

ENTRE LA INTENCIÓN Y LA INTERPRETACIÓN: UN ESTUDIO DE LA IRONÍA EN *UNA SERIE DE CATASTRÓFICAS DESDICHAS*

Wendy Lirit Alcántara Russell
Universidad Iberoamericana

(Recibido 29 Febrero 2009/ Received 29 February 2009)
(Aceptado 9 Junio 2009/ Accepted 9 June 2009)

Resumen

Este artículo pretende examinar el uso de la ironía dentro de la obra de Lemony Snicket, específicamente dentro de su serie de trece novelas conocidas como *Una serie de catastróficas desdichas*, con la finalidad de indagar sobre su posible recepción y comprensión por parte de un público infantil. Se parte de la propuesta de Roman Ingarden quien considera que la obra de arte literaria está compuesta por cuatro estratos que se interrelacionan para crear un objeto intencional que va más allá de la suma de sus elementos. A esto se suma la teoría de Linda Hutcheon sobre la ironía en la cual postula que la ironía es una figura retórica polifónica y móvil. Usando este marco teórico se hace un análisis de los textos para identificar los marcadores irónicos dentro de cada estrato y los diferentes efectos que pueden causar en distintos tipos de lectores, integrando la teoría de la recepción de Wolfgang Iser, así como la formación necesaria que el receptor debe tener para poder hacer una lectura irónica de estas novelas.

Palabras claves: Ironía, Lemony Snicket, Roman Ingarden, Linda Hutcheon, Wolfgang Iser.

Abstract

This article seeks to examine the use of irony within the works of Lemony Snicket, specifically looking at his series of thirteen novels known as *A Series of Unfortunate Events*, so as to inquire into the possible reception and understanding of these texts by a juvenile reader. The theoretical framework uses as its base Roman Ingarden's proposal of the literary work of art as an intentional object that is composed of four strata which work together to create something bigger than the sum of its parts. To this is added Linda Hutcheon's theory on irony in which she argues that irony is a polyphonic and highly slippery rhetorical form. An analytical reading of the text continues, using these two authors to help identify markers of irony within each stratum. These markers are looked at to examine the possible effects they might instigate among different readers, and the necessary background a reader must have to be able to perceive them, in this way also integrating Wolfgang Iser's reader-response theory into the discussion of whether juvenile readers are capable of perceiving irony.

Keywords: Irony, *Lemony Snicket*, *Roman Ingarden*, *Linda Hutcheon*, *Wolfgang Iser*.



1. Introducción

La polémica *Serie de catastróficas desdichas* (*A Series of Unfortunate Events*) de Lemony Snicket es una serie de trece libros (mas otros dos volúmenes apócrifos) repleta de miseria, cuestionamiento moral y tragedia. Son libros que siguen una fórmula previsible en cuanto a la trama y el estilo, con personajes en su mayor parte planos; sin embargo, se puede percibir una labor literaria dentro del texto que merece ser estudiada. El resultado de esta labor se puede constatar en la respuesta que ha obtenido por parte de los lectores, la que, como se observa en las reseñas citadas a continuación, se exhibe de una manera apasionada, ya sea positiva o negativamente. Las reseñas se reproducen textualmente con faltas de redacción y ortografía para capturar la voz de sus autores.

This is one of the best books I have ever read! What happens to the Baudelairs isn't great but Snicket is aware of that and makes a joke about it, and it'd HILARIOUS! I get really scared about scary books, so I was uneasy about reading it when my dad bought it for me, but when i read it I wasn't scared, I was excited. (A Kid's Review, 2000a)

This book was absolutely horrible! I mean, really! The whole series is crazy! I mean, what's the point! The books are awful! I mean, everything comes out happily, but no, can't have them actually being HAPPY! No, no, it's like being happy is against all the rules! It was awful! (A Kid's Review, 2003)

¿Cuáles son las causas que motivan esta reacción? Como ya se ha mencionado, ni la trama ni los personajes, dos elementos primordiales dentro de la mayoría de los libros infantiles y juveniles, se destacan por su calidad artística. No, es el humor, y específicamente un humor negro que construye mediante la ironía, lo que orienta a la obra hacia el ámbito de lo artístico.

La ironía es un recurso que crea una comunidad de lectores. Pero a diferencia de otras comunidades lectoras que se conforman por individuos que pueden decidir, con cierta libertad, pertenecer a ellas o no, la inclusión dentro de la comunidad de lectores de la ironía es dictada por su capacidad de descifrarla (Hutcheon, 1995: 55). Esto crea una camarilla que necesariamente requiere la existencia de otros lectores no capaces de descifrar el significado irónico del texto y que son tachados de tener una visión equivocada de la realidad, lo cual les impide realizar una lectura irónica (Booth, 1974: 44). En síntesis, un lector percibe o no percibe la ironía, no hay punto intermedio.

¿Cómo funciona, entonces, la ironía dentro de un texto literario para encontrar lectores capaces de descifrarla?, y, sobre todo, ¿cómo actúa dentro de la literatura infantil y juvenil (LIJ)? Para responder a estas preguntas es necesario, primero, considerar el modo de ser de la ironía, para luego considerar su aplicación específica dentro de la LIJ.

2. El concepto de ironía

La ironía es un elemento complejo y vivo, difícil de definir y capaz de proyectarse de vuelta hacia su propio autor. Desde los filósofos griegos se ha intentado definir este concepto, entender cómo funciona y hasta, como lo hace Wayne Booth en su obra *A Rhetoric of Irony*, buscar una metodología para poder verificar su existencia. Pero la ironía se resiste a ser categorizada o definida, se desliza hábilmente y se burla de nosotros con su obvia existencia.

Dada esta dificultad de aproximarse a la ironía conviene buscar un acercamiento descriptivo, más que uno prescriptivo. Una forma de comprenderla de

esta manera es darse cuenta de que es un diálogo complejo que involucra al autor del intento, al texto que lleva el mensaje y al lector que la interpreta como tal y la lleva a su máxima expresión (Hutcheon, 1995: 124). De hecho, Hutcheon comenta que la ironía es “something that ‘happens’ rather than something that simply exists” (Hutcheon, 1995: 58). Al concebir la ironía como un acto, más que un hecho, tenemos que enfrentarnos con algo vivo y, como tal, nos relacionamos con ella de una manera dinámica; por consiguiente, la ironía misma nos invita a participar de ella.

En el presente trabajo se busca una aproximación a la ironía a partir de sus dos polos. El intento irónico que se percibe a través del texto se estudiará a partir de la teoría de Roman Ingarden, quien comprende a la obra de arte literaria como un objeto intencional multiestratificado (Nyenhuis, 1998: 17-19), ya que se relaciona de manera significativa con el concepto de ironía que maneja Linda Hutcheon. Ella habla de la ironía como una polifonía en la cual se tiene una percepción simultánea de dos o más significados potenciales que implican un tercer significado irónico (Hutcheon, 1995: 60). Este concepto de polifonía y de elementos que se combinan para crear algo que va más allá de la suma de sus partes, nos remite al concepto de los estratos de la obra literaria que propone Ingarden. Dichos estratos poseen rasgos específicos, pero es al momento de combinarlos cuando se percibe la totalidad de la obra, la que va más allá de sus componentes y crea una “totalidad uniforme pero polifónica” (Ingarden, 1998: 52). Consecuentemente con lo anterior, se aclara la posibilidad de sobreponer estas dos estructuras polifónicas para buscar cómo se pueden interrelacionar dentro de la obra de arte literaria.

Por otra parte, tenemos el polo de la interpretación, es decir, del receptor. Como la ironía es un diálogo, el lector juega un rol substancial en su concretización. Desde el texto esto se da primordialmente a partir de lo que no se dice, a lo que Ingarden llamó “puntos, manchas y espacios de indeterminación” (Ingarden, 1998: 291) Estos espacios requieren la participación del lector para completar la obra, pero siempre a partir del texto. La función del intérprete es la de actualizar los aspectos que presenta la obra, pero hacerlo según lo dicte ella, sometándose al texto (Ingarden, 2005: 80). De esta misma manera funciona la ironía: se percibe gracias a una compleja interrelación de elementos que se ubican dentro de los estratos de la obra, pero donde también es imperativo el rol que juega el lector al capturar estos rasgos y usarlos para llenar los espacios de indeterminación de una manera que resulte en una concretización irónica. En palabras de Wolfgang Iser, “What *is* said

only appears to take on significance as a reference to what is not said” (Iser, 1978: 168). Es así que pueden existir todos los indicios para una lectura irónica de la obra, pero si el lector no los percibe, y aún más importante, si no identifica los espacios de indeterminación que se tienen que llenar, la ironía no se potencializa.

Lo que complica la situación aún más es aquello que se había comentado anteriormente, que la ironía es un elemento movedizo que se resiste a la categorización. ¿Cómo, entonces, ubicarla dentro de un esquema tan definido como el de los estratos de la obra de arte literaria que plantea Ingarden? Hutcheon propone una serie de elementos (las circunstancias o situaciones de hablar/interpretar, el texto en su totalidad e intertextos relevantes) y marcadores (funciones meta-irónicas, funciones estructuradas, marcadores fónicos y elementos gráficos)¹ de la ironía que, aunque no se pueden considerar fijas ni exhaustivas, nos ayudan a acercarnos a comprender el funcionamiento de este elemento (Hutcheon, 1995: 143-6, 149-159). Los marcadores se pueden emplear como guías para adentrarnos en la estructura misma de la obra, con la finalidad de aclarar cómo puede funcionar la ironía en el nivel textual, mientras que los elementos nos regresan al diálogo con el lector y su participación en la concretización irónica.

La ironía textual requiere de un lector muy específico, por lo menos en su intención, un lector al que podemos apelar como el *lector implícito*. Este lector implícito, según Iser, es aquel que “embodies all those predispositions necessary for a literary work to exercise its effect – predispositions laid down by the text itself” (Iser, 1978: 34). En el terreno de la intención irónica de un texto, se puede entender esto como aquel lector capaz de descifrar las marcas irónicas inherentes dentro de la obra misma.

En cuanto nos ubicamos dentro del entorno de la LIJ, este concepto de un “lector capaz” puede traer preocupaciones acerca de la potencial capacidad del lector infantil. Y si bien es cierto que existen habilidades de lectura que se van desarrollando durante la infancia, desde poder deletrear palabras hasta reconocer estructuras narrativas y entender figuras retóricas, es imperativo reconocer que este proceso es complejo e individual. Es decir, “la competencia lectora varía de acuerdo con el repertorio y la experiencia de la lectura cultural” (Guerrero, 2006: 59). Estas variables de repertorio y experiencia son las que delimitan la competencia lectora mucho más que la edad del lector. Un niño que ha experimentado una variedad de lecturas desde

su temprana edad, y cuya experiencia de la lectura incluye el modelamiento de lecturas críticas por parte de los adultos que lo rodean, tendrá una capacidad para aproximarse a textos literarios mucho mayor al de un adulto que nunca ha pasado de una lectura pasiva de novelas *best-sellers*. Por consiguiente, hay que definir a un lector competente cualquiera, sin detenernos por el momento en lo relativo a la edad.

En principio, una lectura competente requiere de un lector activo, ya que un lector pasivo se situará siempre en el nivel más básico de entendimiento de una obra. En la lectura pasiva no hay un intento intelectual de progresar de las oraciones a los objetos propios a ellas –y proyectadas por ellas–, ni un intento de comprender en su totalidad los objetos representados, ni ningún tipo de comunicación o correspondencia con los objetos representados (Ingarden, 2005: 57). En cambio, en la lectura activa “nos proyectamos en una actividad *co-creativa* hacia el terreno de los objetos determinados por los sentidos de las oraciones” (Ingarden, 2005: 59). (Énfasis personal). Este deseo de participar activamente, de co-crear la obra literaria junto con el texto, nos retrata a un lector que está en constante búsqueda por potencializar la intencionalidad de la obra plenamente.

Sin embargo, nos damos cuenta a partir de un sinfín de experiencias personales, que el deseo de co-crear no lo es todo. El lector desarrollará poco a poco habilidades lectoras que le permiten acercarse a una obra y percatarse de “...la estrecha relación de los estratos de la obra de arte literaria entre sí, como cooperando a un mismo fin,” para luego pasar “a una función de actualización y de concretización que sólo exige para darse de un sujeto psíquico capaz” (Ruiz, 2006: 140). Asimismo, la ironía requiere de un sujeto capaz de combinar marcadores efímeros que aparecen en todos los estratos del texto y hacer uso de sus competencias lectoras para completar una interpretación exitosa.

Una revisión exhaustiva de reseñas escritas tanto por adultos como por niños, en la librería virtual de Amazon.com, muestra que la interpretación irónica o literal de *Una serie de catastróficas desdichas* no depende de la edad del lector. Con base en sus reseñas, calculo que aproximadamente dos tercios de los lectores hicieron una lectura irónica de por lo menos algunos de los elementos del texto, aunque menos de la mitad demostraron una lectura plenamente irónica. Tanto adultos como niños realizaron una lectura extremadamente literal y pasiva de la obra, y ellos representan la tercera parte de los lectores que odiaron la obra.

Procedamos, pues, a examinar esta obra para encontrar algunos de los marcadores irónicos que el texto nos presenta a través de los estratos ingardeanos y examinar dónde se encuentran los momentos de interpretación que pueden dar pie a la comprensión de la ironía. Por la fuerza que toman los estratos fónicos y de unidades de sentido en la recreación de la obra, se pretende estudiar el texto en su idioma original².

3. El estrato fónico

El primer estrato que nos plantea Ingarden es el relativo al material fónico. En este estrato se encuentran todos los elementos fónicos, pero en especial los ‘sonidos verbales’ –una combinación de material fónico que está ligada en su totalidad a un significado específico. Dice Ingarden que a través de estos sonidos verbales, “el sentido encuentra en su cáscara externa su ‘expresión’, su portador externo” Ingarden, 1998: 79). En el contexto de nuestra reflexión sobre la ironía se puede decir que hay sonidos verbales que conllevan una carga irónica inherente (Hutcheon, 1995: 149). Por ejemplo, la repetición de la expresión “blah, blah, blah” (Snicket, 2000: 20), ya conlleva una cualidad fónica irónica. No podemos leerlo sin escuchar ese “tono” despectivo que asociamos con una ironía que se acerca al sarcasmo.

También hay que considerar que el manejo estratégico de los sonidos verbales nos conduce hacia una lectura irónica. “Frecuentemente un cambio de tono en el proceso de mantener un arreglo de sílabas puede producir una diferenciación en el sonido verbal y en el sentido que está ligado a él” (Ingarden, 1998: 60). Esto lo podemos percibir –sin ir más lejos– en el nombre del autor de la serie, Lemony Snicket, que es, de hecho, seudónimo de Daniel Handler. Es un nombre poco probable de presentarse, y esta improbabilidad radica sobre todo en su *sonido*. La combinación de fonemas y el contrapunto creado por el nombre de pila y el apellido construyen una desarmonía intencional que llama la atención del lector para sí, desde la portada del libro, brindar indicios de que esta obra va más allá de lo que dice literalmente.

Los sonidos verbales no son los únicos elementos fónicos que pueden indicar la presencia de la ironía. Ingarden comenta que otras cualidades puramente fónicas pueden comunicar cualidades emocionales (Ingarden, 1998: 72), y dentro de estas emociones se puede considerar el tono irónico. Por ejemplo, el uso de palabras multisilábicas dentro de un contexto en la cual se esperaría un lenguaje más sencillo,

lo que hace Snicket a lo largo de todos los volúmenes, nos remite a un discurso irónico, sin importar el sentido verbal de las palabras empleadas. La simple existencia inesperada del sonido verbal fanfarrón hace que el lector experimente la obra de cierta forma.

Es indudable que la ironía tiene su propio tono de voz, lo cual la hace fácil de identificar dentro de una conversación hablada. En el texto, estos marcadores fónicos, como los llama Hutcheon (Hutcheon, 1995:155), también pueden existir, pero su identificación es mucho más compleja y depende en gran medida de marcadores dentro de los otros estratos, de marcadores gráficos (como lo son los signos de puntuación) y del elemento intertextual que posee el lector como prefiguración al momento de concretizar la obra. Por tales razones, tanto, se buscará ilustrar lo relativo a este tono más adelante al hacer un análisis que incorpore todos los estratos.

4. El estrato de unidades de sentido

La construcción de la ironía dentro del estrato de las unidades de sentido depende mucho del concepto de espacios de indeterminación y de la opacidad. Ingarden habla de la opacidad como un solo correlato que se compone de un “intertejido de elementos ambiguos con los inambiguos” (Ingarden, 1998: 169-170). Estos elementos ambiguos lo son porque llevan dentro de sí espacios de indeterminación que tiene que rellenar el lector. Lo anterior propicia que, según Silvia Ruiz, “un correlato intencional opaco ambiguo tiene muchas más posibilidades en cuanto a una verdadera comprensión de la obra...” (Ruiz, 2006: 33). En términos de la ironía esto resulta muy claro –la ironía pierde su encanto si se tiene que hacer explícita, parte del gozo que provoca es el sentimiento de haberla descubierto y, por lo tanto, de sentirse “superior” a aquellos que no la perciben. A lo largo de la obra, esto se hace definiendo palabras o frases, un recurso retórico que a veces se usa de manera real, pero que en otras se burla de sí misma al definir palabras obvias o dando definiciones demasiadas específicas. En el siguiente ejemplo podemos ver cómo, en primera instancia, el autor define una frase muy trillada (“come hell or high water”, que se puede traducir como “pase lo que pase”), y que luego la precisa de tal manera que no se podría aplicar a ninguna otra situación:

...and now, come hell or high water – an expression which here means “using a fork, a few teaspoons of creamed spinach, a small potato, a live crab, and noisy shoes.” – she was going to invent a staple-making device” (Snicket, 2000: 177).

En ocasiones el descubrir la ironía toma un poco más de trabajo. Booth dice que la ironía nos invita a rechazar interpretaciones literales y sencillas a favor de una “reconstrucción metafórica” que requiere de mayores habilidades lectoras en cuanto a percepción e imaginación. Al lograr una reconstrucción irónica, parte del gozo que proviene de ella es haber alcanzado de manera independiente este nivel de comprensión que, por la misma construcción de la ironía, no está abierta a todos los lectores (Booth, 1974: 40-41). Snicket maneja muchas referencias intertextuales que dan pie a una lectura irónica. Usa el personaje de la bebé Sunny, ya que todavía no aprende a hablar bien, para darle un sentido a sus supuestos balbuceos: “Blake! Sunny said, which meant, ‘And the poem is written in Isadora’s distinct literary style!’” (Snicket, 2001: 71).

Si un lector no posee información sobre la existencia del poeta inglés William Blake, y aún menos de que sus obras tienen un estilo muy particular, este marcador irónico se pierde por completo. De hecho, Snicket maneja muchas alusiones literarias de esta manera, empezando por el apellido de los protagonistas –Baudelaire.

Otra forma de construir la opacidad se da en la selección cuidadosa de las palabras que se usan. Los sinónimos pueden apuntar hacia un mismo significado, pero sus matices pueden colorear de manera importante el tono de la obra. Como apunta Ingarden, “El remplazo de palabras individuales por otras tiene más significado si... el nuevo sonido verbal lleva consigo otro repertorio de sentidos (significados) diferente y con eso también trae consigo otra y diferente coloración emotiva” (Ingarden, 1998: 240). Es importante destacar que cada sonido verbal conlleva un *repertorio* de sentidos y que, aunque dos palabras puedan apuntar hacia un sentido idéntico, el repertorio que los acompaña es necesariamente diferente, lo que determinará que nuestra aprehensión de la obra o de alguno de sus elementos se haga de forma particular. Esto lo entiende a la perfección Snicket al mostrar otra forma de manipular el recurso de la definición. El siguiente fragmento que se cita se encuentra al principio del primer volumen, cuando los hermanos recién huérfanos han sido acogidos por la familia Poe. El hecho de acoger a niños desamparados nos deja con una imagen acogedora de bondad y amor al prójimo, pero la definición que se presenta nos plantea otra perspectiva: “The word ‘briskly’ here means ‘quickly, so as to get the Baudelaire children to leave the house’” (Snicket, 1999: 18).

La palabra “briskly” también implica eficiencia y cierta cualidad desalmada que se da a entender por la situación específica que se retrata dentro de la definición, lo que rechaza la imagen cariñosa que el lector se había creado por la situación. Esta selección cuidadosa de palabras es un elemento esencial para crear la ironía dentro de una obra y la podemos ver también en la selección de adjetivos como “*grotesque colors*” (colores *grotescos*) de la ropa que se les da a los huérfanos recién desamparados, o de los “*ghastly flowers*” (flores *cadavéricas*) que decoran el cuarto de huéspedes donde se instalan (Snicket, 1999: 13). Este choque entre el sustantivo y el adjetivo nos remite claramente a un plano irónico.

Es cierto que un complicado intertejido de aspectos nos podrá llevar, como lectores, a enfrentarnos a correlatos o aspectos que parecen contradecirse y que nos orillan a percibir cierta falta de armonía dentro de la obra. Para Ingarden esto es una consecuencia que se debe evitar, “cuando los aspectos del estilo no concuerdan con los objetos representados y sus vicisitudes, y cuando conducen a desagradables –aunque a veces intencionales– desarmonías” (Ingarden, 1998: 256). Yo argumentaría, junto con Iser y Ruíz, que cuando la producción de esta desarmonía es intencional, puede resultar en “afortunados efectos estéticos” (Ruiz, 2006: 51), y aún más allá, que puede ser un marcador irónico textual. “The obstacle condemned by Ingarden,” dice Iser, “enables the sentence correlates to be set off against one another” (Iser, 1978: 113), y esta percepción simultánea de más de un significado es lo que permite la creación de un significado irónico (Hutcheon, 1995: 60). Si regresamos al recurso de las definiciones en la obra analizada, veremos cómo Snicket nos plantea esta percepción simultánea en cuanto al concepto de un árbol: “Nevermore Tree was gargantuan, a word which here means ‘having attained an inordinate amount of botanical volume,’ a phrase which here means ‘it was the biggest tree the Baudelaires had ever seen’” (Snicket, 2001: 64). Aquí nos encontramos ante tres descripciones de un mismo objeto representado, el árbol de nunca más. De hecho, con el nombre, que nos remite al poema de “El cuervo” de Edgar Allan Poe, tenemos ya un descriptor más. Es el trabajo del lector mantener en su mente la imagen del árbol como presagio de mal agüero (en su nombre), patagruélico (gigantesco y deforme), con volumen botánico desmesurado (en sí la contradicción de lo científico y lo inmedible), y como referencia personal de los protagonistas. Incluso un lector competente se puede ver retado ante tal situación.

5. El estrato de los aspectos esquematizados

Conocemos el modo de ser de los objetos que nos rodean a partir de sus aspectos, tanto en la vida “real” como en la realidad de la obra de arte literaria. Pero son tantos los aspectos de cualquier objeto que percibimos que resulta imposible percibirlos todos al mismo tiempo. Aún si contamos únicamente los aspectos que nos son perceptibles en un solo instante, éstos superan en número muchas más de las que nos son funcionales, sobre todo cuando consideramos que nunca nos enfrentamos a un solo objeto aislado, sino que estamos siempre rodeados de miles de objetos. Para poder enfocarnos a los aspectos que nos sirven en un momento dado, utilizamos esquemas para aprehender y comprender el mundo que nos rodea, formando “ciertas idealizaciones que son un esqueleto, un esquema, de los aspectos concretos, transitorios y movedizos” (Ingarden, 1998: 309). Dichos esquemas nos funcionan como una herramienta, no sólo para hacer sentido del mundo “real”, sino también de aquel representado en la obra literaria³. También llegamos a transferir los esquemas que usamos en el mundo real para entender el mundo representado. Snicket usa esta tendencia para hacer comentarios irónicos sobre nuestros prejuicios, tal como lo vemos en el siguiente ejemplo: “Yeeka!” Sunny shrieked, which appeared to mean “How interesting!” although of course there is no way that Sunny could understand what was being said” (“Bad...” 35). Aquí notamos cómo el comentario del narrador sirve para resaltar un esquema que se usa a menudo alrededor de niños pequeños en el mundo real; la idea de que los niños no son inteligentes ni capaces de comprender las conversaciones adultas. Obviamente, mucha de la interpretación de esta escena como irónica depende de la prefiguración del lector y sus conceptos de niñez, remitiéndonos a la idea de Booth de que la ironía depende en gran parte del concepto del mundo que tenga el lector (Booth, 1974: 44).

En la obra de arte literaria los esquemas nos permiten aprehender los objetos representados de una forma orgánica y cambiante, es decir, de una forma viva. Así como nuestro conocimiento de una planta cambia conforme lo vemos crecer y cambiar de semilla a planta con hojas, luego flor y luego fruto, nuestro conocimiento de los objetos representados dentro de una obra van creciendo, cambiando y enriqueciéndose. Así vemos que los esquemas son estables, en el ejemplo de la planta no deseamos la idea de que sea planta y lo que eso conlleva, pero permiten “modificaciones de percepción” de los objetos (Ingarden, 2005: 80) y así podemos reestructurar nuestro conocimiento de todas las formas que puede tener una planta.

Sin embargo, los esquemas no se limitan a los objetos representados. La obra en su totalidad, como ya se ha mencionado, es una estructura multiestratificada, pero creada de tal forma que todos los estratos interactúan entre sí. De esta manera se aclara que hay esquemas que nos ayudan a entender la obra en su totalidad. “La obra de arte literaria es una formación esquemática... es necesario aprehender la obra en su naturaleza esquematizada y no confundirla con las concretizaciones individuales que surgen de las lecturas individuales” (Ingarden, 1998: 312).

De todo lo anterior se desprende que cuando los aspectos que se nos presentan dentro del texto no encajan con el esquema, ya sea del objeto representado o de la obra completa, podemos empezar a percibir marcadores irónicos. Hay que recordar que los esquemas se forman a partir de aspectos que “le son impuestos al lector desde todos los estratos y, si el lector cuenta con una capacidad adecuada, entonces la actualización de estos aspectos se hará de una forma fiel a la obra de arte literaria” (Ruiz, 2006: 140). A lo largo de la obra, esto ocurre con nuestra comprensión del bien y del mal. Al comenzar el primer volumen, es muy claro que los niños y sus padres asesinados se sitúan del lado del bien, mientras que el conde Olaf representa la maldad. Pero conforme avanza la serie, tanto los Baudelaire como el lector se enterarán de nueva información que requiere la reestructuración de los esquemas. En el último volumen nos enfrentamos ante una situación en la cual el conde Olaf se empieza a redimir, los niños comienzan a dudar de la bondad completa de sus padres y, hasta ellos, se ven tentados a cometer actos terribles:

When the Baudelaires first encountered Count Olaf, their moral compasses never would have told them to get rid of this terrible man, whether by pushing him out of his mysterious tower room or running him over with his long, black automobile. But now, standing on the *Carmelita*, the Baudelaire orphans were not sure what they should do with this villain who was leaning so far over the boat that *one small push would have sent him to his watery grave*. (Snicket, 2006:19) (énfasis personal)

El lector se encuentra ante una situación en la cual su esquema de entendimiento del bien y el mal tiene que incorporar elementos tan discordantes como el que el despiadado conde Olaf se esfuerce para rescatar a su enemiga, mientras que los pobres huérfanos inocentes estén contemplando un acto de homicidio. Ante este choque el lector se encuentra con la opción de elegir entre una escritura fallida, como lo hacen los lectores que odian la obra, o una lectura irónica.

6. El estrato de los objetos representados

Como se ha mencionado anteriormente, la ironía se forma de una manera compleja, y esto es cierto en el estrato de los objetos representados. Aquí es la *relación* entre los objetos y los conjuntos de circunstancias que los rodean lo que establece rasgos irónicos. Ingarden explica cómo los objetos representados se perciben por medio de los conjuntos de circunstancias, pero casi inmediatamente, de tal manera que los conjuntos funcionan como una ventana por medio de la cual percibimos los objetos representados.

Esta multiplicidad de perspectivas es lo que permite la ironía de situación de un objeto. El receptor puede concretizar un personaje, por ejemplo, no solo a partir de sus rasgos físicos, o como se presenta el personaje mismo, sino también tenemos la posibilidad de observar a través de otras “ventanas” disyuntivas que pueden presentar los actos del personaje mismo, o lo que comenten otros personajes acerca de él. Hasta un objeto inanimado se puede percibir como irónico, como lo vemos en el siguiente ejemplo: “They passed the Fickle Fountain, an elaborately carved monument that occasionally spat out water in which young children played” (Snicket, 1999: 18). Se nos presentan una serie de perspectivas inusitadas para referirnos a una misma fuente: es inconstante (por su nombre –de hecho, el nombre “Fickle Fountain” puede remitir a un lector mexicano a la canción infantil de Francisco Gabilondo Soler, Cri-Cri, que habla de una fuente y un “chorrito” temperamental de agua que emana de ella), elegante (“elaborately carved monument”), grosero (escupe el agua) y familiar (allí juegan niños pequeños). Al sumar todos estos elementos nos quedamos frente a una fuente altamente irónica.

Iser amplía esta idea de perspectivas múltiples para incluir la obra completa al introducir el concepto de la perspectiva viajera. Es decir, el reconocimiento de que la perspectiva del lector está en movimiento constante durante el acto de leer. “The wandering viewpoint permits the reader to travel through the text, thus unfolding the multiplicity of interconnecting perspectives which are offset whenever there is a switch from one to another” (Iser, 1978: 118). El lector viaja a través de la obra, constantemente actualizando su entendimiento a partir de cada elemento nuevo que le es presentado para así acercarse cada vez más a una comprensión de la obra en su totalidad. Iser afirma que, “the text provokes continually changing views in the reader, and it is through these that the asymmetry begins to give way to the common

ground of a situation” (Iser, 1978: 167). Pero aún cuando hay un acercamiento en la comunicación, continúan los espacios de indeterminación, lo que permite múltiples lecturas y la posibilidad insistente de una lectura irónica. “The imbalance between text and reader, however, is undefined, and it is this very indeterminacy that increases the variety of communications possible” (Iser, 1978: 167). En la ironía el texto se vuelve el puente precario entre el intento y la interpretación irónica, y requiere de la colaboración de los tres elementos para poder actualizarse plenamente.

Hagamos, entonces un ejercicio de interpretación con el pasaje inicial del primer volumen de la serie, incorporando todos los estratos del texto y los elementos de la ironía:

If you are interested in stories with happy endings, you would be better off reading some other book. In this book, not only is there no happy ending, there is no happy beginning and very few happy things in the middle... Violet, Klaus, and Sunny Baudelaire were intelligent children, and they were charming, and resourceful, and had pleasant facial features, but they were extremely unlucky, and most everything that happened to them was rife with misfortune, misery, and despair. I'm sorry to tell you this, but that is how the story goes. (Snicket, 1999: 1)

Esta cita arranca con la apelación directa al lector, “Si a tí te interesan cuentos...”, recurso de uso frecuente en la literatura, sobre todo en las novelas. Pero aquí, desde un principio, las expectativas del lector reciben un fuerte revés. El narrador no nos está invitando a la lectura; al contrario, nos está ahuyentando. Por si habíamos pasado por alto los marcadores irónicos paratextuales (el título ya mencionado, la dedicatoria a una Beatriz muerta, que nos remite a *La divina comedia*), aquí se presenta una ruptura con nuestro esquema de la aproximación a la literatura.

Los siguientes enunciados estarán marcados por un tono irónico que pertenece al estrato fónico, lo que obliga a mantener la conciencia de que este tono está marcando todo el análisis subsecuente. Incluso es posible que se haga una pausa en la lectura para reconsiderar esa primera frase y comprender que su eco ya no es de invitación, sino un juicio un tanto sarcástico ante los lectores que esperan que siempre haya un final feliz.

Si proseguimos a encontrarnos con los objetos representados a partir de esta selección de texto, los protagonistas de la narrativa, diremos que en principio

aparecen sus nombres: Violet, Klaus y Sunny Baudelaire. Hay varias teorías sobre las referencias a los nombres de pila, pero con el apellido Baudelaire se tiene una más que reconocida al “poeta maldito” y creador de la colección “Las flores del mal”. Lo anterior indica, desde un comienzo, una perspectiva algo perturbadora de nuestros protagonistas. Aunque no podemos asignarles las cualidades de la personalidad de Charles Baudelaire, el apellido los envuelve con un aire decadente y macabro.

La siguiente perspectiva que se nos presenta, por lo tanto, nos llega de golpe. Estos personajes son niños. ¿Cómo entonces considerarlos decadentes y macabros?, si hasta el texto mismo nos dice que son encantadores, ingeniosos y bonitos. Eso es lo que esperaríamos de unos héroes infantiles. Entonces, claro, la siguiente ventana por la cual nos asomamos encaja perfectamente con lo anterior. Sus desdichas son resultado de la mala suerte, nada más. Quizá fue simple coincidencia el apellido que se les dio el autor.

Pero retornemos un momento a la descripción de los niños. “Encantador” e “ingenioso” son adjetivos perfectamente establecidos para definir a un pequeño. Pero, ¿por qué no seguir esa corriente y usar un adjetivo como “bello” para describir su aspecto físico? La frase “rasgos faciales agradables” es una forma torpe de hacerlo, una expresión increíblemente vaga que nos pinta todo lo que puede estar entre el rango de lo feo y hermoso. Y cuando consideramos cómo esta frase trillada no nos dice nada, regresamos a los adjetivos anteriores para descubrir que son igual de vacíos. Hemos rodeado estos objetos representados y gracias a las ventanas de las múltiples perspectivas por las cuales nos hemos asomado, quedamos intrigados ante estos niños que aparentan ser nuestro ideal infantil pero que conllevan también una carga siniestra.

Lo siniestro se amplía con el siguiente enunciado, que nos revela que en todo lo que les ocurre a los niños abunda la desgracia, la miseria y la desesperación. El significado al que apuntan estas palabras se intensifica gracias al sonido verbal que las acompaña. Comienza con una palabra “rife” (cercana para los lectores de lengua española a “rifle”), que al ser unisílaba nos dispara hacia los tres adjetivos siguientes, “misfortune”, “misery” y “despair”. La carga trisilábica de las primeras dos palabras, anudada a su aliteración, crea una marcha fúnebre que termina con el clavo en el ataúd que es la palabra aguda bisilábica, “despair.” Si el simple significado de las palabras no nos sumerge en la depresión, constatamos que su sonido no permite que escapemos de ella.

De golpe, nuevamente, se da un giro a nuestra lectura. Con un punto y seguido el narrador le da la espalda a la situación y la descarta con un gastado “but that is how the story goes” (“así es la vida”). Aprendemos entonces que este narrador no es de confiar, que sus palabras y sus actos se contradicen. Por si teníamos aún la duda, concluimos que esta obra no puede ser otra cosa más que plenamente irónica.

Conclusiones

Como ya hemos visto a lo largo de este estudio, el lector forma parte esencial de la concretización de la obra de arte literaria, y esto es aún más cierto en el ámbito de la ironía, ya que el intérprete de ella es el que lleva el control, ya que es “the one who decides whether the utterance is ironic (or not), and then what particular ironic meaning it might have” (Hutcheon, 1995: 11). No importa el número de marcadores textuales que el autor haya integrado al texto si el receptor no es capaz o no escoge leerlos como tales. Como afirma Iser, “the fulfillment [of the correlates]... takes place not in the text, but in the reader, who must ‘activate’ the interplay of the correlates prestructured by the sequence of sentences” (Iser, 1978: 110). En la ironía esta activación depende en gran parte del elemento circunstancial de la misma, es decir, de la prefiguración que el lector pueda dar mediante los elementos necesarios para interpretar los marcadores irónicos. Por lo tanto, podemos concluir que el lector que reseñó: “This is a book full of sad and unfortunate events but Lemony Snicket is able to make it humorous, by his writing style. It is a strange book, but is really funny and witty, as odd as that might be for a book about sad things” (A Kid’s Review, 2000b) ha percibido los marcadores irónicos y que tiene la competencia de lectura para reconocer que el texto le proporciona su interpretación, aunque no reconozca cómo. Por su parte, el lector que escribió:

I have to say that this is absolutely the worst piece of literature i ever read. This is NOT HOW REAL KIDS ACT. First of all they would have resorted to violence, there must have been an assortment of tools they could have used to knock him unconcious with. Or they could have, I don’t know, RUN AWAY... There are so many ways that this book could have been different and make it ACTUALLY GOOD and worth reading. But other then that just picture three really idiotic kids, make them do all the stupidest things possible and not trying to save their own lives, I think it was more like a book about suicide then anything else. (A Kid’s Review, 2001)

No ha podido hacer más que una lectura pasiva y muy literal, puesto que se resiste a ingresar al mundo representado de la obra, insistiendo –al contrario– que la obra se adapte a su realidad.

No podemos dejar que la edad de un lector determine nuestra percepción sobre su capacidad de hacer una lectura inteligente de un texto irónico. Es claro que con los años los lectores van acumulando experiencia y se van formando, lo que les permite hacer una lectura más plena de cualquier obra literaria. Las elecciones y los retos superados los marcan como lectores capaces o no. Como adultos que funcionamos, casi siempre, como intermediarios entre el texto y su receptor infantil, hay que tener en cuenta que estamos eligiendo un texto para otro individuo y que todas sus características, no sólo su edad, deben ser valoradas para guiar nuestra selección.

Notas

¹ Estas son las categorías más amplias que ofrece Hutcheon, y las que están enfocadas a la ironía textual. No se pretende ahondar aquí en más detalle, ya que los marcadores más específicos son potencialmente infinitos y siempre cambiantes, puesto que cuando se concibe un marcador irónico como tal, deja de fungir como marcador irónico implícito (Hutcheon 149).

² Desde la traducción del título de la serie se percibe cómo se pierden los marcadores irónicos. El título en inglés, *A Series of Unfortunate Events*, minimiza la seriedad de los eventos que les ocurren a los protagonistas; los considera meramente “desafortunados”. La traducción al español, *Una serie de catastróficas desdichas*, nos hace explícito lo que va a transcurrir a lo largo de la serie y con ello se pierde el juego irónico.

³ Wolfgang Iser argumenta que no se usan esquemas en el mundo real porque somos capaces de percibir todos los aspectos de un objeto, lo que no sucede dentro de la obra literaria. Sin embargo, yo argumentaría que la *posibilidad* de percibir todos los aspectos no implica que así funcionemos en nuestra vida diaria, por lo cual la existencia de los esquemas es algo evidente en nuestra vida cotidiana. La *función* de los esquemas, por otra parte, puede ser algo muy diferente entre la realidad cotidiana y la realidad proyectada de la obra, lo que resultaría en una propuesta interesante de estudio a futuro.

Referencias Bibliográficas

BOOTH, W. C. (1975). *A Rhetoric of Irony*. Chicago: University of Chicago Press.

A Kid's Review. (2003, 23 de agosto). *Customer Reviews: The Bad Beginning (A Series of Unfortunate Events, Book 1)*. Amazon.com. Consultada el 7 de mayo de 2008, http://www.amazon.com/review/product/0064407667/ref=cm_cr_pr_link_108?%5Fencoding=UTF8&pageNumber=108.

- _____ (2001, noviembre 2). *Customer Reviews: The Bad Beginning (A Series of Unfortunate Events, Book 1)*. Amazon.com. Consultada el 7 de mayo de 2008, http://www.amazon.com/review/product/0064407667/ref=cm_cr_pr_link_108?%5Fencoding=UTF8&pageNumber=108.
- _____ (2000, 1 de octubre). *Customer Reviews: The Bad Beginning (A Series of Unfortunate Events, Book 1)*. Amazon.com. Consultada el 7 de mayo de 2008, http://www.amazon.com/review/product/0064407667/ref=cm_cr_pr_link_108?%5Fencoding=UTF8&pageNumber=108.
- _____ (2000, 19 de julio). *Customer Reviews: The Bad Beginning (A Series of Unfortunate Events, Book 1)*. Amazon.com. Consultada el 7 de mayo de 2008, http://www.amazon.com/review/product/0064407667/ref=cm_cr_pr_link_108?%5Fencoding=UTF8&pageNumber=108.
- GUERRERO GUADARRAMA, L. M. (2006). *Entre la escritura y la trama, la subversión en la literatura infantil en México en las últimas décadas*. Tesis doctoral. México, D.F.: Universidad Iberoamericana.
- HUTCHEON, L. (1995). *Irony's Edge: The Theory and Politics of Irony*. London: Routledge.
- INGARDEN, R. (2005). *La comprensión de la obra de arte literaria*. (G. Nyenhuis H., Trad.). México, D.F.: Universidad Iberoamericana.
- _____ (1998). *La obra de arte literaria*. (G. Nyenhuis H., Trad.). México, D.F.: Taurus.
- ISER, W. (1978). *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- NYENHUIS, G. (1998). Introducción. *La obra de arte literaria*. (G. Nyenhuis H., Trad.). México, D.F.: Taurus.
- RUIZ OTERO, S. (2006). *Hermeneùtica de la obra de arte literaria: comentarios a la propuesta de Roman Ingarden*. México, D.F.: UIA.
- SNICKET, L. (2006). *The End*. A Series of Unfortunate Events. New York: Harper Collins.

Entre la intención y la interpretación: Un estudio de la ironía en *Una serie de catastróficas...*

_____ (2001). *The Vile Village*. A Series of Unfortunate Events. New York: Harper Collins.

_____ (2000). *The Austere Academy*. A Series of Unfortunate Events. New York: Harper Collins.

_____ (1999). *The Bad Beginning*. A Series of Unfortunate Events. New York: Harper Collins.



Correspondencia: Wendy Lirit Alcántara Russell - Facultad de Letras Universidad Iberoamericana. Email: wenaroo@hotmail.com

Blazic, M. (2009). Astrid Lindgren – Breaking the magic code and establishing a new one - Soul Journey. *ALLIJ* (Anuario de Investigación en Literatura Infantil y juvenil) 7 (2), 29-37. ISSN 1578-6072.

ASTRID LINDGREN – BREAKING THE MAGIC CODE AND ESTABLISHING A NEW ONE – SOUL JOURNEY

Milena Mileva Blazic
Universidad de Ljubljana, Slovenia

(Recibido 28 November 2008/ Received 28 November 2009)
(Aceptado 25 Junio 2009/ Accepted 25 June 2009)

Resumen

En la obra *Mio My Son* y *The Brothers Lionhearts* Astrid Lindgren rompe las reglas del género fantástico, especialmente en la tercera fase de su viaje heroico cuando Mio y los hermanos, Jonathan y Kart no regresaron al cronotopo real (al tiempo y lugar real) y se quedaron en el cronotopo fantástico (tiempo y lugar fantástico). Con esta ruptura del código tradicional de la fantasía, Lindgren creó un nuevo diseño en el género fantástico en *Mio My Son*: El hogar (calle del norte número 13 en Estocolmo), -lejos (La tierra del más allá), -más allá (La tierra exterior de *Outer land*) y en *The Brothers Lionhearts*: El hogar (el segundo piso del edificio Fackelrosen), lejos (salto a la fantasía 1 Nangiylima) mas allá (salto a la fantasía 2 Nangiilima). Esta ruptura del código tradicional de la fantasía se convierte en un concepto moderno del niño y la niñez que rechaza el concepto romántico del niño en la literatura infantil.

Palabras Clave: fantasía, cronotopo, códigos, ruptura.

Abstract

In *Mio My Son* and *The Brothers Lionhearts*, Astrid Lindgren broke the rules of the fantasy genre, especially in the third phase of the heroic journey when Mio and