

Universidad Autónoma de Zacatecas

“Francisco García Salinas”

Unidad Académica de Docencia Superior

Maestría en Investigaciones

Humanísticas y Educativas

LA IRONÍA EN REMO ERDOSAIN, PERSONAJE DE LOS SIETE LOCOS
Y LOS LANZALLAMAS, DE ROBERTO ARLT

TESIS

Que para obtener el grado de

Maestro en Investigaciones Humanísticas y Educativas

Presenta:

Héctor Gustavo Pérez Hernández

Director de Tesis:

Dr. Eduardo Chávez Loera

Autorizaciones



SOMOS
ARTE, CIENCIA Y
DESARROLLO
CULTURAL



Dra. Ma. de Lourdes Salas Luévano
Responsable del Programa de Maestría en
Investigaciones Humanísticas y Educativas
PRESENTE

El que suscribe, certifica la realización del trabajo de investigación que dio como resultado la presente tesis, que lleva por título: *“La ironía en Remo Erdosain, personaje de los siete locos y los lanza llamas de Roberto Arlt”*, del C. Héctor Gustavo Pérez Hernández, alumno(a) de la Orientación en Filosofía e Historia de las Ideas de la **Maestría en Investigaciones Humanísticas y Educativas** de la Unidad Académica de Docencia Superior.

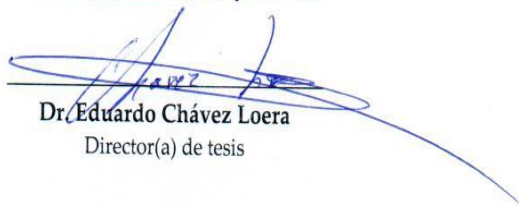
El documento es una investigación original, resultado del trabajo intelectual y académico del alumno, que ha sido revisado por pares para verificar autenticidad y plagio, por lo que se considera que la tesis puede ser presentada y defendida para obtener el grado.

Por lo anterior, procedo a emitir mi dictamen en carácter de Director de Tesis, que de acuerdo a lo establecido en el Reglamento Escolar General de la Universidad Autónoma de Zacatecas “Francisco García Salinas”: **La tesis es apta para ser defendida públicamente ante un tribunal de examen.**

Se extiende la presente para los usos legales inherentes al proceso de obtención del grado del interesado.

ATENTAMENTE

Zacatecas, Zac., a 24 de mayo de 2024



Dr. Eduardo Chávez Loera
Director(a) de tesis

C.c.p.- Interesado
C.c.p.- Archivo

Dra. Ma. de Lourdes Salas Luévano
Responsable del Programa de Maestría en
Investigaciones Humanísticas y Educativas
PRESENTE

Por medio de la presente, hago de su conocimiento que el trabajo de tesis titulado "*La ironía en Remo Erdosain, personaje de los siete locos y los lanza llamas de Roberto Arlt*", que presento para obtener el grado de Maestro(a) en Investigaciones Humanísticas y Educativas, es una investigación original debido a que su contenido es producto de mi trabajo intelectual y académico.

Los datos presentados y las menciones a publicaciones de otros autores, están debidamente identificadas con el respectivo crédito, de igual forma los trabajos utilizados se encuentran incluidos en las referencias bibliográficas. En virtud de lo anterior, me hago responsable de cualquier problema de plagio y reclamo de derechos de autor y propiedad intelectual.

Los derechos del trabajo de tesis me pertenecen, cedo a la Universidad Autónoma de Zacatecas, únicamente el derecho a difusión y publicación del trabajo realizado.

Para constancia de lo ya expuesto, se confirma esta declaración de originalidad, a los veinticuatro días del mes de mayo de dos mil veinticuatro, en la ciudad de Zacatecas, Zacatecas, México.

ATENTAMENTE



C. Héctor Gustavo Pérez Hernández
Alumno(a) de la Maestría en Investigaciones Humanísticas y Educativas



SOMOS
ARTE, CIENCIA Y
DESARROLLO
CULTURAL



A QUIEN CORRESPONDA

La que suscribe, **Dra. Ma. de Lourdes Salas Luévano**, Responsable del Programa de Maestría en Investigaciones Humanísticas y Educativas de la Unidad Académica de Docencia Superior, de la Universidad Autónoma de Zacatecas

CERTIFICA

Que el trabajo de tesis titulado "*La ironía en Remo Erdosain, personaje de los siete locos y los lanza llamas de Roberto Arlt*", que presenta la C. Héctor Gustavo Pérez Hernández, alumno(a) de la Orientación en Filosofía e Historia de las Ideas de la Maestría en Investigaciones Humanísticas y Educativas, no constituye un plagio y es una investigación original, resultado de su trabajo intelectual y académico, revisado por pares.

Se extiende la presente para los usos legales inherentes al proceso de obtención del grado del interesado, a los veinticuatro días del mes de mayo de dos mil veinticuatro, en la ciudad de Zacatecas, Zacatecas, México.

UNIDAD ACADÉMICA DE
DOCENCIA SUPERIOR

MAESTRÍA EN INVESTIGACIONES
HUMANÍSTICAS Y EDUCATIVAS

Consortio de
Universidades
Mexicanas

MAESTRÍA EN INVESTIGACIONES HUMANÍSTICAS Y EDUCATIVAS
Unidad de Posgrado, Torre 2, Av. Preparatoria S/N, Fracc. Progreso, Zacatecas, Zac.
México. C.P. 98068, Tel. (492) 9223020 Correo Electrónico: mihe@uaz.edu.mx



SOMOS
ARTE, CIENCIA Y
DESARROLLO
CULTURAL



DICTAMEN DE LIBERACIÓN DE TESIS
MAESTRÍA EN INVESTIGACIONES HUMANÍSTICAS Y EDUCATIVAS

DATOS DEL ALUMNO	
Nombre:	Héctor Gustavo Pérez Hernández
Orientación:	Filosofía e Historia de las Ideas
Director de tesis:	Dr. Eduardo Chávez Loera
Título de tesis:	"La ironía en Remo Erdoesain, personaje de los siete locos y los lanza llamas de Roberto Arlt".
DICTAMEN	
Cumple con créditos académicos	Si (X) No ()
Congruencia con las LGAC	
Desarrollo Humano y Cultura	()
Comunicación y Praxis	()
Literatura Hispanoamericana	()
Filosofía e Historia de las Ideas	(X)
Políticas Educativas	()
Congruencia con los Cuerpos Académicos	Si (X) No ()
Cumple con los requisitos del proceso de titulación del programa	Si (X) No ()

Zacatecas, Zac. a 24 de mayo de 2024.

DOCENCIA SUPERIOR

Dr. Eduardo Chávez Loera
Director(a) de Tesis

Dra. Ma. de Lourdes Salas
Luévano

MAESTRÍA EN INVESTIGACIONES HUMANÍSTICAS Y EDUCATIVAS
Responsable del Programa

Agradecimientos

El contenido de esta tesis se llevó a cabo gracias al apoyo y participación incondicionales de mis padres, Héctor Gustavo Pérez Guerrero, mi madre, Virginia Hernández Morales, mis hermanas, Ana Teresa Pérez Hernández y Virginia Carolina Pérez Hernández, y especialmente a mi alma gemela, Luisa Fernanda Cedeño Hernández. De manera periférica, agradezco a los docentes Sonia Viramontes, Sergio Espinoza, Víctor Manuel Carlos Gómez y a Ahécatl Muñoz.

Dedicatoria

El siguiente estudio está dedicado para todas las personas que deciden no estar de acuerdo.

Índice

Introducción

Capítulo 1. El problema de la ironía

 Ironía socrática

 Ironía romántica

 El mundo como caos o devenir

 La ironía como literatura

 La ironía en esta tesis

Capítulo 2. La ironía en Roberto Arlt

I. La necesidad de presentar al autor (irónico)

II. La necesidad de definirse como autor (irónico)

III. La necesidad de definir un estilo literario (irónico)

IV. La necesidad de construir una novela (irónica)

Capítulo 3. La ironía retórica en Remo Erdosain

I. Remo Erdosain

II. La ironía retórica en Remo Erdosain

III. Los recursos retóricos en Remo Erdosain

Capítulo 4. La ironía pragmática en Remo Erdosain

I. La pragmática irónica

I.I. Ironía como violación abierta de la primera máxima de Calidad

I.II. La ironía como eco

I.III. La ironía como fingimiento

I.IV. La ironía como manifestación implícita

II. Modelo neogriceano para la ironía

II.I. Infracción de la Máxima de Calidad

II.II. Inversión del principio de Calidad

II.III. Inversión del principio de manera

I.IV. Inversión del principio de informatividad

Conclusión

Bibliografía

Abstract

El siguiente trabajo es un estudio analítico de la ironía y de su proceso en la narrativa de un personaje de Roberto Arlt (1900-1942), en sus novelas *Los Siete Locos* (1929) y *Los Lanzallamas* (1931): Remo Erdosain. Inicia con una introducción a la ironía como constructo filosófico, primero con la ironía socrática y después con la ironía romántica; en esta segunda parte se desarrollan los conceptos de "El mundo como caos o devenir" y "La ironía como literatura". Esta introducción utiliza éste último punto para argumentar a la ironía en este trabajo. A continuación, se hace un análisis de la ironía como constructo filosófico en el autor. Después se lleva a cabo un análisis de la ironía como elemento retórico para la creación del personaje, Remo Erdosain. Luego de éste, se hace un análisis pragmático de la retórica para la unión de las novelas y el discurso arltiano. Para concluir, se recurre a un análisis comparativo del uso de la ironía en personajes literarios.

Palabras clave: ironía, Roberto Arlt, ironía socrática, ironía romántica, retórica, pragmática, Remo Erdosain.

The following work is an analytical study of irony and its process in the narrative of a character by Roberto Arlt (1900-1942), in his novels "Los Siete Locos" (1929) and "Los Lanzallamas" (1931): Remo Erdosain. It begins with an introduction to irony as a philosophical construct, first with Socratic irony and then with Romantic irony; in this second part, the concepts of "The World as Chaos or Becoming" and "Irony as Literature" are developed. This introduction uses the latter point to argue for irony in this work. Next, an analysis of irony as a philosophical construct in the author is carried out. Then, an analysis of irony as a rhetorical element for the creation of the character, Remo Erdosain, is performed. Following this, a pragmatic analysis of rhetoric for the union of the novels and Arlt's discourse is conducted. Finally, a comparative analysis of the use of irony in literary characters is resorted to.

Keywords: irony, Roberto Arlt, Socratic irony, Romantic irony, rhetoric, pragmatics, Remo Erdosain.

Introducción

El siguiente texto es un análisis acerca de la ironía en Remo Erdosain, personaje de las novelas *Los Siete Locos* y *Los Lanzallamas*, del escritor argentino Roberto Arlt. Está dividido en cinco capítulos. En el primero de éstos, “El problema de la ironía”, se revisa el concepto de ironía desde la filosofía como problematización del conocimiento y de su propia definición, debido a que mantiene el mismo nivel del pensamiento expresable. Se aborda desde dos formulaciones recurrentes: la ironía socrática y la ironía romántica.

En la filosofía, la ironía comenzó a denominarse *socrática* debido a los ejemplos de los textos platónicos o de Jenofonte donde Sócrates finge ignorancia ante un interlocutor para conseguir que éste caiga en cuenta de su propia ignorancia con base en cuestionamientos con fines antitéticos o contradictorios. Aristóteles lleva esta forma de la ironía al terreno de la moral y le asigna un carácter positivo que le adjudica con base en la dicotomía de los conceptos: *alazon* para los personajes soberbios que exaltan sus habilidades, y *eiron* para los personajes humildes que menosprecian sus propias habilidades ante un tercero.

Para otros autores el carácter irónico de Sócrates denota una moral negativa. En los mismos textos de Platón y de Jenofonte se le reconoce como una persona especialmente incómoda para sus interlocutores, se le señala de tratar de encerrar a las personas con palabras y de que, mientras él hacía caer en cuenta a sus interlocutores de su ignorancia no se tomaba la molestia de argumentar su superioridad moral desde su propia virtud, a lo que él argumentaba que no tenía por qué hacerlo. Estos rasgos hacen evolucionar a la ironía de la construcción semántica a la pragmática, se consiente como una forma de vida con un espectro que incluye desde el cinismo de Diógenes que consiste en un gusto perverso por incomodar a una confusión con el arte y la comicidad.

El primer romanticismo alemán encontró en la *antinomía de la razón pura* de Immanuel Kant la afirmación de la ironía como un vínculo entre lo bello y lo interesante, la objetividad y la subjetividad, y la filosofía y la literatura. Para los

románticos, principalmente Friedrich Schlegel, la idea de mundo kantiana hace imposibles la razón y la libertad: la razón exige que una experiencia sensible categorizada (fenómeno) tenga una causa que es también una experiencia sensible categorizada, esto implica que todas las experiencias sensibles tengan una relación causal, aceptar tal cosa es afirmar que existe una experiencia sensible previa a todas las demás, es decir una contradicción que hace imposible todo conocimiento y con ello una imposibilidad de la libertad.

Las bases de la ilustración ante sus contradicciones fueron para el romanticismo los recursos irónicos socráticos que les ayudaron a concebir en la literatura un mundo caótico regido por el devenir y un vínculo con la filosofía, lo que le daba un carácter positivo. La crítica más fuerte hacia el romanticismo fue llevada a cabo por Hegel y por Kierkegaard, para ellos la ironía romántica constituye el término de la civilización y las instituciones, el devenir, la contradicción elimina las diferencias entre una y otra cosa, por lo que lleva a la inactividad, el carácter de la ironía para ellos, es considerado negativo.

Esta variación de las características de la ironía ha hecho que se llegue a confundir con la comedia o con el arte, sobre todo desde la perspectiva socrática del fingimiento: como comedia es una propuesta retórica, como arte se eliminan las diferencias entre ficción y realidad. Al final del capítulo, se determinan las bases con que se estudiará la ironía en esta tesis, comparamos esta concepción de la ironía como arte con *El espacio literario* de Maurice Blanchot, para relacionar el estudio de la ironía en Remo Erdosain, personaje de las novelas de Roberto Arlt.

El segundo capítulo, "La ironía en Roberto Arlt", se divide en cuatro partes: La necesidad de presentar al autor (irónico), en la cual se hace una pequeña revisión biográfica que incluye las características que definieron a Arlt dentro de la *Literatura de la gran ciudad*, su crecimiento dentro de la década infame y sus primera etapa en el periodismo dentro de la redacción de la nota policiaca, el paralelismo que esto tuvo con los narradores estadounidenses de su época y ese mismo proceso que lo llevó del realismo a un debate en considerarlo moderno, así como la mención de sus aguafuertes porteñas y la influencia con el folletín francés; una segunda parte, La necesidad de definirse como autor (irónico), es una revisión de los rasgos irónicos en las autobiografías humorísticas de Roberto Arlt, así como la necesidad de mostrar continuamente

su posición narrativa; la tercera, La necesidad de definir un estilo literario (irónico), es la revisión de las características irónicas de los usos arttianos que propone Ricardo Piglia y la escisión entre el folletín y la novela; la última parte, La necesidad de construir una novela (irónica), se mencionan las instancias irónicas de las novelas *Los Siete Locos* y *Los Lanzallamas* que no se incluyen en el análisis debido a la delimitación del tema, es decir, que está específicamente dedicado al personaje principal de las novelas, Remo Erdosain.

El tercer capítulo, “La ironía retórica en Remo Erdosain”, está dividido en dos partes: la primera, Remo Erdosain, es una revisión del concepto de angustia en Kierkegaard en el personaje y su relación con los demás personajes arttianos, así como la influencia de Dostoievski, y una lectura desde la filosofía idealista para definir su relación con el autor; la segunda parte, La ironía retórica en Remo Erdosain, revisa el concepto de ironía desde la necesidad de la creación de los primeros manuales de retórica como presentación de Remo Erdosain en la novela *Los Siete Locos*, así como su relación con la ironía socrática y la creación de silogismos imperfectos o entimemas. Esta segunda parte tiene un apartado, Recursos retóricos en Remo Erdosain, en la cual se hace el análisis de Remo Erdosain mediante los siguientes recursos retóricos: sarcasmo, hipérbole, entendimiento, preguntas que no son preguntas, solicitudes indirectas, inferencias ostensibles, la ironía dramática, antífrasis, oxímoron, diasirmo, cleuasmo, epicertomesis, prosipoiesis, hipócrisis, mimesis, carientismo, meiosis, simulacro o *illusio*, e irrisión o burla.

En el tercer capítulo, La ironía pragmática en Remo Erdosain, es un estudio de las relaciones que involucran a la ironía como fenómeno comunicativo desde un enfoque pragmático, está dividido en dos partes: La primera, La pragmática irónica, es una revisión de la ironía en la pragmática los últimos 40 años y se divide en cuatro análisis: Ironía como violación abierta de la primera máxima de Cualidad, La ironía como eco, La ironía como fingimiento y la ironía como manifestación implícita; una segunda parte, Modelo neogriceano para la ironía, usa este análisis en el personaje, está dividido en cuatro partes: Infracción de la Máxima de Cualidad, Inversión del principio de Cualidad, Inversión del principio de manera, e Inversión del principio de informatividad.

Finalmente, se ofrece una conclusión posible de la ironía en Remo Erdosain poniéndolo en comparación con las concepciones arttianas como

modelo anarquista y como autor moderno, infiere necesaria la inclusión del análisis de la ironía de Umberto Eco y una interpretación personal del análisis.

Capítulo I

El problema de la ironía

«Quienes leen a Nietzsche sin reírse mucho y con frecuencia, sin sufrir de vez en cuando ataques de risa es como si no lo hubiesen leído.»

-Guilles Deleuze, *La Isla desierta*.

«There are forms of humor that offer an escape from pain and there are forms of humor that transfigure pain. [...] There's this story about Kafka: in some of the most horrific stories, his neighbors would complain because he would be laughing so hard late at night as he wrote these stories. He found them very very funny, and there are things in there funny, but I don't know if many people would understand 'laughing so hard that your neighbors would complain'.»¹

-David Foster Wallace en entrevista realizada en 2003 por la cadena de noticias alemana ZDF Heute.

Intentar definir la ironía difícilmente podría evitar la ironía misma. Nos es familiar a todas las personas como la revelación de una contradicción, sólo es necesario contrastar los cambios que han sufrido nuestros pensamientos, aseveraciones o anhelos en la transición de cualquier etapa de nuestra vida, para encontrarnos con una experiencia ejemplar de la ironía. En el español de México nos es tan familiar que hablamos de ella en forma de una advertencia indirecta desde la tradición oral, dichos donde describimos su inminencia: «más pronto cae un hablador que un cojo», «el burro hablando de orejas», «el sordo no oye, pero bien que compone».

Sin embargo, quienes se han encargado de experimentar con la ironía o de analizarla, han encontrado que la necesidad de definirla es una complicación

¹ «Hay formas de humor que ofrecen un escape del dolor y hay formas de humor que transfiguran el dolor [...] Existe esta historia sobre Kafka en la cual sus vecinos se quejaban de que se reía mucho a altas horas de la noche mientras escribía unas de sus historias más horripilantes. Él las encontraba muy, muy divertidas, y sí hay allí cosas divertidas, pero no sé si mucha gente entendería: 'se reía tanto que sus vecinos se quejaban'». (A partir de ahora, las traducciones de los textos en inglés que no están ya traducidos al español, serán mías).

que atañe a un problema del conocimiento. Durante siglos se ha consentido en que es una noción que tiene la característica de complicar el sentido y la comprensión de las cosas, incluida su propia definición. Ésto hace que su conceptualización sea polívoca y dependa siempre de un contexto, puesto que “está al mismo nivel del logos, es decir, en el mismo nivel del pensamiento expresado y expresable, y que supone un interlocutor real o virtual del que se esconde a medias”.²

En un cuento de los hermanos Grimm, *Los músicos de Bremen*, podemos ver un ejemplo del uso de la ironía en la narrativa, donde el interlocutor, el cual es supuesto y del que se esconde a medias, como afirma Jankélévitch, es una propuesta que comienza con la lectura irónica de su título, pero se revela otro sentido cuando se desarrolla la trama:

Un burro, un perro, un gato y un gallo coinciden en un pueblo al haber huido cada uno de sus casas, porque se han vuelto viejos para las tareas que les han sido asignadas desde su juventud. Persuadidos por la idea del burro de formar una banda de músicos en la ciudad de Bremen, toman dirección hacia allá adentrándose en el bosque. En su camino encuentran una casa en la que espían a un grupo de ladrones que disfruta de un banquete, los animales deciden encimarse uno en el otro escalonados y comenzar a gritar al unísono e irrumpir con fuerza por una de las ventanas estrellando sus cristales. Al hacerlo consiguen que los ladrones salgan despavoridos con la idea de que ha sido un fantasma. Los animales comen lo que queda del banquete y toman una siesta, mientras esto ocurre uno de los ladrones ya ha regresado a la casa obligado por los demás para cerciorarse de que no les han tomado el pelo, en cuanto éste entra, los animales despiertan y lo atacan de nueva cuenta provocando que el ladrón salga corriendo y gritando que el lugar está maldito. El cuento termina así: “los ladrones no se atrevieron a volver a la casa. Y los cuatro músicos de Bremen se encontraron tan agusto en ella que no quisieron abandonarla nunca más”.³

En el cuento el título es utilizado textualmente por dos personajes: primero como una idea que tiene el burro y que expone a los demás animales,

² Vladimir Jankélévitch, *La Ironía*, (Buenos Aires: El Cuenco de Plata, 2015), 42.

³ Hnos. Grimm. *Los músicos de Bremen*, (Buenos Aires: Ministerio de Educación, Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, 2021), <https://www.maestromasmaestro.com.ar/wp-content/uploads/2021/09/LosmusicosdeBremen-digital.pdf>, 24. (Consultado 06-09-2022).

la cual es el motor que los mantiene unidos como grupo y les da un propósito, ellos son los músicos de Bremen; después es utilizado por el narrador implícito que nos señala quiénes son los músicos de Bremen, las palabras que citamos líneas atrás: «Y los *cuatro* músicos de Bremen se encontraron tan agusto en ella que no quisieron abandonarla nunca más». Se nos revela en ese momento que los músicos de Bremen no son lo imaginado ni por los animales ni por quienes leen, sino lo opuesto: los músicos que nunca llegaron a Bremen o los músicos que no son de Bremen. Lo que dista de la idea del título a lo que ocurre en el cuento, es el espectro que puede ser abarcado por lo irónico, todo aquello que no son los músicos de Bremen.

Por ejemplos así, las asociaciones constantes más próximas a la ironía han sido el arte y lo cómico,⁴ pero no pueden ser sino sólo aproximaciones, puesto que la ironía, como afirma Jankélévitch, «es demasiado moral para ser artística y demasiado cruel para ser cómica».⁵ Eso no significa que no exista la ironía en el arte y en lo cómico, en los tres casos, su oportunidad se puede advertir desde una concepción opuesta a la ironía, para Jankélévitch las tres

⁴ Para Henri Bergson, la interacción en la que alguien consciente un engaño son rasgos de la estética de lo cómico, lo concibe así en medida que la persona deja de concebirse como lo hace regularmente para comenzar a incluirse como parte de una obra de arte y se involucra en su juego social, una estética que se distingue como la fusión de la vida y el arte, que es el leitmotiv de la comedia en todas sus formas: «una zona neutra en la que el hombre simplemente se entrega al hombre como espectáculo, cierta rigidez corporal, mental y de carácter que la sociedad quiere eliminar para obtener de sus miembros la mayor elasticidad y la más alta sociabilidad posibles. Esa elasticidad es la comedia; y la risa, su castigo», «Henri Bergson, *La risa*, (Ciudad de México: Lectorum, 2019), 18».

Para Freud es más una reacción, recuerda que esta relación sucesiva entre el asombro y el descubrimiento de lo cómico fue descrita también por Kant como *la cualidad de no podernos engañar más que por un instante*, no es una zona neutra sino una búsqueda de placer que se sabe oculto en la cual, lo cómico requiere necesariamente de dos personas que lo buscan y en la que uno es señalado: «una que lo descubre y otra en la que es descubierto. La participación de una tercera persona, a la que lo cómico es comunicado, intensifica el proceso cómico, pero no agrega a él nada nuevo», «Sigmund Freud, *El chiste y su relación con el inconsciente*, (México: Lectorum, 2014), 190». No es casualidad la comparación de Bergson y Freud al respecto de la ironía, para María Sopeña, las acepciones que ambos dan a la ironía como tropo es, en Bergson, ambigua, porque no considera a un interlocutor, mientras que en Freud, es más una formulación que utilizará en el psicoanálisis, puesto que mientras podamos mantener comunicación mediante mensajes encriptados que sugieren lo opuesto, sin evitar que se pierda el mensaje, significa precisamente que el interlocutor piensa claramente lo que no se dice, por supuesto, esta concepción de la ironía la reduce a tener un sólo sentido y entonces no encontraría diferencia con ningún otro uso retórico contradictorio como el oxímoron. «María Amalia Sopeña Balordi, "El concepto de ironía: de tropo a ambigüedad argumentativa", *Thélème*, N°11, (1997): 451-460. https://roderic.uv.es/bitstream/handle/10550/12899/3_Sope%C3%B1a_Th%C3%A9l%C3%A8me_%20Revista%20Complutense%20de%20Estudios%20Franceses_11_1997.pdf?sequence=1&isAllowed=y, 453.

⁵ Jankélévitch, *La Ironía*, 11.

conviven y comparten un opuesto: la seriedad. Ésta “se define en relación con una alegría siempre posible, del mismo modo que la evidencia señala el terreno reconquistado de la duda”.⁶

Para Ferrater Mora también se puede definir la ironía desde lo que no es ironía, pero lo que considera su opuesto directo es el fanatismo. Éste se distingue porque no acepta otra verdad que la que ya considera como verdad, de manera opuesta, quien es irónico acepta que hay otra verdad además de la que ya considera como verdad, considera que puede ser o estar equivocado, de esta forma es como la vida se vive poéticamente según Kierkegaard, para él la ironía es la primera y más abstracta determinación de la subjetividad, porque “una vida poética es aquella que mira cada aspecto del mundo *sub specie ironia*, es decir, desde la perspectiva de lo absoluto que, paradójicamente, es la nada. Esta visión disolutoria de sí misma sólo se consigue en el límite del mundo, ese lugar en que todas las diferencias se anulan, entre otras, aquella que se ha establecido entre filosofía y poesía”.⁷

Así también, María Sopena parte de la escisión freudiana de la ironía como elemento del análisis, donde se mantiene una formulación antinómica de la ironía en semejanza con el oxímoron, es decir, la ironía sólo como un tropo. Esta diferencia permite ver un valor ilocutivo en la ironía, no así en el oxímoron: mientras éste consiste de la inversión del sentido jerárquico locutivo de la semántica de una palabra o una oración, la ironía conlleva un contraste de disimulo en el que la inversión se lleva a cabo en el sentido del acto del habla, es decir, la ironía como ethos.⁸

Se puede rastrear cómo la ironía ha sido concebida en la filosofía desde el siglo V antes de nuestra era, y en todos los estudios, sin importar el campo académico, se menciona la figura de Sócrates. Existen dos momentos que involucran a este personaje ágrafo y que son relevantes para la filosofía: una primera etapa denominada ironía socrática, donde la ironía tiene una doble función: una semántica y una pragmática; y una segunda etapa, la ironía romántica, donde la ironía socrática tiene un carácter reflexivo de la lengua que

⁶ Jankélévitch, *La Ironía*, 21.

⁷ Laura H., "Ironía y Método en la Filosofía de Wittgenstein." *Signos Filosóficos*, no. 6 (2001):153-165. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=34300606>., 156.

⁸ Sopena Balordi, “El concepto de ironía: de tropo a ambigüedad argumentativa”, 454.

difumina los límites entre una obra artística y la no ficción, o entre la obra literaria y la filosofía.

Ironía socrática

Debemos comenzar por señalar que la ironía socrática es una ironía interrogativa. Sócrates, siendo sofista, cuestiona a los sofistas por la cosmogonía de los jónicos y la escolástica de Parménides, cuestiona los principios dialécticos que rigen el debate y la argumentación: la *erística*, porque no aceptaría una donde estos principios no incluyan la posibilidad de negarse a sí mismos. Lo que sabemos y estudiamos en nombre de Sócrates lo leímos en Platón o en Jenofonte; Sócrates no era solamente la conciencia de Atenas sino una especie de Dionisos que además, lograba divertir a los atenienses.⁹

En el cuarto libro de la *Ética de Nicómaco* es la primera vez que se categoriza la ironía como un discurso moral, es ejemplificado en la ficción de las tragedias de Aristófanes donde se busca la clarificación de un problema mediante la problematización semántica interrogativa de Sócrates. Aristóteles describe dos tipos de personajes trágicos: el «*alazon*», como quien exagera sus destrezas, en comparación al «*eiron*», quien posee la virtud moral al desestimar sus destrezas: esta pretensión intencional de ignorancia identifica en la moral al hombre honesto, quien siempre se impone al *alazon*.¹⁰

Kreuz recuerda en los Diálogos de Platón una parte de *El Banquete*, donde Alcibiades hace un comentario que termina en reclamo hacia Sócrates, acerca de su manera de ocultar la información y buscar con preguntas la equivocación de sus interlocutores, por “tratar de atrapar a la gente con palabras

⁹ “En el diálogo socrático, la alternancia de preguntas y respuestas permite un análisis irreverente de las ideas. Resquebrajando el discurso compacto, el pensamiento se vuelve capaz de mirar a izquierda y derecha, y por fin se despoja de ese manto de la necesidad”, «Jankélévitch, *La Ironía*, 23».

¹⁰ Roger Kreuz, *Irony and Sarcasm*, (Massachusetts: The MIT Press, 2020), 17.

y ser irónico”.¹¹ Además, este reclamo nos hace notar que quienes se encuentran ahí consideran esta actitud un tanto incómoda o desagradable. Esta incomodidad es un trastorno sintomático de la *aporía*, la refutación:

Como han tomado conciencia de su propia ignorancia, ahora se sienten invadidos por un malestar inexplicable: el malestar originado por la contradicción, el cual, según el Platón del Menón, precede a la reminiscencia. Por eso en *Teeteto* se dice que Iris es hija de Taumas y que la ciencia es hija del asombro, o sea, de la *aporía*.¹²

Para Vicente Raga, la ironía socrática ejemplifica las dos *caracterizaciones* que se han dado a la ironía: una que corresponde a la semántica y uso retórico simple, que sintetiza la información de manera antifrástica, es decir, invierte el sentido de la palabra o la frase literal de manera volitiva, y otra concepción que corresponde a un sentido pragmático, resultado del nihilismo donde la extensión textual es difusa: se eliminan las diferencias entre una obra de arte o lo cómico y lo que no es ficción, dándole una característica donde lo opuesto del sentido es el espectro que abarca lo otro por encima del literal, así entonces la ironía es una forma de vivir.¹³

Lo que nos ofrecen Platón y Jenofonte son ejemplos de una ironía pragmática, una ironía como forma de vida. Así como en *El Banquete* Alcibiades reclama a Sócrates su proceder irónico interrogativo para encerrar a la gente con palabras, Jenofonte nos muestra otro malestar de la *aporía* en su *Memorabilia Socratis*, donde Hippias también reclama a Sócrates que siempre los estaba cuestionando acerca de la virtud, pero la molestia de Hippias era que mientras Sócrates llevaba a cabo su ironía, nunca daba respuesta de sus virtudes; Sócrates afirma esta ironía pragmática pues responde que en realidad sí daba respuesta de sus virtudes ya que jamás actuaba injustamente, esa era su manera de responder y eso constituye también vivir con *areté*, con virtud.¹⁴

¹¹ Roger Kreuz, *Irony and Sarcasm*, 12.

¹² Jankélévitch, *La Ironía*, 14.

¹³ Vicente Raga Rosaleny, “La ironía socrática como arte de vivir”, *Éndoxa: Series filosóficas*, N. 22 (2007), 69-85. https://www.researchgate.net/profile/Vicente_Raga-Rosaleny/publication/271322877_La_ironia_socratica_como_arte_de_vivir/links/5d3f6d8f4585153e592cf444/La-ironia-socratica-como-arte-de-vivir.pdf, 72.

¹⁴ *Ibíd*, 82.

De esta forma sería necesario entonces recordar en Sócrates su inexistente grafía como ironía pragmática, de haber escrito no podría haber vivido con *areté*. José Luis Ramírez hace una comparación irónica ejemplo de esta ironía pragmática haciendo referencia a los textos filosóficos de sus compatriotas españoles, quienes al recurrir a citas y hacer referencia a otros filósofos para demostrar que se está al tanto del tema que escriben, consiguen el efecto contrario, consiguiendo con ello el fingimiento de la inseguridad de sus propias postulaciones, y así como Sócrates no tenía por qué actuar como *alazon*, nos recuerda la plasticidad de la formulación socrática en palabras de Francisco Sánchez: “Ni esto siquiera sé, que nada sé”.¹⁵

Para Jankélévitch, el pragmatismo provoca la primera evolución de la ironía socrática, una ironía radical, una transición en la que adquiere la insolencia cínica de Diógenes y se acepta la aporía del interlocutor como un desafío, el disfrute consiste en perturbarlo, ya no posee la humildad ni el gusto por la discusión de Sócrates y adopta la agresión propia de un moralismo desencantado, rechaza de tajo toda convención social: “en vez de analizar las ideas, prefiere los aforismos¹⁶ y sus sentencias son recopiladas con devoción. La ‘palabra precisa’ se convierte en un arma: la ironía dialéctica es desplazada por una ironía de apotegmas en Luciano, y la sabiduría permanecerá por mucho tiempo en estado de epigrama antes de engendrar la agudeza”.¹⁷

En otra moral, una trágica y mucho más cercana a nuestra era, pero también socrática, la genealogía que presenta Friedrich Nietzsche reflexiona que todo proceso que se intenta cerrar en un concepto escapa a su definición debido a que comparte la limitación contextual de un bagaje semiótico, por lo que también es polívoco. F. Nietzsche encuentra irónico el análisis del lenguaje pues

¹⁵ Su tesis sostiene tres puntos: 1.- La ironía significa la condición existencial humana como ser en el mundo. 2.- El discurso sobre la ironía es un discurso de antropología. 3.- No hay antropología sin tropología. En este caso, la ironía al ser polívoca no se distancia sino que muestra una oblicuidad, al ser utilizada como un tropo se puede crear una retórica. José Luis Ramírez, “La existencia de la ironía como ironía de la existencia. Una investigación sobre el sentido”, *Isegoría*, n. 25, (2001): 115-145, sitio: <https://isegoria.revistas.csic.es/index.php/isegoria/article/view/587/586>, 116.

¹⁶ El aforismo mismo como recurso retórico suele presentarse en la filosofía con un uso irónico, en la medida en que oculta información con lo que expresa, pensemos en un aforismo de E. Ciorán: «Mi misión es matar el tiempo, y la del tiempo matarme a mí, ¡qué cómodo se encuentra uno entre asesinos!», véase el trabajo: Cristian Cárdenas, “Ciorán en el camino de Montaigne. El ensayo como forma de admiración”, en *Encuentro internacional Emil Cioran 2014*, (Colombia: Universidad de Pereira, 2014).

¹⁷ Jankélévitch, *La Ironía*, 17-18.

sabe que no es solamente el problema empírico¹⁸ lo que lo contradice, sino todo esfuerzo por entenderlo, porque “*sólo es definible aquello que no tiene historia*”.¹⁹

Dice Nietzsche al principio de *El origen de la tragedia*:

El esfuerzo de voluntad de los epicúreos contra el pesimismo, ¿no será una prescripción facultativa? Y la ciencia misma, nuestra ciencia, sí, considerada como un síntoma de la vida, toda la ciencia, en suma, ¿qué significaría? ¿Cuál es el fin, peor, el origen de toda ciencia? ¿Qué el espíritu científico no es acaso, más que un temor y un refugio contra el pesimismo, un ingenioso expediente sobre la verdad y, moralmente hablando, algo así como miedo o hipocresía, y, inmoralmemente, astucia? ¡Oh Sócrates, Sócrates! ¿No será este, quizá, tu secreto? ¡Oh misterioso ironista!, ¿era ésta, quizá, tu ironía?²⁰

Como sabemos, este volumen fue la reunión de ensayos que Nietzsche urdía a finales del siglo XIX, éste tiene como título *Ensayo de autocrítica* y lo que hemos citado son las últimas líneas del primer aforismo del ensayo. Justo en la última línea, Nietzsche debe agregar una larga nota al pie para recordar que el *no sé nada* de Sócrates es una ironía que él reconoce en la razón y la ciencia, un saber del saber y no de lo que las cosas son, como hace la ironía con el espectro de todo lo opuesto de las cosas, para Sócrates el saber se abisma en lo que *no es*, el no saber es una búsqueda de la verdad:

¹⁸ En la obra de Clément Rosset, filósofo trágico y lector avezado de Nietzsche, se revisa también uno de los diálogos de Platón, “El Crátilo o del lenguaje”, y desarrolla las postulaciones epistemológicas del empirismo inglés donde la percepción se divide en tres tipos: una *somática* que responde a los sentidos y las sensaciones del cuerpo; una *psicológica* que responde a los sentimientos, la razón, la intuición y las ideas; y una tercera que es de *cualidad*, la cual, tal como indica su nombre, es la encargada de sostener las percepciones somáticas y psicológicas otorgando una cualidad, una función o un sentido al objeto percibido. A Rosset le queda más claro reconocer como una condena el derecho que tiene lo real a ser percibido, a ser desdoblado de la forma que describe el empirismo, y por tanto, a ser otra cosa que lo que es cuando es percibido, una ceguera voluntaria que consiste en la estructura fundamental de la ilusión: la percepción es un desdoblamiento, lo real que percibimos no es lo real porque lo real no se puede copiar, podemos copiar todo de un objeto, excepto que ese objeto es ése objeto, tal como hacemos semántica de las palabras, porque las cosas son imitables más no duplicables, por un distanciamiento que tiene dos razones que retoma de la singularidad platónica: “la imposibilidad de que un objeto sensible se duplique en otro objeto sensible que sea a la vez él mismo (tesis del Crátilo); por la otra, la imposibilidad de que el objeto sensible sea el doble de un modelo real o suprasensible” «Clément Rosset, *Lo real y su doble*, (Barcelona: Tusquets, 1993), 53». Esta estipulación de Rosset está constituida por la ironía socrática tanto como Sócrates se negaba a aceptar la metafísica, calificando de pereza la falta de criterio al consentir aquello que no se comprende como metafísica. Rosset parte de la misma estipulación socrática bajo el desarrollo de la *Filosofía terrorista*, la cual concibe al conocimiento como un desdoblamiento que sólo atina a ser insuficiente, el azar y el caos se imponen a la razón y el cosmos. Se recomienda revisar Clément Rosset, *Lógica de lo peor*, (Buenos Aires: Cuenco de Plata, 2013).

¹⁹ Raga, “La ironía socrática como el arte de vivir”, 70.

²⁰ Friedrich Nietzsche, *El origen de la tragedia*, (Madrid: Espasa-Calpe, 1975), 10.

Lo constitutivo de Sócrates y del concepto de ironía sería, pues, una distancia. Entre la sinceridad y una disimulación cercana al engaño, oscilando entre ellos, estaría el ocultamiento, que no engaña, pero que tampoco revela. En esa alternancia se asemejaría la ironía a la dialéctica y en su ser indiferente a la verdad y falsedad se alejaría de ella (o mejor, en su no saberse si es o no indiferente a la verdad).²¹

Hasta finales del siglo XIX, partiendo de una lectura socrática, con Nietzsche, la filosofía encontró una reflexión radical en el lenguaje donde la palabra no tiene significado hasta que es dicha y en ese tenor no puede decir otra cosa que decirse a sí misma, por lo que entonces no hay quién la pueda decir, es una necesidad anónima y otra forma interrogativa que no deja de formularse: “A esa pregunta nietzscheana: ¿quién habla? responde Mallarmé y no deja de retomar su respuesta al decir que quien habla, en su soledad, en su frágil vibración, en su nada, es la palabra misma —no en el sentido de la palabra, sino su ser enigmático y precario—”.²²

Víctor Hugo Vázquez resuelve que la ironía socrática no es una simulación o un proceder moral, sino que constituye el mecanismo de apertura que construye el *ethos* filosófico. En los fragmentos socráticos el filósofo en sociedad adquiere la posición del ironista que oculta información esencial desvalorizando su discurso para que su interlocutor adopte la problemática: cuando Querofonte pregunta al oráculo de Delfos si existía alguien más sabio que Sócrates, éste le responde que no, así que Sócrates recurre a probarlo preguntando a distintas personas por sus oficios, cayendo en cuenta de cuánto era lo que ignoraba, y también cuánto ignoraba lo que ignoraba: *sólo sé que nada sé*.

²¹ *Ibíd.*, 79.

²² Michel Foucault, *Las palabras y las cosas*, (México: Siglo XXI editores, 2001), 296. Foucault urdió un largo ensayo de la ironía donde la dificultad para determinar las palabras ocurre cuando se les quiere dar un sentido formal, comenta que cayó en cuenta de ello con la risa que lo sacudió al leer un texto borgiano donde el imperio chino hizo formal el conocimiento de su fauna mediante una enciclopedia, la cual incluye en una misma relación taxonómica en *a) los animales pertenecientes al emperador, b) los que de lejos parecen moscas, c) los perros sueltos, d) fantásticos, e) sirenas...*

Para Foucault, lo que hace Borges es una monstruosidad porque nos muestra la predisposición que como lectores tenemos a suponer la dirección de las palabras, su función atendida a la predisposición de un bagaje contextual, por eso es simplemente la serie alfabética la que provoca esta resolución irónica, para Foucault no es aceptar un engaño sino aceptar una *monstruosidad*: “para quienes quieren formalizar, el lenguaje debe despojarse de su contenido concreto y no dejar aparecer más que las formas universalmente válidas del discurso; si se quiere interpretar, entonces las palabras se convierten en un texto que hay que cortar para ver a plena luz ese otro sentido que ocultan”. *Ibíd.*, 297.

Sócrates entiende que lo que el oráculo refiere como sabiduría se debe a que él reconoce su ignorancia, por lo que sus interlocutores, Hippias, Querofonte, Crátilo, Alcibiades o los sofistas, al no saberse ignorantes, son más ignorantes que Sócrates, o menos sabios, porque la sabiduría que le atribuye Delfos es la de relativizar en qué sentido podemos llamar a algo *conocimiento*.²³

Ironía romántica

Si bien la reflexión sobre la singularidad que nos ofrece Platón nos muestra un distanciamiento entre la definición y el objeto, es este mismo distanciamiento el que adopta niveles de nuestra perspectiva y de nuestro saber, o como dice Jankélévitch: "la ironía introduce el relieve y las escalas de la perspectiva de nuestro saber. Al alejarse de nosotros en el espacio, el objeto simultáneamente se une a otros objetos que servirán para definirlo. Si hay un objeto, hay muchos objetos, o viceversa, si no hay más que un objeto, no hay objeto en absoluto".²⁴ Así entonces la singularidad puede ser una condena, pero también puede ser una función, ¿por qué entonces no se puede tomar su imposibilidad de definición como definición misma?

Para Friedrich Schlegel (1772-1829), la reflexión que ofrece la ironía no padece de una imposibilidad al no conseguir un único significado sino que nos ofrece un significado paradójico como discurso, un discurso que se opone a la razón y la objetividad, y con ello, a las bases de la ilustración. La ironía de la que habla Schlegel muestra dos funciones para llevar a cabo dicha oposición: una

²³ Víctor Hugo Vásquez Gómez. "La ironía socrática como apertura al *êthos* filosófico." *Légein*, no. 10, (2010), 9-32, sitio: http://revistalegein.univalle.edu.co/documentos/legein10/Vasquez_ironia_n10.pdf, 19-22.

²⁴ Jankélévitch, *La Ironía*, 23. Agrega también puntualmente: "La ironía socrática sólo cuestionaba la utilidad de la certidumbre de la ciencia natural; la ironía romántica, a principios del siglo XIX, cuestionará la existencia misma de la naturaleza", *Ibíd*, 18.

filosófica que considera al mundo como caos o devenir y otra que hace de este mundo caótico un discurso literario.

Noción de mundo caótico o devenir

La noción del mundo regido por el caos o por el devenir comenzó con la idea de mundo que propone Immanuel Kant en *Crítica de la razón pura*, en ella Kant muestra una división entre dos mundos, uno finito y condicionado por categorías de las experiencias sensibles llamadas fenómenos y los conceptos creados a través de estas experiencias, y otro mundo infinito que escapa a cualquier experiencia o categoría y que llama noúmenos. Llama idea trascendental del universo o del mundo al momento en que la mente intenta explicarse los fenómenos o las experiencias sensibles del mundo nouménico, ésta síntesis no se lleva a cabo por la experiencia sino que constituye lo que llama *la razón pura*.²⁵

La idea de mundo para Kant es la totalidad de las experiencias sensibles, una idea que escapa a la razón: si todas las experiencias sensibles forman parte de una totalidad, dicha síntesis debe tener un comienzo, es decir, cada experiencia sensible debe estar relacionada con otra, esto hace del razonamiento algo imposible porque tendría que aceptar una primera experiencia aislada de todas las demás, tendría que aceptar una *absoluta espontaneidad*, y aunada al razonamiento, la libertad también resulta imposible entonces, porque toda experiencia sensible formaría parte de una lista interminable de fenómenos.²⁶

Esta contradicción es una dialéctica insuperable para Kant, la llama *antinomía de la razón pura*, y demuestra que no existe forma alguna de comprensión humana. Para Schlegel, esta no es una imposibilidad sino la

²⁵ En este caso y en contraste con el principio de singularidad platónico que mencionamos líneas atrás, Schlegel utiliza el principio de identidad y contradicción de Aristóteles, el cual contempla un proceso en el que “p” es igual a “no-p”, como en el caso de los noúmenos, es decir, considerar que existe un mundo no categorizado como hace Kant, entonces “p” y “no-p” pueden considerarse con el mismo valor en la contradicción. Lorena Ventura Ramos, “Ironía romántica: un principio paradójico de representación literaria”. *Tóp. Sem*, Universidad Nacional Autónoma de México, n. 34, p. 83-106, dic. (2015), sitio: http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1665-12002015000200005&lng=es&nrm=iso., 84.

²⁶ *Ibíd*, 85.

naturaleza del mundo, lo finito y lo infinito no tienen diferencia alguna porque el infinito no puede ser otra cosa que lo finito cambiando, siendo irónico, puesto que también sufre de la lógica del lenguaje.²⁷

La ironía romántica como literatura

En la reflexión sobre lo finito y lo infinito, Wilhelm Schlegel, hermano mayor de Friedrich, propone un principio de composición literaria, Lorena Ventura Ramos desarrolla dos nociones: una reflexión socrática de la ironía y otra de su concepción retórica.²⁸ En las consideraciones antiguas de la retórica, la ironía comprendía un discurso que jugaba con dos sentidos contradictorios entre sí y que se identifican principalmente en la sátira, Schlegel utiliza la idea de finito al sentido literal del discurso y el infinito al sentido contradictorio o negativo, esto provoca que el elemento finito o limitado, sea también infinito y dé paso a otro significado finito que también se relativiza como su predecesor.²⁹

Schlegel desarrolla la ironía socrática pero el proceso es opuesto al de Sócrates: la dirige hacia el yo. Mientras Sócrates interroga a sus interlocutores para que ellos encontrasen la verdad de la contradicción en sus propias palabras, Schlegel dirige la ironía interrogativa hacia el yo, donde sus interlocutores también encuentran esta verdad:

La ironía socrática es el único fingimiento absolutamente involuntario y, sin embargo, absolutamente reflexivo. Tan imposible resulta simularla como revelarla. Para quien carece de ella seguirá siendo un enigma aún después de la más abierta confesión. Su cometido no es engañar a nadie, exceptuando a aquéllos que la consideran un engaño y que, o bien se complacen con la magnífica travesura que consiste en tomar el pelo a todo el mundo, o bien se enojan al sospechar que podría aludirlos. En ella todo debe ser broma y todo

²⁷ Ramos, "Ironía romántica: un principio paradójico de representación literaria", 86.

²⁸ La primera parte del análisis en los capítulos posteriores será desde la retórica, en este capítulo del trabajo sólo mencionaremos su función de tropo, por lo que no ahondamos demasiado.

²⁹ Ramos, "Ironía romántica: un principio paradójico de representación literaria", 87.

debe ser serio, todo debe resultar cándidamente sincero y profundamente simulado a la vez.³⁰

Wilhelm Schlegel, hermano mayor de Friedrich, describe dicha dialéctica que considera como un proceso donde se da una auto-creación que descubre a un autor y un narrador (“p” y “no-p”), seguida de una auto-limitación que consiste de su antítesis como distanciamiento al poner en duda la identidad del autor/narrador, lo que da paso a una auto-destrucción como un cambio narrativo retórico en el que se descubre una conciencia autoral. De esta forma dicha auto-destrucción representa también una auto-creación, pero sin sustituirla puesto que el texto es la constante variabilidad entre las dos.³¹

El efecto en la lectura es distinto, la ironía romántica hace necesaria tanto una lectura reflexiva como una lectura crítica, esto hace que sea incomprendible una sola lectura ofreciendo la posibilidad de una pluralidad infinita de lecturas. Roger Kreuz utiliza el ejemplo en el Quijote, donde Cervantes hace notar que es él quien está narrando, menciona Kreuz que el resultado se logra en la lectura debido a la interacción entre ‘cobrar conciencia de sí mismo’ y cierto ‘escepticismo’; ocurre de la misma forma en cuanto un personaje cobra conciencia de sí mismo dentro de una obra de ficción, en este caso debe diferenciarse de la sátira en teatro puesto que involucra comunicación directa con el público, Kreuz clarifica esta diferencia con el ejemplo de Fabián en la comedia de Shakespeare *The twelve night (Noche de Reyes)*, en ella él hace un comentario: “*If this were play'd upon a stage now, I could condemn it as an improbable fiction*”.³²

En este ejemplo de Fabián en Shakespeare que menciona Kreuz, podemos ver el contraste y la variabilidad de la posición como conciencia autoral de manera socrática, porque la conciencia autoral se da como conciencia de espectador de la obra, pero no es el espectador de la obra sino un espectador-autor, es Shakespeare, lo que provoca que el lector también consiga la conciencia autoral, no en él sino en el autor.

³⁰ Rosa Benítez Andrés, “El concepto de ironía en la estética de Friedrich Schlegel: contexto y recepción”, *Daimon Revista Internacional de Filosofía*, no. 67, (2016): 39-55. <https://revistas.um.es/daimon/article/view/198611/190951>, 40.

³¹ Ramos, “Ironía romántica: un principio paradójico de representación literaria”, 91.

³² “Si esto se representara ahora en un escenario, podría condenarlo como una ficción improbable”. Kreuz, *Irony and Sarcasm*, 36.

En la comedia antigua ateniense a este recurso retórico se le conoce como *parábasis*, dirigirse directamente al público e interrumpir la narración más no la narrativa, adueñarse de ella mostrando que específicamente lo que se ha perdido es su posesión provoca que el público se involucre en ella desplazando el centro del discurso hacia la incompreensión del mismo.

Podemos también ver el rastro de la ironía romántica en la posmodernidad, tanto en las series televisivas como en el cine, en estos contextos se le denomina *breaking the fourth wall*.³³ Para Lorena Ventura el uso de la ironía del romanticismo alemán utiliza este recurso de la comedia para desarrollar algo infinito, esta afectación en el discurso es global en la obra:

Bajo esta forma externa se esconde algo más profundo: la convicción de que todo significado estable es provisional o finito y que, por esa razón, debe ser incesantemente negado mediante una toma de distancia crítica (una "elevación") que haría posible no sólo la trascendencia de esa provisionalidad sino la realización de un sentido paradójico, pues al mismo tiempo que se afirma postula ya su propia disolución.³⁴

Jean Paul Richard (1776-1825) analiza una estética de lo cómico romántico y de lo humorístico que también considera el entimema de la razón pura kantiana como un vínculo entre lo subjetivo y lo objetivo, para él el uso de la parábasis unía la infinitud del sujeto con la finitud del mundo material, este proceso sin embargo, no era representativo a la obra sino que no lograba la objetividad que menciona Schlegel, puesto que no todo objeto debe ser ironizado sino sólo lo retórico-lingüístico.³⁵

No fue el único en criticar a Schlegel. Hegel (1770-1832) encontraba peligrosa la ironía romántica porque además de hacer ambiguo el significado de la obra, arrebatando con ello su sustancia, ponía en riesgo toda institución y relación social. Para él la ironía debe limitarse, la ambigüedad entre figura e idea provoca la pérdida del ideal, puesto que la ironía como negatividad ante la idea, representa sólo un momento, no una condición, el arte irónico del romanticismo con el que sí comulgaba Hegel era con el de su amigo Karl Wilhelm Ferdinand

³³ "Derrumbando el cuarto muro": *Ibíd*, 37.

³⁴ Ramos, "Ironía romántica: un principio paradójico de representación literaria", 96.

³⁵ Benítez, "El concepto de ironía en la estética de Friedrich Schlegel: contexto y recepción", 42.

Solger (1780-1819), quien consideraba la ironía romántica de Schlegel irresponsable y cínica en contraste con la ironía socrática. Para Solger la ironía como búsqueda del artista romántico recaía en la inspiración, es decir, en una revelación sensible divina, así la ironía no es un vínculo solamente entre el arte, el saber y el mundo sino también como un vínculo con la religión, la moral y la filosofía.³⁶

Otro de los filósofos interesados en la ironía socrática fue Søren Kierkegaard (1813-1855). Como Hegel y Solger, consideraba que la ironía debía ser *absoluta e infinita negatividad* y encontró en la ironía romántica de Schlegel su punto de crítica, argumentaba que había confundido el yo empírico con el ideal y la realidad metafísica con la historia. Para Kierkegaard el proceso crítico de Schlegel es infértil porque su resultado es una nada y esto la convierte en pura ficción, es decir, que el vínculo entre lo real y lo ideal que claman conseguir no puede resolverse sino en el mundo ideal: lo real para Kierkegaard corresponde a la verdad histórica y lo ideal es el lugar de donde surge la ironía, ésto hace de ella una ironía metafísica, abstracta y estética.³⁷

Kierkegaard expone la pura ironía primero como una postura incoherente e irrealizable y después como una práctica psicológicamente destructiva y de búsqueda moral débil que sólo consigue la eliminación de las costumbres: el presente dado, al ser ironizado, no se pone en contra de los fenómenos sino que los vuelve extraños, encuentra en cada cosa su banalidad y quien ironiza encuentra una libertad negativa donde todas las cosas devienen en nada³⁸.

Antes que Kierkegaard, Arthur Schopenhauer (1788-1860) había hecho un extenso análisis de lo risible, en él diferencia dos ironías, una a la que da un valor negativo y que corresponde a la motivación de las bromas y de los chistes y que como apunta Kierkegaard, culmina en la desolación, pero que encontraba como Schlegel, una ironía más profunda con la base kantiana que analizamos anteriormente. Reconoce también un conflicto entre lo pensado y lo intuitivo,

³⁶ *Ibid.*, 43.

³⁷ *Ibid.*, 44.

³⁸ "He ahí, pues, la ironía en tanto que negatividad infinita y absoluta. Es negatividad, puesto que sólo niega; es infinita, puesto que no niega este o aquel fenómeno; es absoluta, pues aquello en virtud de lo que niega es algo superior que, sin embargo, no es". Søren Kierkegaard, *Sobre el concepto de ironía en constante referencia a Sócrates*, en Jennifer Hincapié Sánchez, "Kierkegaard ante los problemas de la pura ironía", *Praxis filosófica*, no 24, 167-200, (2007), sitio: <http://www.scielo.org.co/pdf/pafi/n24/n24a09.pdf>, 170.

encuentra una incongruencia que produce la risa de dos formas: cuando son representaciones dirigidas del objeto al concepto y cuando son representaciones dirigidas del concepto a lo real. La diferencia estriba en que la búsqueda de la risa comienza en risa y acaba en seriedad, mientras que la búsqueda irónica comienza en seriedad y termina en risa.³⁹

Para finalizar, es importante mencionar que José María Perceval en su estudio del humor⁴⁰ hace un análisis de lo que llama *edad moderna de la comicidad*, la cual da comienzo con el *sarcasmo* en el siglo XVI, con *Gargantúa y Pantagruel*, de Rabelais. El sarcasmo en dicha obra reúne una consideración, e incluso una taxonomía, escatológica y que compara con la forma de vida de la sociedad francesa más pobre, él era médico y al dirigir la burla hacia la higiene del pueblo pobre francés en lugar de a la nobleza, no corrió el riesgo de morir en la cárcel o en la horca: la risa estaba prohibida, era considerada una transgresión, aunque sólo se consideraba como tal cuando era dirigida hacia la nobleza. El autor considera también necesario remarcar esta actitud perversa de Rabelais, puesto que si no estaba escribiendo para el vulgo, su intención se limita a una complacencia mezquina de los nobles. Por otro lado, Erasmo de Rotterdam, Tomás Moro y Juan Bautista de la Salle, utilizaban una burla explícitamente cruel en sus ejemplos y era dirigida hacia la niñez del pueblo, su intención era la de educar a la sociedad, aunque sus usos sarcásticos eran similares a los de Rabelais, no escatológicos o asquerosos, pero crueles.⁴¹

Es este mismo siglo, antes de la ilustración y del romanticismo alemán, donde se sitúa a la *melancolía* como un aspecto de los humores humanos, se considera que de ella se puede experimentar placer o deseo, y para los artistas de la época, en especial para Miguel de Montaigne, le atribuía un orden divino debido a su capacidad de evocar la inspiración, como prefería también Solger.

³⁹ Benítez, "El concepto de ironía en la estética de Friedrich Schlegel: contexto y recepción", 45-46.

⁴⁰ El uso de la palabra humor es controvertido, incluso el autor en la obra pide una disculpa adelantada hacia la academia por hacer uso de ella. En el texto de Perceval aporta una imagen más completa debido a que la controversia de su uso tiene origen en las teorías arcaicas de los médicos —cuando la medicina no estaba separada aún de la filosofía— desde el siglo V antes de nuestra era, como en el siglo XVI, el autor con quien ejemplifica su capítulo, Rabelais, era médico, este rasgo le es suficiente. José María Perceval, *El Humor y sus Límites. ¿De qué se ha reído la humanidad?*, (Madrid: Cátedra, 2015), 14.

⁴¹ *Ibid*, 110-111.

Para Perceval, el uso que Montaigne da a la melancolía pertenece al orden de una ironía de distanciamiento y tiene como base la ironía interrogativa socrática dirigida hacia las verdades adquiridas y las instituciones sociales. El desarrollo que eligió era una estrategia para no sufrir, un método para conseguir separarse de las costumbres que despreciaba sin la necesidad de caer en un elitismo absurdo o la truculencia: “Se trata de una esperanza inútil al contemplar la Francia de su tiempo, que se encamina hacia la guerra civil religiosa. Su proposición es unir ambos bandos mediante la sonrisa, un poco melancólica ante las comunes miserias de la existencia humana”.⁴²

La ironía en esta tesis

Este trabajo nació de la lectura de un artículo acerca del escritor argentino Roberto Arlt. Para esa época ya había tenido oportunidad de leer la mayoría de sus novelas y una edición de sus Aguafuertes porteñas. Las dos que interesan a esta investigación, *Los Siete Locos*, de 1929 y *Los Lanzallamas*, de 1931, constituyen lo que para muchos críticos y escritores argentinos es una novela paradigmática para la narrativa moderna. Su personaje principal, Remo Erdosain, es un criminal que en dicha ficción pasa de ser un personaje narrativo a ser titular de un periódico. Al leer las novelas no dejé de notar que el discurso sólo hablaba de sí mismo, pero se leía como la superficie de algo distinto, parecía que estaba mal escrito, y aunque el autor lo afirma literalmente en el prólogo de la segunda novela, no terminé de creerle. En el artículo que menciono, la autora, Sylvia Saítta, una de las académicas con más estudios sobre el autor, incluye una entrevista a la hermana de Roberto Arlt, Lila, quien comparte un fragmento de una carta que recibió de él en 1930: “Pensá que yo puedo ser Erdosain, pensá que ese dolor no se inventa ni tampoco es literatura”.⁴³

⁴² Ibíd, 116.

⁴³ Sylvia Saítta, “La creación de una leyenda”, *La Nación*, (2000), <https://www.lanacion.com.ar/cultura/la-creacion-de-una-leyenda-nid214257/>.

Maurice Blanchot en *El espacio literario* recuerda a Paul Valéry para ejemplificar cómo en el ejercicio literario la distancia que toman las palabras de quien las enuncia tienen la intención no sólo de ignorar que alguien ha querido decirlas, sino de desdibujar a quien se atreve a experimentar la literatura: “que la obra sea infinita, quiere decir (para él) que el artista, incapaz de ponerle fin, es capaz, sin embargo, de hacer ella el lugar cerrado de un trabajo sin fin, que al no concluir, desarrolla el dominio del espíritu, expresa ese dominio, y lo expresa desarrollándolo bajo Forma de poder”.⁴⁴

Blanchot menciona que la relación entre quien escribe y quien lee reside en que comparten una forma de la soledad, o más exacto, una forma de quedarse solos. Su motivo, que nos puede sonar familiar a la ironía romántica como literatura, es el mismo que subjetiva todo intento de objetivación: mientras quien escribe le pertenece a la obra, ésta no puede ser sino sólo en dos momentos, cuando es escrita y cuando es leída, al ser leída se reafirma la soledad que se encuentra al ser escrita. El cuestionamiento nietzscheano que apunta al vacío de la palabra cuando al decirse sólo puede decirse a sí misma anulando a quien la dice, es utilizado en Blanchot para recordarnos que ocurre la misma lejanía entre quien escribe y la obra⁴⁵.

Así como Valéry, quien escribe sólo está al comienzo de ésta, pero se aleja de ella sin tener siquiera la posibilidad de leerla, utiliza de hecho la figura de la homonimia para denominar este alejamiento con la escena pictórica de *Noli me tangere* (*lat.* No me toques) como *Noli me legere* (*lat.* No me leas), comparando a quien escribe con María Magdalena, que se ve siendo repelida por Jesucristo, representado la obra. Blanchot afirma que quien escribe, ante lo que escribe, es decir, la obra, sólo la puede escribir, no puede permanecer en ella como espacio que se ha revelado en forma de poder, porque ignora que es efímera, porque quien escribe no puede terminar de escribirla y por lo tanto, quien escribe, ante la escritura, sólo puede escribir ésa obra, como si estuviera condenado a no poder leerla nunca: la forma del poder que tiene se limita a un libro, o lo que es igual, a dejar de escribir⁴⁶.

⁴⁴ Maurice Blanchot, *El espacio literario*, (Madrid: Editorial Nacional, 2002), 17.

⁴⁵ *Ibid*, 19.

⁴⁶ *Ibid*, 16-20.

Blanchot describe que la ironía toma un comportamiento diferente en la escritura, porque mediante esta ruptura de la obra mediante el libro, la escritura se vuelve interminable, si quien escribe no puede leer entonces no puede dejar de escribir: “Escribir es romper ese vínculo que une la palabra a mí mismo, romper esa relación que me hace hablar hacia ‘ti’, porque me da la palabra con el sentido que esta palabra recibe de ti porque te interpreta; es la interpelación que comienza en mí porque termina en ti”.⁴⁷

Menciona Blanchot que la novela es una interrupción de un dolor vivo que queda abierto a quien desee arriesgarse a someterse a esa soledad. Roberto Arlt en la carta que mencioné, habla de un dolor que no se inventa y que no es literatura, pero que está en Remo Erdosain, su personaje, y que puede ser él. Los siguientes capítulos revisarán la forma retórica con que el personaje es llevado en las novelas. Pretendo encontrar la relación entre el personaje de las novelas mencionadas de Roberto Arlt y el problema de la ironía.

⁴⁷ Ibíd, 22.

Capítulo II

La ironía en Roberto Arlt

«Más que hombre mi individuo es una enredadera, lenta, inexorable, avanzadora.»

-Roberto Arlt, *El que siempre tiene la razón*.

I. La necesidad de presentar al autor (irónico)

Roberto Arlt nació el 26 de abril de 1900 en Buenos Aires, Argentina. Antes del año 2000, a partir de la biografía que publica Sylvia Saítta, *El escritor en un bosque de ladrillos. Una biografía sobre Roberto Arlt*, no se sabía con exactitud cuál era la fecha de su nacimiento ni cuál era su verdadero nombre, a pesar de haber muchos trabajos de esa especie. Cien años tuvo tres nombres que conocemos porque los usó para publicar sus autobiografías, sus columnas periodísticas, sus aguafuertes, su dramaturgia y narrativa: fue Roberto Godofredo Christophersen Arlt en la primera autobiografía de 1926 y en su primera novela, *Las ciencias ocultas en la ciudad de Buenos Aires*, de 1920; en la segunda autobiografía utilizó Roberto Christophersen Arlt; y para sus cuentos, sus otras cuatro novelas, sus columnas periodísticas y sus aguafuertes, el nombre que aparecía en el registro civil: Roberto Arlt. La misma Saítta encontró que en la cartilla de bautismo tiene el nombre Roberto Emilio Gofredo (errata de Godofredo) Arlt, lo que pone en cuestionamiento el nombre *oficial* que utilizamos en todos los medios.⁴⁸

Por supuesto, esta confusión se dió gracias a su misma forma de narrar, tuvieron que pasar casi cuarenta años de controvertidas legitimaciones y críticas entre grupos literarios argentinos después de la muerte de Roberto Arlt en 1942, para que comenzara a leerse su obra novelesca como narrativa contemporánea, específicamente con el artículo *Roberto Arlt: la lección del maestro*, de Ricardo Piglia en el diario *El Clarín* del 23 de julio de 1981⁴⁹. Los problemas para clasificar

⁴⁸ Sylvia Saítta, *El nombre secreto de Roberto Arlt*, (Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2015), sitio: <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcht4m2>.

⁴⁹ Rose Corral, *Roberto Arlt: Una Poética de la Disonancia*, (México: Colegio de México, 2009).

su narrativa le acarrearón incluso tres rechazos de distintos editores respetados en Buenos Aires para publicar su segunda novela, *El juguete rabioso*, entre 1924 y 1926, año en que finalmente la publicó. Uno de ellos, Elías Castelnuovo, como bien se sabe, ni enterado estuvo durante su lectura de que era una novela, la consideraba un grupo de cuentos que mantenían cierta cohesión en su lectura conjunta pero definitivamente no una novela⁵⁰. Lo que leyó Castelnuovo era el ejemplo paradigmático de una estética literaria que marcaría la modernidad para la Argentina del siglo XX. Además, Arlt con sus novelas (Buenos Aires), formó parte de un fenómeno literario mundial que fue denominado la «Literatura de la gran ciudad», junto con John Dos Passos con su novela *Manhattan Transfer* (Nueva York) y Alfred Döblin con su novela *Berlin Alexanderplatz* (Berlín).⁵¹

En el Buenos Aires de principios del siglo XX, azotado por la inmigración y que a finales del 37 había crecido de 8 a 11.6 millones de habitantes,⁵² se le había decidido dar voz a las prostitutas, vagabundos, locos, criminales y demás tipo de marginados, como una fuente interminable de tramas que describen la ciudad, el propio Castelnuovo, Enrique González Tuñón, Yunque, Barletta y los tangos de los Discépolo, incluido Roberto Arlt, se encargaban de ser sus emisarios, aunque éste último sin duda encontró la forma paradigmática de la literatura en su época.

Volker Klotz desarrolló la relación entre las y los escritores quienes comparten un enfoque narrativo similar amenazado por la modernidad, la narrativa de Arlt dio forma a la tercera categoría que propone dentro de este tipo de obras: «la venganza de los marginados y la intención incipiente de dismantelar el espacio urbano».⁵³ En el mismo estudio de Rita Gnutzmann se encuentra la relación del desplazamiento urbano de un Buenos Aires sometido a la inmigración y donde es también desplazado el enfoque de los narradores

⁵⁰ Roberto Arlt, *El Juguete Rabioso*, (México: CONACULTA, 2001).

⁵¹ Rolf Kailuweit, *et al, Roberto Arlt y el lenguaje literario argentino*, (Madrid: Iberoamericana, 2015).

⁵² Rita Gnutzmann, "La ciudad y el habla en algunos textos de Roberto Arlt", *Roberto Arlt y el lenguaje literario argentino*, (Madrid: Iberoamericana, 2015), 20.

⁵³ Volker Jaeckel, "Estilo y lenguaje en las obras de Roberto Arlt: obscenidades, extranjerismos y lunfardismos", *Roberto Arlt y el lenguaje literario argentino*, (Madrid: Iberoamericana, 2015), 40.

mencionados que preferían hablar de las zonas deshabitadas y problemáticas de la ciudad, en vez de sus palacios.

En este sentido Arlt comparte más semejanzas con Dos Passos que con Döblin, Mariana Bonano estudia esta relación de Arlt y el fenómeno literario estadounidense de principios del siglo XX, donde la cercanía de Arlt con la descripción consuetudinaria y periodística de la modernidad comenzó con su columna policiaca, *Al margen del cable*, en el diario *Crítica*, mismo diario en el que escribían Borges, Carlos de la Púa y Raúl y Enrique González Tuñón, y que para el año treinta era el diario de más tiraje en español; en esa fecha Arlt era tan famoso que también fue el primer escritor en firmar una columna en el diario. Para 1929 *Los Siete locos* ya estaba publicado y faltaban dos años para que saliera *Los Lanzallamas*, mientras trabajaba estas obras, Roberto Arlt trabajaba también modelos narrativos paralelos al periodismo estadounidense: “el modelo del periodismo informativo basado en una aparente objetividad y en la neutralidad del escritor es progresivamente puesto en crisis por las nuevas formas genéricas de la prensa sensacionalista y los *magazines* al estilo del norteamericano *Time*”.⁵⁴ La pertinencia de la autora para empatar la narrativa de Arlt con las de Dos Passos y Hemingway, por ejemplo, se refiere a la producción de textos que recurrían a la deformación objetiva del periodismo en un mismo periodo temporal, es decir, la narración literaria consiguió la simpatía de un lector periódico en el entendido de que es más periodística la literatura de lo que el periodismo puede ser literario, sin embargo, el medio por el que consigue sus lecturas como paradigmáticas y donde se fraguó el estilo Roberto Arlt, fue en el periodismo.⁵⁵

Para Raúl Ernesto Osorio, Roberto Arlt como narrador no era *moderno* sino *contemporáneo*, utiliza el estudio de Cedomil Goic que provee una distinción sistemática que las diferencia en que el sistema Moderno está signado por el modo Realista, el cual consiste en la tragedia y el drama que protagonizan los

⁵⁴ Mariana Bonano, Carolina Sánchez, “Las transformaciones en la prensa en la década de 1960. El nuevo periodismo y su relación con la narrativa de no ficción en Estados Unidos y Argentina”, Ricardo Bocos (comp.), *Aproximaciones al periodismo*, Argentina: Tucumán, (2007): 199-232, <https://www.aacademica.org/mariana.bonano/29.pdf>, 209.

⁵⁵ *Ibid*, 213. Revisese en la misma referencia: *Las transformaciones de la prensa en la década de 1960. El Nuevo Periodismo y su relación con la narrativa de no ficción en Estados Unidos y Argentina*, 199-232.

estratos más pobres de la sociedad, expresado bajo una estética entre el pintoresquismo y el impresionismo, mientras que al sistema Contemporáneo lo signa el Superrealismo, donde el enfoque del narrador problematiza todos los sectores sociales oponiéndose a todo sistema racional y determinismo material de los aspectos de la sociedad y su entorno, lo que deja ver un realismo expresionista: “consolida la irrealidad del mundo por encima de toda fidelidad a la experiencia ordinaria de lo real. Presenta lo insólito e inhabitual, lo sorprendente y momentáneo. La esfera dominante de representación es la conciencia muy diversamente cualificada”.⁵⁶ Agrega Osorio que lecturas similares pudieron causar meya en el ensayo de Óscar Masotta, *Sexo y traición en Roberto Arlt*, de 1965, donde se puede leer la primera proposición de una lectura psicoanalítica de sus novelas y se incluye a las sugerencias de autores como Rita Gnutzmann y José Amícola, de leer a Roberto Arlt sin prejuicios ideológicos ni biografistas.

Laura Juárez distingue este tipo de relaciones teóricas actuales a una discriminación de ‘lo arltiano’ y nos recuerda que en la década de los sesenta Adolfo Prieto ya había identificado la evolución narrativa de Arlt en dos etapas que, podemos identificar, evolucionan del absurdo socrático de las constituciones del saber, al absurdo romántico de la imposibilidad de la identidad: una Realista correspondiente a la narrativa de *cross a la mandíbula*⁵⁷ y que culmina en 1932 junto con su obra novelística —y supondría una problemática con el superrealismo que propone Osorio aunque en realidad sólo debe inscribirse en esta etapa—, y el Arlt que, motivado por la crítica hacia su estilo, ha desplazado la certeza del realismo por el imaginario de la conciencia individual, esta etapa corresponde a su narrativa de cuentos, obras dramáticas y un cambio en la intención de sus narraciones periodísticas, asociadas a viajes y a un registro más fiel del presente que del escritor antagonista, el que busca el

⁵⁶ Cedomil Goic en: Raúl Ernesto, “Roberto Arlt y el sistema contemporáneo: consideraciones históricas”, *Escrituras y representaciones culturales de Iberoamérica*, v. 3, México: TRIM, (2011): 47-71, <http://uvadoc.uva.es/handle/10324/11651>, 50.

⁵⁷ Roberto Arlt escribe su famoso *Prólogo a Los Lanzallamas*, completa, la sentencia sería así: “El futuro es nuestro, por prepotencia de trabajo. Crearemos nuestra literatura, no conversando continuamente de literatura, sino escribiendo en orgullosa soledad libros que encierran la violencia de un *cross a la mandíbula*”. Roberto Arlt, *Los Lanzallamas*, (Texas: Indiebooks, 2022), 8-9.

cross a la mandíbula.⁵⁸ La necesidad periódica de Roberto Arlt de narrar lo que ocurre fuera de la literalidad de su conocido *Prólogo a Los Lanzallamas*, «ganarse la vida escribiendo es penoso y rudo», Sylvia Saïtta describe el rol que pretende Arlt de sí mismo, su intención irónica de distanciamiento en que la creación novelesca y la creación periodística se han mezclado porque cualquier sistema racional, cualquier determinismo social es absurdo, escribir es *rudo* y *penoso* porque irónicamente no queda otra opción más que la ficción:

No es Arlt un marginal, entonces, pero escribe una literatura pensada desde la marginalidad. Arlt se piensa desde el margen -como él mismo titula sus últimas crónicas periodísticas, 'Al margen del cable'-, para poder construir, desde ese margen, un nuevo espacio de enunciación, una nueva forma de representación y un sistema de personajes que también es nuevo.⁵⁹

Este concepto de la escritura fue su estandarte y un discurso repetitivo incluso para promocionar su obra: el día en el que están permitidas socialmente todas las estafas, el 28 de diciembre de 1296, en el diario *Crítica*, promociona su novela *Los Siete Locos* de la siguiente manera: “Actualmente trabajo una novela que se titulará Los siete locos, un índice psicológico de caracteres fuertes, crueles y torcidos por el desequilibrio del siglo”.⁶⁰ Adhiere su personalidad literaria y usa el mismo argumento de la rudeza y la penosidad que usará en la escritura de su *Prólogo a Los Lanzallamas*: “Me he hecho solo. Mis valores intelectuales son relativos, porque no tuve tiempo para formarme. Tuve siempre que trabajar y en consecuencia soy un improvisado o advenedizo de la literatura. [...] Esta improvisación es la que hace tan interesante la figura de todos los ambiciosos que de una forma u otra tienen la necesidad instintiva de afirmar su yo”.⁶¹

⁵⁸ Laura Juárez, “Desvíos de ‘la lengua de la calle’, ‘Palabras lustrosas’, periodismo internacional, estilización y ciudades reescritas en Roberto Arlt”, en Kailuweit, Rolf, *et al*, *Roberto Arlt y el lenguaje literario argentino*, (Madrid: Iberoamericana, 2015), 69-86.

⁵⁹ Sylvia Saïtta, *Roberto Arlt en sus Biografías*, (Alicante: Biblioteca Miguel de Cervantes Virtual, 2015), sitio: <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc99057>.

⁶⁰ Roberto Arlt, *Autobiografías [selección]*, (Alicante: Biblioteca Miguel de Cervantes Digital, 2015), sitio: <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcqr6r7>.

⁶¹ *Ibíd.*

José Amícola ha desarrollado un vasto catálogo de estudios acerca de la personalidad de nuestro autor aduciendo que es necesario distinguir su vena burlesca o problemática desde el tipo de texto que propone en sus biografías como un descuido técnico; incluso, en vez de autobiografía contiene los rasgos de una semblanza,⁶² la razón que ha sostenido es que la obra de Roberto Arlt como totalidad es autobiográfica —de ahí el interés de los análisis psicológicos— y que su relación con la ficción lleva una fuerte carga estilística de autenticidad: “fue el único escritor de su generación que, sintiéndose arrastrado por un impulso indomable, supo hacer conjugar en la ficción de sus obras ese conflicto familiar al representar el autoritarismo y la búsqueda de escape hacia el irracionalismo”.⁶³ Arlt huyó del autoritarismo de su padre aprendiendo de su madre la inmersión en los folletines literarios y en la esotería, Amícola menciona que “su personalidad había tomado forma resolviendo los conflictos en el hecho de registrarlos y describirlos. Ello lo llevaría al oficio de periodista y escritor”⁶⁴, desde casa “descubre la sociedad moderna mientras sus contemporáneos evocaban el pasado perdido en la ciudad”.⁶⁵

Borges llega a concluir que la novela más interesante de Arlt es *El juguete rabioso*, esta perspectiva puso a Arlt como un escritor meramente realista cuando el punto de inflexión de sus obras no tiene al realismo como objetivo, Adolfo Prieto analiza esta gran diferencia, “«juega alucinantes contrapuntos con la experiencia de lo real» y su intromisión en una novelística realista contribuye a acentuar en el lector una «sensación de que el mundo es una fantasmagoría»”.⁶⁶ No simbólicamente, Argentina comenzaba a ser un fantasma,

⁶² En la compilación de Miranda Klix y Álvaro Yunque, *Cuentistas argentinos de hoy*, publicado por el diario Claridad en Buenos Aires en 1929, se publica una de las autobiografías de Arlt junto con el cuento *Los mutilados* y se publicó de la misma manera en México, en el suplemento dominical del 11 de junio de 1930 en el diario *El Nacional*, lo que muestra también un poco la versatilidad de sus autobiografías como textos añadidos y su relación automática con la semblanza en lugar de con la autobiografía. Rose Corral, “Ricardo Piglia: Los Usos de Arlt”, *Roberto Arlt: Una Poética de la Disonancia*, (México: El Colegio de México, 2009, 141-152), 144.

⁶³ José Amícola, *Astrología y fascismo en la obra de Arlt*, (Alicante: Biblioteca Digital Miguel de Cervantes). <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc7q0x3>.

⁶⁴ *Ibíd.*

⁶⁵ Ferra, Natalia, “Arlt y la modernidad”, *La trama de la comunicación*, v. 11 (Rosario: UNR, 2006), 71.

⁶⁶ Dámaso Martínez, Carlos, “Sesgos, cesuras y métodos”, *La significación de lo fantástico en Arlt y Cortázar*, (Buenos Aires: Eudeba, 2005): 185-194. <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmczw3f7>, 190.

el peronismo había dejado a los lectores acostumbrados a un aspecto incluso impresionista de la realidad, añadiendo que los martinfierristas y los criollistas dedicaban sus narrativas a rescatar el pasado con maestría en la nostalgia.⁶⁷ Hemos visto que la lectura de folletines era un escape materno para su figura como escritor, no sólo era una introspección familiar sino un reconocimiento narrativo, dos años antes de su muerte, el 20 de agosto de 1940, en el diario *El Mundo*, Arlt publicó un estudio que ponía en perspectiva a Ponson du Terrail con Edgar Wallace, en él sus comentarios asoman una lectura avezada y de agilidad narrativa al mismo tiempo: “En cuanto un personaje llega a estar vivo, aunque su padre-creador le haya fabricado con trozos tuertos, cojos o estúpidos, ha alcanzado lo que un clásico denominaría los dinteles de la eternidad”.⁶⁸ Saïtta afirma en su estudio que Arlt aspira a la producción incesante de Ponson du Terrail, pero no sólo la literaria, sino también la adquisitiva, du Terrail había conseguido hacerse de una riqueza inaudita en medio de una depresión económica.

Esta similitud enmarca su novela *El juguete rabioso*, la cual Borges también comprende como un homenaje al personaje folletinesco de du Terrail: Rocambol. Esta oda se materializa parcialmente en el personaje principal de la novela, Silvio Astier, mientras se desarrolla su personalidad bajo el tema de la traición. Es aquí que Arlt añade una gran diferencia con el personaje del narrador francés: el personaje argentino traiciona por vileza natural, no es una venganza, no existe ganancia ni lógica en su traición, es simplemente el elemento de la novela y se da sin el menor atisbo de que vaya a ocurrir. En suma, criollistas y martinfierristas buscaban la complejidad en la novela, pero el enredo intelectual que encabezaban estos grupos estaba alejado de las intenciones narrativas de Arlt.

⁶⁷ Eduardo Romano, *Arlt y la vanguardia argentina*, (Alicante: Biblioteca Cervantes Virtual, 2015). <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcrn532>.

⁶⁸ Sylvia Saïtta, *Traiciones desviadas, ensoñaciones imposibles: los usos del folletín en Roberto Arlt*, (Alicante: Biblioteca Cervantes Virtual, 2015). <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc5h9f3>.

II. La necesidad de definirse como autor (irónico)

Se sabe que Arlt antes de publicar *El juguete rabioso* acosaba a sus amigos escritores en busca de lecturas, como narrador logró dotar a sus lectores de la sensación del escritor al ser leído. Incluso en el *Prólogo a Los lanzallamas* se dirige a un público concreto, un público que lo conoce muy bien y al que extiende su delirio: “Cuando se tiene algo que decir, se escribe en cualquier parte. Sobre una bobina de papel o en un cuarto infernal. Dios o el Diablo están junto a uno dictándole inefables palabras”.⁶⁹ Cuando los dioses tienen mensajes por revelar a sus creaciones, lo hacen mediante las palabras y de no ser palabras, aún así se tendrían que comunicar como tal, y en cuanto son ya palabras, los mensajes dejan de ser divinos, son símbolos, y la crisis en la objetividad reside en la comunicación que el creador tiene, antes de con su lector, con su obra, su simbología es un sistema de orden irónico: “*Quien está sentado en el trono de los cielos, es considerado como el arquetipo del ironista*”.⁷⁰

Baudelaire, poeta francés admirado por nuestro autor, consideraba la ironía también como un distanciamiento divino recobrado por esta misma conciencia de humanidad puesto que está encubierta de falsedad, la que tiene un fin más bien cínico en el empeño de causar la incomodidad de los filisteos:

La risa satánica se abre en carcajada histriónica ante el poder político dada su superioridad cósmica y, por ende, satánica. El clochard, un singular pobre trufado de bohemio, ha heredado en buena medida esa posición excéntrica pero diabólicamente divina ante las fatuidades del mundo. El clochard bebe vino, porque rechaza como Baudelaire otras drogas por aristocráticas, se niega a abandonar los puentes, y tras su suciedad asoma una imagen pícaro de quien sabe más de lo que nos dirá nunca. En el fondo el clochard se ríe de nosotros desde las alturas de su ebriedad permanente.⁷¹

⁶⁹ Roberto Arlt, *Prólogo a Los Lanzallamas...*,

⁷⁰ Lourdes García Ureña. *La risa de Dios (Sal 2, 4): un ejemplo de ironía dramática*, (Biblioteca CEU, 2004): 347-357. <http://hdl.handle.net/10637/12049>, 348.

⁷¹ José Antonio González Alcantud, *Los combates de la ironía: risas premodernas frente a excesos modernos*, (España: Anthoropos, 2006), 11.

Como hemos visto, lo que el *clochard* no dirá nunca, está oculto en algo que sí dice, Arlt publicó su última autobiografía también el mismo año que salió al mercado *Los Lanzallamas*, el 26 de octubre de 1931, en la revista *Mundo Argentino*. En esta ocasión no sólo no entrega un formato ambiguo o que difícilmente podría ser considerado como autobiografía, sino que enumera las características de su biografía laboral, con el orden de una solicitud de empleo:

Filiación: Edad, 31 años, estatura 1,73 m. Cabello castaño. Ojos negros. Sabe leer y escribir.

Signos particulares: algunas faltas de ortografía.

Obra realizada: 3 novelas, 20 volúmenes de impresiones porteñas en el diario *El Mundo*. Premio Municipal.

Instrucción: Tercer grado de las escuelas primarias.

Oficios: varios.

Filiación psíquica: Humor cambiante.

Necesidades: reducidísimas.

Ideales: ninguno.

Convicciones: ninguna.

Cosas que le interesan: los hombres cuando tienen historia, las mujeres cuando se dejan leer, los libros cuando están bien escritos.

Defectos: Vanidoso como todos los autores. Susceptible, desconfiado, a veces injusto. Egoísta.

Virtudes: Sinceridad absoluta. Fe en sí mismo. Aceptación tranquila de todo fracaso y desilusión. Voluntad desarrollada.

Posibilidades: Si trabaja con asiduidad y no se deja marear por el éxito fácil, será un escritor de alcances sociales estimables.

Juicios externos: Según algunos, un cínico, para otros un amargado: y para mí mismo, un individuo en camino a la serenidad interior definitiva.⁷²

La presentación es la de un escritor y la solicitud es la de una lectura específica, no la de un empleo, y no se le va a leer como a cualquier escritor sino como a un escritor irónico, quien esconde la verdad y recibe el adjetivo de cínico, se le debe leer como a un *clochard* que se sabe por encima de las expectativas

⁷² Roberto Arlt, *Autobiografías [selección]*...

de un escritor, no ya la de ser leído, porque ya era leído, sino la de pertenecer a la posteridad, incluso en algunas cartas escritas a su madre y hermana, publicadas por su hija, Mirta Arlt, nuestro autor se define: “Soy el mejor escritor de mi generación y el más desgraciado. Quizá por eso sea el mejor escritor”.⁷³ Arlt escribe como un Diógenes que sólo los molesta desde una indiferencia que hace redondo el texto con un fin retórico irrisorio, burlesco, la burla, una burla lejana como un trono, de un demiurgo.

III. La necesidad de definir un estilo literario (irónico)

Sylvia Saïtta nos proporciona una distinción narrativa entre el folletín o las aguafuertes y la creación novelesca de Arlt, con la que nos es posible alcanzar a relacionar su intención narrativa en la novela como ironía: “Jesús Martín-Barbero afirma que el folletín agita y denuncia las contradicciones sociales pero, al mismo tiempo, las resuelve en el plano simbólico *sin mover al lector*, mientras la novela problematiza al lector y lo pone en guerra consigo mismo, el folletín *tiende a la paz*”.⁷⁴ En Ricardo Piglia también encontramos que la experiencia de esta primera novela es una fusión peculiar con el folletín de du Terrail, pero el tema principal es el *hurto*⁷⁵ y alcanza incluso al momento de la redacción, el préstamo y robo literarios que ascienden desde el autor hasta la lectura de la novela, ignorando la inmediatez del folletín plagiado, y negando principalmente que deba ser una restricción autoral: “crimen literario, transgresión que enlaza

⁷³ Rose Corral, *Roberto Arlt: una poética de la disonancia*, 63.

⁷⁴ Sylvia Saïtta, *Traiciones desviadas, ensoñaciones imposibles: los usos del folletín en Roberto Arlt*, (Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2015), <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc5h9f3>.

⁷⁵ Dentro de las Aguafuertes inéditas ha sido recientemente editada una compilación formulada por el mismo Arlt, que incluye aguafuertes publicadas en el diario «El Mundo», lleva el título, “Tratado de la delincuencia” y reúne textos específicamente sobre los delincuentes de Buenos Aires. Roberto Arlt, *Tratado de la delincuencia*, (España: Verbum, 2020).

experiencia y dinero, el robo es la metáfora misma de la lectura arltiana. Se roba como se lee, mejor: robar es como leer”.⁷⁶

Piglia, como Borges y Saïtta, también ve en Arlt una intención de leer la tradición de la literatura como ha propuesto Georg Steiner, donde la narración remite a un concepto dinámico de apropiación y transformación de géneros y obras que devela en los escritores ciertas *lecturas estratégicas*: “Son los escritores y sus obras y la invisible (y aparentemente inútil) experiencia literaria la que redefine y reestructura la herencia cultural y el valor de la literatura”,⁷⁷ Piglia lo hace reconocer como un *uso* y no como influencia, tal es su no influencia que constituye una historia de los estilos de la literatura argentina: “Arlt no escribe ‘mal’, se trata de una escritura hecha de restos, de fragmentos, de una escritura híbrida que, de paso (y es su mejor defensa), entronca con la tradición argentina del libro ‘extraño’, mezcla de géneros y materiales heterogéneos”.⁷⁸

Rose Corral subraya estos ‘usos’ de la narrativa arltiana en la obra crítica y literaria de Ricardo Piglia, que van desde correspondencias en epígrafes, temas, títulos y personajes. Dentro de la crítica las novelas de Arlt, para Piglia se escribe un discurso indirecto que no se refiere a la realidad más próxima sino al origen que provoca la realidad incómoda que golpea de cross a la mandíbula con la misma necesidad de sorpresa que necesita la ironía: “son metáforas de sentido múltiple que narran las intrigas que sostienen el poder”.⁷⁹ Específicamente en las novelas que nos incumben en este trabajo porque son el universo diegético donde existe Remo Erdosain, *Los Siete Locos* y *Los Lanzallamas*, Piglia distingue dos *novelas* que corresponden a dos personajes: la novela de Remo Erdosain y la novela de El Astrólogo, este último reproduce las perversiones del discurso que representa al Estado, en este trabajo nos encargaremos de ver el discurso que maneja Erdosain, no como una novela aparte sino como un personaje dentro de las novelas, la distinción de este apartado refiere a las instancias que hacen de la novelística de nuestro autor un

⁷⁶ Ricardo Piglia, “Roberto Arlt, una crítica de la economía literaria”, *Los Libros*, n. 29, (Argentina: Marzo-Abril, 1973). <https://piglia.pubpub.org/pub/hib2hvdq/release/1>.

⁷⁷ Rose Corral, *Roberto Arlt: una poética de la disonancia*, 142.

⁷⁸ *Ibíd*, 146.

⁷⁹ *Ibíd*, 148.

entorno irónico para desarrollar nuestro estudio específicamente en Remo Erdosain.

Beatriz Sarlo recoge la primera publicación de nuestro autor, *Las ciencias ocultas en la ciudad de Buenos Aires*, en ella encuentra un primer dejo autobiográfico que nos acerca un poco más a la figura, su manera de introducirnos a su narrativa es ofreciéndonos sus lecturas:

Principalmente Baudelaire, las poesías y biografía de aquel gran doloroso poeta me habían alucinado al punto que, puedo decir, era mi padre espiritual, mi socrático demonio, que recitaba continuamente a mis oídos, las desoladoras estrofas de su *Flores del mal*.⁸⁰

Para Beatriz Sarlo esta constante reafirmación del yo narrativo es en realidad una de sus estrategias para contribuir en la contracultura argentina, con la peculiar característica del sarcasmo y la ironía como estatuto: “Exhibición de cultura y exhibición de incultura: el discurso doble de la ironía niega y afirma, al mismo tiempo, la necesidad y la futilidad de la cultura”.⁸¹ Saítta toma el estudio de Sarlo y resuelve con parcialidad que en *Los siete locos* y *Los Lanzallamas*: “Se discuten y se representan, desde las perspectivas de un loco, de un delirante o de un visionario, los modelos de un orden social posible -como el fascismo o el comunismo-, las vinculaciones entre los valores y el poder, o los modos factibles de alterar las relaciones entre el poder y el saber”.⁸²

El 6 de septiembre de 1930 se dio un golpe de estado en el gobierno peronista, pero dos años antes este movimiento social ya era el tema principal en los diarios argentinos, volvemos entonces al principal problema del encasillamiento de nuestro autor: Piglia argumenta el carril realista de Artt reconociendo en él que el carácter periodístico de su narrativa es “la maquinación oculta que explica los acontecimientos, y hace del complot la clave de interpretación de las leyes de funcionamiento de la sociedad”.⁸³ El mismo

⁸⁰ Beatriz Sarlo, *Guerra y conspiración de los saberes*, (Alicante: Biblioteca Cervantes Digital, 2015), sitio: <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc3j5c4>.

⁸¹ *Ibíd.*

⁸² Sylvia Saítta, *Vientos de conspiración en Los Siete Locos y Los Lanzallamas de Roberto Artt*, (Alicante: Biblioteca Cervantes Virtual, 2015).

<https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcd23w1>.

⁸³ *Ibíd.*

Piglia encuentra una disyuntiva con la concepción de Arlt como periodista y no como escritor de la crítica de su época.

III. La necesidad de construir una novela (irónica)

En el trabajo de Kailuweit, Jaeckel y Di Tullio, aunado a la lectura de Piglia, podemos encontrar rasgos irónicos o componentes de la ironía que además son considerados recursos estilísticos bajo el diseño que provee la libertad de *escribir mal*. En esta compilación de artículos se lee a un Roberto Arlt que no arguye a la exigencia del trabajo periodístico su *escribir mal* literario, sino un Roberto Arlt que además «se evita la molestia de la literatura». Rita Gnutzman en su estudio del lenguaje de la ciudad logra diferenciar la descriptiva de la urbe bonaerense en la narrativa arltiana que además de compartir los rasgos de la *Literatura de la Gran Ciudad* y que incluyen una descripción que atestigua los edificios de su expansión vertical.⁸⁴

Pero el descuido de Arlt parecía enfocarse más en las lenguas que se edificaban en Buenos Aires como edificios: “los errores cometidos en la escritura parecen indicar que Arlt no estaba interesado en la corrección de los diferentes idiomas, sino que al reproducir fonéticamente palabras y oraciones escuchadas intenta crear un ambiente adecuado”,⁸⁵ la clase semántica en la novelística arltiana son las lenguas con las que convive Roberto Arlt desde su infancia, Rita Gnutzmann percibe dos de estos rasgos:

⁸⁴ Rasgo que incluye a Arlt en la primera etapa narrativa que nos recuerda Laura Juárez y que también corresponde a un Realismo que desarrolló en sus Aguafuertes. Rita Gnutzmann, “La ciudad y el habla en algunos textos de Roberto Arlt”, *Roberto Arlt y el lenguaje literario argentino*, (Madrid: Iberoamericana, 2015), 19-21.

⁸⁵ *Ibíd.*

1) Un rechazo al alemán que a pesar de hablarse en su casa, Arlt ni siquiera lo comprendía —que deja en interrogación si se debe a un rechazo a la figura paterna—.

2) Una serie de juegos fonéticos con las lenguas con las que convivió resultado de la inmigración:

Francés

Con el francés se observa una degradación su relación vernácula de *l'amour* en transición con la prostitución, nos ofrece dos instancias de sus novelas. La primera aparece en *El Juguete Rabioso* en una escena donde Silvio Astier, personaje principal de la novela, es testigo de las conversaciones de la Cortesana con Fanny, su empleada doméstica, fuera del mal uso del francés en la conversación que ya se nos advirtió, Rita Gnutzmann refiere a la intertextualidad flaubertiana en el erotismo que recibe Silvio al admirar las chinelas (sandalias) blanco y oro de la Cortesana, chinelas que cubren sus pies, un objeto de deseo que le es arrojado a la cara y que lo problematiza por la impotencia de no poder acceder a una mujer de esa clase social, por lo que se superpone a esta imagen una clase semántica que lo determina en esta imposibilidad social: los pies del 'miserable y vulgar' Miguel (Dío Fetente), esta impotencia sin embargo, lo erotiza.⁸⁶ Flaubert, escritor admirado por Arlt tenía una fijación erótica hacia los pies y también es bien sabido que además en su etapa de inventor, Roberto Arlt intentó patentar unas medias que no se corrieran, invento que fracasó.

En la segunda instancia aparece en *Los Siete Locos* y en *Los Lanzallamas* con el Haffner, el Rufián Melancólico, quien utiliza los nombres franceses de *proxeneta* pero de manera castellanizada 'marlu' (*marlou*) y 'macro' (*maquereau*), y para las prostitutas no tenía otra manera de referirse que no fuese peyorativa, sin embargo, ejemplos como *gucese* (que no existe) en lugar

⁸⁶ *Ibíd*, 26.

del uso de *gonzesse* (mujer vulgar) parecen indicar que no solo Arlt desconocía el idioma sino que también lo hacían sus editores.⁸⁷

Italiano

Con el italiano vemos más marcados estos ejemplos paronímicos de pseudoabarcadores en una clase semántica de expresiones con usos variados que utiliza no solo en su novelística, a su madre, por ejemplo, le llama 'Vecha', *vecchia* (vieja), en algunas cartas, pero en su novelística se encuentra una relación con la crónica que también identifica la inserción en la Literatura de la Gran Ciudad; Arlt utiliza insultos en *El Juguete Rabioso*, el mismo criado Dío Fetente (pestilente), 'strunssó', *stronzo* (pedazo de mierda), 'bagazza' *bagascia* (prostituta en genovés), y en *Los Lanzallamas* aparecen algunos personajes italianos como Carmelo y su frase '*La vita e denaro, strunssó*' (la vida es dinero), o como el niño verdulero a quien su madre le solía cantar '*O Mamri [...] Fammi durmi una notte abbracciattu cuté*' (Oh, María [...] déjame dormir una noche abrazado contigo), canción que escucharía Haffner en su lecho de muerte también⁸⁸.

Lunfardo

Con el lunfardo Arlt convive durante casi toda su obra y sus usos no se pueden analizar únicamente como pseudoabarcadores, en sus aguafuertes por ejemplo, algunas de ellas son descripciones de palabras como "fiacún", "otario", "gil", "squenun" o "furbo"⁸⁹, en su novelística sí son pseudoabarcadores en su mayoría y los utiliza de la misma manera que los otros idiomas, para ambientar el estrato social más bajo:⁹⁰ en *El Juguete Rabioso* con *El*

⁸⁷ *Ibíd.*

⁸⁸ *Ibíd.*, 25.

⁸⁹ Es incluso en esta aguafuerte que nuestro autor, en tercera persona de sí mismo, anuncia sus intenciones de desarrollar una especie de glosario del lunfardo, con tono irónico: "El autor de estas crónicas, cuando inició sus de filología 'lunfarda', fue víctima de varias acusaciones, entre las que más graves le sindicaban como un solemne 'macaneador' (estafador)". Roberto Arlt, "El 'Furbo'", *Aguafuertes porteñas*, (Argentina: Clásicos B, 2017), 51.

⁹⁰ En la Crónica no. 231 de sus Aguafuertes, Arlt menciona que su idioma es el *porteño*, afirmando que no es propiamente el castellano y que sigue una tradición narrativa fraguada por Fray Mocho, Félix Lima y Last Reason (pseudónimo del periodista uruguayo Máximo Sáenz), quien en 1925 publicara *A Rienda Suelta*, un compilado de sus famosas "Crónicas de turf",

Rengo y en Los Siete Locos y Los Lanzallamas con el Rufián Melancólico, aunque hay algunas acotaciones de personajes secundarios pero con la esencia irónica prototípica, como Ergueta, el místico lector de la Biblia que se cree un nuevo apóstol Pablo y quien encuentra en los burdeles, como Jesucristo, a salvar a los “turros” (estafadores), a las “grelas” (prostitutas), a los “chorros” (ladrones), mediante la evangelización.⁹¹

Sin embargo, la reflexión arltiana del lunfardo en la novela esgrimía el mismo tono creativo de evitarse la literatura y sobre todo, postrarse ante el argot porteño irónicamente: “Por un lado, como sostiene Saítta, utiliza el lunfardo ‘como broma dirigida a la seriedad del periódico, tornando su uso en desafío y medición de fuerzas’. Por el otro, lo defiende como un modo de expresión legítimo”.⁹²

Esta acepción irónica a la que se refiere Kailuweit por un lado se refiere a la ironía socrática y por el otro, a una ironía romántica de defensa casi juvenil y esquiva, hemos visto cómo José Amícola adscribe a la crítica arltiana de su época en una predisposición errónea que desconoció la figura que se nos presenta en la actualidad, un poco como con Piglia quien más bien lee en Arlt el discurso indirecto como una provocación creativa, aún así, su esfera irónica novelística, también dentro de la tradición de ‘uso’ literario que menciona Piglia, podemos empatar su segunda novela y nuestro campo de estudio con lo que Kreuz describe como ironía histórica. La sociedad secreta de Los Siete Locos y su influencia en Eduardo Galeano en uno de sus estudios de *Las venas abiertas de América Latina*, ya en 1971, nos recuerda que lo de Arlt fue una predicción del abuso de unas petroleras en Bolivia, “un año después de esta mención sobre Bolivia, este país se ve implicado en «la guerra del Chaco» (1932-1935), que se

donde se encuentra el uso más prodigioso del lunfardo en documento. En esa misma década el lunfardo comenzaría a ser objeto de la controversia en las consideraciones de la masa intelectual argentina quien después de tenerlo considerado como *El Idioma nacional de los argentinos* (texto de Lucien Abeille -1900-) y que se tenía en una idea errada como lenguaje de ladrones y estafadores (incluso por Borges, quien además se refería al mismo de manera peyorativa como carente de estética y de imaginación), pero que correspondía más fielmente al fenómeno de inmigración mediante el uso de sustitución de palabras por préstamos del francés y de algunos dialectos italianos. Óscar Conde, “Roberto Arlt y el Lunfardo”, *Roberto Arlt y el lenguaje literario argentino*, (Madrid: Iberoamericana, 2015), 199-212.

⁹¹ Rita Gnutzmann, “La ciudad y el habla en algunos textos de Roberto Arlt”, 29.

⁹² Rolf Kailuweit, *et al*, *Roberto Arlt y el lenguaje literario argentino*, (Madrid: Iberoamericana, 2015), 15.

entiende generalmente como una guerra de intereses petroleros internacionales”.⁹³

Creemos pertinente a continuación, mostrar un esquema de las novelas, para facilitar la lectura de este estudio a quienes no las conozcan, y también para no repetir constantemente los sucesos pertinentes al análisis que haremos de Remo Erdosain. José Amícola describe el ciclo argumentativo de las obras de la siguiente manera:

Los siete locos. El cobrador domiciliario Erdosain, acusado por sus jefes de haber sustraído dinero de la empresa, recurre a la ayuda de un conocido, apodado el Astrólogo, para reintegrarlo. Así entra Erdosain en su esfera de influencia y se pliega, sintiéndose fracasado y humillado, a la sociedad secreta del Astrólogo, quien planea crear el pánico para derrumbar la sociedad capitalista y erigir otra donde la mayoría será esclava, pero engañadamente feliz. En las reuniones secretas que desde entonces se organizan un Mayor del ejército propone, en cambio, establecer una dictadura militar. Erdosain, mientras tanto es halagado por el grupo, que le propone la creación de una fábrica de gases asfixiantes, cuyos gastos serían pagados con la explotación de una cadena de prostíbulos. Más tarde, obtiene Erdosain que el dinero para ellos sea conseguido secuestrando a su primo Barsut, de quien quiere vengar antiguas humillaciones. También se planea asesinarlo, pero esto último es fingido por el Astrólogo para mantener a Erdosain atado al grupo mediante un cargo (falso). Erdosain, mientras tanto, se siente agobiado por los remordimientos de la muerte de su primo y se confía a Hipólita, la mujer de un amigo.

Los lanzallamas. Hipólita va a ver al Astrólogo para extorsionarlo por asesinato, pero al conocerlo desiste de su idea. Al enterarse, además, de que Barsut no ha muerto, considera genial al Astrólogo y decide secundarlo en sus planes; sin embargo, éste desiste de la conspiración, libera a Barsut, le devuelve su dinero (en billetes falsos) y le entrega un revólver para ganar su confianza; en realidad, lo obliga a matar así a un personaje molesto para defenderse. El Astrólogo prende fuego a la casona, donde ha funcionado la sociedad secreta, y escapa con Hipólita y el dinero verdadero de Barsut. Erdosain, por su parte, confía al cronista (que narra toda su historial que ha asesinado a su amante; poco después el protagonista pone fin a su vida. Barsut,

⁹³ José Amícola, *Astrología y fascismo en la obra de Artt.*

entretanto, es descubierto por la policía al pagar con dinero falso; sus declaraciones a la prensa lo hacen famoso y le abren el ansiado camino de una carrera cinematográfica.⁹⁴

⁹⁴ *Ibíd.*

Capítulo III

La Ironía Retórica en Remo Erdosain

— «»

«Usted sabe que un cáncer es un tejido que no acaba nunca de crecer. He visto cánceres que abarcan un cuerpo entero. Algo fantástico»

Roberto Arlt, *Los Lanzallamas*.

I. Remo Erdosain

La razón por la que comenzamos este trabajo desarrollando la afirmación del magnífico texto de Jankélévitch donde, «si bien a la ironía no se le puede definir por su condición de logos, sí se puede *filosofar sobre su cualidad*», es porque en la actualidad la idea de ironía tiene distintos posicionamientos que varían mediante su uso, es decir, socráticamente sumergirnos en lo que no es la ironía para definirla puesto que su condición es decir otra cosa, no nos hará filosofar en este trabajo pero podemos dar cuenta de cómo han logrado definir su carácter en distintas disciplinas del pensamiento. Cada teoría acerca de la ironía será una forma de leer a Remo Erdosain. Sin embargo, a casi cien años de publicadas las novelas donde aparece, se tiene ya una radiografía de la naturaleza de la relación de Roberto Arlt con Remos Erdosain.

Rita Gnutzmann hizo un extenso análisis de lo arltiano con el que pudimos también afirmar que el discurso de Roberto Arlt está en sus personajes, ella divide los personajes masculinos de los femeninos. Utilizando la teoría literaria de Foster en *The Aspects of Novel*, de 1927, donde una categoría de personajes *flat* (lineales) o *round* (redondos), los cuales se diferencian en cuanto a sus características dentro de la trama, los personajes lineales suelen tener rasgos que funcionan como etiquetas, no tienen la variabilidad de los personajes redondos que son más profundos y complejos. Utiliza a Kierkegaard para clarificar esta relación narrativa, su concepto de la angustia, el cual se distingue

por una profunda relación del pecado y la libertad que puede confundirse fácilmente con miedo, cuando en realidad se diferencia de él justo en que el miedo es relacionado con algo concreto, mientras que la angustia “es sentimiento de amenaza que no se deja ubicar ni objetivar, es en fin «la realidad de la libertad en cuanto posibilidad frente a la posibilidad»”.⁹⁵

La mexicana Marcela Gándara Rodríguez hace un estudio de la narrativa arltiana en la narrativa de Ricardo Piglia, en la cual la lectura que Piglia tiene sobre Arlt definen que en *Los Siete Locos* y *Los Lanzallamas*, aunque los personajes masculinos son su discurso, éste puede entrecruzarse en el desarrollo de Remo Erdosain como personaje principal de las novelas, y que vemos ser asediado por tres temas: el psicológico, el policiaco y la fantasía, imperando el tema policiaco debido a la formación periodística de Arlt⁹⁶; es importante, sin embargo, notar que Roberto Arlt en 1929, año de la publicación de *Los Siete Locos*, había subido de nivel en la apreciación de su novelística, ya no era el escritor de obras con forma ambigua como las dos primeras, *Las ciencias ocultas en la ciudad de Buenos Aires* y *El juguete rabioso*, ahora escribe en *El Mundo* y su fama ha hecho que muchos lectores estén a la expectativa de su publicación. Para Piglia, como mencionamos antes, Arlt escribe dos novelas con *Los Siete Locos*, que recaen en dos personajes: la novela de Remo Erdosain y la novela de El Astrólogo, en la de Erdosain es un relato de la queja (que describe Gnutzmann con Kierkegaard) dirigida hacia la vida del Buenos Aires con espíritu inmigrante, mientras que la novela del Astrólogo (también desde el concepto de Kierkegaard) es el ensayo de los mundos posibles.⁹⁷

Gnutzmann recaba información en cuanto a cantidad del uso de las palabras en las novelas, donde podemos ver esta diferencia que menciona Piglia en que están recargados los discursos arltianos, en *Los Siete Locos* la palabra angustia se menciona 50 veces, mientras que en *Los Lanzallamas* su presencia se reduce a la mitad, la mayoría de las veces es utilizada para referirse a Erdosain: sólo una vez es utilizada en Elsa, esposa de Erdosain. El desarrollo

⁹⁵ Rita Gnutzmann, *Roberto Arlt o el arte del caleidoscopio*, (Bilbao: Universidad del País Vasco, 1984), p 43.

⁹⁶ Marcela Gándara Rodríguez, *Presencias arltianas en la narrativa de Ricardo Piglia*, (México: Universidad Autónoma de Zacatecas, 2015), 120.

⁹⁷ *Ibíd*, 122.

psicológico de la angustia de Erdosain es una afectación directa para su cónyuge, quien tuvo que soportar que Erdosain incluso llevara una prostituta a la casa, por lo que ella escapa con un amante en venganza; Gnutzmann aquí nos insta a notar una clara contradicción de Arlt, puesto que en *Los Siete Locos* es en este enfrentamiento donde nace su angustia, cuando en realidad el personaje está destinado a preguntarse de dónde viene su angustia y más adelante, la parte autobiográfica de su infancia violenta recuerda que la lleva desde niño y la vergüenza ante las golpizas de su padre. Elsa no profundiza en su angustia como Erdosain sino que lo abandona, podríamos pensar que es incluso la misma angustia que comparten, sin embargo es más de Erdosain porque él no puede alejarse de ella; en el análisis de Gnutzmann esta angustia es una extensa variedad de situaciones y textos, como Válerly, Arlt no puede sino escribir el mismo libro, lo hace, como mencionamos antes, en sus personajes masculinos: tanto Silvio Astier en *El juguete rabioso*, como Balder en *El amor brujo*, experimentan el mismo dolor: la angustia de desear un *amor puro*, es decir, aislado de la sexualidad —la cual Arlt relacionará siempre con la suciedad, la prostitución y la masturbación—, sin poder evitarla.

Si recordamos la cita de la introducción donde Arlt escribe a su hermana, parece que el tema de la angustia había tomado el control de todo su ejercicio narrativo porque se usa también una última vez con Hipólita, pero se piensa que en realidad esta angustia no es en realidad una característica que se desarrolle como las demás, por lo que Gnutzmann descarta que en realidad tenga un uso relevante y que se le dé el mismo peso narrativo⁹⁸. Recoge además, una cita del cuento *Una tarde de verano* del libro *El Jorobadito y otros cuentos*, de 1933, donde podemos apreciar perfectamente la configuración irónica del amor arltiano por la cual sólo puede crear la angustia que nos presenta Kierkegaard: “Posiblemente cada hombre que pasa en la vida de una mujer destruye en ella una faceta de bondad que otros dejaron intacta, porque no encontraron la forma de romperla... Todos somos hombres buenos. Pero de cada uno de nosotros se burla alguna mujer, de cada mujer en alguna parte se burla un hombre”.⁹⁹

⁹⁸ Rita Gnutzmann, *Roberto Arlt o el arte del caleidoscopio*, 43.

⁹⁹ *Ibíd*, 45.

Otro tema que es experimentado irónicamente por Erdosain recae en la influencia de Dostoievski en Roberto Arlt, se refiere en específico al concepto *nadryv*, el cual desarrolla en los *Hermanos Karamazov* y que se refiere a la autodestrucción o el «perfeccionamiento del mal», se puede observar en el discurso del Astrólogo, quien parece observar la angustia de *Crimen y Castigo* desde una lejanía irónica apuntando a Raskolnikov que necesita buscar a dios mediante los pecados más terribles, y la necesidad de humillación del yo narrador que se lee en *Apuntes del subsuelo*, y por supuesto, la cantidad de suicidios de las novelas de Dostoievski y Arlt.¹⁰⁰ La angustia de Erdosain entonces no sólo es provocada por alguien más, sino que también lo asedia al conocerse a sí mismo. Para Gnutzmann debe compararse esta decisión de autodestrucción con el concepto de *autoelección y opción* de la filosofía idealista, en especial en Kierkegaard, Erdosain maldice a Dios y sugiere que debe ser torturado por su indiferencia, por lo tanto sufre de dos soledades, la soledad de sufrir entre las personas, y la soledad metafísica de sufrir la ausencia de dios: para Kierkegaard una existencia con propiedad consiste de una relación espiritual libre que se tiene consigo mismo y que sucede a golpes de decisión, por ello Erdosain reconoce que dicha ausencia de dios es igual a la muerte puesto que rompería dicha relación, haciendo de él, un dios.¹⁰¹

Por último, Gnutzmann recoge otro rasgo de la angustia que tiene otra repercusión en Erdosain y que comparte también Balder de *El amor Brujo*, la doble personalidad. Erdosain en las novelas ve en su primo Barsut a su doble y parece no distinguirse como unidad y desde el psicoanálisis puede observarse como transfiere acciones suyas a otros personajes, en específico le ocurre con Barsut; por otra parte, Erdosain muestra un trastorno de doble personalidad en la forma en que constantemente pierde el control de su cuerpo, esto se debe a un fenómeno de la narración en Roberto Arlt donde se muestra su parte más

¹⁰⁰ (Para los conocedores del texto de Rita Gnutzmann podrá parecer extraño que se omita la extensa lista de estudios relativos a la influencia de dostoievski en Arlt que nos es provista; precisamente, en el de Alberto Vanasco se hace énfasis en que las dos novelas, tanto *Los Siete Locos* como *Los Lanzallamas* tienen una influencia directa de *Los Demonios* del escritor ruso. Aunque Gnutzmann hace dudosa esta teoría puesto que es muy improbable que Arlt hubiese tenido acceso a este volumen que se resguardaba únicamente para especialistas e investigadores. Sin embargo, el ejemplo al que hace referencia, será uno de los principales momentos que analizaremos más adelante).

¹⁰¹ *Ibíd.*, 47.

compleja o desconcertante, puesto que el trastorno es llevado al mismo nivel de la narración:

En ambas novelas de Roberto Arlt, existe un personaje que es también narrador, pero que nos es revelado como tal hasta el final del relato, cuando ya ha hecho notas al pie y ha sido omnisciente durante el transcurso de las dos novelas. Marcela Gándara hace un análisis que incluye dos definiciones, la tipología de Brooks y Penn Warren, que describe un narrador que cuenta una historia ajena, que Genette delimita como un *modo de regulación de la información que procede de la elección (o no) de un 'punto de vista' restrictivo*¹⁰², y el narrador que hace explícita su intromisión en la obra, que Seymour Chatman identifica como una interpretación que a la vez puede ser un juicio y una generalización.¹⁰³

El segundo narrador, es en definitiva el autor real, Roberto Arlt, el mismo que analizamos antes y que ha tenido intención de presentarse a sí mismo irónicamente como autor de las obras y que incluso les ha hecho publicidad en esas presentaciones irónicas que llama también irónicamente autobiografías. Mostrarnos de esa manera su juicio como autor, Roberto Arlt en vez de mostrar una cercanía del tipo dominio hacia Erdosain, su personaje, al narrarlo, ser él textualmente, se aleja más de él: "Esta atmósfera de sueño y de inquietud que lo hacía circular a través de los días como un sonámbulo, la denominaba Erdosain «la zona de la angustia»"¹⁰⁴. Estas palabras son irónicas porque sabemos ya en el análisis, después de saber que es él narrador y personaje, quien le impone la angustia a Erdosain, quien lo hace nombrarla porque es un narrador cronista en ese momento de la lectura. En esta investigación es necesario tener presente esta base que recubre a Remo Erdosain para los siguientes análisis de los recursos arltianos irónicos.

¹⁰² Marcela Gándara Rodríguez, *Presencias arltianas en la narrativa de Ricardo Piglia*, 126.

¹⁰³ *Ibíd.*, 127.

¹⁰⁴ Roberto Arlt, *Los Siete Locos*, 85.

II. La Ironía retórica en Remo Erdosain

La presentación de Remo Erdosain es el comienzo de la novela *Los Siete Locos*. En el primer apartado, que lleva por título *La Sorpresa*, la novela abre así: “Al abrir la puerta de la gerencia, encristalada de vidrios japoneses, Erdosain quiso retroceder; comprendió que estaba perdido, pero ya era tarde”.¹⁰⁵ Tal como ocurre con el cuento de los Grimm y en el arte literario, el título nos mostrará el tono con que el lenguaje mostrará su lado oculto, ésto no será hasta que la escena por completa se lleve a cabo, Erdosain llega a la oficina del dueño de la empresa de cobros domiciliarios donde trabaja y nos son presentados tres personajes: el director bajo y morrudo, con cabeza de jabalí, corte de pelo estilo Humberto primero, rey de Italia, y mirada penetrante; Gualdi, el contador, pequeño, flaco, meloso y de ojos escrutadores; el subgerente, hijo del director, mozo guapo de 30 años con aspecto cínico, voz áspera, cabello completamente blanco y la misma mirada de su progenitor. Nadie contesta su saludo y el director lo cuestiona por un robo del que es acusado, seiscientos pesos a los que Gualdi agrega otros 7 centavos; el director pregunta enseguida por qué va tan mal vestido, a lo que Erdosain increpa que con su sueldo de cobrador no gana nada.

El director pregunta entonces qué ha hecho con el dinero robado, pero Erdosain lo niega al momento; se le cuestiona si es capaz de comprobarlo y él dice que sí, que podría hacerlo esa misma tarde, pero le dan plazo para el día siguiente a las 3 de la tarde. En seguida el narrador nos dice que Erdosain se queda pasmado por la resolución y no halla otra solución más que quedarse parado en frente de ellos, nos los describe de manera distinta y con ello se describe a sí mismo, podemos saber cómo experimenta Erdosain lo que ve: el hijo del jefe que mira con asco su corbata, el señor Gualdi que tanto lo había humillado «a pesar de ser socialista»; lo que siente: su desesperación al no poderles confesar «toda la desdicha inmensa que pesaba sobre su vida»¹⁰⁶. Pero enseguida sale de su circunspección y pregunta si se puede ir, le dicen que sí

¹⁰⁵ Roberto Arlt, *Los Siete Locos*, 83.

¹⁰⁶ En esta misma parte se nos presenta la angustia de Remo Erdosain. En el análisis de Gnutzmann ella afirma que la primera aparición literal de dicho elemento es después, cuando va con su esposa, la primera vez que aparece de manera no literal es en este primer apartado “Por la calle Chile bajó hasta Paseo Colón. Sentíase invisiblemente acorralado”. Roberto Arlt, *Los Siete Locos*, 84.

pero se refiere a si podía continuar cobrando, asunto que le es negado, le repiten que debe saldar cuentas a la hora acordada y le indican que deje sus recibos. Tiene otro momento de circunspección pero en esta ocasión es fallido y cierra revelando su sorpresa al notar que no se había preguntado, quién lo pudo haber denunciado.

En el estudio del humor de José María Perceval, la ironía es un proceso del cual es necesario hacernos la misma pregunta que planteamos en el epígrafe al comienzo de nuestro trabajo, de David Foster Wallace, ¿de qué nos reímos? La risa es un impulso físico que no corresponde al humor, es un proceso que bajo una óptica comparativa con los primates tiene su origen relacionado directamente con los cambios que sufre el comportamiento expresivo al experimentar la bipedestación: la postura erguida, la libertad de las manos y la liberación absoluta de la cabeza necesitaron de otro tipo de mensajes, con ello otro tipo de interacciones; en la infancia la risa por el impulso del nerviosismo que involucra conocer a alguien, tiene la restricción de que si el extraño le hace cosquillas a un niño desconocido, éste no se consigue reír, así como en el juego, niños y niñas se ríen sin entender el humor sino por el mismo impulso del juego, el impulso de reírse requiere cierta familiaridad que es un actor social y actúa también como un reflejo contagioso, de la misma forma que el bostezo, por eso reírse solo, como Kafka en el epígrafe, crea problemas, es uno de los rasgos característicos del arquetipo que esculpe la locura en las personas.¹⁰⁷

El momento en que las y los niños entienden el humor se da generalmente alrededor de los 6 años, después de que pueden soportar la idea de que alguien tenga intenciones diferentes a las suyas pueden entender un chiste, y un chiste es una historia corta sin autor, en este sentido el proceso mental implica un desarrollo de la alegoría y de la capacidad de juego con metáforas y no abandona su uso posterior en sociedad, utiliza la ironía. Para Perceval, la ironía y el sarcasmo son herramientas retóricas que evitan la confrontación física de manera violenta. En Grecia y Roma, la comedia se reía de la base fundamental de su nueva sociedad, de su *demos* (su política y su filosofía), mediante la parodia (humillación provocada por la imitación) y la caricatura (exaltación ridícula de los rasgos de una persona o un grupo), la comedia estaba a cargo de

¹⁰⁷ José María Perceval, *El humor y sus límites*.

los sátiros, este poder para desestabilizar las bases de la ciudad se configuraba desde las palabras: la retórica.¹⁰⁸ La caricaturización de los tres personajes en el comienzo de la novela no la hace Erdosain aunque podamos pensar que así es como él los imagina, como se los ha contado a Arlt narrador, pasa igual con la humillación hacia Erdosain, puesto que Erdosain es quien le ha contado todo esto, es irónico que no podamos confiar en el narrador, Arlt se hace presente con rasgos que nos dice pertenecen a su personaje, de esta forma, Erdosain experimenta la ironía de no ser él ni siquiera siendo narrado. Desde esta lectura, la lectura irónica, su angustia no es infundada, no está actuando como un loco, es un problema del lenguaje, de la narración literaria.¹⁰⁹ Debido a que la ironía retórica hace de la secuencia lógica algo ilógico, la retórica, como principio, busca lo opuesto:

La retórica comenzó a formularse como un fenómeno comunicativo desde el siglo V antes de nuestro tiempo en los primeros manuales de retórica, el proceso de creación del *Manual Retórico* de Córax de Siracusa tiene su origen en una reflexión lingüística en orden de la defensa de los ciudadanos ante los tribunales: al no poder presentar evidencias físicas se demandaba un amparo que se pudiese sostener por argumentos de *posibilidad* o de *verosimilitud*. Fue con Tisias, su discípulo, donde la técnica del *eikos* o 'argumento de probabilidad', se distinguía en conseguir hacer creíble lo probable.¹¹⁰ La ironía entonces corresponde a quien posee el poder en el discurso, quien se adueña de su resultado:

Sócrates ironiza, pero será su discípulo y amor desgraciado, Alcibiades, el atractivo y popular oportunista, quien triunfará en la asamblea. Cambia el sentido de la *eironeia*, transformándola en

¹⁰⁸ José María Perceval, *El Humor y sus límites*, 76.

¹⁰⁹ Esta característica nos permite, de la misma forma que hace Gnutzmann en su trabajo, evitar el análisis de la crítica social-política directa de Erdosain, pues está vertido éste discurso en el Astrólogo, incluso Erdosain tiene la certeza de estar escuchando con pena a un loco: Rita Gnutzmann, *Roberto Arlt o el arte del caleidoscopio*, 47. Además de que en el primer capítulo de este trabajo su inclusión en la *Novela de la gran ciudad* ha notado que la estética arltiana elige un estilo que representa su postura política irónica, una que no la toma como crítica (puesto que ella está vertida en sus aguafuertes) sino como contexto, y unas líneas atrás con la separación que hace Piglia sobre las novelas que responden a dos personajes, una a Erdosain (la queja) y una al Astrólogo (la posibilidad).

¹¹⁰ José Antonio Hernández Guerrero, María del Carmen García Tejera, "Córax de Siracusa (s. V a.C.) Tisias (s. V a.C.)", en *Retórica y Poética*, (Alicante: Biblioteca Virtual Cervantes). https://www.cervantesvirtual.com/portales/retorica_y_poetica/corax_de_siracusa/#:~:text=El%20primer%20manual%20de%20Ret%C3%B3rica,autor%20de%20un%20texto%20escrito.

elemento de poder, y lo lógico pasa a ser un chiste. Dos elementos se unen para crear una sociedad donde el lenguaje se utiliza por primera vez consciente para la ironía: destacar y seducir.¹¹¹

Para que un recurso sea retórico, la única exigencia es que pueda ser reducido a un silogismo imperfecto o *entimema*. Éste es diferente del silogismo de la lógica, el cual está expresado en tres premisas: una mayor, una menor y una conclusión de las otras dos; como ejemplo tenemos el silogismo famoso: «Premisa mayor: *Todos los hombres son mortales*; Premisa menor: *Sócrates es hombre*; Conclusión: *Sócrates es mortal*». En retórica sólo se necesitan dos premisas: una mayor y una menor que se toman como *antecedentes* y *consecuencias*; el motivo de este silogismo es que el ritmo de un discurso acelere su dinámica y se apele a la inteligencia de un interlocutor para que infiera la tercera premisa, la conclusión. En el *Diccionario de Retórica y Poética* de Helena Beristáin, la ironía es una afectación a la lógica ordinaria de una expresión, donde la burla y el tono acompañan un ejercicio de oposición de palabras, significados, formas u oraciones, para declarar una idea que se pueda entender de manera contraria:

Cuando la ironía es una inversión del sentido de las palabras, se considera un *tropo* de dicción o un *metasemema*, como cuando decimos “mi casa es un palacio”. Cuando lo que se invierte es un pensamiento, se considera un tropo de pensamiento o *metalogismo*: figuras que afectan, mediante operaciones semánticas, el contenido lógico de las oraciones, es decir, son figuras creadas en la lógica del discurso y no en la lógica gramatical, en el caso de la ironía, los metalogismos que se emplean corresponden exclusivamente a datos extralingüísticos, es decir, aquellos que requieren de un conocimiento previo de las referencias del discurso y atendiendo al mismo ejemplo, el tropo sucedería si la casa es en realidad lo opuesto a un palacio, una choza, es necesario este referente; las dos como podemos observar, ocurren en la misma oportunidad de la ironía, y ocurre un caso similar puesto que es un fenómeno del lenguaje, por

¹¹¹ José María Perceval, *El humor y sus límites*, 76.

lo tanto la gran mayoría de los recursos retóricos son metalogismos^{112,113}. Inevitablemente, Helena Beristáin recurre a sumergirse en lo que no es la ironía sino las formas de la ironía, que son en realidad, otros recursos retóricos que son irónicos, hemos avenido los que se han estudiado además del diccionario mencionado como fenómenos irónicos, aunque no estén incluidos en él:

II.I. Recursos retóricos en Remo Erdosain

En el siguiente apartado de la novela, *Estados de conciencia*, encontramos el siguiente diálogo de Erdosain: “—Sí, yo soy un lacayo. Tengo el alma de un verdadero lacayo —y apretaba los dientes de satisfacción al insultarse y rebajarse de ese modo ante sí mismo”.¹¹⁴ El silogismo retórico está dividido en una premisa menor: el diálogo literal de Erdosain, y uno mayor: el diálogo-acotación del narrador-personaje, y la forma que se muestra es la de un metalogismo irónico: los datos extralingüísticos que se han proporcionado anteriormente en este trabajo que representan el marco teórico, más los datos extralingüísticos del primer apartado que analizamos anteriormente, nos permiten inferir que si se habla a sí mismo necesariamente se lo debe estar diciendo a alguien más, Piglia nos dice que es una voz que reclama y Gnutzmann nos dice que lo que reclama es su angustia ¿Pero a quién reclama si sólo el lector es quien se entera?

Poco antes de que se comience a hablar a sí mismo habla de su frustración, él quiso ser un inventor, dato definitivamente autorreferencial como ya analizamos, sin embargo, encontró en la delincuencia una fuga para su creatividad, a continuación, el narrador nos describe cómo es que los pensamientos de Erdosain le provocan su angustia y como ésta es generalizada,

¹¹² Helena Beristáin, *Diccionario de Retórica y Poética*, (México: Porrúa, 2006), 321-322. (En este capítulo las definiciones que utiliza la autora para cada diferenciación se irán depositando en las notas al pie para evitar una lista de definiciones o un glosario y hacer más fluida la lectura).

¹¹³ *Ibíd.*, 277.

¹¹⁴ Roberto Arlt, *Los Siete Locos*, 87.

no es una angustia sólo para él sino para todos los pobres, es la *zona de la angustia*, la de todos los hombres que no pueden dejar de desear lo opuesto de lo que pueden ser, él quiere ser inventor pero sólo puede robar. El narrador nos ofrece un pensamiento o sueño lúcido de Erdosain sobre su papel en una mansión: al llegar a quien Erdosain debe llamar *El Señor*, éste nota que está mal vestido, nosotros como lectores recordamos que está tan mal vestido como en el apartado anterior donde notamos la humillación que sobrelleva, sabemos que su sentimiento de humillación lo persigue tanto en su realidad narrativa como en sus pensamientos, sabemos también, que su angustia reconoce una injusticia en la diferencia de clases, él debería también ser rico en sus fantasías:

un hombre que era su doble lírico, pero que no afeitaba los bigotes y usaba lentes. Él no sabía qué deseaba de él su patrón, mas nunca olvidaría la mirada singular que éste le dirigió al salir de la estancia. Y volvía a la cocina para conversar suciedades con el chofer, que ante el regocijo de las mucamas y el silencio del árabe pederasta, contaba cómo había pervertido a la hija de una gran señora, cierta criatura de pocos años.¹¹⁵

Esto lo lleva a afirmar el silogismo retórico que mencionamos anteriormente, se define como lacayo. La voz del narrador-personaje nos describe a un Erdosain mediante el recurso retórico del **Sarcasmo**.

Para Robert Kreuz la ironía y el sarcasmo llevan una relación que precede a la diferenciación exclusivamente lingüística, "*Psychology Today has characterized sarcasm as 'one of the worst destroyers of intimacy'*",¹¹⁶ esta ruptura de la intimidad responde a una necesidad que tiene como objetivo la creación de otro secreto, o en sí, compartir dicha intimidad con alguien más; sin embargo, durante la narración, el deseo implícito de hacer paradigmática una lectura 'cómplice' es semejante a la naturaleza de las relaciones interpersonales donde el deseo busca este rasgo en sus parejas románticas. Kreuz incluye otros rasgos característicos del sarcasmo: "*a two-faced, with a penchant for hostility*

¹¹⁵ Roberto Arlt, *Los Siete Locos*, 87.

¹¹⁶ "*Psychology today* ha caracterizado al sarcasmo como 'uno de los peores destructores de la intimidad'. Roger Kreuz, *Irony and Sarcasm*, XI.

as well as for humor [...], *The lowest form of wit and the highest form of intelligence*".¹¹⁷

Para Kreuz un estudio cronológico del concepto occidental de la ironía y el sarcasmo que incluiría los dramas griegos, la retórica romana, la moderna y la era actual¹¹⁸ bastaría para considerar que la dificultad de conseguir ejemplos paradigmáticos de los mismos conceptos en las redes en la actualidad se debe a que, o ambos términos han sido usados erróneamente o se han extendido sus acepciones debido a la preferencia del uso indirecto del sentido para referirnos a temas difíciles o incómodos, puesto que tiene una intención moral. Añade que bajo la analogía de Wittgenstein la cual identifica al sarcasmo como *Irony's evil twin*¹¹⁹ es más fácil atender a esta problemática, clarifica esta confusión haciendo taxonomía del uso del concepto y hace una división de sus distintas asociaciones retóricas como: **Metáfora** ("*The lecture was a sleeping pill*",¹²⁰ referente a su contenido obtuso o pesado), **Simil** ("*The lecture was like a sleeping pill*",¹²¹ haciendo una comparación lingüística directa incluso vemos la diferencia con sólo una palabra), **eufemismo** ("*bite the dust*",¹²² referente a la muerte), **Hipérbole o Exageración** [*su opuesto también tiene un uso exitoso en el lenguaje*] ("*a million years*",¹²³ referente a la tardanza), **Entendimiento** ("*a little behind the schedule*",¹²⁴ referente a la disculpa), **Preguntas que no son preguntas** ("*Isn't it hot in here?*",¹²⁵ observación acerca de la temperatura), **Solicitudes indirectas** ("*Can you pass me the mustard?*",¹²⁶ **Inferencias ostensibles** ("*How old are you? Three?*",¹²⁷ en forma de burla y de reclamo que incluso solicita una disculpa).¹²⁸

¹¹⁷ "hipocresía, con inclinación hacia la hostilidad o el humor [...] La forma más baja del ingenio y la forma más alta de la inteligencia", *Ibíd*, XI.

¹¹⁸ Uso o concepción que dejaremos exclusivamente para la parte final del trabajo, por lo cual sus menciones no serán del todo ejemplificadas con el objeto de estudio puesto que cronológicamente representa la necesidad de un enfoque exclusivo.

¹¹⁹ "Gemelo malvado de la ironía", *Ibíd*, XI.

¹²⁰ "La lectura fue una pastilla para dormir". *Ibíd*.

¹²¹ "La lectura fue *como* una pastilla para dormir". *Ibíd*.

¹²² "Morder el polvo". *Ibíd*.

¹²³ "Un millón de años". *Ibíd*, 5.

¹²⁴ "Un poco atrasado". *Ibíd*.

¹²⁵ "¿No hace calor aquí?". *Ibíd*.

¹²⁶ "Puedes pasarme la mostaza?". *Ibíd*, 6.

¹²⁷ "¿Cuántos años tienes? ¿Tres?". *Ibíd*.

¹²⁸ El autor incluye una aclaración con la exclusión de la *antífrasis* como forma irónica, puesto que como figura retórica consiste de expresar lo opuesto a lo que se quiere desea: utiliza los

Hay una ironía que Jankélévitch llama elemental y que se confunde con el conocimiento, porque debe tenerse como premisa que la ironía es *demasiado moral para ser artística y demasiado cruel para ser cómica*, ésta ironía además de estar alejada de la comicidad también lo está de la sorpresa:

La ironía que no le teme a las sorpresas 'juega' con el peligro. En este caso el peligro está en una jaula; la ironía lo observa, lo imita, lo provoca, lo ridiculiza, lo usa para entretenerse. Incluso se arriesgará a pasar del otro lado de los barrotes para que la diversión sea lo más peligrosa posible, para que la ilusión de verdad sea completa.¹²⁹

La angustia que experimenta Erdosain es irónica porque siempre podrá regresar a la cocina del patrón a compartir sus perversiones, y su narrador lo trata con crueldad desde una moralidad que le impone a sabiendas de su imposibilidad, Arlt pone a Erdosain sin escapatoria de sus posibilidades autodestructivas frente a su deseo de riqueza, su opuesto directo, a quien llama *doble lírico*, lo es tanto que pocas veces sabemos algo del aspecto físico de Erdosain sino que a diferencia del patrón de su fantasía, él lleva bigote. Esta concepción hace del espacio imaginario de Erdosain un lugar de paz momentánea, puesto que quien lo consigue engañar por un momento (como considera Kant que es la comicidad) es la fantasía, no la realidad, ése es otro rasgo de su angustia, Erdosain sabe que la fantasía no es real y que en ella puede depositar sus perversiones, que tampoco lo abandonan porque las acarrea su pobreza, y ésta es su ironía más fatídica: la ilusión de verdad de la ironía en Arlt que menciona Jankélévitch se completa sólo hasta que ocurre lo contrario, la verdad de su ilusión, la ilusión que le da quien lo narra, esta forma de educar a su personaje mediante el sarcasmo se relaciona con lo que describe Kreuz como una experiencia de la ironía, y que nombra **Ironía dramática**:

*"Discrepancy between the knowledge states of spectators and those of the characters in a drama or other kind of fictional work".*¹³⁰ El ejemplo paradigmático para Kreuz está en el mito de Edipo Rey, donde la ironía reside

ejemplos "Tell me about it" y "Not bad" (Cuéntame más y Nada mal), su uso es indirecto pero también justo esa es su función lo cual elimina su inclusión en la taxonomía irónica, Ibíd.

¹²⁹ Jankélévitch, *La Ironía*, 11.

¹³⁰ "Discrepancia entre los estados de conocimiento de los espectadores y los de los personajes de un drama u otro tipo de obra de ficción", Kreuz, *Irony and Sarcasm*, 17.

en que a pesar de que Edipo sabía lo que le deparaba el destino no pudo hacer nada para impedirlo, es esta evasión del destino donde reposa la trama: el rasgo irónico adquiere una dimensión simétrica, la audiencia es quien soporta el peso de lo que se le oculta a los protagonistas: tenemos el ejemplo de Romeo y Julieta, Kreuz nos insta a considerar el momento justo en que Romeo se toma el veneno sin saber los que la audiencia sabe y él no, que Julieta no está muerta.¹³¹

Para Gnutzmann, únicamente Erdosain sufre el destino que se entrevé lo que el existencialismo de Heidegger relaciona como sensibilidad *Sein-zum-Tode*, o Ser-para-morir, los elementos que llevan al suicidio: el vacío interno y externo, la ausencia de Dios, la dificultad para comunicarse, el desenlace de la historia de Erdosain, pero no de *Los Lanzallamas*: “paradójicamente habrá que incluir aquí el asesinato de su amante, la bizca. a quien en realidad quería dar muerte es a sí mismo, a su sufrimiento, su vileza, y su ansia por la pureza”.¹³² Gnutzmann refuerza esta conclusión porque antes de este suceso, es a Hipólita a quien piensa matar de manera súbita, justo después de que pensara definitivamente en suicidarse.

En la farsa, la ironía es recibida como dramática pero se experimenta con un efecto cómico, los ejemplos van desde el uso de disfraces, *cambios de identidad*, viajes en el tiempo... La configuración de la ironía dramática tiene como objetivo proveer la experiencia de efectos psicológicos variados, Kreuz menciona que el uso irónico del drama encuentra en la curiosidad del espectador una manera de crear ansiedad, suspenso y tensión. Richard Gerrig denominó *suspenso anómalo* al fenómeno en el que el espectador puede experimentar ansiedad y tensión, incluso cuando puede ya adivinar el desenlace de la historia que se está representando.¹³³

Todo este espacio en el que caben estos efectos es un ejercicio narrativo que puede empatarse con otros tipos de análisis, como el del mito, la filosofía, la antropología y la narratología, y no es sino irónica la experiencia de atestiguar el encubrimiento de un secreto a un personaje. El momento de la develación es trabajado en el drama de la Grecia clásica como la predicción de prolepsis irónica: el espectador sabe el inexorable destino del personaje porque un coro le

¹³¹ Ibíd, 18.

¹³² Rita Gnutzmann, *Art o el arte del caleidoscopio*, 48.

¹³³ Kreuz, *Irony and Sarcasm*, 20.

informa. La manera en que el drama reparte la información en el teatro (espacio físico donde acontece la obra) y la manera en que se le priva de información al personaje o se le brinda información al espectador, contribuyen a que la trivialidad de contar algo de forma lineal desaparezca. En la ironía dramática proléptica en el momento en que se develan los secretos, la tensión desaparece.¹³⁴

Los últimos dos apartados de las dos novelas tienen el desenlace de la historia y mantienen un paralelismo discursivo que puede ser más claro si analizamos el *Sein-zum-Tode* de Heidegger, el cual describe una fenomenología de la vida como movimiento en su lectura de la *Ética de Nicómaco*, de Aristóteles. Ulises Amaya desarrolla los tres conceptos para definir y ser definidos en *El Ser y el Tiempo*, Dasein, *Zunhandeheit* y *Vorhandeheit*, para encontrar la lectura de Heidegger de la correspondencia que desarrolla Aristóteles entre *praxis-phrónesis*, *póieses-techné* y *theoría-sofía*. En el Ser-para-morir o *Sein-zum-Tode* heideggeriano el resultado es irónico, el movimiento vital (existencial) afectivo del Dasein que funciona como vínculo entre lo existencial y lo afectivo que entiende Heidegger como una distensión provocada por la conciencia, porque ésta da a entender algo, provoca la aperturidad del Dasein y también nos muestra la tensión entre lo existencial y lo afectivo, cuando se comprende algo por medio de la conciencia, el Dasein se acerca o se aleja más a así mismo en la comprensión del Ser, esto describe la estructura del Dasein en dos dimensiones: propiedad (*eigenlichkeit*) e impropiedad (*Uneigentlichkeit*).¹³⁵ Erdosain experimenta la impropiedad que le proporciona la vida, su angustia, y ve en la muerte la comprensión del ser, tal y como el ser-para-morir puede comprender la vida con la muerte, y de esta manera la funda.

En el penúltimo apartado del tercer capítulo de *Los Siete Locos*, que se titula *El Suicida*, Erdosain tiene otra alienación mientras Hipólita, la Coja, duerme a su lado, previamente en otro apartado le había ido a contar su miseria y angustia, los planes del Astrólogo de su sociedad secreta y sus planes de suicidarse, al verla dormida apunta la pistola hacia su rostro y piensa en matarla,

¹³⁴ *Ibíd.*, 21.

¹³⁵ Ulises Salomón Amaya Pérez, "El Ser-para-la-muerte (Das Sein zum Tode) como fundante de una ética en Heidegger", *Teoría y Praxis*, v. 28, año 14, Chile (2014): 65-80, <https://doi.org/10.5377/typ.v0i28.6296>, 69.

a la vez que un trueno hace presencia y decide salir. Llega a una churrasquería donde se queda dormido, después de despertarlo a él, el mozo del café del lugar intenta despertar a otro hombre que se describe como 'grueso', pero se dan cuenta de que está muerto, al llegar la policía saben que es el hombre que asesinó a una jovencita en un hotel de quien Erdosain había leído en el diario del día anterior que le había puesto una almohada en la cabeza para ensordecir el disparo y había pasado toda la noche en esa misma habitación, pero le dio la sensación de haberlo leído hace mucho tiempo, también sintió que se desdoblaba su realidad, poco antes estuvo frente a los deseos de suicidarse y de matar a Hipólita, el suceso lo hace cavilar lo siguiente:

Recordaba que el cadáver tenía la boca de los pantalones enfangada, la camisa sucia, y húmeda, y, a pesar ello, ¿cómo había llegado a hacerse querer por la jovencita que mató? ¿Existía entonces el amor?, a pesar de sus dos mujeres y de sus ocho hijos dispersos y de su vida crapulosa de ladrón y estafador el asesino la amaba. [...] Cinco horas sombrías contemplando a la muerta, que antes le apretaba ante sus brazos huesudos.¹³⁶

En la penúltima parte de *Los Lanzallamas*, de título *El Homicidio*, se hace una relación intertextual entre los desenlaces de ambas novelas con este mismo pasaje que citamos. Erdosain llega con la Bizca, su joven amante, la encuentra dormida y deposita su revólver debajo de su almohada, durmió dos horas entre su pesadumbre pero es despertado por el deseo de la Bizca que quería que tocara sus senos, al hacer este movimiento Erdosain roza el revólver:

Un antiguo pensamiento se renovó en él.

—Así debió de estar el fraudulento aquel que mató a la muchachita — instantáneamente su atención se desdobló para atender dos trabajos distintos.

La boca de la Bizca se había agrandado y era una hendidura convulsa que se pegaba como una ventosa a su boca resignada. Erdosain involuntariamente tanteaba debajo de la almohada el cabo del revólver. Y la frialdad del arma le devolvía una conciencia helada que hacía independiente su sensualidad de aquel otro horrible propósito paralelo.¹³⁷

¹³⁶ Roberto Arlt, *Los Siete Locos*, 324.

¹³⁷ Roberto Arlt, *Los Lanzallamas*, 273.

En ese momento ya sabemos qué es lo que va a ocurrir, la obra se convierte en ironía dramática porque el suspenso que es, en efecto, anómalo o irónico, si ya sabes lo que va a ocurrir. El narrador nos da más de lo mismo, Erdosain envuelto en su angustia piensa Elsa, la Bizca quiere animarlo pero Erdosain forcejea con una almohada que pone en el rostro de ella y ella cree que está jugando, pero Erdosain dispara el revólver consiguiendo el mismo silencio que leyó en el diario cuando despertó en frente del cuerpo muerto del asesino de la joven de *Los Siete Locos*.

Las primeras palabras de Erdosain después de disparar el arma y esperar un momento hasta cerciorarse de que no lo han descubierto son “¡Qué poco ruido ha hecho la explosión!”, esto puede analizarse desde la retórica con la **Antífrasis**, que es la manifestar lo contrario de lo que se espera¹³⁸ y con el **Oxímoron**, el cual es su manera explícita:¹³⁹ de Erdosain no se espera que hable, la antífrasis es utilizada como un metalogismo porque se da en que la razón por la que habla es que siente seguro ante la quietud después de la explosión del disparo, sabemos extralingüísticamente que está horrorizado, pero habla, se siente tan seguro como para decírselo a sí mismo en voz alta, rompiendo el silencio conseguido, mientras que el oxímoron es utilizado como metasemema y con el que podemos inferir irónicamente que Erdosain consigue una claridad, porque una explosión no es todo el ruido, el opuesto de una explosión no es el silencio sino el poco ruido, el espectro al que se refiere la palabra explosión es de cantidad de ruido, no de la presencia o ausencia de ruido, tampoco deja un espacio para el silencio.

Lo segundo que dice Erdosain en voz alta ya tiene un espacio de diálogo (textual, su guión), lo anterior nos dice el narrador que lo dijo, no tenemos la certeza de ello por esta característica; la Bizca está por morir, le cuesta trabajo respirar, sin embargo Erdosain vuelve a hablar para usar la retórica: “—¡Qué cosa rara! Hace un momento estaba viva y ahora no está, —terminaba de ponerse las medias, cuando de pronto ocurrió algo terrible. La muchachita con un brusco movimiento encogió

¹³⁸ Helena Beristáin, *Diccionario de Retórica y Poética*, 283.

¹³⁹ *Ibíd.*, 374.

las piernas, sacándolas de abajo de las sábanas, y con el busto muy erguido se sentó a la orilla de la cama”.¹⁴⁰

Las figuras retóricas que se utilizan aquí son también dos: una es el **Diasirmo** que se identifica donde interviene un ingenio picante y que constituye una chanza pesada; o donde algo serio se lleva un absurdo o muy próximo a él¹⁴¹; la otra tiene tres nombres que se utilizan indistintamente, **Cleuasmó**, **Epicertomesis** y **Prospoiesis** y consisten en atribuir a alguien de forma burlona nuestras cualidades o al contrario nosotros atribuirnos los defectos de alguien; su opuesto sería la asociación y suele identificarse también como sarcasmo.¹⁴² Prueba del horror que vive Erdosain es hacer una burla irónica como un metalogismo y, más que la búsqueda de alivio que encuentra con las primeras palabras que analizamos antes, el diasirmo que en esta ocasión dice Erdosain es tan pesado que es absurdo y cruel porque quiere desembarazarse de lo que acaba de hacer en frente de la persona a quien acaba de disparar, pero además tiene el cariz sarcástico del cleuasmó de querer educar con crueldad atribuyéndose las cualidades del otro o a la inversa, hace de la Bizca dos presencias que podemos empatar con la propiedad e impropiedad que son fundamentales para el ser-para-morir, la ficción se hizo realidad, lo que leyó en el periódico es el dato extralingüístico con el que se forma este metalogismo retórico irónico: lo único que puede hacer Erdosain es bromear, sabemos como lectores que la Bizca todavía no ha muerto, sabemos también que él lo sabe y que a quien se dirige todo el sarcasmo, es a él.

Así que la Bizca se consigue sentar en la orilla de la cama, ocurre algo terrible y retórico, la muerta no está muerta, todo lo que ha dicho Erdosain, todo lo que cree que le pertenece le es impropio, sólo tiene la certeza de la angustia, no lo abandona por más que busque deshacerse de ella, hemos mencionado que se la atribuye a todas las personas, y como vimos con Rosset y literalmente lo cree Erdosain, el desdoblamiento de sus experiencias consisten de su percepción, como nada le pertenece, lo que experimenta es una generalidad, no existe forma de saber si lo que experimenta es real.

¹⁴⁰ *Ibíd*, 275.

¹⁴¹ Helena Beristáin, *Diccionario de Retórica y Poética*, 280.

¹⁴² *Ibíd*, 279.

Después de que la Bizca toma la postura en la cama, Erdosain toma precauciones porque pueden escucharlo, en cuanto piensa en esto recargado en la pared para sostenerse, ella:

giró desesperadamente la cabeza de derecha a izquierda, como si dijera:

—No, no, no.

Temblando se acercó Erdosain, y creyendo que María podía escucharlo, le habló:

—Acostate, chiquita, acostate.

La había tomado suavísimamente por los hombros, pero ella obstinadamente, giraba la cabeza de derecha a izquierda con pena inenarrable.

El asesino sintió en ese momento en su interior que la muchachita le preguntaba:

—¿Por qué hiciste eso? ¿Qué mal te hice yo?¹⁴³

Otra figura retórica que utiliza Roberto Arlt aquí es la **Hipócrisis**, que es cuando el perverso finge bondad para salvarse,¹⁴⁴ sin embargo, lo que ocurre es que también hace uso de manera magistral de otra figura retórica, la **Mímesis**, que es cuando se remedan con burla los gestos, la voz, el discurso o la apariencia de alguien; el *tono* y el volúmen de la voz producen todo el efecto irónico, puesto que es repetir lo que alguien dice utilizando la misma tonalidad y volúmen pero en modo burlesco, es un recurso que en retórica corresponde más a la dramaturgia,¹⁴⁵ pero podemos ver que es incluso cinematográfica. Vemos que Erdosain ha inferido exclamaciones de pena¹⁴⁶ que nunca salen de la boca de la Bizca, *No, no, no*, ésta inferencia de Erdosain nos la provee el narrador así que es en él en quien debemos relacionar como un metalogismo el recurso, el lector debe inferir también que de alguna manera, Erdosain así se lo contó a él, haciendo mímesis de la situación, entonces, sí recae finalmente en Erdosain el

¹⁴³ Roberto Arlt, *Los Lanzallamas*, 276.

¹⁴⁴ Helena Beristáin, *Diccionario de Retórica y Poética*, 279.

¹⁴⁵ *Ibíd*, 281.

¹⁴⁶ La pena de Erdosain en estas novelas, la de Astier en *El Juguete Rabioso*, la de Balder en *El Amor Brujo*, la personal de Arlt, se pueden narrar, son lo único que puede narrar, esta barrera que Gnutzmann afirma que los personajes femeninos se puede comprobar en este momento, la pena que tiene la Bizca es inenarrable porque es mujer, podemos incluso leer la pena de Haffner o Rufián Melancólico al estar a punto de morir, la de ella no.

uso retórico, y es más pesado todavía porque su angustia también hace uso de su voz, de lo que puede imaginar moralmente *¿qué mal te hice yo?*

El horror lo hace arrastrarse por el suelo hasta llegar a un rincón donde puede palpar su impropiedad, e inmediatamente después, la Bizca muere. Su otra personalidad tiene más sarcasmo para aliviar su pena de la manera más vil, se le ocurre algo que le da gracia, con ella adquiere poder, propiedad y le dice directamente a la Bizca: “—¿Viste?... ¿Viste lo que te pasó por andar con la mano en la bragueta de los hombres? Éstas son las consecuencias de la mala conducta. Perdiste la virginidad para siempre. ¿Te das cuenta? ¡Perdiste la virginidad! ¿No te da vergüenza? Y ahora, Dios te castigó. Sí, Dios, por no hacer caso de los consejos que te daban tus maestras”.¹⁴⁷

Estas palabras exaltan los recursos retóricos que utiliza en seguida: “Nuevamente Erdosain se acurruca en su rincón. Hay momentos en que le parece que va a echar el alma por la boca”.¹⁴⁸ Esta metáfora que representa el alma de Erdosain como vómito, además de crear un metasemema con, como metalogismo, con los datos extratextuales de la narrativa arltiana nos es posible inferir como lógica o familiar incluso, una relación *biliar* de Erdosain con la angustia.

Si bien vimos que la ironía dramática proléptica dosifica la información de manera que cuando el secreto es revelado la tensión desaparece, el uso de los recursos retóricos en esta escena no cesa, como si detrás de cada secreto revelado hubiera otro secreto que revelar, lo que no indica que no sea ironía dramática, sino que confirma que sean más los recursos que se utilizan en nuestro autor y que la velocidad del *suspense anómalo* de la ironía dramática sólo responde a un movimiento circular, el hastío de Erdosain se agota en nuevos recursos retóricos que juegan con la tensión de experiencias psicológicas inesperadas. El **Carientismo** o **Scomma**, es la ironía por disimulación, ingeniosa y delicada, de modo que no parece burla;¹⁴⁹ después de la imagen del vómito, ahí tirado en su rincón, disimuladamente el narrador tiene que informarle a Erdosain que debe reincorporarse para recordar algo: “Una franja de sol y de mañana aclara un instante su oscuridad demencial y las tinieblas del cuarto”.¹⁵⁰

¹⁴⁷ Roberto Arlt, *Los Lanzallamas*, 276.

¹⁴⁸ *Ibíd.*, 276-277.

¹⁴⁹ Helena Beristáin, *Diccionario de Retórica y Poética*, 279.

¹⁵⁰ Roberto Arlt, *Los Lanzallamas*, 277.

Lo que tiene que recordar es otro recurso retórico que reconocemos como **Meiosis**, esta es cuando es una exageración modesta, es decir, reduce el valor de algo que efectivamente posee. Este recurso también requiere de una actitud algo burlesca e incluye el sarcasmo, como decirle de sobrenombre *loquero* al psiquiatra o *azulitos* a los policías;¹⁵¹ esa franja de sol que le viene a dar claridad a Erdosain tiene un mensaje irónico: “Se acuerda de una *vizcacha preñada*”.¹⁵² Por supuesto, también es posible considerar que es un diasismo, que da rapidez a la narración y definitivamente es hiriente como el sarcasmo, sin embargo, revisar incluso de manera somera los sobrenombres, sabemos que permanecen como referentes, así mismo ocurre aquí, porque después de unas descripciones: “La vizcacha preñada surge en la mañana de solo que de través se ha infiltrado en la noche de aquella casa de perdición”.¹⁵³ El diasismo puede ser persistente en el discurso mas no repetitivo, ésto lo haría predecible y constituiría más un descuido intelectual que un recurso retórico.

Erdosain sale de ahí no sin antes vestirse y retirar el espejo del baño porque no soporta verse. Sale de su casa dejando entreabierta la puerta, va a una lechería hasta que amanece y en ese momento, la narración cambia: “Cuando la raya amarilla del sol, que deslizaba por el piso, llegó hasta su pie calentándole el cuero del zapato, salió de la lechería, dirigiéndose a mi casa. Permaneció allí tres días y dos noches. En ese intermedio me confesó todo”.¹⁵⁴

Para este momento la totalidad de la tensión se termina y descubrimos que ha habido varios engaños resultado del uso de los recursos irónicos. Quien crea el espacio diegético de los personajes y su contexto, el narrador nos ha ocultado algo a todos, pero el engaño fue más una simulación, bajo el consentimiento que exige la ironía. Podría decirse que este fragmento no dice de Erdosain nada entonces, pero él también sufre una transformación al convertirse en una confesión. Veamos:

La ironía, cuando disfraza la opinión del contrario, es un recurso retórico denominado **Simulación** o **Illusio**, generalmente se da en ejemplos de una fingida conformidad. La *Dissimulatio/Simulatio* viene incluida dentro de las

¹⁵¹ Helena Beristáin, *Diccionario de Retórica y Poética*, 281.

¹⁵² Roberto Arlt, *Los Lanzallamas*, 277.

¹⁵³ *Ibíd.*

¹⁵⁴ *Ibíd.*, 279.

reflexiones de Torquatto Acceto en su *Tratado sobre la disimulación honesta*, la vincula con los términos *aladzoneia* (jactancia) y *eironeia* (ironía); Aristóteles en su *Ética de Nicómaco* hace la diferenciación en tanto que el jactancioso se atribuye lo que le da la gloria mientras que el irónico le resta importancia o niega lo que le pertenece, agrega un tercero, el sincero, que es quien reconoce sus cualidades.¹⁵⁵

El tono del narrador hacia Erdosain es distinto, se acabó el sarcasmo hacia Erdosain, incluso, se acabó Erdosain, comienza uno nuevo, el autor lo desconoce: “Hablaba sordamente, sin interrupciones, como si recitara una lección grabada al frío por infinitas atmósferas de presión en el plano de su conciencia oscura. El tono de su voz, cualesquiera fueran los acontecimientos, era parejo, isócrono, metódico, como el del engranaje de un reloj”.¹⁵⁶ Podría parecer que cambió de posición narrativa, pero prefiere que el lector note que finge, porque es el mismo narrador con los mismos recursos irónicos, sólo que ya no conoce a Erdosain como lo conocía.

Poco antes de cambiar de narrador podemos encontrar una metáfora muy parecida a la que utiliza en la cita anterior, Erdosain ya ha matado a la Coja y se encuentra en shock en un rincón, en eso: “Cuatro espaciados toques de bronce se dilatan en la noche concéntricamente desde la torre de la iglesia de la Piedad”.¹⁵⁷ El narrador te hace saber que conoce de física y la manera en que la acústica es percibida, cómo es que se produce una onda y qué es lo que transportan en realidad, cuatro toques de una campana, te hace, o saber que lo que Erdosain pueda saber de ciencia él ya lo domina, o te hace saber que él es Erdosain. Acá lo desconoce, sin embargo al describirlo sigue usando las mismas metáforas donde describe procesos, en esta ocasión no es su conocimiento sobre cómo funcionan las ondas sónicas sino cómo funciona un reloj, pero vuelve a utilizar al sonido, la voz de Erdosain, como metáfora, tiene una focalización importante en la creación de sentido: *el tono de su voz, cualesquiera fueran los acontecimientos, era parejo, isócrono, metódico, como el del engranaje de un reloj.*

¹⁵⁵ Boris Eremiev Toro, “El par simulación disimulación y el arte de saber”, *Alpha*, n. 28, Chile, (2009):169-180. <http://dx.doi.org/10.4067/S0718-22012009000100011>.

¹⁵⁶ Roberto Arlt, *Los Lanzallamas*, 278.

¹⁵⁷ *Ibíd*, 277.

Sin embargo, Erdosain no cambia, ha cambiado el narrador, sabemos que vive con su madre y que trabaja en un periódico, también que tiene delirio de demiurgo, que él fue la mano de dios que castigó a la Bizca, al tercer día se mató. Dentro del *Das-sein-zum-Tode* o ser-para-la-muerte, la idea del suicidio no es una opción desechable, parte del movimiento bidimensional del Dasein es la trascendencia, ella lo constituye porque es el movimiento que lo hace bidimensional, la muerte en del ser-para-lamuerte siempre es una propiedad, por lo mismo, una posibilidad de la existencia humana;¹⁵⁸ la posibilidad de matarse es la única solución que verdaderamente llama la atención de Erdosain, su estar-en-el-mundo era una huida fallida de la angustia, el término de esta era morir, la posibilidad de la muerte los separa de la angustia, de su estar.

No se atreve a matarse durante las dos novelas hasta ese instante, el narrador nos cuenta los últimos momentos que estuvo con Erdosain, lo había acompañado a tomar el tren: “Abrió los labios como quien va a decir algo; luego los entrecerró, moviendo lentamente la cabeza. En esos momentos tenía la sensación de la inutilidad de toda palabra terrestre”.¹⁵⁹ Sabía que estaba perdido y experimenta el recurso retórico de la mimesis otra vez: convaleciente, exactamente de la misma forma que la Bizca lo estuvo, moviendo la cabeza de un lado al otro con una *pena inenarrable*, donde se puede sentir la *inutilidad de toda palabra terrestre*, sabe que va a morir.

En el *Diccionario de Retórica y Poética* de Helena Beristáin, la **Irrisión/Micterismo/Sorna/Burla** son recursos irónicos también. En el Epílogo de *Los Lanzallamas*, Arlt continúa con la simulación al hacer de la historia de Erdosain un suceso real, una confesión, sin embargo, agrega otra simulación que también es cruel. Nos cuenta que al recabar información de los testigos del suceso (pues ya cambió de posición, ahora es el que habla del mundo real en el Prólogo, en el Epílogo y en sus columnas de *Crítica*, y la *illusio* o simulación se entorpecería de hacer obvio que en realidad es todo ficción), Erdosain se dispara en el pecho, de la misma forma que Arturo Haffner, el Rufián Melancólico, como le llama el Astrólogo secretamente pero se lo comparte a Erdosain, le dice que

¹⁵⁸ Hernán Neira, “Suicidio soberano y suicidio patológico”, *Ideas y Valores*, v. 66, n. 164, Universidad de Santiago de Chile, (2017): 151-179.

<https://doi.org/10.15446/ideasyvalores.v66n164.45177>.

¹⁵⁹ Roberto Arlt, *Los Lanzallamas*, 281.

se dispara *en el pecho, junto al corazón*, buscando la muerte años atrás sin conseguirlo.¹⁶⁰ El lector haciendo caso a la ironía tendrá que pensar que quizá en Erdosain había una esperanza de sobrevivir al disparo, seguía siendo un cobarde, pero no cualquier tipo de cobarde, uno irónico, nos regala una última imagen irrisoria de él, enaltecándolo: “Erdosain pudo haber conservado intacto su discernimiento y voluntad, aun en el minuto postrero. De otro modo no se explica que haya encontrado en sí la fuerza prodigiosa para incorporarse sobre el asiento, como si quisiera morir en posición decorosa”.¹⁶¹

Pensar la creación de los manuales de retórica como una necesidad social de protección ante el estado mediante el lenguaje (hacer creíble lo probable) y pensar los primeros usos de la ironía en una modernidad de la comicidad que se empata con la creación de la novela (como alivio y el sarcasmo educativo), hace de la figura retórica de la simulación la forma en que está presentada la trama: él, Roberto Arlt, sabe a quienes le escribe, tiene la certeza de que quien lo lee comprende lo que quiere decir y lo respeta,¹⁶² hace del novelar un espectáculo para sus lectores, como vimos en las *Autobiografías* e incluso deja una nota al final del Epílogo en la que habla de sí en tercera persona como hace en las autobiografías, pero da detalles de la publicación con familiaridad hacia sus lectores pero sin perder el hipocorismo: “Con tanta prisa se terminó esta obra que la editorial imprimía los primeros pliegos mientras el autor estaba redactando los últimos capítulos”.¹⁶³

Tal como vimos con los músicos de Bremen, la razón de dar lectura a esta novela, independientemente de los enfoques que se le quiera dar, es la de experimentar la ironía dramática de Erdosain en su narrativa, constituye un metalogismo porque el cambio de narrador hace de Erdosain un personaje verídico dentro de la ficción: la sección del Epílogo que pertenece a Roberto Arlt ha sido fundida por el yo narrador de la novela, ése narrador nos cuenta

¹⁶⁰ Roberto Arlt, *Los Siete Locos*, 109.

¹⁶¹ Roberto Arlt, *Los Lanzallamas*, 286.

¹⁶² En 1927 Arlt aumenta la cantidad de sus lectores al redactar la columna policial del diario *Crítica*, el 5 de abril del 28, el diario publica un estelar donde se menciona que Roberto Arlt y un fotógrafo del cual no aparece nombre, consigue desarmar a una mujer que estaba por dispararse en la sien, este acontecimiento lo hizo aún más popular, fue catalogado un héroe (Carlos Dámaso Alonso, *Biografía de Roberto Arlt*). Sería interesante saber si el alivio de la ironía es para ayudarse a sobrellevar momentos violentos que necesariamente se tienen que redactar en una columna con dichas características.

¹⁶³ Roberto Arlt, *Los Lanzallamas*, 288.

irónicamente la publicidad de las novelas dentro de sus autobiografías, si recordamos, Arlt nombra a la novela *un índice psicológico de caracteres fuertes, crueles y torcidos por el desequilibrio del siglo*, la ironía es irrisoria, un metasemema: utilizar el espacio de la autobiografía para mencionar su novela. La simulación de la novela es un metalogismo irrisorio: es un engaño con duración breve, necesariamente cómica de acuerdo a Kant, durante esta simulación Arlt brinda de un cuerpo a Erdosain porque narra su muerte como la de tantos otros cuerpos que está acostumbrado a narrar por su oficio de periodista, este contenido extralingüístico tiene el mismo contenido irónico que Arlt redacta a su hermana en aquella carta que mencionamos al principio del trabajo y con la que podemos cerrar este capítulo: *Pensá que yo puedo ser Erdosain, pensá que ese dolor no se inventa ni tampoco es literatura.*

Capítulo III

La Ironía Pragmática en Remo Erdosain

I. La Pragmática Irónica

A partir de la década de los ochenta del siglo XX, estudios multidisciplinares lingüísticos se encontraron con la necesidad de extender su conceptualización con respecto a cómo es entendida y adquirida la ironía, a cuál es su función social y cómo el lenguaje irónico refleja la manera en que las personas observan el mundo y lo que les rodea, porque no queda muy claro qué es lo opuesto al significado literal de una expresión o cuál es incluso, el significado literal en sí mismo, además de que múltiples instancias irónicas como las coincidencias o la hipocresía, por mencionar algunas, no corresponden necesariamente a una contradicción.¹⁶⁴ Wilson y Sperber, en 1992, distinguieron que un hablante que utiliza la ironía verbal está haciendo ejercicio de una diferenciación filosófica entre la mención de un sentimiento verdadero y la mención de una referencia o un posicionamiento, en cuanto a un sentimiento que no es el que se está expresando. Esto abre la posibilidad de que las predicciones, las esperanzas y los deseos, puedan ser referidos al momento de la mención, ya sea debido a una predicción explícita o a un conocimiento que se comparte mutuamente con quien se tiene la interacción; desarrollan un ejemplo en el que si alguien dice la frase “¡Buen tiro!”, justo después de que un jugador de baloncesto falle su lanzamiento, no necesariamente se refiere a la burla en específico sino que puede también pertenecer a una predicción como “¡Éste va a ser un gran tiro!” que sea pronunciada al mismo tiempo que el balón de baloncesto es lanzado.¹⁶⁵

Clark y Gerrig en 1984 manejaron el mismo principio pero propusieron desde otro acercamiento que para conseguir una correcta comprensión de la ironía verbal era necesario considerarla como un juego de roles donde el

¹⁶⁴ Jr Gibbs, Herbert Colston, *Irony in language and thought: a cognitive science reader*, (Nueva York: LEA, 2007), 4.

¹⁶⁵ *Ibid*, 5.

hablante pretende ser alguien distinto a sí mismo y éste personaje actúa o retrata de manera indiscreta una situación u opinión, al menos de manera general, asumiendo lo que un escucha o un público podría pensar, decir o creer, acerca de un tema específico; en este caso la intención del ironista se interpreta como un desacuerdo o como una desacreditación de la posición que se supone sostiene el personaje que se caracteriza, Gibbs considera también importante definir este cariz como negativo:¹⁶⁶ en 1995, Kumon-Nakamura, Glucksberg y Brown propusieron la Teoría de la Pretensión Alusiva de la Ironía del Discurso (*Allusional Pretense Theory of Discourse Irony*), en ella se analiza esta actitud negativa en el discurso irónico y se revisan también las diferentes combinaciones entre la personificación y su negatividad como un eco, su propuesta incluye que en cada oportunidad de la ironía se coincide con «1) un momento de decepción ante una predicción», y «2) una transgresión de la condición de felicidad de la sinceridad». La primera es la más prototípica de las ironías verbales (otra vez, exclamar ‘buen tiro’ en tono de burla, por ejemplo, cuando se acaba de fallar un intento en basquetbol), pero la segunda condición abrió la posibilidad de que la pretensión no precise de un eco negativo, en ella pueden ocurrir ejemplos irónicos de *oraciones verdaderas* (decir ‘Sabes mucho’ a un erudito en su discurso como crítica indirecta a su petulancia), *preguntas* (preguntar ‘¿Cuántos años tienes?’ a alguien que actúa con inmadurez), *ofrecimientos* (comentar ‘¿Te ofrezco otro pedazo de pizza?’ a alguien que comió demasiado), y *correcciones de buena educación* hiperbólicas (decir ‘¿Le importaría algún día de éstos hacer la limpieza de su cuarto?’ a un vagabundo en la calle).¹⁶⁷

Respecto a este segundo rasgo, el «Grupo de la Ironía. Alicante, Lengua Española» (GRIALE),¹⁶⁸ de la Universidad de Alicante, ha conformado un cuerpo teórico de la ironía del español con base en el modelo de la pragmática neogriceana de Stephen Levinson, en ella la ironía es una inferencia de carácter particularizado que invierte los tres principios de la pragmática: *Informatividad*, *Cantidad* y *Manera*. Debido a este carácter particular de sus inferencias la

¹⁶⁶ *Ibíd.*

¹⁶⁷ (Tomo los mismos ejemplos que se proveen en el texto a excepción del ejemplo del “1”) *Ibíd.*, 6.

¹⁶⁸ En el enlace que se provee a continuación se encuentran estudios, corpus y ejemplos de ironía y de humor: <https://griale.dfelg.ua.es/>.

generalización de su uso es impráctica, además de que los ejemplos no son muestras reales en su mayoría.

Leonor Ruiz Gurillo considera que esta característica también contribuye a que no sea aplicable el modelo pragmático a todas las inferencias irónicas, por lo que el corpus de su estudio considera pertinente el modelo de Levinson, debido a que toma en cuenta una revisión de las inferencias de manera pragmática a la vez que semántica: una integración de fenómenos lingüísticos donde las estructuras y escalas sintácticas realizan una conexión con indicadores y marcas de la ironía, aquí la ironía no deja de tener un carácter particularizado pero tiene implicaciones conversacionales generalizadas.

Así Rodríguez Rosique considera la ironía como un fenómeno en el que la máxima de cualidad es transgredida de manera explícita, al ser ésta previa a la comunicación (como vimos en el capítulo anterior: un logos), invierte los principios conversacionales de manera particular, así puede analizarse de manera sistemática. Se identifican dos ironías, la prototípica y una que no es prototípica debido a que podría decir algo distinto en vez de contrario, el marco teórico de este estudio muestra las siguientes explicaciones:¹⁶⁹

I.I. Ironía como violación abierta de la primera máxima de cualidad

La primera máxima de cualidad en el modelo griceano es «No diga algo que cree falso», al violarse esta máxima, el interlocutor tiene que entender lo contrario de lo que se le dice y es también este rasgo el que contribuye a generar su aspecto negativo. Se incluye la necesidad de interpretar la intención del ironista.¹⁷⁰

Veamos este ejemplo extraído del corpus ALCORE del 2002, por Leonor Ruiz Gurillo: “A: En el mismo año, tres. En el noventa y uno. Caí tres veces.

B: ¡Fue un año buenísimo!”.¹⁷¹

¹⁶⁹ Leonor Ruiz Gurillo, “Para una aproximación Neogriceana a la Ironía en el español”, *Aplicaciones a la clase de español como lengua extranjera de la ironía y el humor*, No. 40, v. 2, Universidad Complutense de Madrid (2010): 95-124.

<http://griale.es/Dialnet/ParaUnaAproximacionNeogriceanaALaIroniaEnElEspanol-3723410>.

¹⁷⁰ *Ibíd*, 98.

¹⁷¹ *Ibíd*, 98.

Después de los ejemplos retóricos del capítulo anterior encontramos, en el tercer apartado de *Los siete locos*, de título *Terror en la calle*, los primeros indicios de que Erdosain maneja un doble discurso o está mal de la cabeza, podemos observar esta violación del principio de cualidad en las conversaciones que tiene Erdosain consigo mismo, conversa en voz alta, no en circunspección, lo suele hacer en toda la novela. En esta ocasión ya vimos que su imaginación se inclina por la ostentabilidad (por la fantasía que tiene sobre él mismo de lacayo), en ésta fantasía una joven rica y elegante en un Rolls-Royce lo detiene en la calle porque se enamora desesperadamente de él, cree que es el único amor que tendrá en su vida, a lo que responde Erdosain que es imposible, que no podría tocarla porque es casado, entonces ella le daría una fortuna a Elsa, su esposa, para que se divorcieran y pudieran viajar juntos al Brasil:

—No tendremos nunca contacto sexual. Para hacer más duradero nuestro amor, refrenaremos el deseo, y tampoco le besaré la boca sino la mano.

Y se imaginaba la felicidad que purificaría su vida, si tal imposible aconteciera, pero era más fácil detener la tierra en su marcha que realizar tal absurdo. Entonces decía entristecido de un coraje vago:

—Bueno, seré «cafishio».¹⁷²

I.II. La ironía como eco

La ironía como eco se entiende desde el método relevantista (Teoría de la Relevancia), el cual concibe a la ironía como el eco de una proposición enunciada o pensada previamente. En este tipo de ironía la actitud del ironista se percibe como un distanciamiento con que se expresa burla o negativa ante el tema ironizado. Este tipo de ironía tiene como base lo que propusieron Wilson y Sperber en 1993, pero en el año 2000 Eun-ju Noh agregó que el uso

¹⁷² Roberto Arlt, *Los Siete Locos*, 90. (*Cafishio* es usado en el lunfardo para referirse a quien es proxeneta).

interpretativo de la ironía del discurso directo representa el contenido original de la oración, mientras que el uso ecoico de la ironía representa la actitud del hablante respecto a las opiniones que le atribuye alguien más. Debido a esta característica, la combinación de inferencias proporcionan metarrepresentaciones que proporcionan discriminaciones en el uso directo y el ecoico de la ironía que incluyen situaciones donde no expresa burla o denostación, como la autoironía, o el siguiente ejemplo también del corpus ALCORE, analizado por Ruiz Gurillo:

E1: Pero, ¿tiene problemas de corazón?

C5: Nada, ninguno. Tiene una salud de hierro. Está bien.

C2: Eso es lo principal.

C6: ¿Quién? ¿Tu padre?

C5: Sí.

*C4: Yo también tengo problemas del corazón. Lo tengo muy frágil.*¹⁷³

En este ejemplo C4 utiliza la polisemia de la palabra *corazón* de manera ecoica pero sin dirigir burla hacia su interlocutor, sino que protege la imagen propia y afianza la camaradería: aunque el uso ecoico también representa un distanciamiento, no representa una burla sino un efecto opuesto cuando la situación es desfavorable. El estudio de Ruiz Gurillo define el proceso irónico desde la Teoría de la Relevancia como, Primero: un uso interpretativo del lenguaje, Segundo: un uso ecoico, y Tercero: un uso con fines conversacionales diversos como la burla o la solidaridad hacia sus interlocutores.

Cuando Erdosain va a pedirle el dinero que debe a la azucarera al Astrólogo, éste le presenta a Arturo Haffner, el Rufián melancólico; sin dejar que Erdosain diga el asunto que lo tiene ahí, el Astrólogo comienza a monologar una oda a la convocatoria del Ku klux klan y del nacionalsocialismo, proponiendo llenar de prostíbulos el país para financiar un golpe de estado, pero a Erdosain se le viene el tiempo encima y lo interrumpe dos veces exponiendo su menester, necesita seiscientos pesos o irá a la cárcel, en ese momento se hace eco de la primera parte de la novela, donde es llamado a la oficina del Director de la azucarera y se tiene explicar ante aquellos, a lo que les narra el procedimiento

¹⁷³ *Ibíd*, 101.

con que había robado el dinero de los cobros, el eco reside en el siguiente diálogo que sostiene con Haffner:

—¿Y encontraba alguna satisfacción en robar?...

—No, ninguna...

—Y entonces, ¿cómo anda con los botines rotos?

—Es que ganaba muy poco.

—Pero, ¿y lo que robaba?

—Nunca se me ocurrió comprarme botines con esa plata.¹⁷⁴

Mientras Erdosain contaba cómo hacía para robar como cobrador, Haffner y el Astrólogo se miraban con complicidad, la razón por la cual Haffner hace estas preguntas es porque quiere seguir escuchando lo que tiene por decir Erdosain, para él no es un miserable, y el eco en Haffner insiste, pregunta: “¿De modo que no se le ocurrió comprar botines?”.¹⁷⁵ A lo que Erdosain responde que todo el dinero lo ha gastado en cosas absurdas a excepción de doscientos pesos que dió a una familia para poner un laboratorio de galvanoplastia, aprovecha para decir su verdadero problema: “—Es que es esta angustia, ¿sabe?... esa jodida angustia la que lo arrastra... —¿Cómo es eso? —interrumpió el rufián”,¹⁷⁶ entonces Erdosain pone el intento de suicidio de Haffner para describir su situación, le pregunta al rufián si es que él disfruta mucho del oficio del proxenetismo. Haffner reacciona con empatía y ofrece pagar la deuda. El suicidio es un tema con el que Erdosain establece su discurso y consigue la empatía de Haffner y de Hipólita, la esposa de Barsut, cuando va a contarle lo de la sociedad secreta del Astrólogo, de los planes para matar a Barsut, su esposo, mas no pertenece a la ironía como eco puesto que no posee las mismas evidencias literales.

En *El Humillado*, después de conseguir Erdosain el dinero regresa a su casa pero se encuentra a Elsa, quien va a abandonarlo, junto con el hombre con quien lo va a abandonar, el Capitán de policía, en ese momento aparece por primera vez el narrador que nos revela la illusio de la novela:

Y Erdosain se imaginaba que les decía:

—¿Qué hicieron del pobre muchachito? («Porque yo, a pesar de mi edad, era como un muchacho —decíame más tarde Remo—. ¿Usted

¹⁷⁴ Roberto Arlt, *Los Siete Locos*, 111.

¹⁷⁵ *Ibíd.*

¹⁷⁶ *Ibíd.*

comprende, un hombre que se deja llevar la mujer en sus barbas,, es un desgraciado... es como un muchacho, comprende usted?»).

ErDOSain se apartó de la alucinación. Aquella pregunta que le surgió, estaba ahondada contra su voluntad en él.¹⁷⁷

No vuelve a tener otra alucinación igual ErDOSain en *Los Siete Locos*, el eco de la proposición no nos es negada sino que se nos ofrece como un engaño otra vez, porque ése no es el momento de la revelación de la *illusio* o simulación retórica sino hasta lo que hemos revisado en *Los Lanzallamas*, lo sabemos porque la forma irónica es que este eco es falso y gracias a su falsedad nos revela otro eco, lo que va a ocurrir en la historia, porque ErDOSain no iría a ver a al narrador sino hasta después de matar a la bizca y no más tarde, como afirma en la cita. Si ErDOSain alucina que está confesando su angustia a alguien es porque está pensando en matar a Elsa y después irse a confesar su crimen, tal como hizo con la Bizca, con autocompasión, *¿Usted comprende, un hombre que se deja llevar la mujer en sus barbas,, es un desgraciado... es como un muchacho, comprende usted?*. Así buscará comprensión, buscará retóricamente salvarse de los juicios hacia él, hacia lo que tiene pensado hacer. La ironía como eco es la forma narrativa de ErDOSain desde la pragmática, lo que piensa, lo que dice y lo que hace tienen un eco que se produce dentro de él mismo y que provoca una lectura que considera una doble personalidad.

I.III. La ironía como fingimiento

Aquí Ruiz Gurillo adhiere las postulaciones de Clark y Gerrig también mencionadas anteriormente mediante en el estudio de Gibbs y Herbert, recordamos que en ellas el hablante finge ignorancia y toma explícitamente una voz distinta a la suya, además de que, para que este tipo de ejemplos puedan tener dinamismo, es importante la información que comparten los interlocutores entre ellos. Tenemos el ejemplo de la obra *Mal puntado*, de Les Luthiers, donde Daniel Rabinovich acaba de presentar a su público un sketch humorístico

¹⁷⁷ *Ibíd.*, 132.

dedicado a hacer ejemplos paronímicos¹⁷⁸ de la gramática del español, pero también se le ha hecho notar al público que Daniel no es quien estaba destinado a leer la nota y para efectos humorísticos, arrebató las hojas del discurso a su compañero Carlos Cortez Nuñez. Después de tropezar con la lectura una y otra vez, su compañero llega y lo acompaña a salir del escenario, ya fuera del escenario se escucha lo siguiente en el teatro:

CN: *Sí, una vez más, si lo arruinaste ¡todo, todo, todo!*

DR: *Eres injusto, César Augusto.*

CN: *¿Yo soy injusto? Cuando vos lo echaste todo a perder...*

DR: *Yo no eché nada a perder.*

CN: *¿Ah, no?*

DR: *Estaba echado ya.*

CN: *Pero por favor, Daniel...*

DR: *¡Me encontré los papeles mal "ordeñados"!... ¡Le faltaban los "signos de puntería"!... ¡Estaban llenos de "faltas de horticultura"!... ¡Osóoo!¹⁷⁹*

En la década de los noventa, no existía mucha diferencia entre la ironía como eco y la ironía como fingimiento, sin embargo, para Deirdre Wilson en 2006, la ironía de fingimiento debía ser forzosamente complementada por la ironía de eco debido a que ésta última es fundamental para la explicación de la ironía como fingimiento: su intencionalidad. La ironía como fingimiento no puede explicar la ironía prototípica y encuentra generalmente sus más variados ejemplos en la literatura o en sketches humorísticos como el del ejemplo.

En la misma parte llamada *El Humillado*, Erdosain no sólo comienza a ser identificado por nuestro narrador por un loco, ha mencionado que sufre de alucinaciones que lo alienan de la realidad, Elsa y el Capitán, hombre con el que

¹⁷⁸ La paronimia es un indicador que responde a la exposición de dos palabras o expresiones que comparten una fonética similar, en estas infracciones informativas son comunes la prosodia y los efectos polifónicos, como hambre-hombre o adaptar-adoptar. Leonor Ruiz Gurillo, "Infiriendo el humor. Un modelo de análisis para el español", *Círculo de lingüística aplicada a la comunicación*, n. 59, Universidad Complutense de Madrid, (2014): 148-162. <http://revistas.ucm.es/index.php/CLAC>.

¹⁷⁹ Daniel Ravinovich, Marcos Mundstrock, Video *Monólogo de Daniel Ravinovich. Mal Puntado. Les Luthiers*, Youtube, (6 de abril de 2015), video, 3m23s, <https://www.youtube.com/watch?v=TEoEh4VAOQ>.

va a dejar a Erdosain se quedan a escuchar la palabras de Erdosain, de nueva cuenta, les cuenta su angustia, habla de un dolor que viene de la infancia, las palizas de su padre, las humillaciones del colegio, el sobrenombre de Erdosain «El imbécil» porque frente a los cuestionamientos del colegio no tenía cabeza para contestar porque no podía dejar de pensar en la próxima golpiza de su padre, mañana, mañana..., del Capitán obtiene primero pena, después rechazo, mientras que de Elsa en un principio rechazo y después un fingimiento, Erdosain se desploma aventando el arma que al llegar a casa le daba la seguridad de infundir miedo; veamos el siguiente diálogo:

—Mira... Esperáme. Si la vida es como siempre dijiste, yo vuelvo, ¿sabés?, y entonces, si vos querés, nos matamos juntos... ¿Estás contento?

Una ola de sangre subió hasta las sienes del hombre.

—Alma, qué buena sos, alma... dame esa mano —y mientras ella, aún sobrecogida, sonreía con timidez, Erdosain se la besó—. ¿No te enojás, alma?

Ella enderezó la cabeza grave de dicha.

—Mira, Remo... yo voy a venir ¿sabés? y si es cierto lo que decís de la vida... sí, yo vengo... voy a venir.

—¿Vas a venir?

—Con lo que tenga.

—¿Aunque seas rica?

—Aunque tenga todos los millones de la tierra, vengo. ¡Te lo juro!

—¡Alma, pobre alma! ¡Qué alma la tuya! Sin embargo, vos no me conociste... no importa... ¡Ah, nuestra vida!

—¡Nuestra vida... es cierto, nuestra vida!

—No importa. Estoy contenta. ¿Te das cuenta de tu sorpresa, Remo? Estás solito, de noche. Estás solo... de pronto, cric... la puerta se abre... y soy yo... ¡yo que he venido!

—Estás con un traje de baile... zapatos blancos y tenés un collar de perlas.

—Y vine sola, a pie por las calles oscuras, buscándote... pero vos no me ves, estás solo... la cabeza...

—Decí... hablá... hablá...

—La cabeza apoyada en la mano, el codo en la mesa... me mirás... y de pronto...¹⁸⁰

¹⁸⁰ Roberto Arlt, *Los Siete Locos*, 138.

Lo que hace Elsa es recurrir a la ironía ecoica que ha tenido que soportar de Erdosain en su matrimonio, lo vió tirar el arma y del sobrecogimiento *sonreía con timidez*, le dice que lo acompañará a la muerte a su regreso, le pone una condición, *si la vida es como siempre dijiste, yo vuelvo*, pero no se detiene ahí, habla de la misma forma que lo hace él en sus alucinaciones, inferimos que las conoce todas porque conoce también su deseo de eliminarse, el recurso no basta, después de las líneas citadas, Erdosain se desvanece.

Aunque en este preciso caso sería posible pensar que por el uso de la alucinación en el diálogo, Elsa podría ser otra *illusio* retórica del narrador personaje, tomando como evidencia que ya se anunció una vez antes en el mismo apartado de la novela, antes de que ocurra este fingimiento no hay indicios de que Elsa haya escuchado por primera vez la miseria de Erdosain sino lo contrario, puesto que le ofrece matarse ella también, le ofrece muerte porque conoce lo que es la otra parte, la parte sexual que siempre termina en pensamientos violentos, incluso al final de esta parte, si el diálogo pudiera continuar sólo conseguiría una desgracia:

—Decíme: ¿te acostaste con él?

—Soltame, Remo... yo no creía que vos...

—Confesá, ¿te acostaste o no?

—No.

En el marco de la puerta se detuvo el capitán. Una flojedad inmensa relajó los nervios de sus dedos. Erdosain sintió que se caía y ya no vio más.¹⁸¹

Gnutzmann en su extenso estudio de la narrativa arltiana afirma que el narrador se hace presente con tanta frecuencia que los estudios narratológicos serios se han quedado fuera de las posibilidades de su estudio, pero recordemos que es de la década de los ochenta..., en el estudio que hace Marcela Gándara parece ser suficiente, como vimos, remarcar que Arlt, bajo la teoría de Chapman, utiliza la posición narrativa de *opinión del autor*, ya que esta posición abarca los textos que no son las novelas pero que también, como vimos, son utilizadas en casi toda oportunidad de narración. Complementa incluso lo que en Gnutzmann

¹⁸¹ *Ibíd.*

se afirma como homodiégesis. Luz Aurora Pimentel revisa en Genette las distintas participaciones que tiene este narrador homodiegético, dentro de estos, podemos incluir el *narrador autodiegético* como la participación de Arlt en sus obras: “Puede contar su propia historia; su ‘yo’ diegético es el centro de la atención narrativa y es por ello el ‘héroe’ de su propio relato”.¹⁸² Quien es dueño del relato, dentro y fuera de las novelas, es el narrador, a quien Erdosain va a contar su historia, quien crea la *illusio* y quien puede ser considerado como Elsa, todas las direcciones llevan a él.

I.IV. La ironía como manifestación implícita

En el año 2000 Akira Utsumi aduce que las teorías de las ironías que no son prototípicas no han dado solución a tres preguntas fundamentales para definirla: “(Q1) *what properties distinguish irony from non-ironic utterances?*; (Q2) *how do hearers recognize utterances to be ironic?*; and (Q3) *what do ironic utterances convey to hearers?*”.¹⁸³ Según Utsumi, la ironía verbal se desarrolla en un marco de situaciones que se describe como *entorno irónico* y consiste de la expectativa del hablante, de la incongruencia entre la expectativa y la realidad, y de la actitud negativa del hablante hacia su incongruencia. El entorno irónico se manifiesta en la ironía verbal de manera prototípica cuando un enunciado alude a la expectativa del hablante, viola alguno de los principios pragmáticos y contiene marcas indirectas como la entonación. Para distinguir la no ironía se deben considerar el entorno irónico y la manifestación implícita, porque las ironías prototípicas se procesan con mayor rapidez en el interlocutor, sobre todo cuando es claro el entorno irónico:

¹⁸² Luz Aurora Pimentel, *El Relato en Perspectiva*, (México: siglo xxi, 2005), 137.

¹⁸³ “(P1) ¿Qué propiedades distinguen la ironía de las expresiones no irónicas?; (P2) ¿cómo reconocen los oyentes que los enunciados son irónicos?; y (P3) ¿qué transmiten las expresiones irónicas a los oyentes?”. Akira Utsumi, “Verbal irony as implicit display of ironic environment: Distinguishing ironic utterances from non irony”, *Journal of Pragmatics*, v. 32, año 12, (2000): 1777-1806. [https://doi.org/10.1016/S0378-2166\(99\)00116-2](https://doi.org/10.1016/S0378-2166(99)00116-2), 1779.

Los críticos recién comenzaron a apreciar las obras de Mastropiero, cuando ya era grandecito. Cuando ya eran grandes hitos... en la historia de la música. Por ejemplo, un conocido crítico se resfrió. Se refirió... se refirió a Mastropiero; punto. Con esto termino. Con estos términos... le falta el... con estos términos... no le han puesto... ¿cómo es?... arriba de la "t"... ahí... a veces se borra... la diéresis. Mastropiero se ha creado fama de artista espiritual pero come todo... pero con métodos... con métodos pocos, claro... con métodos poco claros. Podríamos llegar a admirarlo siempre. ¿Y cuándo tomaremos? ... siempre y cuando tomáramos... tomáramos en cuenta su tenaza... su tenaz ambición. Tenaz, en el medio no hay nada, ambición.¹⁸⁴

Leemos este ejemplo, que pertenece a la parte anterior al sketch citado del ejemplo de Les Luthiers, en este se continúa utilizando la paronimia pero la ironía reside en el contexto, se ironiza la gramática del español en la lectura, el entorno irónico toma más fuerza con indicadores que se perciben de manera indirecta, los presentadores están vestidos de gala, su tono es de formalidad¹⁸⁵ y el recinto es un teatro. El sketch completo de Les Luthiers es una lectura atropellada de una introducción acerca de la vida de Johann Sebastian Mastropiero, quien es una parodia del mundo de la música clásica o académica y su argot, se dedica a hacer versiones folclóricas de piezas clásicas. El entorno irónico es aceptado por el espectador incluso desde su expectativa al esperar el espectáculo, lo que da oportunidad para ironizar la lectura desde el fingimiento también, sobre todo sus metarrepresentaciones, al ser claro el entorno irónico, la ironía incluye tomar en cuenta una diéresis encima de una t, y hacer un gesto con el brazo para hacer gráfico el absurdo de leer un espacio entre palabras, gracias a una equivocación: *en medio no hay nada*.

Siguiendo el tiempo diegético de la novela, Erdosain se decide a proponer al Astrólogo matar a Barsut y robar los veinte mil pesos que necesita para su plan, ésta parte se titula «*Ser*» a través de un crimen, Erdosain resuelve la

¹⁸⁴ Daniel Ravinovich y Marcos Mundstroch, Video Monólogo.

¹⁸⁵ El tono es también estudiado desde la retórica de la Grecia clásica, donde se sistematizan las técnicas de la pronunciación del discurso, sus principales componentes son el movimiento del cuerpo y la voz, la voz está modulada por su volumen, su firmeza y su flexibilidad. Xose Padilla, "El tono Irónico: estudio fono-pragmático", *Lingüística Española Actual*, n.81,(2004): 85-98. <https://www.researchgate.net/publication/317381090> El tono ironico estudio fono-pragmatico.

propuesta del asesinato de Barsut porque supone que el Astrólogo lo entenderá, además menciona por primera vez a los que podrían considerarse como *los siete locos*, la lectura familiarizada o no con la narrativa irónica de Roberto Arlt tiene evidencia suficiente para concebir a los personajes y la entidad narrativa principal como irónicos, el aspecto de la locura sitene su relación principal con una afectación directa de la lógica, la manera en que ésto no puede ser una locura es con una intención volitiva de romper con ésta lógica, de ironizar, el narrador se ha mostrado de varias formas y ha contemplado a sus lectores en la propuesta, los conoce, la lectura es también una propuesta irónica: “Quizá me espere. Él es como yo, un misterio para mí mismo. Esa es la verdad. Sabe tanto hacia dónde va como yo. La sociedad secreta. Otro demonio. ¡Qué colección! Barsut, Ergueta, el Rufián y yo... Ni expresamente se podría reunir a tales ejemplares”.¹⁸⁶

Gnutzmann estudia también la propuesta del lector en la obra de Arlt, recurre a Umberto Eco para describir el papel que juega el lector para Roberto Arlt: “Como indica el título de su libro *Lector in fabula* «la cooperación interpretativa en el texto narrativo». Define el texto como «máquina presuposicional» que exige del lector «un árduo trabajo cooperativo para colmar de espacios de ‘no dicho’ o de ‘ya dicho’... espacios que han quedado en blanco»,¹⁸⁷ esta inferencia provoca un efecto opuesto en la posición de la ironía debido a las correspondencias literarias, es decir, el lector debe ser irónico también, uno distinto al lector real (la persona real quien lee), implícito en la obra, es decir, contemplado por el autor, y que estabiliza la creación de un autor también irónico (el narrador que nos revela la *illusio*). El lector modelo de Eco leerá que las intenciones de Erdosain al suponer que ya lo está esperando el Astrólogo, que es igual a él, *un misterio para sí mismo*, y que *esa es la verdad*, hay una comprensión irónica: los siete locos son Barsut, Ergueta, el Astrólogo, el Rufián melancólico. Erdosain, el narrador irónico y ¿quién es el otro? ¿Elsa? ¿Hipólita? ¿Roberto Arlt? ¿El lector?, ¿es necesario saberlo o ocurre como con el cuento de los hermanos Grimm?

¹⁸⁶ Roberto Arlt, *Los Siete Locos*, 156.

¹⁸⁷ Rita Gnutzmann, *Roberto Arlt o el arte del caleidoscopio*, 204.

En la siguiente parte llamada precisamente, *La Propuesta*, el Astrólogo escucha a Erdosain y comprende que todos están en envueltos en ironías:

—Le parecerá mentira que yo, yo que he venido a proponerle el asesinato de un hombre, le hable de inocencia, y, sin embargo, tenía veinte años y era un chico [...] Usted me mira asombrado, claro veía un hombre raro, quizá, pero no se daba cuenta de que toda esa rareza derivaba de la angustia que yo llevaba escondida en mí. Vea, hasta me parece mentira hablar con precisión como lo hago. ¿Quién soy? ¿A dónde voy? No lo sé. Tengo la impresión de que usted es igual a mí, y por eso he venido a proponerle el asesinato de Barsut. Con el dinero fundaremos la logia y quizá podamos remover los cimientos de esta sociedad.

El Astrólogo lo interrumpió:

—Pero, ¿por qué usted ha procedido siempre así?

—Eso es lo que yo no sé. ¿Por qué usted quiere organizar la logia? ¿Por qué el Rufián Melancólico continúa explotando mujeres y lustrándose los botines a pesar de tener una fortuna? ¿Por qué Ergueta se casó con una prostituta y dejó a la millonaria? ¿Cree usted acaso que yo he tolerado la bofetada de Barsut y la presencia del capitán, porque sí? Aparentemente todos somos eso, pero en el fondo, adentro, más abajo de nuestra conciencia y de nuestros pensamientos hay otra vida más poderosa y enorme... y si soportamos todo eso es porque creemos que soportando o procediendo como lo hacemos llegaremos por fin hasta la verdad... es decir, la verdad de nosotros mismos.¹⁸⁸

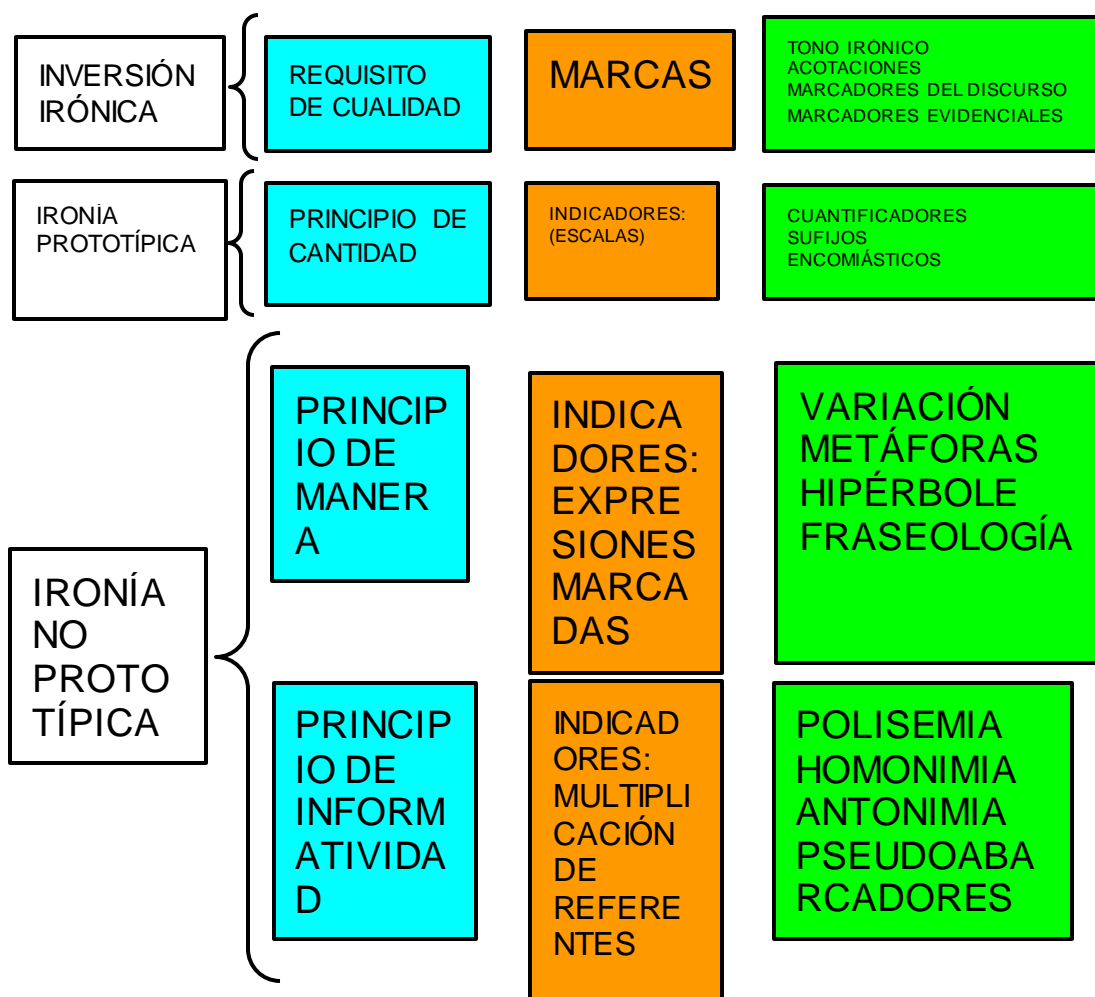
Debido a que este enfoque es referido al contexto, en la interpretación de la ironía se abre la posibilidad de una concreción psicológica de la ironía verbal, incluso la intención de Utsumi incluye la posibilidad de que las inferencias irónicas pueden ser computadas, no obstante, el grupo GRIALE considera que no es suficiente la inclusión del tono como marca indirecta, puede notarse debido a que en su estudio no está resuelto el ejemplo de un entorno irónico no

¹⁸⁸ Roberto Arlt, *Los Siete Locos*, 160.

prototípico, ni tampoco qué ocurre con los casos donde la ironía no depende de un contexto¹⁸⁹.

II.. Modelo Neogriceano para la Ironía

Como resultado de estas instancias teóricas el grupo GRIALE ha conformado un modelo lingüístico que tiene su base en la pragmática de Levinson, su pertinencia es la delimitación de la lengua española como campo de estudio. Nos ofrecen el siguiente esquema:¹⁹⁰



¹⁸⁹ Leonor Ruiz Gurillo, *Para una aproximación Neogriceana a la Ironía en el español*, 104.

¹⁹⁰ Fig. 10, *Ibíd*, 120.

Este esquema comprende a la ironía como un fenómeno comunicativo que consiste de la inversión de un previo Requisito de cualidad que ya ejemplificamos: «Diga la verdad», donde se repercuten entonces de manera particularizada pero con inferencias generalizables, los principios conversacionales de Levinson, codificando como resultado, marcas e indicadores irónicos. Se entienden por *marcas* todos los elementos que nos ayudan a interpretar el contexto irónico, mientras que los indicadores generalmente son irónicos por sí solos, pero necesitan del contexto irónico para diferenciarse como tales y no en referencia a otro tipo de discurso, como lo pueden ser los sufijos, los elementos escalares o las figuras retóricas que vimos previamente en este estudio, esta limitante advierte que las marcas y los indicadores nos garanticen un contexto irónico.¹⁹¹ La pragmática los explica de la siguiente forma:

II.I Infraacción de la Máxima de Cualidad

Para generar la ironía sólo es necesario un tono irónico que puede inferirse como una marca de la ironía, ocurre también prototípicamente en ejemplos de los gestos que genera el habla con frases que utilizamos como “tú sí sabes”, “en modo irónico”, “entre comillas”, en la escritura se debe hacer uso de marcadores del discurso con signos tipográficos como las comillas o acotaciones como “en tono irónico” o “irónicamente”, en este caso incluso el escritor puede hacer irónico un discurso directo cuando se ayuda de marcadores del discurso y de marcadores evidenciales; en la literatura su uso paradigmático y tradicional es como herramienta narrativa que invierte la máxima de cualidad, pero con ciertas diferencias: en el discurso oral, los marcadores son directos, mientras que en el discurso escrito son indirectos.¹⁹² Leonor Gurillo nos ofrece el siguiente ejemplo de marcadores evidenciales: “La Iglesia condena el suicidio, pero, muy coherente, alienta estos atentados contra uno mismo”.¹⁹³

¹⁹¹ Ibíd, 106.

¹⁹² Ibíd, 110.

¹⁹³ Ibíd, 109.

El ejemplo es de una nota de Javier Marías en la que el tema es la pederastia, el indicador *pero* divide los dos argumentos dando más fuerza al segundo, “muy coherente”, haciéndolo evidente con otro indicador, con él el lector no tiene problema alguno para entender lo opuesto de lo que se le está expresando, es decir, que no es coherente. Al infringirse esta máxima de cualidad, se ven afectados los principios pragmáticos y se modifican los significados creando otro tipo de ejemplos:

En *Los Lanzallamas*, Haffner, el Rufián Melancólico, ha muerto, en la parte titulada *Los Anarquistas*, el Astrólogo y Erdosain ya saben del estado del Rufián, tenemos, nos ofrece la novela una marca irónica muy clara, seguida de indicadores que marcan el tono irónico de la violencia hacia la mujer que se ensaya en la novela:

El Astrólogo comenta la muerte del Rufián Melancólico:

—Es inútil... ya lo dice el proverbio: Quien mal anda, mal acaba.

Erdosain casi suelta la carcajada. El Astrólogo continúa gravemente:

—Tenía una hermosa alma el Rufián. Recuerdo: una vez conversábamos sobre el coraje, y Haffner me contestó: «Soy un civilizado. No puedo creer en el coraje. Creo en la traición». Qué hermosa alma tenía. Y qué vengativo era. Nadie le pegaba más cruelmente a una mujer que él. De la primera pobre diabla que dejó su casa y la máquina de escribir para seguirlo hizo una prostituta. Naturalmente, para eso tuvo que suministrarle una paliza extraordinaria.¹⁹⁴

Este ejemplo de ironía como indicador es afirmado por la forma en que Erdosain recibe el proverbio irónico con que el Astrólogo se ha referido a la muerte del Rufián, las marcas irónicas son adjetivos: *el Astrólogo continúa gravemente, tuvo que suministrarle una paliza extraordinaria*. Además de una descripción, un alma hermosa que vengativa: *nadie le pegaba a una mujer más cruelmente que él*. Este mismo ejemplo nos sirve para definir el otro tipo de inversión, la inversión de cantidad:

¹⁹⁴ Roberto Arlt, *Los Lanzallamas*, 146.

II.II Inversión del Principio de Cantidad

De acuerdo a Levinson, los principios de Cantidad, Manera e Informatividad se componen de una *Máxima del hablante* (MH) y de un *Corolario del interlocutor* (CI) y en cada inversión irónica estos componentes funcionan de manera particular. En la inversión del Principio de Cantidad se comportan así: “MH «No proporcione una información más débil que el conocimiento del mundo que posee; en concreto, seleccione el elemento más fuerte del paradigma». CI «La información que ha ofrecido el hablante es la más fuerte que este puede hacer»”.¹⁹⁵

Cuando se invierten estos principios se nota la presencia de indicadores que invierten de manera particularizada inferencias generalizadas como cuantificadores, algunos sufijos y encomiásticos. Es necesario que el contexto y el tono sean irónicos para que dichos indicadores claramente lo sean también. Con los cuantificadores tenemos el uso de los superlativos como *buenísimo* para un café horrendo, o *guapísima* para responder a una mujer que luce un maquillaje obviamente exagerado, al ser invertida su función lingüística en vez de convertir algo bueno en superlativo, o a alguien guapa en más guapa, lo que hace es negarlos, esta inversión en la escala es un indicador irónico de cantidad.

En el caso de los indicadores encomiásticos, Schoentjes es el ejemplo de la pragmática neogriceana, para él, éstos son palabras con juicios valorativos que pueden poner en controversia los enunciados y hacerlos caer en sospecha de ironía, muestra una lista que recoge de la Poética de Platón: “adjetivos como *hábil, incomparable, dignísimo, doctísimo, excelente, agradable, valiente, delicioso* o *confortable*; sustantivos como *patrón, hombre honrado, señor, amigo* o *huésped*; y adverbios como *bien, justamente, altamente, completamente, evidentemente* o *extraordinariamente*”.¹⁹⁶

Lo **extraordinario** de la paliza que recibió la prostituta que menciona el Astrólogo es que su condición de prostituta la obtuvo en una compensación al ella abandonar su casa y su trabajo o *su máquina de escribir*. La violencia en esta anécdota tiene una función cualitativa y cuantitativa que también es recibida

¹⁹⁵ Leonor Ruiz Gurillo, *Para una aproximación Neogriceana a la Ironía en el español*, 110.

¹⁹⁶ *Ibíd.*, 112.

por Erdosain del Astrólogo, en la parte de la novela que utilizamos para el subtítulo anterior. El astrólogo le dice a Erdosain lo que se debe hacer ante la propuesta de matar a Barsut, lo hace atendiendo a un orden irónico, o con más precisión, a una lectura irónica que hace del contexto político occidental, en vez de encontrar indignante el genocidio, reconoce que su triunfo, la lógica moral es invertida por el reconocimiento y la imposición coercitiva de su misma historia, negar la modernidad y regresar al tiempo donde la razón no era el modo de pensar la realidad:

Yo leo mucho, y créame, en todos los libros europeos encuentro este fondo de amargura y de angustia que me cuenta de usted. Vea Estados Unidos. Las artistas se hacen colocar ovarios de platino y hay asesinos que tratan de batir el récord de crímenes horrorosos. Usted que ha caminado lo sabe. Casas, más casas, rostros distintos y corazones iguales. La humanidad ha perdido sus fiestas y sus alegrías. ¡Tan infelices son los hombres que hasta a Dios lo han perdido! Y un motor de 300 caballos sólo consigue distraernos cuando lo pilotea un loco que se puede hacer pedazos en una cuneta. El hombre es una bestia triste a quien sólo los prodigios conseguirán emocionar. O las carnicerías. Pues bien, nosotros con nuestra sociedad le daremos prodigiosos, pestes de cólera asiático, mitos, descubrimientos de yacimientos de oro o minas de diamantes. Yo lo he observado conversando con usted. Sólo se anima cuando lo prodigioso interviene en nuestra conversación. Y así les pasa a todos los hombres.¹⁹⁷

Le concede a la barbarie un cariz prodigioso, a su lectura irónica. Podemos asegurar que en *Los Siete Locos* la propuesta de la violencia como irónica, como ideal tanto en el plano del Astrólogo como de Erdosain, cuando el Astrólogo se va, Erdosain reacciona en espejo mostrando su concepción de la violencia, como afirma el Astrólogo, está escondida:

Y mientras en la habitación las botas del Astrólogo resonaban sordamente en cada paso, Erdosain se lamentaba ya de que el «plan» fuera tan simple y poco novelesco. Le hubiera agradado una aventura más peligrosa, menos geométrica. En un momento dado llegó a decirse:

—¡Qué diablo! ¡Esto no tiene gracia! ¡Así cualquiera es asesino!¹⁹⁸

¹⁹⁷ Roberto Arlt, *Los siete Locos*, 161-162.

¹⁹⁸ *Ibíd.*, 163.

También podemos regresar al recurso retórico que hace de Erdosain y el Astrólogo los personajes principales de la novela, precisamente en cómo Erdosain se desdobra extendiendo su angustia en todos los hombres y el Astrólogo impone sus conclusiones irónicas, incluido Erdosain a quien agarra de ejemplo y Erdosain tergiversa o comprende irónicamente como consentimiento, irónicamente, puesto que no está consciente de que el Astrólogo sólo lo utiliza como ejemplo para fundamentar sus lecturas irónicas, aún así se puede notar la independencia que tiene Arlt hacia el Astrólogo, no piensan la violencia, la ironía, de la misma manera.

II.III. Inversión del Principio de Manera

En esta inversión sus componentes se comportan así: MH «Indique una situación normal mediante expresiones no marcadas». CI «Una expresión marcada denota una situación no estereotípica».¹⁹⁹ Cuando estos principios se violan las inferencias irónicas no son negativas, lo que obliga a analizar cada caso particular, también se ven afectados indicadores como la variación, las figuras retóricas y la fraseología.

Por variación podemos también entender un cambio de registro en la terminología, como usar un lenguaje técnico en un pasquín de lengua coloquial o expresarse con *slang* en un artículo de interés científico, o dejar de tutear a alguien que nos es muy familiar para decirle *usted*, todos estos son indicadores de variación, dependen regularmente de expresiones marcadas, es decir, frases que lo hagan evidente dentro de un tono con registro variado, irónico, se pueden incluir expresiones como los títulos de los textos, incluir el lenguaje informal. Dentro de las expresiones marcadas Schoentjes menciona que todas las figuras retóricas que implican un cambio de sentido, como el oxímoron, la hipérbole, la prosopopeya, tienen siempre un sentido irónico,²⁰⁰ existen varios ejemplos como

¹⁹⁹ Leonor Ruiz Gurillo, *Para una aproximación Neogriecana a la Ironía en el español*, 113.

²⁰⁰ *Ibíd.*, 115.

mosquita muerta, para variar, estaría bueno, si no te es mucha molestia, si eres tan amable.

El comienzo del Capítulo II de *Los Siete Locos*, aparece el narrador protagonista para darle posición narrativa a Erdosain, cambiando la manera de la narración de manera no prototípica o recomendada por las normas básicas de redacción, utiliza una nota al pie cuando no es necesaria: vimos que la primera vez que apareció fue en la parte de Elsa, ahí nos dice que Erdosain ya habló con él antes, es obvia su relación para el lector, sin embargo, a él mismo como narrador se agrega un adjetivo dentro de la formalidad editorial, se llama *Comentador* a sí mismo, una denominación que también es narrativa pero que generalmente la utilizan los editores del libro, haciendo obvia la ironía de la autodenominación narrativa y de la función de los silogismos imperfectos o entimemas retóricos, como recordamos, una premisa mayor y una premisa menor, *antecedentes* y *consecuencias*. El episodio se llama *Incoherencias* y comienza describiendo a Erdosain asediado por la angustia de haber propuesto matar a Barsut, no sale en días de su casa:

Durante aquel periodo no pudo nunca reconstruir el semblante de Elsa. —Se había alejado tan misteriosamente de mi espíritu, que me costaba un gran esfuerzo recordar los rasgos de su fisonomía. Luego dormía o cavilaba*. Trató, aunque inútilmente, de preocuparse de dos proyectos que consideraba importantes.

**Nota del comentador:* Refiriéndose a esos tiempos, Erdosain me decía: «Yo creí que el alma me había sido dada para gozar de las bellezas del mundo, la luz de la luna sobre la anaranjada cresta de una nube, y la gota de rocío temblando encima de una rosa. Más cuando fui pequeño, creía siempre que la vida reservaba para mí un acontecimiento sublime y hermoso. Pero a medida que examinaba la vida de los otros hombres, descubrí que vivían aburridos, como si vivieran en un país siempre lluvioso, donde los rayos de lluvia les dejaran en el fondo de las pupilas tabiques de agua que les deformaban la visión de las cosas. Y comprendí que las almas se movían en la tierra como los peces prisioneros en un acuario. Al otro lado de los verdinosos muros de vidrio estaba la hermosa vida cantante y altísima, donde todo sería distinto, fuerte y múltiple, y donde los seres nuevos de una creación más perfecta, con sus bellos cuerpos saltarían en una

atmósfera elástica. Entonces me decía: “Es inútil, tengo que escaparme de la tierra.»²⁰¹

La nota del comentador no dice nada que no haya descrito ya en todo el capítulo anterior, la moral de la sociedad donde vive lo agobia, constituye su angustia y debe matarse, sin embargo, es verdad que también su acotación comenta los momentos de la confesión, cuando ya mató a la bizca, pero lo hizo en un paréntesis, la ambigüedad de estos usos o posiciones es un juego: antes de esta nota, el diálogo, ciertamente pertenece a ese mismo tiempo de la confesión. La necesidad de que esté mal escrito, como vimos al comienzo del capítulo anterior, es una defensa arltiana de la narración, es decir, hemos repasado esta misma inversión durante casi todo el análisis pero no de forma tan explícita, ¿hay en Elsa una creatividad para la narración o es el autor que desarrolla desde la posición de Elsa las narrativas alucinaciones de erdosain como tampoco se puede negar que ocurre? La manera en que el narrador utiliza la ironía es hacerle notar al lector irónico que él es el narrador, esa es la importancia del momento de su revelación puesto que todavía vacila en recurrir a los juegos narrativos formales sin dejar de darse licencias como la que vimos en el capítulo anterior, incluso dará explicaciones del ambiente problemático de la edición.

II.IV Inversión del Principio de Informatividad

Ruiz Gurillo agrega que dentro de los procesos de la ironía consisten inferencias que transgreden los principios pragmáticos de la comunicación, donde el prerrequisito de cualidad exige veracidad en lo que se expresa, cuando éste se transgrede y la verdad no es un elemento del texto, pierde seriedad e

²⁰¹ Roberto Arlt, *Los Siete locos*, 173-174.

inmediatamente adquiere también un *modo humorístico*²⁰². En esta inversión, definitivamente lúdica, se encuentran indicadores semánticos como la polisemia y la homonimia, además de otras relaciones semánticas, como las pseudobarbaciones. Sus componentes se comportan así: MH «Proporcione información mínima que sea suficiente para conseguir sus propósitos comunicativos». CI «Amplíe el contenido de lo enunciado por el hablante hasta encontrar la interpretación específica».²⁰³

La polisemia se toma como un indicador humorístico que se distiende de las posibilidades semánticas que corresponden a la variedad léxica de la gramática que propicia la incongruencia y la ambigüedad contextual. El siguiente ejemplo, broma de usanza popular, explica de manera muy clara el uso polisémico: “¿En qué se parece una persona a una serpentina? En que la persona tiritita de frío y la serpentina tiritita de papel”. Podemos observar en este ejemplo que la polisemia encuentra oportunidad de ambigüedad en el uso del verbo *tirititar*, la máxima del hablante ha soltado información absurda, la relación equiparable entre una persona y una serpentina, entonces la inferencia se lleva a cabo, el corolario del interlocutor realiza el ejercicio de contraponer el verbo *tiritita* para la persona ante el adjetivo²⁰⁴ *tiritita* para la serpentina. Incluso puede extenderse el ejercicio si se alcanza a notar que los componentes del enunciado, al ser cambiados a plural la relación semántica se pierde, porque funciona para *personas tirititan de frío*, pero no para *serpentinatas tirititan de papel*; u otra forma en que no funciona es si se compara la segunda persona del singular con el plural de serpentina: *tú tirititas de frío*, *las serpentinatas tirititas de papel*, consiguiendo el mismo efecto aunque sin conseguir la claridad que en el caso en que ambas partes afectadas informativamente compartían la persona y su cuantificador: *tirititan*, en este caso, la tercera persona en singular.

La pseudoabarcación según Larissa Timofeva, “es un indicador de la ironía y/o el humor que consiste en crear una clase semántica formada por diversos elementos integrados en la misma que no lo agotan, pero que se reinterpretan como si lo hicieran”.²⁰⁵ Las clases semánticas pueden relacionarse

²⁰² Ruiz Gurillo, Leonor, *Infiriendo el humor. Un modelo de análisis para el español*, 148-162.

²⁰³ Leonor Ruiz Gurillo, *Para una aproximación Neogriega a la Ironía en el español*, 116.

²⁰⁴ En realidad la palabra *tiritita*, en su tipo, es un sustantivo pero en el ejemplo funciona como adjetivo porque le está dando una figura al papel.

²⁰⁵ *Ibíd.*, 154.

con la variación o los cambios de registro en la inversión del principio de manera que vimos anteriormente; en el habla coloquial de México se utilizaba una clase para estereotipar el género masculino, se decía que los hombres debían tener las tres “f”: *feo, fornido y formal*, al mismo tiempo tenía su versión irónica, agregando una palabra que ni siquiera existe pero comienza con f, haciéndola entrar en la clasificación, se decía que el hombre debía ser: *feo, forracho y fumador*.

Si bien la importancia de la revelación del narrador es importante, podemos notar que la redundancia de la angustia de Erdosain en la *Nota del comentador* que revisamos de la inversión del principio de manera, es justamente la otra parte de Erdosain, vimos la ironía dramática de la que estopa envuelto, su una realización está siendo dosificada a lo largo de las novelas mientras él sigue aletargando el proceso, puesto que Elsa se aleja porque ya está harta de ello, cuando sabe lo de Barsut es ella quien denuncia a Erdosain y el plan del Astrólogo.

La repetitividad de la angustia de Erdosain es la inversión del principio de informatividad, se le quita lo serio por la cantidad de veces que se repiten los factores, no cambia ante nadie, “porque a instantes su afán era de humillación, como el de los santos que besaban las llagas de los inmundos; no por compasión, sino para ser más dignos de la piedad de Dios, que se sentiría asqueado de verles buscar el cielo con pruebas tan repugnantes”.²⁰⁶ Lo analizamos como sarcasmo en el capítulo anterior, es la comunicación que mantiene con el narrador excepto cuando lo conoce de verdad, es la burla hacia la angustia insaciable de Erdosain.

²⁰⁶ Roberto Arlt, *Los Siete Locos*, 87.

Conclusión

— « »

«Nadie se atrevería a arruinar una buena historia por culpa de la verdad.»

Charles R. Cross, *Heavier than Hell*

En el estudio de Roger Kreuz, se hace uso de la *Theory of Mind*²⁰⁷ (ToM) para esclarecer los contextos en que se desarrollan la ironía y el sarcasmo, en ella se distinguen dos distintos tipos de inferencias que corresponden a las primeras etapas del desarrollo. La ToM se refiere a la habilidad de las personas para entender los pensamientos de alguien más, así como la habilidad de inferir lo que alguien piensa acerca de los pensamientos de alguien más. Esta habilidad se desarrolla entre los siete y los nueve años de edad, la referente a la ironía y el sarcasmo, proviene del desarrollo de las *falsas creencias*.

Las falsas creencias en la ToM se catalogan en dos órdenes. Una creencia falsa de primer orden se refiere a la comprensión de que alguien puede sostener falsas creencias sobre lo que ocurre en el mundo, se ha estudiado que no es antes de los cinco años, que los infantes son capaces de aceptar que las personas pueden o no tener falsas creencias, es, por supuesto, una habilidad necesaria para la socialización.²⁰⁸

Una creencia falsa de segundo orden, es la comprensión de que alguien puede sostener una falsa creencia acerca de la creencia de alguien acerca de cualquier cosa, como por ejemplo: “*Alice believes that John read the instructions*”,²⁰⁹ entender este ejemplo verbal que nos proporciona Kreuz, como una pretensión, es una asociación que se lleva a cabo en la infancia entre los siete y los nueve años de edad. Esta segunda configuración es la que hace posibles las mentiras, bromas y toda comunicación pretenciosa, incluida la ironía, pero específicamente es necesaria en el sarcasmo.²¹⁰

²⁰⁷ “Teoría de la mente”. Kreuz, *Irony and Sarcasm*, 68.

²⁰⁸ *Ibíd.*, 68.

²⁰⁹ “Alice cree que John leyó las instrucciones”. *Ibíd.*

²¹⁰ Kreuz, *Irony and Sarcasm*, 70.

Hasta este punto, conforme a todo el análisis anterior en esta tesis, no hay mucha diferencia entre la concepción freudiana y la ToM, la pragmática neogriceana o la retórica como silogismo imperfecto o entimema. Puede advertirse un paralelismo en sus procesos, ya sea como un tropo, ya sea como un ethos filosófico. Kreuz recuerda un ejemplo clásico de la ironía verbal: “*What a lovely weather we’re having!*”,²¹¹ con él cae en la cuenta de que la ironía o el sarcasmo cambia de significado si por ejemplo, el clima es torrencial, en esa situación la ironía no tendría una víctima a quien se le pudiese atribuir culpa, como a una persona, por lo que se considera que no tiene una dirección, o en cambio, en el caso de que esa oración tuviera oportunidad en presencia de alguien más quien haya predicho un clima distinto, la ironía o el sarcasmo tendrían como víctima a dicha persona, y como objetivo tendría hacer crítica a su desatino.²¹²

D. C. Muecke distingue entre tres tipos de víctimas de la dirección de la ironía: una que es premeditada y a la que se le habla directa o indirectamente; otra víctima no es consciente de que está siendo irónica, Kreuz recurre al ejemplo de Edipo, cuando jura vengar a su padre sin saber que él ya lo ha matado; y la última víctima es quien sospecha que puede estar siendo irónica o que puede estar cayendo en la ironía.²¹³

Kreuz ordena algunos prerequisites para que la ironía consiga su realización, uno de ellos es la yuxtaposición, ésta se puede definir como la relación espacial o temporal que comparten una con otra cosa, algo parecido a la coincidencia que puede reflejarse en las supersticiones. Nos recuerda un ejemplo de 1964, donde en el *JPA* o Laboratorio de Propulsión Jet de la NASA, después de 6 intentos de un cohete *Ranger* sin humanos y con misión de tomar fotografías de la Luna, en el lanzamiento del *Ranger 7* a un ingeniero se le ocurrió llevar cacahuates para liberar la tensión entre sus colegas y éste fue todo un éxito: a la fecha, cada lanzamiento espacial de la NASA, en el *JPA* no pueden faltar los cacahuates.²¹⁴

²¹¹ “¡Qué hermoso clima estamos teniendo!”. *Ibíd*, 71.

²¹² *Ibíd*.

²¹³ *Ibíd*, 74.

²¹⁴ *Ibíd*, 49.

La coincidencia de la “guerra del Chaco” en Bolivia de *Las venas abiertas de América Latina* de Galeano y *Los Siete Locos* que hemos señalado en el tercer capítulo del trabajo, es un ejemplo perfecto en comparación con los cacahuates en la *JPA* de la NASA. Asimilando los niveles posibles de la lectura de un mismo texto, cada una de ellas son asociaciones que a su vez pueden ser yuxtaposiciones.

Atendiendo a la formulación socrática de José Luis Ramírez, en la cual es una gran ironía de las tesis académicas tener que recurrir a las conclusiones de alguien más para demostrar las conclusiones a las que nosotros mismos ya hemos llegado porque lo que hace es en realidad anular la propia, me parece muy interesante notar que ambos flancos de la obra, quien escribe y quien lee, al darle sentido a la obra, lo único que consiguen es una yuxtaposición irónica, una relación con ella. Tal como Blanchot afirma que el autor está condenado a jamás conseguir leer la obra, podemos deducir que esa es la misma relación que tiene el lector para con la obra si se le empata con otras lecturas o con su misma lectura en otro tiempo, éstas confirman que se ha yuxtapuesto la obra a nuestra lectura, que se han ignorado las demás lecturas y con ello que éstas han conseguido lo mismo: han emparentado la obra con la no ficción, ya sea el contexto de su creación, el contexto de su autor o el de quien lo lee, estamos siendo irónicos.

Pero también es claro que la obra no sufre del contexto, no es polívoca como la ironía, la obra ya se ha quedado sin tiempo, lo que para Nietzsche es la condición que tienen las cosas para poderlas conocer. ¿Es así que no tiene tiempo? Sí lo tiene, pero no corresponde a la llamada década infame y con ello el fracaso de los radicales en Argentina, si lo hace sólo puede hacerlo de forma irónica.

Para Marcela Gándara, los personajes arltianos tienen un rasgo que los aliena de sus realidades y que es, en efecto, una yuxtaposición: la creencia. Su estudio se centra en la influencia narrativa de Ricardo Piglia en Arlt, y en su análisis es claro que la ciencia juega un papel distintivo en la elaboración ficcional como respuesta a la situación política en Argentina, el panorama eran grupos sociales y militares queriendo tomar el poder, cobra un paralelismo con la

anarquía argentina en el sentido en el que la ciencia es el símbolo del progreso.²¹⁵

La ciencia es la forma en que Erdosain logra encajar en la sociedad secreta y esa es también una de las herramientas con que tomarán el país. La forma en que se representa es mediante el fracaso como ya revisamos y que se compone de estudios en los que Arlt intentó ser inventor sin conseguirlo. Pero en su estudio, Marcela Gándara menciona un rasgo de las sociedades secretas en la que me gustaría ahondar a continuación. Revisa las convenciones que rodean las sociedades secretas y la forma en que específicamente el *secreto* es la forma en que el Astrólogo consigue una sumisión absoluta de los demás integrantes, y es también la forma en que Erdosain consigue hacer de su creencia en la ciencia, una realidad alienante.²¹⁶

El primer título tentativo de esta investigación y por el cual obtuve mi lugar en el programa del posgrado, era referente a la configuración de los secretos, aunque mi objetivo siempre fue estudiar a Roberto Arlt. Aun ahora que el tema cambió, no estoy tan seguro de haber estudiado algo distinto. Bok Sissela, en su meticulosa investigación acerca de la mentira y las decisiones éticas que infieren los secretos, hace una taxonomía muy valiosa de las implicaciones que formulan las variaciones en la configuración de los secretos:

Una primera implicación es el concepto de privacidad, puesto que no todo lo que está oculto es privado, aunque dentro de lo que está oculto, la privacidad sí es un secreto; enlista algunos rasgos donde identifica la disyuntiva: “a) *both can be used interchangeably*, b) *the secret is part of privacy, the part that is impenetrable*, c) *the secret differs from privacy in that the law prohibits its disclosure and*, d) *the secret concerns private matters that are dishonorable*”.²¹⁷

Ejemplifica este uso indistinto con dos definiciones de época similar, la de la *Enciclopedia o diccionario razonado de las ciencias y las artes* (1765): “*It is everything that we have confided to someone, or that someone has confided to us, with the intention that it not be revealed.... If one must not tell one’s own*

²¹⁵ Marcela Gándara, *Presencias arltianas en la narrativa de Ricardo Piglia*, 76.

²¹⁶ *Ibid*, 85.

²¹⁷ “a) ambos pueden ser usados indistintamente, b) el secreto es parte de la privacidad, la parte que es impenetrable, c) el secreto se diferencia de la privacidad en que la ley prohíbe su revelación y, d) el secreto concierne a asuntos privados que son deshonorables”. Bok Sissela, *Secrets. On the ethics of concealment and revelation*, (Nueva York: Vintage books, Random house, 1989), 26.

secret imprudently, still less must one reveal that of another; for that is perfidy, or at least an inexcusable fault”,²¹⁸ y las tres acepciones del diccionario de Samuel Johnson (1755): “1.- *Something studiously hidden. 2.- A thing unknown; something not yet discovered. 3.- Privacy, secrecy; invisible or undiscovered state*”²¹⁹. La pertinencia de esta comparación consiste en que además de que nos muestra la frontera a veces indefinible entre lo privado y lo secreto, le pone también un límite a la voluntad que se atribuye como característica fundamental de los secretos y debe extenderse su concepción a también lo que podemos ignorar, reprimir u olvidar.

Dentro de la psicología descriptiva ocurre un proceso similar en la creación de la psique, donde un yo dimensiona su estado de consistencia al contener estados psíquicos que le son proporcionados por la relación de su cuerpo con su entorno durante un periodo específico; esta experiencia de contención temporal de diferentes estados psíquicos, son ordenados con más claridad como procesos por este yo, quien además se siente incómodo al tener que confirmar su existencia al no poder sino encontrarse a sí mismo después de que cada proceso termina, como si hubiese estado escondido detrás y además no tener otra opción que ser testigo de la coherencia causal y contingente no de este fenómeno sino de la continuidad de los procesos de los que ha sido testigo:²²⁰

De igual modo, este mundo objetivo, que se halla presente para todos, que fue antes que yo y será después de mí, constituye, como limitación, el correlato, el antagonista de este yo, presente en todo estado consciente. Tampoco la conciencia de él es un proceso, un agregado de procesos. Pero todo lo restante, fuera de esta correlación entre mundo y yo, son este proceso.²²¹

Bien atina Marcela Gándara en mencionar que la ciencia y lo oculto alimentan la creencia de los personajes arttianos, antes de Erdosain, Silvio Astier en *El juguete rabioso*. En ambas historias, al final se revela un secreto, Silvio

²¹⁸ “Es todo lo que hemos confiado a alguien, o que alguien nos ha contado, con la intención de que no sea revelado... si uno no debe contar imprudentemente su propio secreto, menos aún debe revelar el del otro; porque eso es una perfidia, o al menos una falta imperdonable”, *Ibíd*, 22.

²¹⁹ “1.- Algo meticulosamente oculto. 2.- Algo desconocido; algo aún no descubierto, 3.- Privacidad, clandestinidad; estado desconocido o invisible”. *Ibíd*, 24.

²²⁰ Wilhelm Dilthey, *Obras VI. Psicología y teoría del conocimiento*, (México: FCE, 2014), 241.

²²¹ *Ibíd*, 241.

traiciona al Rengo y Erdosain revela su historia al narrador de la novela: *Los siete locos* y *Los lanzallamas* son este secreto. Las mentiras requieren de una justificación, los secretos no. Esta condición es ante todo temporal.

Bok Sissela nos recuerda el mito que se atribuye a los secretos, el mito de Pandora. Prometeo había robado el fuego para entregarlo a los hombres, en venganza, Zeus pidió a Hefestos una mujer, Pandora, tenía que ser tan hermosa como falsa, así entonces, Hefestos tomó singularidades de algunos dioses: de Atena la capacidad de aprender a tejer para crear una red inmensa, de Afrodita la gracia y los anhelos crueles, de Hermes su naturaleza desvergonzada y engañosa. Pandora además tenía una caja que tenía prohibido abrir y así fue entregada como regalo a Epimeteo, hermano de Prometeo. Sissela enfatiza la necesidad de distinguir que Prometeo puede ver el futuro, mientras que Epimeteo puede ver de manera retardada.²²²

La durabilidad del secreto no puede ser concebida sino hasta que éste es revelado, de la misma manera que ocurre con la revelación de la ironía. Arlt nos ofrece dos tiempos, el ficcional y el no ficcional, el ficcional es el secreto de Erdosain y el no ficcional es la temporalidad que sostiene esta ficción, que también revisamos ya en el trabajo «Dada la prisa con que fue terminada esta novela, pues cuatro mil líneas fueron escritas entre fines de septiembre y el 22 de octubre (y la novela consta de 10.300 líneas)», en esta historia, la de *Los siete locos* y *Los lanzallamas*, Prometeo es Erdosain y Arlt es Epimeteo, Pandora es quien lee.

La particularidad de los mitos es que parecen ser síntomas de la humanidad. El mito de Pandora es un ejemplo ilustrativo de lo que conlleva el acercamiento con los secretos. Bok Sissela también analiza lo que determina la confesión de los secretos malignos: “*The concern with evil secrets arouses conflict responses: the desire to leave them undisturbed and so avoid the suffering they might release, or on the contrary, to bring them into the open and drain them of their destructive power*”.²²³ Erdosain sabe que no queda más que la muerte después de su confesión. Ni siquiera guardarlo, asesinar a la bizca,

²²² *Ibíd*, 19.

²²³ “La preocupación por los secretos malignos suscita respuestas conflictivas: el deseo de dejarlos tranquilos y evitar así el sufrimiento que podrían liberar o, por el contrario, sacarlos a la luz y vaciarlos de su poder destructivo”. *Ibíd*, 23.

fue tan penoso como dejar de existir, pero esto también es sencillo porque este tipo de secretos consiguen alienar por completo al individuo de la sociedad.

Esta alienación tiene cierto encanto, afirma también Sissela en su estudio, parece que se desarrolla este comportamiento cuando se está en la niñez y es resultado de la proyección social, se demostró que un número importante de niños se comportan intencionalmente de manera extraña para conseguir un tiempo de privacidad en el cuarto de aislamiento. En la historia la presentación de Erdosain es la violación de lo que él considera su privacidad, se descubre su secreto, una aparente confusión con la que aprendemos a leerlo durante toda la novela y que se presenta como angustia. Roberto Arlt es su verdugo, pero así como Erdosain se siente traicionado ante la obligación de tener que vivir con esta angustia, Arlt se siente angustiado por tener que contarla, desde el prólogo a *Los lanzallamas* nos dice claro que su intención no es la de pertenecer a los anales de la posteridad, aunque también vimos que en lo privado, se consideraba el autor más genial de su generación.

De muchas formas es altamente improbable leer análisis literarios acerca de un escritor que *escribe mal*, al menos no es lo que se espera como rasgo en una recomendación literaria, sin embargo, toda antología de la literatura argentina o latinoamericana que haya salido después de la segunda mitad del siglo XX incluye las obras de Roberto Arlt. En su texto *Entre la mentira y la ironía*, Umberto Eco nos cuenta que su primer acercamiento a la lectura fue con Achille Campanile, quien en el año de 1927 comenzó a considerarse un *gran escritor* porque los escritores de su generación lo comenzaron a incluir en sus reuniones como tal, esa nueva estimación lo libró de la disyuntiva en la que se encontraban los críticos, quienes en realidad lo soslayaban: no sabían decidir si era un escritor *tout court* (corto de recursos) o *sólo* un escritor cómico.

Campanile también frecuentaba la novela y el folletín, no así el periodismo, lo interesante de este debate, recuerda Eco, es que parecía no haber una verdadera distinción entre lo que era cómico en la obra y lo que era cómico en la vida real entre sus críticos. Así como vimos en el estudio del humor de María Perceval, Umberto Eco reconoce en lo cómico un mecanismo que produce su propia catarsis y que como respuesta obtiene un cuestionamiento de por qué ha conseguido hacernos reír: "la catarsis es completa cuando se pasa de lo cómico en el texto a lo cómico del texto. En este caso no es necesario siquiera

que el texto represente un suceso cómico. El texto sabe hacer que nos riamos de él mismo”.²²⁴

Para Eco esta resolución es la concepción cómica de Pirandello que consiste en advertir un contrario, por lo tanto, la risa hacia el texto es una risa que de manera inconsciente se representa en el lector, al advertir estos contrarios, no nos reímos del juego de metalogismos sino de nosotros mismos, de descubrir esos contrarios, nos reímos por catarsis de leer lo que leemos. Hegel dice que la risa producida por el hallazgo de las contradicciones implican que quien ría esté tan seguro de su verdad como para encontrar ese resultado, para Eco esta concepción hace de lo cómico una práctica diabólica, tal como vimos en el capítulo primero, Baudelaire concebía la ironía. Eco, alejándose de las características gramaticales de la intención irónica advierte lo que ocurre cuando una configuración así se da en la lectura: tal como la obra nos hizo reír de ella y nos hizo reír de nosotros mismos, el proceso que advierte haberse considerado *superior* al equívoco produce también un sentimiento de empatía, en vez de reírnos del equívoco del personaje nos preguntamos las circunstancias que lo llevan a tal *equivoco*.²²⁵

Roberto Arlt no busca que te preguntes eso, las razones de la contradicción en el contexto donde narra a sus personajes no dista mucho de las personas que narra todos los días periodísticamente y no hay forma de evadir su evidencia en la lectura, recordamos que Gnutzmann considera infértil la tarea del estudio del narrador en la obra debido a la obvia intención de no hacer caso a las estructuras que lo hacen claro, razón de más por la que las comparaciones de su narrativa lo contemplan en la misma modernidad de Joyce, a quien critica indirectamente en su *Prólogo a Los lanzallamas*, mientras que, a quienes critica directamente es a los lectores de Joyce, el mismo Arlt nos hace ver que es un lector, si bien Gnutzmann detalla la influencia de Dostoievski en sus novelas, la experiencia directa de relacionar a Erdosain con Rodia Raskolnikov son instantes que al construirse bajo la misma catarsis que menciona Eco crean experiencias personales que sólo comparten ese referente, es la obra a la que recurre siempre

²²⁴ Umberto Eco, *Entre la mentira y la ironía*, (Barcelona: Lumen, 1998), 31.

²²⁵ *Ibíd*, 33.

el autor como si nunca la hubiera leído antes que menciona Válerly, ese proceso también lo sufre el lector.

Por eso también son inevitables los juicios políticos o de crítica social que incluyen a Roberto Arlt como el cronista por antonomasia del Buenos Aires de principios del siglo XX, Fernando Aínsa cree que con su comicidad lo que en realidad buscaba era la controversia:

La utopía de reforma social en que se pretenden inscribir sus obras — especialmente *Los siete locos* y *Los lanzallamas*— sería justamente expresión de lo contrario: una feroz autoutopía en la mejor tradición del género de las llamadas contrautopías o utopías negativas. Porque en el enunciado subversivo y heterodoxo de Arlt, al que se asocia su intención utópica, está siempre implícito su propio desmentido, la acerba negación con que voluntariamente se contradice.²²⁶

El uso de la contradicción como provocación hizo que se incluyera, como se resolvió hacer con las obras modernas, una inclusión del psicoanálisis; la relación de la lectura a la que me referí líneas antes incluye a ambos autores en el desarrollo literario profundo del yo y del superyo freudianos, los estudios psicológicos de los personajes arltianos, como también vimos, son referencias autobiográficas.²²⁷

La catarsis que siente el lector al reírse tiene el mismo efecto en el autor, el binomio comedia-tragedia no ha encontrado necesidad clara para separarse, la ironía es la que las mantiene unidas, lo que ironiza Roberto Arlt no es moderno, como Erdosain, Arlt es testigo de la ironía y no le queda otro lenguaje, “hay tantos niveles en la ironía como sistemas de signos en la vida intelectual”,²²⁸ los recursos retóricos que analizamos, los pragmáticos, los filosóficos, no responden a una risa de alivio.

En el análisis de José María Perceval se sitúa también una modernidad, la modernidad de lo cómico que inaugura Rabelais en el siglo XVI, es este mismo siglo donde se sitúa a la *melancolía* como un aspecto de los humores humanos,

²²⁶ Fernando Aínsa, “La provocación como autoutopía en Roberto Arlt”, *Cuadernos Hispanoamericanos. Los Complementarios* v. 11, (Alicante: Biblioteca Cervantes Virtual, 2015). <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmchx380>.

²²⁷ Raúl Crisafio, “Roberto Arlt y el lenguaje negado”, *Cuadernos Hispanoamericanos. Los Complementarios*, (Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2015), v. 11, julio (1993), sitio: <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc8d1s7>.

²²⁸ Jankévitch, *La Ironía*, 42.

se considera que de ella se puede experimentar placer o deseo, y para los artistas de la época, en especial Miguel de Montaigne, le atribuía un orden divino debido a su capacidad de evocar la inspiración. Para Perceval, el uso que Montaigne da a la melancolía pertenece al orden de una ironía de distanciamiento, aunque él jamás haya escrito la palabra ironía en sus textos, el desarrolló que eligió era una estrategia para no sufrir, un método para conseguir separarse de las costumbres que despreciaba sin la necesidad de caer en un elitismo absurdo o la truculencia: “mediante la sonrisa, un poco melancólica ante las comunes miserias de la existencia humana”.²²⁹

Mi conclusión es que Roberto Arlt es un escritor que usa la ironía para ejercitar la lectura de unos lectores y lectoras a quienes conoce muy bien, es decir, a quienes va dirigido y que conforman su contexto, es decir, para argentinos y argentinas. La alusión a Dostoievski es con la que más comulgo, sobre todo en *Memorias del subsuelo* y *Crimen y castigo*. Christiane Nord comenta una conferencia de traducción literaria donde una reconocida traductora latinoamericana argumentaba que su forma de traducir era la intuición, que ésta se manifestaba de un tirón y deteniéndose en problemas sólo si era necesario.²³⁰ Me parece una de las formas más adecuadas para definir la lectura de la narrativa literaria, el verso te obliga a detenerte, mientras que la narrativa abusa del movimiento de las imágenes, sabe que su destino es el asombro, ya que hayamos visto lo que teníamos que ver. Si es ingenioso el invento del cine, es también irónico que la lentitud del procesamiento de las imágenes en nuestros órganos oculares sea el motivo por el cual es posible dicho invento. Creo que Arlt escribe en ese tono, sabe que los inventos precisan de los errores.

Otro invento conocido gracias a su serendípico descubrimiento fue el previo al cine, casi un siglo antes: la fotografía. Niépce, después de haber abandonado toda esperanza y destrozado su cuarto oscuro embebido, amaneció seguramente con jaqueca y la evidencia de que el cloruro de plata reaccionaba con la luz. La ironía de este descubrimiento fue distinta a la que manejamos con el cine, en esta ocasión la ironía fue que el estudio biológico cayó en cuenta

²²⁹ José María Perceval, *El Humor y sus Límites*, 116.

²³⁰ Christiane Nord, “La Traducción literaria entre intuición e investigación”, *Encuentros complutenses en torno a la traducción*, Madrid: Universidad Complutense (1993), 98-109. https://cvc.cervantes.es/lengua/iulmyt/pdf/encuentros_iii/10_nord.pdf.

también de que el océano, entorno donde el cloro y la plata pululan, de esa misma forma pintaba a su flora y su fauna.

Roberto Arlt escribe como inventor, su método es hacer que Erdosain se equivoque una y otra vez: prueba y se equivoca, sabe que no es costumbre únicamente de los científicos y sabe que con la literatura ocurre igual: las palabras son un acto político. En el Córax se busca una parcialidad de oportunidades para que las personas puedan hablar y ser escuchadas, no tiene otro objetivo la ironía que la de obligar a la reflexión, por eso decidí incluir la cita que se refiere a la traducción: es un claro ejemplo de la imposibilidad de una fidelidad total en el texto, la lengua también es intuitiva, las palabras no, éstas son herramientas polívocas, como ocurre con la definición de la ironía, sin afectar directamente a ésta: la lectura misma es una traducción, y la ironía lo hace más claro.

Mi acercamiento a las obras de Arlt fue de esta forma: sin un contexto, y siendo alumno de letras también pensé que escribía mal, pero me encantaba, sobre todo porque algunos errores parecían ser a propósito. Me parece importante que desde de la concepción literaria de Blanchot el carácter autobiográfico de los textos arltianos cobra más relevancia en la construcción de sus personajes, me parece una forma de afirmar que estaba inventando, que esas novelas son un laboratorio con delimitación política y geográfica: Buenos Aires. Arlt puso en evidencia que la realidad no tenía cabida específicamente en esa ciudad, su ironía es que parece ser la situación de la gran mayoría de las ciudades latinoamericanas. Me parece importante que un autor decida usar la voz de quienes sólo son mencionados, de quienes se hacen notas en las que se infiere toda su vida. El ladrón queda con ese mote y todo lo demás, el sufrimiento que vivió queda en el olvido en un juicio sin derecho a réplica.

Sé que es imposible no hacer juicios morales sobre cualquier suceso, ficticio o no ficticio, pero me pareció formar parte de un experimento cuando no sabía por qué un diálogo conseguía hacerme reír a carcajadas mientras un proxeneta molía a golpes a una prostituta. La ironía en sus textos disuelve las fronteras morales, ellas son su principal objetivo para ironizar, Erdosain es la muestra en el laboratorio, lo veremos degradarse sin conclusiones objetivas, en una nota sin desperdicio político. Arlt ve en la misma intuición su laboratorio, por eso escribe a Erdosain, lo intuye como intuye a sus personajes de las

aguafuertes, sabe que no hay otra existencia que en el otro y que la otredad también la intuye a él, lo lleva hasta donde se deben llevar todos los experimentos, hasta las peores consecuencias, notó ya que ha escrito periódicamente la realidad por tanto tiempo que pareciera que jamás lo logró llevar a cabo, no queda de otra más que inventarla, una novela, una novela le daría el espacio suficiente para hablar de la ironía en Remo Erdosain.

Bibliografía

Libros y artículos académicos

Aínsa, Fernando, "La provocación como autoutopía en Roberto Arlt", *Cuadernos Hispanoamericanos. Los Complementarios*, v. 11, Alicante: Biblioteca Cervantes Virtual, (2015). <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmchx380>.

Amícola, José, *Astrología y fascismo en la obra de Arlt*, Alicante: Biblioteca Digital Miguel de Cervantes, 1942. <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc7q0x3>.

Arlt, Roberto, *Aguafuertes porteñas*, Buenos Aires: Clásicos B, 2017.

Arlt, Roberto, *Autobiografías [selección]*, Alicante: Biblioteca Miguel de Cervantes Digital, 2015. <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcqr6r7>.

Arlt, Roberto, *El Juguete Rabioso*, México: CONACULTA, 2001.

Arlt, Roberto *Los Lanzallamas*, Texas: Indiebooks, 2022.

Arlt, Roberto, *Los Siete Locos*, Madrid: Cátedra, 2011.

Arlt, Roberto, *Tratado de la delincuencia*, España: Verbum, 2020.

Benítez Andrés, Rosa, "El concepto de ironía en la estética de Friedrich Schlegel: contexto y recepción", *Daimon Revista Internacional de Filosofía*, no. 67, (2016): 39-55. <https://revistas.um.es/daimon/article/view/198611/190951>.

Bergson, Henri, *La risa*, Ciudad de México: Lectorum, 2019.

Beristáin, Helena, *Diccionario de Retórica y Poética*, México: Porrúa, 2006.

Blanchot, Maurice, *El espacio literario*, Madrid: Editorial Nacional, 2002.

Bonano, Mariana, Sánchez, Carolina, "Las transformaciones en la prensa en la década de 1960. El nuevo periodismo y su relación con la narrativa de no ficción en Estados Unidos y Argentina", *Aproximaciones al periodismo*, Argentina: Tucumán, (2007): 199-232, <https://www.aacademica.org/mariana.bonano/29.pdf>.

Crisafio, Raúl, "Roberto Arlt y el lenguaje negado", *Cuadernos Hispanoamericanos. Los Complementarios*, v. 11, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, (2015). <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc8d1s7>.

Corral, Rose, *Roberto Arlt: Una Poética de la Disonancia*, México: Colegio de México, 2009.

Dámaso Martínez, Carlos, "Sesgos, cesuras y métodos", *La significación de lo fantástico en Arlt y Cortázar*, Buenos Aires: Eudeba, (2005): 185-194. <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmczw3f7>.

Dilthey, Wilhelm, *Obras VI. Psicología y teoría del conocimiento*, México: FCE, 2014.

Eco, Umberto, *Entre la mentira y la ironía*, Barcelona: Lumen, 1998.

Ferra, Natalia, "Arlt y la modernidad", *La trama de la comunicación*, v. 11, Rosario: UNR, 2006.

Freud, Sigmund, *El chiste y su relación con el inconsciente*, México: Lectorum, 2014.

Foucault, Michel, *Las palabras y las cosas*, México: Siglo XXI editores, 2001.

Gándara Rodríguez, Marcela, *Presencias arltianas en la narrativa de Ricardo Piglia*, México: Universidad Autónoma de Zacatecas, 2015.

García Ureña, Lourdes, *La risa de Dios (Sal 2, 4): un ejemplo de ironía dramática*, Biblioteca CEU, 2004: 347-357. <http://hdl.handle.net/10637/12049>.

Gibbs, Jr, Colston, Herbert, *Irony in language and thought: a cognitive science reader*, Nueva York: LEA, 2007.

Gnutzmann, Rita, *Roberto Arlt o el arte del caleidoscopio*, Bilbao: Universidad del País Vasco, 1984.

González Alcantud, José Antonio, *Los combates de la ironía: risas premodernas frente a excesos modernos*, España: Anthoropos, 2006.

Goic, Cedomil en: Raúl Ernesto, "Roberto Arlt y el sistema contemporáneo: consideraciones históricas", *Escrituras y representaciones culturales de Iberoamérica*, v. 3, México: TRIM, 2011: 47-71, <http://uvadoc.uva.es/handle/10324/11651>.

Hernández, Laura, "Ironía y Método en la Filosofía de Wittgenstein" *Signos Filosóficos*, no. 6 (2001): 153-165. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=34300606>.

Hernández Guerrero, José Antonio, García Tejera, María del Carmen, "Córax de Siracusa (s. V a.C.) Tisias (s. V a.C.)", *Retórica y Poética*, (Alicante: Biblioteca Virtual Cervantes). https://www.cervantesvirtual.com/portales/retorica_y_poetica/corax_de_siracusa/#:~:text=El%20primer%20manual%20de%20Ret%C3%B3rica,autor%20de%20un%20texto%20escrito.

Herrera, Alzate, M. L., *Encuentro internacional Emil Cioran 2014*, (Colombia: Universidad de Pereira, 2014).
<https://repositorio.utp.edu.co/server/api/core/bitstreams/2efd4f44-6fee-49ef-b44c-231eb0af9cd4/content>.

Hincapié Sánchez, Jennifer, “Kierkegaard ante los problemas de la pura ironía”, *Praxis filosófica*, no. 24, (2007): 167-200.
<http://www.scielo.org.co/pdf/pafi/n24/n24a09.pdf>.

Jankélévitch, Vladimir. *La Ironía*. Buenos Aires: El Cuenco de Plata, 2015.

Kailuweit, Rolf, et al, *Roberto Arlt y el lenguaje literario argentino*, Madrid: Iberoamericana, 2015.

Kreuz, Roger, *Irony and Sarcasm*, Massachusetts: The MIT Press, 2020.

Neira, Hernán, “Suicidio soberano y suicidio patológico”, *Ideas y Valores*, v. 66, n. 164, Universidad de Santiago de Chile, (2017): 151-179.
<https://doi.org/10.15446/ideasyvalores.v66n164.45177>.

Nietzsche, Friedrich, *El origen de la tragedia*, Madrid: Espasa-Calpe, 1975.

Nord, Christiane, “La Traducción literaria entre intuición e investigación”, *Encuentros complutenses en torno a la traducción*, Madrid: Universidad Complutense (1993): 98-109.
https://cvc.cervantes.es/lengua/iulmyt/pdf/encuentros_iii/10_nord.pdf.

Padilla, Xose, “El tono Irónico: estudio fono-pragmático”, *Lingüística Española Actual*, n.81, (2004): 85-98.
https://www.researchgate.net/publication/317381090_El_tono_ironico_estudio_fono-pragmatico.

Perceval, José María, *El Humor y sus Límites. ¿De qué se ha reído la humanidad?*, Madrid: Cátedra, 2015.

Pérez, Amaya, Salomón, Ulises, "El Ser-para-la-muerte (Das Sein zum Tode) como fundante de una ética en Heidegger", *Teoría y Praxis*, v. 28, año 14, Chile (2014): 65-80. <https://doi.org/10.5377/typ.v0i28.6296>.

Pimentel, Luz Aurora, *El Relato en Perspectiva*, México: Siglo xxi, 2005.

Raga Rosaleny, Vicente, "La ironía socrática como arte de vivir", *Éndoxa: Series filosóficas*, N. 22 (2007): 69-85. https://www.researchgate.net/profile/Vicente_Raga-Rosaleny/publication/271322877_La_ironia_socratica_como_arte_de_vivir/links/5d3f6d8f4585153e592cf444/La-ironia-socratica-como-arte-de-vivir.pdf.

Ramírez, José Luis, "La existencia de la ironía como ironía de la existencia. Una investigación sobre el sentido", *Isegoría*, no. 25, (2001): 115-145. <https://isegoria.revistas.csic.es/index.php/isegoria/article/view/587/586>.

Romano, Eduardo, *Art y la vanguardia argentina*, Alicante: Biblioteca Cervantes Virtual, 2015. <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcrn532>.

Rosset, Clément, *Lo real y su doble*, Barcelona: Tusquets, 1993.

Rosset, Clément, *Lógica de lo peor*, Buenos Aires: Cuenco de Plata, 2013.

Ruiz Gurillo, Leonor, "Infiriendo el humor. Un modelo de análisis para el español", *Círculo de lingüística aplicada a la comunicación*, n. 59, Universidad Complutense de Madrid, (2014): 148-162. sitio: <http://revistas.ucm.es/index.php/CLAC>.

Ruiz Gurillo, Leonor, "Para una aproximación Neogriceana a la Ironía en el español", *Aplicaciones a la clase de español como lengua extranjera de la ironía y el humor*, no. 40, v. 2, Universidad Complutense de Madrid (2010): 95-124. <http://griale.es/Dialnet/ParaUnaAproximacionNeogriceanaALaIroniaEnElEspañol-3723410>.

Sarlo, Beatriz, *Guerra y conspiración de los saberes*, Alicante: Biblioteca Cervantes Digital, 2015.
<https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc3j5c4>.

Saïtta, Sylvia, *El nombre secreto de Roberto Arlt*, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, (2015).
<https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcht4m2>.

Saïtta, Sylvia, *Roberto Arlt en sus Biografías*, Alicante: Biblioteca Miguel de Cervantes Virtual, 2015.
<https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc99057>.

Saïtta, Sylvia, *Traiciones desviadas, ensoñaciones imposibles: los usos del folletín en Roberto Arlt*, (Alicante: Biblioteca Cervantes Virtual, 2015).
<https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc5h9f3>.

Saïtta, Sylvia, *Vientos de conspiración en Los Siete Locos y Los Lanzallamas de Roberto Arlt*, Alicante: Biblioteca Cervantes Virtual, 2015.
<https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcd23w1>.

Sissela, Bok, *Secrets. On the ethics of concealment and revelation*, Nueva York: Vintage books, Random house, 1989.

Sopeña Balordi, María Amalia, "El concepto de ironía: de tropo a ambigüedad argumentativa", *Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses*, Nº11, (1997): 451-460.
https://roderic.uv.es/bitstream/handle/10550/12899/3_Sope%c3%b1a_Th%c3%a9l%c3%a8me.%20Revista%20Complutense%20de%20Estudios%20Francese_s_11_1997.pdf?sequence=1&isAllowed=y.

Toro, Boris Eremiev, "El par simulación disimulación y el arte de saber", *Alpha*, no. 28, Chile, (2009):169-180. <http://dx.doi.org/10.4067/S0718-22012009000100011>.

Utsumi, Akira, "Verbal irony as implicit display of ironic environment: Distinguishing ironic utterances from non irony", *Journal of Pragmatics*, v. 32, año 12, (2000): 1777-1806. [https://doi.org/10.1016/S0378-2166\(99\)00116-2](https://doi.org/10.1016/S0378-2166(99)00116-2).

Vásquez Gómez, Víctor Hugo, "La ironía socrática como apertura al êthos filosófico." *Légein*, no. 10, (2010), 9-32. http://revistalegein.univalle.edu.co/documentos/legein10/Vasquez_ironia_n10.pdf.

Ventura Ramos, Lorena, "Ironía romántica: un principio paradójico de representación literaria". *Tóp. Sem*, Universidad Nacional Autónoma de México, no. 34, (2015): 83-106. http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1665-12002015000200005&lng=es&nrm=iso.

Artículos de prensa y recursos web

Grimm, Jacob, Grimm, Wilhelm. *Los músicos de Bremen*, Buenos Aires: Ministerio de Educación, Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, 2021. <https://www.maestromasmaestro.com.ar/wp-content/uploads/2021/09/LosmusicosdeBremen-digital.pdf>.

Piglia, Ricardo, "Roberto Arlt, una crítica de la economía literaria", *Los Libros*, n. 29, Buenos Aires, (1973). <https://piglia.pubpub.org/pub/hib2hvdq/release/1>.

Ravinovich, Daniel, Mundstrock, Marcos, Video *Monólogo de Daniel Ravinovich. Mal Puntado. Les Luthiers*, Youtube, 6 de abril de 2015, video, 3m23s. <https://www.youtube.com/watch?v=TEoEh4AVAOQ>.

Saítta, Sylvia, “La creación de una leyenda”, *La Nación*, (2000), <https://www.lanacion.com.ar/cultura/la-creacion-de-una-leyenda-nid214257/>.