

TEXTO Y CONTEXTO: LA IRONÍA COMO FENÓMENO DEL DISCURSO

ROSARIO GONZÁLEZ
Universidad Autónoma de Madrid

I. INTRODUCCIÓN

El fenómeno irónico ha sido tratado a lo largo de la historia desde muchos puntos de vista. En el ámbito de lo cotidiano suele aplicarse el término *ironía* y su correspondiente adjetivo, *irónico*, a una multiplicidad de situaciones, de actitudes y elocuciones que tienen en común el girar en torno a dos polos conceptuales: la distorsión o mentira (se actúa con ironía cuando nuestras palabras esconden intenciones opuestas a lo que ellas mismas expresan); y la burla, el sarcasmo o el humor. En muchas ocasiones, como señala Pere Ballart¹:

la imprudencia con que suele manejarse el término es a menudo mayúscula [...] ¿Quién no ha leído alguna vez en las solapas de una novela que el autor es ponderable por su «chispeante ironía», o por su «visión irónica y mordaz», o por su «irónico sentido del humor»? [...] Es obvio, en este caso, que el nombre y la cosa no discurren todo el tiempo por el mismo camino: la arbitrariedad con que se aplica el primero no niega la existencia real de un fenómeno de alcance literario [...] que merece ser estudiado en detalle (págs. 20-21).

¹ Pere Ballart, *Eironia. La figuración irónica en el discurso literario moderno*, Barcelona, Quaderns Crema (Biblioteca General 18), 1994, págs. 20-21.

En efecto, como ya hemos señalado, la ironía es un fenómeno que afecta tanto al ámbito de lo cotidiano como al de lo literario, y tal vez radiquen en la usualidad del término los problemas para acotar su alcance y para señalar sus rasgos definitorios. No tenemos más que revisar la definición que de ironía da un diccionario común (*Manual de la RAE*)² para comprobarlo:

ironía. f. Burla fina y disimulada. // Tono burlón con que se dice. // Figura retórica que consiste en dar a entender lo contrario de lo que se dice.
ironizar. tr. p. us. Hablar con ironía, ridiculizar.

Llama la atención en la definición tradicional del fenómeno como figura retórica³ el carácter elusivo de su naturaleza; lo que no deja de causarnos cierta extrañeza, pues supone que alguien que desea decir o dar a entender algo utiliza el camino inverso para conseguirlo, no lo dice directamente, lo oculta en su mensaje de tal manera que el receptor de tan peculiar forma de comunicación tiene un doble trabajo para descodificar la información recibida. Y a pesar de esto, el emisor de un mensaje irónico no miente, no es hipócrita, sino que pretende ser descifrado, eso sí, en dos planos distintos.

En el plano oral, y siguiendo con la definición tradicional de la ironía, resulta relativamente sencillo percibir el sentido irónico de un mensaje; tenemos elementos auxiliares para hacerlo, tales como una entonación específica, vocativos connotados en las órdenes irónicas (*Sigue hablando, bonito*) e incluso determinados elementos paralingüísticos que rodean la emisión del mensaje, como los gestos, las miradas, el tono de voz. Pero en contextos escritos todos estos elementos están ausentes, con lo que se dificulta la catalogación de un discurso como irónico y su posible interpretación, y hay que acudir al auxilio de otros conocimientos que podemos encontrar en el nivel textual y extratextual para corroborar nuestras intuiciones. Además, la ironía no sólo es un fenómeno que afecta al emisor de un mensaje, sino que un diálogo, una situación o una obra entera pueden resultar irónicos.

² Academia Real Española, *Diccionario manual e ilustrado de la lengua española*. Madrid, Espasa-Calpe, 4.ª edición revisada, 1989.

³ Para una somera definición de la ironía vid. Fernando Lázaro Carreter, *Diccionario de términos filológicos*, Madrid, Gredos (BRH, Manuales 6), 1990.

Como se habrá comprobado ya, hemos trascendido el concepto de ironía como recurso literario, como tropo⁴ estudiadísimo desde las retóricas clásicas hasta las más actuales, para pasar a considerar la ironía como un modo que caracteriza determinados tipos de discurso.

Para interpretar un discurso irónico el requisito imprescindible es que el receptor se dé cuenta del carácter pragmáticamente «diferente» de este mensaje. Nuestros intercambios comunicativos no consisten, por lo general, en una sucesión de enunciados inconexos. Por ello, cualquier hablante que recibe información de otro, supone que obedece a una cierta lógica, a unos principios aceptados implícitamente y que regulan la transmisión de comunicación. Cuando observa una quiebra de esos principios, intenta describir la intención del emisor al pasar por alto lo esperable. Grice, en su análisis de los actos conversacionales⁵, propone una serie de principios que los rigen y que son aceptados tácitamente por los participantes en la conversación. Todos estos principios se incluyen en una especie de condición inicial que domina todo acto comunicativo, es lo que Grice llama «principio de cooperación», que consistiría en que cada hablante contribuye a la conversación haciendo que su intervención se ajuste a la finalidad o a la dirección del acto comunicativo en el que participa. El principio de cooperación está presente en otras normas de menor rango, como la de «cualidad», por la que todo hablante espera oír enunciados verdaderos, y por la que todo hablante, cuando participa en una conversación, debería no decir algo que creyese falso y no decir algo de lo que no tuviese pruebas suficientes. Pues bien, la ironía supone una discrepancia entre lo que se dice y lo que se comunica, una transgresión del principio de cooperación y en concreto de la máxima de cualidad por la cual los participantes en un acto comunicativo emiten mensajes que no creen falsos. Ante un enunciado reconocido como irónico, el destinatario del mensaje tiene que recorrer el camino que va desde el significado literal hasta el significado implícito o, en terminología de Grice, hasta la implicatura conversacional correspondiente. El discurso irónico es un mensaje cifrado y distorsionador, cuyo destinatario se siente

⁴ Para un estudio de la ironía en las retóricas clásicas y en estudios posteriores se pueden consultar las referencias que sobre ella da H. Lausberg en el vol. III de su *Manual de retórica literaria. Fundamentos de una ciencia de la literatura* [1960], versión española de José Pérez Riezu en Madrid, Gredos (Bt III, Manuales 15), 1980, págs. 120-121.

⁵ H. P. Grice, «Logic and Conversation», en P. Cole y J. L. Morgan (eds.), *Syntax and Semantics, vol. 7 Speech Acts*. Nueva York, Academic Press, 1975, págs. 41-58; sobre el «principio de cooperación», pág. 45.

sorprendido pues piensa que el hablante o el escritor no pueden querer decir eso literalmente. Sin embargo, antes de decidir que el emisor no está cooperando, se ha de pensar que el sentido literal no coincide con el implícito y que el mensaje, probablemente, oculta un significado satisfactorio, finalmente, para las dos partes implicadas. Buscar ese sentido implícito supone poner en marcha todas las estrategias de que dispone el receptor: creencias, supuestos sobre el mundo, bagaje cultural, etc. El destinatario pone así en marcha un mecanismo encaminado a la obtención del significado no literal. En esta búsqueda, el destinatario sabe que hay formas aceptables de usar la lengua para transmitir algo distinto de lo que realmente se dice; una de ellas es la ironía⁶. Pero este apercebirse de la violación de un principio conversacional es sólo el primer paso para la adecuada descodificación del mensaje irónico. Puesto que la interpretación implícita no depende de que el enunciado sea semánticamente anómalo, es importante atender a que el sentido literal del enunciado sea contextualmente improbable. Dar con el significado implícito depende, en gran medida, y sobre todo en los textos literarios, de los conocimientos del destinatario, de que sea capaz de interpretar las claves —muchas veces en tono de parodia— que el escritor le lanza para que se ayude en su búsqueda.

Otras orientaciones pragmáticas⁷ nos conducen también al mismo punto: lo que decimos y lo que queremos decir no siempre coinciden, en el caso de la ironía, intencionadamente. En la teoría de la relevancia, de Sperber y Wilson⁸, se incide en la idea de que comunicarse no sólo es emitir una información codificada con arreglo a un sistema preestablecido, el lingüístico; sino que, además, un emisor puede basar su actividad comunicativa en atraer la atención del interlocutor sobre algún hecho concreto para hacerle ver el contenido que se quiere comunicar. Lo importante en esta

⁶ Estas reflexiones proceden, en su mayor parte, del libro de John Lyons, *Lenguaje, significado y contexto* [1981], Barcelona, Buenos Aires, Ed. Paidós, 1983, pág. 217, en que el autor plantea el problema para otro tropo: la metáfora.

⁷ Para un resumen de las principales teorías pragmáticas desde Austin hasta Sperber y Wilson, val. M. Victoria Escandell Vidal, *Introducción a la pragmática*, Madrid, UNED / Anthropos, Ed. del Hombre, 1993; especialmente «El desarrollo de la pragmática», págs. 51-158.

⁸ D. Sperber y D. Wilson, *Relevance. Communication and Cognition*, Oxford, Basil Blackwell, 1986, específicamente sobre la ironía se pueden consultar «Les ironies comme mentions», *Poétique*, 36, 1978, págs. 399-412 y «Irony and the Use-Mention Distinction», en P. Cole y J. L. Morgan (eds.), *Radical Pragmatics*, Nueva York, Academic Press, 1981, págs. 295-318.

orientación es discriminar la información relevante, la que se corresponde con lo que se quiere comunicar, de la que no lo es. Y aquí el contexto, entendido como el conjunto de elementos que se emplea en la interpretación de un enunciado, está en la base de la descodificación del discurso irónico.

Como nos ocurría en la orientación de Grice, también ahora el destinatario del mensaje se da cuenta de la discrepancia entre lo que éste dice y lo que quiere decir, pero el desciframiento total de la información dependerá de muchos factores difíciles de sistematizar.

Ya hemos hablado anteriormente de las diferencias existentes entre la interpretación del contenido irónico en el mensaje oral, mucho más directa y facilitada por la situación real de los interlocutores, y en el mensaje escrito, en el que no aparecen una serie de señales inequívocas (entonación y gestos). Ante un texto literario, la ausencia real del emisor exige, por parte del lector, un cierto conocimiento del autor y de sus técnicas, así como una familiaridad con las reglas sociales, culturales y literarias vigentes en la comunidad a que pertenece el autor. La simulación y la distorsión que supone la ironía en un discurso, lo que conduce a una aparente quiebra de la coherencia semántica por la coexistencia en un mismo pasaje de significados en oposición, se resuelve con la ayuda de marcadores irónicos que hay que saber encontrar en el texto.

Solucionar, pues, la subversión del discurso irónico y reordenar la información recibida presupone un cierto entrenamiento por parte del lector. El autor puede dejar determinadas pistas en el texto para advertir al lector del significado subrepticio que quiere transmitirle. Pere Ballart enumera algunas de ellas⁹; puede indicar de modo patente su intención; puede utilizar la *hyperbole*, extremando el énfasis de sus afirmaciones para que el lector advierta el exceso y a través de él la discrepancia; puede elegir el tono del escrito y, de acuerdo con éste, giros o expresiones discordantes con el significado expresado; puede poner en duda él mismo, con cierto sentido del humor, la validez de sus juicios, o bien parodiar el estilo de otro, de modo que esta parodia delate la simulación del pasaje, del capítulo o de toda la obra¹⁰. Pero, como hemos indicado más arriba, aunque existan algunas de estas señales en un texto, se necesita cierto entrenamiento, cierto bagaje como lector para ser capaces de reunir las piezas del rompecabezas y dotar

⁹ Pere Ballart, *op. cit.*, nota 1, pág. 443.

¹⁰ Para una clasificación de los marcadores irónicos se puede consultar el artículo de D. C. Muecke, «Irony Markers», *Poetics*, 7/4, 1978, págs. 478-494.

al escritor de la coherencia de la que aparentemente carece. Como es obvio, muchas de las señales enumeradas por Pere Ballart no son por sí mismas una indicación irrefutable de interpretación irónica. La hipérbole no implica necesariamente ironía; tampoco el uso de un registro humorístico está indisolublemente asociado a ella, aunque en ocasiones la ironía se apoye en la comicidad. Es el percibir la subversión del código de valores --que abarca aspectos culturales y lingüísticos-- compartido por escritor y lector lo que fuerza a la interpretación irónica.

Por tanto, la tarea del lector intérprete de un texto irónico exige un esfuerzo mayor que la del que descodifica un texto «literal». Además, hay que tener en cuenta que en este tipo de ficción el lector no cuenta con el auxilio directo del autor, puesto que la ironía permite al escritor un mayor distanciamiento. Finalmente, las intuiciones del lector sobre la interpretación de la información recibida deben confrontarse con el mundo creado por el propio texto; es en él donde sus conjeturas se verán o no corroboradas.

A la luz de esta concepción de la ironía como simulación, subversión de un código compartido y distanciamiento del autor que, a pesar, de ocultarse tras el disfraz de lo literal deja claves para la interpretación del sentido implícito de su mensaje, vamos a analizar un texto de Eduardo Mendoza perteneciente a su obra *El laberinto de las aceitunas*¹¹.

- 1 Aproveché, como tenía por costumbre hacer en
 los últimos tiempos, el trayecto del ascensor, para
 rumiar cuán poderosa palanca es el dinero y cuán-
 5 tas puertas no puede abrir, cuántas cadenas romper,
 cuántas percepciones nublar y cuánta malque-
 rencia troçar en carantoñas. La verdad es que nunca,
 en todos los años que llevo zascandileando por este
 árido valle, me he visto en posesión de vil metal,
 como los que no lo quieren bien lo llaman, y no
 10 estoy, por lo tanto, autorizado para pontificar sobre
 los efectos deletéreos que quienes lo conocen le
 atribuyen. De la ambición y la avaricia puedo hablar,
 porque las he visto de cerca. Del dinero, no. Preci-

¹¹ Eduardo Mendoza, *El laberinto de las aceitunas* [1982], Barcelona, Seix Barral, 1993, págs. 183-184.

- samente, como sé por experiencia, sirve para evitar
 15 a los que lo tienen el pringoso contacto con quienes
 no lo tenemos. Y con toda honradez confieso que
 no me parece mal: los pobres, salvo que las esta-
 dísticas no fallen, somos feos, malhablados, torpes
 20 de trato, desaliñados en el vestir y, cuando el calor
 aprieta, asaz pestilentes. También tenemos, dicen,
 una excusa que, a mi modo de ver, en nada altera la
 realidad. No es por ello menos cierto que somos, a
 falta de otra credencial, más dados a trabajar con
 ahínco y a ser dicharacheros, desprendidos, modes-
 25 tos, corteses y afectuosos y no desabridos, egoistas,
 petulantes, groseros y zafios, como sin duda serla-
 mos si para sobrevivir no dependiéramos tanto de
 caer en gracia. Pienso, para concluir, que si todos
 fuéramos pudientes y nouviésemos que currelar
 30 para ganarnos los garbanzos, no habría futbolistas
 ni toreros ni cupletistas ni putas ni chorizos y la vi-
 da sería muy gris y este planeta muy triste plaza.

II. ANÁLISIS DE UN TEXTO IRÓNICO

Tal vez sea el género narrativo, al que pertenece el fragmento elegido, el dominio más apropiado para la figuración irónica. La ficción que toda narración implica puede convertirse en un marco ideal para el encubrimiento de la intención real de un mensaje, en este caso, de un discurso continuo, pues la narración permite al escritor una diversidad de perspectivas y la posibilidad de mezclar sinceridad y fingimiento. El texto que vamos a comentar está escrito en 1.ª persona, de tal modo que Eduardo Mendoza adopta la perspectiva de uno de los personajes de la historia que, en este caso, coincide con el narrador. Este personaje nos expone sus opiniones y su peculiar visión del mundo; es, pues, un narrador cuestionable porque no nos da una visión neutral de la realidad. Este personaje es un desequilibrado que se encuentra recluido en un sanatorio psiquiátrico y al que, insólitamente, recurre la policía en algunos de sus trabajos. Ya desde la misma

identidad del narrador se nos dan señales significativas para la interpretación del texto como irónico, pues la acusada personalidad del que cuenta la historia está distorsionando una realidad que ha de ser interpretada en otros términos. El contraste y la parodia, con lo que supone de transgresión del código esperable, son las formas que reviste la ficción irónica en este texto; contraste entre la visión deformada de un desequilibrado y el mundo real y parodia del género policíaco, pues el protagonista actúa como un detective improvisado y delirante.

Las señales para la adecuada descodificación del texto pertenecen a tres niveles diferentes: el nivel extratextual, el intertextual y el textual.

Dentro del nivel extratextual, las referencias a estereotipos que forman parte del bagaje cultural compartido por autor y lector actúan como pistas que activan la posible interpretación irónica: en primer lugar, la caracterización social del personaje —de baja extracción— y sus circunstancias personales —es un enfermo mental— nos hacen percibir una distorsión en dos planos distintos: el del lenguaje que usa, demasiado rico en registros y tonos; y el de la función que desempeña en la obra, la de esclarecedor de la intriga.

Dentro del nivel intertextual, el fragmento constituye una reflexión sobre el dinero y las consecuencias que puede tener su posesión o su falta. Es un tema clásico, tratado por autores como el Arcipreste de Hita o Quevedo. El hecho de poner en boca de este personaje un tópico literario que aparece en tan ilustres predecesores nos hace percibir el tono de parodia que gobierna todo el texto, y nos exige —lo que ya señalábamos más arriba— una serie de conocimientos previos. En lo que coinciden los tres textos, el de Quevedo¹², el del Arcipreste¹³ y el de Eduardo Mendoza¹⁴ es en la idea central, que podemos resumir con las propias palabras del narrador de nuestro texto: «cuán poderosa palanca es el dinero.» (l. 3); pero difieren en el tono empleado y en la finalidad del discurso. En el caso de Quevedo y su conocida letrilla «Madre yo al oro me humillo», cuyo estribillo es el pareado «Poderoso caballero / es don Dinero», hay una sátira para denunciar que el poder del dinero es tanto que nivela indebidamente a las personas, invir-

¹² Francisco de Quevedo, *Poesía varía*, ed. de James O. Crosby, Madrid, Cátedra (Letras Hispánicas 134), 1985, págs. 87-93.

¹³ Arcipreste de Hita, *Libro de buen amor*, ed. de G. B. Gybbou-Monypenny, Madrid, Clásicos Castalia 161, 1988, págs. 210-216.

¹⁴ Vtd. nota 12.

tiendo así el orden normal. El tono es crítico y de denuncia aunque también utilice la parodia como vía. Como señala James O. Crosby:

En el primer verso de este poema, parodia Quevedo una tradición literaria, según la cual una muchacha relata a su madre los sucesos o eventos amorosos que ha experimentado¹⁵.

La denuncia social es clara en la letrilla de Quevedo, mientras que en una lectura superficial del texto de Eduardo Mendoza no se percibe tal crítica social sino una aceptación argumentada de las diferencias entre ricos y pobres.

Por su parte, el texto del *Libro de buen amor*, *Enxiemplo de la propiedad quel dinero ha*, cuya conocida primera estrofa reza así:

Mucho faz el dinero e mucho es de amar;
al torpe faze bueno e omne de prestar;
faze correr al coxo e al mudo hablar;
el que non tiene manos dineros quiere tomar,

como el de Quevedo, nos hace ver cómo el poder del dinero es capaz de subvertir el orden de las cosas. A diferencia de la letrilla quevediana, el texto del Arcipreste posee un carácter moral aparentemente ajeno a toda parodia, e incluso él mismo se pone por testigo de aquello que critica:

Yo vi a muchos monges en sus predicaciones
denostar al dinero e a sus tentaciones;
en cubu por dinero otorgan los perdones;
asuéven el ayuno, así fazen oraciones.

Nada tiene que ver con el tono de estos textos el de Eduardo Mendoza: mientras que no hay posibilidad de doble lectura en los de Quevedo y el Arcipreste ésta es la característica del fragmento de Mendoza, que admite la interpretación en dos niveles distintos: partiendo de la misma base, el poder del dinero, nuestro narrador justifica ese poder en un texto perfectamente argumentado.

Precisamente, como sé por experiencia, sirve para evitar a los que lo tienen [el dinero] el pingoso contacto con quienes no lo tenemos. Y con toda honradez confieso que no me parece mal (lin. 13-17);

¹⁵ *Op. cit.*, nota 13, pág. 89.

pero en esa argumentación, basada en una lógica distorsionadora de la realidad, están las claves de una lectura diversa, que nos habla de las ideas del autor a través de las chocantes teorías del personaje elegido como narrador.

En el nivel textual, es la aparición de léxico vulgar dentro de un código sintáctica y semánticamente muy elaborado, con el choque entre dos niveles — el culto y el vulgar — que esto supone, el marcador que nos sirve para detectar la ironía. El tono irónico en su variante humorística afecta a toda la novela, con un modo de proceder muy cercano al de la antífrasis¹⁶.

En las primeras líneas el narrador nos da una referencia espacio-temporal de la situación en que se enmarcan sus reflexiones, el trayecto en un ascensor:

Aproveché, como tenía por costumbre hacer en los últimos tiempos, el trayecto del ascensor para rumiar cuán poderosa palanca es el dinero (lin. 1-3).

La elección del lugar implica una distorsión: la distancia entre un tema de reflexión clásico, planteado con cierta solemnidad, como se desprende del empleo del desusado exclamativo *cuán*, y un ambiente nada propicio a profundas reflexiones. Todo el resto del fragmento son elucubraciones sobre el dinero y las relaciones entre ricos y pobres. Otro marcador irónico es la enorme elaboración sintáctica y estilística del texto, que se aviene mal con la extracción social de nuestro protagonista y que emplea un molde culto en contraste con un léxico en parte vulgar y con el tono humorístico del texto. En efecto, la primera parte (lin. 3-5) se centra en las reflexiones abstractas sobre el poder del dinero, expuestas de modo paralelístico, con reiteración de estructuras sintácticas y una fuerte anáfora:

Cuán poderosa palanca es el dinero y cuántas puertas no puede abrir, cuántas cadenas romper, cuántas percepciones nublar y cuánta malquerencia trocar en carantoñas (lin. 3-5).

fragmento en que se repite la estructura «cuánta/s + CD + puede + verbo»; *puede* aparece en la primera oración y sirve para todas las demás. El arran-

¹⁶ F. Lázaro Carreter, en su *Diccionario de términos filológicos*. Madrid, Gredos, 3.ª ed. corregida, 1990, define así la ironía: «Figura retórica que consiste en expresar, dentro de un enunciado formal serio, un contenido burlesco» (s. v. *ironía*); y bajo la voz *antífrasis* señala: «Modo de expresión consistente en exponer una idea por la idea contraria, con entonación ordinariamente irónica». Este autor hace hincapié en la relación entre ambos fenómenos remitiendo de una a otra voz en sus artículos respectivos.

que del texto, de aparente tono grave, en el que viene a afirmarse, en el mismo sentido del Arcipreste o Quevedo — incluso aparece en la línea 3 un *no* expletivo tan típico de las obras clásicas—, que todo se puede conseguir mediante el dinero, se verá contradicho por el desarrollo posterior de esta idea.

De las líneas 6 a la 13 tiene lugar un salto temático cualitativo, cuando este peculiar detective señala que no puede hablar del dinero por su falta de experiencia, pues no lo ha tenido nunca, e insiste dos veces en que no está capacitado para abordar este asunto:

[...], y no estoy, por lo tanto, autorizado para pontificar sobre los efectos delictéreos que quienes lo conocen le atribuyen (lin. 9-12).

y en las líneas 13-14 reconoce:

De la ambición y la avaricia puedo hablar, porque las he visto de cerca.
Del dinero, no;

de tal modo que nos encontramos con que el propio narrador se desautoriza a sí mismo en este punto y hace así más patente la parcialidad de sus opiniones, al reconocer palpablemente que lo único que conoce son cualidades nada positivas: la ambición y la avaricia. El giro frente al tratamiento clásico del tema es absoluto y el modo irónico queda subrayado por el hecho de que quien se hace estas consideraciones sobre el dinero es, precisamente, quien nunca lo ha poseído sino sólo codiciado. En este fragmento (lin. 6-13) vuelve a percibirse la elaboración sintáctica del texto, con la repetición del mismo tipo de construcción, además con hipérbaton; refiriéndose al dinero dice: «como *los que no lo quieren* bien lo llaman» (lin. 9), y más adelante «*que quienes lo conocen* le atribuyen», con dos oraciones de relativo incrustadas en otra oración. El hipérbaton también aparece cuando declara: «De la ambición y la avaricia puedo hablar» (lin. 12), con lo que consigue el efecto de resaltar el suplemento al colocarlo delante del verbo, de tal manera que su desautorización moral queda patente.

De la línea 14 a la 28 se desarrolla una idea un tanto chocante: el dinero sirve para que los que lo tienen eviten el trato con los que no lo tienen y, lo que es más sorprendente, el protagonista de la novela, que siempre ha carecido de dinero, confiesa que no le parece mal. Posteriormente, pasa a la enumeración de las cualidades negativas (feos, malhablados, torpes de trato, desaliñados en el vestir y pestilentes —lin. 18-20—) y positivas

(trabajadores, dicharacheros, desprendidos, modestos, corteses y afectuosos —lin. 23-25—) de los «pobres», aunque continuando con su ironía, las buenas cualidades están condicionadas por la necesidad de —como él mismo dice— «caer en gracia» para sobrevivir.

En las últimas líneas, de la 28 a la 32, la ironía del razonamiento alcanza su punto culminante, pues nos llega a decir que es positivo el hecho de que no todos seamos ricos, ya que el tener los pobres que ganarse la vida da lugar a una serie de actividades lúdicas que sirven para alegrar el mundo combatiendo su monotonía; pero entre la serie de actividades enumeradas el efecto de contraste se consigue poniendo juntas, en el mismo nivel, profesiones como las de futbolista, torero o cupletista y «putas» y «chorizos» (lin. 30-31).

Como hemos mencionado antes, la ironía del texto se manifiesta, sobre todo, a través del contraste que supone el uso de un léxico vulgar en un texto lleno de referencias cultas, sintácticamente elaborado y con una cuidadísima selección de los términos empleados. En las primeras líneas (3-6) la enumeración de las cosas que puede hacer el dinero es de tipo literario, con la anáfora de *cuántais* y el desusado *cuán*, inserta dentro de la tradición clásica. Sin embargo, todas estas reflexiones van precedidas del verbo *rumiar*, en el sentido de 'meditar', con lo que el contraste entre los dos niveles de interpretación del mensaje queda asegurado. En las líneas 7 a la 8 encontramos otros sintagmas de tipo culto y literario, con anteposición epítetica del adjetivo como *vil metal* por 'oro' o *árido valle* por 'tierra' que son, además, sintagmas estereotipados en la tradición literaria. Pero, junto a ellos, nos encontramos con el coloquial *zascandilear* en «zascandileando por este árido valle» (lin. 7-8), con lo que la distorsión nuevamente es patente. La anteposición del adjetivo, posición marcada en nuestra lengua, se da en más casos, y en algunos su empleo conlleva un tono claramente irónico, pues utiliza adjetivos vulgares antepuestos como en «*pringosa* contacto» (lin. 15) o, junto a un adverbio poco común y anticuado —actualmente sólo empleado en textos literarios— usa un adjetivo inesperado y que no parece estar en el mismo nivel diafásico, como sucede en el sintagma «*casaz pestilentes*» (lin. 20). Igualmente hay que destacar la larga serie de adjetivos que caracterizan a los pobres, donde la ironía nos llega a través de la hipérbolo, de una evidente exageración, en que se les atribuyen con somera cualidades negativas que, como es obvio, pueden caracterizar a cualquier ser humano, pero que sí pueden responder a una visión tópica de los ricos respecto de los pobres. El tono irónico va en aumento cuando nos damos

cuenta de que el personaje que reflexiona expone todos estos atributos para justificar que los ricos no quieran entrar en contacto con los pobres, y alcanza su punto culminante cuando declara abiertamente «Y confieso con toda honradez que no me parece mal» (lin. 16-17); el tono irónico se sostiene cuando enumera las cualidades positivas de los pobres en otra larga serie «dicharacheros, desprendidos, modestos, corteses y afectuosos» (lin. 24-25) y, a continuación, opone una a una y por el mismo orden una serie de cualidades negativas que los pobres no poseen: «y no desabridos, egoístas, petulantes, groseros y zafios» (lin. 25-26), pero añadiendo que ésta sería la verdadera caracterización de los pobres si, como dice en las líneas 27 a 28, «para sobrevivir no dependiéramos tanto de caer en gracia».

La utilización de un vocabulario escogido se manifiesta también en ejemplos como *pontificar* (lin. 10) o *efectos deletéreos* (lin. 11), pero siempre junto a él aparece el empleo del lenguaje vulgar, que se intensifica sobre todo en las últimas líneas (28-32), donde encontramos verbos como *currular* en lugar de *trabajar*, sustantivos como *chorizos* en lugar de *ladrones* o expresiones como *ganarse los garbanzos* en lugar de *ganarse la vida o el sustento*; y, sin embargo, el tono de esta última parte se ve nuevamente cambiado al confrontar las últimas líneas con la última frase, de carácter literario. «la vida sería muy gris y este planeta muy triste plaza» (lin. 31-32) en que, además de la elección del vocabulario, vemos de nuevo un epíteto («triste plaza») y un paralelismo sintáctico en las dos coordinadas, que repiten la estructura «sujeto + verbo copulativo elíptico en la 2.ª oración) + atributo».

Como vemos, Eduardo Mendoza da cauce a la figuración irónica por la vía de la simulación y el distanciamiento, utilizando el registro humorístico y sirviéndose del contraste y la exageración. Consigue así, con esta aparente broma, expresar una opinión muy contraria a la que manifiestan en este fragmento las palabras del protagonista de su novela.