



UNIDAD IZTAPALAPA

DIVISIÓN DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES
POSGRADO EN HUMANIDADES

**“UNA LECTURA IRÓNICA DE ALGUNOS POEMAS DE RAMÓN
LÓPEZ VELARDE”**

TESIS

**QUE PARA OBTENER EL GRADO DE
MAESTRA EN HUMANIDADES - TEORÍA LITERARIA**

PRESENTA:

LESLIE MARCELA RUIZ LEDESMA

MATRÍCULA: 2123801447

CORREO: lemarule@gmail.com

DIRECTORA DE TESIS:

DRA. MARINA MARTÍNEZ ANDRADE

JURADO:

PRESIDENTA: DRA. MARINA MARTÍNEZ ANDRADE

SECRETARIO: DR. EFRÉN ORTIZ DOMÍNGUEZ

VOCAL: DR. OMAR ALEJANDRO HIGASHI DÍAZ

IZTAPALAPA, DISTRITO FEDERAL, A 10 DE DICIEMBRE DE 2014

*A mis padres, Guille y Aurelio,
y a mis hermanos, Aure y Dani,
a ellos, por supuesto.*

*Querría pronunciar las palabras más profundas que debo decirte,
pero no me atrevo, por temor a que te rías. Por eso me río
de mí mismo, y deshago, bromeando, mi secreto. Me río de mi
dolor, antes de que tú lo hagas.*

Rabindranath Tagore, *El jardinero*

Índice

Introducción.....	1
Capítulo 1	5
1.1 Ubicación de Ramón López Velarde en la literatura mexicana	5
1.2 Lo que se ha dicho de la obra de Ramón López Velarde.....	21
1.3 Acercamiento a la poesía de Ramón López Velarde	25
1.3.1 La sangre devota (Isd).....	26
1.3.2 Zozobra.....	37
1.3.3 El son del corazón	41
Capítulo 2	47
2.1 Consideraciones respecto al fenómeno de la ironía	47
2.2 Otras perspectivas sobre el concepto de ironía	54
2.3 Hacia un modelo irónico operativo.....	56
2.3.1 La figuración irónica	60
Capítulo 3	67
3.1 La figuración irónica en la poesía de Ramón López Velarde	67
3.2 El caso de “La suave Patria”	80
Conclusiones	92
Bibliografía.....	98

Introducción

Ramón López Velarde es considerado en nuestro país el poeta nacional por la relevancia cultural y política que ha tenido su poema más conocido, “La suave Patria”. Su predilección por temáticas religiosas, nacionalistas y provincianas le consiguió adeptos por un lado y, por otro, se los ha quitado.

Dejando de lado esa circunstancia, y más allá de los temas preferidos del poeta, es bien sabido que su obra es poseedora de gran calidad poética y que, a pesar del paso de los años, se mantiene vigente entre los lectores actuales. Pero ¿qué importancia tiene el manejo de la ironía en sus poemas?, ¿qué tanto influyó la madurez del autor como poeta en la preferencia por este elemento?, ¿fue la influencia de sus poetas preferidos lo que le llevó por este camino?

Las etapas por las que pasó esta investigación fueron diversas. Primeramente, comencé a dirigirla con la ayuda de los cuestionamientos antes mencionados y otros que me iban surgiendo conforme profundizaba en el tema de mi Idónea Comunicación de Resultados. Por ejemplo, por la información que iba obteniendo me pregunté si fue el diálogo con sus poetas predilectos lo que lo inició en el manejo de la ironía, así como qué efecto tenía en su lírica la constante utilización de este fenómeno lingüístico, es decir, qué refleja y qué encubre.

Al establecer el estado de la cuestión corroboré que a partir de la temprana muerte del poeta, la obra de López Velarde ha sido objeto de múltiples estudios. La mayor parte de sus aspectos formales han sido analizados en un gran número de

textos críticos e investigaciones. Sin embargo, son variados los elementos de su obra que no se han trabajado a fondo y uno de ellos es la ironía.

Mi intención fue profundizar en este aspecto y, por ello, en un primer momento he realizado una exploración del panorama literario de la época en que surgió la obra del poeta a través de textos críticos acerca del autor, y de algunas recopilaciones de historia de la literatura mexicana. A partir de esto hice un análisis del contexto sociohistórico en que se ubica al autor y me apoyé en las nociones de *campo intelectual* y *proyecto creador* de Pierre Bourdieu. Desde esta perspectiva he podido analizar el lugar de López Velarde en la literatura mexicana y su importancia entre los escritores que fueron surgiendo a lo largo del siglo xx.

Posteriormente revisé la obra de poetas mexicanos y extranjeros, considerados afines a López Velarde por sus propuestas estéticas y con quienes parece haber cierto diálogo, como Leopoldo Lugones, Amado Nervo, Manuel Gutiérrez Nájera, Manuel José Othón, Charles Baudelaire y Julio Herrera y Reissig, entre otros, para indagar en la búsqueda de semejanzas con respecto al uso de la ironía, además de otras concordancias significativas.

Mis conclusiones al respecto fueron que una de sus principales influencias en relación con el fenómeno irónico es Charles Baudelaire, quien, como sabemos, fue y sigue siendo una autoridad para los poetas de todas las épocas posteriores al modernismo literario. Pero sobre todo, con Leopoldo Lugones, López Velarde establece un diálogo irónico e, incluso, el propio poeta lo reconoce como uno de sus maestros.

Hay que considerar las relaciones que se han hecho del poeta con Jules Laforgue son significativas, aunque no determinantes en el estilo del autor, pues,

aunque hay elementos similares, el fenómeno irónico del francouruguayo es más frío y se aleja de la autocrítica; la ironía en Laforgue se centra en los efectos del mundo y le desdicha de no poder controlarlos, mientras que el mexicano expresa a través de la ironía, de manera general, la desazón que le ocasiona la confrontación de su ser pasional con su ser espiritual y religioso.

Cabe señalar que en este primer capítulo añadí un breve análisis de los elementos generales del estilo del poeta con la finalidad de identificar sus características para, posteriormente, realizar una lectura irónica de algunos poemas de Ramón López Velarde y la relación de este elemento con otros componentes de su poética.

El marco teórico de mi investigación se divide en dos aspectos. Por un lado, se encuentran los postulados filosóficos que me han permitido reflexionar acerca del fenómeno irónico, y que se fundamentan principalmente en las reflexiones de Vladimir Jankelevitch. Por otro, están los presupuestos teóricos que me ofrecen herramientas en el ámbito lingüístico, como la obra de Linda Hutcheon, Catherine Kerbrat-Orecchioni, Jonathan Culler, Wayne C. Booth y Peter J. Roster, principalmente. Sin embargo, el modelo operativo más eficaz para el estudio que me propuse, lo encontré en el método que diseña Père Ballart en su amplio estudio titulado *Eironeia. La figuración irónica en el discurso literario moderno*. Este método se basa en el análisis de la ironía en tres niveles del lenguaje: sintáctico, semántico y pragmático.

En el tercer capítulo elaboré un estudio con base en la lectura irónica en cuatro creaciones del autor, seleccionando los poemas que, de acuerdo con lo investigado, son los más significativos de cada momento literario del poeta en

relación con el fenómeno irónico, es decir, de cada uno de sus poemarios publicados. Esto me permitió dar una explicación de cómo López Velarde involucró este recurso retórico en algunos poemas y, a partir de ello, determinar que el fenómeno irónico confiere a sus creaciones líricas una visión desencantada del mundo, que encubre la tristeza de los versos que, en general, están relacionados con pasajes de la vida del poeta o con la actitud ante la vida del yo lírico, exceptuando claramente “La suave Patria”, en el que la ironía funciona de manera diferente, ya que, entre otras funciones, separa al yo lírico de lo emotivo, para provocar un efecto antisentimentalista.

Considero que esta investigación intenta llenar un espacio de un elemento relevante del estilo literario de Ramón López Velarde que no había sido analizado formalmente y que permite ampliar la visión y el estudio de la producción lírica de este poeta.

Capítulo 1

1.1 *Ubicación de Ramón López Velarde en la literatura mexicana*

Sabemos que Ramón López Velarde ocupa un lugar privilegiado dentro de las letras mexicanas. En un primer momento, por el epíteto de “poeta nacional” que se le atribuyó después de la publicación de su poema más conocido “La suave Patria”, y posteriormente por la vigencia y resonancia que han tenido sus poemas y que permanece a casi cien años de su muerte.

De acuerdo con lo anterior, es sencillo identificar el momento histórico en el que el poeta empezó a ser reconocido como gran creador, y la ulterior consagración en los círculos literarios mexicanos. Lo que no es tan simple es establecer qué circunstancias histórico-sociales han conformado la figura de López Velarde en las letras nacionales.

Para hacer de esta tarea una más constructiva y de esta manera comprender mejor el modo y las condiciones que propiciaron la ubicación privilegiada del poeta zacatecano en las letras mexicanas, partiremos del principio de que la noción de literatura es cambiante y depende de su inscripción en una tradición cultural determinada. Esto nos permite acercarnos a las nociones de *Campo intelectual* y *Proyecto creador* propuestas por Pierre Bourdieu. Este sociólogo francés desarrolla una *teoría de los campos* sociales partiendo de una analogía con un campo magnético. De esta forma establece que en ambos se crean “sistemas de líneas de fuerzas que se oponen y se agregan” (9). Así, los campos se ubican dentro de estructuras de dominación, pues se basan en la desigualdad de las posiciones en su interior.

A partir de lo anterior podemos afirmar que la ubicación de un creador dentro de la estructura del campo intelectual en el que se inscribe responde al sistema de relaciones sociales en las que se configura su creación artística. Esto significa que los sistemas de agentes que intervienen en la formación del campo intelectual pueden ser vistos como un sistema de relaciones compuesto por autores, artistas, editores, críticos y lectores, entre otros, que determinan las condiciones específicas de producción y circulación de los productos culturales que a su vez luchan por la *consagración cultural*, dotando al campo intelectual de su estructura específica en cada época. Esta consagración (o legitimación) será la que le dé valor a la obra del escritor y resultará de las relaciones que el creador sostenga con el sistema de agentes antes mencionado. Cabe destacar que cada agente está determinado por su pertenencia a este campo; esto significa que cada uno de ellos debe su posición particular a su *peso funcional*¹ y a que ocupa un tipo determinado de participación en el *campo cultural*, que es la base del *campo intelectual*.

Ahora bien, el sistema de agentes que permite la inscripción de López Velarde en la literatura nacional está íntimamente relacionado con lo que comienza a ocurrir alrededor del año de 1906 en México. En ese tiempo se empezaba a formar una nueva generación de escritores. Se trataba del *Ateneo de la Juventud Mexicana* (después *Ateneo de México*), integrado por jóvenes nacidos entre 1880 y 1890 que habían empezado a reunirse en torno a publicaciones literarias, práctica habitual en ese entonces. En este caso eran dos las revistas que

¹ El *peso funcional* es el poder o autoridad del escritor en el campo intelectual; éste no puede definirse fuera de su posición en él: son recíprocos. Además, es necesario considerar que no todas las partes del campo intelectual dependen de las demás en el mismo grado y que esto obedece al sistema de fuerzas de poder que se forma alrededor de ellas.

los congregaban: *Revista moderna de México*, que había empezado a publicarse desde 1903 y *Savia moderna*, que apareció en 1906. Este grupo de escritores marca el inicio de una época moderna de la ideología mexicana (González Peña 253), ya que las inclinaciones filosóficas fueron las que distinguieron a esta generación, así como sus propósitos morales y la intención de hacer un cambio en la educación de su tiempo. Así mismo, estaban muy interesados en el conocimiento y estudio de la cultura mexicana, de la francesa –herencia de los escritores románticos–, y de las literaturas española, inglesa y clásica (Martínez 18).

Una particularidad de esta generación es que estuvo fuertemente influida por el intelectual dominicano Pedro Henríquez Ureña, quien fue uno de los principales agentes de legitimación del campo intelectual de la época, y que sobresalió como un destacado pensador de lo mexicano. Llegó a México el 7 de enero de 1906, a la edad de 22 años, pero se marchó del país en 1914 en rechazo al régimen huertista. Regresó en 1921 y permaneció en el país hasta 1924, cuando decidió marcharse a Argentina. En su primera estancia en el país rápidamente se relacionó con los escritores del modernismo y con los del *Ateneo*. Su papel dentro del segundo grupo fue el de mentor: amplió el horizonte intelectual de los jóvenes y les exigió mayor rigor en sus estudios (Martínez 9). Debido a la autoridad de la que se hizo acreedor dentro de los grupos de escritores, estuvo íntimamente relacionado con la fundación del mito nacional posterior a la revolución mexicana. Esto fue resultado de la importancia que se le dio a sus apreciaciones y juicios dados a conocer en los distintos estudios que realizó sobre México. Ejemplo de ello son sus ensayos “Don Juan Ruiz de Alarcón”, “Sor Juana Inés de la Cruz”, “La influencia de la Revolución en la vida intelectual de México” y “Concepto de

Universidad” en los cuales se destaca de distintas maneras algunas características de la mexicanidad.

Los escritores de esta generación que tuvieron su aprobación y estaban protegidos por su legitimación fueron, especialmente: Alfonso Reyes, Antonio Caso, Julio Torri, José Vasconcelos, Manuel de la Parra, Carlos González Peña y Enrique González Martínez. Con todos ellos mantuvo amistad y fue un guía tanto en la conformación de los ideales del grupo, como en la fundación de la Universidad Nacional.

Cuando el Ateneo comenzaba a formarse, Ramón López Velarde se encontraba, primero en Aguascalientes terminando sus estudios de preparatoria, y posteriormente en San Luis Potosí, estudiando leyes. De 1907 a 1908, el zacatecano inició su carrera literaria colaborando para la revista *El Observador*, que dirigían los periodistas católicos Eduardo J. Correa y José Flores. El periódico era definido por sus directores como de interés educativo y cultural (Sandoval 171). En ella, López Velarde mantuvo la publicación de una columna titulada “Semanales”. Un poco antes de que el joven poeta comenzara a colaborar para esta publicación, el periódico había comenzado a acompañarse por un suplemento literario llamado “La lira aguascalentense” en el que el jerezano publicó dos de sus primeros poemas: “Promesa” y “Del suelo nativo” (García 1).

La fuerte ideología católica que se manifestaba en esta revista provocó que a los ojos de otros escritores, los que escribían para ella no tuvieran valor literario. Es decir, las instancias de consagración del campo intelectual de la época, tenían inclinaciones ideológicas que se oponían a la religiosidad, por lo que la

colaboración de López Velarde en ellas no tuvo ningún peso funcional dentro del campo, e incluso le restaba puntos en su camino a la legitimación.

Sin embargo, para Correa, amigo y maestro del zacatecano, en este momento de su vida, López Velarde efectivamente representaba ya una figura importante dentro de la literatura. Por lo que en 1909, cuando comienza a dirigir el periódico *El Regional* en Guadalajara, le publicó el poema “Domingos de provincia” (174). Como es de suponerse, este periódico era también de ideología católica. Además, dio muestras de oposición política, ya que apoyaba radicalmente la causa de Francisco I. Madero. Ramón López Velarde se adhirió a esta causa y escribió algunos textos críticos a favor de la política antirreleccionista.

Como es sabido, en 1910 se inició la guerra revolucionaria. Esto complicó las publicaciones culturales en el país debido a los múltiples momentos de violencia e incertidumbre que se vivían. Estos eran ocasionados por las afrentas entre los seguidores de los diferentes líderes políticos y los cambios de gobierno constantes. Sin embargo, la inestabilidad y desorganización que prevalecía en el conflicto armado, no detuvo totalmente la producción literaria, pero sí modificó la perspectiva estética e intelectual de los escritores de la época.

En 1912 Correa se trasladó a la Ciudad de México para iniciar la publicación de *La Nación*, diario en el que también colaboró López Velarde y en el que ambos mantuvieron el apoyo al gobierno de Madero. También en esos años surgió la revista *Nosotros* (1912-1914), de la que fue fundador Francisco González Guerrero. En ella se recopilaron las creaciones de los ateneístas que aún estaban en el territorio mexicano. En ese año el zacatecano se había mudado por primera vez a

la capital mexicana, sin embargo, cuando Victoriano Huerta usurpó la presidencia del país, tuvo que regresar a San Luis Potosí.

Para ese entonces la consagración de Ramón López Velarde como gran poeta de las letras mexicanas era aún lejana, aunque ya gozaba de prestigio entre el público lector de los periódicos y revistas en los que había escrito. Mas, posteriormente el periodismo político del jerezano se detuvo y su regreso a la escena de las publicaciones culturales y políticas se postergó hasta la segunda mitad de la revolución.

En 1914 regresó con su familia a la Ciudad de México para instalarse en ella definitivamente. En esa época los ataques a católicos en el interior del país eran constantes y la familia López Velarde Berumen prefirió protegerse cambiando su residencia.

En 1915, Carranza tomó el poder y el país volvió a la calma relativa por un tiempo, lo cual permitió que las actividades culturales continuaran de manera más constante. Así, López Velarde pudo regresar a la práctica literaria con mayor fuerza (García, 1).

En 1916, unos años después de su afincamiento en la capital, publicó su primer poemario: *La sangre devota*, con el que comenzó a figurar en el campo intelectual de las letras mexicanas de forma más notoria y fue adquiriendo mayor *peso funcional*. Esto le trajo, como es natural, aceptaciones y rechazos dentro del sistema de consagración de la época.

La recepción inicial de López Velarde no fue la mejor. Los ateneístas, en su mayoría, lo consideraron un poeta menor, un provinciano en el que les parecía leer a otros autores. Eran más afectos a la poesía de Enrique González Martínez, en

gran parte, por las consideraciones que Henríquez Ureña había tenido hacia este poeta (García, 1). De manera que López Velarde no representaba para ellos gran aportación para la literatura mexicana.

Cabe destacar que al poeta zacatecano se le equiparó recurrentemente con González Martínez, quien en ese momento era el poeta consagrado dentro del campo intelectual de las letras mexicanas. Los poetas jóvenes de la época lo veían como un modelo a seguir y se encauzaban en las filas de la propuesta antimodernista que había manifestado en su poema “Tuércele el cuello al cisne” (1911), de la que López Velarde prefirió tomar distancia. A pesar de ser de generaciones distintas (González Martínez fue contemporáneo de Urbina y Tablada), la época de mayor calidad estética de González, tiene lugar en los mismos años de la producción literaria de López Velarde. Aunque para 1917, la influencia de González en los jóvenes creadores de las letras mexicanas es amplia, y se extiende hasta la década de los veinte, el poeta zacatecano se caracterizó por mantener un estilo independiente que buscaba su linaje en otras partes (Henríquez 286). Esto muy probablemente se debió, más allá de sus preferencias literarias, a que el proyecto creador del zacatecano buscaba originalidad para su legitimación, y con el paso de los años podemos comprobar que efectivamente ésta no estaba en los círculos que se identificaban con González Martínez.

Es relevante, aunque poco conocido, que hubo en su momento, enfrentamientos “corteses” entre González Martínez y López Velarde que no pasaron del ámbito literario y que muy probablemente fueron desapercibidos por la situación política en la que se encontraba el país (Phillips 1962 50). No por ello fueron insignificantes, y seguramente, encontraron lugar en las pretensiones de

definición del poeta zacatecano sobre sí mismo y su obra, es decir, en su proyecto creador.

Ahora bien, sabemos que el campo intelectual está dotado de una autonomía relativa que le permite funcionar con sus propias leyes, pero a su vez obtiene esta característica al estar formado de instancias de consagración que funcionan como regidoras dentro del mismo, sin embargo, Bourdieu afirma: “el intelectual autónomo no quiere ni conoce más restricciones que las de su propio proyecto creador” (12). Al crear una obra, las finalidades que se persiguen con ello son diversas: el éxito inmediato, el beneficio económico y/o llevar a cabo un proyecto creador. Es necesario señalar que la relación que el creador mantiene con su proyecto suele ser ambigua, y a veces hasta contradictoria, ya que depende de la recepción que reciba, y en algunos casos de presiones económicas.

Recordemos que el campo intelectual es dinámico y mientras algunos de sus agentes funcionan como figuras de consagración de otros creadores, ellos también están siendo consagrados por otros al mismo tiempo. Debido a esto siempre se está buscando la renovación del campo. Este movimiento continuo se basa en el éxito, anhelado por unos y defendido por otros.

De aquí deriva el *capital simbólico*, una propiedad del campo intelectual que puede definirse como el prestigio que el “creador” logra adquirir dentro de él. Cuando el peso funcional de un creador es estable dentro del campo, este se convierte en capital simbólico.

Como era de esperarse, no fue la poesía la forma literaria que más sobresalió en el *Ateneo de la Juventud*, debido, muy probablemente, a las pretensiones intelectuales y críticas de sus integrantes.

Un ejemplo de ello, es que en algún momento cercano a la publicación de *La sangre devota*, Julio Torri llamó a López Velarde “el poeta del mañana” en una breve reseña en el único número que se publicó de la revista *La Nave*, en 1916 (Campos 665). Henríquez Ureña y Alfonso Reyes no estuvieron de acuerdo con su declaración, por lo que Torri terminó por desasirse de la opinión que había dado. Ya que los tres eran figuras importantes dentro del campo intelectual del país, sus opiniones no debieron pasar desapercibidas para el zacatecano y probablemente tuvieron repercusión en el replanteamiento de su proyecto de creación. También, debido a esto, podemos deducir que ésta haya sido la razón por la que López Velarde buscó las instancias de su consagración cultural a través de otros medios y por otras personas. Uno de ellos fue José Juan Tablada, quien era su amigo y defensor. Por medio del poeta vanguardista López Velarde conoció la obra del argentino Leopoldo Lugones, del que se hizo gran admirador. Ambos poetas, a pesar de ser también de generaciones distintas, buscaban la renovación de la poesía en las letras mexicanas. Aunque López Velarde era “poéticamente conservador” y no encontraba su estilo en la vanguardia, como sí lo hacía Tablada, los dos compartían puntos de vista afines.

En el tiempo de la preparación de *Zozobra*, existía una revista llamada *San-ev-ank* en la que aparecían burlas y parodias de todos los escritores del momento y que era publicada por, en ese entonces, jóvenes de preparatoria como Jaime Torres Bodet, Octavio G. Barreda y Luis Enrique Erro, entre otros. En una primera ocasión la opinión hacia López Velarde fue positiva y lo llamaron un poeta raro, pero maduro que estaba altamente influido por Lugones. Sin embargo unos meses después, apareció en esa misma revista una parodia de sus poemas, que titularon

“A las gatas anónimas de mi pueblo” que se basaba en el provincianismo del que se acusaba al zacatecano, y que acompañaron con un recuadro que decía: “Del libro en preparación *Lo que Sobra*, original del autor de *La Sangre Rebota*.” (García 1998 764).

Se dice que en algún momento anterior a la publicación del segundo poemario, Tablada consideró pertinente salir en defensa de su compañero y amigo, ya que las críticas eran muchas, y desde el exilio escribió:

Después de *La sangre devota*, López Velarde, que anuncia un nuevo libro, *Zozobra*, ha publicado algunas poesías bellísimas. Se acendra, depura su manera; se aparta del pasado y de la rutina a medida que avanza en su estética propia. La crítica lo tacha de oscuro y difícil, pero la crítica es posterior a la manifestación artística (García 1).

Consciente de las posibilidades limitadas de la valoración de un artista en su momento histórico, Tablada apela a ello, para defender al zacatecano, que se mantenía en la frontera de la estimación y el rechazo de su poesía. De esta manera la figura de Tablada, consagrado ya como gran poeta de las letras mexicanas, resultó fundamental para ir dotando de peso funcional a Ramón López Velarde.

Ante la aparente mala recepción de la obra por parte de los críticos del momento, López Velarde se vio en la necesidad de replantearse su proyecto creador. Entonces podemos suponer que mientras *Zozobra* estaba siendo elaborado, López Velarde recibía críticas que le daban medianos halagos, y más bien, menosprecios a su primer poemario, lo que indudablemente debe haber influido en su maduración como poeta, y que puede ser observado si se comparan los procedimientos utilizados en su primer poemario y el segundo, publicado tres años después, en 1919.

Con la publicación de *Zozobra* López Velarde adquiere un lugar más estable dentro del campo intelectual, pero aún no consigue consagrar su estilo, que se caracteriza por preservar las formas clásicas de la lírica, y del modernismo, pero que modifica la rima y combina con nuevos procedimientos, como la inclusión de las temáticas provincianas. Por razones como éstas la poesía del zacatecano se considera una evolución en las letras mexicanas. Aunque el tema provinciano es lo primero que destaca de su estilo y ya había sido utilizado por una gran cantidad de poetas anteriores a él, su aportación consiste en dotarlo de universalidad, lo que lo hace original. Sin embargo, la recepción de una obra que pretende cambiar las formas consagradas en el campo intelectual de la época, no siempre es positiva y generalmente provoca que lo diferente, en un principio, sea rechazado, e inclusive, juzgado como menor. Es el paso del tiempo el que determinará si una obra mantiene, pierde o gana peso funcional para volverse capital cultural y de esta forma consagrarse dentro del campo intelectual.

Como sabemos, la colocación de Ramón López Velarde como poeta nacional, comenzó a ocurrir inmediatamente después de su muerte, en junio de 1921. Este acontecimiento estuvo completamente ligado a la publicación del poema *La suave Patria*, que el jerezano escribió para conmemorar el centenario de la consumación de la Independencia, dado a conocer pocos días antes de su fallecimiento, en la revista *El maestro*, dirigida por José Vasconcelos. Este último, jugó un papel determinante en el proceso de consagración del poeta, pues era parte primordial de una de las instancias específicas de selección y legitimación en el campo cultural de su época. Como rector de la Universidad Nacional y posteriormente, como titular de la Secretaría de Educación pública, colaboró, junto

con otros representantes del Estado mexicano, para construir el mito nacional mexicano: una vez terminada la revolución, el país necesitaba legitimarse en una historia nacional, que encontraba sólidos fundamentos en el poema del zacatecano.

Después de la muerte del poeta, los comentarios y homenajes a su obra no pararon de sucederse. Uno de los más destacados es el “Retablo a la memoria de Ramón López Velarde”, creado por José Juan Tablada al poco tiempo del fallecimiento de zacatecano y que se publicó posteriormente en *El minuterio* (Martínez 301-305).

Todas las grandes figuras del campo intelectual hicieron al menos un estudio breve de su obra y la mayoría lamentó su prematuro deceso. Alfonso Reyes fue quizá de los pocos que se abstuvieron de ello, debido probablemente a que nunca vio en López Velarde a un poeta digno de su reflexión.

Sin embargo, considerar que la imagen de poeta de la nación es la única que legitima el capital simbólico que López Velarde adquirió en la literatura mexicana, sería simplificar la historia de las letras de este país y la misma obra del poeta, porque las categorías sobre las que ha sido estudiada la obra del zacatecano son variadas; no pueden limitarse a la faceta nacionalista.

Según la mayoría de los críticos que se han ocupado de estudiarla y clasificarla, es muy clara su tendencia posmodernista. Es considerado como el poeta que cronológicamente cierra el modernismo mexicano y abre el umbral de la poesía moderna (Ramírez 2). Esta concepción de López Velarde como poeta moderno es la que dialoga principalmente con Los Contemporáneos. Los poetas de esta generación fueron los primeros que se ocuparon de destacar esta faceta del

zacatecano, sobre todo Xavier Villaurrutia. Este poeta, que es también una figura relevante dentro las letras mexicanas, opera dentro del sistema de consagración de López Velarde como otra instancia de legitimación. Fue Villaurrutia el primero en organizar una compilación de los textos del zacatecano. Llevó el título de *Poemas escogidos* y se publicó en 1935 (Martínez 472). En el prólogo de esta colección, el poeta contemporáneo también fue el primero en decir que la poesía de López Velarde era la más intensa y atrevida de su tiempo en las letras mexicanas (1940 9-38). De esta forma, es él quien se encarga de ubicar a López Velarde en el umbral de la poesía moderna.

Villaurrutia confronta el enfoque nacionalista con el que había sido leído el zacatecano apelando al valor del autor más allá de ello, rescatando el lado íntimo y profundo de su poesía. Sin embargo, ambas concepciones del autor influyeron en distintos ámbitos, tanto políticos como literarios, para que el poeta mantuviera su capital simbólico en el campo intelectual de la época.

Posteriormente, Octavio Paz recupera en “El camino de la pasión” (647-664) la figura de López Velarde rechazando también la insignia de mitificación nacional, aunque también afirmó que el poeta de “La suave Patria” es para la literatura mexicana lo que Saturnino Herrán es para la pintura nacional y Manuel M. Ponce para la música, reforzando con esto el mito de lo nacional, que en ese momento representaba capital cultural.

A partir de lo anteriormente referido pueden advertirse los acontecimientos que fueron asentando las bases de la consagración de Ramón López Velarde. No obstante, hace falta hacer referencia a otros sucesos, como el debate de 1925 surgido en torno a la “virilidad” de la literatura mexicana. Esta discusión se inició

por un artículo de Julio Jiménez Rueda, titulado: “El afeminamiento de la literatura mexicana” (Sánchez 33) publicado en un ejemplar de *El Universal* de mayo de ese año. Esta disputa es un claro ejemplo de la constante búsqueda de renovación dentro del campo intelectual de la época. A partir de que salió a la luz, se suscitaron una serie de opiniones encontradas al respecto en las que surgieron dos posturas: los que pensaban que la literatura nacional debía hacer referencia a la revolución, y los que consideraban que debía ser universal y concentrarse en aspectos referentes a la condición humana. La figura de López Velarde es un caso curioso ya que tenía cabida en ambas concepciones de cómo debía ser la literatura nacional. Probablemente también a esta misma circunstancia se deba a que en la actualidad la figura del poeta conserve su consagración.

Cabe señalar que la segunda postura era la que argumentaban los integrantes de lo que actualmente conocemos como Los Contemporáneos. Esta confrontación tenía, más allá de las supuestas preocupaciones literarias que le atañían, una fuerte ideología homofóbica, puesto que el ataque iba dirigido a esta generación, en la que como sabemos, la mayoría de sus integrantes eran homosexuales.

Estas concepciones opuestas acerca de la literatura dan muestras de una tensión entre la función estética y los fenómenos extraestéticos, lo que nos permitirá hacer algunas apreciaciones con respecto a las diferentes visiones del campo intelectual de la época. Podemos explicar, por ejemplo, que la postura de Los Contemporáneos de recuperar el posmodernismo existente en la poesía de López Velarde, no sólo tiene la intención de rescatar en el autor aspectos que no habían sido tomados en cuenta, sino que sirve para contraargumentar las

supuestas características que debería tener la literatura nacional, ya que si éstas hubieran sido validadas, el peso funcional de las obras de Los Contemporáneos se habría visto devaluado.

Otro acontecimiento importante que evidencia las características de la obra de López Velarde que se fueron ya iluminando, ya oscureciendo, a lo largo del siglo XX, fue el inicio de la guerra cristera. Debido a ello y a que las intenciones políticas del momento eran las de una educación laica, el aspecto católico de los textos de López Velarde se omitió (García 1). Ni la postura que defendía la modernidad del autor, ni mucho menos la que destacaba su aspecto nacional, tomaron en cuenta la importancia del tema religioso en la poesía del zacatecano. De haberse mencionado, o analizado, no habría resultado útil para los fines de consagración del poeta que cada grupo pretendía.

De cualquier forma, como era de esperarse, el acuerdo sobre cómo debía ser la literatura nacional nunca llegó. Ambas concepciones literarias coexistieron en el campo intelectual de la época. Recordemos que al ser un campo relativamente autónomo puede darse el lujo de mantener varias concepciones estéticas al mismo tiempo.

Lo más destacable de este acontecimiento es que Ramón López Velarde mantuvo vigencia en ambas posturas, que como ya se mencionó, retomaron de su obra aspectos diferentes. Gracias a ello, la poesía del zacatecano continúa vigente en la actualidad y está consagrada dentro del sistema literario.

Por todo esto, podemos afirmar que la consagración de López Velarde en la literatura mexicana se debió a los intereses de los sistemas de agentes que han funcionado como instancias de legitimación dentro del campo cultural del siglo XX

y lo que va del XXI. Lo relevante aquí, es dar cuenta de las condiciones que lo propiciaron y el proceso que se llevó a cabo, así como también, de los aspectos que permiten que el poeta siga teniendo un lugar reconocido en la literatura mexicana.

De esta forma, es innegable que el posicionamiento de López Velarde en la literatura nacional, es resultado de la consagración del poeta propiciada por el Estado Mexicano, para hacer de él un referente dentro del mito de la nación. Prueba de ello es que en México todos hemos escuchado el nombre de Ramón López Velarde, aunque no conozcamos más allá de “La suave Patria”, porque viene, o venía, en los libros de texto gratuitos. Además, que en la actualidad continúe siendo capital cultural se relaciona también con la recuperación que de él hicieron Los Contemporáneos y Octavio Paz, así como José Emilio Pacheco, Gabriel Zaid y Guillermo Sheridan, entre otros, en los diferentes estudios estilísticos y biográficos que han realizado sobre el zacatecano.

Destaca que el poeta sea uno de los artistas muertos a temprana edad. Podemos afirmar que el fallecimiento de algunos de ellos ha conseguido ubicarlos en un lugar privilegiado dentro del campo intelectual en el que se desempeñaron. En el caso de López Velarde, este hecho, además, permite generar sospechas por las causas de su muerte, ya que algunos piensan que murió de sífilis y se ha insinuado incluso que un fragmento de la prosa “La flor punitiva”² insinúa el contagio de una enfermedad venérea (Espejo 9). Estas especulaciones contribuyen a mantener su consagración porque dotan a su biografía de un halo de misticismo. Sin embargo, sobre todo otorga a su obra de la impresión de finitud; al tener al

² “El furor de gozar gotea su plomo derretido sobre nuestra hombría; inútil y cobarde querer salvarnos de la crapulosa angustia” (Martínez 313).

alcance una “obra acabada” en tan sólo tres o cuatro libros, aparece la cautivante idea de cómo habrían sido sus creaciones literarias posteriores.

Más allá de las apreciaciones que unos y otros autores y críticos puedan hacer en relación a la obra de López Velarde, debemos recordar que la presencia del poeta, así como de cualquier otro autor, dentro de determinado campo intelectual, es resultado de las valoraciones y oposiciones de sus obras con las de otros agentes que también son parte del campo. Independientemente de lo que se haya dicho en ellas, las revalorizaciones que se hagan a futuro, son las que determinarán la permanencia, o la ausencia de su consagración. Sin embargo, no deja de ser relevante y atractivo analizar las circunstancias que han dotado a un autor de capital cultural, y sobre todo, qué fines se persiguen con ello. Recordemos que el campo intelectual es dinámico y se basa en estructuras de poder y dominación.

1.2 Lo que se ha dicho de la obra de Ramón López Velarde

Sabemos que a partir de la temprana muerte del poeta, la obra de Ramón López Velarde ha sido objeto de múltiples estudios. La mayor parte de sus aspectos formales han sido analizados en un gran número de textos críticos e investigaciones; sin embargo, son variados los elementos de su obra que no se han trabajado a fondo todavía. Uno de ellos es el uso de la ironía.

La mayoría de los primeros estudios que se hicieron sobre su obra estuvieron basados en su biografía. Entre los más destacados por basarse en este enfoque metodológico se encuentra el de Elena Molina Ortega, que publicó una

investigación muy completa sobre el poeta en *Estudio biográfico* (1952). Este texto se centra en los aspectos de la vida de Ramón López Velarde que se ven reflejados en su obra. Asimismo, W. Phillips también cuenta con un trabajo muy extenso sobre el autor en su libro *Ramón López Velarde, el poeta y prosista* (1962). Igualmente, José Luis Martínez reúne en *Obra poética. Ramón López Velarde* (1998), estudios y textos críticos sobre el autor, y de escritores y estudiosos renombrados como: Xavier Villaurrúta, Octavio Paz, José Gorostiza, Jaime Torres Bodet, Jorge Cuesta, Salvador Elizondo, José Emilio Pacheco, Alí Chumacero, entre muchos otros.

Sin embargo, el número de trabajos académicos que se han dedicado a estudiar la obra del poeta zacatecano no había sido tan numeroso, o mejor dicho, ha empezado a serlo en los últimos años. De los más sobresalientes podemos mencionar *El imaginario poético de Ramón López Velarde* de Blanca Rodríguez, editado por la UNAM, o *Las tres poéticas de la sangre devota: elementos para el estudio de Ramón López Velarde*, de Manuel Andrade, publicado por la UAM Iztapalapa. También destacan los estudios de Vicente Quirarte, como *Decir “La suave Patria”* y *El fantasma de la prima Águeda*, así como *La edad vulnerable. Ramón López Velarde en Aguascalientes* de Sofía Ramírez, *Lo femenino en Ramón López Velarde* de Hervé Le Corre, *López Velarde reaccionario* de Gabriel Zaid, *Sobre la muerte de López Velarde* de Guillermo Sheridan y *Poeta/ nacional/ moderno/ católico : notas sobre la recepción crítica de Ramón López Velarde* de Alfonso García Morales. Estos estudios, en general, vinculan la obra del poeta con algunos aspectos de su biografía, por lo que complementan y amplían la

interpretación de la obra de un autor en el que no se había profundizado, sino que había sido comentado de manera general y un tanto superficial.

No obstante, en lo que respecta al tema central de este trabajo, no hay investigación alguna que se centre en el análisis de la ironía. En algunos casos sólo mencionan esta característica en el estilo del poeta y hacen una breve descripción de ella, sin embargo, no es el tema central de sus estudios. A continuación se expone lo que se ha dicho hasta el momento sobre este aspecto.

Allen W. Phillips expresa que entre Ramón López Velarde y el poeta franco-uruguayo Jules Laforgue hay influencia respecto a su predilección por las palabras rebuscadas, los prosaísmos. Ambos mezclan lo contundente y lo inusitado y el orden de sus creaciones se compone por yuxtaposiciones dispares, características que también pueden encontrarse en Leopoldo Lugones, pero lo que separa a los dos primeros del argentino es el tono irónico. En este último es burlesco y socarrón, en López Velarde y Laforgue la actitud es más profunda ya que esconden por medio de este recurso una inherente tristeza. (Martínez xxx).

Octavio Paz continúa con las observaciones de Phillips sobre la influencia de Laforgue en *El camino de la pasión: Ramón López Velarde*, y argumenta que el uso cotidiano de este recurso proviene de la conciencia de su fatalidad, y la conciencia de esa conciencia, lo que resulta en un ser “autoirónico” (Martínez 647).

Por su parte, Ruedas de la Serna considera que hay una diferencia en el uso de la ironía entre ambos poetas, ya que el fenómeno irónico en Laforgue es más ácido, originado, seguramente, en las circunstancias que le tocó padecer, lo que provoca que, no profese una teoría vital. La ironía de López Velarde es la de un joven; no reniega de la poesía y el amor, sino que recurre a ellos (Martínez 606)

Por otro lado, Guillermo Sucre establece que lo que separa a López Velarde de su maestro Lugones es que el segundo quiere intimidar con la ironía, y en cambio, el mexicano es un poeta marginal en su tiempo y por ello la ironía se dirige a sí mismo (Martínez 639).

Rafael Cuevas señala que la ironía en López Velarde es el elemento que le permite hacer accesoria la alegría en sus composiciones (Martínez 231) y aunado a ello, José Luis Martínez también señala que López Velarde usa la ironía sentimental en sus creaciones (Martínez 298).

Enrique González Casanova afirma que la ironía es parte de la poética del zacatecano, pero no profundiza en ello (Martínez 513). Carlos Monsiváis por su parte, señala que la ironía llena de ambigüedades sus poemas, por lo que los enriquece (Martínez 631).

Blanca Rodríguez señala que López Velarde usa la ironía con especial ahínco en *Zozobra* y hace con ella un juego humorístico que después desencadenará en lo grotesco. Afirma también que el poeta es un experto en el uso de este recurso, lo que lo aleja de la cursilería en la que caían los imitadores del modernismo y, además, reconoce en esta figura el andamiaje de las otras características de su poética (137-142).

Alfonso García Morales también señala que el uso de este recurso en el zacatecano es “autoirónico” y que le ayudó a cultivar la imagen ambigua de un escritor provinciano y católico, perdido y fascinado en la modernidad de la capital.

Martha L. Canfield (2010) analiza la ironía en el tema de la provincia y explica que esta sucede como resultado de la exaltación idealizadora que luego el

poeta distingue en el tono de la memoria que se convierte en una mezcla entre elegía e ironía.

Podemos observar que lo dicho sobre el fenómeno irónico en la obra lopezvelardeana se limita al comentario de ese aspecto, pero en ningún trabajo se ahonda al respecto. Por tal motivo consideramos pertinente hacer un estudio metódico del mismo para a través de él determinar sus alcances y significados dentro de los textos líricos de este poeta.

1.3 Acercamiento a la poesía de Ramón López Velarde

Antes de comenzar con el estudio del fenómeno irónico, describiremos brevemente los tres poemarios del zacatecano: dos publicados en vida y el tercero dado a conocer once años después de su fallecimiento. Es necesario señalar que el autor cuenta con algunas composiciones anteriores a la publicación de su primer poemario formal que fueron apareciendo de manera independiente en distintas revistas, y que cuando se han incluido en las antologías que existen del poeta, se les ha llamado *Primeras poesías*. En estos poemas, primordialmente de temática amorosa, puede observarse la iniciación de los mecanismos y recursos que López Velarde habrá de ir perfeccionando. No obstante, no son útiles para el estudio que aquí nos atañe, ya que la ironía no es usada en ellos.

La finalidad de reseñar y caracterizar la mayor parte de la obra de Ramón López Velarde, es la de reconocer e identificar el estilo del zacatecano para acercarnos al recurso irónico con mayor precisión. Recordemos que la obra de cada autor forma un sistema que debe ser explicado desde sí mismo.

1.3.1 *La sangre devota* (LSD)

Este es el primer poemario de Ramón López Velarde y fue publicado en el año de 1916. La primera y la segunda ediciones contaban con una portada ilustrada por Saturnino Herrán, amigo del poeta, en la que se representaba una figura femenina y la iglesia de Churubusco de fondo. De esta imagen se hace mención en el prólogo a la segunda edición, que ocurre cuando ya había fallecido el pintor. La dedicatoria del poemario está dirigida “a los espíritus de Gutiérrez Nájera y Othón” (Martínez 54)³. Este homenaje es iluminador con respecto a los diálogos que el poeta decide establecer con otros autores, ya que es muestra insoslayable del vínculo del poeta zacatecano con el modernismo mexicano.

Se sabe que en 1910, López Velarde tuvo planes de publicar LSD con alicientes de su protector, en ese entonces, el periodista Eduardo J. Correa. El mecenas del zacatecano era director del periódico *El Regional*, editado y distribuido en Guadalajara, Jalisco (Carballo 591). Las razones por las cuales no se publicó el poemario son desconocidas, pero se cree que se debió a la autocrítica del poeta, que no se sentía satisfecho con sus creaciones. Esta conclusión es producto de la observación personal de las versiones anteriores en manuscritos que conserva la Academia Mexicana de la Lengua, en los que se puede apreciar la gran cantidad de sustituciones y reescrituras que el autor hizo a sus textos.

³ Todos los poemas de Ramón López Velarde los he consultado en la *Obras Completas*, compiladas por José Luis Martínez. En lo sucesivo sólo registraré la página en que se encuentra el texto citado.

Entrando en materia, LSD tiene como principal característica un gran número de composiciones dedicadas a Fuensanta, que hasta antes de 1917 era de identidad desconocida. Fue hasta el año de su muerte, cuando López Velarde reveló de quién se trataba. Este pseudónimo se lo otorgó el zacatecano a Josefa de los Ríos, una mujer que era su pariente lejana y ocho años mayor que él y con la que el poeta tuvo una relación amorosa antes de mudarse a la capital del país.

A causa de lo anterior, es fácil deducir que la principal temática de las composiciones de este poemario es la amorosa, que se conjuga con el erotismo para construir una visión de amor imposible. Además, LSD constituye el conjunto de las primeras experiencias de juventud y de las lamentaciones y añoranzas provocadas por el primer amor. Así, Fuensanta representa el enlace y la separación con el tiempo pasado y la incapacidad de recobrarlo. Este símbolo femenino es también frontera entre la infancia y la adolescencia.

Los motivos religiosos son elementos recurrentes dentro de las composiciones de este poemario. Aunados con el tema del amor, el poeta crea una visión de este sentimiento como una complicación, producto del rechazo propio del catolicismo hacia el amor erótico y pasional. “Canonización” es uno de los poemas en los que la imposibilidad del amor se confirma a través de la relación que se establece entre este sentimiento y la religiosidad. A continuación exponemos la segunda estrofa del verso:

A tu virtud mi devoción es tanta
que te miro en altar, como la santa
Patrona que veneran tus zagales,
y es así como mis versos se han tornado
endecasílabos pontificales. (84)

Este poema es uno de los dedicados a Fuensanta, a la que da el vocativo de “Primer amor” en estrofas anteriores a esta. En el poema, la figura de la destinataria poética se va dotando de singularidades religiosas y ceremoniales, particularmente “devoción”, “altar”, “santa Patrona” y “pontificales”, como podemos observar en esta estrofa. Fuensanta es pues objeto de adoración por seducir corazones (en una estrofa siguiente: “Como risueña advocación te he dado / la que ha de subyugar los corazones”). De esta atribución de deidad que le da a la amada, no puede ser el único devoto/enamorado, y por ello hace alusión a un grupo de jóvenes (“zagales”) que también la idolatran.

Ya en el título del poema, se niega el acto sexual, pues la canonización representa la imposible consumación del amor carnal que no podría ocurrir con una deidad católica. Así mismo, la reiteración de elementos religiosos nos lleva a pensar en un ideal de amor casto y puro, que se personifica en Fuensanta, quien ya en el nombre lleva esta connotación de pureza (fuente de santidad). De esta forma pareciera que lo que el yo lírico busca en la mujer amada es conservarla inmaculada. Sin embargo, no es así y aquí surge la ambivalencia que conforma los cimientos imaginarios de este poemario ya que la visión del amor aunada al pecado es desarrollada recurrentemente contrastándola con la religiosidad.

En el poema “A Sara”, el sujeto lírico reconoce su atributo pasional:

[...]
 (Blonda Sara, uva en sazón: mi apego franco
 a tu persona, hoy me incita
 a burlarme de mi ayer, por la inaudita
 buena fe con que creí mi sospechosa
 vocación, la de un levita.)
 [...] (99)

Esta oposición ocasiona que el emisor sienta que vive en una incesante contradicción y por ello se cuestiona la naturaleza de sus emociones; el sujeto lírico está en una crisis constante debido a las pasiones que padece. En esta estrofa vemos también un atisbo de ironía cuando el yo lírico se burla de sí mismo y su dudosa “buena fe”.

En el poema “Cuaresmal” la figura de Fuensanta se superpone a las tentaciones de la carne:

[...]
Fuensanta: al amor aventurero
de cálidas mujeres, azafatas
súbditas de la carne, te prefiero
por la frescura de tus manos gratas.
[...] (70)

Una vez más el conflicto moral del amor carnal y el amor espiritual hace eco en las composiciones del poeta. Expresamente el yo lírico se dirige a Fuensanta para manifestarle que el cuerpo y las pasiones de la carne se desvanecen frente a la seductora condición de su santidad. Fuensanta es la cura para el deseo del yo lírico, lo salva del pecado con su perfección religiosa y lo aleja de la tentación de la carne.

Un ejemplo en el que aparece esta constante oposición de lo carnal con lo religioso se evidencia en dos estrofas del “Poema de vejez y de amor”:

[...]
Fuensanta: ha de ser locura grata
la de bailar contigo a los compases
mágicos de una vieja serenata
en que el ritmo travieso de la orquesta,
embriagando los cuerpos danzadores
se acuerda al ritmo de la sangre en fiesta.

Pero es mejor quererte
por tus tranquilos ojos taumaturgos,
por tu cristiana paz de mujer fuerte,
porque me llevas de la mano a Sion
cuya inmortal lucerna es el Cordero,
porque la noche de mi amor primero
la hiciste de perfume y transparencia

como la noche de la Anunciación,
 por tus santos oficios de Verónica,
 y porque regalaste la paciencia
 del Evangelio, a mi tristeza crónica.
 [...] (79)

En esta composición, el poeta también enmarca el poema en una temática cristiana. En la primera estrofa presentada, se retrata una situación hipotética que remite al deseo carnal en el último verso, en la que a partir del baile entre el yo lírico y Fuensanta, se despiertan las pasiones. Sin embargo, en la estrofa siguiente, en modo que recuerda una letanía, el sujeto lírico enumera todos los elementos que acercan a Fuensanta a la religiosidad y la pureza, y por los que se sugiere que es merecedora del amor. Estos elementos reivindican el erotismo con el que es tratado el tema del amor en la estrofa anterior y enaltecen la santidad de Fuensanta una vez más. De la misma forma, después de la descripción corporal, el deseo carnal es asociado a la temática religiosa para engrandecerlo. Así, el pedestal de la imposibilidad del amor sigue presente, y se recurre a la idealización por medio de la religión. El resultado de lo anterior es que el yo lírico toma distancia de su amada, y la hace parecer inalcanzable. La destinataria poética es valorada como sensual e impoluta a la vez. Cabe señalar que esta dualidad es parte sustancial de las figuras femeninas encarnadas en las composiciones lopezvelardeanas.

En el poema anterior también destaca la mención de la destinataria poética como fuente de sanación a la tristeza del yo lírico. En el último verso este motivo se repite en el poema “Hermana, hazme llorar...” del que reproducimos la última estrofa:

[...]
 Fuensanta:
 ¿tú conoces el mar?
 Dicen que es menos grande y menos hondo
 que el pesar.

Yo no sé ni por qué quiero llorar:
 será tal vez por el pesar que escondó,
 tal vez por mi infinita sed de amar.
 Hermana:
 dame todas las lágrimas del mar... (88)

A diferencia de los poemas mencionados anteriormente, este no tiene referencias religiosas, sino que se centra en la aflicción aparentemente inexplicable que padece el yo lírico. También, vuelve a ocurrir que Fuensanta es motivo de sanación para la zozobra que causa la muerte y el amor. Por otra parte, el agua y los elementos relacionados con ella, son recurrentes en la poética de *LSD*. En esta estrofa el mar y la sed son dos ejemplos de ello. El mar, por su lado, es símbolo de transformación: las lágrimas vertidas se convertirán en la abundancia que curará el espíritu. Así mismo, a partir de una hiperbolización del pesar, éste es comparado con la magnitud del mar, y se refuerza el símbolo de curación psíquica de la que relacionada con el agua.

Otra temática frecuente en este poemario es la provincia, que funciona como símbolo de la nostalgia por el terruño que se guarda en los recuerdos de la infancia. Este fue uno de los primeros rasgos de la poesía de Ramón López Velarde que se consideró como parte fundamental de su estilo, y por un lado le trajo imitadores, mientras que por otro críticas que argumentaban que no había nada novedoso en la propuesta literaria de este poeta. Sin embargo, la visión desde lo íntimo con la que configura este elemento es uno de los mayores atributos de su poética.

La provincia en los poemas de la *LSD* aparece en desde distintas perspectivas, como descripciones de espacios públicos, como la plaza o la iglesia, así en íntimos como la casa de los abuelos. El rasgo distintivo de la provincia lopezvelardeana es la mirada con la que el poeta evoca esos espacios y que tiene la

perspectiva íntima del yo lírico. Tanto los espacios públicos como los privados son mostrados a partir de las emociones que despierta la añoranza de los mismos en el poeta. En el poema "Domingos de provincia" se describen acciones que tienen lugar en la plaza del pueblo. El ambiente tiene rasgos de ensoñación que se distinguen en regocijo, el sentimentalismo y el ambiente festivo con que la cotidianidad de un domingo en el pueblo es descrita, pero se destacan los momentos en los que hay alguna celebración religiosa:

[...]
camino de la iglesia van las mozas aprisa;
que en los días festivos, entre aquellas mujeres
no hay una cara hermosa que se quede sin misa.
[...] (64)

En el poema "La bizarra capital de mi estado", la descripción espacial aunada a la devoción católica belicosa de provincia, llevan a pensar en la ciudad de Zacatecas. La estructura de esta composición está dispuesta a partir de contradicciones, en las que se van contraponiendo las características de la población en relación con las particularidades del espacio geográfico. Estos dos elementos, a su vez, se combinan con componentes religiosos. En la siguiente estrofa esto se contrasta con la paradoja de hipocresía y modestia de los lugareños:

[...]
Católicos de Pedro el Ermitaño
y jacobinos de época terciaria.
(Y se odian los unos a los otros
con buena fe).
Una típica montaña
que, fingiendo un corcel que se encabrita,
al dorso lleva una capilla, alzada
al Patrocinio de la Virgen.
[...] (68)

Asimismo, la provincia está asociada constantemente a la fantasía del retorno, tanto espacial como temporal. Es decir, al regreso a la niñez, como podemos observar en "Ser una casta pequeñez":

Fuérame dado remontar el río
de los años, y en una reconquista
feliz de mi ignorancia, ser de nuevo
la frente limpia y bárbara del niño...
Volver a ser el arbol, y el húmedo
pétalo, y la llorosa y pulcra infancia
que deja el baño por secarse al sol. (58)

Se añora la inocencia de la infancia, y el desconocimiento del pecado y el mal, que se asocian con el río, es decir, con la castidad recobrada a través del agua; castidad que es anterior al descubrimiento del deseo carnal y lo sensual. Antes de conocer los vicios humanos, el infante que era el yo lírico se podía secar desnudo al sol después del baño, pero eso ha cambiado, la ingenuidad se ha perdido. También se echa de menos el estadio previo de la culpa originada por el pecado que provoca satisfacer el cuerpo y el deseo del mismo,

El retorno a la infancia es también la posibilidad de encontrarse con la amada, pero con atributos de madre:

[...]
Dejarías entonces en la bárbara
novedad de mi frente
el beso inaccesible
a mi experiencia licenciosa y fúnebre.

¿Por qué en la tarde inválida,
cuando los niños pasan por tu reja,
yo no soy una casta pequeñez
en tus manos adictas
y junto a la eficacia de tu boca?
[...] (68)

El yo lírico lamenta la imposibilidad de regresar a la infancia, ya que a través de la supuesta pureza de esa etapa de la vida, podría acceder a la mujer que ama, a la que atribuye actitudes maternas, como el beso en la frente. La evocación de la amada es el retorno al terruño, y este es a su vez, el retorno a la infancia; retornos que también curan del pecado y glorifican.

Igualmente, la provincia es connotada por las provincianas y en varias composiciones estas son consagradas y reconocidas como mujeres admiradas por su belleza y sus costumbres. En "Del pueblo natal" aparece este tema, relacionado con la descripción un espacio que en la memoria es, una vez más, engrandecido: la añoranza por el tiempo pasado se refleja en esta ocasión en la idealización de las virtudes de la vida sencilla de la provincia frente a la intrincada vida en la ciudad. En el siguiente fragmento puede observarse esta comparación:

De pecho en los balcones de vetusta madera,
platicáis en las tardes tibias de primavera
que Rosa tiene novio, que Virginia se casa;

y oyendo los poetas vuestros discursos sanos
para siempre se curan de males ciudadanos,
y en la aldea la vida buenamente se pasa. (87)

La provincia lopezvelardeana representa la imposibilidad de recuperar el bienestar de otros tiempos, la infancia o la adolescencia, probablemente. Se enaltecen también las conversaciones sencillas, que aparentemente son despreciadas por los círculos literarios de la época. De este modo, la vida en el pueblo es armonía e inocencia, el mal está en la ciudad con sus tentaciones carnales para el alma. El pueblo se salva de esos males a través de sus diálogos cotidianos y aparentemente intrascendentes, pero que para el sujeto lírico contienen el meollo de la vida.

Por otro lado, el yo lírico advierte a las provincianas en la primera estrofa de este poema que regresará a ellas cuando su vida esté por terminar:

Ingenuas provincianas: cuando mi vida se halle
desahuciada por todos iré por los caminos
por donde vais cantando los más sonoros trinos
y en fraternal confianza ceñiré vuestro talle.
[...] (87)

Le llamamos advertencia porque frente a la ingenuidad de las pobladoras, llegará el avisado emisor. Aquí también aparece la dualidad del sujeto lírico que

mantiene una disputa recurrente con su ser erótico y espiritual. Así, ese retorno será para satisfacer el deseo carnal de las muchachas que se imaginan desconocedoras del mal. Como es de esperarse, esta insinuación sensual se aúna al catolicismo al hacer mención del “Ángelus” en la siguiente estrofa.

Finalmente, en este poemario se incorporan elementos de la cultura árabe que sirven al yo lírico para contrastar su condición de pecador-beatífico. En el poema “La tónica tibieza” el sujeto lírico se interroga a sí mismo sobre su naturaleza lujuriosa y ve como una posibilidad para calmar su desasosiego, la visión árabe del mundo, recurso que reaparecerá en algunas composiciones de *El son del corazón*:

[...]
 Yo no sé si está presa
 mi devoción en la alta
 locura del primer
 teólogo que soñó con la primera infanta,
 o sí atávicamente, soy árabe sin cuitas
 que siempre está de vuelta de la cruel continencia
 del desierto, y que en medio de un júbilo de huríes
 las halla a todas bellas y a todas favoritas.
 [...] (100)

Los componentes de la cultura árabe en el poema le permiten al yo lírico explicarse el deseo carnal que lo atraviesa constantemente, ya que para él lo más importante es tener el elemento femenino a su alcance; la “tónica tibieza mujeril” debe serle ocasional, pero no puede carecer de ella. De esta forma, su devoción no está con dios, sino con la mujer como abstracción, que en otros momentos ha tomado los nombres de Fuensanta, María o Genoveva. Así, de la cultura árabe le simpatiza la idea de la poligamia, que le permitiría mantener el deseo constante por varias jóvenes.

Por otro lado, otro tema que aparece en múltiples composiciones de LSD es el de la muerte. En varias ocasiones el yo lírico expresa la certeza de que él y Fuensanta nunca estarán juntos, pues su muerte los separará. Un ejemplo de ello es la siguiente estrofa del poema “Me estás vedada tú...”:

[...]
 Despertarás una mañana gris
 y verás, en la luna de tu armario,
 desdibujarse un puño
 esquelético, y ante él funerario
 aviso, gritarás las cinco letras
 de mi nombre, con voz pálida y floja,
 ¡y yo me hallaré ausente
 de tu final congoja!
 [...] (83)

A manera de premonición, el yo lírico le manifiesta a la destinataria poética que la muerte habrá de separarlos definitivamente y a partir de una seductora imagen funesta describe una escena oscura en la que él, después de fallecer, se aparecerá ante ella para hacerle saber de su partida y ella nada podrá hacer más que gritar su nombre. La muerte es de este modo una presencia constante en las composiciones, y que evidencia angustia y tormento a causa de este tema. Este desasosiego por la muerte se relaciona recurrentemente con la imposibilidad de casamiento. En “Poema de vejez y de amor” podemos observarlo:

[...]
 Dos fantasmas dolientes
 en él seremos en tranquilo amor
 en connubio sin mácula yacentes;
 una pareja fallecida en flor,
 en la flor de los sueños y las vidas;
 carne difunta, espíritus en vela
 que oyen cómo canta
 por mil años el ave de la Gloria:
 dos sombras adormidas
 en el tálamo estéril de una santa.
 [...] (79)

Esta imposibilidad de matrimonio terrenal permitirá que sean dos espíritus puros que sólo la muerte logrará mantener unidos por los siglos de los siglos. De esta

manera, y a diferencia del poema anterior, la muerte no sólo es angustia y desasosiego: es la aparente única posibilidad de estar junto a Fuensanta.

1.3.2 *Zozobra*

El segundo poemario de Ramón López Velarde, publicado en 1919, es resultado de un profundo perfeccionamiento de los recursos y temas ya utilizados en LSP, que además enriquece al combinarlos con otros procedimientos y otros contenidos. Es así que los poemas que componen *ZZ (Zozobra)* dan muestra del estilo poético que el poeta consigue refinar a través de la creación de imágenes inesperadas y sugerentes que van cristalizando sus cualidades literarias.

Lo primero que se puede observar en este poemario es que Fuensanta ha dejado de ser el destinatario poético de los poemas amorosos. Además de que el nombre ya no aparece como vocativo dentro de las composiciones, los poemas amorosos poseen nuevas destinatarias poéticas.

El tema de conflicto del yo lírico entre su yo-pecador y su yo católico se va haciendo cada vez más constante y va condensándose. La siguiente estrofa del poema “Transmútase mi alma...” es un ejemplo:

[...]
 Yo desdoblé mi facultad de amor
 en liviana aspereza
 y suave suspirar de monaguillo;
 pero tú me revelas
 el apetito indivisible, y cruzas
 con tu antorcha inefable
 incendiando mi pingüe sementera. (116)

La lujuria aparece a cada instante y el yo lírico comienza a sentirla como parte característica de su ser. La presencia de la destinataria poética desasosiega el espíritu del poeta y a la vez lo revive de la penumbra en la que se encuentra. Los elementos religiosos continúan apareciendo constantemente y en este poema funcionan como símiles para hacer referencia al pasado y reafirmar la dualidad de lo pecaminoso y lo beatífico. De la misma forma, las imágenes poéticas construidas con base en el tema de la muerte y lo mortuorio son cada vez más constantes. En el poema “Que sea para bien”, el yo lírico asegura que la destinataria poética le ha hecho dejar atrás su pasado religioso al ser ella la encarnación de la lujuria:

Ya no puedo dudar... Diste muerte a mi cándida
niñez, toda olorosa a sacristía, y también
diste muerte al liviano chacal de mi cartuja.
Que sea para bien

Ya no puedo dudar... Consumaste el prodigio
de, sin hacerme daño, sustituir mi agua clara
con un licor de uvas... Y yo bebo
el licor que tu mano me depara.

Me revelas la síntesis de mi propio Zodíaco:
el León y la Virgen. Y mis ojos te ven
apretar en los dedos –como un haz de centellas–
éxtasis y placeres. Que sea para bien.
[...] (124)

En este poema, aparece en el sujeto lírico la interrogante de si las pasiones sentidas son lo que lo harán un ser maldito. No obstante, al mismo tiempo aprovecha las circunstancias para saciarse de todas las sensaciones que la destinataria poética le permite disfrutar a través de la contemplación de la misma. Así mismo, por medio de sinestesias con los sentidos del gusto y el olfato, la presencia de la receptora renueva la percepción del emisor. Las contraposiciones conceptuales en el poema refuerzan el conflicto con el desdoblamiento del ser del yo lírico. Así, los signos de

virgo y leo son uno mismo, reuniendo santidad e instinto. Sin embargo por otro momentos aparece la culpa que perturba al yo:

[...]
Cobardemente clamo, desde el centro
de mis intensidades corrosivas,
a mi parroquia, al ave moderada,
a la flor quieta y a las aguas vivas.

Yo quisiera acogerme a la medida,
a la estricta conciencia y al recato
de aquellas cosas que me hicieron bien...
[...] ("El minuto cobarde" 126)

En ocasiones, el yo lírico añora el momento anterior al descubrimiento del cuerpo femenino y sus goces, para mantenerse apegado a sus costumbres espirituales y religiosas. Sin embargo, su ser completo es un eterno combate entre lo que siente y lo que debería sentir.

Por otra parte, el tema de la infancia sigue presente pero se conforma de nuevos referentes:

El viejo pozo de mi vieja casa
sobre cuyo brocal mi infancia tantas veces
se clavaba de codos, buscando el vaticinio
de la tortuga, o bien el iris de los peces,
es un compendio de ilusión
y de históricas pequeñeces.
[...] (117)

La prosopopeya de la infancia es la introducción a esta composición. No se habla del yo lírico niño, sino de la etapa propiamente dicha pasaba el tiempo contemplando a la tortuga en el pozo. Pozo metafísico y profético que revela al emisor el pasado familiar y le condensa el futuro. Es la vuelta al origen desde el recuerdo de los abuelos. En una estrofa siguiente, el yo lírico afirma que debe a sus tías su problemática dualidad existencial:

[...]
Evoco, todo trémulo, a estas antepasadas

porque heredé de ellas el afán temerario
de mezclar tierra y cielo, afán que me ha metido
en tan graves aprietos en el confesionario.
[...] (118)

De este modo, las tías son el componente femenino que motiva a la religiosidad. Por otra parte, el desdoblamiento que el yo lírico siente acaecer en su ser constantemente provoca que sienta culpa y que busque encontrar el origen de esa manía suya. Sin embargo, la revolución marca una diferencia con respecto a la visión de la infancia y la provincia, ya que hay desencanto y temor de lo que pudiera ocurrir. De esta forma, en el poema “El retorno maléfico” se manifiesta el deseo de no regresar al terruño pues teme encontrarse con el desencanto y la devastación que ha dejado la guerra:

Mejor será no regresar al pueblo,
al edén subvertido que se calla
en la mutilación de la metralla.
[...] (153)

El idílico pueblo de la infancia ha sido corrompido por la lucha armada, y esto lo ha modificado sustancialmente. Esto representa la imposibilidad material del retorno a la infancia y a la cosmogonía feliz que significa. Por otra parte, el pasado continúa siendo una preocupación para el yo lírico, pero esa preocupación se va haciendo cada vez más íntima:

El zenzontle me lleva
hasta los corredores del patio solariego
en que había canarios, con el buche teñido
con un verde inicial de lechuza, y las alas
como onzas acabadas de troquelar. También
había por aquellos corredores, las roncadas
palomas que se visten de canela y se ajustan
los collares de luto... Corredores propicios
en que José Manuel y Berta platicaban
y en que la misma Berta, con un gentil descoco,
me dijo alguna vez: "Si estos corredores
como tumbas, hablaran ¡qué cosas no dirían!" ("Para el Zenzontle impávido" 122)

El pasado sigue siendo una preocupación presente y se convierte en una sombra. La rememoración de lo sentido en aquel tiempo, las percepciones y las sensaciones vividas, son una obsesión para el yo lírico y a partir de ellas construye su provincia idílica. Aquí ya no se trata de espacios públicos, sino que hay preferencia por los corredores íntimos y familiares.

1.3.3 El son del corazón

Este poemario fue publicado 11 años después del fallecimiento de Ramón López Velarde, en 1932, y se caracteriza por composiciones que reelaboran las imágenes y el estilo de *Zozobra* y que lo consolidan. Llama la atención la gran cantidad de poemas relacionados con la muerte, que parecieran anticipar el temprano fallecimiento del poeta. Además, hay algunos poemas que el zacatecano no terminó, como es el caso de “El sueño de los guantes negros”, que a pesar de tener breves segmentos que no ha sido posible descifrar, está perfectamente logrado, e incluso y las palabras faltantes, sólo lo dotan de un aire de misticismo que engrandece la composición.

Fuensanta vuelve a ser parte del imaginario de este poema. Desde el más allá, regresa como un ser de ultratumba que se aparece en sueños y en las evocaciones del yo lírico. De la misma forma, la constante contradicción existencial del sujeto basada en la antonimia carne-espíritu, es tema fundamental de este poemario y se acentúa al relacionarse con la temática de la muerte.

“El perro de San Roque” es un poema en el que el yo lírico justifica su existencia a través del símil que construye con el perro de la historia de San Roque, que se dedicaba a robar pan de su casa para llevárselo al santo.

[...]

Mi voluntad es labio y mi beso es el rito...
¡Oh, Rabí, si te dignas, bien está que me encauces;
como el can de San Roque, ha estado mi apetito
con la vista en el cielo y la antorcha en las fauces! (210)

El problema principal al que se enfrenta el yo lírico es a huir del mal, es decir, la lujuria, pero no lo consigue ya que no puede controlar sus pasiones. Ha estado cuál el perro de la historia de San Roque; muriéndose de deseo y con las doncellas rondando a su alrededor. Así mismo, el poeta tiene el pesar divino encima de él, pero se mantiene adherido a lo terrenal, que reconoce como su única posesión. Llamativa es también la inclusión del judaísmo por medio de la referencia al rabino, y que contrasta con la evidente relación con el catolicismo que se encuentra desde el título.

Otro poema que resulta significativo es el de “Treinta y tres”. En este poema vuelven a hacer su aparición los elementos árabes pero combinados con componentes cristianos:

La edad del Cristo azul se me acongoja
porque Mahoma me sigue tiñendo
verde el espíritu y la carne roja,
y los talla, el beduino y a la huri,
como una esmeralda en un rubí.

[...]

Me asfixia, en una dualidad funesta,
Ligia, la mártir de pestaña enhiesta,
y de Zoraida la grupa bisiesta.

¡Oh, plenitud cordial y reflexiva:
regateas con Cristo las mercedes
de fruto y flor, y ni siquiera puedes

tu cadáver colgar en la impoluta
atmósfera imantada de una gruta! (202)

En esta composición, que en un principio también posee un tono ceremonial, se establece una serie de comparaciones con elementos de la vida cotidiana que la dota de un tono burlón. Otra vez el yo lírico incluye elementos árabes para expresar la dualidad conflictiva que lo hace transitar entre la lujuria y la culpa. Sin embargo, esta vez además los relaciona con la muerte. La inclusión de este último elemento ocasiona que el complejo tema que se trata no sea visto de forma perversa como en otros textos del poeta, sino que se percibe un yo lírico sincero y tangible. También, se distingue un proceso de adecuación a él: ya no se lamenta por la constante contradicción en la que vive, sino que se muestra habituado a ella. El cierre del poema contiene un desasosiego manejado de manera lúdica en el momento en que el yo lírico apela a su juventud no poder permanecer de esa forma siempre: “¡y ni siquiera puedes / tu cadáver colgar en la impoluta / atmósfera imantada de una gruta!”.

Por otro lado, la muerte es el tema principal del poema “Gavota”. Aquí, el yo lírico implora a Dios que se apiade de su ser y lo aleje del sufrimiento de la enfermedad y la locura. Por un lado, admite que merece castigo por haber sido presa de la lujuria, pero por otro, se vanagloria de haber disfrutado de los placeres de la carne:

Señor, Dios mío: no vayas
a querer desfigurar
mi pobre cuerpo, pasajero
más que la espuma del mar.

Ni me des enfermedad larga
en mi carne, que fue la carga
de la nave de los hechizos,
del dolor el aposento
y la genuflexión verídica

de tu trágico pavimento.

[...]

Yo reconozco mi osadía
de haber vivido profesando
la moral de la simetría.

Amé los talles zalameros
y el virginal sacrificio;
amé los ojos pendencieros
y las frentes en armisticio.

No tengo miedo de morir,
porque probé de todo un poco,
y el frenesí del pensamiento
todavía no me vuelve loco.

[...] (206)

El emisor afirma no tener miedo de la muerte, pero implora que el desenlace de su vida sea breve, como un tiempo del baile de gavota. La primera parte del poema tiene un tono ceremonioso que se desvanece hacia la mitad del mismo, cuando el sujeto lírico hace connotaciones a lo femenino y el encanto que en él provocan. Por otra parte, cuando expresa que no se arrepiente de sus acciones sensuales, podemos hacer un vínculo biográfico y relacionado con la sífilis, pues el yo lírico hace referencia a que aún conserva la cordura, pero también se hace patente el temor de que en algún momento sucederá. La relación con la forma musical que se menciona en el título probablemente sea a nivel rítmico, pues ambas composiciones tienen un tiempo de 4/4. Por otra parte, la mención que se hace de la muchacha con peinado de bandós en una estrofa subsecuente, se relaciona con los accesorios utilizados por las damiselas en las danzas de la corte. Es este tipo de mujer la que el yo lírico le pide a Dios para que lo acompañe en su agonía.

En el poema “El sueño de los guantes negros”, la eterna amada y el yo lírico se encuentran en el más allá para contraer por fin las tan anheladas nupcias:

Soñé que la ciudad estaba dentro
del más bien muerto de los mares muertos.
Era una madrugada del invierno
y lloviznaban gotas de silencio.

[...]

Al sujetarme con tus guantes negros
me atrajiste al océano de tu seno,
y nuestras cuatro manos se reunieron
en medio de tu pecho y de mi pecho
como si fueran los cuatro cimientos
de la fábrica de los universos.

¿Conservas tu carne en cada hueso?
El enigma de amor se veló entero
en la prudencia de tus guantes negros.

¡Oh, prisionera del valle de México!
Mi carne ... de tu ser perfecto
quedarán ya tus huesos en mis huesos;
y el traje, el traje aquel, con que tu cuerpo
fue sepultado en el valle de Méjico;
y el figurín aquel, de pardo género
que compraste en un viaje de recreo. (258-259)

Además del enigma que por sí solo envuelve la anécdota del poema, esta composición que data de 1921, posee palabras ilegibles en el manuscrito que se señalan con puntos suspensivos en la transcripción, lo que lo dota de un aire de enigma y misterio a este poema: así como el yo lírico no puede dar cuenta de lo que ocultaban los guantes, tampoco nosotros podemos conocer lo que esconden esas palabras imposibles de codificar.

No obstante, el poema sí nos da cuenta del yo lírico, y nos muestra un sujeto esperanzado en la muerte para reencontrarse con la que ha construido como su amor eterno: Fuensanta. Independientemente de si el poeta estaba enfermo y por ello una gran parte de su imaginario poético dirigía la mirada hacia temas funestos, o si se trataba de que su ser supersticioso sentía cerca la muerte⁴, el poeta nos da

⁴ Se cuenta que una adivina le leyó la mano y pronosticó su muerte algunos meses antes de que ocurriera.

cuenta de una preocupación que le acechaba el espíritu, y que junto con su “dualidad funesta” —como llamaba a la constante contradicción erótica y religiosa de su ser— lo atormentaba. No obstante, con todo y eso, pudo filtrar algunas de sus experiencias a través del humor y la ironía.

Capítulo 2

2.1 Consideraciones respecto al fenómeno de la ironía

Mucho se ha escrito sobre las dificultades que implica llegar a una definición del concepto de ironía. Indiscutiblemente, es un concepto difícil de asir, ya que es polisémico y ha tenido múltiples cambios a lo largo del tiempo. Las acepciones más comunes de este término son tres: a) actitud o comportamiento; b) recurso retórico y/o tropo y c) modo que caracteriza determinados tipos de discurso. Como es de esperarse, los objetivos de esta investigación están inclinados hacia el tercer significado.

Coloquialmente el término ironía es muy recurrido y se le relaciona con una gran cantidad de situaciones que generalmente tienen tintes de humor y/o sarcasmo. Habitualmente se le vincula con la mentira y la distorsión, pues se considera que lo irónico es aquello que da a entender lo contrario de lo que se expresa, sin embargo, la entonación es el elemento diferenciador entre estos dos conceptos y lo que determina la carga semántica de los mismos.

No obstante, la noción de ironía en el ámbito literario rebasa estas concepciones. Para comprender mejor este término es necesario reflexionar en el origen del concepto. Es conocido que en las comedias griegas más tempranas se usaba el término *eiron*. Con esta palabra se designaba a cierto tipo de personaje típico, cuya principal característica consistía en aparentar ser menos astuto de lo que era en realidad. Con esta simulación engañaba a su adversario, el *alazon*

(Ballart 40), y le daba ventaja sobre él. De aquí deriva que la ironía en sus orígenes fuera entendida como habilidad de fingimiento u ocultación.

Posteriormente, Aristóteles es el primero en hablar de la ironía socrática (Jankelevitch 19), que como sabemos consiste en la primera parte del método para llegar a la verdad, y es seguido por la mayéutica. Así, la ironía socrática toma la forma de la interrogación para hacer evidente la contradicción entre el *no saber* y el *creer saber*. W. Jankelevitch señala que Sócrates, en los *Diálogos* de Platón, es un intérprete de la ironía ya que es un “aguafiestas”, un personaje dialéctico. Lo anterior se refiere a que en contacto con él, los otros personajes pierden sus certezas y convicciones, lo que les provoca malestar, que surge de la contradicción, producto de ser consciente de lo que se sabe y lo que se ignora. Posteriormente, el papel de Sócrates como ironista se consolida con su muerte y lo ubica por encima de sus acusadores, e incluso de todos los seres humanos, porque hace evidente la trascendencia de la ironía, pues al condenarlo, más que llevarlo al olvido lo inscriben en la historia. Asesinan al filósofo, pero éste antes ya los había definido (11-19).

En el acontecimiento de la muerte de Sócrates es posible encontrar el motivo para reflexionar acerca de la esencia perturbadora de la ironía porque la ironía socrática nos señala la base de nuestra condición como seres racionales: la contradicción permanente que nos hace conscientes de que no podemos conocer ni expresar nada completamente.

Con el paso del tiempo, el término ironía se fue aproximando al ámbito de la retórica, y el concepto se ha ido cargando de otros significados. Fueron Cicerón y Quintiliano los primeros en desarrollar el término de ironía como recurso

retórico. Para el primero, la ironía es un adorno que sirve de instrumento para lograr la elocuencia (Escarpit 32). Para el segundo, es la parte de la retórica que embellece el estilo extranjero de pensar, e incluso, el temperamento de su autor. También Quintiliano es el primero en definir la ironía como figura de pensamiento, ya que la caracteriza por dar a entender lo contrario de lo que se expresa (Escarpit 36). Esta definición es la más común y extendida y es en esta época cuando se formula. Así mismo, a partir de ella se establece su función semántica.

En el siglo XVIII, con el surgimiento del romanticismo, los filósofos y escritores de este tiempo retoman el término desde su función pragmática creando el concepto de “ironía romántica”. El principal exponente es Friedrich Schlegel. Para él, la ironía es el recurso del poeta para mantenerse en constante devenir superando las limitaciones que se le presenten. Esto relaciona el término con la búsqueda romántica del infinito (Hernández 69-70).

Por su parte, Jankelevitch hace una comparación entre las dos interpretaciones de la ironía más destacadas: la socrática y la romántica. El filósofo señala: “mientras la sabiduría socrática desconfía tanto del conocimiento de sí mismo como del conocimiento del mundo y llega al saber de su propia ignorancia, la ironía romántica aniquila el mundo para tomarse más en serio a sí misma” (24).

En el siglo XIX se retoma el interés por definir la ironía desde la retórica, y para Ballart, esta figura se caracteriza por ser una burla o broma, con seriedad o sin ella, en la que se expresa lo contrario de lo que se piensa, o lo que se quiere pensar. Como podemos observar, a la definición clásica se le añade el componente del humor y comienza a relacionársele con lo cómico. Se suele añadir que el sentido de lo dicho irónicamente se desprende de los gestos del emisor, o de conocimientos

previos del receptor, que le ayudan a no interpretar lo dicho en sentido literal. Estos elementos incrementan en el término la carga pragmática del mismo.

En la década de los 70 se retomó el interés por la ironía como figura del pensamiento. La definición de la ironía como tropo se hace desde una perspectiva enunciativa, y de esta manera, la ironía se encuentra en dos niveles: en el significado y en el sentido. Lo anterior sitúa este fenómeno en los niveles semántico y pragmático, respectivamente. Así, a la ironía se le tipifica de la forma que tradicionalmente le corresponde a la metáfora, metonimia y sinécdoque. Sin embargo, para que ello sea posible, es necesario considerar la pertinencia de las nociones de norma, intencionalidad y referente discursivo, ya que a partir de ellas se configura en el discurso. Además, si continuamos en la tendencia de considerar a la ironía como un tropo semántico-pragmático, es imposible que tratemos de deslindarla de cualquiera de las dos categorías.

A partir de lo anterior podemos afirmar entonces que en la ironía, vista como una construcción discursiva en la que la utilización de las palabras tiene un sentido distinto del que propiamente les corresponde, pero con las que mantiene alguna conexión, es un fenómeno verbal que consiste en “ligar a una secuencia significativa, dos niveles semánticos más o menos antinómicos” (Kerbrat-Orecchioni 195). Sin embargo, si conservamos este concepto que permanece cercano a la definición tradicional de ironía, nos daremos cuenta de que no hay diferencia con la mentira, y que la única forma de distinguirlas sería recurriendo a su intención significativa. Es así que para alejarla de la denotación de falsedad, característica inherente a la mentira, diremos que la ironía es una contradicción entre lo que se dice y lo que se quiere dar a entender (202), situación

que no ocurre en la mentira, donde no existe esta contradicción. Por su parte, en la ironía no hay un ocultamiento de la verdad, sino una preponderancia de la misma.

Considerar la ironía como tropo promueve el análisis del doble sentido de los enunciados: el primitivo o literal, y el tropológico o derivado. El segundo es el más pertinente porque representa lo más cercano a lo que el enunciador quiere decir realmente. La existencia de este doble sentido, dividido entre el plano explícito o literal y el implícito o derivado, es la condición necesaria para que se pueda hablar de tropo.

Cabe señalar que la ambivalencia de sentido que caracteriza a la mayor parte de los enunciados irónicos generalmente sólo se produce en una dirección: de lo positivo a lo negativo, sin embargo, como se verá más adelante, la ironía se hace presente a través de figuras retóricas que pueden modificar esta percepción, y por lo tanto ir también de lo negativo a lo positivo, como la lítote.

A partir de este momento, retomaremos otras nominaciones que se le dan a los tipos de ironía, e inicialmente hablaremos de *ironía verbal* para referirnos a la que está a nivel del significado, e *ironía situacional* para hacer mención de la que está a nivel del sentido.

Es común pensar que existen marcadores textuales y/o contextuales que permiten identificar a la ironía como de un tipo u otro, sin embargo no es así en ambos casos. La ironía verbal depende de indicadores semánticos como: mezcla de lo general y lo específico, la adjetivación impropia, la enumeración infinita en la superabundancia de detalles y la heterogeneidad del catálogo de la enumeración, entre otros, que permiten distinguir la incongruencia entre el nivel de

verosimilitud y el significado literal a partir de las expectativas del lector (Culler 223). Por su parte, la ironía situacional se presenta a partir de una contradicción con respecto a los modelos cotidianos de comportamiento, es decir, es extratextual. De esta forma podemos deducir que este tipo de ironía es un recurso altamente inestable, debido a que está aunada en todo momento al contexto en el que se presenta.

No obstante, según Culler, es posible distinguir con pertinencia la ironía situacional, y para ello hay que delimitar su función pragmática. Esto sólo es posible si el contexto se usa como una estrategia textual que permite al lector decodificar, interpretar y evaluar lo que está leyendo (177).

Sin embargo, para que el código de la ironía pase por el proceso de codificación y decodificación, hace falta identificar el *ethos*⁵ que le corresponde, y que funciona como la reacción buscada a través de un dato objetivo (texto) por el codificador (autor), para comunicar una impresión subjetiva al decodificador (lector implícito). Según Hutcheon, el *ethos* que distingue a la ironía es el burlón, y puede ir de “la risita socarrona a la acrimonia irónica” (181). De acuerdo con lo anterior, el mecanismo irónico sólo es posible cuando el lector reconoce los valores del contexto que se le presenta y gracias a esto se hace posible el proceso de comunicación.

Como bien señala Hutcheon, la ironía no necesariamente está vinculada con el humor. En algunos de sus matices puede llegar a ser muy cercana al cinismo y al

⁵ Hutcheon define el *ethos* como aquello que quiere ser comunicado por quien usa la ironía y que depende de un estado afectivo en el receptor, que reacciona ante ciertos estímulos para darle un valor al mensaje, con base en el contexto.

sarcasmo y por lo tanto provocar en el receptor incomodidad o irritación hacia el mensaje irónico que recibe.

Cabe señalar que la definición de la ironía como tropo nos acerca más a su uso en la narrativa, ya que resulta más evidente en ese contexto su naturaleza semántica-pragmática.

Hablaremos ahora de la herramienta de análisis del recurso de la ironía que propone Wayne C. Booth. Para formular su teoría, el autor parte del concepto de ironía estable, del que nos dice:

es una estructura de significados, una orden que elimina algunas lecturas haciéndolas parecer como enteramente erróneas, hace ver que algunas otras lo son parcialmente y confirma otras como más o menos adecuadas. Aunque nadie puede tener la esperanza de acertar plenamente a no ser que se trate de las ironías más sencillas (306).

Cabe aclarar que en la clasificación que realiza Booth, los tipos de ironía con los que trabaja están a nivel de la ironía verbal, y en oposición a la anterior, la ironía inestable es imposible de interpretar, ya que el autor no proporciona los elementos suficientes para que se decodifique el sentido. A partir de estas consideraciones, el teórico presenta un modelo de análisis para reconstruir el sentido irónico en complicidad con el autor y cuando puede realizarse por completo da como resultado la ironía estable. Estos son los cuatro pasos que propone:

1. El lector debe rechazar el sentido literal del enunciado;
2. Ensayar explicaciones o interpretaciones alternativas;
3. Tomar una posición sobre las creencias y conocimientos del autor;
4. Elegir un significado con base en dicha decisión (36-37).

A nuestro parecer, la metodología que propone Booth para el análisis de la ironía resulta insuficiente para explicar el fenómeno de manera consistente ya que se basa en cuestiones meramente subjetivas que se ven superadas por la naturaleza de la ironía, ya que los parámetros propuestos no dan cuenta de ella como modo que caracteriza determinados tipos de discurso, ni expone las bases bajo las que se construye.

2.2 Otras perspectivas sobre el concepto de ironía

Las concepciones anteriores acerca del concepto de ironía nos permiten tener una visión panorámica acerca de las implicaciones, elementos y efectos del fenómeno irónico, sin embargo, no todas resultan útiles para el trabajo que queremos llevar a cabo. Por ello, a continuación haremos una síntesis del término desde una perspectiva filosófica y deconstructiva, con la finalidad de reconocer las características de la ironía vista como un modo del discurso que refleja una actitud ante la realidad y los alcances de la misma.

En primer lugar, Jankelevitch señala que lo que hay detrás del humor provocado a través de la ironía es la inteligencia que se esconde tras el uso de este recurso estilístico, mas existen distintas especies de ironía. Una de ellas es mofarse del cuerpo propio tomando distancia de él. Para ello es necesario darse cuenta de cómo la fisiología, la biología, la sociología, la antropología, entre otras disciplinas, nos hacen evidentes nuestras carencias y defectos. La ironía sería en este caso el

enlace para evitar sentimentalismos y entusiasmos inútiles con el mundo y nuestra realidad. De este modo, para el filósofo francés, la ironía es la conciencia extrema.

Entonces podemos afirmar que si el ironista se burla de algo, es porque cree en ello. Hasta cierto punto, la ironía podría ser aún más seria que lo serio, y sería una contradicción indicar que el ironista rechaza o rehúye al diálogo, aun cuando el uso de recursos irónicos pudiera dificultar la comunicación, porque si se acepta que esta dificultad puede ser lógica, también se puede admitir que la ironía es una invitación a entrar en un diálogo auténtico. De la misma forma, si el lector puede identificar el recurso y comprenderlo, se convierte a su vez en ironista.

Por otra parte, en los últimos años, Paul De Man ha reflexionado en el concepto de ironía desde su acepción romántica para señalar que no es un concepto retórico, ya que si así lo fuera sería posible dar una definición de ella y cuestiona que se trate de un tropo (1998 231). Este autor también destaca la función performativa de la ironía que sirve como consuelo, promesa o excusa. Por otra parte afirma: “En la decisión de que un texto es irónico o no hay implicado un problema filosófico” (235).

Finalmente, y a pesar de que comienza el texto anulando la posibilidad de definición del concepto de ironía, propone una que se basa en la ya dada por Schlegel: “La ironía es parábasis⁶ permanente” (241), pero de Man agrega: “interrumpe, altera, de forma profunda el estado de ánimo interno”. Por lo tanto,

⁶ La palabra “parábasis” proviene del griego y significa “digresión”. Es parte de la estructura formal de la *Comedia Antigua* griega. En ella el coro se dirige al público en nombre del autor, ya sea para elogiarlo o para hablar de asuntos que tenían que ver con la ciudad. Es unos de los momentos en que se rompe la ficción dramática dentro de la representación.

la ironía es ruptura infinita y viéndola de esta manera imposibilitaría la comunicación. Sin duda alguna, estas reflexiones del filósofo deconstructivista sobre este término enriquecen el concepto y lo hacen más complejo.

A pesar de que Paul de Man finaliza su ensayo negando la posibilidad de la ironía, sus reflexiones nos resultan operativas para el análisis que pretendemos realizar en la poesía de Ramón López Velarde, ya que consideramos que el concepto de ironía romántica nos acerca más a nuestro objetivo que la perspectiva tropológica del fenómeno.

2.3 Hacia un modelo irónico operativo

Después de las consideraciones anteriores y del recuento de aportaciones teóricas sobre el concepto de ironía, es necesario que definamos y delimitemos los conceptos que nos serán útiles. Podemos establecer entonces que la ironía consiste en decir algo para insinuar o expresar algo distinto, e incluso, en algunos casos decir totalmente lo contrario. La ironía socrática resulta operativa para nosotros, ya que nos muestra que no podemos saber ni expresar nada de manera absoluta. Como habíamos mencionado antes, la tensión entre el no saber y el creer saber, da origen a la interrogación. Sin embargo, aunque la ironía socrática nos permite aproximarnos desde un ángulo a la obra poética de López Velarde, es necesario destacar que la ironía vista como un modo del discurso permite expresar lo negativo, lo que atemoriza o lo que ridiculiza, porque lo hace a través de la desviación. Esto permite tomar distancia de lo que se está diciendo y de esta

manera el “yo” implícito crea una distancia consigo mismo, dando lugar a desdoblamientos y dualidades a partir de modelos reflexivos de la lengua.

Hasta este momento podemos decir que la ironía, desde su caracterización más amplia como fenómeno del discurso en el que se quiere expresar algo distinto de lo que se dice⁷, conserva una definición tropológica que la sitúa a nivel discursivo y que le permite modificar textos (en su definición más amplia) por completo. Esto significa que podemos hablar tanto de frases y enunciados irónicos como de poemas, novelas, estudios, etc., del mismo tipo. Pero, ¿qué implicaciones tiene ello? Si aceptamos como adecuadas las concepciones ya mencionadas, nos encontraremos con que este fenómeno discursivo rebasa la concepción de tropo y se convierte en un mecanismo que acerca al ser humano a su autoconcepción y al conocimiento del mundo, ya que la ironía representa un vínculo entre este con la razón.

Cuando la ironía expresa algo distinto de lo que dice, hace de su interpretación un proceso infinito, puesto que algunas ironías de este tipo son indescifrables, pero mantienen en sí mismas algún rasgo que las caracteriza como tales. Esto no significa que no puedan ser parafraseadas, sino que los comentarios o explicaciones que se puedan dar sobre ellas son ilimitados y no agotan nunca la innovación semántica. Consecuentemente, la ironía no es un giro en el texto literario, es más que un procedimiento sentimental o emocional; este fenómeno discursivo nos hace conscientes de nuestra realidad y a partir de ella también

⁷ Cabe tomar en cuenta que aunque esta definición es adecuada, también es demasiado amplia, y este elemento del discurso no es el único al que se le ha dado esta definición; la hipérbole, lítote, metonimia, sinécdoque, paradoja, por mencionar algunos, son otros elementos del discurso que igualmente podrían ser caracterizados de esta manera.

podemos ausentarnos de la misma para tomar distancia y aprehenderla mejor. Ese conocimiento nos permite darnos cuenta de que nuestras emociones, sentimientos, gustos, etc., son una pluralidad, lo que las hace menos densas para que nos sea posible conjuntar razón y pasión. Así, la conciencia, que es imparcial, obtiene perspectiva por medio de la ironía. Esto provoca que cuando algo es visto a través del filtro de este fenómeno del discurso, nos parece más verdadero.

Así, la esencia perturbadora de la ironía nos muestra la base de nuestra condición como seres racionales: la contradicción que nos hace conscientes de que no podemos conocer ni expresar nada completamente y, al mismo tiempo, resulta un medio para expresar aquello que nuestro lenguaje limitado no nos permite.

Con base en lo anterior hemos determinado que haremos uso de las propuestas teóricas de Pere Ballart, en su estudio *Eironeia. La figuración irónica en el discurso literario moderno*. Aquí el autor hace la revisión más completa, hasta este momento, sobre el concepto de ironía y propone seis elementos que condensan las diferentes definiciones de ironía a través de la historia para determinar si un texto (entendido éste último en su sentido más amplio) es irónico o no (313-324). A continuación se desarrollan brevemente cada una de ellas:

a) Dominio o campo de observación. En este primer momento el teórico propone que se determinen las instancias de las que emana la ironía dentro del fragmento a analizar. Posteriormente es necesario identificar su exacta demarcación en el discurso. Esta última indicación se refiere a que en este momento del análisis es muy útil distinguir entre ironía verbal y situacional. Esta acción permitirá observar si el recurso irónico es resultado de un empleo determinado de palabras en el

discurso, o si es producto de acontecimientos o acciones disonantes.

(b) Contraste de valores argumentativos. En este momento del análisis es necesario adoptar una perspectiva pragmática para determinar cómo ha hecho el ironista para dotar de valor a dos predicados y fundirlos en una sola enunciación que a la vez expresa y no expresa el juicio que manifiesta. Es decir, en esta parte del análisis será necesario explicar la ambigüedad del enunciado irónico argumentativamente.

c) Disimulación. En este paso hay que analizar los dispositivos textuales que el ironista está usando para disimular y tomar distancia de lo que está expresando de manera irónica: recursos retóricos, ficcionalización del yo, dramatización de la acción, y de ser posible y con la mayor objetividad, el grado de encubrimiento con que el ironista ha ocultado su ideología.

d) Estructura comunicativa. Es necesario además de identificar los elementos que conforman la ironía, describir el marco comunicativo en el que se inscribe. Así, es necesario determinar si el mensaje está construido para uno o más receptores y el tipo de receptores implícitos que el texto está configurando. Asimismo, Ballart recomienda recordar que en la base de toda ironía está la antigua oposición del *eiron* frente al *alazon*.

e) Coloración afectiva. A estas alturas del análisis es necesario detectar el género de la reacción que la ironía puesta a examen quiere provocar: risa, incertidumbre, animadversión, compasión, sosiego, terror, hilaridad, reflexión, compromiso, etc.

Recordemos que el signo irónico no se agota en su depuración.

f) Significación estética. Por último, el ejercicio de la interpretación irónica debe conducir a la interpretación global de la obra literaria que la contiene, así como la valoración de la conexión del efecto irónico construido con el resto de los elementos de la obra.

Estos elementos, como es de esperarse, no imposibilitan la aparición de otros, pero a su vez, permiten separar conceptos como parodia, sátira y comedia de lo irónico, y a su vez, son identificables por medio del contraste entre ellos y los otros elementos discursivos del texto.

2.3.1 La figuración irónica

La propuesta metodológica de Ballart distingue la ironía como la agrupación de rasgos susceptibles de ser aislables y definidos, lo que posibilita fijar sus fronteras para estudiar este fenómeno. Como es de esperarse, la metodología para analizarla cambiará según lo que el estudioso se proponga analizar, ya que podría tratarse de una figura retórica, una técnica de disimulación argumentativa o de una visión desapasionada del mundo (359).

Para entender la ironía como figuración hay que concebirla, no como un tropo, sino como una modalidad literaria, lo que la ubica en el discursivo. Esta concepción permite definirla como un fenómeno capaz de modificar la significación de obras enteras. De esta forma, la ironía es una modalidad literaria

que tiene connotaciones de simulación y fingimiento (360-361).

Para diseñar un análisis de la figuración irónica, Ballart se apoya en los estudios semióticos de Charles Morris que dividen el signo en tres dimensiones: sintáctica, semántica y pragmática; en el nivel sintáctico se establecen las relaciones que mantienen los signos entre sí (signo-signo), en el semántico se determinan las correspondencias del signo con su referente (signo-denotado) y, por último, en la categoría pragmática se especifican los vínculos de los signos con sus usuarios (signo-intérprete) (362-363).

De esta manera, Ballart propone que en el nivel sintáctico de la ironía se analice su relación con las figuras retóricas con que se relaciona en el objeto de estudio. En este punto cabe señalar que la ironía puede trasladarse a cualquiera de los niveles de la lengua, y de esta manera, hacer acto de presencia en cualquier figura retórica. No obstante, en las figuras del pensamiento es donde encuentra el mejor campo para germinar y florecer, por ejemplo en la lítote o la hipérbole.

Las distintas relaciones que pueden encontrarse entre la ironía y otras figuras retóricas potencian los rasgos característicos de este fenómeno, como lo es: “el conjuro de la ingenuidad, la artificiosidad manifiesta y la potenciación de los sobreentendidos” (366). Esta situación no hace más que reforzar los vínculos, necesarios e inevitables a la vez, que se establecen entre la ironía y cualquier tipo de figura retórica. De esta manera se puede afirmar que cualquier desvío del lenguaje, provenga del mecanismo que sea y posea la función que se prefiera, es susceptible de dotarse de una carga irónica adicional. La aseveración anterior afianza la idea de la ironía como un modo opuesto, pero verosímil de usar la lengua, es decir, como figuración, debido a que con base en distintas figuras retóricas, por

medio del fenómeno irónico es posible parodiar cualquier código y, a su vez, transgredirlo: una determinada dicción, estilo, forma de razonamiento, etc. (368).

Por otra parte, en el nivel semántico, el teórico propone estudiar el *ethos* irónico que se presenta en el texto analizado, es decir, la actitud particular ante el mundo que se expresa en el texto que se analiza. Esto significa indagar en el matiz filosófico que la ironía sostiene, o bien, en la carga ideológica o ética que la nutre. Esto también se manifiesta en las relaciones que pudieran surgir con la parodia y la sátira, en caso de existir. Este *ethos* irónico podrá tomar múltiples facetas y significados, por lo que enumerar los tipos sería inoperante, puesto que las formas que puede tomar son innumerables, sin embargo, para Ballart hay en todo ironista hay una actitud de preferencia por lo paradójico y la analogía, así como un interés por encontrar relaciones inéditas que sirvan para mostrar la pluralidad y mutabilidad de las visiones de mundo (414). Es importante que en este nivel no se confunda el aparente distanciamiento entre la cuestión tratada y el ironista, puesto que este alejamiento es también irónico; si no le interesará el tema, simplemente no lo abordaría. Esta toma de distancia debe ser entendida como una especie de forma de defensa para evadir la vulnerabilidad que pudiera sufrir el implicado, y que a su vez, salva de la discusión.

Así, el nivel semántico de la ironía puede acercar a ésta con la sátira, sin embargo, la diferencia radica en que en la última inevitablemente el emisor será portavoz de una militancia moral, que en la figuración irónica más amplia podrá identificarse, pero que no necesariamente está siendo utilizada como un instrumento que tiene como primer fin persuadir.

Por último, en el nivel pragmático se estudian las relaciones del fenómeno

de la ironía y la recepción del mismo. Para ello será necesario contar con un receptor dispuesto a superar el nivel literal, y con un conocimiento de la vida amplio, que le permita identificar la ironía, pues sin esto último la tarea sería imposible, ya que el fenómeno irónico se da a nivel del habla y no de la lengua. No debemos olvidar que el proceso de interpretación de la ironía es inestable y que tratar de establecer un sentido unívoco para los textos irónicos sería ir en contra de la naturaleza de la modalidad. Así mismo, las estrategias sobre las que descansan el significado de la figuración irónica se mueve constantemente entre la sombra y la transparencia entre la comprensión del mensaje implícito y el explícito (427).

Así, la codificación del fenómeno irónico a nivel pragmático involucra una lectura sumamente atenta por parte del receptor en el texto escrito. En la producción oral resulta relativamente más sencillo porque en la naturaleza de la misma, están la gestualidad y la entonación, y son elementos que participan en la construcción del mensaje, indicadores de los que se prescinde en la figuración irónica del discurso escrito (428).

No obstante, la distancia espacial y temporal que separa al escritor del lector, puede convertir la detección de la figuración irónica en el ámbito de lo probable y la opinión, por lo que la recomendación para el investigador interesado en estos aspectos centre su atención en los procesos por medio de los cuales el ironista muestra su intención: “empleo de los recursos irónicos, la disimulación de su actitud real y la señalización de su discurso de manera que el receptor cuente con una base para su interpretación correcta” (432). Aquí también entra en juego el concepto de sinceridad en pragmática, entendido desde la perspectiva de si el

emisor da a entender lo que expresa explícitamente en su mensaje, es decir, que no ponen en entredicho su propia literalidad (434).

En este nivel del análisis, se incluye el componente cómico que puede adquirir la figuración irónica, y por lo tanto, el valor perlocutivo de la misma. Aunque este elemento resulta sumamente subjetivo, no se puede negar que lo cómico puede ser parte de lo irónico, aunque no sea tampoco obligatorio que deba contenerlo. Así la recepción de este elemento depende de los factores psicológicos que se activen en la recepción de la misma, por lo que para Ballart “ni todo lo irónico hace reír, ni todo lo que provoca la risa de los hombres merece entrar en el capítulo de la ironía” (439).

Cabe señalar que el nivel de la lengua privilegiado dentro de este modelo es el pragmático, ya que en él está la base de los elementos de significación que dará como resultado el uso de este recurso. Esto no significa que los otros niveles sean menos relevantes; sabemos que el fenómeno irónico es un sistema, sin embargo, la fase pragmática establecerá a partir de la intención del hablante, las posibilidades del recurso para expresar algo distinto de lo que aparentemente se dice. De esta forma, las definiciones de acto asertivo, ilocutivo y declarativo nos serán de suma utilidad para analizar los poemas.

Ahora bien, el estudio de la figuración irónica en la lírica tiene singularidades que dependen de las distintas modalidades que este género adopta por naturaleza. Así, el fenómeno irónico es posible identificarse en la poesía en la construcción de la identidad poética, lo que favorece la personalización de la anécdota de la composición, y a su vez controla la emotividad y la moralidad autoritaria que pudiera surgir (375). También es importante considerar que la

poesía de los últimos doscientos años puede ser interpretada de manera general como una poesía de la experiencia que se crea a partir del desequilibrio intencional entre idea y praxis, lo que da como resultado “racionalizaciones problemáticas” que recurrentemente se expresan por medio de la ironía (379), lo que la hace en la poesía moderna, un filtro de excesos ideológicos y sentimentales. Así mismo, Ballart afirma que la ironía es la garantía de que el objetivo expresivo del poema sea fructífero, ya que sin ella el sujeto lírico no podría dotar de una identidad las anécdotas o juicios no pretenden mostrar ni obtener valores absolutos, sino que es una reafirmación de la expresión de la subjetividad. Así, la poesía moderna intenta reacomodar la fractura entre el mundo lírico personal y el social a través de la demostración de la dificultad que representa fusionar ambas concepciones (382-384).

Sin embargo, el fenómeno irónico también implica riesgos porque representa consecuencias al problematizar el juicio moral expresado en el poema, lo que se relaciona directamente con la verosimilitud del mismo y tiene sus bases en la regulación del tono expresivo que se le da (385). Así, el poeta se valdrá de distintos recursos líricos para dar señales a su receptor de la ironía contenida en su creación y de esta forma, éste pueda participar e identificarse con las incertidumbres y ambigüedades presentadas.

Por último, cabe destacarse que, de acuerdo con el teórico catalán, el objetivo último de la aplicación de este análisis del fenómeno irónico dividido en tres partes deberá ser explicar los efectos últimos del mismo, es decir, la razón de ser de la ironía que permite que se dé a entender algo distinto de lo que se expresa de manera literal (366).

Es momento de empezar a escudriñar la obra que nos atañe para dar cuenta de la ironía en la poesía de Ramón López Velarde y los alcances que se configuran dentro de ella.

Capítulo 3

3.1 La figuración irónica en la poesía de Ramón López Velarde

Como ya hemos mencionado, en LSD (*La sangre devota*) se encuentran los primeros poemas en los que Ramón López Velarde usa de la ironía. Las creaciones anteriores no poseen esta característica y pareciera ser que el descubrimiento de esta modalidad discursiva implicó toda una nueva perspectiva para el poeta. Así, en la segunda composición de este poemario aparece la primera muestra del fenómeno irónico. Se trata del poema “Tenías un rebozo de seda”.⁸ Este poema destaca por el erotismo del que está cargado y que es representado por una prenda de vestir que podría individualizar a cualquiera de las provincianas que cotidianamente aparecen en sus creaciones, pero individualizado se vuelve símbolo de pureza; se trata del rebozo. En este poema es posible identificar un núcleo anecdótico que se basa en la evocación de una prenda poseída por la destinataria a la que el yo lírico le dirige el discurso. Este rebozo en un primer acercamiento puede relacionarse con un símbolo de la mexicanidad, pero la alegoría de la que forma parte en este poema va más allá de esta analogía:

Tenías un rebozo en que lo blanco
iba sobre lo gris con gentileza,
para ser a los ojos que te amaban
un festejo de nieve en la maleza.

Del rebozo en la seda me anegaba
con fe, como en un golfo intenso y puro,

⁸ Haremos una interpretación general de cada poema analizado dado que consideramos el fenómeno irónico como figuración, y visto de esta forma, envuelve la interpretación de la composición completa a partir del análisis particular de los versos, estrofas y tiradas específicos que están relacionados con la ironía.

a oler abiertas rosas del presente
y herméticos botones del futuro.

(En abono de mi sinceridad
séame permitido un alegato:
entonces era yo seminarista
sin Baudelaire sin rima y sin olfato).

¿Guardas, flor del terruño, aquel rebozo
de maleza y de nieve,
en cuya seda me dormí, aspirando
la quintaesencia de tu espalda leve? (57)

En los primeros versos, el rebozo es descrito por los colores con los que se compone y se le asemeja con la frialdad de la nieve. Se establece también que el destinatario poético es el ser amado y posee el objeto que da título a la composición. La rememoración de la prenda entusiasma al sujeto lírico, puesto que está relacionada con el encuentro con la enamorada.⁹

Posteriormente, se hace un juego de palabras con el término “rebozo” que continúa siendo un sustantivo, pero que da pie a la ambigüedad al permitir la variante verbal que significa cubrir o revestir, y que se puede identificar por el uso de la preposición “en”. De esta forma, la seda ya no es el modificador indirecto sino complemento circunstancial de lugar. A continuación el yo lírico evoca el recuerdo, una vez más, por medio de la mención de la prenda, de las ilusiones que en aquel momento tenía y la incertidumbre que le provocaba el futuro. Esta metaforización temporal se hace a través del símbolo “rosas” que, como es sabido, es habitualmente una alegoría de la virginidad. Este elemento afianza el erotismo con que se va cargando el poema. Así, los elementos temporales se aúnan a la connotación erótica para hacer el par “pureza del presente/la pasión carnal del

⁹ Damos por sentado que el destinatario poético de esta composición es femenino dado que el rebozo es una prenda típica utilizada por mujeres desde los primeros años de la conquista. Hacemos además esta aclaración debido a que en el poema no hay ninguna marca discursiva que señale el género del receptor implícito.

futuro”. Por consiguiente, el poema resulta una rememoración de un momento pasado que se evoca a partir de una prenda perteneciente a la persona amada, que es pura y casta, y que a través de esas virtudes, despierta en el yo lírico deseos sensuales.

La tercera estrofa es la que identificamos como la contenedora de la carga irónica. A nivel sintáctico, la figuración irónica en esta estrofa se relaciona con dos figuras retóricas predominantes. Primeramente, con la conciliación que es una figura de pensamiento. Para hacer uso de ella, el yo lírico se adelanta al posible contraargumento, y así contradecir una posible oposición a sus declaraciones. Para ello, alude a la franqueza y pide que se le permita dar una explicación que dote de verdad lo que se dispone a expresar.

(En abono de mi sinceridad
séame permitido un alegato:

El otro recurso retórico que compone esta estrofa es una enumeración diversívoca, es decir, de elementos que no guardan una relación entre sí:

entonces era yo seminarista
sin Baudelaire, sin rima y sin olfato).

A la vez, dentro de esta enumeración se encuentran otras figuras retóricas. El primer elemento únicamente describe la ocupación (seminarista), pero el segundo se establece a partir de una metonimia del tipo causal (autor por obra: “sin Baudelaire”). El tercero es un atributo poético (sin rima) y el último es una alegoría del sentido olfato que puede tener dos connotaciones: una relacionada con la astucia o inteligencia y la otra, que se vincula a la anterior pero en el ámbito sexual.

A nivel pragmático, el emisor realiza un acto asertivo, que anuncia desde el inicio

de la enunciación cuando alude a su sinceridad¹⁰ para enmarcar el fenómeno irónico. Con respecto a este elemento, en un primer nivel tenemos que la intención del sujeto lírico es que el receptor considere el mensaje que está por recibir como algo verdadero, lo que introduce un primer grado de ironía ya que el sujeto lírico nos conduce a que pensemos que está diciendo algo distinto de lo que realmente dice. Esto quiere decir que el emisor no tiene la intención de que consideremos que lo dice es verdadero, sino que es una justificación para sus actos. De esta forma, la enumeración siguiente por los elementos que se señalan llevan a pensar en la ingenuidad del sujeto lírico, que al ser un seminarista supuestamente se encuentra ajeno de los males del mundo.

Por otra parte, Baudelaire, como el poeta maldito, representa lo perverso, pero así mismo, puede relacionarse con la idea de la rima que se menciona en ese mismo verso, y considerar que es por este poeta que su calidad lírica se desarrolla. Así mismo, no olvidemos que el poeta francés es una de las más grandes figuras de la poesía moderna y que se caracteriza, entre otras cosas, por la creación de metáforas complejas basadas en la abstracción del lenguaje, además de por una predilección por el uso de la ironía en sus creaciones. Por lo anterior, podemos aseverar que este fragmento irónico es metareferencial y que en sí mismo evidencia el hallazgo por parte de López Velarde del fenómeno irónico.

Por último, el olfato, como ya habíamos mencionado, puede tener dos acepciones. Si consideramos la primera, la astucia estaría relacionada con la

¹⁰ Nos encontramos frente a dos definiciones distintas de sinceridad; por un lado tenemos la acepción que significa expresarse sin fingimientos, y por otro, la sinceridad que es inherente a cada acto de habla y que se relaciona la correspondencia de la intención del hablante y el mundo que describe.

supuesta inocencia que manifiesta el yo lírico, mientras que si observamos la segunda relación, también resulta irónico puesto que al ser un poema que se enmarca en lo erótico, la falta de olfato sexual sería un decir contrario de lo que se quiere expresar. La última estrofa refuerza esta idea, pues se enfatiza el contenido erótico una vez más y el olfato se hace presente al ser la figura predominante de la imagen final. De este modo, el rebozo es en esta última parte el portador de la pureza (“la quinta esencia de tu espalda leve”) y lo que relaciona la prenda con la virginidad.

Por otra parte, al incluir esta estrofa, el poeta tiene la intención de variar el tono y de minimizar la solemnidad con que venía llevándose la composición para disimular la actitud que tiene ante lo que escribe. Cabe señalar que en esta primera etapa, el zacatecano introduce la ironía en sus composiciones por medio de paréntesis que evidencian el recurso. De esta manera, el efecto perlocutivo de la ironía en este poema es el de incorporar el humor, característica que lo distingue de otros con el mismo tema y que lo hace más complejo.

A nivel semántico, el *ethos* que se configura en esta estrofa es el que da cuenta del cambio de punto de vista del yo lírico, que a partir de él justifica su supuesta ingenuidad anterior, es decir, la que supuestamente se evidencia en el poema, pero que tampoco puede asegurarse, he aquí la ambigüedad que nos comprueba una vez más la figuración irónica que se va construyendo en el poema, ya que aunque en el momento pasado el yo lírico era un joven con aparente vocación religiosa, que no conocía al gran poeta romántico, ni sabía de poesía, ni de los placeres carnales del mundo, en el mismo poema hay elementos métricos, irónicos y connotaciones sexuales.

Ahora bien, ¿qué efecto tiene la ironía en la composición? Podemos empezar por afirmar que por medio del movimiento irónico que se incorpora en el poema, la experiencia emotiva que se narra se objetiva, o al menos se intenta añadir un elemento que desapasione la carga sentimental que va configurándose en el poema. Así, cuando el sujeto lírico se justifica a partir de la autoparodia con base en las ausencias de su conciencia, que era ingenua y que por ello le permitía sentir aquello que evoca, el núcleo irónico logra la desestabilización de la interpretación y permite que el discurso anterior, y el que le sigue en la última estrofa, sea recibido con el filtro irónico, lo que lo dota de ambigüedad. Sin embargo, esta justificación ambigua conserva sus matices de confesión, propios del movimiento irónico y que en este caso se relacionan con el pudor. Es aquí cuando aparece una característica de la ironía en los versos lopezvelardeanos, y que es que el humor que añade el componente lúdico, está cargado a su vez de melancolía que tiene su origen en la rememoración del recuerdo. Esta rememoración se anula desde el momento presente a través de la ironía, es decir, el erotismo del poema se minimiza, a la vez que se incrementa, con la inclusión de la ironía y al mismo tiempo se mantiene por la melancolía que da como resultado la evocación del rebozo.

Otra creación del poeta que destaca dentro de este poemario por el uso de la ironía que se hace en ella es “Mi prima Águeda”. En este poema, el tema es la tentación carnal que se contrapone con las imágenes de castidad que se le atribuyen a la prima. Águeda es una especie de espíritu erótico que provoca en el sujeto lírico experiencias sensuales. Algunas de ellas son descritas por medio de sinestesias. En un primer momento, el yo lírico contempla a la prima,

posteriormente la configura por medio de la audición y finalmente, el sentido de la vista vuelve a predominar para dar cierre al poema:

Mi madrina invitaba a mi prima Águeda
a que pasara el día con nosotros,
y mi prima llegaba
con un contradictorio
prestigio de almidón y de temible
luto ceremonioso.

Águeda aparecía, resonante
de almidón, y sus ojos
verdes y sus mejillas rubicundas
me protegían contra el pavoroso
luto...

Yo era rapaz
y conocía la *o* por lo redondo,
y Águeda que tejía
mansa y perseverante en el sonoro
corredor, me causaba
calosfríos ignotos...

(Creo que hasta la debo la costumbre
heroicamente insana de hablar solo.)

A la hora de comer, en la penumbra
quieta del refectorio,
me iba embelesando un quebradizo
sonar intermitente de vajilla
y el timbre caricioso
de la voz de mi prima.

Águeda era
(luto, pupilas verdes y mejillas
rubicundas) un cesto policromo
de manzanas y uvas
en el ébano de un armario añoso. (65)

En este poema también es posible identificar un núcleo anecdótico, que trata de las visitas de la prima Águeda al hogar del sujeto lírico. La descripción de la prima se hace por medio de un conjunto de oposiciones en las que la figura de la prima es al mismo tiempo luz/oscuridad, alegría/luto y ansiedad/calma.

El erotismo es parte de todo el poema y está relacionado con el descubrimiento sexual en el paso de la niñez a la pubertad. Águeda representa el fruto prohibido (“un cesto policromo de manzanas y uvas”) que a la vez es desdicha,

ya que se le vincula con la represión de la carne y de ese modo, sus vestidos negros subrayan simultáneamente la censura del cuerpo y el encanto de lo que ocultan.

Sugerente es el nombre que se le da a la prima, y sabiendo que López Velarde era un gran conocedor de la hagiografía católica, seguramente está relacionado con Santa Águeda de Catania, la virgen mártir que fue torturada con la cercenación de los senos. El erotismo que envuelve la historia de esta santa se ajusta al tema tratado en el poema. Así mismo, esta podría ser otra explicación para el luto permanente que se le adjudica. Por otra parte, es importante el vínculo familiar que existe entre el yo lírico y el personaje de Águeda, pues en todo momento se señala como la prima y esto da pie a traer a colación una relación de cierta forma incestuosa.

En la primera estrofa tenemos la descripción de la situación que provoca en el emisor el encuentro con la prima y a partir de ello, se va configurando la idea espiritual de la joven, pues esta simplemente hace su aparición que resulta discordante, ya que es a la vez muerte y vida (luto y prohibición). Así mismo, el “prestigio de almidón” puede relacionarse con el pudor que personifica y a la vez niega la figura de la prima. Estos elementos descriptivos se van a repetir en la siguiente estrofa, pero a ellos se añan elementos corporales como los ojos y las mejillas, lo que hace que el espíritu vaya conformándose como humano, y de esa manera, el yo lírico puede sentirse a salvo.

Por la tercera estrofa podemos aseverar que el emisor de esta composición es un hombre adulto que rememora el momento de la pubertad en que comienza a relacionarse con el deseo carnal. Lo anterior está vinculado con el término rapaz. Las dos acepciones del vocablo (muchacho de corta edad, e individuo inclinado al

robo o hurto) permiten entender el verso en por lo menos dos sentidos y encontrarlo irónico ya que se propicia la idea de tener pretensiones de adelantarse al tiempo, pero a la vez desconocer a lo que se enfrenta por la inexperiencia. Así mismo, la reiteración del estado de ingenuidad en que se encuentra el yo lírico refuerza el movimiento irónico puesto que una vez más trata de convencer al receptor de su corta edad, también afirma una vez más su inocencia. Aquí, es por medio del sentido auditivo como el emisor se relaciona con la figura de Águeda (“A la hora de comer, en la penumbra / quieta del refectorio / me iba embelesando un quebradizo / sonar intermitente de vajilla / y el timbre caricioso / de la voz de mi prima”). Así, las acciones más pacíficas son recibidas como estímulos para el deseo carnal, que eran desconocidos hasta ese momento.

Por otra parte, encontramos otro núcleo irónico en el poema en la cuarta estrofa, donde el cambio de tiempo verbal establece el momento presente desde el que se está evocando el recuerdo:

(Creo que hasta le debo la costumbre
heroicamente insana de hablar solo)

En un primer grado podemos notar la ironía en la inclusión del adverbio y el adjetivo antes del modificador indirecto del sustantivo. Así mismo, a nivel sintáctico aparece la figura retórica del oxímoron en la contraposición de los términos “heroicamente” e “insana”. Este contraste puede verse como una alegoría de la masturbación, ya que el heroísmo insano que se menciona lleva a pensar en una acción solitaria, como sería la de un individuo arriesgado, como un héroe, pero

que a la vez se relaciona con nocividad y peligro por medio del adjetivo “insano”, componente vinculado al goce sexual dentro del catolicismo, ya sea desde la perspectiva moral o religiosa, que se fundamenta en los daños fisiológicos, pero también mentales, que esta acción supuestamente provoca.

La última estrofa también es un núcleo que compone la figuración irónica en el poema, ya que en esta parte se afianzan las descripciones de la prima que se habían hecho desde el inicio, y a su vez reafirma la contradicción que representa: la lujuria y el recato, la oscuridad y el colorido, la juventud y la vejez, etc., todo ello conforma a la prima Águeda como una figura irónica en sí misma.

Desde el punto de vista semántico, la ironía que identificamos en esta composición da sentido al tema de la iniciación sexual que en ella se trata y, además, da cuenta de la conciencia de soledad que trae consigo el paso de la niñez a la juventud. El *ethos* irónico que encontramos es uno juguetón que evoca con humor sus primeros contactos con el deseo de la carne, pero que le imprime una perspectiva melancólica desde su presente, debido a que ve en ellos la justificación de su soledad en la vida adulta.

A nivel pragmático, el efecto de la simulación permite pensar que el emisor se expresa con franqueza, y tiene una actitud positiva ante lo que relata y describe. Sin embargo, la ambigüedad se presenta en que en estos fragmentos irónicos porque, por un lado, el sujeto lírico quiere decir más de lo que expresa, pero por otro, quiere decir lo contrario. Esto significa que en lo correspondiente a la construcción de la figura de la prima como un ente irónico en sí mismo, el resultado es un ser complejo en el que confluyen características aparentemente opuestas,

pero que en el poema forman parte de los elementos que hacen que sea percibida como un espíritu, más allá de la voluptuosidad oculta que se le atribuye.

En la interpretación que podemos darle a la figuración irónica desde una perspectiva no lingüística, podemos decir que nos encontramos frente a una confesión en la que a partir de la ironización, el emisor pretende descargar la tragedia interior por medio de la reconstrucción del momento pasado, que en el poema se marca como el inicio de la experiencia sexual. Así, partiendo de la reconstrucción de las causas, el sujeto lírico puede explicar su momento actual en un intento por curarse del desencanto que se interpreta a partir de los núcleos irónicos. Cabe hacer mención que esa descarga interior se hace de manera tranquila, puesto que la ironía permite que sea de ese modo al incorporar el humor, por muy disimulado que este sea en esta composición.

El poema “No me condenes”, de ZZ (*Zozobra*) también tiene tintes anecdóticos y es una composición sumamente lúdica en la que está implícito el juego irónico.

Yo tuve, en tierra adentro, una novia muy pobre:
ojos inusitados de sulfato de cobre.
Llamábase María; vivía en un suburbio,
y no hubo entre nosotros ni sombra de disturbio.
Acabamos de golpe: su domicilio estaba
contiguo a la estación de los ferrocarriles,
y ¿qué noviazgo puede ser duradero entre
campanadas centrífugas y silbatos febriles?

El reloj de su sala desgajaba las ocho;
era diciembre, y yo departía con ella
bajo la limpidez glacial de cada estrella.
El gendarme, remiso a mi intriga inocente,
hubo de ser, al fin, forzoso confidente.

María se mostraba incrédula y tristonaa:
yo no tenía traza de una buena persona.
¿Olvidarás acaso, corazón forastero,

el acierto nativo de aquella señorita
que oía y desoía tu pregón embustero?

Su desconfiar ingénito era ratificado
por los perros noctívagos, en cuya algarabía
reforzábase el duro presagio de María.

¡Perdón, María! Novia triste, no me condenes;
cuando oscile el quinqué y se abatan las ocho,
cuando el sillón te mezca, cuando ululen los trenes,
cuando trabes los dedos por detrás de tu nuca,
no me juzgues más pérfido que uno de los silbatos
que turban tu faena y tus recatos. (192)

La composición comienza con un breve marco para encuadrar la situación que también es anecdótica. La primera estrofa de este poema destaca porque contiene una referencia a Amado Nervo. Como es sabido, existe una correlación entre los dos primeros versos de esta composición, con unos del poema “Dominio”: “Unos ojos verdes, color sulfato de cobre”, que el jerezano retoma y perfecciona al omitir algunos elementos, y agregar el adjetivo “inusitados”. La inclusión de este adjetivo resulta irónico desde una perspectiva metareferencial, puesto que un elemento que ya ha sido usado en otro poema se retoma e incluso podríamos hablar de copia pero la construcción resulta tan sugerente que dota a la nueva estructura de un aire de novedad, tal como lo expresa el adjetivo incluido. También destaca que la destinataria poética no sea Fuensanta, sino María. Esto amplía las posibilidades del receptor interno del mensaje, ya que se selecciona un nombre genérico. Sin embargo, la destinataria mantiene características similares con la eterna receptora explícita de los poemas lopezvelardeanos, y es que también es provinciana.

En el primer núcleo irónico dentro del poema se expresa la situación que llevó a finalizar el noviazgo, que se explica a través de la descripción de la estación de trenes. Esta imagen contiene una serie de contradicciones semánticas. Por ejemplo “las campanadas centrífugas” y “los silbatos febriles” conllevan la

connotación sexual, que por un lado representa alejamiento, y por otro, una especie de ente que se mantiene apasionado. Por otra parte, a nivel pragmático, el cuestionamiento que se hace el yo lírico con base en estas oposiciones también es irónico, puesto que se dirige nuevamente a la insinceridad del emisor, debido a que es claro que no busca una respuesta, sino una justificación a sus actos. Así mismo, la referencia a la estación de ferrocarriles incluye el componente del abandono de la provincia, que tanto le perturbaba al poeta, y podría dar explicación a la finalización repentina de la relación de la que se habla.

El ethos que encontramos en esta parte del poema es también uno juguetón, que se burla de sí mismo una vez más. En esta ocasión, por sus continuos fracasos en las relaciones amorosas. En él existe también un tinte de acidez, un reproche que se filtra por medio de la ironía para adelantarse a la desilusión y restarle carga al pesar que provoca una desilusión amorosa.

Igualmente es importante señalar que en este núcleo irónico es posible identificar ya no en la anécdota de una relación amorosa, sino el vínculo con una corriente literaria anterior. Nos referimos a que probablemente ese rompimiento simbólico, signifique la superación de un estilo literario y las campanadas y los silbatos centrífugos y febriles, respectivamente, son la alegoría de la poética que se va haciendo más crítica y personal. Otro motivo para pensar en ello es la ya mencionada intertextualidad con Amado Nervo. Recordemos también que López Velarde tiene una relación directa con los poetas del modernismo mexicano, y en un primer momento se inscribe en esta corriente, de la que posteriormente se separa.

Por otra parte, hallamos en este poema otro componente erótico. Éste vincula al sujeto lírico con la actitud hacia sí mismo a través de la ironía en la tercera estrofa. En este caso, el emisor se presenta como indigno de confianza: le manifiesta a la destinataria poética que hizo bien en dudar de él. Nuevamente el emisor expresa la culpa interior por medio de la ironía. En estos dos versos también se exterioriza la “dualidad funesta” que angustia constantemente al yo lírico, en la confrontación de su yo religioso con su yo erótico. Por esta razón, el poema cambia de tono cuando se nos asevera la certeza de la destinataria de no caer en sus embustes. Esto provoca que el tono humorístico del principio de la estrofa, contraste con este un poco más solemne, pero que no llega al lamento directo, sino que es prudente y se mantiene cobijado aún por el manto de la ironía.

En la siguiente estrofa, otra vez se presenta el movimiento irónico a partir de una pregunta retórica. En ella se esconde un reproche hacia sí mismo, pero además exhorta a la destinataria a que no lo condene, pidiéndole que comprenda su dilema existencial. Así mismo, la comparación con los silbatos de los trenes, enlaza la primera estrofa con esta última y reitera el cambio de estilo literario, al ser los trenes los que van y vienen, dejando únicamente el eco del sonido del silbato.

3.2 El caso de “La suave Patria”

“La suave Patria” es el poema más conocido de Ramón López Velarde; sus características literarias lo han mantenido vigente, a pesar de algunas condiciones que pudieran haberlo condenado al menosprecio. Algunas de estas circunstancias

han sido: el paso del tiempo (que anticúa las composiciones poéticas que se hallan demasiado ancladas en su contexto histórico), las declamaciones que año con año se llevaban a cabo en escuelas e institutos, y, sobre todo, el discurso oficial, que lo consideró por largo tiempo un segundo himno nacional, y ante el cual, la vanguardia poética usualmente ha reaccionado de manera agresiva y contestataria.

Con base en las diferentes recepciones que el poema ha experimentado entre el público especializado, percibimos que su capacidad de resistencia radica en que se trata de un texto moderno, que tiende a la renovación de ideario patriótico. Esta constante actualización ha ocasionado que, a casi un siglo de haber sido publicado, el poema provoque todavía el extrañamiento respecto a la visión de la Patria que presenta por medio de diversos recursos, como el uso de palabras cotidianas que se perciben como originales en el lenguaje poético y que, a su vez, contrastan con la preservación que el poeta hace de formas clásicas de la lírica, como el uso del sistema de rimas tradicional.

Sin embargo, hay en el poema un elemento en el que las múltiples lecturas que ha tenido, poco han reparado. Se trata de la ironía que aparece en distintos niveles del poema, y que principalmente funciona como un mecanismo de singularización en el discurso sentimental del texto, lo que permite que este no sea percibido como sensiblero. Pero, ¿cómo se configura el fenómeno irónico dentro del poema y qué interpretación se le puede dar al mismo?

Cabe aclarar que en el presente análisis no estudiaremos el poema completo, sino que nos centraremos en dos partes del mismo, en el “Proemio” y las dos estrofas finales. Esta selección se debe a que en ellos encontramos puntos de

intensidad con respecto a la figuración irónica del discurso en esta composición poética.

Entrando en la materia que nos atañe, comenzaremos con el “proemio”. Está compuesto por dieciocho versos endecasílabos organizados en dos sextinas, un cuarteto y un pareado. Los núcleos irónicos aparecen en la primera sextina, el cuarteto y el pareado:

PROEMIO

Yo que sólo canté de la exquisita
partitura del íntimo decoro,
alzo hoy la voz a la mitad del foro
a la manera del tenor que imita
la gutural modulación del bajo
para cortar a la epopeya un gajo.

Navegaré por las olas civiles
con remos que no pesan, porque van
como los brazos del correo chuan
que remaba la Mancha con fusiles.

Diré con una épica sordina:
la Patria es impecable y diamantina.

Suave Patria: permite que te envuelva
en la más honda música de selva
con que me modelaste por entero
al golpe cadencioso de las hachas,
entre risas y gritos de muchachas
y pájaros de oficio carpintero. (222)

Como podemos observar, el poema comienza con el pronombre personal correspondiente a la primera persona del singular, lo que establece desde el principio una deixis, que además de señalar al yo lírico, lo mantendrá presente a lo largo del poema, con la fuerza que la primera persona puede darle a una composición de este tipo.

Es pertinente señalar que esta parte del poema se relaciona con el género épico (ver *Eneida*). El yo lírico comienza su presentación recordando al lector lo que escribió antes y lo que pretende con su nueva creación, es decir, realiza un acto

asertivo. Además, señala sus intenciones literarias y se desentiende del civismo. Por estas razones podemos pensar que el primer movimiento irónico dentro del poema es una parodia del género con el que anteriormente lo relacionamos, es decir, con el que limita sus pretensiones discursivas a lo personal y lo íntimo. En este verso hace su aparición el elemento irónico a partir de la metáfora “cortar a la epopeya un gajo”, en la que reconoce que lo que tomará de la épica será sólo una parte, ya que parece el género completo rebasa sus pretensiones literarias, debido a que no tiene la intención de reparar en los acontecimientos legendarios que conformaron la nación mexicana, sino que se dirigirá a presentar una perspectiva interior, es decir, desde aspectos comunes y familiares.

En esta misma estrofa también reconocemos la ironía en la contraposición de paradigmas que dan como resultado una paradoja (“alzo hoy la voz a la mitad del foro / a la manera del tenor que imita/ la gutural modulación del bajo”). Esto significa que en un primer momento se construye una imagen en la que las dimensiones trascendentales de elevar el sonido del canto se contraponen con la de fingimiento, al hacer referencia a aparentar la aspereza del bajo. Lo anterior va confeccionando una discordancia con respecto a la tarea de un cantor de la patria. Es aquí donde el *ethos* burlón aparece y colabora en la configuración de una imagen lúdica, en la que el yo lírico hace todo el protocolo de pararse a la mitad del escenario para aparentar, y al mismo tiempo, insinuar que su intención es ocultar sus fines.

Con respecto al cuarteto siguiente, la ironía se presenta de manera situacional, es decir, es resultado de la incorporación de referentes externos. Se trata del correo chuan, que como ha sido señalado por algunos investigadores,

parece referirse a un episodio de la novela *El caballero Destouches* del escritor francés Jules Amédée Barbey D'Aurevilly, en el que dos hombres se trasladaban en una canoa con cupo para uno solo. Para eliminar todo el peso posible, usan los fusiles como remos. Se sabe también que los chuanes son personajes de la historia francesa y que fueron guerrilleros que apoyaban la causa monárquica durante la revolución.¹¹

Tomando en cuenta este referente extratextual, aun cuando el yo lírico pareciera ser sincero con respecto a sus intenciones, y al aclarar en esta estrofa que no son las causas civiles lo que quiere incluir en su poema para laurear a la patria, da la impresión de encubrir un tinte conservador que podría vincularse con la tendencia reaccionaria de la que el autor gustaba decirse parte. Cabe señalar que en esta estrofa, la idea de ligereza o levedad que se expresa en el título de la composición se comienza a desarrollar en el poema. Eso se refiere a que el yo lírico afirma querer pasar desapercibido, situación que no debiera ocurrir con un poema que inicia con un pronombre personal en primera persona del singular y que se relaciona explícitamente con la épica. Además, la imagen metafórica de los remos que no pesan se pueden vincular con la intención ya mencionada de hacerle un poema a la patria, no con base en lo que la historia oficial empieza a configurar, sino en lo íntimo y personal. Es así que hay nuevamente una contradicción con respecto al género que se parodia.

¹¹ Huchim R., Eduardo (2009) "La Suave Patria: Sus enigmas y la gitana," [en línea]. *Revista de la Universidad de México*. Nueva época. Enero 2009, No. 59
<<http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/5909/huchim/59huchim.html>> [21 de marzo de 2013]

En este caso, el *ethos* irónico no puede tener lugar si no se conoce de dónde proviene la referencia. Es hasta que se hace consciente la relación que hay con la literatura francesa cuando aparece el paradigma pragmático, para que esta estrofa pueda ser vista también como humorística o burlona cuando se mencionan los fusiles con los que el correo chuan remaba por la Mancha.

En la estrofa siguiente, los versos pareados poseen el sentido irónico a partir del oxímoron “épica sordina”. Nuevamente no puede pensarse un género épico acompañado de un artificio que disminuya su intensidad. La épica es para presentarse a todas voces, no es en forma personal, y mucho menos íntima. De lo contrario, la patria impecable y firme se nos presenta contradictoria y paradójica. Si se anuncia que se hablará de la patria, ¿por qué hacerlo en voz baja? Quizá porque se pretende laurearle cuando se está a solas con ella. De esta forma, podemos hacer una relación de lo anterior, con el título del poema y las referencias con la fragilidad, ligereza o delicadeza, que representa la suavidad de la patria. Del género épico permanece la admiración, lo que cambia es dónde se posa la mirada, y en este caso se ubica en los detalles que la presentan sencilla y cotidiana.

La última estrofa de esta sección del poema no tiene tintes irónicos en sí misma. Aquí el yo lírico comienza con enumeraciones que generalmente constituyen la parte laudatoria. A diferencia del género épico, no está dirigida a una deidad, sino al concepto abstracto de patria, en su acepción de lugar o espacio físico, y que a nivel semántico contrasta con las estrofas anteriores debido a que la minimización que se anticipa, se engrandece a partir de las referentes hiperbolizados: “en la más honda música de selva / con que me modelaste por entero”.

Por otro lado, más allá de la sinestesia que da forma a estos versos, hay una degradación en los referentes cuando se les relaciona con elementos cotidianos. Esto crea contraposiciones (“golpes cadenciosos”, “gritos y risas de muchachas”, “pájaros carpinteros”). El resultado de lo anterior es que las imágenes no son estridentes y desmedidas, sino armoniosas. Esto también se aúna al título del poema. Como ya mencionamos, la ligereza de este canto a la patria radica en la cotidianidad de lo referido, pero a diferencia de las estrofas anteriores, configura el discurso sentimental atenuándolo a partir de la aparición de la burla ligera y juguetona. Esta burla le cambia el tono a la composición y de ese modo la separa del discurso sensiblero por medio de la figuración irónica.

Así, podemos concluir que el inicio del poema es una guía con respecto a la utilización de la ironía dentro de la composición, debido a que la configuración de “La suave Patria” como una parodia del género épico, se estructura en el extrañamiento respecto al género que se presenta por medio de la figuración irónica. Lo anterior funciona lúdicamente, es decir, el que el yo lírico se separa de lo que había venido haciendo, pero que al mismo tiempo, tiene que ocupar otras formas y supuestamente fingir. Además, no está interesado en la heroicidad, sino en lo que sus sentidos le permiten percibir, por lo que a partir de elementos naturales y cotidianos como el paisaje, la fauna, las mujeres, etc., va construyendo la imagen de la patria suave. También es de esta forma que se comienza la configuración del discurso laudatorio, mas cabe señalar que conforme avanza el poema, la utilización y recepción del discurso irónico va cambiando, en intención y sentido.

La segunda parte del poema que se analiza, como ya se dijo, constituye las dos estrofas finales del poema, que están compuestas por cinco versos endecasílabos cada una:

Patria, te doy de tu dicha la clave:
sé siempre igual, fiel a tu espejo diario;
cincuenta veces es igual el Ave
taladrada en el hilo del rosario,
y es más feliz que tú, Patria suave.

Sé igual y fiel; pupilas de abandono;
sedienta voz, la trigarante faja
en tus pechugas al vapor; y un trono
a la intemperie, cual una sonaja:
la carretera alegórica de paja. (226)

La primera de ellas comienza con un vocativo dirigido al tú lírico, recurso recurrente a lo largo de la composición, con la diferencia de que en este fragmento se apela a la Patria para hacerle una proposición en la que se afirma que se le desvelará la fórmula de la felicidad, de su felicidad, la cual consiste en mantener su perpetuidad.

La metáfora que aparece en la primera estrofa es transparente y podría considerarse una “metáfora muerta”, concepto con el que Ricoeur denomina a aquellas relaciones de semejanza que han sido sumamente utilizadas dentro del lenguaje cotidiano, hasta tal punto que han perdido el rasgo de innovación semántica característico de este fenómeno poético. Nos referimos a la expresión “espejo diario” cuya función dentro de la estrofa es reforzar la idea de inmutabilidad que se le demanda a la figura de la Patria.

En esta estrofa, lo irónico aparece cuando el yo lírico contrapone el pesar y el dolor que son parte inmutable de la historia y el territorio nacional, a la aparente felicidad inalterable de la sufrida virgen María. El sufrimiento del que se habla es referido en la estrofa a partir de la imagen del taladro que se une a la idea de

repetición de la divinidad de las piezas de un rosario. A su vez, esto se relaciona con la Patria suavizada por el dolor, el dolor de ser siempre la misma y la posibilidad irónica de mantener la dicha conservándose inalterable. Así, el recurso irónico permite que el dolor sea asumido como una posibilidad para la separación de lo negativo y que así sea posible acercarse a la felicidad.

En la última estrofa se reitera la intención de mantener lo que la Patria es en ese momento. Sin embargo, este fragmento último es mucho más conceptual, ya que las metáforas utilizadas son disonantes, por lo que no se puede descifrar el sentido de las mismas; sin embargo, hay algo que nos seduce y permite hacer conjeturas que dicen algo, sin decirlo claramente.

Dada la oscuridad de la última estrofa, los intentos de interpretación han sido variados. Por ejemplo, José Luis Martínez identifica el origen de la alegoría en El carro de heno, cuadro de Hieronymus Bosch, El Bosco. Martínez señala que el yo lírico propone a la Patria que permanezca igual y fiel a sí misma, representándola con ciertos atributos femeninos (las lánguidas pupilas y la voz anhelante), adornados con un emblema patrio: la banda tricolor cruzada sobre el pecho ardiente de las mujeres. Además, afirma que el yo lírico propone que la Patria conserve su realidad agrícola y, en ella, el amor y la belleza, por encima de la locura de los hombres que se destrozan en su codicia por bienes ilusorios (255).

Octavio Paz encuentra en la parte final del poema una fiesta, que equivaldría a la conclusión de la tragedia que representa el poema en su conjunto, de acuerdo con la opinión del nobel. Por otra parte, en “la carreta alegórica”, ve un “trono rústico de Pomona-Guadalupe-Tonantzin” (Martínez 254), es decir, a la diosa romana de la abundancia frutícola, asociada con la virgen cristiana y la diosa

indígena.

Consideramos que estas interpretaciones no bastan para establecer definitivamente el significado de estas metáforas; es aventurado establecer que dos lecturas son conclusivas para aprehender el sentido de la estrofa. Para permanecer en la línea de este trabajo, analizaremos la estrofa desde una perspectiva contrapuesta que nos permita ver que “las pupilas de abandono” estarían relacionadas con el dolor que se menciona en la estrofa anterior y, por lo tanto, con el sufrimiento.

Uno de los aspectos más llamativos de la estrofa es que la “trigarante faja” hace alusión a Agustín de Iturbide, lo que da una muestra de que hay en el poema una referencialidad a lo imperial, que se puede relacionar con una actitud conservadora, la cual asimismo se manifiesta en otras estrofas donde este tema cobra un papel relevante.

Las metáforas que tienen a su alrededor los términos “pechugas” y “vapor”, son difíciles de interpretar. Probablemente remiten a la Marienne, de La libertad guiando al pueblo de Eugène Delacroix. En cuanto a la ironía, el ethos burlón hace su aparición hacia la parte final, cuando se comienza la degradación de la exaltación de la Patria que se venía haciendo con la carreta “alegórica” de paja, ya que es a la vez trono y también sonaja. Esta última se presenta como el premio de consolación, es decir, el imperio no oficial, leve y frágil; fácil y sencillo, como la Patria misma.

De esta forma, la idea de permanencia y fidelidad a su presente se desbarata en la apreciación de la Patria como abandonada en mitad del espacio, sin nada que la proteja, solitaria. La ironía en esta parte del poema funciona como recurso

encubridor, ya que se aúna al desconcierto que ocasiona este fragmento tan oscuro, que si es observado bajo la perspectiva del recurso irónico, da cuenta de que es a partir de la contraposición de conceptos que en el poema se dice algo distinto de lo esperado.

Otro aspecto que sobresale en estas estrofas es que, a la par de que se encuentran algunos indicios de ironía, estos están relacionados con el fenómeno metafórico y, por ende, surge la necesidad de vincularlos con algún referente contextual, debido a que son una construcción compleja y disonante, en la que los referentes no se pueden asir con seguridad, es decir, en este fragmento ambos fenómenos están fusionados.

Pensamos que el yo lírico utiliza el recurso irónico para encubrir su postura política, que muy probablemente para los lectores de su época no era un secreto, ya que abiertamente se autodenominaba reaccionario frente al gobierno de Obregón. Sin embargo, para las generaciones de lectores alejadas de ese contexto, este dato se omite, aunque esté presente en sus textos en prosa. Parece que esa era la intención del autor, puesto que usó referencias poco descifrables que continuamente se contraponen y que crean confusión. De esa forma, una enumeración que aparentemente solo se ocupaba de condecorar a la Patria, esconde un lado inesperado en el que figuradamente está presente su inconformidad con la situación política de México a inicios del siglo XX. El recurso irónico descarga emotividad del discurso, y le da una perspectiva crítica.

A partir de lo dicho anteriormente podemos afirmar que en definitiva, *La suave Patria* no debería ser considerado como un poema cívico en el sentido

tradicional, ya que al hacerlo de este modo se omiten las características irónicas que hacen del poema uno un tanto humorístico y crítico. El poeta no pretende ensalzar héroes, lo sabemos porque el tono nunca es hueco, siempre está cargado de emotividad, que no de sentimentalismo. Se le canta a la patria cotidiana y por la cual se siente cariño porque nos parece palpable, tangible.

Conclusiones

En lo anterior hemos tratado de dar un panorama general de la historia y crítica del fenómeno irónico. De esta forma, hemos podido observar que mucho se ha escrito sobre las dificultades que implica llegar a una definición de este concepto. Indiscutiblemente, es una noción difícil de asir, ya que es polisémica y ha tenido múltiples cambios a lo largo del tiempo. La definición más extendida es la que caracteriza a la ironía como un fenómeno discursivo en el que se da a entender algo distinto de lo que se dice. No obstante, cabe señalar que esta acepción ha sido resultado de un largo proceso de reflexión acerca de este fenómeno del discurso. Las bases de su definición se encuentran en Aristóteles, que la caracteriza desde una perspectiva socrática que consiste en la interrogación para hacer evidente la contradicción entre el no saber y el creer saber. Con el paso del tiempo el término ironía se fue aproximando al ámbito de la retórica y se le definió como una figura del pensamiento que da a entender lo contrario de lo que expresa. Antes del siglo XIX, la definición de la ironía se olvida por un tiempo y se retoma el interés por ella hasta este siglo. En ese momento se la caracteriza por ser una burla, con seriedad o sin ella¹², en la que se expresa lo contrario de lo que se piensa, o lo que se quiere pensar. Como es evidente, se mantiene la definición de la antigüedad, pero se le añade el elemento humorístico. En la década de los 70 nuevamente renace el interés por la ironía como figura del pensamiento. Desde

¹² Recordemos que la ironía siempre está relacionada con el contexto social y moral, dado que el nivel pragmatolingüístico determina en gran medida la interpretación que se hará. Esto quiere decir que si no se poseen los conocimientos necesarios sobre determinada época o cultura, la ironía textual podría pasar desapercibida. Sin embargo, recordemos también que hay elementos sintácticos que la hacen identificable.

una perspectiva enunciativa, la ironía se encuentra en dos niveles: en el significado y en el sentido, lo que sitúa a este fenómeno en los niveles semántico y pragmático, respectivamente. De esta forma, la ironía puede ser entendida como un tropo. Para que ello sea posible es necesario considerar la pertinencia de las nociones de norma, intencionalidad y referente discursivo, ya que a partir de ellas se configura en el discurso.

El fenómeno irónico posibilita la autoconciencia de la realidad por parte de quien hace uso de ella, y a partir de ella es también que podemos ausentarnos de la misma para tomar distancia y aprehenderla mejor. Ese conocimiento nos permite darnos cuenta de que nuestras emociones, sentimientos, gustos, etc., son una pluralidad, y esto permite que les atribuyamos levedad para que nos sea posible conjuntar razón y pasión. Así, la conciencia, que es imparcial, obtiene perspectiva por medio de la ironía. Esto provoca que cuando algo es visto a través del filtro de la ironía, parece más auténtico. Así, la esencia perturbadora de la ironía nos muestra la base de nuestra condición como seres racionales: la contradicción que nos hace conscientes de que no podemos conocer ni expresar nada completamente.

Cabe señalar que, básicamente, hay dos tipos de ironía, la verbal y la del sino. Dado que nosotros hemos estudiado un texto literario, nos hemos centrado en la primera y las siguientes observaciones se basan en ella.

Al considerar la ironía como tropo, Ballart la caracteriza como figuración, es decir, como modo discursivo. Esta definición permite pensarla como un fenómeno capaz de modificar la significación de obras enteras. De esta forma, la ironía es una modalidad literaria que tiene connotaciones de simulación y

fingimiento. A partir de esto, podemos decir que la ironía, vista desde la definición tropológica, se sitúa a nivel discursivo y es capaz de modificar desde enunciados y párrafos, hasta textos (en su definición más amplia) por completo.

Desde el modelo que propone Ballart, la ironía es analizada en tres niveles lingüísticos: sintáctico, pragmático y semántico. Esto permitió analizar de manera global el fenómeno irónico en los poemas seleccionados, ya pudimos profundizar en los aspectos que identifican y caracterizan el uso de la ironía en las creaciones lopezvelardeanas.

Así, podemos afirmar que el uso del fenómeno irónico en la poesía de Ramón López Velarde distingue y marca un cambio en las etapas que la constituyen conforme el poeta fue madurando como creador. En sus creaciones iniciales es poco, o inclusive nulo, el uso de la ironía, mas en sus publicaciones posteriores, este elemento comienza a ser recurrente, cargando a los poemas de una visión desencantada del mundo que los distingue de sus primeros textos y que junto a otras características de su poética, los hace más complejos. Esa complejidad radica especialmente en que el poeta toma conciencia del choque que provoca en su ser la necesidad de la carne y las limitaciones religiosas impuestas a ese respecto. Así mismo, la ironía incorpora el elemento lúdico en sus creaciones y esto contrasta con los tonos de reproche, queja y sentimentalismo, para lograr un efecto de naturalidad y medida. Por otra parte, la madurez del autor como poeta, efectivamente, lo lleva por estos caminos retóricos, debido a que ha visto otras cosas del mundo que antes desconocía, y para las que la ironía funciona como el filtro por medio del cual las incorpora a sus creaciones poéticas.

Asimismo, es claro que la predilección por la lectura de poetas como Leopoldo Lugones, Julio Herrera y Reissig y Charles Baudelaire, influye en su obra de varias maneras; una de ellas, sin duda alguna, es el tono irónico presente en sus creaciones, sin embargo, la forma en que el poeta incorpora este fenómeno es distinta, pues más que para censurar a la sociedad o a la literatura, la ocupa para hablar de sí mismo, aun cuando inevitablemente refleja el desencanto que permea su visión y encubre la tristeza que envuelve los versos contruidos a través de este mecanismo dotándolos de una melancolía característica que es parte esencial de los textos del poeta zacatecano. De esta forma, hemos procurado mostrar que la inclusión del manejo de la ironía en los versos de López Velarde es uno de los principales elementos que marca una diferencia entre su primera etapa como poeta y la segunda, colaborando a hacer su estilo poético más elaborado y complejo. Esto es notorio en los poemarios *Zozobra* y *El son del corazón*, ya que en ellos la presencia de la ironía configura los poemas para hacer de las preocupaciones que en ellos se plasman, la singularidad del estilo del poeta.

Estas preocupaciones que el autor expresa por medio de la ironía son las mismas en los tres poemarios. Sin embargo, la exteriorización de ellas se va perfeccionando. Así, en *La sangre devota* la ironía es evidente gráficamente porque el poeta la introduce por medio de paréntesis, y estos versos ya identificamos el conflicto entre su ser erótico y el espiritual, así como los problemas y dificultades que en su oficio de poeta va encontrando. Por su parte, en *Zozobra*, López Velarde es ya todo un experto en el uso de la ironía y esta aparece en un mayor número de poemas. Las temáticas que se tratan por medio de ella son una vez más su autoconcepción como poeta y el dilema que confronta al deseo carnal

con la culpa. En estas composiciones el tono irónico tiende cada vez más a la acidez, lo que lo diferencia del poemario anterior, en el que es un tono más lúdico, aunque no por ello sin burla. Por último, en *El son del corazón* se mantiene la destreza adquirida en el uso de este fenómeno discursivo que ya se había visto en su poemario anterior, sin embargo, a los temas tratados en los textos anteriores, se añade la preocupación por la muerte temprana y la ironía con que es expresada posibilita que la angustia que provocaba la “dualidad funesta” que para el creador representaba la oposición deseo-espíritu se mantenga, pero quede en segundo término. Por su parte, el tono leve de acrimonia que aparece constantemente en *Zozobra*, en este poemario se suaviza y vuelve a ser más juguetón, como en sus primeras creaciones, evidentemente, con el perfeccionamiento del que ya se ha hecho mención.

Con respeto a la ubicación de López Velarde en la literatura mexicana y su relación con la ironía, recordemos que el prestigio de López Velarde como gran poeta mexicano es posterior a su muerte en 1921, y que antes de que ocurriera, tenía algunos adeptos, pero no había logrado su consagración. Estos acontecimientos pueden relacionarse con el perfeccionamiento del fenómeno irónico en sus poemas, ya que es en *Zozobra* donde este mecanismo adquiere sus mayores virtudes pues el poeta es más consciente que nunca de su uso. Esto podemos relacionarlo con la propia concepción como autor que el mismo poeta se iba formando y que se relaciona con el rechazo que recibió de parte de los integrantes del Ateneo de la Juventud, así como con las críticas en la revista *San-ev-ank*, que lo van haciendo más estricto con sus creaciones, y a la vez más autoconsciente de su proyecto creador, que está íntimamente relacionado con su

realidad, de la que toma las experiencias vividas y las preocupaciones que le atañen para hacer de lo íntimo un universal.

Así, podemos decir que, de manera general, es gracias al fenómeno irónico que el poeta consigue hacerse consciente de su condición como ser religioso, erótico y artístico. Asimismo, la ironía posibilita que el temor a la muerte se aligere, o cuando menos se mitigue.

Bibliografía

Anderson Imbert, Enrique. *Historia de la literatura hispanoamericana*. México: Fondo de Cultura Económica, 2003

Argüelles, Juan (comp.). *Ramón López Velarde. El inteligente ejercicio de la pasión*. México: Fondo Editorial Tierra Adentro, 2001.

Aristóteles. *Poética*. Edición Electrónica de Escuela de Filosofía Universidad ARCIS [<http://www.philosophia.cl/biblioteca/aristoteles/poetica.pdf>]

Ballart, Pèrre. *Eironeia. La figuración irónica en el discurso literario moderno*. Barcelona: Sirmio, 1994

Bourdieu, Pierre. “Campo intelectual y proyecto creador”, en VV.AA., *Problemas del estructuralismo*. México: Siglo XXI, 1967.

Booth, Wayne C. *La retórica de la ironía*. Madrid: Taurus, 1986.

Campos, Marco A. “Ramón López Velarde visto por Julio Torri” en *Obra Poética. Ramón López Velarde*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1998.

Canfield, Martha L. *La provincia inmutable (Estudios sobre la poesía de Ramón López Velarde)*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2010

Carballo, Emmanuel. *Ramón López Velarde en Guadalajara*. México: Gobierno del Estado de Zacatecas-Universidad Autónoma de Zacatecas-Universidad de Guadalajara-Instituto Nacional de Bellas Artes, 1988.

Castro, Antonio. “Ramón López Velarde” en *Obra Poética. Ramón López Velarde*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1998.

Culler, Jonathan. *La poética estructuralista: el estructuralismo, la lingüística y el estudio de la literatura*. Barcelona: Anagrama, 1979.

De Man, Paul. *El concepto de ironía*. Valencia: Episteme, 1996.

Domenella, Ana Rosa. “Entre canibalismos y magnicidios. Reflexiones en torno al concepto de ironía literaria”, en *De la ironía a lo grotesco*. México: Universidad Autónoma Metropolitana, 1992.

Escarpit, Robert. *El humor*. Buenos Aires: Eudeba, 1962.

Espejo, Beatriz. “Ramón López Velarde, un pesimista lujurioso” en *Revista iberoamericana*: <http://revista->

iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/viewFile/4648/4812 (6 nov 2014)

Friedrich, Hugo. *Estructura de la lírica moderna*. Barcelona: Seix Barral, 1974.

García, Alfonso. Poeta nacional / poeta moderno: la disputa sobre la herencia literaria de López Velarde. http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/poeta-nacional-poeta-moderno-la-disputa-sobre-la-herencia-literaria-de-lopez-velarde-o/html/ffdo5f47-3doc-4249-8fbc-82e13bf717ad_7.html (18 nov 2012)

Garrido, Felipe. “La pasión risible” en *Obra Poética. Ramón López Velarde*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1998.

González Peña, Carlos. *Historia de la literatura mexicana*. México: Porrúa, 1990.

Gorostiza, José. “Ramón López Velarde y su obra” en *Obra Poética. Ramón López Velarde*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1998.

Henríquez Ureña, Pedro. *Estudios mexicanos*. México: Fondo de Cultura Económica, 1992.

Hutcheon, Linda. “Ironía, sátira, parodia. Una aproximación pragmática a la ironía, trad. Pilar Hernández Cobos, en *De la ironía a lo grotesco (en algunos textos literarios hispanoamericanos)*, México: Universidad Autónoma Metropolitana, 1992.

Jankelevitch, Vladimir. *Ironía*. Madrid: Taurus, 1982.

Kebrart-Oreccihione, Catherine. “La ironía como tropo”, trad. Pilar Hernández Cobos, en *De la ironía a lo grotesco (en algunos textos literarios hispanoamericanos)*, México: Universidad Autónoma Metropolitana, 1992.

Martínez, José Luis. *Literatura mexicana siglo XX 1910-1949*. México: Lecturas Mexicanas, 2001

Pacheco, José Emilio. *Antología del modernismo (1884-1921)*. México: UNAM/Ediciones Era, 1999.

Paz, Octavio. “El camino de la pasión”, en *Obra Poética. Ramón López Velarde*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1998.

Phillips, Allen W. *Ramón López Velarde el poeta y el prosista*. México: INBA, 1962.

Philipps, Allen W. “Tres procedimientos imaginativos” en *Obra Poética. Ramón López Velarde*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1998.

Ramírez, Sofía. “La edad vulnerable. Ramón López Velarde en Aguascalientes.” <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-edad-vulnerable-ramon-lopez-velarde-en-aguascalientes/html/5d402fea-59da-11e0-8181-00163ebf5e63_17.html> (10 nov 2012).

Ricoeur, Paul. *La metáfora viva*. Tr. Gabriel Aranzueque Sauquillo. Madrid: Editorial Trotta, 2001.

Rodríguez, Blanca. *El imaginario poético de Ramón López Velarde*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1996.

Sánchez, Ignacio. *Naciones intelectuales. Las fundaciones de la modernidad literaria mexicana. (1917-1959)*. Estados Unidos de América: Purdue University, 2009.

Sandoval, Martha L. *Horizontes Literarios en Aguascalientes. Escritores de los siglos XIX y XX*. México: Universidad Autónoma de Aguascalientes, 2005.

Sheridan, Guillermo. “Sobre la muerte de López Velarde”. <<http://circulodepoesia.com/nueva/2011/02/sobre-la-muerte-de-lopez-velarde-ensayo-de-guillermo-sheridan/>> (28 nov 2012).

Valender, James. “Modernismo e ironía: el caso de Rubén Darío”, en *De la ironía a lo grotesco (en algunos textos literarios hispanoamericanos)*. México: Universidad Autónoma Metropolitana, 1992.

Villaurrutia, Javier. “La poesía de Ramón López Velarde”, en *Poemas escogidos*. México: Cvltvra, 1940.

_____, Javier. “Un sentido de Ramón López Velarde”, en *Obra Poética. Ramón López Velarde*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1998.



Casa abierta al tiempo

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA

ACTA DE EXAMEN DE GRADO

No. 00254

Matrícula 7171601447

UNA LECTURA IRÓNICA DE
ALGUNOS POEMAS DE RAMÓN
LOPEZ VELARDE

En México, D.F., se presentaron a las 12:00 horas del día
10 del mes de diciembre del año 2014, en la Unidad
Iztapalapa de la Universidad Autónoma Metropolitana, los
suscritos miembros del jurado:

DRA. MARINA MARTINEZ ANDRADE
DR. OMAR ALEJANDRO HIGASHI DIAZ
DR. EFREN ORTIZ DOMINGUEZ

Bajo la Presidencia de la primera y con carácter de
Secretario el último, se reunieron para proceder al Examen
de Grado cuya denominación aparece al margen, para la
obtención del grado de:

MAESTRA EN HUMANIDADES (LITERATURA)

DE: LESLIE MARCELA RUIZ LEDESMA

y de acuerdo con el artículo 78 fracción III del
Reglamento de Estudios Superiores de la Universidad
Autónoma Metropolitana, los miembros del jurado
resolvieron:

Aprobar

Acto continuo, la presidenta del jurado comunicó a la
interesada el resultado de la evaluación y, en caso
aprobatorio, le fue tomada la protesta.

REVISÓ

LIC. JULIO CESAR DE JARA SASSI
DIRECTOR DE SISTEMAS ESCOLARES

DIRECTORA DE LA DIVISIÓN DE CSH

DRA. JUANA JUAREZ ROMERO

PRESIDENTA

DRA. MARINA MARTINEZ ANDRADE

VOZAI

DR. OMAR ALEJANDRO HIGASHI DIAZ

SECRETARIO

DR. EFREN ORTIZ DOMINGUEZ