AUT, L, 2012, p. 203-207

EL HUMOR Y LA IRONÍA EN LA NOVELA TRANSMODERNA

Sorina Dora SIMION
(Colegiul Naţional „I.C. Brătianu", Piteşti)

Humour and Irony in the Transmodern Novel
In this study we approach the transmodern novel. We analyse and interpret some of its specific features, by using the complex general-rhetorical method conceived by Antonio García Berrio, Tomás Albaladejo and Francisco Chico Rico, but also by considering the classification of tropes proposed by José Antonio Mayoral and Stefano Arduini. To illustrate the characteristics of the transmodern novel we have selected a few works by Enrique Vila-Matas, a contemporary Spanish writer. We have examined in terms of disposition and elocution the inventive strategies responsible for configuring a certain pattern specific to transmodern literature, that of accumulating the fragments and details that seem insignificant and unifying them into an ensemble with its own rules. That is why humor constitutes a starting point, a pretext which marks the thematic and stylistic passage to another level, in which irony, associated with systematic repetition, antithesis and paradoxes, is built as a semantic trope, a significant, symbolic one, with variable extensions, as will be subsequently seen. It is obvious that such associations between the tropes lead to a mixture, to a typically transmodern hybridisation, and that clear cut differences no longer apply. The comic and the tragic, the humorous and the serious tone combine, and opposites coexist; the thematic and discursive connection between the novels reflects this mechanism of confusion and overlap in the transmodern novel.

Keywords: *transmodernity, Enrique Vila-Matas, rhetorical figures, general-rhetorical analysis, humor, irony*

1. Introducción

En la novela transmoderna, ya que la Transmodernidad es el paso ligero, liviano de la Postmodernidad a otra etapa, y es la síntesis entre Modernidad y Postmodernidad, después de aprender de las experiencias de las Vanguardias, no se diferencian las categorías estéticas, las figuras retóricas, las estrategias retóricas y discursivas, sino que se confunden, se mezclan, se hibridan. El humor no se produce de manera intencional, al contrario, así que, de este modo, aparece en este tipo de novela sólo accidentalmente, pero más a menudo se utiliza, de manera deliberada, la ironía. En el nivel global resulta, de este empleo repetido de los recursos basados en antítesis, el tejido cómico de la novela que se despliega en las dos vertientes, la trama y el discurso hilarantes-cómicos. Al mismo tiempo, lo trágico y lo cómico se unen, fusionan, y tanto las tramas como los discursos llegan a ser cómico-serios.

Para identificar y analizar el entramado complejo de la novela transmoderna, hemos empleado el sistema flexible y abarcador del análisis retórico-general presupuestado por Antonio García Berrio, Tomás Albaladejo y Francisco Chico Rico, y también las clasificaciones de las figuras retóricas realizadas por Antonio Mayoral y Stefano Arduini. Hemos sacado los ejemplos de las novelas del escritor barcelonés Enrique Vila-Matas, representativo para la Transmodernidad.

2. Tramas y discursos

2.1.El humor

A primera vista, el humor parece ser una herramienta, un medio que sirve para conseguirse algunas metas. El humor parece la solución idónea para que el conferenciante domine el miedo al hablar delante del público, después de haber tomado calmantes y antes de asumirse la verdad que lo aterroriza, aquélla de no haber interlocutor y perderse, de este modo, el sentido de la comunicación. Si no lo escucha nadie, su conferencia no tendrá lugar, y se apodera

BDD-A6497 © 2012 Editura Universităţii de Vest
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.75 (2026-11-06 13:38:56 UTC)

de él un desasosiego sin remedio. El miedo máximo del conferenciante o del escritor sería el de no haber público o receptores, generalmente, puesto que no le gusta primeramente conferenciar, y para poder hablar en público utiliza calmantes, el humor y la tercera solución sería "una terrorífica y muy posible verdad: la de que en realidad nadie está para escucharnos." (Vila-Matas 2008: 55). Le inquieta, sobre todo, el miedo a no poder comunicar porque el escritor escribe para que lo lean, y en la ausencia de sus lectores, el humor ya no le puede servir como remedio. Todo se derrumba y la sombra de un terror extremo se puede vislumbrar, ya que el silencio absoluto significa la desaparición de la vida. El humor, en este caso, sí puede salvar.

El humor sirve, también, para dinamitar el discurso monótono y anticuado, el discurso de los padres, el discurso de una literatura conformista, realista y desprovista de originalidad. El humor, en este caso, es el germen que puede causar el cambio, puesto que, a continuación, la rebeldía cuenta con todos los recursos de la ironía y de la antítesis para crear el discurso vanguardista no conformista. El humor y la ironía son armas temibles en la lucha a vida o muerte en contra de las pautas o del engranaje discursivo anquilosado y pesado de la novela realista.

Lo que llama la atención, en cuanto a los recursos empleados en las novelas para generar el humor, consiste en la espontaneidad y dimensión lúdica de la creatividad y del juego de palabras. Parece todo reducido a un nivel insignificante sin relevancia en cuanto a la construcción del sentido global de la novela. El humor se respalda en los detalles o en los elementos elocutivos del juego que puede proyectar derrumbamientos en el nivel discursivo. Las palabras inventadas, pruebas de la apetencia para la invención lingüística, en general, parecen componentes elocutivos que sólo se integran en el plano discursivo: *Se draculizó […] con cuatro whisky*; *perfecto zafiofelón analfabeto*. En realidad, no son efectos aislados de palabras exóticas, que provocan sonrisas, sino que representan nudos de significación que se disparan en redes semánticas. Asimismo, los juegos de palabras no tienen sólo su gracia eufónica, y su gota de humor, sino su simbolismo. Riba, el protagonista de *Dublinesca*, *no tiene fe en la gente que tiene fe* (Vila-Matas 2010: 180), y la conversión al budismo de Celia le provocará al editor la inmersión en una situación extraña e hilarante. *Bloomsday* y *Doomsday* no se asocian únicamente para crear la resonancia, sino que el día de Bloom llega a ser el día del juicio final, del funeral, del réquiem, de la muerte, del fin de todo. Por tanto, la novela *Dublinesca*, a partir de esta asociación, se construye como la alegoría o la metáfora del funeral de todo: épocas, arte y gente. Es la novela de *Bloomsday* y de *Doomsday*. O bien, puede intervenir la ironía y realizarse un paralelismo (se refiere a Brendan Behan, a su novela y a su vida): *escritor con problemas de alcohol – alcohólico con problemas de escritura* (Vila-Matas 2010: 105). Ya se pasa al problema irresuelto del protagonista que vuelve al alcohol, arruinándose la vida y el matrimonio. La suma de los componentes, hallados en esta disposición reticular hecha de añicos, por entre los cuales se encuentran los elementos elocutivos, el humor, los paralelismos, conforma el tema central.

Los juegos no son gratuitos, no se trata sólo de la superficie, sino del espesor también, y el jugar del vocablo no se limita al nivel elocutivo, sino lo sobrepasa. El humor está en el umbral y abre camino hacia constructos más complicados y amplios. Es el punto de partida, lo que provoca el movimiento, el nudo, y desde aquí en adelante el tapiz del discurso se dispara en muchas direcciones. Casi el humor puede pasar por desapercibido, pero en un momento determinado, se notan las consecuencias, y se pone de manifiesto al mismo tiempo el punto de partida.

2.2. La ironía

Stefano Arduini sitúa la ironía en el área de la antítesis, que abarca otras figuras también: la negación, la inversión, el oxímoron, la paradoja. Esta área, también, desempeña un papel importante en el modo de representar el mundo, es decir, en la realización e identificación de los Regímenes del imaginario. La paradoja, que es una forma de antítesis, representa un reto, porque determina a través de la expresión del absurdo un esfuerzo de parte del hombre, que puede observar sus contradicciones constitutivas y reflexionar sobre éstas. Además, la antítesis, como procedimiento fundamental de la expresividad, revela las contradicciones que una mirada común

BDD-A6497 © 2012 Editura Universităţii de Vest
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.75 (2026-11-06 13:38:56 UTC)

oculta y da una imagen del ser humano mismo visto en su condición determinada por límites insuperables, límites a los que siempre intenta superar al darse cuenta de ellos. Unas de estas figuran atañen la máxima de la cantidad y otras, como la ironía, la litotes y la hipérbole explotan la máxima de la cualidad. La ironía es una figura semántica extendida, en la figurática de Antonio Mayoral, y por cierto se respalda en contrastes fundamentales que ponen de relieve la inadecuación y la diferencia cualitativa.

La Transmodernidad continúa la Modernidad, pero al mismo tiempo, la supera, la transciende, se distancia de aquélla por un tipo de ironía y de espejismo. Hay que destacar este tipo de ironía como una característica individualizadora de la Transmodernidad, puesto que, a pesar de este regreso a la Modernidad, al prolongar sus ideas más universales, significa el reflejo de una cara débil, atenuada, ligera, liviana. Es el reflejo de la ironía, y por tanto ésta se construye disimuladamente a la sombra de otras figuras, se disfraza, o se hibrida, y se integra en síntesis raras, en cadenas semánticas que reúnen los contrarios.

La ironía y la paradoja rellenan el campo de las equivalencias semánticas, y no se trata sólo de figuras puntuales, en el ámbito restringido de la oración, sino que se trata de figuras extendidas a lo largo de toda la novela, como en *Dublinesca*, y no sólo en esta novela, sino casi en todas las demás. Hay una síntesis entre la ironía, el humor, la parodia y el dramatismo trágico, el vivir intenso de la sumersión, de la caída, del salto al vacío, una mezcla rara que conduce al fondo oculto y profundo de los símbolos y metáforas fundamentales de las novelas. La vida puede ser enfocada de manera irónica, ya que es una colección de existencias nimias, inútiles, pero es, al mismo tiempo, el único modo de existencia artística. La vida se transforma en arte, y la obra de arte es la vida misma. Los personajes, condenados a la muerte y al olvido, son limitados, inútiles, grises, nimios, trágicos, enfermos, extraviados, perdidos, supuestos a la degradación, pero en realidad son inmortales sombras, sombras eternas que tienen su grandeza y triunfan. La Literatura, "puta enterrada" y arte que va más allá de su propio entierro simbólico (véase el poema *Dublinesque* de Philip Larkin, cuyo título Vila-Matas lo tomó prestado para su novela), sigue existiendo, no deja de vivir, y aunque débil o muerta, tiene la fuerza de afirmar su poder. La condición humana misma es la fragilidad que representa la fuerza del creador y no su talón de Aquiles. Las enfermedades son extrañas, raras (peste, damnación que regocija, el signo mismo de la nobleza espiritual, de una salud reafirmada). El destino es condena que rescata. Hasta Dios que, paradójicamente, no existe (*Historia abreviada de la Literatura portátil*), o es mujer (*Hijos sin hijos*), o es primado y está enjaulado o al lado de una jaula (*Dublinesca*), da, al mismo tiempo, sentido, ordena, es la transcendencia. Presentar la vida de una manera realista es, también, objeto de la continua ironía. Es un juego en los espejos paralelos de una sutil ironía que envuelve todo. Está manejando esta ironía envolvente, que se asocia a un juego continuo entre fuerza y debilidad, inutilidad y efectividad, entre la permanente afirmación y la negación de todo lo afirmado. Todo se disuelve en la paradoja, en la coexistencia misma de los términos opuestos, en el juego de la afirmación por su propia negación.

En cuanto a su construcción y dimensión, en los ejemplos que siguen se nota, igualmente, que la ironía es una figura semántica extendida. Asimismo, ella se nutre del juego de palabras, teniendo sus raíces lúdicas. Enrique, el menor de los hermanos Tenorio de la novela *Lejos de Veracruz*, "huía como de la peste de la tradición artística de la familia, pues lo que veía y lo veía muy claro, era que nuestro padre había perdido miserablemente el tiempo en Veracruz escribiendo con su pipa apagada versos infumables." (Vila-Matas 1995: 36). En realidad, Enrique pertenecía a la estirpe de don Quijote no sólo por llegar a ser manco, sino por haber tomado la decisión de seguir escribiendo la novela de su hermano mayor Antonio que se ha suicidado. Esta novela no es más que un homenaje irónico al que nunca viajó y siempre mintió, engañó. En los diálogos, en las réplicas de los personajes, la ironía es evidente, y el ritmo alerte le confiere el brillo de la espontaneidad de la comunicación oral. Antonio, el escritor de libros de viaje y el hermano mayor, después de haber escrito su tercer libro, se creía Dios, era dueño de sus universos, pero Enrique le contesta irónicamente, realizando una traslación de un nivel a otro: "Para ser Dios te encuentro muy gordo." (Vila-Matas 1995: 51). Rosa pregunta,

BDD-A6497 © 2012 Editura Universităţii de Vest
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.75 (2026-11-06 13:38:56 UTC)

irónicamente, a su esposo, el crítico literario y el padre de Montano, enfermo de Literatura: "¿Ya cenó el señor su Literatura de cada día, su dichosa sopa de letras?" "¿Ya tomó el señor, aunque sea frío, su mal de Montano del día?" (Vila-Matas, 2002: 69).

La ironía ocupa un lugar privilegiado como licencia semántica, y no se trata de párrafos restringidos o de alusiones como: *Antes, las marquesas salían a las cinco de las tarde y ahora se hacen budistas* (Vila-Matas, 2010: 149) —observación de Riba, que se refiere a la conversión al budismo de su esposa, Celia—, sino de un tratamiento paródico e irónico extenso y continuo a lo largo de toda la novela, de los temas, de las actitudes de los personajes, de las situaciones, hasta de las transducciones. Este tratamiento se diluye y se extiende a través de las páginas del libro, y por consiguiente, resulta muy difícil de fragmentar, y por tanto, ejemplificar: es una ironía casi imperceptible pero siempre muy presente, ya que es la manera misma de enfocar los asuntos.

No siempre la ironía es amable, risueña. En ciertas ocasiones, a la ironía se añade la crítica de la realidad contemporánea, de la política editorial contemporánea, también extensa y además muy dura y tajante, incisiva:

> "Pronto cumpliré sesenta años. Desde hace dos, me persigue la realidad de la muerte al tiempo que me dedico observar lo mal que va el mundo. Como dice un amigo, todo se acabó, o se está acabando. No queda otra cosa que una masa analfabeta creada deliberadamente por el Poder, una especie de muchedumbre amorfa que nos ha hundido a todos en una mediocridad general. Hay un inmenso malentendido. Y un trágico embrollo de historias góticas y editores puercos, culpables de un monumental desaguisado. La edición literaria a la que di mi vida tiene ya su funeral preparado en Dublín." (Vila-Matas 2010: 178-179).

Otras veces, la ironía vitupera la separación entre lo real y lo imaginario y sanciona drásticamente la actitud vetusta ante la ficción que debe respetar exactamente la realidad y conformarse a estos moldes, sin tener identidad propia y sin poder convivir con aquélla: "¡Todo lo falsificaba!" (El monje se refiere a Stendhal y a la cartuja de Parma, al hecho de que en la novela todo estaba deformado o inexistente.) —dice "ese monje que aún está en la etapa dinosáurica de la historia de la ficción." (Vila-Matas 2008: 167).

La construcción del discurso novelesco tiene su punto de partida polémico. El estilo llegó a ser original al confrontarse directamente con el discurso que seguía reglas establecidas. La lucha en contra del estilo previsible y monótono se puede llevar con las armas del humor y de la ironía. Éstas son las únicas armas que pueden garantizar la victoria, y con las que se puede combatir el conformismo, el tedio y la monotonía niveladora aplastante:

> "Para contrarrestar la constante aparición de los tópicos en el discurso paterno yo debía —y así lo hacía— concentrar todas mis fuerzas en fugaces frases de guerrilla caseras, pequeñas y vanguardistas escaramuzas con las que fui construyéndome un estilo literario inconformista y excéntrico: un estilo vanguardista al principio y que con el tiempo se ha ido serenando. Un estilo contra el tedio familiar, el de la casa de mis padres, pero también contra el tedio aplastante del país en el que me había tocado nacer. Un estilo a la contra y un intento siempre de decir cosas distintas, con humor a ser posible, para romper con la falta de ironía del monólogo anticuado y único del patriarca. Un estilo sin demasiados personajes literarios de carne y hueso. Un estilo en rebeldía contra todo, sobre todo contra el soporífero realismo español, un estilo siempre irónico con las marquesas y proletarias, amantes y prostitutas, que entran y salen a las cinco de la tarde en las novelas españolas de ahora." (Vila-Matas 2002: 154-155).

Así como Enrique Tenorio, el personaje de la novela *Lejos de Veracruz*, afirmaba, *aunque uno puede ser original*. La originalidad reside no sólo en la atención concedida

BDD-A6497 © 2012 Editura Universităţii de Vest
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.75 (2026-11-06 13:38:56 UTC)

primeramente al estilo y después a lo narrativo, o en decir de otra manera no establecida cosas distintas, sino en la fusión, en variables dosis, entre lo simbólico, el humor, la ironía y la paradoja, en los ritmos cambiantes y desconcertantes de las repeticiones, y en una gradación estudiada siempre. Esto es, construir tramas hilarantes, divertidas, profundas y cómico-serias y discursos que abarcan los fragmentos y trazan las líneas del tejido textual natural y adecuado a los elementos inventivos. Por lo visto, la síntesis de los contrarios es la marca definitoria de la novela transmoderna.

3. Conclusiones

En conclusión, el humor puede representar el pretexto, el punto de partida, un modo de abrir paso, o una herramienta utilizada con propósitos que son o no son obvios desde el principio. Puede ser la solución idónea para el conferenciante que tiene miedo a hablar delante del público, o un medio eficaz de dinamitar el discurso conformista y de transformarlo en un discurso original. Pero es sólo el primer paso, y para adelantar hace falta seguir con la ironía, y pasar de lo accidental, restringido, puntual, a lo sistemático, desarrollado, extenso. Lo característico para la novela transmoderna es el modo de asociar lo cómico y lo serio, lo trágico y lo hilarante, de hacer coexistir a los contrarios, de construir en el espejo del discurso, el rostro de la ironía. Es decir, de acordar los elementos inventivos, los elementos dispositivos y elocutivos de un modo reticular y disperso pero al mismo tiempo congruente. Esto supone hacer combinaciones diversas entre las figuras, mezclar, hibridar, y sobre todo construir estrategias dispositivas que reúnan tanto los componentes similares y recurrentes como los elementos dispares. La ironía es una figura semántica extensa, que pertenece a la clase de la antítesis, y tiene que ver con la construcción misma del complejo significado textual (simbólico) y con la construcción del discurso, pero para ello la ironía siempre se vincula a otras figuras, que pertenecen sea a su área, sea a otros campos.

Referencias bibliográficas

Vila-Matas, Enrique 1985: *Historia abreviada de la Literatura portátil*, Barcelona, Anagrama.

Vila-Matas, Enrique 1993: *Hijos sin hijos*, Barcelona, Anagrama.

Vila-Matas, Enrique 1995: *Lejos de Veracruz*, Barcelona, Anagrama.

Vila-Matas, Enrique 2002: *El mal de Montano*, Barcelona, Anagrama.

Vila-Matas, Enrique 2008: *El viento ligero en Parma*, Madrid/México, Sextopiso.

Vila-Matas, Enrique 2010: *Dublinesca*, Barcelona, Anagrama.

Vila-Matas, Enrique 2010: *Perder teorías*, Barcelona, Seix Barral.

Albaladejo Mayordomo, Tomás 1986: *Teoría de los mundos posibles y macroestructura narrativa. Análisis de las novelas cortas de Clarín*, Alicante, Universidad de Alicante.

Albaladejo Mayordomo, Tomás 1991: *Retórica*, Madrid, Síntesis.

Albaladejo, Tomás 2005: *Transducciones en la obra de Enrique Vila-Matas*, in María Dolores de Asís Garrote, Ana Calvo Revilla (coord.), *La novela contemporánea española*, Madrid, Instituto de Humanidades Ángel Ayala de la Universidad San Pablo CEU, 2005, p. 11-31.

Arduini, Stefano 2000: *Prolegómenos a una teoría general de las figuras*, Murcia, Universidad de Murcia.

Chico Rico, Francisco 1988: *Pragmática y construcción literaria. Discurso retórico y discurso narrativo*, Alicante, Universidad de Alicante.

Durand, Gilbert 1982: *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*, Madrid, Taurus.

García Berrio, Antonio 1984: *Retórica como ciencia de la expresividad (Presupuesto para una retórica general)*, in "Estudios de lingüística", no. 2, Alicante, p. 7-59.

Mayoral, José Antonio 1994: *Figuras retóricas*, Madrid, Síntesis.

Pozuelo Yvancos, José María 2010: *Dublinesca*, in "Suplemento ABCD de las Artes y las Letras", 1 de abril 2010, No. 943 – http://www.enriquevilamatas.com/escritores/escrpozuelo2.html /6.06.2011.

Rodríguez Magda, Rosa María 2004: *Transmodernidad*, Barcelona, Anthropos.

Vila-Matas portátil. Un escritor ante la crítica, Margarita Heredia (coord.) 2007: Barcelona, Candaya.

Cuadernos de narrativa. Enrique Vila-Mata. Grand Séminaire de Neuchâtel. Coloquio Internacional Enrique Vila-Matas. 2-3 de diciembre de 2002 2007, Andrés-Suárez y Casas, Ana (coord.), Madrid, Arco.

BDD-A6497 © 2012 Editura Universităţii de Vest
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.75 (2026-11-06 13:38:56 UTC)