan la acción del verbo principal, sin atender a su realización en el discurso.

los sujetos enunciados. Pero este desplazamiento entre lo realizado y lo virtual, cabe añadir, no sólo afecta el nivel del hacer, sino también, el nivel del ser. De manera que además de las modalizaciones del hacer, se pueden distinguir en el discurso modalizaciones del ser, las cuales instauran “un recorrido (la búsqueda de la identidad) independiente de los procesos en los cuales se halla comprometido el sujeto del hacer pragmático”.¹⁹²

El análisis de las modalizaciones del ser y del hacer en el discurso ha dado origen a diversos trabajos, centrados en distintos tipos de textos, tanto verbales como no verbales. El trabajo que, por su objeto de estudio, resultó más adecuado a mi investigación fue *Descripción* (2003), de María Isabel Filinich. Esta autora sostiene que el discurso descriptivo, en contraste con el narrativo, “obedece a un giro enunciativo, por efecto del cual el enunciador instala otro centro de referencia (ya sea el recorrido que realiza un observador o un sujeto pasional) que produce la imagen de concomitancia entre quien percibe con lo percibido”.¹⁹³ Dicho giro, que instaura el despliegue de ambos sujetos enunciativos en el discursivo descriptivo es el resultado de modalizaciones del hacer y del ser del enunciador, modalizaciones que desplazan el centro del discurso de la sucesión de acciones en la dimensión pragmática hacia la actividad cognitiva del observador o las afecciones del sujeto de pasión, desplegadas en sendas dimensiones autónomas. Partiendo de esta concepción del discurso descriptivo, es posible hacer una analogía con la concepción tradicional del discurso lírico como discurso predominantemente descriptivo que, a diferencia del narrativo, atiende a la enunciación de la percepción bajo el aspecto de la simultaneidad.

¹⁹² María Isabel Filinich, *Enunciación*, op. cit., pp. 109-110.

¹⁹³ Filinich, *Descripción*, op. cit., p. 23.

Ahora bien, la modalización, en tanto proceso que despliega las dimensiones cognitiva y pasional del discurso, opera en el plano del contenido, lo que significa que es obra de la actividad interoceptiva. En este sentido, como todo elemento del plano del contenido, del mundo interoceptivo, precisa de un elemento correspondiente en el plano de la expresión que lo haga inteligible al enunciatario del discurso. Para el caso de las modalizaciones que remiten a la actividad cognoscitiva del sujeto de percepción, se han reconocido varias formas de manifestación del observador, según el tipo de información que proporcionen y las estrategias de manipulación que desplieguen. Por otra parte, la inteligibilidad de las pasiones se hace posible mediante el ritmo y el aspecto.

2.5.3 Modelo de análisis de la figuración irónica

La lectura de los manuales y tratados de retórica me permitió distinguir dos perspectivas sobre la ironía, ya sea concebida como tropo, ya como figura de pensamiento. De su concepción como tropo ha surgido la definición tradicional que la identifica con la antífrasis (“dar a entender lo contrario de lo que se expresa”). Concebida como figura de pensamiento, en cambio, la ironía comprende figuras de orden diverso como la preterición, la reticencia, el énfasis y la alegoría, de manera que su definición como tropo resulta inadecuada a la multiplicidad de enunciados en los que puede figurar.¹⁹⁴ En ambas concepciones el concepto de enunciación juega un papel determinante.

¹⁹⁴ El reconocimiento de estas dos definiciones de la ironía se muestra claramente en *Institutio Oratoria*, de Quintiliano, donde, como he mencionado en el subcapítulo 2.2.3, este autor reconoce como tropo a la *ironía* que se concentra en la inversión del sentido de una palabra, distinguiéndola de aquella que excede los límites de la unidad léxica e incluso puede abarcar una vida, como en el caso de Sócrates. Este reconocimiento del doble aspecto de la ironía es, de hecho, una constante en la historia de los tratados sobre las figuras retóricas. Raúl Dorra, en este sentido, señala que han sido tendencias contemporáneas (como la neoretórica, el psicoanálisis y la teoría literaria) las que “nos han acostumbrado a pensar las figuras como tropos e incluso a reducirlas progresivamente a los grandes tropos: la metáfora, especialmente, la metonimia también, o la

Por otra parte, en el ámbito de la lingüística y de la teoría literaria reconocí una tendencia común hacia el análisis del aspecto pragmático de la ironía y, en última instancia, hacia el tema de la *enunciación irónica*. La ironía se concibe, en este sentido, como una figura cuya significación, a diferencia de otras figuras del discurso –como la alegoría, la sinécdoque o la hipérbole– no depende en última instancia de operaciones de sustitución, adición o sustracción observables en el nivel del enunciado, sino de operaciones atribuidas al sujeto de enunciación. La manifestación de esta subjetividad se reconoce en la dimensión pragmática del discurso, en el planteamiento de una enunciación ecoica (Sperber y Wilson) o polifónica (Ducrot), en la distinción entre un narrador no fidedigno (Booth) y un metanarrador (Domenella), o en un proceso de codificación del mensaje verbal (Ballart).

Además, los estudios sobre la ironía en el discurso literario tienden a enfatizar la actividad pragmática y cognitiva del sujeto de enunciación, condensando ambas dimensiones en la figura de enunciador estratega que pretende manipular a su destinatario desde una posición de superioridad intelectual. Ejemplo claro de esta tendencia es la distinción jerárquica de los niveles de enunciación de la ironía (metanarrador o autor implícito, narrador y personajes), influida por los escritos de W. C. Booth, que corresponden a sendos niveles de competencia pragmática y cognoscitiva. No obstante, la breve descripción de la enunciación irónica como un “hacer oír”, propuesta por Oswald Ducrot, sugiere la atribución de una competencia pragmática y otra cognoscitiva a dos sujetos distintos, que corresponderían al locutor (L) y al enunciador (E).

Con todo, al condensar distintas competencias en la figura de un enunciador, los trabajos mencionados terminan por reducir la enunciación de la ironía a una mera estrategia

sinécdoque [...] pero [...] siempre se ha reconocido [...] que existen figuras más allá de los tropos”. Cf. Raúl Dorra, *La retórica como arte de la mirada*. Puebla: Plaza y Valdés/BUAP, 2002, p. 37.

de simulación. Pocos son los autores que reparan en el hecho de que la ironía comporta, en principio, un acto de adhesión a un saber comunitario, antes que un auténtico rechazo de los valores establecidos.¹⁹⁵ Pocos asimismo, son los trabajos en los que se insiste en el tema de los afectos y las pasiones en el caso de la enunciación irónica, línea de investigación planteada tanto en la retórica antigua como en la moderna.¹⁹⁶

Un análisis semiótico de la puesta en discurso de la ironía precisa considerar las transformaciones cognoscitivas y afectivas que, mediante la enunciación irónica, ordenan la experiencia de un sujeto. Estas transformaciones, según he mostrado al revisar la teoría semiótica, sólo son descriptibles desde una perspectiva enunciativa que reconoce, además de la dimensión pragmática, una dimensión cognoscitiva y otra pasional.

Ahora bien, el concepto de *figuración irónica*, propuesto por Pere Ballart, me parece particularmente útil para dar cuenta de los múltiples aspectos de la ironía sin comprometer el tema de su distinción, como ocurre en el caso de los estudios que se refieren a la enunciación irónica. Si bien la definición de ironía que Ballart propone también se centra en la dimensión pragmática del discurso, en tanto la describe como el producto de un emisor que simula frente a su receptor, me llama la atención la polisemia del término *figuración irónica*, el cual, según el propio autor, remite al acto de producción del enunciado irónico, a su carácter simulado y al concepto de ironía como figura del discurso.¹⁹⁷ Así pues, la *figuración irónica* comprendería, además de los distintos aspectos de la actividad del sujeto de enunciación, los dos niveles de análisis del discurso reconocidos por la teoría semiótica: la enunciación y el enunciado.

¹⁹⁵ Cf. Denis Bertrand, "Humour et ironie", *Cruzeiro semiótico*, n° 10, 1989, pp. 91-98.

¹⁹⁶ *Vid., supra*, §2.2.4.

¹⁹⁷ *Vid., supra*, p. 59.

Considerado las dimensiones subjetivas y los niveles discursivos que subsumiría mi concepto de *figuración irónica* he decidido darle una representación gráfica en la forma de un modelo que me permita distinguir todos estos aspectos en análisis del discurso de la lírica popular. Tomo como base la distinción que propone Filinich entre la *enunciación ficticia* y la *enunciación literaria*:¹⁹⁸

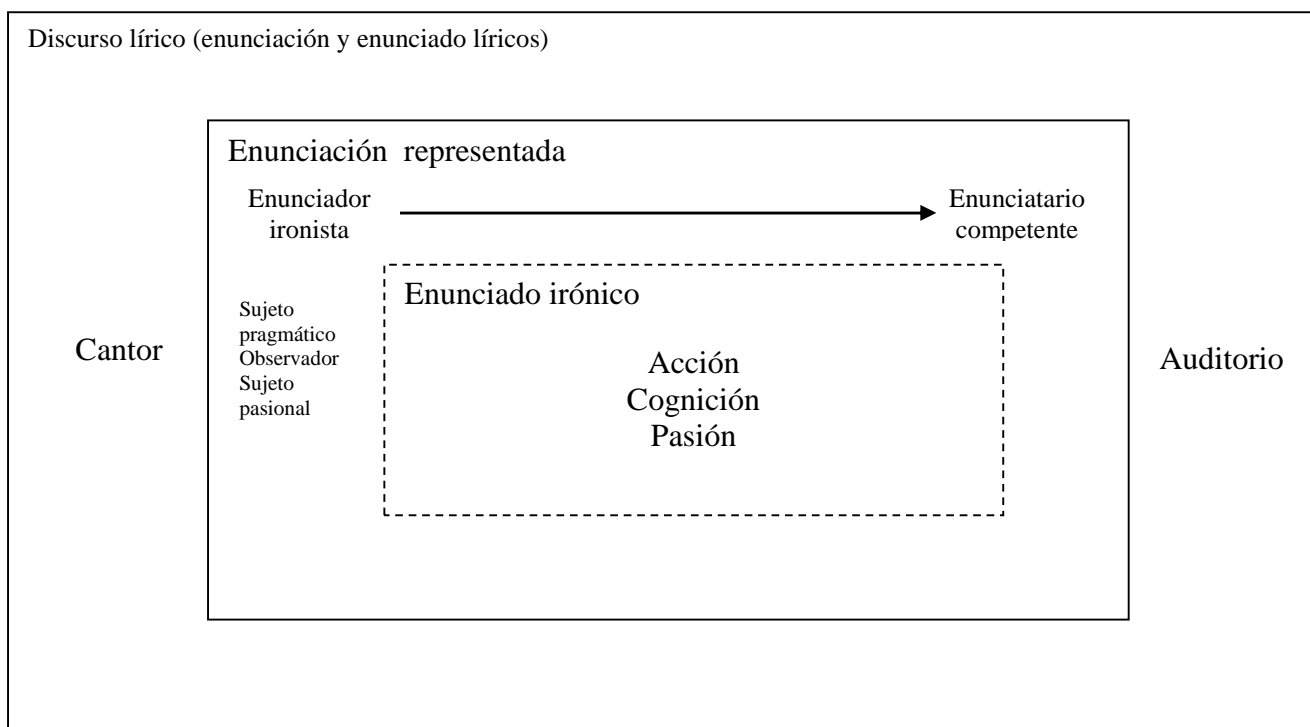


Fig. 2. Modelo de análisis de la figuración irónica en el discurso lírico

Observado de la periferia hacia el centro, en este cuadro se distinguen dos puntos de vista sobre el discurso lírico, que corresponden a cada uno de los planos trazados en líneas

¹⁹⁸ Vid., *supra*, p. 71.

continuas. El primero muestra su aspecto de enunciado lírico, producto de un acto de enunciación “real” asumido por un cantor que se dirige a un auditorio. El segundo corresponde, en cambio, al punto de vista que permite analizar el discurso como un enunciado irónico que presupone una situación comunicativa ficticia en la que intervienen un enunciador ironista y un enunciatario competente. De esta manera, el segundo plano se subordina al primero en la medida en que su puesta en presencia precisa de una situación discursiva que lo dote de realidad material.

Como he mostrado en el subcapítulo 2.5.2, la enunciación lírica, análogamente a la enunciación narrativa, puede ser comprendida como un caso de enunciación ficticia en tanto que representa un universo de ficción y la situación comunicativa que lo pone en discurso. Por esta razón, distingo la enunciación del *discurso lírico*, que comprendería los aspectos formales y temáticos del enunciado, de la *enunciación representada*, la cual se refiere a la situación comunicativa presupuesta por el enunciado irónico. Este último nivel lo he delimitado mediante una línea discontinua porque en él se puede aprehender, en diversos grados y bajo distintos aspectos, la actividad de los sujetos enunciativos.

El discurso lírico representa, entonces, una situación enunciativa ficcional, definida por la interacción entre un *enunciador ironista*, quien asume la formulación irónica de un contenido, y un enunciatario competente, a quien se destina tal contenido en la forma de enunciado irónico. Ambos actantes pueden manifestarse en el nivel del enunciado mediante la puesta en escena de personajes que dialogan entre sí, o permanecer implícitos en la voz que sostiene la verbalización y destinación de acciones, pasiones y saberes. Bien mirados, estos modos de presencia de los actantes de la enunciación se identifican con los dos aspectos de la ironía reconocidos en el ámbito de la retórica antigua: *simulatio* y

dissimulatio. De esta manera, la presencia manifiesta del enunciador y el enunciatario correspondería a la *simulatio*, mientras que la implícita, a la *dissimulatio*.

Pero la enunciación, como he enfatizado en los párrafos anteriores, no se reduce a la actividad de un sujeto pragmático. Siguiendo las reflexiones de Fontanille y Filinich,¹⁹⁹ el discurso lírico daría cuenta de la actividad perceptiva del sujeto de enunciación mediante los actos atribuidos a los sujetos enunciativos. Las modalizaciones del saber y la asunción de un punto de vista sobre el mundo, se pueden atribuir a la actividad de un sujeto observador. Por otra parte, las modalizaciones del ser, así como las modulaciones del plano de la expresión, remiten a la actividad de un sujeto pasional, que regula los afectos y las emociones en el discurso. La figuración irónica comprende necesariamente ambas dimensiones en la medida en que, como toda estrategia retórica, asume un punto de vista sobre el mundo –que considera incuestionable– al que desea que su destinatario se adhiera, y además pretende afectar el ánimo de este con cierta intensidad.

Así, pues, la figuración irónica tendría su lugar propio en el plano de la enunciación representada, el cual constituiría, además, un dominio de pertinencia analítica. En cambio, el análisis de la enunciación lírica correspondería, en principio, al dominio de los estudios que dan cuenta de los aspectos formales y temáticos del texto lírico. Sin embargo, si se considera que el texto lírico en sí mismo constituye el significante o plano de la expresión del discurso lírico, sería factible incorporarlo al dominio del análisis semiótico, puesto que en él se articulan las modulaciones que corresponden al aspecto sensible de las modalizaciones en el plano del contenido.

Cabría plantear la correspondencia entre el plano del discurso lírico y el plano de la expresión, por un lado, y el plano de la enunciación representada y el plano del contenido,

¹⁹⁹ *Vid., supra*, p. 69, ns. 179-180.

por otro. En el siguiente capítulo, abordo el estudio de ambos planos con base en el análisis de coplas y canciones populares, y planteo una respuesta para la cuestión de su articulación en el discurso lírico.

CAPÍTULO 3

3.1 Selección de la muestra de textos

La selección de una muestra de textos definitiva se hizo necesaria una vez que mi investigación derivó en mi modelo de análisis de la figuración irónica.²⁰⁰ Para poner a prueba la eficacia heurística de este modelo, retomé en primer lugar el análisis del grupo de textos seleccionados en mi primera revisión del *Cancionero folklórico de México*.²⁰¹ Posteriormente, llevé a cabo una segunda revisión de este corpus con el fin de seleccionar los textos que completarían la muestra definitiva. Como en el caso de la primera selección, la segunda se fundó en criterios cualitativos, de manera que la muestra definitiva resultó reducida respecto de la extensión del corpus de fuente, pero suficientemente variada para efectos de la verificación de mi modelo de análisis. La muestra definitiva, además, aportó un conjunto importante de nuevos textos e información contextual, cuyo análisis me permitió reinterpretar mi primer concepto de la figuración irónica.

Mi segunda revisión del *CFM* se centró en el copioso aparato crítico de esta obra con el objeto de encontrar variantes y correspondencias textuales de algunas coplas extraídas en la primera revisión. Obtuve, así, un nuevo grupo de coplas que, además de enriquecer mi muestra de análisis, me permitió identificar tres tipos de elementos textuales que habían quedado fuera del campo de pertinencia de mi modelo hipotético por no asociarse a ninguna de las dimensiones discursivas distinguidas en él. En los subcapítulos 3.3.2. y 3.3.3., mostraré cómo estos elementos resultaron de vital importancia para mi

²⁰⁰ *Vid., supra.*, § 2.5.3

²⁰¹ *Vid., supra.*, § 1.4

explicación del sentido de la ironía en el discurso de la lírica popular. Por ahora, explicaré la formulación de los tres criterios que determinaron la selección del segundo grupo de coplas.

Como he mencionado en el capítulo primero, para la gran mayoría de las coplas base del *CFM*, las notas a pie de página registran las variantes textuales que conforman sus versiones.²⁰² El aparato crítico ofrece, asimismo, a manera de referencia cruzada, las correspondencias textuales entre la copla base en cuestión y una o más coplas base de la misma o de distinta clasificación. Estos dos grupos de datos, resultados de la metodología que siguieron los autores del *CFM*, me permitieron establecer los primeros dos criterios de selección.

Del grupo de coplas seleccionadas en mi primera revisión del *CFM*, me concentré primero en aquellas cuya significación quedaba insuficientemente explicada por mi modelo de análisis, ya fuese porque presentaban elementos textuales no pertinentes para éste, ya porque eran demasiado ambiguas. El primer criterio de selección consistió, entonces, en revisar las variantes textuales de dichas coplas con el fin de hallar al menos una versión que, comparada con la copla base, me ayudase a explicar sus particularidades textuales o a resolver sus ambigüedades. El segundo criterio surgió en los casos en que la nota al pie correspondiente a la copla base refería a otra u otras coplas base que ofrecieran ayuda en el mismo sentido. Y para el caso de las coplas que no tenían registradas versiones ni correspondencias textuales, o cuyas referencias en este sentido eran escasas o nulas, recurrí a compararlas con coplas procedentes de clasificaciones diversas. Este tercer criterio de

²⁰² Recuérdese que a las coplas base corresponde un número y un lugar fijo en uno de los cuatro tomos que comprenden el corpus del *CFM*. Las versiones de una copla base –que en ocasiones suman más de veinte– pueden ser reconstruidas a partir de las variaciones textuales registradas en el aparato crítico. *Vid. supra.*, § 1.3.1.

selección supuso una búsqueda de coplas de contraste en estudios sobre la lírica popular que atendieran al análisis del discurso.

Gracias a la aplicación de los tres criterios mencionados pude añadir un número considerable de coplas a las recolectadas en la primera revisión del *CFM*, así como descartar otras que no eran particularmente interesantes desde el punto de vista cualitativo que rigió la selección. Pero durante la recolección de la muestra de textos definitiva se fue haciendo cada vez más evidente que el análisis de la puesta en discurso de la ironía no iba a poder restringirse a los límites de la copla. Ya la simple confrontación entre coplas, pero sobre todo entre éstas y la información “contextual” referida en el aparato crítico del *CFM*, remitía a un presupuesto cuyo tratamiento es frecuentemente elidido en los estudios dedicados a la lírica popular: las coplas líricas, a diferencia de otras creaciones de la tradición oral, circulan en canciones, acompañadas de música y baile. Y, conforme fue avanzando el análisis de las coplas, se hizo patente que una comprensión cabal de la forma y el sentido de la ironía en el discurso de la lírica popular precisa hacer de las canciones objetos de análisis. A la muestra seleccionada se añadieron, entonces, tres canciones, bajo el criterio de que en ellas se encontrasen una o más de coplas analizadas en el presente capítulo.

3.2 Análisis de la muestra seleccionada

La organización del análisis que presento en este capítulo obedece al orden de mis dos revisiones sucesivas del *CFM*. En este sentido, la exposición se divide en dos apartados principales: a) el primero (subcapítulo 3.3) comprende el análisis de la figuración irónica en coplas; b) en el segundo (subcapítulo 3.4.) se analiza la figuración irónica en tres canciones populares.

El subcapítulo 3.3 se divide en tres apartados, cada uno destinado a un tipo de análisis comparativo de las coplas recolectadas en la primera y la segunda revisión del *CFM*. En el primero (subcapítulo 3.3.1) se presentan cinco grupos de coplas, definidos por sendos géneros del discurso, dentro de los cuales aquellas serán comparadas entre sí con el objeto de ofrecer un panorama de la figuración irónica en la lírica popular mexicana. El segundo (subcapítulo 3.3.2) y el tercero (subcapítulo 3.3.3), en cambio, están destinados respectivamente a la comparación entre coplas base y sus versiones, y a la comparación entre coplas de clasificaciones diferentes.

La organización de los apartados y subapartados en el presente capítulo permite seguir el recorrido de análisis sugerido por mi modelo de análisis de la figuración irónica. El subcapítulo 3.3.1 comprende el análisis tanto del nivel del enunciado irónico, donde se reconocen acciones, pasiones y saberes, como del nivel de la enunciación representada, donde tiene lugar la actividad de los sujetos enunciativos. En los subcapítulos 3.3.2 y 3.3.3, considero el acto de enunciación desde la perspectiva de la *praxis* en la que se inscribe y adquiere significación. El subcapítulo 3.4, finalmente, presenta tres análisis de canciones con los cuales se busca demostrar la necesidad de incluir al plano de la expresión en el estudio de la figuración irónica.

Por último, creo pertinente declarar que, por estrategia argumentativa, en el presente capítulo presento el análisis de una selección de los textos que conformaron la muestra definitiva. Esta tercera selección, en concordancia con el punto de vista cualitativo que orientó a las otras, privilegia la variedad de los textos sobre su cantidad. Creo que al reducir su extensión, la exposición de los análisis—y espero que el lector lo perciba así— ganará en profundidad y coherencia, lo que perderá en exhaustividad y profusión. Además, teniendo en cuenta que el objetivo principal de mi investigación es explicar la forma y el sentido de

la ironía en el discurso de la lírica popular, una exposición sintética resulta más adecuada que una descripción exhaustiva.

3.3 La ironía en la copla

La delimitación de la unidad nuclear de la lírica popular hispánica y el registro de las variantes de cada estrofa son acciones que refuerzan el concepto de tradición como identidad de estilo. La copla, concebida como unidad de sentido autónoma, es, por un lado, idéntica a los elementos del estilo tradicional comúnmente reconocidos (encadenamiento, paralelismo, simbolismo y metaforización) que ella realiza, y, por otro, única en tanto se opone a sus distintas versiones y a las estrofas contiguas a ella dentro de la organización del *CFM*.

Cada estrofa autónoma representa un producto único e irrepetible de la tradición popular, un acontecimiento de la poética tradicional, de suerte que la individualidad, el grado de invención, sólo es objetivable a través de la comparación interestrófica. Esta perspectiva tiene como representante más ilustre, si no es que como origen, el trabajo filológico de Manuel Menéndez Pidal, quien planteó que la composición tradicional es “obra de varios autores, cuya parte respectiva no se puede ver aislada”, y que “cada cantor o recitador de una poesía popular la modifica en poco o mucho según en él predominan el recuerdo o la imaginación”.²⁰³

En el caso de la ironía, el concepto de la copla como unidad semánticamente autónoma ha conducido a presuponer que tal figura sólo puede ser interpretada en el marco de una comparación entre una copla seria y su parodia, o entre una copla satírica y el

²⁰³ Ramón Menéndez Pidal, “Poesía popular y poesía tradicional en la literatura española”, en *Los romances de América y otros estudios*. Madrid: Espasa-Calpe, 1972, p. 69.

contexto social al que se refiere. Desde este punto de vista la ironía se considera un elemento de carácter exclusivamente individual y, por lo tanto, opuesto a la censura de la comunidad poética. Rubén D. Medina, por ejemplo, afirma que la ironía es una figura con poca o nula presencia en la lírica popular en tanto que transgrede un supuesto contrato de sinceridad que se establece entre el poeta popular y su auditorio. Este supuesto remite claramente a una concepción romántica de la lírica popular.²⁰⁴

3.3.1 Comparación entre coplas de la misma clasificación

En mi primera revisión del corpus del *CFM* atisbé la dimensión que la ironía podía abarcar en el universo de la lírica popular mexicana. Las coplas recolectadas del *CFM* se repartían entre el tomo segundo, tercero y cuarto de esta obra, inscritas en un grupo determinado de clasificaciones con importantes diferencias discursivas entre sí. Más que de clases de textos, se trata de cinco tipos discursivos –el diálogo amoroso, la jactancia, el refrán, la sátira, y el chiste–, algunos de los cuales se encuentran entre los que contienen mayor número de coplas, así como entre los más estudiados por los especialistas en lírica popular.

Con la segunda revisión del *CFM* la delimitación de los dominios de la ironía se confirmó, a la vez que en los tipos discursivos se iban reconociendo cualidades particulares que permitieron reagruparlos según los aspectos de la figuración irónica que destacan en cada uno. En los siguientes subapartados presento los resultados más sobresalientes de mi investigación en cada dominio de la ironía. El orden de la exposición obedece a las facetas

²⁰⁴ Rubén D. Medina, *De médico, poeta y loco. Algunas estrategias discursivas de la lírica popular mexicana*. México: UNAM, 2006, p. 175. En este estudio, que comprende un análisis de setenta y cinco coplas seleccionadas de los tomos primero y segundo del *CFM*, el autor identifica sólo un caso de ironía (1-181). La explicación que da Medina a tal resultado es que la ironía es opuesta al “principio básico de nombrar al pan y al vino con su nombre propio”, principio que, según él, rige la creación poética popular. No conozco otro ejemplo más claro de la persistencia de la ideología romántica en los estudios literarios modernos, ni de la necesidad de un análisis científico del discurso de la lírica popular.

de la figuración irónica que cada uno permite observar con mayor claridad y la semejanza entre sus procesos de significación.

3.3.1.1 El diálogo amoroso

En las coplas agrupadas bajo la etiqueta del “amor feliz”, definido como el dominio de un “espíritu de entrega al ser amado” y de un “entusiasmo por el amor”,²⁰⁵ la figuración irónica comprende la disimulación de las pasiones y la simulación de una actitud flemática o ingenua. En el nivel de la enunciación se recurre, entonces, a preguntas retóricas y a palabras de doble sentido, así como a enunciaciones enunciadas que corresponden al discurso de personajes que asumen las actitudes señaladas. Se busca, además, la complicidad entre el enunciador y el enunciatario a costa de un tercero. Así, por ejemplo, cuando el amante quiere declarar el grado de su afecto:

<p style="text-align: center;">1-1880 Camino Real de Tepeji, piedra blanca de la esquina. ----- Me aconsejan que te deje, pero ¡adónde, perla fina! ----- Conmigo el amor se teje como la plata en la mina.</p>
--

Esta sextilla constituye un caso de ampliación de una cuarteta básica mediante la adición de dos versos. Puede ser dividida, además, en dos cuartetas que, como muestran las líneas continua y discontinua, abracarían respectivamente del verso primero al cuarto y del tercero al sexto. Si se atiende a la primera copla así delimitada, resulta evidente que los primeros dos versos son, como en tantas otras coplas, un preámbulo para los dos versos donde se condensa el sentido irónico. Se representa en estos últimos una oposición entre el

²⁰⁵ Margit Frenk (Dir.), *op. cit.*, p. xlv.

consejo de la sociedad y la persistente afección del enunciador enunciado (*me, deje*), quien se refiere irónicamente a la expresión figurada “Me aconsejan *que te deje*”, retomándola en sentido literal como prooración de la pregunta “¡a dónde, perla fina!”. Esta pregunta funciona como disimulación de un sentimiento que podría haber tomado la forma del requiebro o del reproche, pero prefiere, en cambio, la expresión indirecta. El vocativo “perla fina”, por otra parte, atribuye la censura social a la amada, como si esta compartiera la misma opinión de aquellos que aconsejan al amante. De esta manera, además de entenderse como un piropo de sentido metafórico, el vocativo puede interpretarse como la expresión de una actitud de superioridad por parte del enunciador.

Atendiendo a la segunda copla, se puede notar que los versos quinto y sexto complementan la significación de la copla. Una vez enunciada la pregunta, la enunciación de los versos “Conmigo el amor se teje/como la plata en la mina” confirma y define la actitud de superioridad asumida por el enunciador. Se trata de una superioridad del orden de la competencia, que encuentra su base en la ideología machista que permea gran parte del cancionero mexicano, y que, en este caso, toma forma en la oposición entre el discurso de la sociedad y el discurso del amante, que se define como aquél que puede ejercer plenamente su pasión amorosa.²⁰⁶

En otras coplas de tema amoroso, el discurso puede enfocarse en partes precisas de la oración. Tanto los determinantes del sustantivo como los del verbo son los elementos de la oración que generalmente ofrecen los indicios más evidentes del enunciador ironista. En la siguiente sextilla, por ejemplo, se puede reconocer, como en la anterior, una cuarteta de

²⁰⁶ Carlos Magis identifica el machismo como uno de los temas característicos de la lírica popular de México, España y Argentina. Según este autor, el machismo se define, más que por la exaltación de la figura masculina, por la ostentación de “potencias biológicas” (fuerza, destreza, virilidad), que son elevadas al nivel de virtudes definitorias del “hombre cabal”, y que establecen un “desnivel ético” entre el sexo masculino y el femenino. Cf. Carlos H. Magis, *La lírica popular contemporánea*, op. cit., p. 179.

base a la que se han añadido dos versos (delimitados por el rectángulo trazado en línea continua). Estos versos contienen un par de adjetivos calificativos que, aplicados a los dos sujetos del enunciado, indican de manera inequívoca el sentido irónico de toda la copla:

<p style="text-align: center;">1-2516</p> <p>A mi vecina de enfrente se le murió su marido, y por merito accidente tuvo que dormir conmigo:</p>
<p>¡vecina tan buena gente, y yo tan compadecido!</p>

Se puede notar en esta copla una desviación del discurso entre el acontecimiento narrado en los primeros dos versos y el narrado en los versos tercero y cuarto. El receptor de esta primera narración se preguntaría ¿qué hay de “accidente” en que la recién enviudada tuviera la necesidad de “dormir” “con” el personaje narrador? La ambigüedad de la palabra “accidente”, así como la de la expresión figurada “dormir conmigo”, contribuyen a poner en entredicho que el enunciador asuma plenamente el contenido de su enunciado; además, el adjetivo “merito”, que determina a “accidente”, enfatiza la ambigüedad de este sustantivo.

Si se tratase de una quarteta, la ambigüedad de la copla, pese a las connotaciones mencionadas, no conduciría necesariamente a una interpretación maliciosa. En efecto, los cuatro primeros versos no ofrecen suficientes elementos que permitan discernir si el narrador constituye una figura masculina o femenina, ni si la historia narrada, en realidad, sólo contiene un acontecimiento personal, y, por lo tanto, socialmente intrascendente. Sin embargo, de manera más clara que en la copla anterior, los versos quinto y sexto anulan la ambigüedad de los primeros cuatro versos de la copla, pues ofrecen los elementos

suficientes para una interpretación picaresca de la breve historia narrada. Los sustantivos (“vecina” y “yo”), los adjetivos que los determinan (“buena”, “compadecido”), y el adverbio que acompaña a cada uno de estos últimos (“tan”), además de otorgar rasgos masculinos al narrador, modalizan el contenido de los versos precedentes de tal manera que no queda duda sobre el sentido que el enunciador pretende que su enunciatario le dé a la historia.

En las dos coplas anteriores se pueden distinguir dos formas de la figuración irónica de acuerdo con el modo de representación empleado. Por un lado, en la primera copla el discurso representa un diálogo entre dos amantes, al cual el enunciatario asiste como lo haría el espectador de una obra dramática. Este efecto instaura una división entre el nivel de lo enunciado, donde el amante se comunica con la amada, y el nivel de la enunciación, en el que el enunciador irónico, en complicidad con su enunciatario, hace objeto de burla al punto de vista representado tanto por la colectividad indefinida (“dice”) como por el personaje de la amada (“perla fina”). En cambio, en la segunda copla se representa una situación narrativa y una historia, en las cuales el “yo” de la primera y el “yo” de la segunda se identifican con una misma persona y una misma voz. La interpretación picaresca de esta copla, sin embargo, da cuenta de un punto de vista distinto del que sostiene el “yo” de la historia, un punto de vista que transmite el “yo” enunciador al “tú” enunciatario, pero que es autónomo respecto de ambos.

La característica común a ambas modalidades de la figuración irónica es, entonces, la oposición entre puntos de vista, marcados de distintas maneras por el discurso, ya sea a través de la oposición sociedad/individuo, ya mediante la modalización de los acontecimientos narrados. Estos puntos de vista, si bien son puestos en discurso mediante la

actividad del enunciador, son de la competencia propia de la instancia que Fontanille denomina “observador”.

La importancia del sujeto “observador” en la configuración del sentido irónico es aún más evidente en el caso de las cuartetos octosilábicos. Mientras que en las sextillas, los dos últimos versos concentran la inflexión inconfundible de la voz irónica, en las cuartetos resulta más difícil hacer una distinción entre el nivel de la enunciación irónica y el del enunciado irónico, puesto que los indicios del observador se reducen generalmente a oposiciones entre lexemas. El grado de ambigüedad es, por lo tanto, más alto y nunca se neutraliza del todo. Las lecturas pueden ser múltiples. Sin embargo, hay casos en los que el discurso manifiesta de manera inequívoca los rasgos de un observador ironista:

1-2748

En mi casa me dicen
el inocente,
porque tengo muchachas
de quince a veinte.

El despliegue de la ironía se resuelve en esta seguidilla sin una inflexión particularmente llamativa. La oposición se manifiesta siguiendo la estructura bimembre de la copla. En los primeros dos versos se simula un punto de vista correspondiente a la sociedad, mediante el discurso referido (“me dicen”). El calificativo que define al sujeto del enunciado según dicha perspectiva –“inocente”– resulta inmediatamente opuesto al contenido de la oración subordinada causal enunciada en los versos tercero y cuarto. La ironía parece, pues, funcionar en los límites de la sustitución tropológica, pero cabe notar que el discurso no evoca el término opuesto a “inocente”, sino más bien un término indefinido: “inocente”, en efecto, está en correlación semántica con los términos “muchachas” y su complemento adnominal “de quince a veinte”, que se oponen a él, sí,

pero no lo contradicen, sino que lo dotan de ambigüedad. Esta ambigüedad resulta de una sustitución de semas en el recorrido amoroso: los términos “inocente”, “muchachas” y “de quince a veinte” actualizan los semas “juventud” y “castidad”, pero en función de la oposición con el sema “posesión carnal” que actualiza el verbo “tener”.

Revisadas las coplas que representan el dominio del “amor feliz”, quisiera mencionar aquellas en las que la ironía resulta particularmente eficaz para reprochar la indiferencia, la ingratitud o el cinismo de la persona amada. Se trata de una pequeña familia de coplas que se sirven de preguntas retóricas con sentido irónico. Como en las coplas anteriores, estas preguntas en el nivel del enunciado disimulan una pasión –desprecio, en este caso– y simulan una actitud de parsimonia:

2-3825

¡Ay, yeguas de mi manada!,
¡ay, potrancas del rincón!
Cuando no me ven relinchan
y se van al vacilón;
¡cómo no relinchan hora,
que aquí está su garañón!

2-3826

¡Ay, yeguas alazanas
y color de cera Campeche!,
¿por qué no relinchan ahora,
que este jinete trae cuete?

2-3827

¡Adentro, mulas del parque,
pezuñas ametaladas!,
¿por qué no relinchan hora,
hijas del siete espadas?

Enfocando la mirada en las dos cuartetas octosilábicas, se nota de inmediato la estructura bimembre tradicional, remarcada ahora por los signos de la transcripción. La exclamación de los primeros dos versos consiste en un vocativo tipo para llamar la atención del interlocutor. Los versos tercero y cuarto condensan ahora la intención irónica, pero de una manera particular. Se trata de la ironía que hace figura en el discurso no ya como sustitución de un término propio, sino como realización de un acto ilocutivo “insincero”, que da a entender otra cosa de lo que pregunta. El enunciador, por lo tanto, no espera que aquellas “yeguas” o “mulas” respondan a su interrogatorio, sino que se vale de la pregunta

para disimular sus afectos hostiles –los cuales podrían conducirlo a una acción violenta–, pero, al mismo tiempo, para imponer ante sus virtuales interlocutoras y, sobre todo, ante el enunciatario una imagen viril, poderosa e impenetrable. El punto de vista desde el que se representa esta peculiar imagen se refleja en los determinantes del sujeto femenino. Y, en lo que respecta a la copla 3825, se agrega una curiosa ironía como mención, en los versos tercero y cuarto, que representa, de manera burlona, un pensamiento atribuido a las interlocutoras.

En las coplas del “amor feliz” y “del amor desdichado” la ironía no consiste en la expresión de las experiencias contrarias para cada caso, sino que constituye un recurso mediante el cual el enunciador se representa como un individuo independiente del mundo social, puesto que es capaz de sostener un punto de vista propio. Además, las declaraciones, los juramentos, los ruegos o los reproches adquieren mayor eficacia expresiva gracias a las operaciones de sustitución y omisión que, como he mostrado, pone en marcha la figuración irónica.

Por otra parte, las tres coplas anteriores, representantes de una parcela del “amor desdichado”, manifiestan los rasgos de otro de los géneros discursivos más típicos de la lírica popular mexicana, así como los de un tema que ha ocupado a varios estudiosos de este tipo de poesía en tanto parece representar las bases ideológicas de la misma. Me refiero a la jactancia y al machismo, que precisan un tratamiento separado.

3.3.1.2 La jactancia

La jactancia consiste, como se sabe, en la alabanza de la propia persona en virtud de cualidades físicas o morales. Los tratados de antigua retórica sugieren su uso moderado en el proemio o el exordio del discurso, con el propósito de que el orador capte la simpatía del

público.²⁰⁷ El orador puede granjearse esta simpatía bien hacia su persona, alabando los motivos morales de su causa o disimulando modestamente su elocuencia, bien hacia la persona de su representado, ponderando su situación de desventaja respecto del poder de la parte contraria. De estas tres estrategias me interesa detenerme sobre el disimulo de la elocuencia, por su extendido empleo en el discurso literario en general.

Quintiliano recomienda al orador presentarse como una persona débil, incapaz y no apta para contrarrestar el poder de su adversario, en razón de que “los hombres tienen un prejuicio natural a favor de quienes pasan dificultades, y de que el juez siempre muestra una disposición especial hacia un abogado de quien no sospecha interés en la propia integridad”. Este primer signo de disimulación se complementa con otra estrategia de persuasión que consiste en improvisar el exordio a partir de las palabras del oponente, así como en dar al discurso cierta simplicidad de tono, estilo y voz, buscando siempre ganar la simpatía del juez.

Pero el intento de evitar el arte de la elocuencia en el discurso –nota Quintiliano– supone un empleo sumo del mismo arte.²⁰⁸ No es de extrañar, por lo tanto, que en diversas literaturas se haya desarrollado un “arte de disimular el arte”. Uno de los ejemplos más claros lo expone E. R. Curtius al investigar el tópico de la “falsa modestia” en la literatura latina medieval, tópico manifiesto en fórmulas tales como las excusas del autor por su lenguaje rústico (*rusticitas*) o por su débil talento (*tenui ingenio*), la confesión del temor que lo asalta al iniciar la obra (*trepidationem meam*), o la afirmación de que escribe bajo sugerencia, pedido o mandato de otra persona, fuerza dividida o situación política.²⁰⁹

²⁰⁷ Heinrich Lausberg, *Manual de retórica literaria* (vol. 1), *op. cit.*, p. 251.

²⁰⁸ *Ibid.*, p. 37.

²⁰⁹ Ernst Robert Curtius, *Literatura europea y edad media latina*. México: 1955, pp. 127-131.

Si bien la frase “falsa modestia” parece indicar una contradicción entre las intenciones declaradas del autor y la escritura de su propia obra, desde la perspectiva del discurso, las fórmulas citadas por Curtius no pueden entenderse sino como estrategias retóricas que modifican las relaciones cognitivas y afectivas entre el enunciador y enunciatario, pues su finalidad –su *ethos*– es crear simpatía entre ambos actantes. La modestia resulta, así, más que un engaño, una ficción que, en el plano de la representación, pone en juego a un “escritor” incapaz y a un “lector” comprensivo.

Los casos en que el desprecio de la habilidad poética disimula una actitud de soberbia, pertenecen, en cambio, a otra modalidad de la representación literaria, pues ponen en escena una modestia efectivamente falsa que se debe interpretar como lo contrario de lo que expresa, es decir, como una jactancia de la superioridad intelectual, moral o física del autor. En el nivel del enunciado, se trata, por supuesto, de una ficción en la que un escritor apela a la benevolencia de su lector. Sin embargo, en el nivel de la enunciación, el objetivo de la ficción no es el establecimiento de una relación de igualdad entre enunciador y enunciatario, sino la subordinación cognitiva de éste a aquél, de manera que entre ambos puede haber tanto simpatía como antipatía, de acuerdo a quien se haga objeto de la soberbia disimulada. Este tipo de falsa modestia –el único propiamente dicho, me parece– es común en la crítica literaria, la sátira, la comedia y la novela, y se apoya esencialmente en la ironía, a la manera de la antífrasis.²¹⁰

Ahora bien, podría pensarse que la expresión “sincera” y “natural” que algunos estudios han atribuido a la lírica popular mexicana excluye el uso de la falsa modestia en sentido irónico. El tópico de la modestia parece ser típico de las coplas de inicio de canción,

²¹⁰ Recuérdese que para Quintiliano la antífrasis consiste en una contradicción entre lo que el orador promete decir (o no decir) y lo que dice de hecho. *Vid. supra*, n. 81.

en las que se representa al poeta que pide “licencia para cantar” o perdón por su falta de talento, justificando su canto casi siempre en una necesidad interior:

7587

Licencia pido, señores,
para cantar mi canción;
dedico a Huatabampo,
me lo pide el corazón.

7625a

Yo no canto porque sé,
ni porque mi voz sea buena:
canto porque tengo gusto
en mi tierra y en la ajena

La jactancia en la tradición oral, por su parte, es reconocida principalmente por su expresión desenfadada y directa, que sirve frecuentemente de medio para la transmisión de una ideología machista. En el nivel de la enunciación no se busca, pues, la simpatía del enunciatario mediante la representación de un poeta moral, intelectual o físicamente inferior a éste, sino todo lo contrario: el personaje representado tiene que *ser* aquél que todo lo puede, es decir, un deseo de absoluto tanto para el enunciador como para el enunciatario²¹¹:

6818

Lo que digo de hoy en día,
lo que digo lo sostengo
yo no vengo a ver si puedo
sino porque puedo vengo.

Carlos Magis nota que en la lírica popular hispánica del siglo XX la jactancia machista constituye un subgénero poético fecundo, el cual se expresa con especial recurrencia en cuatro formas típicas: “la bravata”, “el orgullo del sexo”, “la actitud

²¹¹ En este sentido, la figura del “macho” estaría determinada por la articulación de hasta tres modalidades del hacer: poder hacer, querer hacer y saber hacer. A estas modalidades se agregaría además una modalidad del ser que las interpreta efectivamente como un deseo de absoluto: querer ser aquél que todo lo quiere, lo puede y lo sabe hacer.

indiferente ante la muerte” y “la misoginia”.²¹² En el caso del cancionero mexicano la misoginia y el orgullo del sexo masculino están representados en un amplio grupo de coplas de tema amoroso. Por otra parte, dichas formas se inscriben en el grupo de las “coplas jactanciosas”, que el *Cancionero folklórico de México* organiza en un apartado homónimo de su tercer tomo. Sirvan como botón de muestra las siguientes cuartetas octosilábicas:

3-6654

Soy abajeño cabal,
mi semblante lo dirá,
y en la palma de la mano
traigo la formalidad.

3-6782

Dicen que me han de matar
con una daga muy buena:
las heridas que me hagan
me las curo con arena.

3-6786

Yo soy gallito jugado
y me juego con cualquiera;
si me toca mala suerte,
ya me curaré con tierra

3-6668

Yo soy el aventurero,
el mundo me importa poco,
soy honrado y buen amigo,
vacilador, más sincero.

En realidad el orgullo del sexo masculino está en la base de todas las otras formas del machismo. La jactancia es siempre jactancia de cualidades atribuidas al hombre (formalidad, coraje, valentía, temeridad, honradez, desenfado), las cuales “tienen en la bravata su manera [de expresión] más típica”.²¹³ En las coplas citadas resalta el recurso común a la representación de un diálogo cuyo protagonista es un provocador, mientras que se nota la ausencia de historias o descripciones que exalten dichas cualidades. Asimismo, cabe notar el recurso a la figura del gallo de pelea que, en la copla 6786, funciona como metáfora del hombre pero también como símbolo de valentía.

La jactancia se representa, conforme a lo expuesto, como modestia figurada en las coplas de presentación, o bien, en el grupo de las “coplas jactanciosas”, como soberbia desenfadada. Pero el *Cancionero folklórico de México* reserva todavía un apartado para las

²¹² Carlos H. Magis, *La lírica popular contemporánea.*, op. cit., pp. 180-213.

²¹³ *Ibid.*, p. 180.

“coplas jactanciosas humorísticas”, entre las cuales se hallan algunas que se sirven de la figuración irónica para trastocar la tendencia machista de la jactancia. Estas coplas se identifican por su representación de personajes aparentemente viriles, cuyas palabras delatan un punto de vista contrario al del “hombre cabal”:

3-6914

Aguilillas piernas gordas,
águilas que andan volando;
yo me mato con el muerto,
y con las que están velando.

3-6924

Yo soy el gallito giro
que vino de Guanajuato;
a mí me pelan tres chiles
y el de mi compañero, cuatro.

En este par de cuartetas la estructura bimembre determina una vez más el recorrido de la significación. Los primeros dos versos de ambas coplas presentan metáforas animales características del imaginario machista (el águila y el gallo), así como elementos típicos del discurso jactancioso (el vocativo y el cliché “yo soy”). En cada caso, se trata de una representación que toma la forma de la bravata, pero a la que, a diferencia de las coplas meramente jactanciosas, se oponen los términos enunciados en los versos tercero y cuarto. Siendo esto así, en la copla 6914 el personaje que en un primer momento reta a las “aguilillas” y a las “águilas”; termina aclarando que el objeto de su bravata es “el muerto” y las que lo están velando, contradicción que lo delata como un fanfarrón; por su parte, la copla 6924, opone a la típica metáfora del gallo giro, la representación de un personaje que ampara su valentía en la ayuda de su amigo, ingeniosamente expresada, además, por la interpretación literal de la locución figurada “pelarle a uno tres chiles”.

Se encuentra en esta clasificación una copla de representación narrativa, en la que es el enunciador-locutor quien ironiza sobre los fanfarrones que ostentan con soberbia sus dotes viriles. En esta copla, además la ironía se mezcla con la figura del

énfasis, perteneciente a la misma familia de las “figuras de sustitución” o “figuras trópicas”.²¹⁴ De manera que el efecto y sentido de la ironía se concentra en un término que difiere y, a la vez sugiere, la expresión hostil disimulada:

3-6922

También sucede otra cosa
con los que son fanfarrones:
cuando hablan en serio
les pasa algo en sus calzones.

Si bien sólo estos tres textos dan cuenta clara del recurso a la figuración irónica en la clase de las coplas “humorísticas jactanciosas”, hay otras clases que, en virtud de los tópicos que actualizan, parecen hechas *ad hoc* para la expresión de la ironía jactanciosa. Se trata de las coplas en las que el locutor se jacta de sus propios vicios morales o alaba los de otras personas, imitando la solemnidad de una jactancia seria. En esta categoría de textos destacan las coplas que el *CFM* clasifica como “de borrachos” y “de malechores” en el tomo cuarto de su *corpus*. Traeré a cuenta los que me parecieron más ingeniosos:

4-9123B

¡ Ay, qué mal he comido hoy!,
a causa de estar a dieta:
me comí un peso de pan,
dos arrobas de galletas.

4-9146

La vida de los borrachos
es una vida muy sana:
comienzan con el domingo
y salen con la semana.

4-9246

Ya no quiero ser borracho,
ya me voy a detener
por ventanas y paredes
para no dejarme caer.

4-9248

Nunca dejen de pasearse,
ni se aflijan de tontera;
beber, no más hasta caerse:
lo demás es borrachera.

²¹⁴ Cf. Heinrich Lausberg, *Manual de retórica literaria* (Vol. 2.), *op. cit.*, p. 295.

De la misma manera que en las coplas del discurso amoroso, en las coplas jactanciosas lo que permite seguir el recorrido de la significación es la puesta en discurso del observador. En esta ocasión no destaca la oposición entre el punto de vista de la sociedad y el del individuo. La oposición entre los términos contenidos en los dos miembros de cada copla, permite, en cambio, representarse un personaje pusilánime y moralmente reprobable, que ya sea por identificación o por compasión está destinado a ganar la simpatía del público.

La simpatía que generan los personajes socialmente marginados es interesante, pues ellos, más que figuras cómicas, expresan una aspiración social, compartida tanto por el enunciador como por su enunciatario. En este sentido el discurso pone en juego tres modalidades del ser: el querer ser y el poder ser, que definen el carácter conflictivo del personaje marginado (*un borracho, un vividor, un fanfarrón*), así como el querer ser aquél que puede ser, que correspondería a un sujeto enunciativo distinto del enunciador y del observador: el sujeto pasional. Las acciones de este sujeto modalizan el ser del sujeto de enunciación y establecen un recorrido pasional que determinad la identidad modal de aquella.

3.3.1.3 El refrán

El dicho sentencioso o refrán es, a la par de la canción popular, una de las producciones más reconocidas de la tradición oral hispánica. La canción y el refrán, comparten cualidades estéticas y éticas comunes, así como medios expresivos que los ligan estrechamente. Cualquiera que atienda con mínima atención al habla popular de la lengua española, puede reconocer las cualidades poéticas de archisabidos proverbios tales como “A comer y a misa rezada, a la primera llamada”, o “Con amor y aguardiente, nada se

siente”; asimismo, no es difícil apreciar en múltiples canciones populares el valor moral de coplas como aquella que dice “Pájaro que abandona/su primer nido/si lo encuentra ocupado/muy merecido”.²¹⁵

Los estudiosos del cancionero y el refranero hispánico han reconocido las semejanzas entre refranes y cantares populares desde hace siglos. Ya en 1625, Rafael Correas, en su tratado *Arte de la lengua española castellana*, notaba que en muchas ocasiones “[d]e refranes se han fundado muchos cantares, y al contrario, de cantares han quedado muchos refranes”.²¹⁶ En el corpus de la antigua lírica popular (siglos XV a XVII), Margit Frenk ha investigado el proceso de transformación mutua entre “refranes cantados”, acompañados de música y a veces glosados, y “cantares proverbializados”, frecuentemente citados a la manera de los refranes. Sostiene esta autora que al menos desde la Edad Media el intercambio entre refranes y cantares populares tuvo lugar sobre una base poética común, “tanto más cuanto que estos [los refranes] adoptaban a menudo un esquema –dísticos rimados– frecuente en la lírica popular, la cual, por su parte, se caracterizaba por una gran flexibilidad métrica y aun temática y podía acoger sin dificultad textos breves de forma irregular”.²¹⁷ Se explicaría así, en parte, que en los cancioneros y refraneros españoles de los siglos XV al XVII sea común encontrar mezclados refranes, proverbios y canciones bajo las denominaciones genéricas de “rimas” o “versos”.

En un trabajo posterior al citado, Frenk analiza las cualidades poéticas compartidas por ambos géneros. La autora plantea la hipótesis de que lo que determinó el interés de los humanistas que se dieron a la tarea de recolectar y publicar por escrito el caudal de la

²¹⁵ Esta copla se encuentra registrada en el tomo segundo del *Cancionero folklórico de México* con el número 4736.

²¹⁶ Gonzalo Correas, *Arte de la lengua española castellana* (Ed. de Emilio Alarcos García). Madrid: CSIC, 1954, p. 399.

²¹⁷ Margit Frenk, “Refranes cantados y cantares proverbializados”, en *Poesía popular hispánica: 44 estudios*. México: Fondo de Cultura Económica, 2006, p. 543.

producción verbal popular hispánica percibieron el parentesco entre refranes, canciones y rimas “en cuanto a métrica, rima, aliteraciones, estructura”.²¹⁸

Pero la relación entre el cancionero y el refranero populares no se restringe, por cierto, al Siglo de Oro ni a la a la península ibérica. Carlos Magis estudia la permanencia de una “tradición paremiológica” en la lírica popular hispánica del siglo XX, merced a los recursos que ésta proporciona al decir sentencioso.²¹⁹ Reconoce este autor dos estilos de incorporación del material paremiológico en las coplas populares: uno indirecto, que consiste en la cita del refrán o proverbio mediante fórmulas del tipo “dice por ahí un refrán”;²²⁰ otro indirecto, que incorpora la paremia en diversos grados, ya desarrollándola a lo largo de la copla, ya sirviéndose de la estructura bimembre de ésta para combinarla con otros elementos poéticos o emplearla como justificación, argumento o explicación.²²¹

En el ámbito de la lírica popular mexicana la relación entre el cancionero y el refranero populares puede ser tratada a partir de la distinción entre dos formas de la categoría que en el *CFM* se denomina “copla sentenciosa”. Este género discursivo es más amplio que el refrán y el proverbio, en tanto que comprende una amplia gama de enunciados moralizantes en torno a distintos temas, no siempre localizables en la tradición paremiológica. La primera forma de la sentencia se puede reconocer en las canciones cuya función específica consiste en transmitir contenidos paremiológicos, ya sea mediante el

²¹⁸ Margit Frenk, “Compleja relación entre refranes y cantares antiguos”, *op. cit.*, p. 558. Estas cualidades podrían ser comprendidas como diferentes aspectos de lo que he denominado “ritmo poético”. Ellas serían, entonces, la expresión de tensiones y modalizaciones en el plano del contenido. Por lo tanto, la hipótesis de Frenk, me parece, podría ser complementada con la hipótesis de que los colectores de refranes y cantares de los Siglos de Oro percibían semejanzas en ambos planos del discurso (expresión y contenido). Esta hipótesis explicaría el hecho, constatado por la propia Frenk, de que incluso fragmentos de cantares narrativos (romances) fueran incluidos en colecciones de proverbios y refranes, los cuales, en ocasiones, dejan traslucir en las frases de sus títulos –“sentencias filosóficas, “verdades morales”– el interés de sus autores por el plano del contenido.

²¹⁹ Carlos Magis, *op. cit.*, p. 368. Magis designa con el término paremia “a la *sentencia*, el *refrán* y el *dicho* o *frase proverbial*”, sin establecer distinciones entre ellos.

²²⁰ *Ibid.*, pp. 368-370.

²²¹ *Ibid.*, pp. 370-377.

estilo indirecto al que se refiere Magis, ya mediante coplas –generalmente cuartetos– creadas *ad hoc*:

3-6620

Dice un dicho muy certero,
que por verdadero enfada,
que en casa del jabonero
el que no cae resbala,
y no seré el primero
de darme una resbalada.

3-8491

En lo alto de aquel risco
hay una tabla con letras,
que dice muy bien clarito:
“si no sabes, no te metas”.

Por otra parte, una segunda forma de la sentencia la representan coplas con mayor autonomía creativa, cuya expresión no cita ni parafrasea enunciados de la tradición paremiológica, pero cuyo contenido remite incuestionablemente a una ideología compartida tanto por el cancionero como por el refranero mexicano. Se trata de un grupo de coplas muy amplio reconocido en el *CFM* bajo las denominaciones de “consejos” y “generalizaciones”, pero que igualmente, en virtud de su fundamentación ideológica, son reconocidas por presentar una “visión” determinada sobre el mundo. Estas coplas, entonces, más que dar cuenta de la incorporación de la tradición paremiológica en la tradición lírica, obedeciendo a motivos estéticos, muestran una tendencia de la poesía popular hacia el pensamiento entimemático que, según plantea Herón Pérez Martínez, define la estructura argumentativa de los refranes del habla popular.²²²

Ahora bien, entre las estrategias retóricas que tales coplas despliegan para cumplir su función de sentencias, la ironía sobresale en una faceta distinta de la mostrada en las coplas amorosas y jactanciosas, faceta hasta ahora poco estudiada e, incluso, inconcebible desde la perspectiva de ciertos autores. Si bien en el discurso amoroso y en la jactancia, la

²²² Como se sabe el entimema consiste sólo de una premisa (antecedente) y una conclusión (consecuente), en virtud de que la premisa elidida se sobreentiende. En este sentido Pérez Martínez sostiene que los “refranes, por lo general, desempeñan en el discurso popular mexicano el papel de premisa de entimema que, por lo mismo, funciona en él como su fundamentación máxima.” Herón Pérez Martínez, *Los refranes del hablar mexicano en el siglo XX*. Zamora, México: El Colegio de Michoacán, 2002, p. 51.

puesta en discurso de la ironía implica una oposición entre el ámbito social y el individual, y por ende, una tendencia privativa, en el caso de la sentencia la ironía muestra ser una estrategia de singular eficacia para la persuasión sobre un punto de vista socialmente aceptado. Empezaré por mostrar este otro aspecto de la ironía en una versión ampliada de la cuarteta 5488a:

2-5488b

¡Qué bonito es ser casado,
tener hijos y mujer!
Pero una cosa he observado,
y es a la hora de comer,
áhi tuerce la puerca el rabo
y lo vuelve a retorcer.

En el subcapítulo 1.4, mostré que la quintilla 5488a reproduce un esquema de corrección adversativa, común a un grupo de coplas mediante el cual se establece la oposición proposición-contraproposición, misma que constituyó el punto de arranque de mi investigación. La versión 5488b aporta nuevos datos para el esclarecimiento de tal oposición, así como sobre su funcionamiento en el marco del discurso lírico. Da la impresión de que a la quintilla “original” se hubiera agregado el verso “Pero una cosa he observado”, entre ambas partes del esquema adversativo, de tal suerte que parece acentuar la individualidad del punto de vista expresado en la contraproposición. Con mayor precisión, se debe constatar que este nuevo verso no sólo acentúa un punto de vista individual, sino que explicita la presencia del observador, misma que en todos los ejemplos citados anteriormente se había inferido a través de los determinantes del verbo y del sustantivo.

Pero se presenta una dificultad ¿cómo se resuelve en la interpretación de esta copla la oposición entre la colectividad, que idealiza el matrimonio, y el individuo, que lo

subordina a una necesidad fisiológica? Esta cuestión se resuelve atendiendo al funcionamiento de la “ironía sentenciosa”. Ésta ha sido analizada por algunos autores que, desde el campo de la filosofía o el de los estudios del discurso, han observado que la ironía propia del moralista se caracteriza por contravenir los puntos de vista socialmente aceptados en una época determinada para adherirse inmediatamente a los puntos de vista inversos que, tarde o temprano, serán los dominantes.²²³

Queda de manifiesto que los versos quinto y sexto de la copla citada, así como el tercero y cuarto de la versión *a*, no plantean una contradicción entre individuo y colectividad, la cual sería inconcebible en la lírica popular. Lo que ocurre en realidad, tanto en esta como en todas las coplas citadas hasta ahora, es que se revela la procedencia social del sujeto observador, mismo que, sin ánimo de paradoja, no puede ser representado sino como un personaje individual. No se puede explicar de otra forma que las coplas sentenciosas se sirvan con tanta frecuencia de la ironía y, al mismo tiempo, tengan un poder persuasivo tan grande sobre el auditorio.

La representación del observador en el discurso lírico no implica, pues, que este sujeto posea el mismo estatuto ficticio que el “yo” poético enunciado. En realidad el observador disimula, en el nivel del enunciado, la tendencia moralista y socializadora del observador en el nivel de la enunciación. Si bien es cierto que su perspectiva se reduce a un grupo social determinado, el sujeto observador está destinado a mediar las relaciones de conocimiento entre el enunciador y enunciatario del discurso lírico, procurando asimismo

²²³ En el capítulo segundo me he referido a la propuesta de análisis de Denis Bertrand, quien, desde una perspectiva semiótica, sostiene que el rechazo a los valores establecidos, característico de la enunciación del ironista (su desembrague), supone la adhesión (a manera de embrague) a los valores inversos. Cabe agregar que Bertrand se basa en la siguiente proposición de Gilles Deleuze: “La ironía y el humor conforman esencialmente un pensamiento de la ley. Es por relación a la ley que ambas se ejercen y encuentran su sentido”. Cf. Gilles Deleuze, *Présentation de Sacher Masoch*, apud Denis Bertrand, *op. cit.*, p. 92. [La traducción es mía]

un recorrido homogéneo de la significación que resuelva cualquier ambigüedad que se pudiera presentar como consecuencia de la relación desigual entre ambos actantes.

La función del sujeto observador como garante de la trascendencia social del contenido de las coplas sentenciosas demuestra que la figuración irónica tiende a hacer de sus representaciones signos de un sistema axiológico determinado. Esta tendencia puede observarse también en las coplas del diálogo amoroso y en las jactanciosas, pero quizá en ningún caso sea tan evidente la tendencia socializadora de la ironía como en el de las coplas sentenciosas. En la sentencia popular, el enunciador, quien aun expresándose de modo solemne manipula al enunciatario para que adopte el punto de vista de su enunciado, al recurrir a la ironía consigue que su argumentación resulte incuestionable, pues se erige como sujeto de conocimiento superior respecto de su enunciatario. Considérense, en este sentido, las dos cuartetos siguientes:

2-5502

Qué triste es amar
sin ser amado!
Pero es más triste acostarse
sin haber cenado.

2-5549

“El demonio son los hombres”:
eso dicen las mujeres,
pero siempre están deseando
que el demonio se las lleve.

En ambas cuartetos la estructura bimembre de la copla y la estructura adversativa de la oración que ella contiene sirven de marco para la acción de un enunciador que, al contraponer dos proposiciones distintas, instaura un acuerdo con su enunciatario, según el cual ambos asumirán el punto de vista sentado en el segundo miembro de la copla y de la oración adversativa. En cada copla, además, el contenido del primer miembro, que corresponde a un enunciado descriptivo, resulta modalizado por el enunciado de estado contenido en el segundo miembro, enunciado que no sólo sustituye el recorrido que la

significación hubiese seguido en el otro, sino que instauro un espacio para la intervención del imaginario colectivo en la conformación del sentido. En estos casos, la figuración irónica permite la instauración de un acuerdo en la dimensión cognitiva del discurso a partir del cual, a su vez, se abre un espacio para la realización de alguna figura del imaginario social. En las coplas citadas estas figuras, por cierto, corresponden respectivamente a dos contenidos típicos del discurso paremiológico tradicional: la preeminencia del hambre respecto de otras necesidades humanas, y la lascivia disimulada de las mujeres.

La realización de las posibilidades del imaginario social, abiertas a partir de la modalización de los enunciados de estado, no es, por cierto, una prioridad en las coplas sentenciosas, debido a su estructura entimemática de base, centrada en la evidencia incuestionable de su conclusión moral. Sin embargo dentro de la misma clasificación de las coplas sentenciosas, no dejan de encontrarse textos en donde el recorrido de la significación se desplaza hacia el camino abierto por la modalización del discurso. Sirva como ejemplo la siguiente estrofa:

2-5509b

El que enamora casada
siempre anda descolorido:
será por la desvelada,
o por el miedo al marido;
de eso yo no sé nada,
pero ya me ha sucedido.

Este caso resulta particularmente interesante porque muestra cómo la transformación de una cuarteta en una sextilla, fenómeno que he venido comentando en los dos subcapítulos anteriores, puede implicar una transformación en el género discursivo de la copla. En efecto, los dos versos finales de esta copla desplazan la significación de cualquier objeto moralizante para retomar las posibilidades abiertas por el enunciado

“[¿]será por las desveladas/ o por el miedo al marido[?]”²²⁴, contenido en los versos tercero y cuarto. Contrastada con su respuesta, esta pregunta resulta claramente irónica, mientras que en aquella la significación se inscribe de lleno en el terreno de la burla. Se trata, entonces, de un nuevo dominio del discurso, en el cual la figuración irónica funciona de manera distinta, y a cuyo estudio dedicaré los siguientes dos subapartados.

3.3.1.4 Sátiras y caricaturas

La ironía es una figura autónoma, susceptible de adquirir múltiples formas y funciones en distintos tipos de discurso. La sátira precisa de la ironía para representar un objeto respecto del cual su autor toma distancia y emite un juicio moral. Linda Hutcheon entiende la sátira en estos términos, y la define como un género literario que se sirve de la ironía para la corrección de costumbres y vicios.²²⁵ Northrop Frye, por su parte, define la sátira como “una ironía militante” cuyas “normas morales son relativamente claras y asume paradigmas que limitan el uso del grotesco y del absurdo”.²²⁶

En todo caso la sátira presenta dos cualidades esenciales: 1) el recurso a la ironía para la representación grotesca o absurda de su objeto; 2) su tendencia evaluativa y moralizante. Ambas pueden ser reconocidas tanto en la sátira de personajes (o dramática) como en la sátira menipea (o de costumbres). Como se sabe, la sátira dramática se emparenta con la antigua comedia griega, género caracterizado por la puesta en escena de un personaje fanfarrón –*alazon*– y un personaje sabio –*iron*–, quienes sostienen una confrontación dialéctica que se resuelve cuando el sabio exhibe al fanfarrón frente al

²²⁴ La transcripción impresa en el *CFM* carece de signos de interrogación, pero el sentido de la oración indica sin lugar a dudas la necesidad de estos.

²²⁵ Linda Hutcheon, *Ironía, sátira y parodia*. Una aproximación pragmática, *op. cit.*, p. 178.

²²⁶ Northrop Frye, *Anatomy of criticism: four essays*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1957, p. 223. [La traducción es mía]

público.²²⁷ La menipea, en cambio, es un género prosístico que data de la época helenística, cuya autoría se atribuye al filósofo cínico Menipo de Gádara, y que se distingue por elaborar una crítica burlesca de actitudes, ideologías y costumbres ampliamente difundidas en la sociedad.²²⁸

En el mundo de la lírica popular, las coplas satíricas se diferencian de las amorosas y las jactanciosas precisamente por su tendencia evaluativa. Esta tendencia no se confunde con la propia de las coplas sentenciosas, pues mientras que en éstas la ironía sirve como medio de expresión de un punto de vista socialmente aceptado, en la sátira el recurso a la figuración irónica tiene como objeto la evaluación de cualidades físicas y morales en individuos concretos.

En el conjunto de las coplas satíricas se pueden hacer distinciones de acuerdo con el objeto de la evaluación. De manera semejante a las coplas sentenciosas, uno de los objetos de evaluación más recurrente es la mujer. Las coplas sentenciosas sobre mujeres presentan la forma de advertencias o consejos que orientan el actuar masculino frente al actuar femenino. En las coplas satíricas sobre mujeres, en cambio, el discurso se enfoca en la representación burlesca de personajes femeninos, representación que implica una evaluación de parte del sujeto de enunciación, aunque no necesariamente una sentencia moral. En el *CFM*, dentro del grupo de las “coplas sentenciosas”, he encontrado cuartetos que bien podrían inscribirse en un apartado especial de “coplas satíricas”:

²²⁷ Pere Ballart, *Eironeia. La figuración irónica en el discurso literario moderno.*, op. cit. p. 40.

²²⁸ Joaquín Forradellas y Angelo Marchese, *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Barcelona: Ariel, 2013, p. 361.

2-5270

Me casé con una ciega
pa ver si me la tanteaba,
pero la maldita ciega
no veía, pero tentaba.

2-5579

Las muchachas de hoy día
son como el pan y el queso;
muy pintaditas de la cara,
pero véanles el pescuezo.

2-5630

Marieta se fue a los toros,
la llevó su querido,
pero al ver salir al toro
creyó que era su marido.

Otros objetos de representación de las coplas satíricas son los acontecimientos y personajes históricos. En el tomo cuarto del *CFM* se encuentra un apartado de “coplas históricas”, y entre ellas se pueden reconocer algunas en las que la figuración irónica trastoca los valores establecidos en la historiografía oficial. Es importante recordar que en la lírica popular predomina el punto de vista de las clases sociales iletradas. Por lo tanto, los acontecimientos y personajes son aprehendidos desde la perspectiva de estas clases, que otorga significación a determinados elementos, mientras que desplaza de su centro de interés aquellos que están más allá de su capacidad cognitiva. Considérese, por ejemplo, la siguiente cuarteta:

4-9539

Santa Anna cayó al infierno
ardiendo como tecata,
los diablos le preguntaron:
“¿Qué hiciste con la otra pata?”

La cuarteta citada da cuenta de un observador familiarizado con el discurso de la historiografía mexicana, de manera que gracias a la información que provee, el enunciatario puede reconocer el nombre propio y la circunstancia descrita en los primeros dos versos: la muerte de Antonio López de Santa Anna. Pero la calidad de la información proporcionada, su carácter meramente circunstancial, más propio de la leyenda que del discurso historiográfico, permiten reconocer en el sujeto observador una mirada que se emplaza en

un ámbito distinto al historiográfico. La representación de la muerte de Santa Anna en esta copla, en efecto, no tiene la finalidad de transmitir un dato histórico, sino la interpretación de una clase social sobre tal personaje.

El observador pertenece, entonces, a una clase social que prefiere hacer burla de los defectos físicos, antes que de los vicios morales o intelectuales. Sin embargo, no hay que dejar de observar que esta representación satírica, por inocua que pueda parecer, presenta ecos del punto de vista historiográfico que la sustenta. Estas reminiscencias no se reducen a la mera cita de circunstancias y nombres propios, sino que están manifiestas en los juicios que sustenta el saber del observador satírico. La representación de Santa Anna, ardiendo en el infierno “como una tecata”, e interrogado por los “diablos” sobre su “pata”, en virtud de la connotación de su léxico, procede sin duda de un saber popular subordinado a una tradición historiográfica que ha hecho de Santa Anna un antagonista de la historia mexicana.

Por otra parte las representaciones burlescas se presentan también libres de la tendencia moralizante de la sátira. Es el caso de coplas que podrían ser inscritas en el grupo de la caricatura en virtud del carácter esencialmente burlesco de sus representaciones. Ellas se encuentran prácticamente en toda la gama de las “coplas humorísticas”, repartidas entre los cuatro tomos que contienen el corpus del *CFM*. El empleo de la ironía, sin embargo, se restringe a un subgrupo de las coplas caricaturescas. Las coplas de este subgrupo se caracterizan por presentar el contenido de sus representaciones repartido en la estructura bimembre típica de la lírica popular. De esta manera en el primer miembro de la copla, se enuncia una proposición cuyo sentido resulta modalizado por el contenido de la proposición enunciada en el segundo miembro. Como muestra de este tipo de coplas, considérense el siguiente par de cuartetos:

3-8413

De esos dos que andan bailando
a ninguno desagero:
uno parece de hilacha,
y otro parece de cuero.

3-8415

De las dos que andan bailando
las dos me parecen bien:
una parece zancudo,
y la otra un jején.

Como se puede notar, el funcionamiento de la figuración irónica en estas coplas es prácticamente el mismo que en las comentadas en el primer capítulo del presente trabajo. La diferencia estriba en que las coplas 8413 y 8415 pertenecen exclusivamente al campo de lo cómico, puesto que en ellas el discurso, mediante la figuración irónica, se centra en la representación de personajes burlescos. Por lo tanto, en el nivel enunciativo la ironía toma la forma de la dialéctica entre *dissimulatio* y *simulatio*, en tanto el enunciador oculta en principio su intención burlesca simulando un juicio positivo.

3.3.1.5 El chiste

Entendido en el sentido general de enunciado agudo y gracioso, el chiste comprendería prácticamente todo el grupo de las “coplas humorísticas” registradas en el *CFM*, es decir, poco menos de 1600 coplas. Incluso si se retomara la distinción freudiana entre chistes por condensación y chistes por desplazamiento, el número de coplas a las que podría clasificarse como chistosas rondaría los varios cientos. Sin embargo, si se atiende a los chistes en los que es posible reconocer el recurso a la figuración irónica, la clase de las coplas chistosas se reduce notablemente a una especie del chiste en particular: el chiste de doble sentido o chiste verde.²²⁹

²²⁹ En su estudio sobre el chiste, Freud (Sigmund Freud, *El chiste y su relación con los inconsciente. op. cit.*, p. 93.) reconoce al chiste verde u obsceno como uno de los dos tipos de la categoría que él llama “chiste

El estudio del chiste y su relación con la ironía fueron desplazados del campo de interés de la retórica durante siglos. Aristóteles, por ejemplo, considera que los chistes y los dichos groseros son expresiones de una chocarrería opuesta al carácter político de la ironía retórica, propia del hombre libre, quien busca reírse de sí mismo antes que hacer reír a su auditorio.²³⁰ Pierre Fontanier, por su parte, muestra varios ejemplos del uso de la ironía en los “géneros festivos”, pero limitándose a citar obras y autores consagrados por la tradición neoclásica (Rousseau, Moliere y Boileau). Sin embargo, como ha demostrado Mijaíl Bajtín, ya en la cultura popular de Medievo europeo las expresiones vulgares y groseras a los ojos de la cultura letrada constituían componentes elementales del “lenguaje de la plaza pública”, el cual se caracterizaba por una ambivalencia semántica que a la vez que lo hacía apto para usos lúdicos, le permitía reguardar un conocimiento ancestral sobre el mundo y el hombre.²³¹

En el discurso de la lírica popular mexicana también es posible reconocer la ambivalencia de ciertas metáforas e imágenes poéticas. Precisamente, la connotación sexual de muchas coplas chistosas resulta del empleo de metáforas que, además de aludir a representaciones obscenas, evocan un repertorio de plantas y animales simbólicos tales como el pájaro, el ciervo, el toro, la ruda, el lino o la rosa. El sentido simbólico de estos elementos, procedente de la tradición de la antigua lírica popular hispánica, remite a una

tendencioso”. Según Freud, a diferencia del “chiste hostil” o burlón, el autor de un “chiste obsceno” (“primera persona”) representa ante un oyente (“tercera persona”) la desnudez de la persona (“segunda persona”) que es objeto de su impulso libidinoso, haciéndolo partícipe del placer que tal representación le ha suscitado. (*Ibid.* p. 95).

²³⁰ Cf. Aristóteles, *Retórica.*, *op. cit.* p. 593.

²³¹ *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais.* Madrid: Alianza, 1998, pp. 131-176. Bajtín ejemplifica la ambivalencia del lenguaje de la plaza pública, su doble faz positiva y negativa, refiriéndose a las expresiones ofensivas caracterizadas por representar el lanzamiento de excremento u orina. Según este autor, las expresiones escatológicas constituyen una “degradación [...] sinónimo de sepultura para el que recibe el insulto” (*Ibid.*, p. 134), pero, al mismo tiempo, “las imágenes de la orina y los excrementos guardan un vínculo sustancial con el nacimiento, la fecundidad, la revocación y el bienestar”. (*Idem.*, cursivas en el original).

conciencia simbólica para la cual –según explica Raúl Dorra– los objetos de la familiaridad [...] se cargan del presagio de una presencia extraña, de un sentido que se oculta sin cesar y que sin cesar se desplaza hacia lo ilimitado”.²³²

Por otra parte, en la lírica popular mexicana resulta notable el hecho de que la metaforización se especializa en comparar elementos de la naturaleza con un repertorio muy reducido de elementos humanos; a saber: el coito, los genitales y la potencia sexual. De manera que si en la antigua lírica hispánica la evocación del ciervo o la garza inauguraban una dialéctica entre los límites del mundo visible y la profundidad ilimitada del sentido erótico, en la lírica mexicana del siglo veinte un venado o un gallo, por ejemplo, funcionan como alusiones a la virilidad. Por esta razón, algunos autores han querido ver en la lírica mexicana popular una tendencia a la reducción o al acotamiento del sentido simbólico.²³³

Con todo, el recurso a metáforas que evocan el mundo animal y vegetal, así como la alusión a un repertorio reducido de elementos sexuales, constituyen las dos características principales de las coplas que chistosas. Retomando la tipología básica que Freud propone en su estudio sobre el chiste, se puede afirmar que los chistes sexuales en las coplas populares mexicanas, en tanto expresan una tendencia principalmente obscena, comprenden tanto los procedimientos de condensación como los de desplazamiento.²³⁴ Considérense, en este sentido, las siguientes tres cuartetos:

²³² Raúl Dorra, *Los extremos del lenguaje en la poesía tradicional española*, *op. cit.*, p. 71.

²³³ Mariana Masera describe un fenómeno de “fijación de los símbolos tradicionales”. De esta manera, mientras “en la antigua lírica popular la polisemia del símbolo predomina, sobre todo en los estribillos, en el cancionero moderno mexicano el símbolo reduce su significado hasta casi fijarse, quizá influido por la metáfora.” Cf. Mariana Masera, “La fijación de símbolos en el cancionero tradicional mexicano”, en *Revista de Literatura Populares*, Año IV, núm. 1, Enero-Junio de 2004, p. 152. Esta observación podría conducir a la hipótesis de una transición de la lírica popular mexicana de la semiótica del símbolo hacia la semiótica de la metáfora, conservándose sólo la expresión de aquella, asociada a otros contenidos.

²³⁴ Freud distingue estas técnicas fundamentales por analogía con las técnicas propias de la elaboración

2- 5310

Las flores de tu jardín
se empiezan a marchitar:
¿quieres darme el trabajo
de que las vaya a regar?

2- 5402a

Preso me llevan a mí,
preso por ningún delito,
por una pitaya verde
que picó mi pajarito.

La estructura bimembre ambas coplas permite reconocer, en primer lugar, el proceso de desplazamiento que se da entre los versos segundo y tercero de cada una, puesto que el discurso pasa de la representación de una escena ordinaria a la de una sexual. El proceso de condensación afecta los lexemas “flores” y “jardín”, en la copla 5310, y a los lexemas “pitaya” y “pajarito”, en la 5402a. Si bien cada uno de estos lexemas tiene un sentido metafórico tradicional (alusión a la virginidad y al los genitales masculinos y femeninos, respectivamente), su sentido específico, como alusiones burlonas del acto sexual en cada caso, está determinado por la enunciación de los dos últimos versos.

Mirando con más atención el desplazamiento operado en las coplas citadas cabe notar que sólo en la 5310 se puede reconocer claramente el esquema propio de la figuración irónica. En este caso, la pregunta “¿quieres darme el trabajo de que te las vaya a regar?”, enunciada en los dos últimos versos, revela la intención pícaro que subyace a la copla. Se revela, así, la actividad de un sujeto ironista, quien enuncia una proposición cuyo contenido parece remitir a la isotopía de la juventud en decadencia, pero que finalmente se resuelve por la alusión pícaro a un encuentro carnal.

onírica. En este sentido, la condensación se puede explicar como la modificación, combinación o reorganización de las palabras (significantes, se podría decir) en el discurso con el fin de suscitar la aparición de un significado segundo al momento de su recepción. El desplazamiento, por su parte, es una operación de carácter lógico, que consiste en el paso del objeto o representación central del discurso hacia elementos periféricos con el fin de provocar en el oyente el surgimiento de una nueva representación. Cf. Sigmund Freud, *op. cit.*, pp. 15-85. La distinción entre ambos tipos de técnicas, señala Freud, no se confunde con la distinción entre “chistes inocentes” y “chistes tendenciosos”, de tal suerte que estos últimos pueden servirse tanto de la condensación como del desplazamiento. (*Ibid.* pp. 86-87)

La copla 5402a representa una enunciación más ambigua, a la cual se le puede adjudicar un carácter irónico atendiendo a sus referencias intertextuales, más que a su estructura textual. En efecto, si el sentido del lexema “pajarito” como metáfora del miembro masculino, así como el de frutos (una “pitaya”, en este caso) para referirse a los genitales femeninos, son ampliamente reconocidos en el español de México y, en general, en todo el mundo hispánico, no se pueden identificar en esta copla marcas suficientemente claras de la figuración irónica.²³⁵ El enunciado que describe el estado del sujeto de enunciación –“Preso me llevan a mí [...] por ningún delito”– sólo podría ser puesto en duda mediante una interpretación maliciosa. No hay elemento alguno en la copla que impida comprenderla como el enunciado de un sujeto sinceramente afectado por la sorpresa de que consideren sus acciones un delito.

Sin embargo, la tradición lírica parece preferir la interpretación pícaro de la copla 5402a sirviéndose de la figuración irónica. En comparación con las tres versiones de esta cuarteta, las nueve versiones de la sextilla 5402b presentan sendos pares de versos añadidos en los que se enuncia un comentario burlón respecto de la historia narrada en los primeros cuatro versos. La historia se reproduce con algunas variaciones circunstanciales. Cito la versión de base:

2-5402b

En la cárcel de Celaya
estuve preso y sin delito,
por una infeliz pitaya
que picó mi pajarito;
mentiras, ni le hizo nada:
ya tenía su agujerito.

²³⁵ Tanto el *Diccionario del español de México* (DEM) como el *DLE* registran el uso coloquial de la palabra “pájaro” en el sentido de “pene”. Para el caso de los frutos, el *DEL* registra el uso coloquial de “papaya” en el sentido de “órgano sexual de la mujer”. Pese a la difusión de estos usos lingüísticos, en el análisis de la copla siguiente autonomía del sentido metafórico y simbólico de las imágenes poéticas respecto de su connotación sexual, la cual es producto de la *figuración irónica*.

La división de la copla entre los versos cuarto y quinto permite distinguir un enunciado de estado, que comprende a la cuarteta de base, y un enunciado modal, que corresponde al pareado añadido. En el verso quinto destaca la prooración “mentiras”, que modaliza la oración causal comprendida en los cuatro versos anteriores, a la manera como un acusado se defiende en el discurso forense. La oración siguiente –“ni le hizo nada” – refuerza la posición defensiva que toma ahora el sujeto de enunciación, al negar cualquier acción criminal. El contenido de todo el verso contradice, entonces, lo que se ha enunciado como un hecho en los versos anteriores. Pero el último verso de la copla contiene una oración causal que culmina la defensa del enunciador con un argumento inadmisibles desde el punto de vista forense, pero que revela el carácter irónico del enunciador. Así pues, el enunciador ironista, mediante un giro argumentativo, pretende hacer creer que un hecho circunstancial –el “agujerito de la pitaya”– lo puede eximir del acto anunciado previamente.

Cabe mencionar que el empleo figurativo de la argumentación, a través de una enunciación irónica, puede llegar al extremo del disparate, abandonando el campo del chiste sentencioso en virtud de un juego de palabras que recuerda los juegos conceptistas de la literatura de los Siglos de Oro. De acuerdo con la clasificación propuesta por Freud, este tipo de coplas se inscribirían en la categoría de los “chistes inocentes”, por oposición a la de los tendenciosos. Por mi parte, me interesa destacar, más que la ausencia de una tendencia ideológica, la capacidad de la figuración irónica para desplazar las funciones pragmática y cognitiva del discurso. Considérese, como ejemplo, la siguiente copla:

2-4990

Si mi sangre fuera tinta
y mi corazón tintero,
te diría lo mucho que te quiero.
Pero como mi sangre no es tinta
ni mi corazón tintero,
no te quiero, lero, lero.

En las coplas-chiste que he analizado hasta aquí, la figuración irónica está determinada, entonces, por una tendencia de la tradición oral que busca resolver las ambigüedades semánticas de algunas coplas superponiéndoles enunciados modales que les confieran un sentido pícaro o burlesco. El sentido metafórico de algunas palabras que designan el mundo natural, actualizados por el uso coloquial de la lengua, apunta sin duda hacia la interpretación picaresca de las coplas. Es pertinente subrayar, empero, que en las coplas-chiste que he presentado el sentido metafórico o simbólico de las imágenes poéticas se distingue radicalmente de la connotación sexual de las coplas. Los usos coloquiales de las palabras –sea en coplas o en cualquier otro producto del habla– corresponden a la realización del sistema de la lengua, mientras que la connotación sexual, como he mostrado, es un fenómeno derivado de la figuración irónica, cuyas modalizaciones operan en el campo del discurso en acto.

Por otra parte, entre las coplas chistosas, encontré casos en lo que la modalización de los contenidos no depende de la oposición entre enunciados descriptivos y modales, sino de oposiciones entre lexemas en la estructura de la misma copla. Cabe recordar, como ejemplo, una de las coplas comentadas en el apartado 1.4. del presente trabajo, la cual analizo ahora desde la perspectiva de la figuración irónica:

2-5659

Señores, la Petenera
es una mujer honrada,
que se sale a media noche (niña de mi corazón)
y vuelve en la madrugada.

La estructura bimembre de esta copla da pie a una relación de contrariedad entre la proposición enunciada en los dos primeros versos y la oración subordinada comprendida en los dos últimos. Esta última se clasifica, desde un punto de vista gramatical, como una

oración adjetiva especificativa subordinada al sustantivo “honrada”. Desde una perspectiva semántica, en cambio, la oración recuerda a la glosa que solía acompañar a los villancicos de la lírica popular española, puesto que cobra cierta autonomía respecto del término glosado. De hecho, con mayor precisión, se puede identificar un procedimiento análogo al de los zéjeles humorísticos que desarrollaban sus glosas con términos opuestos a los del villancico que le servía de cabeza. En este sentido, se nota al momento la contraposición entre el adjetivo “honrada”, que califica en primer lugar al sustantivo mujer, y la oración subordinada adjetiva que describe una práctica incongruente con la cualidad expresada por el primer adjetivo. ¿Qué mujer honrada sale a media noche, y regresa a la madrugada?

En términos de Greimas, el funcionamiento de esta copla, y en general de las que se inscriben en el género del chiste de doble sentido, se explica por efecto un fenómeno semántico que él llama “variación isotópica”. La “variación isotópica”, en el caso particular de un chiste de doble sentido, se observa cuando al menos una isotopía se superpone a desarrollo de otra mediante la introducción de un “*término conector común*”.²³⁶ Las isotopías puestas en oposición –señala Greimas– son consideradas, desde el punto de vista de su contenido, como representativas de *mentalidades* heterogéneas.²³⁷

Y finalmente ¿qué hay del vocativo –“niña de mi corazón”– transcrito entre paréntesis? Se puede reconocer como uno de los variados enunciados añadidos que acompañan la enunciación de cada estrofa durante la interpretación de una canción lírica, y entre los cuales se encuentran algunos tan famosos como el “cielito lindo”, que se introduce después del segundo verso del estribillo de la canción homónima. Pero ¿cuál es su función en el discurso poético? Siguiendo a Carlos Magis, este tipo de enunciados –a los que él

²³⁶ A. J., Greimas, *Semántica estructural, op.cit.*, p. 108.

²³⁷ *Ibid.*, p. 109.

denomina apéndices– está compuesto por frases de efecto impresivo que, junto con los versos añadidos a estrofas básicas, constituyen un proceso tradicional de *ampliación de estrofas*.²³⁸ Por mi parte, a reserva de un análisis más amplio, puedo notar que la enunciación material del *apéndice* –entre los versos segundo y tercero de la copla– marcaría un intervalo entre las dos partes en que se divide la estructura de ésta, merced a lo cual la figuración irónica resaltaría sobre el plano de la expresión. Esta función de los apéndices encuentra es quizá más evidente en transcripciones como la de la siguiente copla, donde se introduce una frase exclamativa entre los versos que la componen, lo que conlleva sin duda un intervalo en la prosodia del discurso lírico:

5273b
Mi mujer y mi caballo
Se me perdieron a un tiempo;
Mi mujer, dios la perdone
-¡qué mujer, ni qué demonio!-:
mi caballo es lo que siento.

Ahora bien, en comparación con las coplas de los subapartados anteriores, las analizadas en este apartado enfatizan la actividad afectiva del sujeto en la dimensión pasional del discurso por sobre su hacer cognitivo y pragmático. No se reconoce en estas coplas una tendencia moralizante, como en las coplas sentenciosas, y, si bien el punto de vista masculino predomina, como he mostrado en las coplas de amor y en las jactanciosas, la tendencia machista ha sido desplazada a segundo plano por las representaciones burlescas, pícaras o absurdas. Como en el caso de cualquier chiste, en estas coplas se busca la comunidad plena entre el enunciador y el enunciatario mediante el placer humorístico.

Pero en las dos últimas coplas analizadas en este apartado –5273 y 5659– pude confirmar además que la actividad pasional del sujeto no se restringe a las modalizaciones

²³⁸ Carlos H. Magis, *op. cit.*, p.644.

en el plano del contenido sino que se extiende hacia las modelaciones en el plano de la expresión. En efecto, como dije en el apartado 2.5.2.2 en la teoría semiótica las modalizaciones en plano del contenido presuponen operaciones correspondientes, o modulaciones, en el plano de la expresión. Este principio se evidencia en la enunciación de los apéndices que, como he notado, produce intervalos que modulan el ritmo de la enunciación de ambas coplas. En los siguientes subcapítulos –3.3.2 y 3.3.3– analizaré a detalle la enunciación de estos apéndices, y en el último apartado del presente trabajo me dedicaré a describir su función en el marco de una canción concreta.

3.3.2 Comparación entre versiones de una misma copla

En su célebre conferencia sobre *Poesía popular y poesía tradicional en la literatura española* (1922), Ramón Menéndez Pidal propone la comparación entre las variantes de una copla como el método de estudio más adecuado al proceso de reelaboración que, a través de variaciones individuales más o menos aceptadas por la comunidad, orienta el devenir de la poesía tradicional española.²³⁹ El influjo de este método es notable en los estudios y colecciones modernas de la lírica popular hispánica. En *La lírica popular contemporánea*, por ejemplo, Carlos Magis se propone demostrar la comunidad de temas, procedimientos y estructuras textuales entre coplas procedentes de tres países distintos a partir del análisis de las coincidencias y variaciones textuales entre ellas. De manera similar, aunque dentro de los límites de un solo corpus, los autores del *Cancionero folklórico de México* se sirven de la comparación textual para realizar su exhaustivo registro de las variantes entre una copla base y sus versiones, así como de las correspondencias textuales entre distintas coplas base.

²³⁹ Ramón Menéndez Pidal, *op. cit.*, p. 80.

La comparación entre coplas base y sus versiones me interesó en principio por los datos que podría aportar al estudio de la figuración irónica más allá de los límites de la copla. Los análisis que he presentado en el apartado 3.3.1 me han permitido comprobar ya que la figuración irónica opera sobre las tres dimensiones del discurso (pragmática, cognitiva, pasional), las cuales comprenden sendos puntos de vista sobre la actividad un sujeto de enunciación. Sin embargo, en lo que va del presente capítulo he hecho notar también que las coplas presentan ciertos elementos textuales estrechamente ligados al funcionamiento de la figuración irónica, pero los cuales no pueden ser atribuidos a la competencia de ninguno de los sujetos enunciativos (enunciador, observador y sujeto de pasión). Me refiero específicamente a la alusión a contenidos e isotopías no realizadas en el texto de las coplas, a la adición de versos a su estructura ternaria básica, y a la incorporación de *apéndices* en su estructura métrica.²⁴⁰

Retomando el modelo propuesto al final del capítulo segundo, mi descripción de la actividad de los sujetos enunciativos y de las transformaciones propias de cada dimensión discursiva se ubica plenamente en el dominio de la enunciación representada. En cambio, la alusión, la adición de versos y la incorporación de apéndices presuponen, cada una, actos de enunciación simultáneos al que produce el discurso representado, por lo cual considero insostenible atribuirlos a cualquier aspecto del sujeto de enunciación. ¿Se trata, entonces, de actos inaprehensibles desde la perspectiva de mi modelo de la figuración irónica? En los análisis que presentaré en éste y en el siguiente subcapítulo trataré de demostrar que la comprensión de tales actos en el campo de la semiótica del discurso precisa la adopción de

²⁴⁰ Para la definición que da Mágis de los apéndice y de los versos añadidos ver supra 3.3.1E. En los estudios sobre la lírica popular, la adición de versos y la incorporación de apéndices han sido atribuidos ya a la invención poética de los cantores populares (Cf. Ramón Menéndez Pidal, *op. cit.*, p. 72 y ss.) ya a necesidades estructurales de la canción popular (Cf. Carlos H. Magis, *op. cit.*, p. 644).

una perspectiva teórica que complemente el concepto de enunciación en tanto acto individual de puesta en funcionamiento de la lengua.

Puesto que ya he avanzado en el análisis de la enunciación de los versos añadidos y de los apéndices textuales, me centraré en los enunciados que aluden a contenidos e isotopías no realizados en las coplas. Desde la perspectiva de la copla como unidad de sentido autónoma, la significación de estos enunciados sería una cuestión propia de la exégesis textual. Sin embargo, al considerar las alusiones en el marco de un análisis comparativo, uno de los medios que saltan a la vista para comprender su significación en el discurso consiste en considerarla como un tipo de relación intertextual.

Podría pensarse que el tratamiento de la alusión como tipo de relación intertextual contradice el principio de inmanencia que fundamenta mi análisis del discurso. Sin embargo, cabe recordar que, desde el punto de vista de la semiótica del discurso, los límites del objeto de análisis (es decir, del texto) no están fijados *a priori* por convenciones genéricas, puesto que todos los elementos enunciados concurren al proceso de significación, y pertenecen por derecho al conjunto significante que constituye el discurso.²⁴¹ Por lo tanto, la alusión sería un fenómeno pertinente para el análisis del discurso si ella fuese considerada como un tipo de enunciado.

Helena Beristáin propone un análisis de la alusión en su aspecto textual, describiéndola como “una referencia sesgada” y “parcialmente implícita”, la cual evoca contenidos por analogía entre términos que comparten semas (caso de las metáforas *in praesentia*), o por analogía entre elementos textuales, contextuales y cotextuales (caso de la ironía).²⁴² Descrita, entonces, como referencia sesgada y parcial, la alusión puede ser

²⁴¹ *Vid., supra*, p.63, n. 188.

²⁴² *Cf.* Helena Beristáin, *Alusión, referencialidad, intertextualidad*. México: UNAM, 1996, p. 64.

comprendida como una figura del discurso cuyo aspecto intertextual puede ser abordado, como lo sugiere Beristáin, con base en la teoría que G. Genette formula en su obra *Palimpsestos* (1981).

Como se sabe, para Genette la intertextualidad es uno de los cinco tipos de la ““transtextualidad”, término que designa de manera general “todo lo que pone al texto en relación, manifiesta o secreta, con otros textos”.²⁴³ La intertextualidad es definida, en este sentido, como “una relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, [...] como la presencia efectiva de un texto en otro”,²⁴⁴ la alusión, por su parte, es entendida como la menos explícita de las formas de la intertextualidad, puesto que supone la percepción de la relación entre un enunciado y otro al cual “remite necesariamente tal o cual de sus inflexiones”²⁴⁵. Los otros cuatro tipos de relaciones transtextuales –paratextualidad, metatextualidad, hipertextualidad y architextualidad– comprenden otros tantos aspectos de la textualidad y, en última instancia, de la literalidad. Así, los cinco tipos de transtextualidad reconocidos por Genette no se refieren clases de textos o de composición textual, sino a aspectos de la textualidad entre los cuales se establecen relaciones numerosas y decisivas.²⁴⁶

De entre las múltiples relaciones transtextuales, me interesa destacar aquella en que la alusión, en tanto forma de la intertextualidad, establece vínculos con la hipertextualidad y la architextualidad. Para Genette, la hipertextualidad comprende la relación entre un hipertexto (o texto B) y un hipotexto (o texto A) del cual aquél deriva ya mediante una

²⁴³ Gerard Genette, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus, 1989., p. 10.

²⁴⁴ *Idem.*

²⁴⁵ *Idem.*

²⁴⁶ *Ibid.*, p. 17.

transformación simple, ya mediante imitación o transformación compleja.²⁴⁷ En ambos tipos de transformación se tiende a evitar en el hipertexto las referencias directas al hipotexto –más propias de un comentario o de una reseña– “por vía de alusiones textuales [...] o paratextuales”.²⁴⁸ Sin embargo, la diferencia entre la transformación simple y la imitación estriba en que ésta última “exige la constitución previa de un modelo de competencia genérica [...] capaz de engendrar un número indefinido de performances miméticas”.²⁴⁹ Tal competencia remite al campo de la architextualidad, relación transtextual que se establece cuando los lectores adscriben una obra específica a un género determinado (architexto), generalmente basándose en la información que proveen los paratextos (títulos, prólogos, notas marginales, etc.).

Desde la perspectiva de la constitución del discurso, los dos tipos de transformación hipertextual que distingue Genette pueden ser considerados como dos aspectos de un mismo proceso de significación. Puesto que tanto un hipertexto derivado por transformación simple como uno derivado por imitación aluden a su respectivo hipotexto o precedente, es necesario que para ambas operaciones se reconozcan en principio sus estatutos genéricos. En efecto, resulta difícil pensar en una transformación hipertextual en la que no intervenga una competencia genérica, pues gracias a ella es que tanto hipertexto como hipotexto se pueden reconocer como géneros determinados.²⁵⁰ Por lo tanto, la

²⁴⁷ *Ibid.*, pp. 14-15. Como ejemplo típico de hipertextualidad, Genette señala que la *Eneida* y *Ulysses* son ambos hipertextos que presuponen como hipotexto a la Odisea homérica. La relación entre hipertexto e hipotexto es, en primer plano, de transformación recíproca, en tanto que el segundo incide sobre la comprensión del primero, mientras que éste, al crearse, modifica la composición de aquél.

²⁴⁸ *Ibid.*, p. 17.

²⁴⁹ *Ibid.*, p. 15.

²⁵⁰ Genette así lo reconoce implícitamente cuando señala que “la hipertextualidad, como clase de obras, es en sí misma un architexto genérico” (p.18). Por su parte, Helena Beristáin, al comentar el concepto de hipertextualidad, nota que una transformación simple del tipo de una incorrección ortográfica, por ejemplo, se puede tornar compleja a partir del simple hecho de que se la atribuya a una decisión deliberada y no a un accidente. Helena Beristáin, *op. cit.*, p. 35.

diferencia entre imitación y transformación simple se podría establecer según la competencia genérica tienda hacia la imitación de un modelo o hacia la transformación del mismo. Sólo mediante la competencia genérica se puede hablar de un hipertexto que alude a su hipotexto como modelo de imitación, o de un hipertexto que alude a su hipotexto como texto transformado.

Ahora bien, con base en las consideraciones anteriores, la alusión intertextual en las coplas populares se puede explicar en función del ejercicio de una competencia genérica, mediante la cual se establecen, al mismo tiempo, relaciones hipertextuales entre ellas. La comparación entre coplas base y sus versiones ha corroborado esta explicación en la medida en que permite reconocer relaciones hipertextuales entre dos o más textos. Uno de los casos ejemplares es la relación hipertextual entre una copla base y una versión que la parodia. En el aparato crítico del *CFM* se consignan innumerables versiones paródicas de las coplas base. A continuación cito la versión de base y la versión paródica de la muy conocida copla de inicio de la *Sanmarqueña*:

3-7353

San Marcos tiene la fama
de las mujeres bonitas;
también Acapulco tiene
de diferentes caritas.
[*La Sanmarqueña*, Oaxaca, 1965,
Cintas Colegio]

3-7353F

San Marcos tiene la fama
de las mujeres bonitas;
también Acapulco tiene
pero no son señoritas .
[*La Sanmarqueña*, México, D.F.,
1963, Cintas Colegio]

La transformación que permite reconocer a la copla 7353F como la parodia (hipertexto) de la copla 7353 (hipotexto) tiene lugar entre los últimos versos de ambas cuartetos, donde se puede apreciar que el cambio de sentido entre una y otra radica en la sustitución del complemento adnominal del sustantivo “mujeres” por una oración adversativa que restringe la significación de “también Acapulco tiene [mujeres]”. Genette

sostiene que la parodia más económica consiste en “una cita desviada de su sentido, o simplemente de su contexto y de su nivel de dignidad”,²⁵¹ cita que comprende casi siempre “textos breves tales como versos, sacados de su contexto, frases históricas o proverbios”.²⁵² En el caso de las coplas que presento en comparación es posible afirmar que en la versión paródica (7353F) se retoma la copla base (7353) a la manera de una cita, por lo que el desvío semántico entre hipotexto y el hipertexto se opera mediante una reorganización de la estructura gramatical en este último.

Pero la alusión no se limita a establecer relaciones entre hipertextos serios e hipotextos paródicos. En primer lugar, la particular transformación que se opera en la copla 7353F permite adscribirla al paradigma de las coplas en las que la introducción de una oración adversativa sirve para ironizar respecto del contenido expresado en las oraciones precedentes, paradigma cuyas realizaciones concretas he venido analizado desde el primer capítulo del presente trabajo. Asimismo, el reconocimiento de los elementos retomados o citados del hipotexto conlleva la alusión al paradigma propio del hipotexto, que, en este caso, comprende a las coplas que ensalzan la belleza de las mujeres de acuerdo a su lugar de origen. La alusión, entonces, establece en este caso una relación architextual, es decir, entre los textos y los géneros a los que se adscriben. Este tipo de alusión supone, como he dicho, el ejercicio de una competencia genérica, la cual asumiría el acto de citación y recomposición gramatical que constituyen el hipertexto.

En la copla 7353F se puede distinguir también la variación isotópica –a la cual me he referido concretamente en el apartado 3.3.1.5–. Este proceso se puede apreciar en la comparación de dos recorridos: el primero, en el hipotexto, hace corresponder los términos

²⁵¹ Gerard Genette, *op. cit.*, p. 27.

²⁵² *Ibid*, p. 29.

“mujeres bonitas” y “diferentes caritas”; el segundo se observa en la copla paródica, donde el primer recorrido es interrumpido por la introducción de la frase “no todas son señoritas”, que insta una nueva isotopía. La diferencia en este caso estriba en que la variación isotópica puede ser percibida desde el punto de vista del acto que la pone en discurso. De manera que se puede suponer el papel que juega lo que hasta ahora he denominado vagamente como “competencia genérica” en la constitución de las lógicas del discurso. Pero, antes de tratar la definición de esta competencia, conviene continuar examinando sus efectos en la significación del discurso enunciado, ahora en relación con la hipertextualidad misma.

Como ha quedado expuesto, la construcción de un modelo de competencia genérica es un presupuesto necesario para el establecimiento de todo tipo de relación hipertextual. El análisis del par de coplas citado muestra que la alusión de una a otra está fundada en el reconocimiento de un género de composición común. Genette, pese a su distinción entre transformación simple e imitación, nota que la hipertextualidad “es en sí misma un architexto genérico, o mejor *transgenérico* [...] una clase de textos que engloban enteramente ciertos textos canónicos [...] como el pastiche, la parodia y el travestismo, y que atraviesa [...] probablemente todos los otros”.²⁵³ En el caso de las coplas citadas, la parodia constituye, entonces, no el efecto de la comparación entre hipertexto e hipotexto, sino el architexto a partir del cual se puede interpretar la alusión burlesca de la copla 7353S a la copla 7353. Por otra parte, hay casos, o clases de hipertextos, en los que el architexto deviene en transformaciones de otra naturaleza que la alusión paródica. Considérese, por ejemplo, la siguiente copla base, comparada con una de sus versiones:

²⁵³ *Ibid.*, p. 18.

2-5659

Señores, la Petenera
 es una mujer honrada,
 que se sale a media noche (niña de mi corazón)
 y vuelve en la madrugada.
 [*La Petenera*, Jalisco 1947, Mendoza, 1956]

2-5659C

La vecina de allí enfrente
 es una buena cristiana,
 sale a misa por la noche
 y vuelve por la mañana.
 (Estrofa suelta, *Campos* 1928)

En el apartado 3.3.1, he explicado que en la estructura bimembre de la copla 5659 se da una contraposición entre las cualidades atribuidas al sujeto del enunciado en la primera parte y la descripción aparentemente explicativa del mismo, que comprende la segunda parte. Su versión, la copla 5659C, no difiere esencialmente en el desarrollo de este procedimiento. Pero si se comparan los términos opuestos en cada copla, se hace evidente una transformación radical en el plano del contenido. De esta manera, mientras que en la copla 5659 el contenido se puede identificar con la oposición mujer honrada/mujer deshonorada quedando la definición de esta última bajo cierto misterio, en la versión 5659C, en cambio, la ambigüedad referencial queda neutralizada por la conformación de la isotopía que tiene como términos a los sustantivos “cristiana”, en el verso segundo, y “misa”, en el verso tercero. En esta última copla, la variación isotópica se acentúa de tal suerte que es posible plantear la oposición “buena cristiana/bruja o mujer demoniaca”.

La comparación entre versiones de una misma copla da cuenta, pues, de transformaciones intertextuales que no necesariamente toman la forma de la parodia, pero se sirven igualmente de la figuración irónica. Si bien en casos como el de las coplas 5659 y 5659C es difícil, y casi siempre cuestionable, definir cuál es el hipertexto y cuál es el hipotexto aludido, la presuposición de un architexto, y de una competencia que lo realiza, es necesaria para explicar el proceso de variación textual que las produce. Se puede plantear, entonces, que a las variaciones presentes en las coplas citadas subyace un modelo

genérico que, como he mostrado, las orienta en el sentido de la neutralización de ambigüedades y en el de la interpretación irónica de las oposiciones semánticas.

En el caso de una copla que he analizado en el apartado 3.3.1.5 –5402b– la transformación semántica a través de la variación textual se presenta asociada a la transformación de la cuarteta en sextilla mediante la adición de versos. Así, al compararse con una copla base contigua y una versión de ésta, queda evidenciada la importancia que tiene la variación textual para la figuración irónica:

2- 5402a

Preso me llevan a mí,
preso por ningún delito,
por una pitaya verde
que picó mi pajarito.
(El *pijul*, Estrofa suelta)

2- 5402aC

Me metieron en la cárcel
por un delito que tengo;
por una papaya verde
que picó mi pajarito.
[Estrofa suelta, Puebla, Col.
Beutler, 1967]

2- 5402b

En la cárcel de Celaya
estuve preso y sin delito,
por una infeliz pitaya
que picó mi pajarito;
mentiras, ni le hizo nada:
ya tenía su agujerito.
[*El venadito*, México, D.F., Trad.
oral, 1963.]

Comentaba que en la copla 5402b la figuración irónica se concreta en los versos quinto y sexto, los cuales, añadidos a los primeros cuatro versos, determinan el sentido de todo el texto como lo haría la glosa de una estrofa autónoma. La comparación de esta copla con la 5402a –que le antecede en el orden establecido en el *CFM*–, confirma la existencia autónoma de la cuarteta, y es argumento a favor de la analogía de los versos añadidos con la glosa. Las tres coplas confrontadas entre sí muestran, además, que la variación comprende el plano evocado de las metáforas de genitales femeninos.

Podría establecerse una relación hipertextual entre la copla 5402a (hipotexto) y la 5402b (hipertexto), como entre aquella y su versión 5402aC. Sin embargo, si se considera que las tres coplas citadas son realizaciones de un architexto, y, por lo tanto, presuponen la acción de una competencia genérica, surge la interrogante sobre el porqué de las variaciones en cada caso. Ciertamente, en una poesía marcada por la fuerza de la tradición, sería insostenible atribuir sin más las variaciones a decisiones exclusivamente individuales. Resulta más factible suponer que la variación textual obedece a circunstancias específicas del medio en el que se transmiten las coplas. Nótese, en este sentido, que las coplas 5402a y 5402b proceden de canciones distintas, en cuya estructura tienen seguramente funciones discursivas diferentes.²⁵⁴

Antes de pasar al tema de la articulación de las coplas en canciones, quisiera continuar mi análisis de la alusión con un grupo de coplas en las cuales no es posible establecer un tipo de relación transtextual específico. Se trata de textos en los cuales coexisten varias isotopías en distintos grados de realización: una copla base y sus diecinueve versiones, todas las cuales se caracterizan por representar el relato de un diálogo entre un hombre y una mujer. Presento sólo la copla base comparada con una de sus versiones:

1-2506

Le pregunté a una bonita
si quería lavarme el paño,
y me contestó la maldita:
“Si usted quiere hasta lo baño;
pero muy de mañanita,
porque tarde le hace daño.”
[*El venadito*, México, D.F., Trad.
oral, 1963.]

1-2506S

Me encontré con mi morena,
Le dije: -Lava mi paño
Me responde la maldita:
“Si quieres hasta te baño,
no más que de mañanita,
porque tarde le hace daño.”
[*La rosita arribeña*, San Luis
Potosí, 1963, Trad. Oral]

²⁵⁴ En el apartado 3.4 muestro la influencia de la estructura de la canción en la estructura de la copla.

Más que las variaciones textuales entre la copla 2506 y sus versiones, me llamó la atención el gran número de éstas en comparación con las versiones registradas de otras coplas. En todas las versiones se recurre en los primeros dos versos a la misma imagen simbólica, es decir, “la mujer que lava el paño del amante”, imagen típica del lenguaje de la antigua lírica popular hispánica. Y en los siguientes versos, se da cuenta de la respuesta descarada de la “mujer maldita” al requerimiento del amado. Casi no hace falta decir que el contenido de la segunda parte de la copla se opone al de la primera parte. Sin embargo, hay que observar que en este caso no sólo se trata de una oposición semántica como las que he descrito en los apartados anteriores, sino de una transformación del sentido tradicional de las imágenes convocadas.

La palabra de la mujer en las coplas citadas, en efecto, no sólo toma como objeto de burla la palabra del hombre, sino que transforma su sentido, reemplazando el erotismo tradicional del lavado del paño del amado por una alusión pícaro al encuentro carnal con éste. Esta transformación repercute incluso en el discurso de la mujer, donde la expresión “nomás que de mañanita”, a la que inmediatamente se opone la explicación “porque tarde le hace daño”, alude jocosamente a la “albada”, o encuentro de los amantes al amanecer, pero bajo el aspecto de una imagen de doble sentido.

Así, pues, en el caso de la copla 2506 y sus versiones cabe hablar de un proceso de objetivación de las figuras y símbolos tradicionales mediante el cual se transforman en imágenes de doble sentido. La figuración irónica, entonces, simula la realización de tales contenidos, los objetiva y transforma su función poética. Este proceso supondría el desplazamiento de una figuración simbólica original, de cuya existencia y funcionamiento dan amplia cuenta tanto los cancioneros como los estudios sobre la antigua lírica popular hispánica. Pero ¿hay manera de ver tal desplazamiento en el ámbito de la lírica popular

mexicana del siglo XX? En el siguiente subcapítulo mostraré la coexistencia de coplas en donde domina uno u otro tipo de figuración, irónica y simbólica, con el objeto de profundizar en sus relaciones, que ciertamente ya no son del orden de la alusión ni de la transtextualidad sino que dan cuenta de transformaciones elementales, que involucran tanto a un sistema como al discurso que lo realiza.

3.3.3 Comparación entre coplas de diferente clasificación

En el desarrollo de mi investigación, la comparación entre coplas procedentes de distintas clasificaciones fue una consecuencia de la comparación entre versiones de una misma copla. Los estudios dedicados a esta tarea no sólo dan cuenta de las coincidencias textuales entre coplas de un mismo cancionero, sino que han alcanzado a comprobar la semejanza, e incluso la total identidad textual, entre coplas procedentes de cancioneros recogidos en distintas naciones de habla hispana, ya sea en un momento histórico determinado, ya a lo largo de varios siglos.²⁵⁵ Gracias a estos estudios, se ha sostenido y ampliado, desde hace más de un siglo la tesis de la tradición lírica popular panhispánica.

La tesis de una tradición lírica panhispánica, cuyos rasgos estilísticos se puedan reconocer en textos de diferentes países y épocas, me remite a una tesis similar formulada

²⁵⁵ El caso emblemático de coincidencia textual lo constituyen las llamadas *supervivencias* de la antigua lírica popular hispánica en la moderna. La búsqueda de este tipo de coincidencias textuales ha sido emprendida por varios estudiosos, desde un punto de vista meramente filológico. Margit Frenk (“Supervivencias de la antigua lírica popular”, en *Poesía popular hispánica...*, *op. cit.*, pp. 124-146), por ejemplo, reconoce setenta y un casos de coincidencia textual en estrofas citadas en obras de los siglos XVI a XVII y usadas en canciones españolas, portuguesas, hispanoamericanas y judeoespañolas del siglo XX, entre las cuales hay “coincidencias parciales”, “coincidencia de elementos esenciales”, “diferencias mínimas” e “identidad total”. Por su parte, José María Alín (“Nuevas supervivencias de la poesía tradicional”, en Beatriz Garza Cuarón e Yvette Jiménez de Báez (Eds.), *Estudios de folklore y literatura dedicados a Mercedes Díaz Roig*. México: El Colegio de México, 1992, pp. 403-465.) presenta ochenta y dos supervivencias con distintos grados de coincidencia textual.

por R. Jakobson y P. Bogatirev para el caso de la lírica popular eslava.²⁵⁶ Tomando como base los conceptos saussureanos de “lengua” y “habla”, estos autores definen el folklore por su semejanza con los fenómenos propios del sistema; en contraste, la literatura, entendida como creación individual, pertenece a los fenómenos del habla o actuación individual del sistema. Salvando todos los matices y excepciones, ambos autores concluyen que lo que hace del folklore un sistema expresivo de continuidad seglar es la censura social a la que toda producción individual se encuentra sujeta en el seno de una comunidad tradicionalista. Por cierto que todo producto popular –señalan los autores– es obra de un acto individual de creación, pero lo que lo hace parte de la tradición folclórica es la supresión colectiva de toda tendencia individualista.

A la aclaradora tesis de Jakobson y Bogatirev, útil para otorgar a las producciones de la cultura popular la autonomía que su estudio precisa, se pueden hacer varias restricciones. Para el caso de mi investigación, el análisis de los textos de la lírica popular me ha demostrado que el discurso, en tanto acto de enunciación, está lejos de ser la realización estricta de las estructuras de un sistema subyacente. Por el contrario, en el discurso es posible observar cómo los actos individuales de enunciación (los productos del habla, podría decirse) se inscriben en las estructuras prescritas por el sistema y eventualmente lo transforman. Para muestra de lo que afirmo, presentaré de nuevo la copla 2506, ahora comparada con una copla procedente de otra clasificación:

²⁵⁶ Roman Jakobson, y Petr Bogatirev, *El folklore como forma específica de creación*, en Roman Jakobson *Ensayos de poética*. México: Fondo de Cultura Económica, 1977, pp. 7-22.

1-2440

Mariquita se llamaba
la que me lavó el pañuelo,
lo lavó con vino blanco
y lo enjugó con romero.
[*Mariquita*, Canc. Picot, J.A.
Ramírez]

2-2506**Ant. 97**

Le pregunté a una bonita
si quería lavarme el paño,
y me contesto la maldita:
“Si usted quiere hasta lo baño;
pero muy de mañanita,
porque tarde le hace daño.”
[*El venadito*, México, D.F., Trad. oral,
1963.]

La coexistencia de la figuración simbólica y la figuración irónica en un mismo estado del sistema de la lírica popular es posible. De hecho, se puede observar cómo en cada caso el funcionamiento de las figuras obedece a lógicas autónomas. En la copla 2440, los elementos simbólicos –el pañuelo lavado, el vino blanco y el romero– conforman una imagen simbólica cuyo sentido se extiende hacia un fondo ilimitado. En cambio, en la citada copla 2506, como ya he señalado, la imagen simbólica es objeto de una transformación que la torna en imagen de doble sentido.

La copla 2506 ofrece una vista privilegiada sobre la dialéctica entre el sistema y el acto de discurso que lo pone en funcionamiento y, a la vez, lo transforma. Esta peculiaridad se puede atribuir al funcionamiento propio de la figuración irónica. Al fundamentarse en la representación de un simulacro de recorrido semiótico, la ironía convoca los elementos del sistema no como constituyentes del discurso, sino como objetos de éste. De esta forma, el recorrido de la significación puede verse como un ir y venir entre la realización del sistema, a través de un simulacro, y su transformación en el acto de enunciación.

La dialéctica entre el sistema y el acto de discurso ha sido comprendida por Jacques Fontanille en el concepto de *praxis enunciativa*, que corresponde a una “perspectiva dinámica y dialéctica” desde la cual es posible observar la enunciación como la interacción

entre el discurso en acto y el sistema subyacente “más allá de la distinción entre diacronía y sincronía”.²⁵⁷ En términos generales la *praxis* se define como el “conjunto abierto de enunciaciones encadenadas y superpuestas, en cuyo seno se desliza cada enunciación singular”.²⁵⁸ Desde esta perspectiva, la instancia de enunciación ejerce una doble operación metadiscursiva, mediante la cual regula la presencia de los enunciados del discurso y toma posición respecto a ellos. Para Fontanille, ambas operaciones corresponden a dos aspectos del acto de predicación que, a diferencia de todos los actos representados en el discurso, es el único propiamente atribuible a la instancia del discurso: 1) la enunciación compone una *predicación existencial*, o *aserción*, mediante la cual los contenidos enunciados advienen a la presencia del campo de discurso; 2) al mismo tiempo, tiene lugar una *predicación asuntiva*, o *asunción*, que da cuenta del grado de apropiación de los enunciados de acuerdo con la posición de referencia de la instancia del discurso y los efectos que aquellos tengan sobre el “cuerpo” de ésta.²⁵⁹

El doble aspecto de la *praxis* enunciativa resulta particularmente notorio en los casos de las coplas 2440 y 2506, donde la estructura dialógica de las mismas permite distinguir los contenidos desplegados de los asumidos por la instancia del discurso. Se debe comprender, empero, que tanto la aserción como la asunción componen un presupuesto de todo acto discursivo (presupuesto al cual me he referido en el capítulo segundo como la toma de posición de un cuerpo respecto del mundo) y que, en el contexto del discurso lírico, se puede definir, siguiendo a Fontanille, como la toma de posición del enunciador y del enunciatario respecto de los enunciados que componen tal discurso.²⁶⁰ En este sentido,

²⁵⁷ Jacques Fontanille, *Semiótica del discurso*, *op. cit.*, p. 220.

²⁵⁸ *Ibid.*, p. 92.

²⁵⁹ *Ibid.*, p. 232.

²⁶⁰ *Ibid.*, p. 225.

la significación de la figuración irónica, en cualquiera de los casos que he presentado hasta el momento, depende de la aserción de al menos dos contenidos enunciados, uno de los cuales resulta indudablemente asumido por la instancia del discurso. Las representaciones de la ironía pueden ser comprendidas como expresiones de una ideología machista, del saber popular o de una intención pícaro, es decir, de contenidos específicos. Asimismo, es por la asunción de un contenido enunciado que las alusiones a contenidos “extratextuales” pueden calificarse de paródicas, satíricas o identificarse con algún género de composición humorístico.

Puesto que la toma de posición de la instancia de discurso implica la asunción de unos contenidos sobre otros, los enunciados que componen el discurso no tienen el mismo nivel de existencia. El discurso, en efecto, no constituye un plano uniforme y regular, sino más bien una superposición de enunciados dispuestos en grados de asunción. Retomando las propuestas de Jacques Fontanille, se puede hablar de “modos de existencia de las magnitudes y de los enunciados que componen el discurso”.²⁶¹ Los modos de existencia, corresponden a cuatro niveles de presencia de los enunciados en el discurso, según éstos sean captados en la praxis enunciativa: el *virtual* (las entidades del sistema), el *actualizado* (los seres del lenguaje y de discurso), el *realizado* (las expresiones) y el *potencializado* (productos del uso). El paso del sistema al discurso corresponde al paso del modo virtual al modo realizado. Entre ambos polos, lo actualizado y lo potencializado funcionan respectivamente como mediadores entre la puesta en discurso de las entidades del sistema y la sistematización de los productos del discurso.

La dialéctica entre el sistema y el discurso de la lírica popular puede observarse atendiendo tanto a los enunciados actualizados como a los potencializados, es decir, tanto a

²⁶¹ *Ibid.*, p. 236.

las formas virtualizadas que aparecen de pronto en el centro del campo de presencia del discurso como a las formas que se desplazan de este centro hacia su desaparición en la virtualidad del sistema. La figuración irónica, que comprende tanto al tropo como a la figura de uso, produce ambos tipos de enunciados. La comparación entre coplas resultó un método muy útil para constatar el papel de la figuración irónica en los procesos de actualización y potencialización de enunciados en el discurso de la lírica popular. Retomaré como ejemplo la copla 5402*b*, analizada en el apartado dedicado al chiste, así como otras dos coplas del segundo tomo del *CFM*:

2- 5402b
En la cárcel de Celaya
estuve preso y sin delito,
por una infeliz pitaya
que picó mi pajarito;
mentiras, ni le hizo nada:
ya tenía su agujerito.
[*El venadito*, México, D.F., Trad.
oral, 1963.]

2-4860
En el jardín del amor
se para un pájaro a ver;
después de picar la flor
no quiso permanecer.
[*Petrona*, Oaxaca, 1965, Cintas.
Colegio]

2-5694
Ant. 96
Un pajarito voló
al interior de un convento
y las monjitas gozaban
con el pajarito adentro.
[*Úrsula*, Oaxaca, 1965, Cintas
Colegio]

En las coplas 5402*b* y 4860 se nota como rasgo común más sobresaliente la actualización de la imagen del pájaro que pica la flor o el fruto fresco. Esta imagen posee la función tradicional de simbolizar la relación entre el hombre y la mujer, como lo hace patente la copla 4860, que sólo ofrece un indicio de una situación sentimental más compleja. En la copla 5402, como lo he hecho notar más arriba, la imagen tradicional se transforma en una metáfora de los genitales masculino y femenino por virtud de los dos últimos versos que, a manera de glosa, acotan el sentido simbólico y neutralizan las

ambigüedades. De manera que mientras en una copla el contenido simbólico de la imagen enunciada es asumido, en la otra, resulta evidente que la instancia del discurso, mediante la figuración irónica, desplaza su asunción del contenido simbólico hacia uno metafórico.

La asunción del contenido metafórico en el caso de la copla 5402b no es, por cierto, un acto de invención esporádico. La comparación de dicha copla con la 5694 confirma la actualización del contenido metafórico de la imagen del pájaro. En este último caso, la figuración irónica ofrece una representación pícaramente ambigua, que hace vacilar la posición de la instancia del discurso, aunque es evidente que el contenido metafórico ha reemplazado al simbólico.

3.4 La ironía en la canción popular

El análisis de canciones ofrece un enfoque de la significación que hasta ahora no ha sido bien desarrollado por los estudios en la materia. La insistencia en la autonomía semántica de la copla respecto de la canción se ha impuesto al extremo de olvidar, en muchos casos, que en la tradición oral las canciones son las unidades reales de la lírica popular. Los cantores pueden olvidar, trastocar o inventar versiones de canciones y de coplas, de la misma manera que ocurre con otras creaciones de la tradición oral, como los refranes y los chistes. En el olvido y la improvisación son los componentes de la creación popular. Sin embargo, de la misma manera en que se retiene el sentido de un refrán o el procedimiento básico de un chiste, el esquema básico de una canción se encuentra resguardado en la memoria de la comunidad, a salvo de las peripecias individuales. No se explica de otra forma el hecho de que una canción bien identificada por la comunidad, por muy variada que se presente, será aceptada siempre y cuando cumpla una serie de requerimientos formales, temáticos, estéticos y éticos mínimos.

Las tres canciones cuyo análisis expongo a continuación presentan una estructura textual semejante, así como procedimientos y recursos tradicionales. Se trata de *La Sanmarqueña*, *El charro Ponciano* y *Las inditas*. El *CFM* registra más o menos coplas de cada una, aunque sólo ofrece una versión completa de la *Sanmarqueña*. Por tal motivo, tuve que recurrir a fuentes suplementarias de este gran corpus, tales como grabaciones en discos compactos y *corpora* textuales más pequeños. Esta búsqueda resultó no sólo en la recolección de valiosa información filológica e historiográfica, sino también en el reconocimiento de aspectos inherentes a la interpretación de la canción popular que un *corpus* impreso sólo puede captar marginalmente.

3.4.1 *La Sanmarqueña*²⁶²

La *Sanmarqueña* es una canción típica de la Costa Chica –región cultural que comprende parte de los estados de Guerrero y Oaxaca–, aunque muy difundida en estados colindantes, e incluso en varias regiones del centro de la República Mexicana.²⁶³ El gentilicio que le da título es propio de una de las poblaciones más importantes de dicha región. Generalmente se interpreta en reuniones familiares y fiestas populares, acompañada de baile y música. Debido a estos dos últimos aspectos, así como a la región con que se identifica, algunos autores no han dudado en clasificar a la *Sanmarqueña* dentro del género de la “chilena”, mientras que en el *CFM* se prefiere definirla como “son guerrerense”.²⁶⁴ Si

²⁶² *Vid. infra.*, p. 163. El texto de esta canción y los correspondientes a las otras dos se encuentran en la sección de anexos. La versión de la *Sanmarqueña* que analizo procede de Margit Frenk (Dir.), *Cancionero folklórico de México* (Vol. 5), *op. cit.* p. 88.

²⁶³ De las veintiuna versiones que el *CFM* registra en su corpus, dos se recogieron en la Ciudad de México, una en Michoacán y seis en Oaxaca.

²⁶⁴ Sobre esta cuestión sólo puedo agregar que las tres versiones grabadas a las que tuve acceso estaban sólo acompañadas de guitarra y requinto, sin incluir ninguna de ellas la percusión de la tarima o “caja”, que es uno de los instrumentos característicos de la chilena. Por lo tanto, concuerdo con el criterio del *CFM*.

se atiende, en cambio, a la estructura textual de la versión que cito, se la puede inscribir dentro de la clase de las canciones con estribillo compuestas por cuartetos octosilábicos.

La estructura textual de la *Sanmarqueña* presenta todos los elementos que Carlos Magis reconoce en la canción con estribillo.²⁶⁵ Está compuesta exclusivamente por cuartetos octosilábicos de rima asonante a-b-c-b, así como por un estribillo frase, que toma la forma de un dístico, repetido invariablemente entre estrofa y estrofa. El estribillo, por tanto, tendría como función principal la cohesión entre las coplas que componen la canción, las cuales, a primera vista, constituyen una serie temáticamente plural. Sin embargo, si se atiende a la clasificación temática de las coplas, así como a su aspecto pragmático, se puede observar una organización semántica particular, autónoma respecto de la estructura de la canción con estribillo.

Todas las coplas que componen esta versión de la *Sanmarqueña*, incluyendo el estribillo, están clasificadas en el corpus del *CFM*. La primera estrofa –registrada con el número 7553– está inscrita en la categoría de las coplas sobre la tierra, en clara referencia al recurso de comparar las ciudades mediante la comparación de la belleza de sus mujeres. El estribillo –registrado con el número 276– y las siguientes dos coplas –números 26 y 3356, respectivamente–, en cambio, están inscritas en diversos subgrupos de la categoría de las coplas de amor, notándose en ellas, además, la comunidad del recurso a la representación de un hombre que se dirige a una mujer. En conjunto, como se ve, estas tres primeras estrofas actualizan un recorrido isotópico caracterizado por la recurrencia a una situación comunicativa común.

La homogeneidad isotópica es interrumpida en la cuarta copla –registrada con el número 5444a–, cuyo contenido relativiza la proposición enunciada en la primera copla, en

²⁶⁵ Carlos H. Magis, *op. cit.*, pp. 577-595.

tanto que predica que las sanmarqueñas –otrora motivo de la fama de su tierra– “no saben dar ni un beso”, y que las de Acapulco –que seguían en belleza a las sanmarqueñas– “hasta estiran el pescuezo”. Este contraste, de tendencia burlona, en el marco de una composición interestrófica, me remite a la comparación que hice entre las dos versiones de la primera estrofa de la *Sanmarqueña* (subcapítulo 3.3.2) para retomar mi hipótesis sobre la función de la copla “paródica”. Decía en ese apartado que la versión que contiene los versos “pero no todas son señoritas”, parodiaría la versión que dice “de diferentes caritas” en el marco de una misma interpretación de la *Sanmarqueña*, descartando así la posibilidad de que funcionase, en cambio, como la copla de inicio de una canción paródica. El texto de la canción completa, donde coexisten las coplas 7553 y 5444a, comprueba esta hipótesis;

A partir de copla cuarta, se inaugura una nueva isotopía, definida por la representación del discurso del hombre que se burla de las mujeres. Esta representación es actualizada por las coplas quinta, octava y novena, mediante los procedimientos elementales de la figuración irónica. Así la copla quinta contiene en su primer miembro una representación fantástica –quisiera que las viejas se volvieran lagartijas– para disimular la intención pícaro indicada en los último dos versos –“pa’ [...] quedarme con sus hijas”–. Y en la enunciación de la copla séptima, que se inscribiría también en la categoría de las coplas de despedida, resulta contradicha por la enunciación de las dos coplas siguientes, que retoman la isotopía humorística. La copla octava, por su parte, presenta la típica estructura bimembre, que disimula la intención burlona indicada en la proposición causativa comprendida en sus dos últimos versos.

Considerada, entonces, desde la perspectiva de la lectura que actualiza la isotopía el diálogo amoroso, así como desde la perspectiva de las coplas humorística que conlleva la inclusión de las tres coplas analizadas, la canción de la *Sanmarqueña* no puede considerarse

como una serie temáticamente heterogénea de coplas, cuya cohesión formal depende exclusivamente del estribillo. De hecho, ambas perspectivas, bien consideradas, no constituyen líneas de significación independientes, sino que se corresponden como dos facetas de un fenómeno complejo. Basta con reconocer que las coplas humorísticas, plantean efectivamente en su primera parte los términos de la isotopía que constituye la primera lectura, sólo que, a diferencia de las otras, en su segunda parte retoman esos mismos términos para iniciar una segunda línea de significación.

Ya he comentado el particular procedimiento en el que dos líneas isotópicas se imbrican en un mismo discurso, al analizar el caso del chiste en las coplas (subcapítulo 3.3.1.5), basándome en las reflexiones de Greimas. Lo que me parece nuevo y digno de atención en el caso de la *Sanmarqueña* es que este proceso se muestra ampliado. No se trata ahora de dirigir una burla hacia un objeto determinado ni se reconoce un efecto humorístico derivado del funcionamiento de cada copla. El efecto humorístico resulta en este caso de la irrupción.

3.4.2 *El charro Ponciano*²⁶⁶

La canción *El charro Ponciano*, recolectada por el *Cancionero popular mexicano*, constituye uno de los ejemplos más claros del poder afectivo de la estructura de oposiciones binarias que define a las coplas y canciones humorísticas. La versión que cito muestra, al igual que la *Sanmarqueña*, la estructura típica de la canción con estribillo. La relación entre este elemento y las coplas es, sin embargo, distinta, pues estas no forman una serie temáticamente heterogénea, ni aquél funciona sólo como la base de la cohesión estructural de la canción.

²⁶⁶ Vid. *infra.*, p. 164.

El estribillo se superpone inmediatamente después de la penúltima palabra del verso final de cada copla, sustituyendo así a la palabra rimante que correspondería a ese lugar. El sentido de este procedimiento se evidencia al finalizar la segunda copla, donde la enunciación del estribillo provoca el efecto de elidir la enunciación de la palabra “buey”. Carlos Magis, en su revisión de los recursos humorísticos típicos de la lírica popular del siglo XX, reconoce esta singular operación poética con el nombre del “falso eufemismo”.²⁶⁷ Retomando los términos de la antigua retórica, prefiero definir este “falso eufemismo” como *apoteosis irónica* que, según refiere Lausberg, los antiguos tratadistas consideraban una de las especies de la ironía antifrástica o de una sola palabra.²⁶⁸

La sustitución del estribillo por la palabra rimante que precisan tanto el ritmo de la canción –es decir la forma de la expresión– como las isotopías que en cada copla inauguran los términos anteriores al último verso –forma del contenido– inscriben en el nivel de la representación poética la enunciación irónica, que en esta canción se componen de una contradicción entre lo que se pretende y lo que efectivamente se dice, donde los términos enfatizan la isotopía que conduce inequívocamente al término elidido.

La enunciación irónica, sin embargo, no sólo afecta la estructura textual de la canción, sino que también influye sobre el polo opuesto del discurso poético, esto es, sobre la especial recepción de la canción en un sentido humorístico. ¿Cómo es posible constatar el efecto humorístico que conlleva la enunciación irónica basándose exclusivamente en el texto? ¿No será acaso que el efecto humorístico que Magis ha reconocido como *falso*

²⁶⁷ Se trata de un procedimiento que, contrario a la disimulación propia del eufemismo, busca sugerir expresiones contundentes o groseras. Cf. Carlos H. Magis, *op. cit.*, pp. 277-279.

²⁶⁸ Dice Lausberg, parafraseando a Quintiliano, que la *apoteosis* o *reticencia enfática* “puede utilizarse también por juego, sobre todo para la manifestación de absurdidades. Heinrich Lausberg, *Manual de retórica literaria* (Vol. 2), *op. cit.*, p. 281.

eufemismo y que yo, basándome en la antigua retórica, he llamado *apoteosis irónica*, no son más que dos lecturas posibles?

Como he mostrado en el análisis de las coplas, son mucho más frecuentes los casos en que la pregunta anterior se puede contestar afirmativamente que en los que se puede demostrar que el texto apunta a una interpretación en sentido irónico. Frente a las canciones, empero, el análisis puede expandir su campo de pertinencia hacia elementos que en el caso de las coplas parecerían “paratextuales”, o circunstanciales, pues la noción de texto ha abandonado los límites de la copla. La canción, en tanto unidad de sentido, en efecto, comprende un nuevo plano de la inmanencia del discurso, que la dota, con toda legitimidad, del estatuto de texto.

En el caso de la canción que analizo ahora, la expansión de la inmanencia del discurso, permite considerar los puntos suspensivos dispuestos al final de cada estrofa, no como una interpretación personal que el editor propone al lector, sino como un indicio gráfico de la manera en que el primero captó un aspecto acústico de la canción. ¿Cuál es este aspecto? Al comparar la versión en audio de *El charro Ponciano*, interpretada por Óscar Chávez, con la versión textual impresa en el *Cancionero popular mexicano*, se puede reconocer que los puntos suspensivos representan las pausas que el cantante realiza entre la enunciación del verso quebrado y la enunciación del estribillo.²⁶⁹ El intervalo entre ambos acontecimientos, y no la enunciación de una palabra específica, es el verdadero detonador del efecto humorístico que afecta tanto al cantante como al receptor.

En las canciones citadas, los afectos que el discurso produce tanto en el emisor como en el receptor se pueden verificar plenamente en la comparación de sus versiones

²⁶⁹ Cf. Kuri-Aldana, Mario y Mendoza Martínez, Vicente (Comps.), *Cancionero popular mexicano* (Tomo II) México: CONACULTA (Lecturas mexicanas), 2001, pp. 128-129.

cantadas y escritas, a diferencia de lo que ocurre en el análisis y la comparación de las coplas aisladas. Se accede así a la dimensión las pasiones. Esta dimensión, regida por la acción del sujeto pasional, instaura, como ya lo he mencionado en el capítulo segundo, una lógica de organización del discurso autónoma, que se manifiesta en estos casos en conflictos de velocidad en la prosodia del discurso.

3.4.3 *Las inditas*²⁷⁰

Por los nombres de *La india*, *La indita* y *Las inditas*, los autores del *Cancionero Folklórico de México* reconocen cuanto menos ocho canciones distintas, recolectadas a lo largo de la República Mexicana, desde el estado de Oaxaca al de Baja California²⁷¹. La versión que cito ahora, llamada *Las inditas*, e interpretada por el trío *Los Antares*, corresponde, por sus estofas y por su estribillo al conjunto de coplas que en el *Cancionero* se consideran representantes de un son de la Costa Chica (Guerrero y Oaxaca).²⁷² Con base en la descripción que los autores dan de las coplas que componen este son, se puede notar que el estribillo –“Órale, indita, sí...”–, y la métrica de cada estrofa, que oscila entre los cuatro y los seis versos, constituirían los elementos que lo distinguen de las canciones homónimas. Por otra parte, atendiendo a las particularidades de la versión citada, se notan varios elementos no registrados por los recolectores, pero que son indispensables para revelar el papel que en este caso desempeña la figuración irónica.

La primera estrofa –una sextilla– de la versión citada es prácticamente idéntica a la copla 5488b, que he analizado en la sección dedicada a las “coplas sentenciosas”

²⁷⁰ *Vid. infra.*, p. 165.

²⁷¹ Cfr. Margit Frenk (Dir.), *Cancionero folklórico de México* (5º vol.). México: El Colegio de México, 1975-1985, pp. 195-197.

²⁷² *Ibid.* p. 197. Se trata de siete versiones de una canción que los recolectores comprenden bajo las denominaciones de *Indita del alma* e *Indita*.

(subcapítulo 3.3.1.3). De hecho el propio *Cancionero*, consigna que una de las fuentes de esta copla fue la canción *Indita del alma*, y que, en el marco de su interpretación, el vocativo “Indita del alma” se le añade al inicio. A lo ya dicho sobre esta estrofa, entonces, se podría agregar que la frase “Oyes indita del alma” modaliza el contenido de toda la copla, pues, al personificar a dos actores enunciativos –el cantor y la indita– la significación se desplaza del género de la sentencia moral al del diálogo amoroso de carácter pícaro. Este desplazamiento se asienta en la segunda sextilla de la canción, donde el diálogo amoroso se sirve del recurso al doble sentido a través de metáforas animales y vegetales.

Comparando el sentido de las primeras dos sextillas con el del estribillo que las sucede, se puede notar una función distinta a la de los estribillos estudiados hasta aquí. No se trata de un elemento de cohesión, como en el caso de la *Sanmarqueña*, ni de una interrupción en el recorrido isotópico, como en el caso de la canción del *Charro Ponciano*. Ahora el estribillo parece referirse a otro nivel del discurso. Si se compara la frase “Oyes, indita del alma”, que instauro el diálogo amoroso en las dos coplas mencionadas, con la enunciación representada tanto en el primer verso del estribillo–“Órale indita, sí, / éntrele con calor” –,como en sus últimos tres versos –“que de Guerrero, vinimos, / hicimos, trujimos / esta canción–”, se infiere que no se hace referencia ya a los actores del diálogo amoroso, sino a los actantes la enunciación lírica, mismos que se figurativizan en los personajes del cantor y de la indita. Estos últimos sujetos enunciativos son, por cierto, seres del discurso, al igual que los enunciados en las coplas primera y segunda. ¿Cuál es, entonces, la relación entre ambos?

El verso “Paren la música”, que se enuncia inmediatamente después del estribillo, no está registrado en la descripción del *Cancionero*, pero su recurrencia se hace patente en las distintas grabaciones en audio. La enunciación de este verso impone, según se puede

percibir en el audio, un corte bien distintivo tanto en el recorrido semántico, como en el prosódico, de manera que no se puede considerar un añadido del estribillo. Sin embargo, el modo imperativo del verbo “paren” corresponde al modo imperativo de la oración contenida en el estribillo, de suerte que se puede reconocer en aquél los mismos sujetos enunciativos que para éste. De manera que el verso cuarto confirma la adscripción de los actores enunciativos del estribillo a una situación comunicativa distinta de la que comprende la figuración irónica en las coplas primera y segunda.

En la estrofa quinta, sin embargo, parece haber un retorno al nivel de la figuración irónica. Como en la estrofa primera y segunda, hay una enunciación citada –“le dije a mi amor estate”–, esta vez en el segundo verso, y se recurre a la metaforización de doble sentido en los versos primero, tercero y cuarto. Las metáforas en estos versos, empero, ya no evocan sólo figuras del mundo vegetal –“verde limón”, en el primero–, sino que incorporan también elementos de la vida cotidiana –“colchón” y “petate” en el tercero y cuarto, respectivamente–.

Así, el sentido erótico de la metáfora del “limón”, al cual ya me he referido antes, se enlaza con el sentido erótico, menos disimulado, de la figura del “colchón” y del “petate”, de manera que se instala una isotopía de las figuras del coito. Sin embargo, si se atiende a la oposición sensitiva que se establece entre los versos tres y cuatro –“ya no siento mi colchón / lo que siento es mi petate” – se puede notar que este último elemento tiene una significación ambigua. Por una parte, conforme a cierta tradición, el petate es una metáfora del lecho de los amantes, expresada en un conjunto de frases populares. Por otro lado, el petate también puede ser un símbolo de la muerte, tal y como se manifiesta en la conocida expresión “el petate del muerto”. En este último sentido, se instaura una oposición entre el “colchón”, como espacio del amor conyugal, y el “petate”, como espacio de la muerte del

individuo. De manera que el sujeto del discurso, parece estar más afectado ‘por el sentimiento de su muerte que por el goce carnal. A este afecto, sin embargo, se le da un giro humorístico, como lo he mostrado en las coplas analizadas anteriormente, mediante la enunciación de los dos últimos versos de la copla. De esta manera, el petate hace referencia, mediante la figuración irónica, al personaje del cornudo, transformándose en una divisa propia de éste.

La repetición del estribillo después de la estrofa quinta indica el retorno al recorrido isotópico suspendido por la enunciación del verso aislado “Paren la música”. Esta vuelta cierra, entonces, un ciclo que comienza en la primera estrofa y termina en la sexta. Desde una lectura retrospectiva, no se establece, pues, una subordinación entre la enunciación representada en la figuración irónica y la enunciación representada en el estribillo, sino un diálogo marcado por la alternancia de dos ritmos distintos para cada una. En términos semióticos, se opera una modulación del discurso mediante un ritmo dialógico entre dos tipos de figuración poética. Es así que, al comparar la estructura descrita en el texto con la grabación en audio se puede notar que la alternancia entre las primeras dos estrofas y el estribillo, y entre este, el verso de paso y la quinta estrofa, está marcada por cambios en la prosodia: una aceleración en el primer caso, que inaugura un momento para el baile, y una desaceleración súbita en el verso de paso, que da pie a la declamación de la copla quinta. En otras palabras, se puede afirmar que tal alternancia de ritmos, que afectan tanto al plano de la expresión como al del contenido, tiene lugar plenamente en la dimensión afectiva del discurso, dimensión que en *Las inditas* adquiere un papel protagónico.

Ahora bien, en una lectura prospectiva de la canción, se puede observar cómo la estructura dialógica que acabo de describir, se proyecta en un segundo ciclo, que comprende de la estrofa séptima a la duodécima. Se ponen en diálogo, de nuevo, dos

recorridos isotópicos, correspondientes a dos tipos de figuración. Sin embargo, si se atiende a la estrofa séptima, se podrá notar que el carácter de la figuración irónica ha cambiado. No se actualiza ahora el esquema del diálogo amoroso de tendencia pícaro, sino que se inaugura el recorrido de la jactancia. Esta nueva isotopía, como en el ciclo anterior, se subdivide, a su vez, en dos recorridos, uno, de orden metafórico, y otro de carácter humorístico, que reemplazará al primero meced a la figuración irónica que, como siempre se apoya en un término de enlace y en la enunciación de los últimos dos versos de cada estrofa.

CONCLUSIONES

Quisiera retomar ahora la hipótesis enunciada en la introducción al presente trabajo para confrontarla con los resultados obtenidos tanto en mi revisión de las teorías sobre la puesta en discurso de la ironía como en mi análisis de coplas y canciones populares. Se recordará que en dicha introducción planteé que en la lírica popular mexicana la ironía es un tipo de figuración específica que comprende tanto el nivel del discurso enunciado como el del acto de enunciación que lo produce. El concepto de *figuración irónica*, según mostré en el segundo capítulo, me permitió subsumir ambos niveles del discurso, así como. El análisis de textos, cuyos resultados presenté en el capítulo tercero, me mostró, a su vez, tres aspectos de la *figuración irónica* en el discurso lírico: *figura retórica*, *enunciación representada* y *praxis enunciativa*.



Al final del capítulo segundo, planteé que el análisis de la *figuración irónica* pertenecía al dominio de la *enunciación representada* en el discurso lírico. En el marco de este dominio he descrito la figuración irónica en términos de la actividad de un sujeto de enunciación, considerada en tres dimensiones distintas –pragmática, cognitiva y pasional–, cada una de las cuales se puede asociar a la competencia de sendos *sujetos enunciativos*. El conjunto de estas tres dimensiones discursivas produce la representación de un sujeto ironista al que, independientemente de la estructura genérica de la copla – es decir, se trate de un monólogo o de un diálogo–, se pueden atribuir las características de un individuo que se opone a la opinión social (diálogo amoroso), de un fanfarrón que hace alarde de valentía (“coplas jactanciosas”), de un moralista que reprueba los vicios sociales (“coplas

sentenciosas)”, o de un pícaro que se esconde tras la máscara de ingenuo(“coplas chistosas”).

Como hice notar en el capítulo segundo, el aspecto más estudiado de la figuración irónica corresponde a la dimensión pragmática del discurso, donde el enunciador, en tanto sujeto encargado de la verbalización del discurso representado, se transforma en un sujeto ironista que pone en escena simulacros discursivos de los cuales toma una distancia crítica. La acción del sujeto enunciador está, a su vez, determinada por la acción de un “observador”, sujeto que asume el punto de vista desde el cual el enunciador toma distancia respecto del contenido verbalizado. Este punto de vista, además, tiene que ser asumido por un enunciatario competente, lo cual supone la acción de un sujeto pasional cuya competencia consiste en manipular el grado de afección producido por la revelación del punto de vista.

En las coplas del diálogo amoroso y de la jactancia se expresa, además, un deseo de poder que toma forma en la figura del “hombre cabal”. En ambos dominios de la lírica popular mexicana, la figuración irónica instaura la asunción de tal figura como una aspiración común, surgida de una carencia igualmente común, tanto para el enunciador como para el enunciatario. Las coplas que he analizado en los dominios de la sentencia, por su parte, expresan la voluntad de acuerdo sobre un saber común, fundado en una ideología compartida tanto por el enunciador como por el enunciatario. Así, el machismo expresado en los otros dominios de la ironía, se transforma en sentencia del saber popular. Finalmente, en los dominios de la sátira, la caricatura y el chiste, las aspiraciones machistas son reemplazadas por representaciones burlescas o por los enunciados de connotación sexual típicos de los chistes de doble sentido.



El análisis comparativo de coplas no sólo me permitió observar la figuración irónica en tanto producto de un acto de enunciación individual, sino que me abrió el camino para comprender su significación en la perspectiva de la praxis enunciativa. En este dominio el tema de la construcción de la subjetividad en el discurso enunciado se supedita al tema de la toma posición de la instancia de discurso que hace posible tal proceso. Esta toma de posición comprende tanto una dialéctica entre el sistema virtual de representaciones de la lírica popular y el acto de enunciación que lo realiza en cada enunciado particular como las operaciones que definen el devenir de la instancia de discurso.

La dialéctica entre el sistema y el acto se hace patente en la actualización de las formas virtualizadas en el sistema y la potencialización de las formas realizadas en el discurso. Las operaciones de la instancia de discurso, en cambio, corresponden a la captación, más o menos extensa, de contenidos diversos en el campo del discurso y en la asunción, más o menos intensa, de algunos de ellos.



Por lo expuesto hasta aquí, podría concluirse que la especificidad de la *figuración irónica* depende la puesta en discurso de una subjetividad específica. Desde la perspectiva de la praxis enunciativa, la existencia discursiva de esta subjetividad estaría asegurada por el devenir de la *instancia de discurso*. Sin embargo, a partir del análisis de elementos expresivos en tres canciones populares, he demostrado que las modalizaciones del ser y del hacer que modelan la actividad de dicha subjetividad precisan de elementos que los hagan sensibles al receptor del discurso, es decir, de un plano de la expresión.

En la explicación de mi modelo de la figuración irónica planteé la posibilidad de incorporar el discurso lírico, en tanto plano de la expresión, al dominio de pertinencia del

análisis semiótico del discurso. Tanto mi investigación teórica como el propio análisis textual mostraron que la figuración irónica comprende tanto modalizaciones en el plano del contenido como modulaciones que afectan el plano de expresión.

Por otra parte, el análisis de las canciones demostró que la figuración irónica no se limita al dominio de la enunciación representada en el discurso lírico sino comprende también el dominio propio de la enunciación lírica, en el cual interactúan los cantores y su audiencia. En su dominio, la enunciación lírica regula tanto la materialización del contenido representado como la ejecución instrumental y coral de la canción misma. Gracias a esta acción, los efectos de la enunciación representada se hacen sensibles en el plano de la expresión mediante un ritmo binario que modula la velocidad de la ejecución musical y del canto (*Las inditas*), los intervalos prosódicos en la sucesión de las estrofas (*El charro Ponciano*), la disposición y alternancia de coplas que asumen distintas isotopías (*La Sanmarqueña*).



Dicho lo anterior, cabe declarar que en el presente trabajo ofrezco respuestas posibles a las interrogantes esbozadas en mi proyecto de tesis. Durante la investigación que dio sustento a tal empresa fueron surgiendo, inevitablemente, nuevos problemas cuyo planteamiento y resolución tuve que soslayar so pena de comprometer la realización de los objetivos que había planteado, así como la coherencia de mis análisis textuales.

Queda pendiente, pues, una investigación acerca de la dimensión retórica del discurso, y los procesos de significación que en ella tienen lugar. La figuración irónica comprende sólo una faceta específica de esta dimensión, de modo que su estudio deberá ser complementado con el estudio de al menos, dos tipos de figuración ampliamente reconocido: la figuración simbólica y la figuración metafórica. Tradicionalmente estos tres

tipos de figuración han sido estudiados por separado, pero cabría la posibilidad de un estudio conjunto, que diera cuenta de papel que juegan en la articulación del discurso retórico.

Los dos aspectos de la *praxis enunciativa*, considerados por separado, explicarían, cuestiones planteadas desde hace tiempo en el campo de los estudios de lírica popular. Por un lado, la consideración de las distintas modalidades de existencia de los contenidos discursivos permitiría explicar los fenómenos conservación y transformación de la tradición lírica desde una perspectiva “pancrónica”. Por su parte, la captación y asunción de contenidos en el devenir de la instancia del discurso explicaría como hacen efecto las parodias, los chistes y la sátiras.

BIBLIOGRAFÍA

- Alín, José María, “Nuevas supervivencias de la poesía tradicional”, en Beatriz Garza Cuarón e Yvette Jiménez de Báez (Eds.), *Estudios de folklore y literatura dedicados a Mercedes Díaz Roig*. México: El Colegio de México, 1992, pp. 403-465.
- Attardo, Salvatore, *Linguistic theories of humor*. Berlin; New York: Mouton de Gruyter, 1994.
- Arán Pampa, Olga (Dir.), *Nuevo Diccionario de la teoría de Mijaíl Bajtín*. Córdoba, Argentina: Ferreyra Editor, 2006.
- Aristóteles, *Poética* (Ed. de Valentín García Yebra). Madrid: Gredos, 1974.
- _____, *Ética Nicomáquea* (Ed. de Julio Pallí Bonet). Madrid: Gredos, 1985.
- _____, *Retórica* (Ed. de Quintín Racionero). Madrid: Gredos, 1990.
- Bajtín, Mijaíl, *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus, 1989.
- _____, *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Madrid: Alianza, 1998.
- _____, *Problemas de la poética de Dostoievski*. México: Fondo de Cultura Económica, 2003.
- Ballart, Pere, *Eironeia. La figuración irónica en el discurso literario moderno*. Barcelona: Quaderns Crema, 1994.
- Benveniste, Émile, *Problemas de lingüística general I* (15ª ed.). México: Siglo XXI, 1999.
- _____, *Problemas de lingüística general II* (15ª ed.). México: Siglo XXI, 1999.
- Beristáin, Helena, *Diccionario de retórica y poética* (7ª ed.). México: Porrúa, 1995.
- _____, *Alusión, referencialidad, intertextualidad*. México: UNAM, 1996.
- Bertrand, Denis, “Humour et ironie”, *Cruzeiro semiótico*, n° 10, 1989, pp. 91-98.
- Campesino, Juan, *La historia como ironía. Ibargüengoitia como historiador*. Guanajuato: Universidad de Guanajuato, 2005.
- Cicerón, Marco Tulio, *Discursos* (Tomo VI) (Trad. de María José Muñoz Jiménez). Madrid: Gredos, 2006.
- Correas, Gonzalo, *Arte de la lengua española castellana* (Ed. de Emilio Alarcos García).

- Madrid: CSIC, 1954.
- Courtés, Joseph. *Análisis semiótico del discurso: del enunciado a la enunciación*. Madrid: Gredos, 1997.
- Curtius, Ernst Robert, *Literatura europea y edad media latina*. México: 1955.
- Chencinsky, Jacobo, “El mundo metafórico de la lírica popular mexicana”, *Anuario de Letras*, Vol. 1, 1961, pp. 113-148.
- Deyermond, A. D., *Historia de la literatura española. Edad Media*. Barcelona: Ariel, 1999.
- Díaz Roig, Mercedes, “Algunas diferencias entre la lírica popular mexicana y la española”, *Revista de la Universidad de México*, XXX-10, 1976, pp. 9-14.
- _____, “Panorama de la lírica popular mexicana”, *Caravelle. Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien*, n°48, 1987, pp. 27-36.
- Dorra, Raúl, *Los extremos del lenguaje en la poesía tradicional española*. México: UNAM, 1981.
- _____, *Entre la voz y la letra*. Puebla: BUAP/Plaza y Valdés, 1997.
- _____, “Entre el sentir y el percibir”, en Eric Landowski, Raúl Dorra, y Ana Claudia de Oliveira (Eds.), *Semiótica, estesis, estética*. Puebla/Sao Paulo: UAP/EDUC, 1999, pp. 253-267.
- _____, *La retórica como arte de la mirada*. Puebla: BUAP/Plaza y Valdés, 2002.
- Ducrot, Oswald, *El decir y lo dicho*. Buenos Aires: Hachette, 1984.
- Escarpit, Robert, *El humor*. Buenos Aires: Eudeba, 1972.
- Filinich, María Isabel, *La voz y la mirada. Teoría y análisis de la enunciación literaria*. Puebla: BUAP/Plaza y Valdés, 1997.
- _____, *Descripción*. Buenos Aires: Eudeba, 2003.
- _____, *Enunciación* (2ª ed.). Buenos Aires: Eudeba, 2012.
- Fontanier, Pierre, *Les figures du discours*. Paris: Flammarion, 1977.
- Fontanille, Jaques, *Les espaces subjectifs. Introduction a la sémiotique de l'observateur*. Paris: Hachette, 1989.
- _____, *Semiótica del discurso*. Lima: Universidad de Lima/Fondo de Cultura Económica, 2001.
- Forradellas, Joaquín y Marchese, Angelo, *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Barcelona: Ariel, 2013.

- Frenk, Margit, *Las jarchas mozárabes y los comienzos de la lírica románica*. México: El Colegio de México, 1975.
- _____, *Entre folklore y literatura*. México: El Colegio de México, 1984.
- _____, "Aproximaciones a los recursos poéticos de las coplas folclóricas mexicanas", en Aurelio González (Ed.). *La copla en México*. México: El Colegio de México, 2007, pp. 156-160.
- _____, (Dir.), *Cancionero folklórico de México (5 Vols.)*. México: El Colegio de México, 1975-1985.
- _____, *Corpus de la antigua lírica popular hispánica*. Madrid: Castalia, 1987.
- _____, *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*. México: El Colegio de México-UNAM-Fondo de Cultura Económica, 2003.
- _____, *Poesía popular hispánica: 44 estudios*. México: Fondo de Cultura Económica, 2006.
- _____, "Burla y juego en el cancionero popular antiguo", en González, Aurelio y Miaja, María Teresa (Eds.). *Lyra Mínima. Del cancionero medieval al cancionero tradicional moderno*. México: El Colegio de México/UNAM, 2010, pp. 57-71.
- Genette, Gérard, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus, 1989.
- _____, *Nuevo discurso del relato*. Madrid: Cátedra, 1998.
- Greimas, A. J., *Semántica estructural*. Madrid: Gredos, 1971.
- _____, *La enunciación. Una postura epistemológica*. Puebla: UAP-CECYT, 1984.
- Greimas, A. J. y Courtés, J., *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Madrid: Gredos, 1982.
- Hjelmslev, Louis, *Prolegómenos a una teoría del lenguaje (2ª ed.)*. Madrid: Gredos, 1974.
- Haverkate, Henk, "La ironía verbal: un análisis pragmatolingüístico", *Revista española de lingüística*, 15, 2, 1985, pp. 343-391.
- Hutcheon, Linda, "Ironía, sátira, parodia. Una aproximación pragmática a la ironía", en *De la ironía a lo grotesco en algunos textos latinoamericanos*. México: UAM, 1992, pp. 173-193.
- Imboden, Rita Catrina, *Cuerpo y poesía. Procesos de presentificación del cuerpo en la lírica mexicana del siglo XX*. Bern: Peter Lang, 2012.
- Jakobson, Roman, *Ensayos de poética*. México: Fondo de Cultura Económica, 1977.

- Kerbrat-Orecchioni, Catherine, “La ironía como tropo”, en *De la ironía a lo grotesco en algunos textos latinoamericanos*. México: UAM, 1992, pp. 195-221.
- Kuri-Aldana, Mario y Mendoza Martínez, Vicente (Comps.), *Cancionero popular mexicano* (2 tomos). México: CONACULTA (Lecturas mexicanas), 2001.
- Lausberg, Heinrich, *Manual de retórica literaria* (3 vols.). Madrid: Gredos, 1967.
- Magis, Carlos Horacio, *La lírica popular contemporánea*. México: El Colegio de México, 1969.
- Masera, Mariana, “Los recursos de la copla: simbolismo y paralelismo”, en Aurelio González, *La copla en México*. México: El Colegio de México, 2007, pp. 189-203.
- _____, “Águila que vas volando y en el pico llevas hilo: entre la antigua lírica popular y el cancionero mexicano del siglo XX. La historia de un concepto”, en Yvette Jiménez de Báez (Ed.) *Lenguajes de la tradición popular: fiesta, canto, música y representación*. México: El Colegio de México, 2002, pp. 255-266.
- Medina, Rubén D., *De médico, poeta y loco. Algunas estrategias discursivas de la lírica popular mexicana*. México: UNAM, 2006.
- Mendoza, Vicente T., *Glosas y décimas de México*. México: Fondo de Cultura Económica, 1957.
- Menéndez Pidal, Ramón, *Los romances de América y otros estudios*. Madrid: Espasa-Calpe, 1972.
- Mier Garza, Raymundo, “La inmanencia y lo poético: semiosis, lectura y expresión”, *Tópicos del Seminario*, 33, Enero-Junio 2015, p. 250.
- Pérez Martínez, Herón, *Los refranes del hablar mexicano en el siglo XX*. Zamora: El Colegio de Michoacán, 2002.
- Pirandello, Luigi, *El humorismo. Esencia carácter y materia del humorismo*. Madrid: Langre, 2007.
- Pozuelo Yvancos, José María, “Lírica y Ficción”, en Antonio Garrido Domínguez (Comp.), *Teorías de la ficción*. Madrid: Arco Libros, 1992, pp. 241-268.
- Quintilianus, Marcus Fabius, *Institutio oratoria* (4 vols.) (Trad. de H. P. Butler). Londres: 1920.
- Retórica a Herenio* (Trad. de Juan M. Núñez González). Madrid: Gredos, 1997.
- Reyes, Graciela, *Polifonía textual. La citación en el relato literario*. Madrid: Gredos, 1986.

- Ruiz Gurillo, Leonor y Grupo GRIALE, "El proyecto GRIALE para la ironía en español: conceptos previos", en *ELUA*, 18, 2004, pp. 231-242
- Sánchez Romeralo, Antonio, *El villancico. Estudios sobre la lírica popular en los siglos XV y XVI*. Madrid: Gredos, 1969.
- Searle, John R., "A classification of illocutionary acts", *Language in Society*, Vol. 5, No. 1, 1976, pp. 1-23.
- Sperber, Dan y Wilson, Deirdre, "Irony and the Use-Mention distinction", en P. Cole, *Radical Pragmatics*. New York: Academic Press, 1981, pp. 306-311.
- Ventura Ramos, Lorena, "La ironía romántica: un principio de representación literaria", *Tópicos del seminario*, 34., Julio-Diciembre 2015, pp.83-106.
- Zavala, Lauro, *Ironías de la ficción y la metaficción en cine y literatura*. México: s/f.

ANEXOS

Canciones analizadas

La Sanmarqueña

[1]

San Marcos tiene la fama
de las mujeres bonitas,
también Acapulco tiene
de diferentes caritas.

*Sanmarqueña de mi vida,
Sanmarqueña de mi amor.*

[2]

Quien te puso Sanmarqueña
no te supo poner nombre,
vale más te hubiera puesto
la perdición de los hombres.

Sanmarqueña de mi vida...

[3]

Cuando salí de Guerrero,
alegre salí cantando;
¡ay! costeñita de mi alma,
qué lejos te vas quedando.

Sanmarqueña de mi vida...

[4]

Las mujeres de San Marcos
no saben ni dar un beso;
a fe que las de Acapulco
hasta estiran el pescuezo.

Sanmarqueña de mi vida,...

[5]

Yo quisiera que las viejas
se volvieran lagartijas
pa' agarrarlas a leñazos
y quedarme con sus hijas.

Sanmarqueña de mi vida,

[6]

A la mar fui por naranjas,
cosa que la mar no tiene;
el que de esperanzas vive,
la esperanza lo mantiene.

Sanmarqueña de mi vida,

[7]

Ahí les va la despedida
al estilo marinero,
con mi guitarra cantando,
ahí nos vimos, compañeros.

Sanmarqueña de mi vida,

[8]

De Acapulco para arriba
ya no se puede besar,
pues les apesta la boca
a pescado de mar.

Sanmarqueña de mi vida,

[9]

Las mujeres de la costa,
cuando se van a bañar,
lo primero que se lavan
son los pies para bailar.⁹

*Sanmarqueña de mi vida,
Sanmarqueña de mi amor.*

El charro Ponciano

[1]

Ahí viene el charro Ponciano
dando vuelta a la estación,
viene pegando respingos
porque lo hicieron...

*Calla, mujer, calla,
deja de tanto llorar,
que esta noche con la luna
nos vamos a emborrachar*

[2]

Ahí viene el maistro Graciano,
el que toca el acordeón,
mientras lo estira y lo encoge
vamos a hacerlo...

Calla, mujer, calla,

[3]

Si tu marido es celoso
dale a comer chicharrón
pa ver si con la manteca
se le quita lo...

Calla, mujer, calla,

[4]

Si tu marido es celoso
dale el agua de cebada,
pa' ver si con lo fresquito
se lo lleva la...

Calla, mujer, calla,

[5]

Si tu suegra se te enoja
tírale con un ladrillo,
tómale bien puntería
y dale en el mero...

Calla, mujer, calla,

[6]

Yo soy la víbora negra
Que habita en los paredones,
Soy amigo de los buenos
Pero no de los...

Calla, mujer, calla,

[7]

Si tu marido es celoso
dale a comer chicharrón
pa ver si con la manteca
se le quita lo...

Calla, mujer, calla,

[8]

Asco le tengo a los pesos
y más asco a los tostones,
pero más asco le tengo
a esa punta de...

Calla, mujer, calla,

Las inditas

[1]

Oyes, indita del alma
qué bonito es ser casado
tener hijos y mujer
pero una cosa he observado
y es a la hora de comer
ahí tuerce la puerca el rabo
y lo vuelve a retorcer.

[2]

Oyes, indita del alma,
mi amor es como el conejo
sentido como el venao
no come zacate viejo
ni de ese que esté trillao
come zacatito nuevo
de la punta serena.

Órale, indita, sí,
éntrele con calor
que de Guerrero
vinimos, trujimos
hicimos ...

¡Paren la Música!

[3]

Y al pie de un verde limón
le dije a mi amor estate
ya no siento mi colchón
lo que siento es mi petate
que lo dejé en un rincón
pa' que otro me lo maltrate.

Órale, indita, sí,
éntrele con calor
que de Guerrero vinimos,
trujimos hicimos
esta canción

[4]

Oyes, indita del alma
en una baraja nueva
te quisiera ver jugar
dicen que tú nunca pierdes
todo se te va en ganar
a ver si conmigo pierdes
hasta el modito de andar.

[5]

Oyes, indita del alma,
mi vieja se volvió vaca
por ver si me correteaba
como la vide tan flaca
donde quera la esperaba.
ay, qué mujer tan bellaca
qué carreras me pegaba.

Órale, indita, sí,
éntrele con calor
que de Guerrero
vinimos, trujimos
hicimos...

¡Alto la música!

[6]

Ay, prietas color de piano
que del rabo me trujeron
no me anden con medias tazas,
que esos tiempos ya se fueron,
ni me presumen de leidas
porque [gubai] me dijeron
que ahí me andan echando erutos
y a la mejor ni comieron.

Órale, indita, sí,
éntrele con calor
que de Guerrero
vinimos, trujimos
hicimos esta canción. [x2]