**Linda Hutcheon, *Irony's Edge. The Theory and Politics of Irony*
Londres/Nueva York, Routledge, 1994, VII, 248 páginas.**

La presente publicación de la estudiosa canadiense Linda Hutcheon retoma, continúa y revisa la línea de investigación de su primer libro, *A Theory of Parody* (1985), donde ya destacaba el valor privilegiado de la ironía, figura retórica por medio de la cual el texto paródico se distancia críticamente del modelo parodiado. En este sentido, la totalidad de la producción de la autora¹ marca una coherencia con respecto a sus intereses, marco teórico y rigurosidad académica en la investigación.

El libro consta de siete capítulos, precedidos por los agradecimientos del caso, epígrafes y una introducción. Los dos primeros capítulos resultan los más abarcadores, en tanto ofrecen reflexiones orientadas hacia las definiciones, sentidos y funciones de la ironía, considerada una práctica discursiva que opera en el nivel del lenguaje, sea éste verbal, visual o musical, y enfocada especialmente en sus dimensiones sociales y formales. Cada uno del resto de los capítulos está estructurado en dos partes. La primera de ellas amplía y profundiza aspectos teóricos ya planteados en los capítulos previos; la segunda, en cambio, pone a prueba y a la vez fundamenta dicha teorización a través de ejemplos escogidos de variados *media*.

Frente a la vasta producción teórica sobre el mismo tema y frente a las variadas proyecciones y disímiles problemáticas que la ironía plantea como tópico de investigación, la autora recorta su enfoque al estudio de los aspectos comunicacionales que posibilitan la ocurrencia de la ironía en el espacio especial entre lo dicho y lo no dicho (texto, contexto, emisor irónico, intérprete y circunstancias de enunciación). Precisamente “ocurrir”, “suceder” (*happen*), es el verbo que mejor designa, según Hutcheon, el proceso de la ironía. El complejo sistema de relaciones entre sus componentes lo convierte en un “negocio arriesgado”, entre otras cosas, porque el intérprete puede atribuir ironía a un discurso que no fue pensado como tal.

Hutcheon construye su propia definición de la ironía sobre anteriores definiciones. No se evidencia una voluntad de polémica o discusión detallada punto por punto de teorizaciones anteriores. Por el contrario, el estudio expone abiertamente la apropiación de sutiles juicios, incluso de sugerentes vocablos, los que van dando forma a la concepción propia de la autora, a través de las citas y a la manera del *collage*.

El título del libro adelanta, de manera un tanto velada, las características definitorias de la ironía, aquellas que la diferencian de otros tropos semánticamente semejantes como la metáfora, la alegoría y la metonimia. La ironía involucra la atribución de una actitud evaluativa y un juicio crítico no sólo por parte del que ironiza, sino también por parte del intérprete. Este compromiso emocional es considerado su borde o filo cortante (*edge*). La dimensión axiológica está estrechamente relacionada con la cuestión de su carácter inescrutable para ser encasillada en una ideología determinada. Se subraya su naturaleza “transideológica”. La ironía sirve tanto para reforzar como para dar por tierra —posiciones conservadoras o radicales. Por esta razón ha generado también distintas valoraciones. Para algunos ha resultado una herramienta positiva en la lucha contra la autoridad dominante, para otros una forma destructiva, para otros aun un *cliché* más de la cultura contemporánea y de su apoliticismo. Hutcheon parece ubicarse entre aquellos que aprecian su fuerza subversiva y opositora, su valor de autocrítica y autorreflexión.

Para alertar sobre la imposibilidad de todo intento por generalizar las funciones de la ironía, la autora traza un cuadro (p. 47), estructurado visualmente en forma ascendente, consignando desde las funciones más benévolas, las de menor carga afectiva, hasta las más provocadoras y polémicas. Horizontalmente se organizan las evaluaciones opuestas. Hutcheon no ha podido “resistir a la lista”, uno de los propósitos planteados en la “Introducción”, pero los extensos comentarios que suceden el cuadro desbordan la rigidez de las taxonomías, ya que el objetivo de su propuesta clasificatoria no es más que articular y ordenar algunas de las formas como ha sido considerada la ironía.

La totalidad de las cuestiones estudiadas responden al principal interés de la obra, que es explicar qué modos y qué condiciones son necesarios para el uso o atribución de la ironía. Especial interés se observa en las consecuencias que acarrea una interpretación irónica. Hutcheon entiende que la mayoría de las teorizaciones tradicionales privilegian el rol del emisor como determinante del enunciado irónico y, semánticamente, se sobredimensiona el valor de lo no dicho, pensado exclusivamente como la antifrisis

¹ *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction* (1988); *The Canadian Postmodern* (1988); *The Politics of Postmodernism* (1989); *Splitting Images: Contemporary Canadian Ironies* (1991). Se consignan sólo los libros publicados.

de sustitución del significado explícito. Ella sostiene, en cambio, que la ironía reside en la relación entre lo dicho y lo callado, como en una suerte de tercer significado. La ironía encierra una percepción simultánea y oscilante de significados plurales y distintos (p. 66). Hutcheon denomina a estas características semánticas: “relacional”, “inclusiva” y “diferenciar” y son examinadas en la propuesta de una lectura irónica de la película *Enrique IV* de K. Branagh (1989), lectura fundamentada en la oscilación entre lo que se ve y lo que se recuerda. Atribuye ironía a la interacción textual entre el filme anteriormente citado y el famoso precedente cinematográfico que constituye la versión de L. Olivier (1944). A la presencia constante, “palimpséstica” (p. 86) de la película de Olivier, habría que añadir la oscilación irónica del texto shakespeariano y del propio filme con respecto a las convenciones cinematográficas en general, además del rol condicionador del contexto político de fines de los ‘80.

Basándose en modelos teóricos que estudian el hecho comunicativo desde la óptica de lo social, Hutcheon logra invalidar ciertas apreciaciones negativas, herederas de la concepción de la ironía romántica alemana, que la han catalogado como un fenómeno elitista en su función e iniciático en la configuración de su audiencia. Para ello antepone la noción de “comunidad discursiva”, entidad que precede y hace posible el proceso de la ironía. El emisor irónico y el intérprete, ambos, interactúan entre ellos mismos dentro de una comunidad discursiva, que establece múltiples principios de identificación para sus miembros, de acuerdo a conocimientos compartidos, creencias, valores y estrategias comunicativas (p. 91). La noción de comunidad enmarca al discurso de enunciación irónica dentro de una práctica social y coloca en un primer plano la fuerza de las coacciones de raza, clase, género, elección sexual, nacionalidad, religión, edad, profesión. La obra del polémico pintor Anselm Kiefer, artista contemporáneo alemán, ejemplifica la problemática de la existencia de las comunidades discursivas. Kiefer puede ser juzgado un oportunista neo-nazi por quienes no pertenecen a la comunidad cultural y política para la cual explícitamente crea. Vista como irónica, dentro del propio marco de referencia del pintor, su iconografía nazi y los ecos wagnerianos de su obra posibilitan una lectura opuesta. Este diálogo de Kiefer con imágenes del pasado prohibido puede interpretarse como un distanciamiento crítico y un cuestionamiento de su propio rol como artista.

En los últimos años, desde la teoría de los actos de habla (Austin-Searle), las formulaciones de P. Grice o la lingüística pragmática en general, la noción de intencionalidad ha sido reconsiderada en el proceso comunicativo. A partir de estas reflexiones, Hutcheon plantea una expansión del mismo concepto. Los significados producidos son tanto el producto de actos intencionales como la lectura de esas intenciones (p. 123). El emisor irónico como el intérprete crean intencionalmente. En *El péndulo de Foucault* de Umberto Eco, la autora explica la interacción entre las enunciaciones irónicas, la referencia de significados y las evaluaciones que hace el intérprete. Significativamente, la mención de Foucault, en el título de la novela, resultaría una marca irónica que permitiría leer el texto como un desafío, a la periodización propuesta por Michel Foucault en *Las palabras y las cosas*, donde plantea la existencia de un modelo de pensamiento ordenado en términos de relaciones de simpatía y semejanza, históricamente limitado hasta el Renacimiento. La novela de Eco demostraría, por el contrario, la vigencia de este mismo pensamiento hermético. Las conexiones propuestas son complejas y sutiles y no se agotan, por supuesto, en ese intertexto. Para muchos, el Foucault del título, seguirá siendo Jean Bernard León Foucault, el físico creador del famosos péndulo, el que, por otro lado, forma parte de la ficción.

Entre los variados ejemplos que la estudiosa detalladamente explica, prolijamente contextúa y con inusual agudeza interpreta, la música operística de Wagner —concretamente la puesta en escena de algunas de sus creaciones en festivales operísticos determinados temporal y espacialmente— goza de una especial preferencia y constituye un tema de comentario recurrente. Hutcheon ha estudiado la obra de Wagner y resulta una espectadora privilegiada de este tipo de experiencias, demandantes para la audiencia. Su lectura más extensa se centra en tres producciones de *El anillo de los Nibelungos*; la del teatro de la Monnaie en Bruselas (1991) y las dirigidas por Patrice Chéreau (1976-1980) y por Harry Kupfer (1988-1992), ambas del festival de Bayreuth. La puesta belga invirtió, a través de la ironía, algunas de las concepciones wagnerianas que convirtieron al músico en paradigma del arte de la Alemania de Hitler. Las del festival alemán transformaron el texto mítico atemporal en uno politizado: una versión de izquierda la primera, una versión ecologista la segunda. Experiencias de este tipo revelan la multiplicidad de señales irónicas que operan en forma metairónica o estructural. Incluso muchas de estas señales son marcadores paralingüísticos, como el gesto o el tono de la voz. Por otra parte, no hay señales irónicas que valgan universalmente. Hutcheon hace hincapié en la idea de marco y contexto que envuelven el uso e interpretación de un enunciado irónico y sobre los cuales marcadores y señales cobran un determinado sentido.

Aunque la autora no limita la adecuación del uso de la ironía a determinados temas o contextos sin embargo, se sugiere que, en algunos casos, el peligro de interpretaciones diferentes alas buscadas

exige de ciertos cuidados. Es previsible que el carácter ficticio de exhibiciones de descubrimientos arqueológicos enmarcados en muestras de *multimedia* convencionales, como las que viene realizando Beauvais Lyons desde 1980, pase desapercibido para gran parte de su público, ajeno a las contradicciones internas, las exageraciones o los cambios de registro, sólo perceptibles para los más alertados. En este tipo de experiencia cultural, las consecuencias de una lectura no irónica resultan inofensivas. No es el caso de lo ocurrido con la exhibición del Royal Ontario Museum de Toronto (1989-1990), titulada "Into the Heart of Africa", donde la ambigüedad y el modo indirecto de los marcadores irónicos causaron no pocos problemas a la encargada de la muestra. La exhibición, que intentó poner en juego la ironía y la autorreflexión para deconstruir la ideología del imperio anglo-canadiense, pareció para muchos perpetuar imágenes e ideologías imperiales y ofendió a audiencias de variados espectros políticos.

En definitiva, el nuevo libro de Linda Hutcheon expone un logrado equilibrio entre la exposición teórica y la ilustración práctica de la ironía en uso. El conjunto de las lecturas personales de la autora no constituye una propuesta de interpretación única o verdadera. Por el contrario, ejemplifica la compleja situación que se genera a partir de las múltiples posibilidades de interpretación y las connotaciones ideológicas de la lectura irónica, que siempre es de inferencia evaluativa. Se incluyen además imágenes de fotografías, pinturas y exhibiciones que ayudan a una mejor comprensión de los eventos comentados. Por otra parte, *Irony's Edge* no es un libro más sobre ironía. Está sólidamente sustentado por las orientaciones teóricas de su autora: dialogismo bajtiniano, semiótica social, teoría de los actos de habla, teoría de la enunciación, análisis pragmático, sintáctico y semántico y el aprovechamiento de agudas reflexiones provenientes de la más reciente crítica postestructuralista y feminista, espacio desde el cual Hutcheon ofrece su posición sobre el tema. Así ella pasa revista y hace una lectura crítica de los libros más serios sobre la ironía, adhiriendo mayormente a aspectos parciales de las obras de Booth², Muecke³ y Dañe⁴, principalmente. Su mayor aporte reside en el enfoque de las dimensiones sociales e ideológicas de una estrategia discursiva que ha probado ser riesgosa. Las notas, casi exclusivamente bibliográficas, excepto en la introducción y en el último capítulo, están incluidas en el cuerpo del texto, de manera acotada, permitiendo una lectura dinámica, ágil. Cierran el volumen una completa Bibliografía, un Index de nombres y un Index de temas.

Claudia N. Fernández

² *A Rhetoric of Irony* (1974).

³ *Irony and the Ironic* (1970/1982).

⁴ *The Critical Mythology of Irony* (1991).